

Conditions d'utilisation des contenus du Conservatoire numérique

1- [Le Conservatoire numérique](#) communément appelé [le Cnum](#) constitue une base de données, produite par le Conservatoire national des arts et métiers et protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle. La conception graphique du présent site a été réalisée par Eclydre (www.eclydre.fr).

2- Les contenus accessibles sur le site du Cnum sont majoritairement des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public, provenant des collections patrimoniales imprimées du Cnam.

Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n° 78-753 du 17 juillet 1978 :

- la réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur ; la mention de source doit être maintenue ([Cnum - Conservatoire numérique des Arts et Métiers - https://cnum.cnam.fr](https://cnum.cnam.fr))
- la réutilisation commerciale de ces contenus doit faire l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

3- Certains documents sont soumis à un régime de réutilisation particulier :

- les reproductions de documents protégés par le droit d'auteur, uniquement consultables dans l'enceinte de la bibliothèque centrale du Cnam. Ces reproductions ne peuvent être réutilisées, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

4- Pour obtenir la reproduction numérique d'un document du Cnum en haute définition, contacter [cnum\(at\)cnam.fr](mailto:cnum(at)cnam.fr)

5- L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

6- Les présentes conditions d'utilisation des contenus du Cnum sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

NOTICE DE LA REVUE	
Auteur(s) ou collectivité(s)	Auteur collectif - Revue
Auteur(s) secondaire(s)	Gastine, Louis (1868-1935)
Titre	La Photographie française : revue mensuelle illustrée des applications de la photographie à la science à l'art et à l'industrie
Adresse	Paris : La photographie française [Direction et Administration], 1889-1906
Nombre de volumes	93
Cote	CNAM-BIB P 980
Sujet(s)	Photographie Périodiques
Note	Les neuf premières années ainsi que les numéros de mai à août de 1905 sont manquants dans notre collection.
Permalien	https://cnum.cnam.fr/redir?P980
LISTE DES VOLUMES	
	10e année. N. 1. 25 janvier 1898
	10e année. N. 2. 25 février 1898
	10e année. N. 3. 25 mars au 25 avril 1898
	10e année. N. 4. 25 avril au 25 mai 1898
	10e année. N. 5. 1er juin 1898
	10e année. N. 6. 1er juillet 1898
	10e année. N. 7. 1er août 1898
	10e année. N. 8. 1er septembre 1898
	10e année. N. 9. 1er octobre 1898
	10e année. N. 10. 1er novembre 1898
	10e année. N. 11. 1er décembre 1898
	11e année. N. 12. 1er janvier 1899
	11e année. N. 13. 1er février 1899
	11e année. N. 14. 1er mars 1899
	11e année. N. 15. 1er avril 1899
	11e année. N. 16. 1er mai 1899
	11e année. N. 17. 1er juin 1899
	11e année. N. 18. 1er juillet 1899
	11e année. N. 19. 1er août 1899
	11e année. N. 20. 1er septembre 1899
	11e année. N. 21. 1er octobre 1899
	11e année. N. 22. 1er novembre 1899
	11e année. N. 23/24. 1er décembre 1899
	12e année. N. 25. 1er janvier 1900
	12e année. N. 26. 1er février 1900
	12e année. N. 27. 1er mars 1900
	12e année. N. 28. 1er avril 1900
	12e année. N. 29. 1er mai 1900
	12e année. N. 30. 1er juin 1900
	12e année. N. 31. 1er juillet 1900
	12e année. N. 32. 1er août 1900
	12e année. N. 33. 1er septembre 1900
	12e année. N. 34. 1er octobre 1900
	12e année. N. 35. 1er novembre 1900
	12e année. N. 36. 1er décembre 1900
	13e année. N. 37. 1er janvier 1901
	13e année. N. 38. 1er février 1901
	13e année. N. 39. 1er mars 1901

	13e année. Nouvelle série. N. 1. Avril 1901
VOLUME TÉLÉCHARGÉ	13e année. Nouvelle série. N. 2-3. Mai-juin 1901
	13e année. Nouvelle série. N. 4. Juillet 1901
	13e année. Nouvelle série. N. 5. Août 1901
	13e année. Nouvelle série. N. 6. Septembre 1901
	13e année. Nouvelle série. N. 7. Octobre 1901
	13e année. Nouvelle série. N. 8. Novembre 1901
	13e année. Nouvelle série. N. 9. Décembre 1901
	14e année. Nouvelle série. N. 10. Janvier 1902
	14e année. Nouvelle série. N. 11. Février 1902
	14e année. Nouvelle série. N. 12. Mars 1902
	14e année. Nouvelle série. N. 13. Avril 1902
	14e année. Nouvelle série. N. 14. Mai 1902
	14e année. Nouvelle série. N. 15. Juin 1902
	14e année. Nouvelle série. N. 16. Juillet 1902
	14e année. Nouvelle série. N. 17. Août 1902
	14e année. Nouvelle série. N. 18. Septembre 1902
	14e année. Nouvelle série. N. 19. Octobre 1902
	14e année. Nouvelle série. N. 20. Novembre 1902
	14e année. Nouvelle série. N. 21. Décembre 1902
	15e année. Nouvelle série. N. 22. Janvier 1903
	15e année. Nouvelle série. N. 23. Février 1903
	15e année. Nouvelle série. N. 24. Mars 1903
	15e année. Nouvelle série. N. 25. Avril 1903
	15e année. Nouvelle série. N. 26. Mai 1903
	15e année. Nouvelle série. N. 27. Juin 1903
	15e année. Nouvelle série. N. 28. Juillet 1903
	15e année. Nouvelle série. N. 29. Août 1903
	15e année. Nouvelle série. N. 30. Septembre 1903
	15e année. Nouvelle série. N. 31. Octobre 1903
	15e année. Nouvelle série. N. 32. Novembre 1903
	15e année. Nouvelle série. N. 33. Décembre 1903
	16e année. Nouvelle série. N. 34. Janvier 1904
	16e année. Nouvelle série. N. 35. Février 1904
	16e année. Nouvelle série. N. 36. Mars 1904
	16e année. Nouvelle série. N. 37. Avril 1904
	16e année. Nouvelle série. N. 38. Mai 1904
	16e année. Nouvelle série. N. 39. Juin 1904
	16e année. Nouvelle série. N. 40. Juillet 1904
	16e année. Nouvelle série. N. 41. Août 1904
	16e année. Nouvelle série. N. 42. Septembre 1904
	16e année. Nouvelle série. N. 43. Octobre 1904
	16e année. Nouvelle série. N. 44. Novembre 1904
	16e année. Nouvelle série. N. 45. Décembre 1904
	17e année. Nouvelle série. N. 46. Janvier 1905
	17e année. Nouvelle série. N. 47. Février 1905
	17e année. Nouvelle série. N. 48. Mars 1905
	17e année. Nouvelle série. N. 49. Avril 1905
	17e année. Série nouvelle. N. 3. Septembre 1905
	17e année. Série nouvelle. N. 4. Octobre 1905
	17e année. Série nouvelle. N. 5. Novembre 1905
	17e année. Série nouvelle. N. 6. Décembre 1905
	18e année. Série nouvelle. N. 7. Janvier 1906
	18e année. Série nouvelle. N. 8. Février 1906

NOTICE DU VOLUME TÉLÉCHARGÉ	

Auteur(s) secondaire(s) volume	Gastine, Louis (1868-1935)
Titre	La Photographie française : revue mensuelle illustrée des applications de la photographie à la science à l'art et à l'industrie
Volume	13e année. Nouvelle série. N. 2-3. Mai-juin 1901
Adresse	Puteaux-sur-Seine : La photographie française [Administration], 1901
Collation	1 vol. ([4]-XXXII-(33-96 [i.e. 64]) p.) ; 27 cm
Nombre de vues	115
Cote	CNAM-BIB P 980 (41)
Sujet(s)	Photographie Périodiques
Thématique(s)	Technologies de l'information et de la communication
Typologie	Revue
Langue	Français
Date de mise en ligne	26/05/2026
Date de génération du PDF	26/05/2026
Recherche plein texte	Disponible
Permalien	https://cnum.cnam.fr/redirect?P980.41

La Photographie française

Revue Mensuelle
illustrée
en noir et en couleurs.



Directeurs :

LOUIS GASTINE و ف. MONPILLARD

Secrétaire de la Rédaction :

D^r G. HODÉE



Rédaction

156, Avenue de Suffren (XV^e)

تلفون TELEPHONE 709-84

Administration

13, Rue Delarivière-Lefoullon, 13

PUTEAUX-S/SEINE ٢٤ ٢٤

DÉPOT GÉNÉRAL POUR PARIS

Vente au N° et Réassortiments

LIBRAIRIE REINWALD, SCHLEICHER FRÈRES, Successeurs

13, rue des Saints-Pères, 13

LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE

N° 2 et 3 (Nouvelle série).

MAI-JUIN 1901.

SOMMAIRE

L. Gastine. — 1815-1915. — Le Centenaire international de la Photographie française.	35
Louis Bordat. — Les Salons artistiques et le Salon annuel de Photographie	36
Louis Ducos du Hauron. — Histoire de la Photographie trichrome. — Réponse à M. Ives.	43
L. B. — Le sixième Salon Photographique du Photo-Club de Paris.	61
Paul Rouché. — Le Positif Photographique et sa reproduction par les procédés photo-mécaniques en relief	72
Charles Brioux (A. R.). — Les rochers du Saussols	84
E. Bertin. — La Classification décimale des documents photographiques	86
Albert Reynier. — Le procédé à la gomme bichromatée	93



ILLUSTRATIONS

L. Ducos du Hauron. — Vue d'Agen en 1877 (Reproduction photographique en 3 couleurs). Gravure et tirage de la maison Prieur et Dubois de Puteaux.	805-809
Mathy. — Prière avant le repas (Composition pour le sixième Salon du Photo-Club).	37
M ^{me} Bender-Mestro. — Rêverie (Composition pour le sixième Salon du Photo-Club)	805-806
Commandant Puyo. — Portrait (Composition pour le sixième Salon du Photo-Club)	805-806
F. Mougillard. — Dans les ruines de la Cour des Comptes.	71
Otto. — Suite de Portraits.	80-81
Ingres. — Portrait d'Ingres par lui-même (d'après le dessin du Musée du Louvre).	805-806
A. Collard. (A. R.) Sous bois aux Vaux de Cernay	82
Ch. Brioux (A. R.). — Les Rochers du Saussols	85
M ^{me} Perreandean (A. R.). — Pêcheurs en Seine (Photogravure de J. Mauge).	91
A. Collard (A. R.). — Passage d'un train (Photogravure de J. Mauge).	91

VARIA

Nos Illustrations	I, III, V
Echos	V, VII, IX
Congrès, Expositions, Concours	XI, XIII, XV
Nouveautés photographiques	XV, XVI
Formules, Recettes et Tours de main	XVI, XVII, XIX
La Traversée de la Méditerranée en ballon	XIX
Revue des Périodiques	XX, XXI, XXIII, XXV, XXVII
Bibliographie	XXVII, XXIX, XXX, XXXI
Brevets d'invention	XXXI, XXXII

Pour paraître dans les prochains numéros :

F. Mougillard. — Les Procédés trichromes en 1900 (1. Exposition retrospective).
L. Gastine. — La Photographie à grandes distances. — Le Rôle social des projections photographiques.
Colonel Laussedat (de l'Institut). — Historique de la Métrophotographie en France et à l'Étranger.
Commandant Javary. — Conférence faite au Muséum.
Georges Reydel. — Le Vade-Mecum du touriste.
E. J. Marey (de l'Institut). — Histoire de la Chronophotographie et de la Cinématographie.

Ce Numéro de la Revue est imprimé :

Avec les caractères fondus spécialement par la Fonderie H.-W. CASLON.

Sur le papier « Perfection » de la Maison J. BRETON.

Avec l'encre noire de la Maison FAUCI-ROUSSEL.

Avec les Ornements de la Fonderie H.-W. CASLON. — Dépôts.

Nos Illustrations

La planche en trois couleurs: *Vue d'Agen*, dont les négatifs ont été exécutés d'après nature en 1877, par Ducos du Hauron, est un véritable document historique.

Certes, les teintes sont lourdes, un peu criardes, ce paysage « manque d'air », le repérage n'est pas toujours absolument parfait; en pouvait-il être autrement étant donné les moyens dont disposait alors l'inventeur et que nous signalerons dans notre article sur la photographie trichrome (Voir N° 4 de juillet).

Toujours est-il que les verdures sont modelées par des tons d'une variété telle que si l'on examine cette épreuve à la manière des peintres, en rétrécissant le champ visuel, la perspective s'accuse d'une façon absolument saisissante.

Sur cette vue d'Agen en couleurs, notre collaborateur M. Ducos du Hauron nous adresse la note suivante qui est la meilleure des explications qu'on puisse en fournir :

« Je ne puis qu'être émerveillé du résultat tout à la fois artistique et d'une saisissante vérité, que MM. Prieur et Dubois viennent d'obtenir par l'impression typographique trichrome de trois négatifs de la vue d'Agen prise autrefois par moi-même

« d'après nature ». Bien de l'eau a coulé sous les arches du Pont-Canal d'Agen depuis l'époque où je fis ces négatifs, et, pour les habitants de cette bonne ville moyennâgeuse brusquement modernisée depuis lors par la création de deux grands boulevards, il y aura, je le suppose, un charme peu vulgaire en cette résurrection inattendue qui leur montre leur vénérable capitale telle que, par un beau printemps de l'an de grâce 1877 et sous l'azur opalin de son ciel méridional, elle étalait le décor multicolore de ses gothiques murailles, de ses toitures démodées, de ses clochers et des flots de verdure de ses alentours. — Pour limiter ces quelques lignes aux aperçus purement techniques qui se rattachent à cette reconstitution photochromographique du vieil Agen, disons que l'outillage et les produits perfectionnés dont on dispose aujourd'hui pour l'obtention d'un trio de phototypes ou *chromogramme*, n'existaient pas dans l'industrie d'alors, et qu'ils avaient encore moins existé en 1868 lorsque je produisis les premiers spécimens de cette sorte, dont plusieurs ont péri dans un incendie à Toulouse. Je dus me contenter d'un objectif des plus élémentaires, monté sur une chambre en carton dont je fis de mes mains la construction et dont la disposition permettait la prise simultanée des négatifs. J'ajoute que les trois plaques collodionnées et spécialement chromatisées dont je me servis furent également mon œuvre personnelle; car il ne fallait pas songer,

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner "LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE" en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.



Médailles d'or

OPTIQUE DE PRECISION



de l'État

C.-P. GOERZ

Berlin-Friedenau



Obturateur = Secteur

DE GOERZ

Pour POSE et INSTANTANE

Obturateur à Iris de 1^{re} classe

Avantages principaux. — Mécanisme très simple absolument garanti; poids léger, peu volumineux; changement aisé et rapide de l'ouverture du diaphragme et de la rapidité de l'Obturateur qui varie de 1 seconde à 1/150 de seconde. Ouverture et fermeture rapides et utilisation complète de l'ouverture totale.

Se trouve chez tous les Fournisseurs. — La description complète et le prix-courant des Objectifs, (Double, Anastigmat Goerz, Lynkéscope etc.), des Appareils photographiques, etc., sont envoyés gratuitement sur demande.

C.-P. GOERZ, 22, rue de l'Entrepôt, Paris

PLAQUES PHOTOGRAPHIQUES



GUILLEMINOT

R. GUILLEMINOT, BOESPFLUG & C^{IE}

PAPIERS · PRODUITS

6, Rue Choron, 6, PARIS

Usine à vapeur à Chantilly

Exposition Universelle 1900, MEDAILLE D'OR

Envoi franco du Catalogue

Le COURRIER de la PRESSE

21, Boulevard Montmartre, PARIS

FONDÉ EN 1880

TÉLÉPHONE
N° 101,50

Directeur: A. GALLAIS

Adresse Télégraphique
Courpress, Paris

Fournit coupures de Journaux et de Revues sur tous sujets et personnalités

TARIF 0 FR. 30 PAR COUPURE

Tarif réduit, PAIEMENT D'AVANCE, sans période de temps limite

Par 100 coupures.	25 francs	Par 500 coupures.	105 fr.
— 250 —	55 —	— 1000 —	200 fr.

Le COURRIER de la PRESSE reçoit sans frais les ABONNEMENTS et ANNONCES pour tous les Journaux et Revues.

J. FLEURY=HERMAGIS

OBJECTIFS ET APPAREILS PHOTOGRAPHIQUES DE PRÉCISION

PARIS — 18, Rue Rambuteau — PARIS

LE CATALOGUE GÉNÉRAL

Illustré

Vient de paraître

Détacher cette annonce et l'adresser à M. J.-F. HERMAGIS, 18, rue Rambuteau, Paris, pour recevoir le Catalogue gratis et franco.

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner "LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE" en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.

Papiers Photographiques

Marque



déposée

TAMBOUR

Pour avoir de
bonnes épreuves
positives, exiger les
papiers de la marque
" TAMBOUR " dont la fa-
brication supérieure donne
toute garantie.

PAPIER BRILLANT
au Gélantino-Bromure d'Argent

Papiers albuminés supérieurs "RIVES".
Papier mat-celloïdine (remplaçant le Platine).
Papier brillant-celloïdine extra.
Soie sensible. — Cartes postales sensibles.

Exiger la Marque

VENTE EN GROS
USINE : 118, rue de la Tombe-Issoire, PARIS

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner " LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE " en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.



LES APPAREILS

Photographiques

DE LA
MAISON

H. MACKENSTEIN, PARIS

15

Rue des Carmes

sont et restent
les Meilleurs, les plus Sûrs
et les plus Commodes

JUMELLES REDUITES

6 1/2 x 9 8 x 9 9 x 12

A double Décentrage

Dernière Création

JUMELLES

STEREO-PANORAMIQUES

6 x 13 — 8 x 18

Ces instruments merveilleux dont chaque modèle renferme trois
Appareils différents et des
plus complets.

Demander la Notice spéciale
n° 11 (gratis et franco).

Envoi du Catalogue général
contre 70 cent. en timbres-
poste de tous pays



Fourniture générale de tout ce qui concerne la PHOTOGRAPHIE.

en ces temps devenus si lointains, à trouver dans l'industrie ces trois plaques toutes préparées, et il y aurait eu presque folie à prédire qu'on les y trouverait un jour. J'effectuai en outre le tirage immédiat de quelques exemplaires trichromes de cette même vue en utilisant le procédé aux gélatines anciennement dit *au charbon*; un de ces exemplaires figura à l'Exposition universelle de 1878, dans la collection des « onze petits tableaux » dont il fut parlé avec tant d'éloge, notamment au *Rapport de la Délégation de la Société des Employés en Photographie*. »

77.9:728

L. DUCOS DU HAURON.



A l'appui du compte-rendu du VI^e salon du Photo-Club de Paris, nous donnons trois reproductions, chacune d'elle présentant un caractère particulièrement intéressant.

Réverie, par M^{me} Binder-Mestro, témoigne une fois de plus que, par les moyens les plus simples, le photographe amateur doué d'un véritable tempérament artistique peut créer une œuvre en tous points charmante.

Portrait, par M. le commandant Puyo, en est une autre preuve. A propos de cette illustration, nous croyons devoir insister tout spécialement sur les difficultés que présentait la reproduction de ce phototype. Ni noirs intenses, ni blancs purs, les modelés du visage, le drapé des étoffes étant simplement constitués par de fines demi-teintes : il s'agissait de rendre l'effet de l'original par la simili, en réduisant le « déchet » à son minimum.

C'était un tour de force, dont MM. Prieur et Dubois se sont joués avec la maîtrise qui leur est coutumière ; ce beau résultat sera certainement apprécié par tous ceux qui ont encore présente à l'esprit l'épreuve qui figurait dans les Salons du Photo-Club.

Autre difficulté que ces Messieurs ont voulu vaincre : la reproduction de *la Prière avant le repas*, le phototype original étant tiré à la gomme bichromatée, terreur des similités. L'œuvre de M. Mathy se recommande par la façon particulièrement heureuse avec laquelle il a su grouper ses personnages, le naturel de leurs attitudes ; c'est bien là une scène intime prise sur le vif.



Dans les ruines de la Cour des comptes, exemple de mise au point localisée ; celle-ci a été faite sur le sujet principal qui, présentant un maximum de netteté, se trouve être bien en valeur par rapport aux arrière-plans que l'emploi modéré du diaphragme a permis de s'impressionner avec un léger flou, suffisant cependant pour produire une sensation de perspective aérienne.



Pêcheurs en Seine, cliché de M^{lle} Perreaudou, est une petite scène réaliste qui sera certainement appréciée par nos lecteurs auxquels nous signalons particulièrement la perfection avec laquelle le fré-

GRAND PRIX

Exposition Universelle — PARIS 1900

GRAND PRIX**SOCIÉTÉ ANONYME**

DES

Plaques et Papiers photographiques

GRAND PRIX
Exposition Universelle
PARIS 1889**A. LUMIÈRE & ses fils**GRAND PRIX
Exposition Universelle
PARIS 1889

Capital . 3.000.000 de francs

Usines à vapeur :

Cours Gambetta, rue Saint-Victor et rue des Tournelles

Nouveaux Prix

MONTPLEAISIR-LYON

Photodoses Lumière

PRODUITS PURS COMPRIMÉS pour les divers usages photographiques**“ PHOTODOSES LUMIÈRE ”** POUR LE DÉVELOPPEMENT**DÉVELOPPATEURS**Au Diamidophénol, à la Diamidorésorcine, à l'Hydramine,
à l'Acide Pyrogallique, au Paramidophénol.**“ PHOTODOSES LUMIÈRE ”** employées DANS LE DÉVELOPPEMENT**SULFITE DE SOUDE** anhydre.**SULFITE LITHINE** pour le développement à
l'Hydramine et au paramidophénol.**PHOSPHATE TRIBASIQUE DE SOUDE.****PHOSPHATE SULFITE** pour le développement
à l'acide pyrogallique.**LITHINE CAUSTIQUE.****BROMURE DE POTASSIUM.****“ PHOTODOSES LUMIÈRE ”** pour l'AFFAIBLISSEMENT**AFFAIBLISSEUR AU PERSULFATE**
D'AMMONIAQUE**AFFAIBLISSEUR AU FERRICYANURE ET A**
L'HYPOSULFITE DE SOUDE (en une seule
photodose).**“ PHOTODOSES LUMIÈRE ”** pour le RENFORCEMENT**RENFORÇATEUR A L'IODURE MERCURIQUE**
ET SULFITE DE SOUDE (en une seule pho-
todose).**RENFORÇATEUR AU BICHROMATE DE MER-**
CURE ET SULFITE DE SOUDE (en photo-
doses séparées).**DOSES DE VIRAGE FIXAGE en un seul tube**

En vente chez tous les marchands de fournitures photographiques

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner "LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE" en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.

mississement de l'eau, au premier plan, a été rendu malgré la présence de la trame ; encore un bel exemple de simili bien traitée.



M. Collard nous prouve par ses *Vaux de Cernay* et son *Passage du train* qu'il sait aussi bien tirer parti de son objectif que de son révélateur. — Cette dernière simili exécutée par M. J. Mauge présente une particularité que nous croyons utile de signaler chemin faisant : le ciel a été travaillé au burin en vue de donner l'illusion d'une gravure sur bois ; à condition d'être exécutée avec discernement et habileté, ce genre de retouche peut conduire quelquefois, comme dans ce cas, à des résultats heureux.



Enfin, la série si curieuse des épreuves de M. Ch. Brioux, *Les rochers du Saussois*, nous fait connaître un coin de notre beau pays de France si riche en merveilles naturelles, en sites étranges et sauvages.



Une mention spéciale au *Portrait d'Ingres* que nous signalons tout particulièrement à nos lecteurs comme spécimen de ce que peuvent donner les procédés photographiques lorsqu'ils sont habilement associés aux procédés photomécaniques.

Nous avons ici l'illusion de la vue de l'original ; examinons cette épreuve à la loupe, l'illusion est encore plus complète, si c'est possible.

De quelle façon MM. Prieur et Dubois ont ils réussi à obtenir un semblable résultat ?

Le dessin original a été reproduit à la chambre noire par les procédés ordinaires.

S'il avait été simplement constitué par des traits bien accusés, il aurait suffi de faire un report lithographique sur zinc pour obtenir la planche prête à l'impression.

Or, il n'en est pas ainsi ; un grand nombre de ces traits se fondent et se terminent en fines demi-teintes ; dans le visage, certaines d'entre elles sont constituées par un léger frottis de crayon.

Pour les reproduire dans toute leur intégrité, l'image a été reportée sur une planche de cuivre sur laquelle fut au préalable déposé un grain héliographique en relief.

Résultat fort curieux : ce grain, à l'impression, venant en quelque sorte remplacer le dépôt de graphite produit par le crayon sur le dessin original, contribue à donner à cette reproduction un caractère de vérité remarquable ; c'est bien là l'œuvre du maître lui-même reproduite avec la précision la plus impeccable.

77-9:72

F. M.



Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner "LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE" en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.

Ces produits se trouvent dans toutes les Maisons de Produits photographiques.

ni piles
ni accumulateurs
jamais de RATES
Complet prêt à fonctionner 375 fr.
Constructeur A. COURRIER
59, rue Rivoli, PARIS
Notice franco sur demande

MODERN-PHOTO
et
ZIRCONIA
poudre
et de la
ZIRCONIA
AC. Breveté S. G. D. G.

Le "MODERN-PHOTO"
portatif, le plus complet
se place partout.
Le plus léger
le seul Exempt
de fumée
La Lumière Artificielle pour tous

Ces Produits se trouvent dans toutes les Maisons de Produits photographiques.

ZIRCONIA Echantillon 25 grammes, n° 1, 1 fr. 50 ; 100 grammes, 5 francs.
 — 25 — n° 2 et 3, 2 francs ; 100 — 7 francs.

DÉVELOPPEZ " CRÉSOPHÉNOL "
 vos clichés avec le
 Pour plaques et papiers. — Avantages du pyrogallique sans ses inconvénients. — Dose pour 2 litres, 2 francs

VIREZ " PALLADIUM "
 VOS PAPIERS AU
 (SEULEMENT POUR PAPIERS MATS)
 Virage donnant des teintes et l'aspect absolus des papiers au charbon
 Dose pour 1/2 litre, 3 fr. 75. — Préparation Gustave Bouillaud. — Dose pour 2 litres, 6 fr. 75

A. COURRIER, 59, rue de Rivoli, PARIS

FABRIQUE SPÉCIALE & EXCLUSIVE

de tout ce qui a rapport aux

Papiers et Cartons employés en Photographie

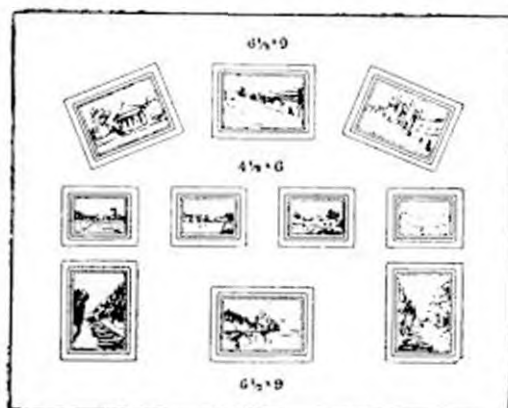


DEREPAS FRÈRES

TELEPHONE
141.4199 et 101, Rue Saint-Honoré
PARIS (1^{er})ENVOI FRANCO
du CatalogueCARTES PHOTOGRAPHIQUES, BRISTOLS, PASSE-PARTOUT
en tous genres

En Magasins et sur Commande

NOUVEAUTÉ

Cadres en papier gommé
pour monter les épreuves sur bristol sans les coller

EXEMPLES

AVANTAGES. — 1^o Présentation des épreuves dans l'ordre voulu sans distinction de sens ou de format.

2^o L'épreuve n'étant maintenue que par les bords, il n'y a pas à craindre une altération possible par l'emploi de colles de mauvaise composition.

3^o Emploi d'albums à carte pleine, par conséquent moins coûteux que ceux à passe-partout.

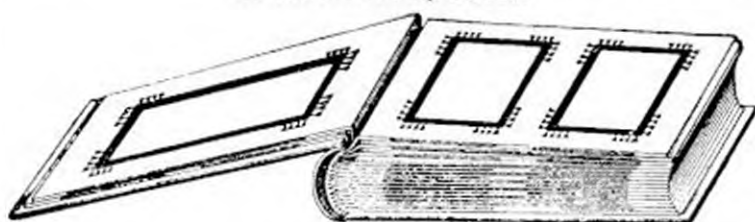
4^o Possibilité de changer ou de remplacer une épreuve en sacrifiant simplement le cadre gommé qui ne la maintient en place que par les bords.

5^o Aucun gondolage à craindre pour les feuillets des albums.

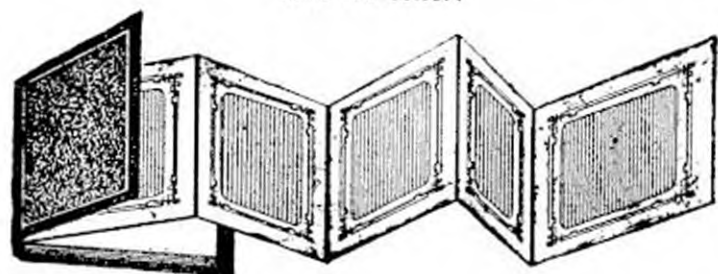
Notice détaillée sur demande. — Envoi du Catalogue



Album à feuillets démontables à cartes pleines pour coller et satinier les épreuves.



Album à passe-partout spéciaux pour mettre les épreuves sans les coller.

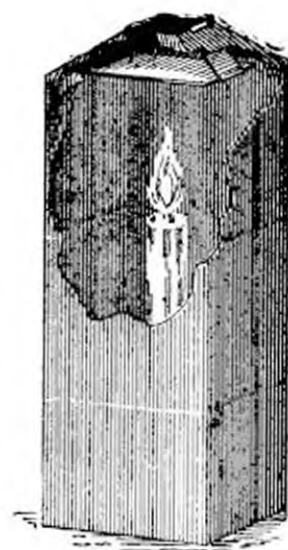


Album dépliant à passe-partout pour petite collection offerte.

Lanterne de Poche

Pour le Laboratoire
et le
Voyage

Pliée. — Elle a le volume et le poids d'un porte-cartes.




Ouverte. — Elle donne 4 faces lumineuses de 0.15 x 0.40 centimètres.

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner "LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE" en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.

Société des Gardes-Malades

de la Providence

Madame  GIROD

DIRECTRICE

12, RUE OUDINOT, 12

En face de la maison St-Jean-de-Dieu

Téléphone: 706-61

Ensevelissements, Embaumements

VENTOUSES. - MASSAGE

Service permanent de jour et de nuit

Gardes spéciales pour Dames en Couches

Désinfection et Assainissement d'appartements

La Maison se charge de refaire la Literie

OCCO-LUND

CONSTRUCTEUR-MÉCANICIEN

11, rue Git-le-Cœur, 11

(Près la place St-Michel)

PARIS

OBTURATEUR CENTRAL

à pose facultative et graduée
et instantanée

S'adaptant à tous les objectifs

Pour étendre vos affaires
DANS LE NORD DE LA FRANCE

insérez l'annonce de votre Maison dans la partie de

L'ANNUAIRE DU NORD

spécialement réservée aux Maisons recommandées
(pages roses)

Demandez le tarif à la Direction de l'ANNUAIRE DU NORD, 52, rue Esquermoise, à Lille. (Joindre l'Annonce).

L'ANNUAIRE DU NORD répandu partout, est recherché à cause de la grande efficacité de sa publicité. Il est le Répertoire complet des Administrations, du Commerce et de l'Industrie du Nord. Il contient les adresses des propriétaires, rentiers, agriculteurs, fonctionnaires, employés et notables de la région. Volume d'environ 2000 pages, grand format. Prix: 11 fr. 50 contre mandat-poste.

Courriers d'annonces demandés dans les villes
où l'Annuaire n'est pas représenté.

La France Coloniale

DIRECTEUR

Comte Charles de Suffren

Organe des Intérêts de la Métropole avec ses Colonies

PARIS, 46, rue Sainte-Anne, 46, PARIS

Téléphone: 270,53

Publie à titre gratuit pour ses abonnés
un Supplément illustré

Le Numéro. 0.60

ABONNEMENTS (Paris, Départ., Algérie, Tunisie. 15 fr.
Colonies et Etranger. 20 fr.

MEDAILLE D'OR — Exposition Universelle de 1900

Echos



Le Photo-Club de Paris a procédé aux élections de son bureau pour l'année 1901 et cette opération a donné les résultats suivants :

Président : M. Maurice BUCQUET; Vice-Président : M. Emmanuel MATHIEU; Secrétaire général : M. Paul BOURGEOIS; Secrétaire-Adjoint : M. Paul NAUDOT; Trésorier : M. Henri GUÉRIN; Archiviste-Bibliothécaire : M. Achille DARNIS. 77.06.44



La Société Française de Photographie a également procédé aux élections des membres de son bureau pour 1901.

M. Davanne ayant décliné les fonctions de Président du Conseil d'administration, et M. le commandant Colson celles de Secrétaire-adjoint, le bureau a été formé de la façon suivante :

Président : M. le général SEBERT; Vice-Présidents : MM. BARDY et BORDET; Secrétaire général : M. S. PECTOR; Secrétaires généraux adjoints : MM. LONDE et DROUET; Trésorier : M. AUDRA; Bibliothécaire : M. le commandant COLSON. 77.06.44

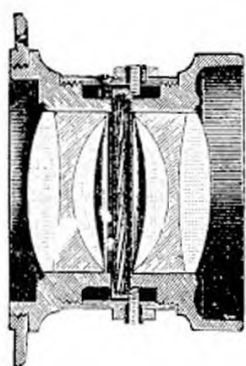


M. E. Bonaffé, dans *Le Magasin Pittoresque*, nous apprend que nos amis les Russes ont le mérite d'une innovation photographique qu'on ne saurait trop louer. Ils ont aménagé dans le train Transsibérien un cabinet de toilette en cabinet noir pour la photographie, avec lampe électrique à verre rouge, cuvettes pour développer et tous les accessoires d'un usage courant pour les amateurs. Il convient d'ajouter que le trajet total du Transsibérien dure neuf jours, et que les laboratoires, mis à la disposition des touristes photographes dans les pays traversés, n'abondent pas ! 77.113.47



Un progrès considérable, dit *La Revue scientifique*, vient d'être réalisé dans la photographie de notre satellite, grâce à la puissante lunette d'un mètre d'ouverture de l'Observatoire Yerkes (Chicago), qui occupe aujourd'hui le premier rang parmi les instruments astronomiques, et grâce aussi à la grande habileté de M. Ritchey.

Cet astronome corrige l'objectif sans le diaphragmer : il lui laisse ainsi toute sa puissance en disposant des écrans colorés sur le parcours des rayons lumineux. Ces écrans sont formés de fines glaces couvertes de collodion teinté qui ne laisse traverser que le rouge, le jaune et le vert. Les plaques isochromatiques employées n'utilisent que les rayons jaunes, très favorables au pouvoir définis-



OBJECTIFS *Anti-Spectroscopiques*

Anastigmats : Double Triplet : $f : 7,7$

H. ROUSSEL

OPTICIEN-FABRICANT
3, Boulevard Richard-Lenoir,
(Bastille), PARIS.



Jumelle "STELLA"
9 × 12



"STELLA" stéréoscopique
pour plaques 8 × 16
ou deux plaques 8 × 8

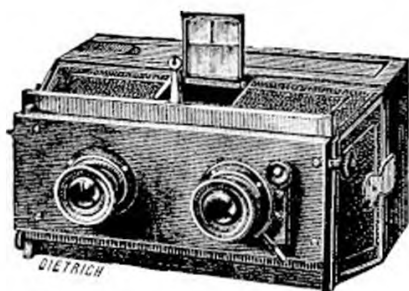


DÉTECTIVE MÉTROPOLE
9 × 12



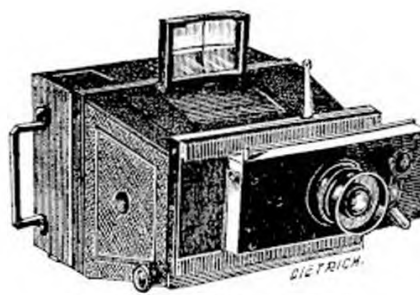
Pocket-Kodak avec le
BI-ANASTIGMAT H. ROUSSEL

Toutes les jumelles "Stella" ont des Anti-Spectroscopiques



JUMELLE DÉCENTRABLE 9 × 12

Envoi du
Catalogue détaillé contre
timbre de 0,15



JUMELLE STÉRÉOSCOPIQUE
8 × 16 Décentrable

Les "REX MONTIS"

Appareils Universels 9 × 12, de poche



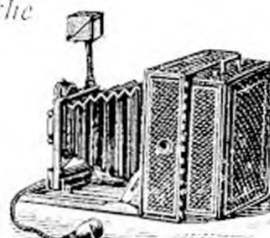
Modèle en hauteur foyer
long : 112 m/m



Modèle en largeur
foyer court : 125 m/m



Châssis métal, épaisseur
3 m/m



Modèle en hauteur, avec le
châssis-mag^m de 12 pl. 9 × 12

Voir renseignements
complémentaires
sur le Tarif détaillé.

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner "LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE" en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.

Fabrique de Maroquinerie



Maison GIRAULT

Fondée en 1850

28, Rue Turbigo, 28

(Angle du boulevard Sébastopol)



Porte-feuilles, Porte-cartes, Porte-monnaie dit officier, Bourses, Porte-cigares et porte-cigarettes, Carnets d'identité pour sociétés, Cadres pour photographies, etc.



Montage de Cuir d'arts et brodés



Pièces sur commande

"STENO-JUMELLE" photographique

Construction de Haute Précision

L. JOUX

ATELIERS, MAGASINS ET BUREAUX :

18 bis, rue Denfert-Rochereau (près le Luxembourg)

BREVETÉE EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

NOUVEAU MODÈLE entièrement métallique



P. m. avec étui :

6 1/2 x 9 Zeiss :	250 fr.
— Goerz :	265 »
9 x 12 Zeiss :	320 »
— Goerz :	330 »

"STENO-JUMELLE" stéréoscopique

Contenant en 12 châssis 21 plaques 8x8 ou 12 plaques 8x16
Objectifs Zeiss : 500 fr. — Objectifs Goerz : 520 fr.

STÉRÉO-POCHETTE

Pour 12 châssis ind. 9x13

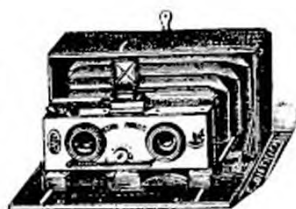
Prix en étui Obj. stéréo
dissymétr. 210 fr.
— Obj. ortho
Steinheil. 360 fr.

PHOTO-POCHETTE

Appareil 9x12 de poche
Même syst. que le précédent

Prix de l'appareil en étui : Object. rect. rapide. . 190 fr.
— — — — — Object. orth. Steinheil. 280 fr.

Envoi franco du Catalogue



sant de cette belle lentille. La pose, réduite à une fraction de seconde, est beaucoup moins longue qu'avec le grand équatorial coudé de l'Observatoire de Paris, de sorte que l'on obtient des images très détaillées.

Voici comment M. W. Prinz apprécie dans *Ciel et Terre* les diverses photographies lunaires : « L'Atlas lunaire de Paris est le plus beau ; celui de Prague est le plus précis ; celui de Lick est le plus riche de tous ; et la réduction du premier cité, édité par la Société belge d'astronomie, est le plus pratique pour les recherches générales. Celui de Yerkes est le plus détaillé... pour le moment ; car il est évident que sur ce terrain comme sur les autres, le progrès d'hier sera dépassé par celui de demain.

« Aussi importe-t-il d'avancer toujours et de faire vite, quoique bien. »

77.034



Le programme des conférences faites au *Muséum d'Histoire naturelle* pour les voyageurs vient d'être arrêté pour l'année 1901. — Nous y relevons l'indication à retenir de la très importante leçon faite le 11 juin, M. le commandant Javary, sur : *La Photographie dans la construction des cartes et plans*. Cette belle conférence est certainement l'une des plus précieuses de la remarquable série de cette année.

77.912



Nous sommes heureux d'annoncer la création d'une nouvelle société photographique : *Le Photo-Club de Nice et du littoral* qui vient de combler une grave lacune à Nice. (Siège social, 20, rue Saint-François-de-Paule).

Le bureau est composé de MM. L. VACHIER, *président* ; A. POCCARD et A. CHAPOT, *vice-présidents* ; J. ARNOUX, *secrétaire général* ; BARRUCCHI, *secrétaire* ; J. CUGGIA, *trésorier* ; J. MAY, A. OLLIVIER, P. PASCHETTA, A. STREICHER et E. VALLANT, *administrateurs*.

Par sa situation même, cette nouvelle association semble assuré du plus bel avenir et nous lui souhaitons le succès que mérite son excellente initiative.

77.06.44



Le 11 mai, M. Louis Dubois, de la maison Prieur et Dubois, de Puteaux, a fait à la Société industrielle de Lille, une conférence très remarquable sur les *Applications industrielles de la Photographie trichrome*.

Devant un auditoire de plus de mille personnes, M. Dubois, avec la clarté d'exposition qui est la caractéristique de son beau talent de vulgarisateur, a montré quelle révolution ont apportée dans les arts graphiques, les nouveaux procédés de photographie en trois couleurs.

Adresse Télégraphique
PLAQUES-PARIS.

Téléphone : 105,75

PLAQUES, PELLICULES ET
PAPIERS PHOTOGRAPHIQUES

J. JOUGLA

SOCIÉTÉ ANONYME (Capital 1.500.000 francs)

SIÈGE SOCIAL : 8, Avenue Victoria, PARIS
USINES AU PERREUX (SEINE)

PLAQUES NÉGATIVES

Instantanées Étiquette verte.
Extra-rapides — rose.
Reproductions — jaune.

PLAQUES DIAPOSITIVES

sur verre opale
sur verre doux
sur verre ordinaire par développement.

Pellicules spéciales pour la Phototypie

PLAQUES ET PELLICULES X

spéciales pour les Travaux de la Radiographie
Reconnues les plus pures et les plus sensibles. — TRES RECOMMANDÉES

MARQUE DÉPOSÉE

1^{re} Exp. Intern^{le} de Photog. Paris 1892
MÉDAILLE D'OR
la plus haute Récompense

EXIGER LA MARQUE

PELLICULES LIBRES POUR NÉGATIFS OU DIAPOSITIFS
en feuilles et en bobines

PAPIERS PHOTOGRAPHIQUES

Albuminés, sensibilisés et non sensibilisés.
Papier salé. Dimensions spéciales sur demande.
L'Émail, au citrate d'argent.

Le Collodion, brillant ou mat d'une grande finesse et richesse de tons.
L'Azur, à fond bleu spécial pour les paysages et les marines.
L'Idéal, mat velouté artistique.

Spécialité de Papiers et Soie, mats artistiques,
Cartes postales et Papiers à Lettres sensibles

Révélateurs et Virage-Fixage J. JOUGLA (Tres recommandés)

Plaque l'INTENSIVE, Formule Mercier

à l'Émétique, Ésérine, Morphine, etc., supportant de grands écarts de pose
Plus d'insuccès ni de clichés perdus

Adresser Ordres et Correspondance
Au SIÈGE SOCIAL : 8, Avenue Victoria, PARIS

DÉPOT CHEZ TOUS LES MARCHANDS D'ARTICLES PHOTOGRAPHIQUES

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner " LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE " en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.

Envoi Franco de la Notice Illustrée



LE VERASCOPE

(Breveté S. G. D. G.)

OU JUMELLE STÉRÉOSCOPIQUE

DONNE

L'IMAGE VRAIE

garantie superposable avec la nature

comme **GRANDEUR** et comme **RELIEF**

C'est le Document absolu enregistré

Jules RICHARD*, FONDATEUR ET SUCCESSIONNAIRE de la M^{re} RICHARD Frères

25, rue Mélingue (ancienne impasse Fessard), PARIS

Magasins de Vente : 3, RUE LAFAYETTE (Près l'Opéra)

PROJECTIONS & AGRANDISSEMENTS

AU MOYEN DE LA

LUMIÈRE OXYDRIQUE

Gaz oxygène pur extrait de l'air atmosphérique

Exposition Universelle de 1889, **MEDAILLE D'ARGENT**
de Bordeaux 1895, **MEDAILLE D'OR**

Exposition internationale de Bruxelles 1897, **MED. d'OR**



L'Oxygène est livré comprimé en tubes métalliques, contenant de 165 à 3.500 litres de gaz.

L'OXYGÈNE

Société Anonyme française

Rue Jeanne-d'Asnières

A CLICHY

La pression du gaz oxygène dans les tubes nécessite l'emploi d'un **RÉGULATEUR**, permettant l'issue de ce gaz à la pression requise.

Prix du Régulateur 40 fr.

Régulateur avec manomètre 110 fr.

De nombreux spécimens sortis des ateliers de MM. Prieur et Dubois et distribués à l'assistance ont témoigné qu'à la science du théoricien, ces Messieurs savaient allier le mérite de praticiens, maîtres dans leur art.

Le 23 mai, à Nantes, dans la salle de la Société de Géographie et sous le patronage de la Société Nantaise de photographie, M. Dubois a fait une nouvelle conférence sur le même sujet.

Enfin, M. Prieur a traité, le 14 juin, de la théorie des Couleurs et de la Photographie, à Bordeaux, sous le patronage de la Société photographique de la Gironde.

Nous sommes heureux de féliciter ici les conférenciers, du zèle qu'ils mettent à répandre ainsi la connaissance, en France, des progrès de l'industrie pleine d'avenir, des procédés photomécaniques et en particulier du procédé trichrome, si français par son origine et par sa perfection actuelle. 77.042.86



Congrès, Expositions

Concours



Le Concours de Photographies documentaires de la « Photographie Française ». — Notre deuxième concours, après bien des retards qui ne dépendaient pas de notre volonté, vient d'entrer dans une nouvelle phase qui précèdera de peu sa clôture. La Chambre syndicale des fabricants et négociants de la Photographie, qui avait bien voulu patronner notre première épreuve, vient d'accorder également son patronage à cette nouvelle tentative et nous lui adressons ici nos plus vifs remerciements.

Nous ne voulions pas terminer cette deuxième entreprise sans avoir sollicité son appui, non seulement parce que cette demande était toute indiquée après le précédent du premier concours de photographie instantanée, organisé par le journal, mais encore parce que cet appui est précieux à tous égards pour les concurrents eux-mêmes.

La Chambre syndicale peut, en effet, solliciter pour cette épreuve, qu'elle adopte, des récompenses officielles que le journal n'est pas aussi qualifié qu'elle pour obtenir, et, d'autre part, nous avons plus de chances d'obtenir aussi des autres journaux, périodiques ou quotidiens, ainsi que de diverses associations, avec l'appui de la Chambre syndicale, des prix comme ceux dont notre premier concours avait été favorisé.

Actuellement, les démarches concernant ces demandes de prix sont en exécution. Dès qu'elles auront donné des résultats, nous les ferons connaître. Mais nous préparons aussi, dès à présent,

CONCOURS

KODAK

POUR LA FRANCE, LA SUISSE, L'ESPAGNE, LA BELGIQUE & LA HOLLANDE

CONCOURS DU BROWNIE CLUB

CONCOURS DES AMATEURS DE KODAKS

CONCOURS DES PHOTOGRAPHES PROFESSIONNELS

60 PRIX	POUR LES JEUNES GENS AU-DESSOUS DE SEIZE ANS POUR ÉPREUVES OBTENUES AVEC LE " BROWNIE "	2551 FRs.
80 PRIX	POUR LES AMATEURS DE TOUS KODAKS, AUX PRIX DE 27 A 185 FRANCS	5035 FRs.
40 PRIX	POUR LES PHOTOGRAPHES PROFESSIONNELS, POUR ÉPREUVES SUR PAPIERS EASTMAN KODAK	4000 FRs.
180 PRIX	D'UNE VALEUR TOTALE DE	11586 FRs.

DEMANDEZ LES PROSPECTUS GRATUITS.
CATALOGUE ILLUSTRÉ DES
APPAREILS KODAK
ENVOYÉ FRANCO.

AUCUN APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE N'EST UN KODAK S'IL N'EST FABRIQUÉ
PAR LA C^e EASTMAN ET NE PORTE SA MARQUE

EASTMAN KODAK

SOCIÉTÉ ANONYME FRANÇAISE
AU CAPITAL DE 1.000.000 DE FRANCS.

PARIS

5, Avenue de l'Opéra.
4, Place Vendôme.
6, Rue d'Argenteuil.

et KODAK LTD 36, Rue du Fossé-aux-Loups — BRUXELLES

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner " LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE " en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.

Librairie C. REINWALD. — SCHLEICHER Frères, Éditeurs
PARIS, 15, Rue des Saints-Pères, 15, PARIS

Vient de Paraître :

La Photographie Sous-Marine

**** Et ****

les Progrès de la Photographie

PAR

Louis BOUTAN

*Maître de Conférences à la Faculté des Sciences
de l'Université de Paris*

1 volume in-8° avec 52 figures dans le texte et
12 planches hors-texte dont 4 en couleurs. Prix 10 fr.

LES

LIVRES D'OR de la SCIENCE

Petite encyclopédie populaire illustrée

des SCIENCES, des LETTRES et des ARTS

ÉDITION SOIGNÉE ET LUXUEUSE EN FORMAT PETIT IN-18

Chaque volume de 192 pages environ, avec nombreuses illustrations dans le texte et planches hors-texte et en couleurs, autant que le sujet le permetta.

Chaque volume : 1 fr. 50 net.

Vient de Paraître :

SECTION DES SCIENCES APPLIQUÉES

G. RUCKERT

LA PHOTOGRAPHIE DES COULEURS

Suivi d'un glossaire

1 volume avec 41 figures dans le texte et quatre planches en couleurs hors-texte. Prix 1 fr. 50.

LIBRAIRIE GAUTHIER-VILLARS

QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 55, A PARIS (6°)

UNION NATIONALE

DES

SOCIÉTÉS PHOTOGRAPHIQUES DE FRANCE

ANNUAIRE POUR 1901

VOLUME IN-18, DE IV-172 PAGES. — PRIX : 1 FR.

TABLE DES MATIÈRES

Historique. Statuts. Bureau. Conseil. Commission permanente. Membres d'honneur. Membres à vie. Membres donateurs. Membres associés. Sections de Sociétés associées à l'Union nationale. Membre correspondant. Résumé des sessions. Liste des 50 Sociétés affiliées. Total des membres de l'Union nationale. Congrès des Sociétés savantes de 1901. Guide-Manuel élémentaire du débutant, par M. Balagny.

la composition du Jury, qui comprendra, en même temps que le bureau de la Chambre syndicale une série de personnalités officielles photographiques et artistiques assurant le jugement le plus impartial et le plus éclairé aux concurrents. 77.06

••

Le 2 mai dernier, s'est ouvert le sixième Salon international de Photographie du Photo-Club de Paris.

C'est dans la salle des Fêtes de la Société, 44, rue des Mathurins, qu'a eu lieu cette Exposition ouverte jusqu'au 2 juin.

L'influence exercée par les expositions du Photo-Club de Paris a été des plus heureuses pour la photographie artistique, et le Salon de 1901 a été particulièrement brillant par l'intérêt des œuvres admises.

Nous lui consacrons, d'ailleurs, dans la Revue un important compte-rendu. 77.06.44

••

Le Photo-Club Meulanais ouvre un concours auquel sont invités tous les membres de la Société.

Le concours sera divisé en six séries :

1° Une série comportant le format 13 x 18. 2° Une série comportant le format 9 x 12. 3° Une série comportant tous les formats inférieurs au 9 x 12. 4° Une série pour épreuves diapositives pour projections. 5° Une série pour cartes postales. 6° Une série dite artistique comportant tous les formats.

Liberté entière est accordée aux concurrents pour la présentation de leurs épreuves, sous condition expresse qu'elles n'aient jamais paru dans aucun concours.

Les amateurs pourront concourir pour une ou plusieurs séries, et plusieurs fois dans la même série.

Toutes les épreuves devront être remises au plus tard, le mardi 9 juillet, au concierge de la Mairie.

Les épreuves ne devront pas être signées, elles porteront un titre, indiquant le sujet traité, et une devise qui sera répétée à l'extérieur d'une enveloppe cachetée renfermant le nom de l'auteur.

Cette enveloppe ne sera ouverte qu'après les opérations du Jury.

La distribution des récompenses aura lieu à Meulan, à l'Hôtel de Ville, le 14 juillet, à 2 heures de l'après-midi.

Les récompenses comprendront deux prix par chaque série.

Après les opérations du Jury, les épreuves seront classées le lendemain, pour leur exposition en être faite au public, à partir du samedi matin jusqu'au 15 juillet inclus, dans la salle de la justice de paix de Meulan.

Pour avoir connaissance du règlement complet, s'adresser à M. A. Roussel, Président du Photo-Club Meulanais, à Meulan. 77.06.44

AMATEURS PHOTOGRAPHES !!!!

N'employez que les Plaques "GEM"

Plaques
"GEM"
Plates

ESSAYEZ ET COMPAREZ

DÉPÔTS

COMPTOIR PHOTO-CYCLISTE, 17, rue Vivienne
PHOTO-OPERA, 8, boulevard des Capucines
VAVASSEUR, 118, boulevard Saint-Germain
SCHRAMBACH, 23, rue de la Pépinière
OFFICE CENTRAL DE PHOTOGRAPHIE, 17, rue de Rennes
CHEVILLON, 11, rue de LyonPlaques
"GEM"
Plates

Vente en Gros : C. M., 18, rue Poissonnière. — PARIS (On demande des agents sérieux en province)

POUR ÉVITER LES CONTREFAÇONS

Exiger le Numéro
et la Marque**E. Français**sur les
les OBJECTIFS

Anastigmats

Rectilinéaires,
grands angles, etc.

fabriqués par

E. FRANÇAIS, Opticien

PARIS — 84, Quai Jemmapes — PARIS

S'adresser
POUR CE QUI CONCERNE
la Direction
et la
Publicité
à
M. L. GASTINE
156, Avenue de Suffren
PARISCHANGEMENT D'ADRESSE**La Maison E. CAILLON**

Constructeur d'Appareils Photographiques de Précision

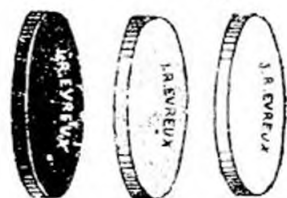
(Anciennement 53, Rue des Batignolles)

18 bis, Rue Denfert-Rochereau (Près le Luxembourg)

PARIS

21 Médailles Or, Vermeil, Argent, Bronze

J. R. EVREUX



MARQUE DÉPOSÉE

A EXIGER sur chaque écran
afin d'éviter les contrefaçons.**ÉCRANS COLORÉS**

A FACES PARALLÈLES DE

**J. RADIGUET
EVREUX**Les seuls conservant la netteté
des images et donnant toutes
les valeurs des teintes des
tableaux, des sous-bois, des
ombres, etc.Employer de mauvais écrans
revient à placer un prisme devant
l'objectif.

TÉLÉPHONE

Prix-courants et Renseignements franco

Optique, Appareils photographiques, Électricité

CH. BRISTEBARD

Horloger de la Marine de l'État

HORLOGERIE de PRÉCISIONMontres et chronomètres pour les observations
photographiques de précision. Essais
d'obturateurs. Chronophotographie. Photographie
météorologique. Photographie astronomique,
etc., etc.MONTRES DÉCIMALES donnant le 20.000^e de l'heureMaison fondée en 1856. 1^{er} lauréat au concours de chronomètre
pour torpilleurs en 1891 et 1899. Membre du jury,
hors concours, Lyon 1898.

32-34, Grande-Rue, à Besançon

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner "LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE" en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.

Le Syndicat d'initiative d'Auvergne a organisé une Exposition de photographies ayant trait à l'Auvergne : *Paysages, Sites, Monuments, Œuvres d'art, Costumes, Documents historiques et archéologiques, Personnages, Fêtes et Cérémonies*, ouverte depuis le 1^{er} juin 1901, au Syndicat d'initiative, place de Jaude, 4, à Clermont-Ferrand.

Il sera attribué aux meilleures séries des diplômes avec médailles en bronze portant le nom du lauréat.

77.06.44



La Société Havraise de Photographie prépare une exposition qui aura lieu du 4 au 25 août, et dans laquelle tous les genres de photographies seront admis. Écrire pour tous renseignements à cette Société.

77.064



À l'Exposition de Glasgow, où la section des Beaux-Arts comprenait une section de photographie artistique très importante, les artistes photographes français ont remporté un succès que nous sommes heureux d'enregistrer. Tous les exposants étrangers s'accordaient à reconnaître que dans cette section d'art photographique, les envois des artistes Français, groupés avec tant de zèle par le Photo-Club de Paris, dominait de beaucoup les envois des artistes photographes des autres pays.

77.064



La Société d'émulation des Côtes-du-Nord, organise pour la deuxième quinzaine d'octobre prochain une exposition photographique dans le but de faire connaître les ressources pittoresques et archéologiques du département. Monuments, costumes et paysages forment trois sections d'envois par les amateurs et professionnels qui exposeront chacun à part et auront leurs récompenses spéciales.

Les demandes d'exposants doivent être envoyées avant la fin de juillet et les œuvres avant le 15 septembre, à M. le Président de la Société d'émulation à Saint-Brieuc (Côtes-du-Nord).

77.064



Le Salon photographique annuel de Londres aura lieu, cette année, du 20 septembre au 2 novembre prochain à la galerie Dudley. Écrire pour les demandes d'admission à M. Reginald Craigie, au Camera Club, Charing-Cross road, Londres.



Union internationale de Photographie. — La session d'Oxford (Angleterre) de l'Union internationale de Photographie aura lieu du 8 au 13 juillet prochain sous la présidence d'honneur de sir W.-M.-J. Herschell.

Faute de place, nous ne pouvons publier ici le programme complet de cette importante session

qui aura un éclat tout à fait exceptionnel, mais pour se le procurer, il suffit d'écrire à MM. Puttemans, 9, rue Van Bemmel à Bruxelles, F.-A. Bridge, East Lodge, Dalston Lane à Londres N. E. ou à M. Smith, directeur de la compagnie Eastman, 5, avenue de l'Opéra, à Paris.

Ce dernier prend même les mesures nécessaires pour faire réserver sur les lignes de chemin de fer françaises et anglaises, des voitures pour permettre à tous les congressistes qui s'adresseront à lui, de voyager le plus confortablement possible. Nos lecteurs feront donc bien de lui adresser au plutôt leurs demandes à ce sujet, sûrs d'être accueillis avec la courtoisie délicate qui le caractérise et de faire par ses soins un voyage tout à fait agréable et commode.

77.063



NOUVEAUTES

photographiques (1)



Les Faiblisseurs. — À l'une des séances du Congrès des Sociétés savantes qui s'est tenu à Nancy en avril 1901, MM. Lumière frères ont communiqué de fort intéressants résultats, ayant pour but de montrer l'action différente d'un même faiblisseur (persulfate d'ammoniaque, réducteur de Farmer, eau oxygénée, sulfate cérique etc.) suivant que nous le faisons agir sur une image qui a été développée avec tel ou tel révélateur.

Cette question présentant un réel intérêt au point de vue pratique, nous y reviendrons lorsque le mémoire de MM. Lumière frères aura été publié. —

77.023.6-023.4

Téléobjectif pour photo-jumelle Bellieni. — M. Bellieni vient de créer un dispositif fort ingénieux permettant d'utiliser l'objectif d'une photo-jumelle et la photojumelle elle-même pour obtenir avec la plus grande facilité des photographies à grandes distances.

Il suffit d'associer à cet objectif un système optique constituant un élément négatif pour réaliser un téléobjectif dont nous pouvons régler la mise au point pour la distance à laquelle se trouve le sujet dont il est intéressant d'obtenir une image à grande échelle.

M. Bellieni a même tenté des essais de télépho-

(1) Sous cette rubrique, nous nous bornons à signaler les appareils nouveaux dont nous avons connaissance, mais qui ne nous ont été ni communiqués ni décrits. — Nous décrivons au contraire plus ou moins longuement tous ceux qui nous sont prêtés à cet effet.

tographie stéréoscopique dont les premiers résultats sont déjà encourageants. 77.131.5-832

Brûleur à acétylène Duchenne. — On sait que l'emploi de l'acétylène pour les projections photographiques se généralise de plus en plus.

Pour faciliter cet emploi, M. Duchenne, le constructeur bien connu vient d'imaginer un nouveau brûleur très ingénieux.

Si l'on n'emploie qu'une seule flamme d'acétylène on ne peut guère dépasser avec les becs spéciaux affectés à ce gaz une quantité de lumière très suffisante pour les petites projections, mais insuffisante pour projeter sur de grandes surfaces et à une grande distance comme il le faut dans les vastes salles de cours ou de conférences.

Si l'on place deux flammes l'une derrière l'autre la première fait écran à la seconde et l'éclairage total est loin d'égaliser la somme de lumière fournie par les deux becs considérés isolément.

Une troisième flamme, placée derrière les deux premières, en vertu du même fait, rend encore moins, et plus on ajoute de flammes, plus les effets de ces augmentations s'amoindrissent relativement, de telle sorte, qu'il faut vite renoncer à l'augmentation de la luminosité totale par l'augmentation du nombre des flammes.

On a essayé d'obvier à cette neutralisation réciproque du pouvoir éclairant des flammes en les disposant en biais de telle façon qu'elles se masquent moins les unes les autres.

Ce dispositif donne, en effet, une moindre déperdition du pouvoir éclairant, mais la perte est encore considérable et cet échelonnement des becs qui a du reste l'inconvénient d'élargir beaucoup trop la dimension du foyer lumineux, comporte une limite vite atteinte par suite du trop grand espace que prendrait cet échelonnement dans les lanternes à projection.

Or, M. Duchenne a trouvé une fort élégante solution du problème en imaginant une couronne de becs formant un rayonnement de flammes concentriques toutes au même plan, toutes dans un petit espace et qui ne se masquent en aucune façon.

Ce dispositif permet de grouper dans les plus petits modèles de lanternes un foyer lumineux d'une puissance totale égale à celle des plus forts chalumeaux de lumière oxydrique.

D'après le même principe, M. Duchenne fait aussi un dispositif analogue constitué par deux demi-couronnes dont les becs en chicane concentrent la même somme totale de lumière sur un espace encore plus restreint.

Ce nouveau brûleur breveté contribuera certainement beaucoup à répandre l'usage des projections à l'acétylène parce qu'il donne enfin la solution tout à fait satisfaisante du problème posé. 77.823

Le Chromogène. — Sous ce nom M. Guillon, fabricant, lance un nouveau virage en trois flacons

dont le mélange en proportions déterminées donnerait, paraît-il, tous les tons aux papiers au gélatino-bromure. 77.023.5

Cheminée « Franceville ». — La Société « Franceville » lance une nouvelle lanterne de laboratoire, à verre rouge, qui peut se placer sur toutes les lampes à essence. 77.124

Émail Étruot. — Le nouvel émail ainsi nommé aurait l'avantage de permettre de glacer les épreuves en n'importe quelle substance rigide, polie, avec des facilités particulières. 77.024.7



FORMULES, RECETTES et TOURS de MAIN



Virage au sulfocyanure de plomb et d'or.

Dans une note publiée par *Photographische Correspondenz*, le professeur Lainer constate que la plupart des bains de sulfocyanure contiennent beaucoup trop de ce sel.

Un bain qui contient 24 parties de sulfocyanure pour 1000 d'eau attaque les demi-teintes délicates de l'image, il produit des taches dans la gélatine et sur la peau des doigts ; de plus, il produit fréquemment des doubles teintes et il ne vire pas bien.

La proportion de sulfocyanure a été réduite à 2,5 parties pour 1000 ; le bain ainsi modifié donne généralement des tons bruns, bien que ce soit les tons violets qu'on désire le plus souvent.

Par l'addition de nitrate de plomb ce but est atteint, mais le sel de plomb ne doit pas être ajouté au hasard, car si du nitrate de plomb est ajouté à une solution de sulfocyanure d'ammonium, il se forme un précipité de sulfocyanure de plomb ; mais si ce sel est ajouté à une solution de sulfocyanure d'or, il n'y a pas de précipité et l'on obtient ainsi un excellent bain de virage qui donne des tons parfaits en vingt à vingt-cinq minutes.

Voici les solutions à préparer :

A. — Sulfocyanure d'ammonium à .	10 „/°
B. — Chlorure d'or et de potassium.	1 „/°
C. — Nitrate de plomb.	15 „/°

Pour l'usage, mélanger :

Eau.	1000 cc.
Solution A.	25 „
— B.	50 „
— C.	50 „

La quantité de bain ci-dessus est suffisante pour traiter de quarante à cinquante épreuves 13x18. Avant le virage, les épreuves doivent être lavées



Phototype de
Cousin Duce du Haeren
. . . . Gravure et
Impression en trois .
. . . . Couleurs de
Pixer et Dubou . .

VUE D'AGEN EN 1877





LE
CENTENAIRE INTERNATIONAL
DE LA PHOTOGRAPHIE EN FRANCE



DOUS ne sommes pas à la veille du Centenaire de la Photographie, puisque cette découverte ne date que de 1813, époque à laquelle Nicéphore Niepce faisait connaître ses premiers travaux sur l'obtention des images photographiques. Mais, l'influence considérable qu'elle eut sur toute l'activité humaine du XIX^e siècle, celle qu'elle exercera certainement sur le XX^e siècle, et son origine bien française, nous obligent à songer, dès à présent, à préparer ce Centenaire pour en faire une manifestation nationale et internationale, d'un éclat et d'une portée " historique ".

Depuis 1813, elle a fait tant de progrès, elle a reçu tant d'applications précieuses, elle a modifié si profondément nos idées, notre existence même, qu'il serait impossible d'improviser, en une ou deux années seulement, la représentation exacte et complète de son évolution, de ses bienfaits ; à plus forte raison, celle de son état actuel et des espoirs qu'elle donne en France et à l'Étranger.

Or, cette représentation du Passé, du Présent et de l'Avenir photographique, œuvre laborieuse à effectuer avec le concours de tous, pendant une série d'années, est l'essence même de la célébration du *Centenaire international de la Photographie en France*, car il serait aussi indigne de nous que de cette découverte, de la consacrer par des fêtes stériles, c'est-à-dire sans enseignement et sans conséquences.

Comme toutes les activités analogues, la Photographie a ses manifestations collectives, tantôt sérieuses, tantôt banales. Concours, sociétés, congrès, expositions de photographie se comptent par centaines..., mais le nombre est petit de ces groupements qui sont progressistes et productifs. Les plus connus, les plus autorisés, nous le déclarons nettement — cette affirmation trop sincère dût-elle soulever bien des protestations intéressées, — ne sont point qualifiés pour préparer dès à présent l'œuvre énorme du Centenaire. Ils ne présentent ni les garanties de compétence, ni les garanties d'indépendance nécessaires. C'est donc en dehors d'eux, quoique avec leur concours, que le *Centenaire international de la Photographie en France* doit être préparé pour 1913.

Toutes les Sociétés, toutes les Associations françaises et étrangères ren-

ferment des éléments appelés à coopérer de la façon la plus active à cette œuvre. Mais AUCUNE n'est autorisée à l'entreprendre et c'est un groupement nouveau qui peut seul le réaliser.

Il est *indispensable* que ce groupement, français et international, soit, en effet, affranchi de toutes les influences de chapelles, de coteries, de sociétés et même des influences officielles, et, pour le faire libre autant que respectable, il n'y a qu'un moyen : Constituer avec un petit nombre de personnalités internationales au-dessus de toute suspicion, un Comité d'organisation spécial ne renfermant que des hommes réellement compétents et absolument indépendants.

Si ce Comité appelle ensuite, naturellement, tous les groupements, toutes les associations, toutes les sociétés, à concourir à son œuvre, celle-ci offrira des garanties d'équité positives parce que le Comité, capable et libre, les dominera avec tout le souci de sa dignité et de sa responsabilité, tandis qu'aucune des associations actuelles — ayant pris une position quelconque, par le fait même qu'elle existe, — n'offre les garanties d'indépendance indiscutable qu'une telle initiative exige.

LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE n'a pas plus qualité qu'aucun autre organe photographique, qu'aucun autre journal, fût-il quotidien, qu'aucune société, qu'aucun groupement, pour organiser ce Centenaire. Aussi ne prétendons-nous point en faire un acte personnel. Nous n'entendons pas plus l'inspirer que le conduire. Mais nous avons le droit de dire que ce Centenaire doit être préparé dès aujourd'hui, qu'il doit être respectable, utile par ses renseignements sur le Passé, le Présent, comme par ses indications pour l'Avenir et qu'il ne sera grand qu'à la condition d'échapper aux intrigues de personnes et de coteries.

Néanmoins, tout acte émane forcément d'une initiative. Si les groupements et leurs individualités photographiques actuelles ne sont pas autorisés à prendre cette initiative et si nous ne nous l'accordons pas plus à nous-mêmes qu'aux autres, il est pourtant nécessaire qu'elle soit prise..... Par bonheur, il y a une sortie normale de cette impasse apparente. Sans prétendre en rien, par cela même, préparer cette grande manifestation, ajoutons donc qu'il existe un moyen simple et sûr d'agir vite et bien.

C'est au monde photographique tout entier qu'il appartient de prendre la grande initiative de la préparation du *Centenaire international de la Photographie en France*, en désignant LIBREMENT et DIRECTEMENT dans un véritable *referendum* les quelques personnalités photographiques françaises et étrangères compétentes et absolument indépendantes, à l'abri de toute suspicion, qu'il estime assez pour les charger de constituer le Comité français et international d'organisation.

Il nous semble que toute personne honorable s'occupant de photographie, à quelque titre que ce soit, est en droit d'exprimer à cet égard son opinion dans une lettre, une carte, un billet portant avec son nom et son adresse les noms des quelques élus de son choix, classés par ordre de préférence au point de vue des conditions de garanties, de compétence et d'indépendance précédemment énoncées.

Nous connaissons chez nous, comme les étrangers connaissent chez eux, quelles sont les rares personnalités illustres assez libres, de tout lien d'intérêt matériel et moral, pour remplir avec l'impartialité voulue les fonctions de membre du comité de cette organisation. Nos suffrages ont à se porter sur un si petit nombre de noms qu'il n'est pas même nécessaire de les citer ici.

Quant à la réalisation pratique de ce referendum, première initiative générale, nous ne voulons nullement en la proposant, l'effectuer ; elle doit être aussi libre que le referendum lui-même. Cependant, comme il faut bien que les désignations soient centralisées quelque part, reçues et dépouillées par quelqu'un, nous croyons devoir encore une fois indiquer la sortie normale de cette impasse apparente en disant que le monde photographique est implicitement autorisé à envoyer de lui-même ses désignations à deux ou trois personnalités Françaises hors de pair qui ne pourront les refuser.

Le cas que nous considérons est un cas unique, comparable à celui du Chef d'Etat qui ne peut s'offenser d'être l'objet d'une supplique ni se dispenser de la recevoir. Comme le Pouvoir, la célébrité comporte des charges, et ceux qui la détiennent, quoiqu'ils en aient, ne peuvent s'y soustraire.

Il est donc en quelque sorte inutile de solliciter à ce sujet des maîtres honorés comme le colonel Laussedat, le professeur Marey, d'avance et fatalement désignés, comme M. Lippmann, par exemple, pour recevoir bon gré mal gré les désignations du monde photographique aussi bien que pour en être l'objet.

Sous le couvert de ces hautes personnalités, avec la garantie de telles indépendances, tout devient aisé, aussi bien le dépouillement des suffrages par les soins effectifs d'auxiliaires choisis par elles, agissant sous leur contrôle, que les autres soins matériels résultant de ce referendum et de toutes ses conséquences.

Cette centralisation des désignations universelles n'est d'ailleurs qu'un détail préliminaire de la constitution libre du comité d'initiative du Centenaire. Il suffit qu'elle puisse commencer à s'effectuer au plus tôt et qu'elle soit accomplie prochainement, c'est-à-dire d'ici un an, pour que l'œuvre prenne corps dans sa forme d'intégrité rationnelle.

Nous ne recueillerons personnellement aucune réponse et nous estimons qu'il n'appartient à aucun organe ni photographique ni autre, ni à aucune association, de recevoir ces désignations, mais nous engageons tous nos lecteurs à envoyer d'eux-mêmes directement leurs listes à ces hautes personnalités photographiques qui se trouveront assez qualifiées par ces adresses pour les bien recevoir. Dans l'intérêt de la grande manifestation de ce *Centenaire international de la Photographie en France*, nous engageons de même tous nos confrères à conseiller à leurs lecteurs, toutes les associations à conseiller à leurs membres, d'adresser leurs désignations à ces maîtres que l'universelle estime auréole du respect voulu.

Toute idée générale est à tous. Nous ne demandons ni qu'on reproduise cet appel, ni qu'on dise qu'il émane de nous. Nous ne revendiquerons aucune priorité à l'égard de cette exhortation. Si l'on partage le sentiment que nous exprimons sans arrière-pensée, avec le seul désir de contribuer d'une façon désintéressée au progrès photographique international, qu'on répande en France comme à l'étranger l'idée de ce referendum préliminaire spontané, en quelques termes que ce soit.

Nous ne souhaitons que de voir cette idée germer pour dire non pas : *Nous avons proposé*, mais *tels ou tels proposent*, car les seules vérités fécondes sont celles dont le bon sens public s'empare, qu'il fait siennes, en un mot, pour les mieux propager.



LES SALONS ARTISTIQUES

ET LE

SALON ANNUEL DE PHOTOGRAPHIE



Le Salon annuel de la *Société Nationale des Beaux-Arts* et celui de la *Société des Artistes français* viennent d'ouvrir leurs portes au public en même temps que celui du *Photo-Club de Paris*.

Aujourd'hui les deux sociétés artistiques rivales, naguère en si mauvaise intelligence, font assez bon ménage puisqu'elles ont pu accepter de se manifester sous le même toit... Ce rapprochement, précieux pour le progrès de l'art et tout à l'honneur des deux associations, en suggère naturellement un second qu'il est à peine besoin de formuler : Pourquoi le Salon annuel du Photo-Club de Paris n'aurait-il pas, lui aussi, droit de cité auprès de ses deux aînés, ou, pour mieux rendre notre pensée : Pourquoi la photographie n'aurait-elle pas sa place auprès des autres manifestations artistiques ; peinture, sculpture, gravure, lithographie, arts décoratifs, etc., que l'Etat loge chaque année dans les immeubles officiels ?

Je sais bien que cette question n'est pas nouvelle, qu'elle a été déjà posée, sinon aussi directement et aussi nettement, du moins d'une façon assez claire, et qu'elle a provoqué de violentes protestations.

D'abord, la photographie jouit, auprès des artistes proprement dits, d'une mauvaise réputation. On invoque contre elle une sorte de petite tradition qui la présente comme l'œuvre d'artisans assez vulgaires mais prétentieux, et, beaucoup de personnes, instruites pourtant, la considèrent encore comme un travail purement mécanique et chimique, c'est-à-dire presque indépendant de la volonté de " l'amateur " ou du " professionnel " (puisque à ces deux seuls qualificatifs distinctifs se borne la classification admise pour le monde photographique).

Mais la photographie est une découverte trop récente pour que ses traditions soient solidement établies. Si " M. Rapin " a déjà vécu, comment " M. Collo-dion " pourrait-il entrer dans l'histoire ?



LA PRIÈRE AVANT LE REPAS, PAR M. MATHIS

Exposé au VI^e Salon du Photo-Club de Paris (1901)



La génération actuelle ne connaît déjà plus le photographe d'*absalonesque* chevelure, à costumes romantiques, aux doigts maculés de nitrate d'argent, caricaturé par feu Cham, et, les gens à la mode, ceux dont on blanchit le linge à Londres viennent d'apprendre comment chez un voisin d'Outre-Manche, ont piteusement échoué, dans leur malveillante et grotesque tentative, les snobs qui voulaient mettre l'exercice de la photographie au rang des choses sans élégance qu'un gentleman dédaigne.

Non, la photographie n'est pas un acte vil ; ce " geste " n'a rien de ridicule ; seulement il y a ouvrier photographe et " photographe artiste " comme il y a peintre et artiste peintre, sculpteur et praticien. Et si la profession, de part et d'autre, s'étend du maître à l'ouvrier, ce n'est pas au désavantage de la photographie, car, ses plus vulgaires artisans ne sont pas au-dessous des peintres d'enseignes ou des braves " ouvrier sculpteurs " qui taillent dans les façades de nos immeubles des ornements variés.

Si l'artiste a plus que tout autre contribué à esquisser la méchante tradition dont il voudrait accabler encore le photographe, cette hostilité du premier, — sans réciprocité de la part du second, — est si mal fondée qu'il suffirait peut-être de l'établir pour la supprimer.

Aucun artiste ne voudrait plus se rendre suspect d'ignorance, d'injustice ou même de sentiments moins avouables en daubant sur la photographie ou en affectant de la mépriser. Ces choses n'ont guère été dites ; peut-être parce qu'aucun peintre n'a encore été assez photographe, et quelque peu écrivain à la fois, pour oser et pouvoir traiter ce côté de la question. Or, puisque les circonstances, à cet égard, semblent nous mettre particulièrement en bonne posture, qu'il nous soit permis de les exposer par le menu, quitte à les développer plus tard mieux ou plus énergiquement, c'est-à-dire avec preuves à l'appui, si le besoin s'en fait sentir.

Le sentiment de dédain le moins injustifié de l'artiste pour le photographe (amateur ou professionnel, s'entend), vient de ce qu'il croit, *bien à tort*, qu'on peut s'improviser photographe sans peine, en quelques semaines ou en quelques mois, tandis qu'il faut des années d'efforts opiniâtres et d'éducation artistique pour former l'artiste réellement digne de ce nom.

Nombre de mes anciens camarades d'atelier, aujourd'hui peintres ou sculpteurs plus ou moins célèbres, ont cette fausse idée de la photographie bien qu'ils n'y soient pas absolument étrangers.

Mais je vais préciser davantage :

Non seulement ces artistes connaissent la photographie, mais encore ils la pratiquent, et pour leur plaisir, et pour s'en aider dans leurs travaux artistiques.

Leurs œuvres photographiques sont généralement *très mauvaises*. Ils en accusent, l'objectif, l'appareil, les plaques, la lumière, tout !... excepté eux-mêmes, et, quand on veut leur faire observer qu'ils auraient pu éviter tous les défauts dont ils sont les premiers choqués, ils n'ont jamais la patience d'écouter les indications fournies ; ils répliquent tous spontanément et invariablement par cet argument typique :

" Si la photographie ne peut pas se faire toute seule, Zut ! (pardon, Madame, nous sommes dans les ateliers), j'aime mieux prendre mon document avec un crayon ou avec un pinceau ".

Voilà où en sont encore, à l'heure actuelle, nos plus distingués artistes en

matière d'application photographique. On conçoit qu'ayant une telle idée de la photographie, ils sont loin de voir dans le photographe un confrère en art.

La plupart d'entre eux restent absolument en dehors du mouvement photographique. Ils ne suivent ni les expositions ni les concours de photographie, et, quand on leur montre une œuvre photographique réellement artistique, elle leur fait l'effet d'une heureuse rencontre. N'ont ils pas articulé eux-mêmes cent fois devant la nature cette phrase bien connue : VOILA UN TABLEAU TOUT FAIT ?

Ce qui veut dire : — ici besoin est d'analyser avec précision le sentiment exprimé, — " Mon éducation et mon goût artistiques me font reconnaître dans l'ensemble que voici une composition naturelle parfaite ; il suffirait de la reproduire telle qu'elle est pour faire un excellent tableau ".

Et l'artiste ajouterait tout naturellement : " Un photographe aurait un appareil en main . . . crac ! . . . il n'aurait qu'à presser le bouton . . . ça y serait ! " . . .

C'est même le souvenir de ces compositions *naturelles*, quelquefois si fortuitement rencontrées, qui a déterminé beaucoup d'artistes à faire l'acquisition d'appareils photographiques dont ils ont d'ailleurs rarement obtenu les reproductions providentielles souhaitées !

En effet, il y a de cette conception artistique un peu simpliste à la réalité quelque distance. L'artiste, muni de l'appareil a rencontré le sujet naturel, il a pressé le bouton . . . et n'a rien obtenu.

Par un malheureux hasard, la scène si bien composée se trouvait à contre-jour ! il aurait fallu la prendre avec une plaque ocrée. — Ou bien le soleil donnait dans l'appareil. — Mais le plus souvent pendant qu'il armait l'obturateur et visait, tout s'est dérangé.

Autre cas plus grave : la photo est admirablement réussie (un hasard !), mais, c'est drôle, l'épreuve, quoique parfaite aussi, ne rend pas du tout ce que la nature présentait aux yeux ! . . . ? . . . il y a quelque chose . . . on ne pourrait pas dire quoi, mais ce n'est plus cela !

Enfin, supposons bien rendu par l'appareil le " tableau tout fait ", — il faut tout supposer. Alors l'artiste triomphe. " Le voilà bien le mérite du photographe, Monsieur ! Vous avez un bon instrument, vous visez, vous pressez la détente du ressort de l'obturateur . . . et ça y est ! "

C'est si simple, en effet, qu'on aurait peut-être peine à faire comprendre à l'artiste, fort de cette démonstration apparente, dans quelle erreur profonde il s'obstine à rester.

C'est pourquoi je m'appliquais à préciser plus haut ce que l'artiste entend par un " tableau tout fait " : " *Un ensemble naturel dans lequel son éducation et son goût artistiques lui font reconnaître qu'il n'y a rien à changer et que la reproduction exacte fera tableau.* "

Mais si, pour trouver des tableaux tout faits, pour les discerner dans les innombrables aspects de la nature, — où ils sont si rares que les artistes en sont frappés quand ils les rencontrent, — si, pour découvrir ces précieux arrangements, il faut une éducation artistique étendue et un goût artistique développé, en quoi le photographe qui les possède diffère-t-il donc tant de l'artiste ? Il a ses qualités maîtresses essentielles, et, comme on l'a dit fort spirituellement, il travaille avec du gélatino-bromure d'argent et des lentilles achromatiques, voire anastigmatiques, au lieu de travailler avec soies de porc ou poils de blaireau et poudres délayées dans l'huile.

En réalité, l'artiste ne pourrait exclure le photographe du domaine de l'art qu'en plaçant la conception géniale au-dessous du moyen d'exécution matérielle et en décrétant que ses outils sont seuls dignes d'interpréter la beauté.

On chante encore, mais c'est par dérision :

La peinture à l'huile,
C'est bien difficile,
Mais c'est bien plus beau
Qu'à la peinture à l'eau



La concurrence que la photographie semble faire à l'art dans la représentation de la nature est aussi l'une des causes de l'hostilité de certains artistes.

Mais ceux-là sont surtout les serviles copistes de la matière, et, si leur jalousie se conçoit, elle est sans excuse.

Les artistes élevés, les créateurs, quand ils utilisent la photographie comme document, — et c'est toujours assez gauchement d'ailleurs, — ne s'en vantent pas, parce que le public, plus dénigreur que clairvoyant, pourrait avoir la sottise de leur en faire une critique. Mais, à l'occasion pourtant, ils en feraient l'aveu tout de même. Qu'importe à la rigueur qu'on sache qu'ils s'entourent de documents photographiques. Ce qu'ils font de ces renseignements, c'est une autre chose, et, leur œuvre domine la représentation photographique utilisée, de toute la hauteur de leur conception et de leur interprétation.

Au contraire, les artistes qui ne sont que des copistes terre à terre, jaloux de la photographie, manifestent contre elle d'autant plus d'animosité . . . qu'ils s'en servent davantage. Ah ! ce ne sont pas ceux-là qu'il faudrait accuser de s'entourer de documents photographiques : ils protesteraient avec une furieuse véhémence !

Par malheur, on en a vu plus d'un photographiant. Des instantanés existent qui les trahissent parce qu'ils les montrent en flagrant délit de documentation photographique. Ils ne fabriquent ni leurs appareils, ni leurs plaques, ni leurs papiers, et, leurs fournisseurs pour ces objets les connaissent . . . enfin et surtout, ils se trahissent eux-mêmes par leur propre servilité de copiste. Dans ce qu'ils produisent, l'amateur éclairé distingue fort bien ce qui appartient au peintre ou au dessinateur, et ce qui appartient à la photographie.

Le public, lui, n'a pas un sentiment assez subtil des nuances établissant cette démarcation pour les voir, mais il constate que la conception de la nature chez les artistes a fait une singulière évolution depuis que la photographie les sert.

Quand il saura, — et il l'apprendra plus vite que les artistes, car il ne s'enferme pas dans une tour d'ivoire, — qu'il faut autant de goût et d'éducation artistique pour faire une œuvre d'art photographique bien conçue, bien composée, que pour faire un bon tableau ou une bonne sculpture, — quand il saura que l'étude des procédés photographiques exige autant d'intelligence, de persévérance, de temps, d'efforts, — et plus de science, — que l'étude des procédés du peintre ou du sculpteur, il tiendra l'artiste photographe ou le photographe artiste en aussi haute estime que le peintre artiste et l'artiste sculpteur.

Déjà, il se rend en foule aux Salons annuels de Photographie, de France et de l'Étranger. Quand il sera convaincu, — ce qui ne tardera guère, — qu'il n'y a que de mauvaises raisons à invoquer pour écarter la photographie des autres arts du dessin, il exigera sa réunion aux salons dits artistiques comme il a exigé

le rapprochement des deux Sociétés artistiques rivales, au profit de l'Art et pour sa plus grande commodité.

Aussi bien pour le progrès de l'Art photographique que pour celui des autres arts, il est en effet nécessaire que ses manifestations soient plus rapprochées des leurs et plus directement comparables avec elles.

S'il nous intéresse de savoir ce que la nature peut donner, interprétée par le peintre, le sculpteur, le graveur, et même le lithographe, il ne nous intéresse pas moins de savoir quelle est l'interprétation du photographe.

Enfin, nous avons même un égal besoin de savoir comment les autres procédés de reproduction de la nature, dérivés de la photographie, traduisent ce qui se présente à nos yeux et rendent aussi les productions artistiques qu'elles ont mission de répandre pour les faire connaître et développer, jusque dans les masses, le sentiment de l'Art.

Au même titre que la Photographie, les procédés de reproductions doivent donc avoir place dans les Salons annuels d'Art.

L'héliogravure, les impressions aux trois couleurs, la simili elle-même, ne sont pas plus indignes de ces salons que les broderies et les tapisseries d'art, les reliures artistiques, la céramique, les papiers peints et l'art décoratif du meuble ou des bijoux.

Même dans ces procédés *dits* mécaniques, l'Art tient encore une si large place, l'éducation et le goût artistique sont si prépondérants qu'on est forcé de le reconnaître en présence des prodigieuses différences qui séparent une bonne reproduction en couleurs d'une mauvaise, une simili ou une héliogravure, une photocollographie ou une glyptogravure artistiquement exécutées, de celles qui sont faites communément dans le commerce et l'industrie, *avec les mêmes procédés*.

Les enseignes de forains sont aussi faites avec des pinceaux et des couleurs à l'huile, mais Bonnat ou Carolus Duran ne s'en servent pas comme le barbouilleur inconnu qui représente sur la toile foraine : le "Phénomène surprenant". L'Art est dans l'artiste et, non dans son instrument.

S'il est incontestable qu'il y a plus de différence *dans l'exécution* entre un tableau de Bouguereau et une fresque de Goya, qu'entre une toile de José Frappa et la reproduction trichrome d'un sujet de genre ou autre reproduit par la photographie, et s'il est vrai qu'un dessin d'Ingres, comme un dessin d'Albert Durer ou de Renouard sont, indépendamment de toute facture, des manifestations d'art, pourquoi l'instrument du photographe serait-il plus proscrit que celui du miniaturiste ou celui du peintre de décors de théâtres ?

Ce qui anime l'artiste et le fait supérieur aux autres humains, c'est la faculté de sentir et d'exprimer, développée par son étude de la nature, par ses méditations sur elle, par son analyse approfondie. Quant à ses études techniques il joint des connaissances générales historiques, scientifiques et littéraires ; quand il possède en outre la pratique matérielle parfaite du moyen d'expression, crayon, pinceau, burin ou ciseau qu'il a choisi, rien ne l'empêche de s'élever par le travail à la hauteur des idées philosophiques les plus puissantes et de les traduire en œuvres magistrales. Or, en quoi ce programme sort-il des moyens de l'artiste photographe ?

La personnalité, la valeur artistique du photographe s'accuse mal dans le portrait, sa production courante la plus connue, pour une foule de raisons qu'il

serait trop long d'exposer ici ; mais, comme elle se révèle bien, au contraire, dès qu'un concours quelconque indique un sujet moins étroit, comme : *le Printemps, les Fiançailles, le Retour du troupeau !* Quel que soit le nombre des concurrents, on ne voit pas une composition semblable à une autre, et, les tempéraments s'affirment avec des différences si variées, dans des formes, des factures, des sentiments si fort opposés, qu'il n'est plus possible de nier la valeur artistique, intrinsèque, considérable ou médiocre, de tel ou tel concurrent.

Moins traditionnistes que les autres artistes, les artistes photographes ont, au contraire, une personnalité qui surgit plus librement.

Ce qui leur manque, ce n'est pas l'originalité, c'est, au contraire, la formation classique d'art, si l'on peut ainsi s'exprimer, que nos maîtres ou nos écoles imposent à leurs élèves souvent avec trop d'autorité puisque les grands concours de Rome n'admettent guère que les œuvres rentrant dans une sorte de moule déterminé.

Les artistes photographes le sentent d'ailleurs si bien qu'ils commencent à suivre d'eux-mêmes l'enseignement artistique classique.

A l'Étranger, d'autre part, en Allemagne et en Autriche, par exemple, les professionnels photographes, dans les écoles photographiques, font une étude pratique assez étendue des arts du dessin. Enfin, parmi les artistes étrangers, on peut déjà citer pas mal de personnalités qui ont opté pour la photographie comme jadis Adam Salomon, chez nous, abandonna le ciseau du sculpteur, qu'il ne maniait pourtant pas d'une façon inférieure, pour l'objectif photographique.

En résumé, pour écarter la photographie des Salons annuels de peinture et de sculpture, on ne peut invoquer aucune bonne raison, tandis qu'on pourrait, au contraire, démontrer sans peine que tous les arts du dessin n'ont qu'à gagner à ce rapprochement, par cela même nécessaire dans le plus bref délai possible.

La place, au Grand Palais, ne manque pas. Les moyens pratiques de réalisation ne sont pas difficiles, car, les amateurs comme les professionnels et les spécialistes, en ce qui concerne les procédés de reproductions, accepteraient les conséquences économiques d'une pareille réunion.

Quant à la dignité des deux associations d'artistes actuelles, elle serait assez garantie contre l'admission de toute œuvre photographique non artistique, par l'introduction dans les jurys des photographes d'une proportion déterminée d'artistes peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs et lithographes.

D'ores et déjà, la photographie possède à l'Étranger, ses écoles artistiques bien caractérisées ; Anglaise, Allemande, Américaine, Autrichienne et Belge ; de nouvelles écoles se formeront en Espagne, en Russie, en Hollande, en Suisse, en Italie et jusqu'au Japon. L'École française est représentée avec éclat par le Photo-Club de Paris. Son existence s'est affirmée de plus en plus par les Salons organisés annuellement, depuis 1894, par cette Société. Il suffit de suivre chaque année ces expositions, pour constater que cette école existe et qu'on ne saurait sans aveuglement systématique la méconnaître. A bref délai, ce mouvement artistique nouveau forcera les portes ; mieux vaudrait les lui ouvrir de bonne grâce et faire ainsi preuve d'une largeur de vues que la logique impose autant que l'équité.



L'HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE TRICHROME

* *

Réponse à M. Ives

* *



DANS le numéro de novembre 1900, de " *The Photographic Journal* ", M. Ives apporte une contribution nouvelle à l'histoire de la photographie trichrome.

N'y eussé-je pas été pris nommément à partie, que le seul souci de la vérité me ferait un devoir d'intervenir à propos d'un travail qui devrait n'être qu'un exposé impassible et impartial et qui, je ne sais pourquoi, affecte des allures de polémique personnelle, où mon nom et mon œuvre se trouvent discrédités.

J'ai le droit de défendre l'une et l'autre. Et je veux pour rétablir les faits et la vérité reprendre l'exposé de M. Ives.

Si je l'ai bien compris, on peut ramener à sept chefs principaux les observations de M. Ives sur la théorie et l'histoire de la photographie trichrome.

On peut les résumer ainsi :

1^o M. Ives prétend que ma méthode de photographie indirecte des couleurs n'a pas donné et ne pouvait pas donner les résultats annoncés, parce qu'elle était présentée comme fondée sur la théorie de Brewster sur la constitution du spectre solaire.

2^o M. Ives n'admet pas ou ignore que, dès 1878, j'ai publié la véritable interprétation des phénomènes photochromiques en la dégageant de la théorie de Brewster qui expliquait mal les phénomènes, et en la fondant sur l'existence dans le spectre, d'une infinité de rayons réellement simples se répartissant en trois groupes.

3^o M. Ives nie, sans les avoir vus probablement, les résultats obtenus et publiés par moi, dès 1869.

4^o M. Ives, s'autorisant d'une erreur d'interprétation théorique, me reproche d'avoir employé et proposé comme écrans sélecteurs des milieux qui n'avaient ni la nature ni le caractère requis.

5^o M. Ives affirme que quiconque, dans ses analyses et ses synthèses chromatiques, n'aura pas tenu un compte rigoureux des courbes de Maxwell (précisées par lui) ne peut obtenir une reproduction correcte, qu'il s'agisse du spectre solaire ou des couleurs de la nature.

6^o M. Ives, avec une équité contestable, attribue à Maxwell, à Collen, à Cros

et à moi-même, la paternité simultanée et partagée de la découverte de la photographie indirecte des couleurs.

7° M. Ives critique, tantôt justement, tantôt inexactement, les dispositifs que j'ai proposés pour l'analyse et la synthèse photographique des couleurs, soit au point de vue de leur invention, soit au point de vue de leurs qualités. Il en ignore même quelques uns des plus importants.



Je dois de prime abord, relever une erreur de date : la première communication de Charles Cros, celle qu'il fit au journal *Les Mondes*, parut, non point dans le numéro du 25 février 1868, mais dans celui du 25 février 1869, par conséquent après la prise de mon brevet, qui avait eu lieu le 23 novembre 1868. Cette prise de brevet constituait de ma part un acte avéré de publicité. Le brevet me fut accordé le 23 février 1869, et, par suite fut rendu public dès cette date qui est elle-même antérieure, on le voit, à celle du numéro des *Mondes*.

Charles Cros se prévalut d'un pli cacheté qu'il avait déposé en 1867 à l'Académie des Sciences ; il avait ainsi laissé dormir son invention sans utilité pour personne, il faut le reconnaître, pendant cette période. A la suite d'une polémique courtoise engagée entre nous deux par la voie de la presse, il fut reconnu que la propriété honorifique de la découverte revenait toute entière à chacun de nous deux, mais que j'en avais seul la propriété industrielle.

Le pli cacheté de Cros fut ouvert le 26 juin 1876.

M. Ives, en voulant baser ses jugements, en ce qui concerne mes écrits, sur le contenu de mes plus anciennes publications, commet lui-même une grave erreur d'appréciation lorsqu'il dit « qu'il se trouvait des défauts graves dans chacune des méthodes que je proposai ». Il se trompe également en disant, au sujet des négatifs que je destinai aux impressions « que j'étais tombé dans une erreur qui consistait dans l'emploi, pour chaque négatif, d'un triage à travers deux primaires ».

Ces prétendus défauts ne furent que des erreurs théoriques qui n'eurent pratiquement aucune importance, et il était dans la nature même de chacun des trois écrans que j'employai et désignai *du nom même de leur couleur, c'est-à-dire orangé, vert et violet*, pour le triage, *en vue des impressions pigmentaires*, de ne laisser passer en réalité, *quelles que fussent mes assertions d'alors*, qu'une seule lumière primaire, qu'un seul élément actif, conformément à la vraie théorie. Il ne m'avait pas été nécessaire de connaître celle-ci pour déterminer la nuance exacte et l'intensité de ces trois écrans.

J'étais donc matériellement dans le vrai, chose que M. Ives semble ne vouloir pas reconnaître. Comment le bénéfice de cette situation pourrait-il m'être ridiculement enlevé par une explication mal donnée ?

J'obtins régulièrement, dès l'origine de mes communications au monde photographique, de belles épreuves trichromes pigmentaires, conformes aux modèles, et cela bien avant d'avoir découvert et puis publié la véritable interprétation des phénomènes analytiques et synthétiques qui s'accomplissent, dans la formation des trois négatifs d'abord, dans l'unification des trois positifs ensuite. Des attestations et des comptes rendus ne manquent point pour confirmer là-dessus mes dires. Je pourrais citer, avec documents à l'appui, divers expérimentateurs et opérateurs qui, guidés par mes seules définitions et indications pratiques,

obtinrent comme moi des épreuves plus que démonstratives, sans avoir eu à approfondir les lois physiques qui régissent ces phénomènes et qui concourent à ces résultats ; et à plus forte raison, sans avoir songé à déterminer graphiquement les courbes de couleurs les plus exactes. On peut même dire que nombre d'applicateurs émérites actuels de la photographie trichrome en sont encore là.

Je puis donc affirmer, en premier lieu, mes titres de priorité incontestables en ce qui concerne plus particulièrement la plus importante des deux méthodes de photographie trichrome que j'ai publiées, savoir : *la méthode d'interversion ou méthode antichromatique*, la seule qui permette l'impression d'images matérielles, c'est-à-dire réelles et pigmentaires. Cette méthode se résume toute entière dans une formule pratique et raisonnée qui est la substance même de mes premières publications où elle se trouve nettement formulée. Elle consiste : 1^o à créer trois négatifs avec l'interposition d'un écran orangé pour l'un, d'un écran vert pour le deuxième, d'un écran violet pour le troisième ; 2^o à tirer et superposer sur un même fond blanc trois positifs monochromes de ces trois négatifs, savoir : un positif bleu d'après le négatif de l'écran orangé, un positif rouge d'après le négatif de l'écran vert, un positif jaune d'après le négatif de l'écran violet (brevet du 23 novembre 1868, délivré le 23 février 1869 ; numéros des 11, 13, 16, 18, 20 et 23 mars et des 1^{er} et 6 avril 1869 du journal *Le Gers* ; Traité paru en mai 1869, chapitre II et particulièrement chapitre III, pages 36 et suivantes).

Si je m'étais borné à donner cette unique formule sans l'envelopper de théories, M. Ives, lui-même, affirmerait mes droits de priorité, en fait de méthode applicable de photographie trichrome.



Guidé, dans les premières applications que je fis de mon système, par mon raisonnement, je donnai à chacun de mes trois écrans colorés l'intensité et la tonalité réclamées par le résultat qu'il s'agissait d'atteindre : *la reproduction des couleurs de la nature* (sinon celles du spectre).

C'est ainsi, par exemple, que je choisissais expérimentalement un écran vert assez intense pour que son rôle sélecteur fût complet ; c'est-à-dire pour que, sur son négatif, les opacités correspondant aux objets violets, rouges et orangés fussent réduites au minimum. Un tel écran ne transmettait *inévitablement* (ainsi que je le reconnus par la suite) qu'une seule lumière primaire, celle qui n'occupe que la région spectrale verte, et qui doit être la seule active pour ce négatif, d'après la vraie théorie ; dans tous les cas, elle dépassait à *peine* l'étendue de la région verte. Cet écran était, d'après mes dernières définitions, *unirégional*.

Il me fallut intensifier et même saturer l'écran orangé afin de rendre à peu près nulle, sur le négatif correspondant, l'empreinte plus active par elle-même des objets bleus. Pour obtenir, sur ce second négatif, des empreintes ou opacités plus égales des objets jaunes, orangés et rouges, je dus employer de préférence, ainsi que je le décrivis, un écran qui, à la vue, était, non pas absolument orangé, mais plutôt rouge-orangé. Il ne transmettait, *ainsi que je le reconnus ultérieurement*, que la lumière primaire représentée par la région spectrale qui comprend seulement le rouge et l'orangé ; il pouvait transmettre également le jaune qui, on le sait, se réduit presque à une ligne, et même comprendre quelque peu le vert jaune, en vue d'une plus grande rapidité. Ce deuxième écran était pareillement *unirégional*.

Je fus semblablement amené, pour obtenir sur un même négatif une empreinte égale, ou à peu près, des objets rouge-carminé, violets et bleus, à préférer, comme écran violet, un écran bleu-violet qui ne tamisait, *de fait*, que la lumière primaire

représentée par la région spectrale comprenant seulement le bleu, l'indigo et le violet ; lumière *que je reconnus plus tard* être émise par les objets rouge-carminé ou cramoisi eux-mêmes. Ce troisième écran était encore *unirégional*. Il peut être supprimé si l'on emploie, pour son négatif, une plaque ordinaire non orthochromatique, laquelle est incomparablement plus sensible à cette lumière primaire qu'aux deux autres. Je trouvai bon de le maintenir, particulièrement dans mes premiers débuts, à cause de l'usage que je faisais, pour obtenir mes négatifs, de certaines préparations lentes d'une sensibilité presque égale à toutes les radiations (couches bromurées nitratées pour noircissement direct).

Je fus conduit également à adopter et indiquer, pour l'impression des trois positifs monochromes, les trois pigments rouge, jaune et bleu les plus convenables pour réaliser par leur superposition et en vertu des lois de Chevreul, toutes les nuances intermédiaires ; je n'avais du reste, sur ce dernier point, qu'à me conformer à des types déjà établis ; aussi j'employai et désignai le carmin, le jaune de chrome et le bleu de Prusse qui répondent sensiblement à cette condition.

A la vérité, j'étais, comme Charles Cros lui-même à cette époque, induit en erreur par la théorie de Brewster, encore accréditée en ce temps-là. D'après cette théorie, qu'on trouvait exposée et présentée comme admissible jusque dans des livres destinés à l'enseignement, le spectre solaire était considéré comme formé de trois spectres simples superposés, rouge, jaune et bleu ayant leur maximum d'intensité en des points différents. Brewster s'appuyait sur de prétendus faits démonstratifs qui ont été controuvés depuis. Je pensais dès lors que le négatif de l'écran rouge-orangé était l'œuvre des rayons rouges et jaunes, que le négatif de l'écran vert était l'œuvre des rayons jaunes et bleus, et que le négatif de l'écran bleu-violet était l'œuvre des rayons bleus et rouges ; aussi chacun des écrans était, d'après mes idées, d'une couleur binaire. J'étais donc parfaitement logique quand je disais, au sujet de ma méthode antichromatique, que j'appelais méthode d'interversion « que chacune des images, au lieu d'être obtenue en filtrant les radiations de la couleur simple correspondante à travers un écran de cette même couleur, était obtenue par le filtrage des radiations des deux autres couleurs à travers un milieu de la couleur binaire complémentaire de la sienne ».

D'après cette même théorie, le rôle de l'écran vert, par exemple, eût été, d'une part : de transmettre les rayons jaunes simples émis surtout par les objets jaunes et en quantité moitié moindre dans l'ensemble par les verts et les orangés, et de les traduire par des opacités proportionnelles ; d'autre part : de transmettre les rayons bleus simples émis surtout par les objets bleus et en quantité moitié moindre par les verts et les violets, et de les traduire par des opacités proportionnelles.

J'avoue qu'en 1869 j'étais bien loin de prévoir qu'une trentaine d'années après, un savant prendrait prétexte d'une fausse explication scientifique que je donnais, pour dire « que les trois écrans proposés par moi n'avaient ni la nature, ni le caractère voulus ». Une pareille chicane m'eût semblé impossible.

Un peu plus tard, vers 1872, en soumettant à l'analyse spectroscopique les couleurs des écrans dont je m'étais servi, ainsi que les couleurs des objets de la nature et de mes monochromes, j'eus, la vraie et satisfaisante interprétation de tous les phénomènes ; ils s'expliquèrent sans qu'il fût nécessaire de s'appuyer, comme j'avais cru jusqu'alors devoir le faire, sur la fausse donnée scientifique dont j'avais été victime (bien entendu au point de vue purement théorique). J'ajouterai que dès l'année 1871, avant même de faire usage du spectroscope, une

analyse moins rigoureuse, opérée simplement par l'interposition devant l'œil de milieux diversement colorés, et d'autres remarques encore, m'avaient déjà permis d'établir la vraie théorie photochromique tout en éclaircissant des faits d'une nature troublante au point de vue de l'admission de la théorie de Brewster.

Je reconnus bien vite que le négatif de l'écran vert était l'œuvre exclusive des rayons verts, les seuls que laisse passer cet écran ; et que cette lumière verte est émise abondamment *et à la fois* par trois sortes d'objets (indépendamment des blancs), savoir : les jaunes, les verts et les bleus, objets que cette lumière se charge *à elle seule* de traduire (chacun en particulier comme s'il était isolé) par une opacité suffisante sur un même négatif, malgré leur grande différence de coloration (chose que la théorie de Brewster n'avait pas suffi à m'expliquer). D'après cette même théorie, il eût fallu user d'un écran vert presque jaune avec la plupart des préparations qui sont beaucoup plus sensibles aux rayons bleus qu'aux rayons jaunes. Or, je venais de reconnaître que, dans de telles conditions, les résultats ne différaient qu'à peine *sous ce rapport*, et qu'un écran franchement vert pouvait être employé.

Je reconnus de même que le négatif de l'écran rouge-orangé était l'œuvre exclusive des rayons rouges et orangés, les seuls que laisse passer cet écran, et que cette lumière rouge-orangé est émise surtout par trois sortes d'objets (indépendamment des blancs), savoir : ceux d'un rouge-cramoisi, les orangés et les jaunes, objets que cette seule lumière a pour mission de traduire collectivement par toute l'opacité voulue sur ce même négatif.

Je reconnus semblablement que le négatif de l'écran bleu-violet était l'œuvre exclusive des rayons bleus et violets, les seuls que transmet cet écran, et non des rouges, et que cette lumière bleu-violet est émise abondamment par trois sortes d'objets (indépendamment des blancs), savoir : les bleus, les violets et les rouge-carminé, objets dont cette lumière se charge à elle seule de donner une traduction complète et simultanée sur ce négatif. Le bon emploi de mon verre bleu de cobalt (cité par M. Ives), à l'égard des objets d'un rouge pourpre ou carminé, me fut dès lors nettement expliqué.

Cet examen établissait par conséquent : 1° que les objets rouge-carminé émettent à la fois deux régions spectrales extrêmes : celle occupée par le rouge et la bande étroite de l'orangé jusqu'à la ligne du jaune, et celle occupée par le bleu et le violet ; 2° que les objets bleu-cyané émettent à la fois la région extrême occupée par le bleu et le violet et toute la région moyenne, qui est la verte, jusque vers cette même ligne du jaune ; 3° que les objets jaunes émettent à la fois, toute la région extrême qui comprend le rouge et l'orangé, et toute la région moyenne, la verte. Seuls, les objets de la nuance exacte des écrans, c'est-à-dire les objets rouge-orangé, les verts et les bleu-violet, n'émettent qu'une seule de ces régions.

Je reconnus également que les couleurs imprimantes que j'avais choisies pour constituer mes monochromes étaient de la même constitution spectrale que les objets de la nature rouge-carminé ou cramoisi, jaunes et bleu-cyané, *et que mes monochromes ne supprimaient en conséquence que les rayons de la lumière primaire transmise par leur écran respectif (couleurs et monochromes birégionaux)*. La synthèse pigmentaire ou négative m'apparut immédiatement comme un pur phénomène de soustraction de rayons par absorption, dans lequel la reconstitution de chacun des tons, soit orangés, soit verts, soit violets, était due à la *non absorption* des seuls rayons compris dans la région empiétante commune aux deux vastes étendues spectrales occupées par deux monochromes.

Mais il est un fait saillant qu'ignore complètement M. Ives. En avril 1878, époque déjà très ancienne, je publiai un livre dans lequel l'édifice théorique était entièrement reconstruit en un long chapitre. Les vraies définitions, les vrais phénomènes photochromiques y étaient pour la première fois décrits et développés d'une façon aussi complète que dans la communication de Cros, citée par M. Ives et qui parut seulement un an après, c'est-à-dire en 1879.

Si je ne m'étais pas plus hâté de répandre ces vraies données scientifiques, c'est que, en premier lieu, il n'y avait ni vraie nécessité, ni urgence au point de vue de la pratique ; de plus, mon temps était absorbé par des études de détails en grande partie mécaniques, se rattachant surtout à la création d'une méthode pratique de négatifs et de tirages trichromes en gélatine, aujourd'hui reprise et améliorée par MM. Lumière. Je publiai cette méthode dans le susdit livre, paru sous le titre : « *Traité pratique de Photographie des Couleurs* (Paris, librairie Gauthier-Villars, 1878). Ce livre, rédigé en partie avec la collaboration de mon frère, le confident de mes recherches, en partie par moi-même, fut pour moi l'occasion de décrire de nouveau l'antichromatisme et la synthèse négative qu'il comporte, mais cette fois sous leur vraie forme théorique, telle qu'elle s'était dégagée depuis déjà longtemps de mes observations personnelles (voir le dit ouvrage, chapitre premier).

L'apparition de ce livre servit, il est vrai, à redresser les idées sur ce point ; mais elle fut accompagnée d'un incident qui mit le désordre dans certaines appréciations de la presse. Ma découverte était encore peu répandue, et l'opinion de beaucoup de gens n'était point formée en ce qui la concerne, faute d'avoir vu de leurs propres yeux, et aussi par l'effet des manœuvres de quelques détracteurs. Les appréciations d'un certain publiciste sur la valeur de mon système avaient été faussées par des épreuves trichromes de rebut que d'autres que moi avaient négligemment fait figurer en mon nom à une exposition, et peut-être aussi par d'autres mauvais spécimens exécutés par des opérateurs incapables ou inexpérimentés. Il considéra, à tort, la beauté des résultats que je lui soumis ensuite, en même temps que mon livre, comme la conséquence d'un remaniement récent de la théorie. Aussi dois-je prémunir contre ses assertions à ce sujet, ceux qui, par hasard, auraient actuellement entre les mains ses écrits, soit antérieurs, soit postérieurs à mon livre.

Je donne ci-dessous en note un extrait de mon livre ; ce passage s'y trouve lui-même en note à la page 6. Il traduisait, on le voit, de la façon la plus manifeste, cette rénovation de la théorie (1).

(1) Pour le théoricien qui désire approfondir les choses, voici l'explication scientifique du système, telle que je la propose. Elle est en parfaite concordance avec les données récentes que la science possède sur la constitution du spectre solaire et sur la composition de la lumière transmise ou réfléchie par les corps diversement colorés :

La théorie des trois couleurs simples : le rouge, le jaune, le bleu, est généralement abandonnée. Elle ne conserve de valeur que comme fiction utile dans l'art de mélanger les substances colorantes ou *pigments*.

A la vérité, ces trois couleurs existent à l'état de couleurs simples dans le spectre, qui est constitué, comme on le sait, par une succession de couleurs simples se dégradant, en nombre infini, les unes dans les autres et parmi lesquelles l'œil distingue sept nuances principales. Mais, pour ce qui est des couleurs transmises ou réfléchies par les objets de la nature, bien loin d'être simples, elles sont généralement très composées, malgré l'unité de sensation qu'elles peuvent nous faire éprouver.

Non seulement le rouge, le jaune et le bleu émis par les objets de la nature ne sont pas des couleurs simples, mais ils offrent, au degré le plus remarquable, la particularité d'être très composés.

M. Ives ne manque pas de relever et de définir les erreurs d'Henry Collen, auteur que j'ignorais et dont les communications (suggestions) étaient restées complètement dans l'oubli ; comme y étaient restées, de l'aveu de M. Ives lui-même, les communications d'ordre très restreint et d'ailleurs perdues pour la science, de Maxwell.

Les erreurs de Collen étaient à la fois théoriques et matérielles, puisque sa méthode comportait en réalité, et entre autres défauts, le concours, pour chaque négatif, de deux primaires.

En effet, Collen, qui acceptait lui aussi la théorie de Brewster, proposait d'exécuter trois négatifs sur de minces pellicules, l'un par l'action de la lumière rouge, le deuxième par celle de la lumière jaune, le troisième par celle de la lumière bleue ; on devait superposer ces négatifs pelliculaires deux à deux pour imprimer des images transparentes en trois couleurs. Ainsi, le négatif obtenu avec la lumière bleue et celui obtenu avec la lumière jaune devaient être superposés et employés comme n'en formant qu'un seul pour l'impression du monochrome rouge ; les négatifs rouge et bleu servaient à l'impression du monochrome jaune et les négatifs rouge et jaune à l'impression du monochrome bleu.

Sur ces trois assortiments de négatifs, les opacités qui auraient traduit les couleurs pures se seraient trouvées très insuffisantes par rapport à celles qui auraient traduit les blancs et les gris. La méthode de Collen ne pourrait donc

En veut-on la preuve ? Examinons, par exemple, un objet d'un rouge franc ou rouge carmin. Si nous interposons successivement entre cet objet et notre œil des verres ou milieux transparents de différentes couleurs, ou mieux encore si nous analysons sa couleur par le spectroscope, nous constatons qu'il émet en abondance non seulement le rouge, mais encore beaucoup de rayons orangés et violets. De même, si nous étudions par les mêmes procédés d'analyse un objet jaune, nous constaterons qu'il émet abondamment en sus du jaune, le rouge, l'orangé et le vert, c'est-à-dire toute une vaste portion du spectre. De même enfin, un objet d'un bleu franc (bleu de Prusse), analysé à son tour, émet en abondance non seulement le bleu, mais le vert, l'indigo et le violet.

Néanmoins, l'action simultanée de tous ces rayons sur notre œil se résout en une sensation unique, celle d'un beau rouge, ou d'un beau jaune ou d'un beau bleu.

Or, on le voit, dans chacun de ces trois groupes de rayons il en existe qui appartiennent à l'un ou l'autre des deux autres groupes : ainsi l'orangé est commun au groupe que comprend le rouge et au groupe que comprend le jaune ; le violet, au groupe que comprend le rouge et au groupe que comprend le bleu ; le vert, au groupe que comprend le jaune et au groupe que comprend le bleu.

C'est à ces vastes portions *empiétantes* de chacun de ces trois groupes : rouge, jaune, bleu, que les pigments de ces trois couleurs doivent en réalité leur propriété, reconnue de tout temps, de former par leurs mélanges (ou par leurs superpositions s'ils sont de nature transparente) de riches couleurs intermédiaires : orangé, violet, vert.

En effet, si, par exemple, on regarde un fond blanc (réunion de toutes les couleurs) à travers un verre ou milieu transparent jaune, en avant duquel on aura placé un milieu transparent bleu, les rayons rouges, orangés et jaunes qui auront traversé le milieu jaune seront interceptés par le milieu bleu, mais non les rayons verts, puisque les rayons verts appartiennent au groupe de rayons que le verre bleu laisse passer ; quant aux rayons bleus, indigos et violets que le verre bleu a la propriété de laisser passer, ils ont été interceptés par le verre jaune : en conséquence, le vert seul passera à travers ce double milieu, et il en sera évidemment de même si l'on intervertit l'ordre des deux milieux transparents dont l'un est bleu, l'autre jaune. — Ce vert sera très brillant, par la raison que les rayons verts abondent dans chacun des deux groupes que laissent passer les milieux en question.

C'est de la même sorte que, moyennant deux milieux transparents superposés, l'un rouge-carmin, l'autre bleu, on produira un violet éclatant, et que, moyennant la superposition d'un milieu rouge-carmin et d'un milieu jaune, on produira une belle nuance orangée.

Dans la superposition, par glaciés et deux à deux, des trois pigments rouge, jaune, bleu (et souvent même par leur mélange moléculaire), on obtiendra, en vertu des mêmes lois, de riches nuances orangées, violettes et vertes.

produire que des trichromies à couleurs ternes et sombres, quelque bien rendus que fussent les blancs et les gris. On n'obtiendrait qu'une réminiscence très affaiblie et même incorrecte des couleurs de la nature.

Et voilà un auteur que M. Ives présente comme mon rival en fait d'aberrations scientifiques ! Merci !

Si Collen avait songé comme moi à créer trois négatifs, l'un par la lumière orangée, le deuxième par la lumière verte, le troisième par la lumière violette, il se serait bien trouvé dans le vrai ; mais néanmoins, il aurait encore manqué à sa méthode une chose capitale qui est indispensable pour la réalisation de la trichromie et sur laquelle, à ce propos, M. Ives ne dit mot, se gardant bien de mentionner cette énorme lacune : Collen n'a nullement pensé à une sélection opérée par un tamisage à travers des écrans ou filtres colorés. Collen prétendait que pour opérer la sélection, il faudrait tout d'abord trouver des substances photographiques exclusivement et isolément sensibles aux trois couleurs primaires. Un tel projet n'était pas, et ne sera peut-être jamais réalisable.

Un article paru dans le n° 525 du 27 mai 1870 du *British Journal of Photography*, page 246, relatif à la Photographie des Couleurs par la méthode Ducos du Hauron, prouve à quel point les communications de Collen et de Maxwell étaient inconnues du principal organe photographique de la Grande-Bretagne.

Si, au lieu de superposer deux à deux les milieux colorés ci-dessus, on superposait deux à deux les milieux offrant les couleurs intermédiaires, c'est-à-dire l'orangé et le violet, le violet et le vert, le vert et l'orangé, on aurait, à la vérité, dans le premier cas, du rouge (le rouge appartenant au groupe de l'orangé ainsi qu'au groupe du violet) ; dans le second cas, du bleu (le bleu appartenant au groupe du vert ainsi qu'au groupe du violet) ; dans le troisième cas, du jaune, (le jaune appartenant au groupe de l'orangé ainsi qu'au groupe du vert) ; mais les trois couleurs ainsi obtenues, au lieu d'être éclatantes, seraient sombres, souvent même presque noires, parce que c'est en faible quantité que le rouge est contenu dans le milieu orangé et dans le milieu violet, le bleu dans le milieu vert et dans le milieu violet, le jaune dans le milieu orangé et dans le milieu vert. Par cette même raison, le mélange, ou la superposition par glacis, deux à deux, des trois pigments violet, vert, orangé, ne donne qu'une nature sombre de rouges, de bleus, de jaunes.

Ainsi, tandis que la superposition, deux à deux, des trois couleurs cardinales rouge, bleu, jaune, fait naître, dans tout leur éclat et toute leur richesse, les couleurs intermédiaires, orangé, violet, vert, la superposition, deux à deux, de ces dernières ne produit qu'un rouge, qu'un bleu et qu'un jaune assombris.

Il suit de là que pour la représentation polychrome de la nature, les trois monochromes, ou images positives transparentes à superposer sur un fond blanc, devaient être constitués par les trois couleurs dont la superposition produit des nuances si riches et si éclatantes, et qu'au contraire chacun des *trois milieux analyseurs* devait être constitué par la couleur complémentaire de chaque monochrome. Peu importait que ces couleurs complémentaires, superposées deux à deux, ne produisissent pas des teintes brillantes, puisque ce ne sont pas les milieux analyseurs qu'on superpose, mais bien les monochromes. En outre, le peu d'étendue du groupe de rayons qui composent la nuance de chacun de ces trois milieux analyseurs est favorable à la représentation de la couleur spéciale qu'ils ont pour fonction d'intercepter : plus ce groupe est restreint, plus on isole par cela même cet autre groupe qui doit, sur le négatif, se traduire par du blanc, et, sur le monochrome, par la couleur cardinale qui le constitue.

La conclusion de cette étude comparée des couleurs cardinales et de leurs couleurs complémentaires, est que le rouge doit être distribué par la lumière verte, le jaune par la lumière violette, le bleu par la lumière orangée, et non le vert par la lumière rouge, le violet par la lumière jaune, l'orangé par la lumière bleue.

Chacun des trois négatifs pourrait être formé par l'action de rayons n'occupant dans le spectre qu'une étendue extrêmement restreinte ; c'est ce qui a lieu lorsqu'on associe aux préparations une substance qui agit par une raie spécifique très mince. L'essentiel, pour la précision du résultat, c'est que la raie spécifique, si elle se réduit à une *seule raie* pour une préparation donnée, occupe la position centrale de la région soit orangée, soit verte, soit violette du spectre.

En ce qui concerne, en second lieu, la méthode *homéochromatique* et la *synthèse positive* qu'elle comporte, il est une chose que nul ne peut me contester : la formule que, dès l'origine, j'ai donnée de cette méthode, était marquée par son vrai côté caractéristique et invariable, savoir : *l'emploi des trois mêmes lumières pour la sélection et pour la vision, ou autrement dit : l'illumination de chacun des trois positifs incolores par sa lumière génératrice*. Cette formule, vraie en ce qu'elle désigne l'usage d'un même ternaire pour l'analyse et pour la synthèse, n'a d'ailleurs qu'une valeur approximative dans la pratique, le meilleur ternaire à employer, celui de Young et de Helmholtz, étant sujet à une légère modification suivant qu'on l'emploie à l'analyse ou à la synthèse.

Quant à l'utilité de la substitution, dans cette même méthode, de ce ternaire que je connaissais du reste, au ternaire de Brewster comme lui étant préférable, elle se révéla spontanément à moi comme un corollaire inévitable, une conséquence implicite de la vraie analyse des phénomènes et de la rectification que j'apportais à la théorie. Je vis qu'il fallait, sous peine d'avoir trois négatifs trop semblables entre eux, opérer la sélection avec trois écrans doués chacun de la propriété de ne filtrer qu'un tiers environ du spectre, et que ce ne pouvait être, par conséquent, que les mêmes écrans rouge-orangé, vert et bleu-violet que j'avais toujours proposés et employés pour la méthode antichromatique. Fidèle en même temps au principe indispensable de l'homéochromatisme en fait de synthèse positive, je vis que ces trois mêmes écrans se trouvaient imposés pour l'éclairage des trois positifs incolores, sauf peut être à les modifier légèrement, pour une raison physiologique, afin de mieux réaliser la vision synthétique.

Je dois ajouter que de brèves expériences, de simples tâtonnements, dirigés dans un but exclusivement pratique, et en dehors de toute théorie, m'avaient déjà conduit à corriger ce qu'il y avait de défectueux dans mon premier ternaire. M. Ives aurait dû lui-même remarquer la preuve de cette transformation dans le passage du chapitre IV de mon *Traité* de 1869 où j'indiquais déjà la substitution d'un verre jaune verdâtre au verre jaune, et aussi d'une raie jaune verdâtre à la raie jaune dans le procédé aux lignes colorées juxtaposées.

Dès le début de mes travaux, et avant même d'utiliser les préparations photographiques, j'avais obtenu des synthèses positives chromoscopiques d'une réussite déjà très approximative, à l'aide de positifs factices ombrés au crayon noir. J'avais créé pareillement des tableaux trichromes, résultat d'un travail manuel consistant en des traits noirs exécutés au crayon sur une surface que j'avais recouverte des trois sortes de lignes colorées : celles-ci, telles que j'avais pu les réaliser moi-même, n'étaient pas à la vérité très fines, mais vues d'une certaine distance, elles se confondaient néanmoins en formant une teinte neutre sur laquelle je faisais éclore avec facilité les nuances les plus variées.

Dans ces premières expériences, j'avais employé d'abord les couleurs rouge, jaune et bleu ; mais, je m'aperçus bien vite que les images synthétiques gagnaient en vérité à mesure que je modifiais la couleur jaune en la verdissant. Cette rectification était déjà un très grand pas, et guidé par la pratique seule, indépendamment de la théorie, j'eus bientôt accompli en son entier la substitution d'un ternaire à l'autre.

Je ne reparlai point, dans mon *Traité* de 1878, de la méthode homéochromatique et de la synthèse positive, malgré l'attrait scientifique qu'elles présentent et le désir intime que j'éprouvais de signaler cette réforme du ternaire que j'avais déjà à peu près exprimée dans mon brevet de 1868 et dans mon *Traité* de

1869. J'aurais pu ainsi éviter quelques tâtonnements à ceux que la curiosité eût dirigés vers l'application de cette sorte de trichromie. Mon silence à ce sujet (silence qui, d'après mes intentions, n'était que passager) eut pour cause la grande indifférence que montrait, à cette époque, la masse du public, se personnifiant dans mon entourage, pour toute méthode aboutissant à autre chose qu'à la création d'images matérielles pouvant former des albums et orner des murailles. Force m'était de donner une prompte satisfaction aux industriels et aux commerçants qui repoussaient toute entreprise basée sur des chromoscopes et de triples lanternes de projection. J'étais personnellement privé de la fortune nécessaire pour faire exécuter convenablement et répandre ces instruments pourtant si intéressants.

Une autre cause de mon silence résidait dans la pensée où j'étais, que ceux qui se mettraient à appliquer cette méthode se verraient bien vite amenés eux-mêmes, et sans que je les avertisse, à faire les légères améliorations voulues en fait de ternaire et qu'ils n'ajouteraient pas d'importance à mon ancienne erreur, tant le changement leur paraissait simple, logique et naturel. Un tel changement n'était qu'un jeu, ce me semble, si on le compare à la création de l'antichromatisme faite simultanément et à l'insu l'un de l'autre, par Cros et par moi, surtout après que j'eus fourni les nouvelles données théoriques contenues dans mon *Traité de 1878*.

L'indifférence du public pour une photographie des couleurs réalisée, soit sous forme immatérielle (reflets ou projections), soit encore par l'emploi d'un réseau trichrome d'une application industrielle en apparence limitée, ne devait avoir qu'un temps. En ces dernières années, ce genre de spectacle étant venu à l'ordre du jour, je suis entré moi-même dans le courant. J'ai tenu à introduire de nouveaux apports dans les modes d'exécution de cette branche de la photographique, dont j'ai été fondateur ; ils consistent en dispositifs chromoscopiques, en réflecteurs d'une nature particulière, etc. Les uns sont déjà publiés, les autres encore inédits.



J'en viens aux courbes de couleur.

M. Ives impose comme base de la couleur à donner aux écrans, en vue d'une bonne sélection, les courbes de couleurs mélangées de Maxwell. Il indique dans les termes suivants, la nécessité impérieuse, selon lui, de se conformer à ces courbes, *autant pour la reproduction des couleurs de la nature que pour celles du spectre* :

« Pour assurer un bon résultat, l'analyse photographique doit être une analyse quantitative et correcte, et aucune autre ne pourra conduire à la reproduction synthétique du spectre lui-même avec toutes les gradations de couleur et de luminosité.

« Toutes les couleurs de la nature sont des mélanges des couleurs spectrales, c'est pourquoi l'on doit considérer comme un axiome que l'habileté ou l'inhabileté à reproduire le spectre lui-même donne ou supprime de la valeur à tout procédé trichrome.

« Si l'on peut obtenir par la photographie toute reproduction en couleur du spectre telle que je l'ai décrite, on peut, par les mêmes moyens, obtenir d'exactes reproductions photographiques de la nature ou d'œuvres d'art ; mais

« si le test spectral est fautif, en un point quelconque, il ne faudra compter sur aucune exactitude.

« Pour avoir la certitude d'obtenir des négatifs du caractère voulu, l'on doit employer des plaques sensibles aux diverses couleurs et tamiser les radiations spectrales à travers des milieux convenablement colorés, en les essayant par des épreuves tirées dans le photo-spectrographe et en modifiant la couleur des écrans (ou filtres) jusqu'à ce que la densité des courbes soit conforme aux courbes de couleur de Maxwell. »

Puis, faisant cependant une très légère restriction au sujet des couleurs des objets naturels, il s'exprime ainsi :

« Il peut, il est vrai, arriver qu'en travaillant avec des couleurs composées, les effets de la négligence dans la correction des conditions théoriques, ne soient pas toujours aussi désastreux qu'en reproduisant le spectre lui-même, mais il n'y a de confiance à avoir qu'en des méthodes correctes. »

M. Ives ne tient pas compte de l'énorme différence qu'introduit, dans ces conditions théoriques, la dissemblance considérable qui existe entre la constitution des couleurs spectrales et celle des couleurs de la nature.

Le spectre est formé d'une série innombrable de rayons simples. Certaines portions assez larges de cette série comprennent une suite de radiations qui affectent l'organe de la vue d'une façon analogue, bien qu'elles diffèrent notablement comme longueur d'onde. Il existe une de ces bandes de couleur pure dans le rouge, une autre dans le vert, une autre dans le bleu. Les couleurs intermédiaires se fondent à l'œil par dégradations insensibles.

Si l'on prenait les négatifs spectraux à travers des écrans de couleur pure, les deux extrémités seulement du spectre et une bande dans le milieu se trouveraient reproduites, et les parties restantes apparaîtraient dans la synthèse, ainsi que le dit M. Ives lui-même, sous la forme d'espaces larges et sombres, parce que de pareils écrans ne transmettent pas les radiations intermédiaires du spectre.

D'autre part, si l'on employait des écrans dont les courbes, plus étendues que les précédentes, se rejoindraient à leurs extrémités sans néanmoins se recouvrir partiellement (écrans totalement et rigoureusement unirégionaux), l'image synthétique ne gagnerait, sous le rapport de la vérité, que la suppression de ces espaces larges et obscurs, et ils seraient occupés faussement par les trois mêmes couleurs se rejoignant brusquement sans présenter la série des nuances intermédiaires, limitrophes des trois régions spectrales, c'est-à-dire l'orangé, le jaune, le jaune-vert, puis le vert-bleu, le bleu-cyané, etc.

Pour traduire dans la photographie spéciale trichrome ces diverses nuances intermédiaires, qui sont simples de leur essence, il faut arriver à les constituer sur le spectre synthétique par deux éléments, soit lumineux soit pigmentaires (suivant le mode de synthèse), s'ajoutant en proportions variables. Deux écrans différents doivent concourir à la distribution de ces éléments ; il est donc nécessaire : 1° que la courbe de l'écran orangé, non seulement recouvre la région entière à laquelle il est affecté, mais encore envahisse toute la partie limitrophe vert-jaune de la région affectée à l'écran vert ; 2° que la courbe de l'écran vert envahisse de même toute la partie limitrophe orangé-jaune affectée à l'écran orangé et aussi toute la partie limitrophe bleu-vert affectée à l'écran violet (ou bleu-violet) ; 3° que la courbe de l'écran violet envahisse la partie limitrophe

vert-bleu affectée à l'écran vert. Il y aura donc empiètement de chaque courbe sur sa voisine ou ses voisines. Il faut en outre que chaque courbe ait, en un point donné, la hauteur qui est à la fois proportionnelle à la quantité dans laquelle doit entrer pour ce point l'élément lumineux qu'elle représente dans la synthèse positive, et inversement proportionnelle à la quantité dans laquelle doit entrer pour ce point l'élément pigmentaire qu'elle représente dans la synthèse négative.

Il en est tout autrement pour la sélection des couleurs de la nature, couleurs très composées, qu'il s'agit avant tout de reproduire, plutôt que celles du spectre. Chacune en particulier comprend des radiations d'une étendue spectrale considérable. Cette étendue est presque toujours au moins égale à chacun des trois espaces que limitent, d'une part, la ligne du jaune, d'autre part, la ligne de séparation du vert-bleu et du bleu-vert ; elle peut occuper deux de ces espaces et même les envahir tous les trois.

M. Ives méconnaît une loi merveilleuse en vertu de laquelle la variabilité même de cette étendue, de sa luminosité, en un mot sa courbe particulière, est susceptible à elle seule de remplacer, pour la sélection, et dans une large mesure, l'emploi de courbes quelconques appartenant aux écrans employés. Cette loi vient heureusement en aide, en cette circonstance, pour dispenser le praticien d'un grand assujettissement : celui d'avoir à créer des écrans qui traduiraient servilement les courbes de couleurs, écrans dont l'exécution ponctuelle serait d'ailleurs très délicate, sinon impossible.

Examinons un cas extrême : l'absence absolue de courbes sélectives. En d'autres termes, étudions l'emploi de trois écrans fictifs formés chacun spectroscopiquement d'une seule ligne et n'agissant ainsi que par une seule radiation. Quelles seraient les ressources d'un tel assortiment ? Elles seraient déjà énormes, ainsi qu'on va le voir.

Les nuances infiniment variées, reflétées par un ensemble d'objets naturels, peuvent toutes être formées, ainsi que l'analyse spectroscopique le démontre souvent, par l'addition de deux ou trois régions spectrales *émises chacune en son entier, plus ou moins abondamment, mais en proportion égale dans toute son étendue*. Beaucoup de sujets polychromes offrant à la vue toutes les variétés de teintes sont ainsi constitués. Dans ce cas, chacun de ces trois écrans monochromatiques traduira évidemment sur son négatif, ainsi qu'il le faut, l'élément de couleur qu'il transmet par une opacité proportionnelle à l'abondance dans laquelle les radiations de la région entière sont émises, et, qui plus est, quelle que soit d'ailleurs la position qu'occupe dans cette région spectrale la bande très étroite transmise par l'écran. Ce trio de négatifs ou chromogramme fournira donc une synthèse tout aussi correcte que s'il eût été l'œuvre de régions entières.

Il arrive pourtant assez souvent qu'une région ou l'une des régions est *émise en entier par un objet, non plus uniformément, mais dans une proportion décroissante d'un bord à l'autre*. La sélection sera tout de même correcte, à la condition, cette fois, que la position de la ligne agissante ne soit pas arbitraire, mais qu'elle soit bien celle qui lui est assignée en principe, c'est-à-dire celle qui correspond au point culminant de la courbe dont l'emploi est rejeté.

D'autres fois, mais plus rarement, un objet qui émet une région en son entier *émet en plus une bande plus ou moins étroite avoisinante, appartenant à la région contiguë à la première et se terminant brusquement, presque sans pénombre*. En ce cas particulier seulement, l'office de l'un des écrans monochromatiques sera nul, et la synthèse en souffrira, mais dans la mesure seulement de la suppression de cette bande

étroite. Tel objet, dont la couleur orangée sera par hasard constituée de la sorte (région entière du rouge et de l'orangé, et en plus le jaune-vert), se trouvera traduit par une nuance d'orangé-rouge (ton vermillon), nuance que formerait l'ensemble des radiations de la seule région qui l'émet en entier.

Dans cette circonstance particulière, la synthèse exacte impose un écran complètement unirégional qui comprenne la région entière dans laquelle la bande étroite se trouve renfermée.

Un assortiment de trois écrans totalement et strictement unirégionaux, c'est-à-dire à courbes se rejoignant simplement sans empiètement mutuel, garantirait déjà, si l'on en juge par les divers exemples déjà cités, une sélection, sur bien des points satisfaisante, des couleurs de la nature. Son efficacité s'étendra même plus loin, ainsi qu'on va le voir :

Quelquefois, les radiations émises par un objet n'embrassent pas en entier l'une des trois régions, mais se limitent à sa bande de couleur pure. Cette couleur se trouvera intégralement rendue : 1^o dans la synthèse positive, par l'usage d'un écran illuminateur de la même couleur pure ; 2^o dans la synthèse négative par la présence d'une petite quantité du troisième pigment, provenant d'une médiocre opacité du négatif qui est afférent à la région incomplète, et venant comme un glacis, rectifier la tonalité, grâce en partie au fond blanc que laissent toujours légèrement subsister les deux autres pigments.

J'estime que pour la reproduction des objets naturels, un soin excessif apporté dans la réalisation d'écrans absolument conformes aux courbes de couleurs dans toute l'étendue de celles-ci serait presque une superfétation ; et je doute d'ailleurs que l'appoint ainsi apporté dans l'exactitude de la copie soit assez sensible à l'œil (surtout artistiquement parlant) pour motiver cet assujettissement. Je me suis toujours méfié de courbes aussi étendues et embrassant dans leurs vastes entrecroisements, autant de rayons extra-régionaux que les courbes théoriques de Maxwell. Elles exposent à un autre genre d'infidélité dans les reproductions : les opacités qui traduiraient les couleurs locales sur les négatifs, se trouveraient dans une relation d'infériorité à l'égard de celles qui traduiraient les blancs, et par suite les couleurs tendraient à perdre de leur éclat et de leur franchise dans la synthèse.

Dans tous les cas, il y a une raison grave pour se prémunir, dans l'exécution expérimentale des courbes, contre le trop d'extension de leur partie la plus réfrangible ; celle-ci, à part le rôle que peut jouer l'orthochromatisme des plaques, est la plus actinique et exerce en général une action locale trop active sur les préparations. Or, dans le diagramme de Maxwell, la courbe du vert envahit tout le bleu cyané, ce qui est dangereux. M. Ives lui-même n'aurait évidemment pas remporté les succès pratiques qu'il proclame, à juste titre, je le crois, sans avoir su éviter cet écueil.

Dans l'ensemble de mes applications, je me suis toujours, en somme, particulièrement reposé (ainsi que d'autres praticiens que moi) sur des écrans qui, analysés au spectroscope, partagent à eux trois le spectre en trois régions contiguës, celles d'ailleurs conformes à mes descriptions, et se terminant par des pénombres peu étendues empiétant chacune quelque peu sur la région voisine.

Pour obtenir plus de rapidité d'impression, j'ai souvent employé et même proposé des écrans orangés dont la pénombre occupe tout le jaune-vert.

M. Ives, on en jugera par ce qui précède, s'engage lui-même sur un terrain bien subtil et bien *prétentieux*, quand il dit au sujet d'un livre qu'a publié mon

frère sur mes travaux : « Dans certains traités prétentieux, tels que celui d'Alcide Ducos du Hauron, publié en 1897, le principe de l'analyse des courbes de couleurs, que doit suivre la synthèse des couleurs pures, n'est pas même indiqué et le principe d'une analyse n'est pas plus indiqué définitivement qu'il n'est dit que les négatifs devraient être exécutés avec la lumière orangée, verte et violette. » Or, qu'est-ce qu'il entend donc particulièrement par cette omission de la lumière orangée, verte et violette ? Ce livre, comme tous ceux que j'ai écrits moi-même, soit avant, soit après, parle d'un bout à l'autre de ces trois mêmes lumières. Evidemment, M. Ives prend prétexte des termes rouge-orangé, vert, bleu-violet, adoptés dans ce livre, en vue de désigner plus exactement la nuance que présentent à la vue les lumières transmises par les trois écrans, pour *escamoter* une fois de plus à ses lecteurs un rôle que j'ai rempli, il y a déjà une trentaine d'années : celui de présenter la formule, à la fois neuve et véritable de la photographie trichrome et particulièrement d'avoir créé la méthode antichromatique.

Cette tentative de saper une œuvre foncièrement irréprochable, en l'attaquant par les termes employés, après l'avoir attaquée par la théorie, n'est pas le seul exemple que j'ai recueilli en ce qui me concerne ; je n'ai qu'à transcrire le passage que le Docteur V. Monckhoven donne en pâture à ses lecteurs, dans son *Traité général de Photographie*, paru en 1880, § 392, page 307, pour les renseigner sur la Photographie indirecte des couleurs. Ce texte constitue à lui seul un monument, car il montre jusqu'où a pu conduire le parti pris chez un savant qui, dans cette circonstance, voulait se prononcer catégoriquement sur une chose qu'il ne connaissait pas lui-même, malgré les épreuves plus que démonstratives que j'avais fournies et exposées depuis déjà longtemps, et les rectifications théoriques que j'avais publiées ensuite :

« *Héliochromie de M. Ducos du Hauron.* — M. Ducos affirme que toutes les couleurs peuvent être résumées en trois : le rouge, le jaune et le bleu (premier principe erroné, car le nombre des couleurs est infini, théoriquement parlant, puisque chaque partie isolée du spectre est constituée par de la lumière d'une vitesse différente).

« M. Ducos veut ensuite obtenir trois épreuves en plaçant successivement devant la chambre noire des verres vert, violet et orangé. Chaque cliché sera différent, dit-il. Le premier aura été formé uniquement par la lumière jaune et bleue du modèle, car le verre vert absorbe le rouge, sa couleur complémentaire, et ne laisse passer que le jaune et le bleu et ainsi des autres.

« Seconde erreur, car de tels verres colorés n'existent point et n'ont jamais été fabriqués. Tous ceux qui se sont occupés quelque peu d'optique savent cela.

« Continuons. M. Ducos de ces trois clichés veut alors tirer, à l'aide de mixtions colorées à la gélatine (procédé au charbon), des épreuves d'une leur complémentaire de celle du verre coloré qui a servi à produire le négatif. Le cliché obtenu à l'aide du verre vert donnera une épreuve positive rouge, le verre violet un positif jaune, le verre orangé un positif bleu, et les trois pellicules superposées donneront les couleurs de l'objet naturel primitivement reproduit.

« Tout ce raisonnement est erroné, l'exécution en est absolument impossible. La solution du problème de l'héliochromie avec les moyens de M. Ducos peut être rangée à côté de la quadrature du cercle et du mouvement perpétuel. »

A peine ce discrédit sur mes travaux venait-il de se produire avec cette cruelle intensité, que je le vis s'aggraver encore par l'éloge, pour ainsi dire sans restriction, qui fut donné, immédiatement après ce passage, à un mode de photographie en couleurs inauguré par M. Léon Vidal. En effet, M. Monckhoven n'hésitait pas à préconiser comme la seule satisfaction pratique qui peut être donnée aux amateurs de la couleur en photographie un procédé évidemment artificiel. (1)

Jusqu'au livre de Monckhoven, le public, auquel on avait systématiquement dissimulé le côté manuel et factice du procédé de M. Léon Vidal, se trouva distrait des démonstrations scientifiques que j'accumulais, et des résultats excellents que je produisais, et, l'on peut trouver là une des causes principales qui retardèrent les applications industrielles de la vraie photographie des couleurs.

Les essais de M. Vidal furent d'ailleurs sans lendemain et lui-même, aujourd'hui, reconnaît volontiers qu'ils n'avaient aucun rapport avec la photographie des couleurs.

Par ce texte que je relève au milieu de cent autres, je réponds à M. Ives qui s'étonne « qu'après environ trente années (depuis l'époque des publications « de du Hauron et de Cros), bien que tout le matériel nécessaire pour travailler « avec succès ait été depuis longtemps entre les mains des expérimentateurs, « le principe n'ait pas été sanctionné par un seul résultat vraiment réussi et « se trouve apparemment l'objet d'un discrédit universel. »

En parlant ainsi, M. Ives méconnaît les résultats nombreux obtenus et présentés au public par moi, et il ajoute encore au « discrédit universel » dont il affirme que ma méthode a été frappée.



Je crois avoir victorieusement répondu aux reproches que m'a valus, de la part de M. Ives, ma soumission d'autrefois à la théorie de Brewster. Je n'avais, au surplus, adopté cette théorie que sous réserve.

La preuve en est dans la note suivante, par laquelle je terminais mon ouvrage de 1869 :

« C'est en essayant de reproduire le spectre solaire par mes divers procédés, qu'on reconnaîtra s'il est réellement constitué par autant de couleurs « simples qu'il y a de réfrangibilités, ou s'il est formé par une trinité de trois « spectres, rouge, jaune et bleu, superposés, et dont le maximum d'intensité « correspond à des points différents. »

(1) « § 393. *Photochromie de M. Vidal.* — M. Vidal, dans le but de remplacer certains « procédés d'enluminure à la main ou de chromolithographie, reconnaît volontiers l'im- « possibilité d'y arriver directement comme le veut M. Ducos. Mais voici comment il y « arrive : d'un cliché photographique unique, il fait des contretypes, et sur chacun d'eux, « à la main et par les procédés de retouche ordinaires, il fait des réserves. Il imprime « alors en mixtions colorées, de chacun de ces clichés, des épreuves positives qu'il super- « pose ensuite. Enfin, il recouvre le tout d'une épreuve au charbon d'un ton neutre, pour « donner à l'image définitive de la vigueur dans les ombres.

« Par ce procédé, il a produit des reproductions d'émaux, d'anciennes bijouteries, « des porcelaines anciennes, qui ont étonné tous ceux qui les ont vues. Il est certain « qu'aucun autre procédé *mécanique* n'a produit de tels résultats, et c'est tout ce que « M. Vidal a jamais prétendu, malgré tout ce que l'on a pu en dire. »

(*Traité général de Photographie*, par le Dr V. Monckhoven, avec planches et figures intercalées dans le texte. — Septième édition. — Paris, G. Masson, éditeur. — MDCCCLXXX.)

Ma prédiction s'est confirmée; et tous les faits sont en opposition avec la théorie de Brewster.

Si elle était vraie, n'importe quel trio d'écrans, orangé, vert, violet, donnerait une traduction complète et ininterrompue de la série des couleurs spectrales; et la justesse de cette traduction serait uniquement liée au choix purement visuel de la tonalité des écrans, sans qu'aucune courbe particulière à ceux-ci ait à intervenir.

En effet, selon Brewster, trois courbes représentatives des éléments, rouge, jaune, bleu, occuperaient à la fois toute l'étendue spectrale; les trois écrans ou filtres, orangé, vert, violet, étant alors de couleur binaire, comprendraient chacun deux de ces éléments à courbes générales immuables dans leur tracé. La bonne qualité sélective de chacun des écrans dépendrait de sa nuance, qui serait le résultat de l'abondance comparée de deux éléments, cette relation affectant dans une même proportion tous les points de deux courbes.

On pourrait bien prétendre que la région spectrale verte, par exemple, est formée de l'addition de radiations jaunes et de radiations bleues, mais qu'en même temps le filtre vert reste unirégional, n'admettant que le jaune et le bleu compris dans cette région. On pourrait en dire autant en ce qui concerne toutes les zones spectrales qui ne nous apparaissent pas d'un rouge, ou d'un jaune, ou d'un bleu purs, ainsi que des deux autres filtres. Par ce subterfuge, il est vrai, tout s'expliquerait de prime abord, et rien ne serait changé à l'opération chromatographique, pas plus qu'à ses exigences en fait de courbes spéciales des écrans lorsqu'il s'agit de reproduire le spectre. Mais une telle hypothèse s'évanouit devant ce fait que les colorations résultant du mélange des radiations sont loin d'être toujours les mêmes que celles qui se produisent par soustraction quand on mélange les substances colorées. Il est démontré notamment que des rayons jaunes et des rayons bleus additionnés n'engendrent point la sensation du vert. Le vert est simple de sa nature.

D'autre part, les apparences, soit colorées, soit obscures, que revêtent les objets naturels et les diverses régions du spectre lui-même, quand on les observe à travers des filtres colorés de toutes nuances, ne sont pas celles qui résulteraient du tamisage, de la sélection visuelle, qu'opéreraient ces mêmes filtres si, d'une part: ils admettaient chacun les courbes entières *omnirégionales* de deux éléments de Brewster, et si, d'autre part: les objets rouges, jaunes et bleus ne comprendraient chacun que l'une de ces courbes, mais pareillement en son entier. Avec l'interposition d'un filtre vert, notamment, tout ce qui est jaune et orangé, soit dans la nature, soit dans le spectre, paraîtrait d'un jaune pur; et tout ce qui est bleu et violet paraîtrait d'un bleu pur.

Cette magnifique trilogie qui nous est offerte par la nature dans le domaine de la lumière, se manifeste sous d'autres formes que celle admise par Brewster. Les ondulations de longueurs infiniment variables d'un unique fluide, l'éther, se répartissent en trois groupes distincts agissant de concert dans leurs splendides manifestations. Le merveilleux fonctionnement de trois pigments d'une coloration si distincte à la vue, est dû à leur nature consubstantielle (optiquement parlant), chacun d'eux émettant deux groupes radiants dont chacun appartient également à l'un des deux autres pigments.

M. Ives présente comme une grande lacune dans mes conceptions de n'avoir point prédit comme l'a fait Charles Cros, le principe des sensibilisateurs optiques, tel qu'il a été ensuite établi par le Docteur Vogel. Je dois déclarer que la

découverte de l'orthochromatisme, tout en étant un très utile auxiliaire de la photographie des couleurs, ne lui est nullement indispensable. Et je puis mentionner à ce sujet un fait dont tout opérateur est à même de contrôler l'exactitude : les plaques ordinaires rapides au gélatino-bromure sont par elles-mêmes suffisamment sensibles aux rayons verts et même aux rayons rouges pour permettre, en dehors du portrait d'après nature, d'assez larges applications de la photographie trichrome. Je peux même révéler l'une des particularités remarquables de l'histoire de mes travaux : pendant la période d'une vingtaine d'années qui s'est écoulée depuis la substitution du gélatino-bromure au collodion, j'ai constitué, à l'aide de plaques ordinaires non chromatisées, la plupart des chromogrammes ou trios de négatifs qui m'ont servi à créer des spécimens très réussis mis hors concours à diverses expositions. Découragé : 1^o par l'incertitude des résultats qu'on pouvait attendre des agents chromatisants employés, lesquels sont généralement des couleurs d'aniline que le commerce de la teinturerie ne livrait guère, à cette époque, à l'état de pureté ; 2^o par le peu de durée de la chromatisation obtenue au trempé, je dus me contenter, pendant très longtemps, des plaques courantes ordinaires extra-rapides. Il s'agissait simplement de se résigner à poser avec l'écran le plus lent, le rouge-orangé, et par une vive lumière, non pas quelques secondes seulement, mais une minute, ou quelques minutes, suivant l'objectif et l'ouverture du diaphragme. Par une lumière faible, j'usai des poses prolongées auxquelles on s'assujettissait au temps du collodion sec, ou préservé pour la reproduction des natures mortes.

J'ai appris depuis, de certains bons applicateurs de la photographie trichrome, qu'ils avaient dû prendre la même détermination que moi.

Une précaution consiste, en pareil cas, à s'assurer de la saturation de l'écran vert et surtout de l'écran rouge-orangé, lesquels doivent être absolument étanches aux rayons bleus et violets, incomparablement plus actifs.

Pendant les premiers temps du gélatino-bromure, je donnais aux plaques un supplément de rapidité qui leur manquait alors, à l'aide d'une méthode que je communiquai à la Société Française de Photographie et dont les auteurs font depuis mention dans leurs ouvrages. Cette méthode toute simple consiste à traiter les plaques pendant une ou deux minutes par un bain faible de nitrate d'argent (1 pour 100) additionné de quelques gouttes d'acétate d'ammoniaque, puis à les laver et sécher. Leur sensibilité était quadruplée et se maintenait en cet état pendant des mois.

Les plaques extra-rapides de certaines marques sont notablement moins sensibles que d'autres aux rayons rouges et orangés ; cela doit provenir de ce qu'elles renferment une quantité même assez faible d'iodure d'argent que certains fabricants ajoutent volontairement à leur émulsion. En tous cas, les plaques Lumière (étiquette bleue) sont, en fait de plaques non orthochromatiques, des mieux appropriées à la trichromie.

C'est seulement après que MM. Lumière eurent introduit dans le commerce leurs plaques orthochromatiques série A et série B, et ensuite leurs plaques panchromatiques, c'est-à-dire au cours des dernières années, qu'en ma qualité de principal intéressé, dans le sens très pratique du mot, j'ai profité de cette heureuse aubaine offerte à ceux qui ont des raisons majeures pour activer les rayons dénommés autrefois *non actiniques*.

En outre, j'ai bien le droit de signaler ici, tout au moins pour mémoire, que je fus l'un des premiers à étudier et publier des formules pratiques d'orthochro-

matisme : celle notamment qui consiste, ce qui est indispensable pour tout bon résultat, à appliquer, après coup et après lavage, aux plaques *collodionnées*, la *Chlorophylle* déjà signalée par Edmond Becquerel. Je me livrai, en outre, à de patientes recherches couronnées d'un plein succès et décrites dans un brevet spécial (pris le 24 juillet 1877 sous le n° 119457), qui me conduisirent à tirer le meilleur parti de l'éosine comme substance chromatisante introduite, en premier lieu, dans le collodion, et ensuite, dans le gélatino-bromure.



Après les observations agressives de M. Ives, ces rectifications n'étaient pas inutiles. J'espère qu'elles paraîtront suffisantes. S'il en était besoin, je suis prêt à les préciser encore.

Que j'aie, dans mes premières communications au public, tenté d'expliquer les résultats que j'avais obtenus par la théorie de Brewster, alors en honneur dans le monde savant, cette erreur d'explication n'enlève rien à la valeur de ces résultats, ni à la nouveauté de la méthode que le premier j'ai indiquée pour les réaliser.

Que je n'aie pas désigné les courbes de couleurs de Maxwell dont le mémoire m'était inconnu, — comme il est resté longtemps inconnu, de l'aveu même de M. Ives, à presque tout le monde savant, — cela ne prouve point que les déterminations que j'ai données des écrans à employer, aient été inexactes.

Qu'il plaise à M. Ives, pour des raisons que je ne puis comprendre, de méconnaître que, dès 1869, dans mon livre : "*Les Couleurs en Photographie*", j'ai implicitement évoqué la véritable théorie des milieux sélecteurs, en précisant leur couleur et en confirmant mes indications par des résultats, par des épreuves nombreuses présentées au public et qui existent encore à la Société Française de Photographie et ailleurs, — cette ignorance volontaire ou non, accompagnée d'affirmations tranchantes, ne peut rien changer à des faits précis et notoires.

Resterait à examiner les critiques de M. Ives sur les appareils, chromographes et chromoscopes, que j'ai proposés en vue de la photographie indirecte des couleurs, et auxquels se rattache, notamment, mon mémoire de 1862.

Le sujet est assez spécial pour mériter quelques observations que je réserve pour un autre numéro de la "PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE".





Le sixième Salon photographique du Photo-Club de Paris ****



quelque artiste — de ceux des arts du dessin, — pouvait douter de bonne foi de l'existence de l'Art photographique, pour l'édifier, il suffirait de lui montrer les œuvres exposées par le Photo-Club de Paris en son sixième Salon annuel, ouvert depuis le 2 mai de cette année, dans son hôtel de la rue des Mathurins.

Sur 576 numéros portés au catalogue, le nombre des envois négligeables est si petit qu'on en est frappé.

Dans la plupart des sujets exposés, menus ou grands, il y a un sentiment artistique évident, souvent très accentué et parfois même de premier ordre, soit dans la composition des figures, portraits, scènes, paysages, soit dans les effets rendus, soit dans les choix des sujets, soit enfin dans le caractère décoratif des épreuves envoyées.

Si quelques groupes, quelques personnages, quelques éclairages heureux ont pu être obtenus par hasard — encore ne serait-il pas sans mérite artistique d'avoir su les apprécier, les retenir de préférence à d'autres et les rendre, — ces rencontres douteuses, sont l'exception.

Il est manifeste, au contraire, que la presque totalité des œuvres exposées sont des compositions faites de toutes pièces, quand il s'agit de compositions; des effets cherchés, voulus, quand il s'agit d'effets et que presque tous les portraits eux-mêmes sont des portraits arrangés au point de vue de l'éclairage, de l'expression, de la pose, du fond, des accessoires, comme ceux que le peintre crée avec l'intention bien arrêtée de faire œuvre juste, expressive, synthétique, mais personnelle, et non une reproduction banale quelconque.

Considérée dans son ensemble, l'Exposition du Photo-Club de Paris ne présente, cette année, aucune œuvre dominante; il n'en surgit pas, comme de l'Exposition de M. Holland Day et des artistes américains, une manifestation en quelque sorte écrasante pour les autres envois environnants. Mais cela ne tient

pas à un défaut de mérite de la part des exposants, cela tient, au contraire, au trop grand nombre de productions supérieures que l'Exposition rassemble et aussi à l'extrême variété de ces productions.

L'artiste photographe procédant plus directement de la nature que les artistes des arts dits du dessin, il en résulte que les œuvres artistiques photographiques possèdent une variété bien plus grande.

Ainsi, l'Exposition du Photo-Club de Paris renferme, cette année, une série de marines à effet qu'il est fort malaisé de comparer entre elles, parce qu'elles ont des qualités trop particulières, trop différentes. Ici la maîtrise artistique s'accuse dans l'harmonie, dans la douceur, dans l'enveloppé vapoureux du sujet ; là, elle s'affirme dans la puissance des contrastes ; il y a dans ces deux formes opposées un égal mérite ; rien n'autorise à donner la préférence à celle-ci plutôt qu'à celle-là, rien, sauf l'agrément personnel au-dessus duquel l'impartialité d'une critique sérieuse fait un devoir de s'élever.

N'ayant point d'œuvres exceptionnellement supérieures à signaler, nous nous bornerons donc à passer en revue les envois des principaux artistes photographes connus, et ceux des auteurs moins réputés dont la contribution au sixième Salon photographique est d'égale importance ou d'importance secondaire.

Depuis six ans, en effet, certains artistes comme MM. R. Demachy, Brémard, Puyo, pour ne citer que trois exemples, ont fourni un effort soutenu de production qui les a consacrés. Le mouvement artistique photographique leur doit son essor, ses premiers progrès ; étudier tout particulièrement leurs envois de cette année n'est donc qu'un acte de faible reconnaissance, agréablement obligatoire.

Considérant chez ces artistes les œuvres dont la composition est la qualité dominante, ou la principale raison d'être, et suivant l'ordre alphabétique des noms, il nous faut mentionner d'abord le *Siroco*, de M. Ed. ARNING, d'Hambourg, (agrandissement sur papier au charbon velours). Cela représente une simple barque sur une mer agitée, vue comme du haut d'un phare ou d'un hunier (vue plongeante). Ni ciel, ni horizon, ni côte ; on ne voit que la barque avec son rameur et l'eau dont les fortes vagues ont leurs crêtes écumeuses arrachées par la violence du vent.

La tonalité générale du sujet sombre et uniforme, sa simplicité aride étonnent d'abord plus qu'elles n'attachent, puis en examinant mieux cet agrandissement d'une facture très voulue, on reconnaît qu'il y a dans cette " abstraction " bizarre, une intensité d'expression, un sentiment poignant qui en font une véritable composition artistique d'une rare originalité. En dépit de l'agrandissement de la barque et de l'absence totale d'étendue du paysage, puisque la vue très surplombante ne montre qu'une fort petite quantité de mer autour de l'esquif, on sent l'unique représentant d'humanité en scène, si fort aventuré dans l'immensité sur laquelle il flotte, qu'on en est ému. Ce lambeau de mer ou d'océan est puissamment évocateur des " Vasilés " marines, aussi bien en surface qu'en profondeur ; il sent l'infini des " au-delà " autant que l'infini des " abîmes ", et c'est en cela qu'il constitue nettement une composition artistique personnelle, originale et de réelle valeur.

Le même artiste expose, en outre, des *Bouleaux*, autre agrandissement sur papier au gélatino bromure d'argent, dont les qualités de composition sont moins remarquables ; il y a là une intention décorative évidente, mais le but reste



RÉVERIE, par Madame BINDER-MESTRO

(Exposé au VI^e Salon du Photo-Club de Paris, 1901).

• • • • Gravure et
Impression de • • • •
Prieur et Dubois • • •
• • • • Placeaux-sélect



mal atteint ; M. Ed. ARNING est assurément capable de faire beaucoup mieux dans ce sens, et nous l'attendons de lui.

Après le nom de M. ARNING, l'ordre alphabétique, dans la revue des sujets que la composition domine, appelle celui de M. Fernand BÉGUIN, de Namur, dont *La Petite sœur des pauvres* est une des meilleures compositions artistiques du salon. La petite sœur des pauvres est assise au chevet d'une malade dans une pose quelconque tout à fait simple. Ce qu'elle fait ? On ne s'en soucie nullement ; elle devise, sans doute, avec douceur, encourageant son assistée à la patience et l'effet artistique atteint n'est obtenu par aucun moyen banal : il se dégage de la seule attitude calme des personnages qui dit souffrance, dépression, espoir et résignation ; du milieu vrai, dont la nudité exprime l'indigence et de l'éclairage affirmant la réalité de cette tranche de réalisme d'où n'est pourtant pas exempte une certaine poésie naïve et mélancolique.

M. Paul BERGON, expose une figure : *Femme au serpent* représentée à mi-corps seulement dans un contre-jour sombre sur un fond de tapisserie, également sombre, formant une petite composition assez décorative, mais maniérée et sans originalité suffisante malgré le serpent, la pose contournée, la coiffure bizarre et l'éclairage anormal dans la quasi obscurité duquel tout se voile à la fois trop et pas assez. Nous attendions mieux de cet artiste ; nous comptons qu'il prendra une bonne revanche de nos sympathiques critiques à la première occasion.

Par trois envois : *Faneuses* ; *Joyeux appel* et *Rêverie*, M^{me} BINDER-MESTRO, une des vaillantes artistes photographes du Photo-Club, contribue, cette année, à la manifestation annuelle de cette précieuse association. Des deux premiers sujets, nous ne voyons rien d'intéressant à dire, ni pour le public ni pour l'exposante elle-même. Au contraire *Rêverie* que nous reproduisons page 64 est une composition qu'il suffit de montrer pour en affirmer le charme, le style, le goût et l'heureuse exécution. On peut considérer longuement cette figure de jeune et jolie femme rêvant assise au fond de sa villégiature, tandis qu'à ses pieds son bel enfant joue, car, longuement elle conte les souvenirs d'hier, déjà presque lointains, les espoirs de demain et voile l'orgueil légitime du devoir accompli, les joies maternelles, par les ombres légères encore, mais lancinantes peut-être de l'expérience acquise. Ici tout l'art de la composition est dans le mouvement des personnages, l'expression juste de l'enfant et de sa jeune mère, le naturel particulier de la mondaine dont l'abandon rêveur même au fond du bois, du parc ou du jardin, garde une recherche élégante, agréable et pénible. Peu d'œuvres artistiques du Salon de peinture et de sculpture ont autant de vérité, de sentiment et de distinction ; quelle différence avec *le Suisse de son Éminence* de M. François BRUNERY, par exemple, tableau du Salon de cette année devant lequel tant de visiteurs se pâment et combien cette comparaison est à l'avantage de l'artiste du Photo-Club.

M. W. R. BLAND n'expose qu'un *Intérieur* de l'église de Wirksworth (platine sepia) mais par sa tonalité si heureuse, par son éclairage et par l'angle d'incidence choisi, cette simple reproduction prend l'importance d'une véritable composition.

Point n'est besoin d'avoir vu l'église ainsi reproduite, pour affirmer que cent amateurs quelconques en auraient donné des vues plus ou moins médiocres, si non mauvaises, et, qu'un artiste véritable comme M. Bland pouvait seul choisir, guidé par son sens *artistique*, ce point de vue, cet éclairage, cette tonalité d'épreuve particulière qui fait de son envoi " un tableau ", dans toute la force du terme.

Dans ses envois : *Un modèle, Toison d'or, La Folle*, M^{me} Marie BLONDIN, — je suis désolé d'être aussi dur pour une femme, — marque une intention de composition, dont le résultat n'est pas brillant ! Ces trois personnages sont secs, durs, guindés, mal posés, leur éclairage laisse à désirer, les arrangements sont défectueux..... l'éducation et le sentiment artistiques de l'auteur ont besoin d'être plus développés. Nous ne le disons pas, d'ailleurs, pour décourager l'exposante mais, au contraire, pour stimuler ses efforts, car si nous tenions sa personnalité artistique pour nulle, nous ne prendrions pas même une ligne de cette critique pour le signaler.

Par un chemin qui monte vers le bourg, un troupeau de moutons *Retour du pâturage* s'éparpille et s'attarde suivi du pâtre, las. C'est l'un des envois de M. A. BOUTIQUE, de Douai ; excellente composition à laquelle on ne peut reprocher que de manquer un peu d'effet. Elle est digne de ce maître, mais il a fait mieux déjà.

Notons, en suivant l'ordre alphabétique, les envois de M. L. BOVIER, *Humanité* et *Prière du matin* (épreuves au charbon) ; on ne peut pas précisément dire que ces deux compositions sont mauvaises..... mais elles sont par trop peu originales ! Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus..... bourgeois ; de plus..... " pompiers ". Il y a cinquante ans, la lithographie aurait reproduit avec amour ces compositions-là ; elles semblent faites pour illustrer des couvertures de romances datant de 1830. Voilà des manifestations artistiques honorables, sans doute, mais qu'il nous est impossible de donner comme exemple à suivre !

M. Louis BRAILLARD intitule modestement *Etudes*, deux envois (n^{os} 73 et 74) qui sont encore presque des compositions ; elles marquent une intention artistique que nous ne voulons point laisser sans encouragement au passage.

Le Port de Boulogne de M. L. BRAINNE mérite une mention analogue, mais arrivons vite aux envois de Maurice BRÉMARD qui sont une pénible désillusion pour nous. Tout ce que nous avons admiré de cet artiste aux précédentes expositions, — celle de 1900 comprise, — nous faisait espérer de lui des œuvres que nous aurions eu plaisir à louer. Or, voilà qu'influencé sans doute, par les tendances de l'école américaine, dont nous avons parlé dans un précédent article, M. BRÉMARD nous offre des envois qu'on dirait inspirés par le même sens artistique (sens ou non-sens ?).

Comment un artiste de cette valeur a-t-il pu subir une si fâcheuse influence ? Attristant mystère ! Les épreuves intitulées *Etude* (N^o 82) et *Etude d'éclairage* (N^o 81) marquent surtout cette concession regrettable. On la retrouve aussi dans la dureté du *portrait de Mme M. B...* et dans la noirceur du *portrait* (n^o 77).

En revanche, malgré l'obscurité exagérée du fond avec lequel il se confond, le *portrait de Maître M. Pelletier*, est tout à fait remarquable par ses qualités de vie, de ressemblance, d'expression, de pose et d'exécution (tous les envois de M. Brémard sont des gommages bichromatés).

Réveil, du même artiste, est une figure nue très séduisante au premier abord. Un joli profil, un torse très beau et d'un modelé charmant éclipsent de lourdes fautes comme celles-ci : Cette jeune personne nue qui s'éveille et se dresse, à demi sur son séant, s'appuie des deux mains sur sa couche ; or, l'un des bras trop en avant est exagéré comme importance, tandis que l'autre trop en arrière, est encore plus exagéré comme réduction. Simple exagération de perspective mais combien nuisible... ! Autre chose : les jambes de cette beauté, repliées et rejetées de côté, en arrière-plan, subissent aussi cette déformation de perspective

regrettable au point qu'elles paraissent ne pas appartenir au torse si charmant de la belle !... On pardonnerait ces négligences à MM. X..., Y... ou Z..., mais de la part de l'artiste qu'est M. Brémard, cela exige protestation. Noblesse oblige : cet auteur nous a rendu difficile pour ses productions par leur mérite même. Nous espérons qu'il ne verra dans ces critiques autre chose qu'une preuve de notre prédilection pour son incontestable talent.

Citons — galamment comme le catalogue, — avant son père, M^{lle} Antoinette BUCQUET dont la scène *En Manœuvres*, par le choix du sujet, devrait être classée parmi les compositions, si elle ne relevait encore davantage, par l'éclairage heureux, des sujets où *l'effet* est la dominante. En parlant de ces derniers nous reviendrons sur *En Manœuvres*. Passons donc tout de suite à : *Sur un banc*, composition de M. Maurice BUCQUET qui comptera parmi ses meilleures études de la vie populaire parisienne. On est tenté de penser, en voyant cette scène de mœurs prise sur le vif, qu'il était facile de la reproduire, que n'importe quel amateur aurait pu la prendre ; elle est si vraie, si naturelle... Seulement, le fait qu'il faut constater, c'est que M. Maurice Bucquet n'a aucun imitateur. Les instantanés de tout le monde n'ont aucun rapport avec les tranches de vie sociale qu'il nous montre, depuis plusieurs années déjà. On ne peut donc nier dans ses œuvres, la profonde empreinte de sa personnalité artistique. Elle est d'autant plus subtile et forte, qu'elle n'apparaît qu'ainsi. Quel plus bel éloge en pourrait-on faire ?

M. Maurice BOISSONNAS, de Genève, contribue par quatre envois au Salon de cette année. Un seul de ceux-ci est une composition : *La Visite*, qui représente des enfants interrompus dans leurs jeux, au sommet d'un escalier, par l'arrivée d'une visite.

Pour guetter l'entrée de la personne, qui vient de sonner probablement, les bambins ont abandonné leurs joujoux et groupés — mal groupés d'ailleurs, — contre la rampe ou sur les plus hautes marches, plongent leurs regards par la cage de l'escalier. Éclairage médiocre, disposition sans charme. On ne peut se défendre de penser que les parents sont bien imprudents, qui laissent ainsi jouer seuls ces curieux mioches au sommet d'un escalier. Le défaut de vérité, de naturel de cette scène, s'ajoute à son défaut d'attrait..... pour réclamer de l'auteur une composition plus digne de lui à la prochaine exposition.

Avec M. Clarence WHITE, l'un des artistes américains dont nous avons déjà parlé à propos de l'Exposition de M. Holland Day, nous tombons sur une série d'épreuves qu'on ne peut signaler que comme des erreurs artistiques (?) navrantes ! *Les Anneaux* de cet exposant défient toute description. Un croquis *exact* pourrait seul rendre cette inqualifiable composition. Mais ce croquis exact aurait l'air d'une caricature du sujet exposé, tant la composition est baroque ! Rien ne rachète, d'ailleurs, l'incohérence du groupement des enfants qu'on devine, avec peine, jouant aux anneaux (jeu peut-être analogue à notre jeu des grâces?). Une tonalité affreuse, une facture désagréable concourent à faire de cet envoi le plus triste impair... à moins que ce ne soit une gageure.

Une *Étude décorative* (n° 126) qui n'est pas décorative ; un vilain *portrait* (n° 123) ; un autre intitulé *Miss Félix*, dont l'absence totale d'attrait et la pose défectueuse sont sans excuse, achèvent de condamner l'exposant.

En deux compositions : *Le Repos de la bacchante* et *Nymphe des bois*, M. le comte de CLUGNY montre le progrès accentué de ses études de nu.

Des deux premiers envois de M. Reginald CRAIGIE, mieux vaut ne rien

dire, mais son *portrait de Holland Day* atteint la hauteur d'une composition par la justesse, la qualité des modelés et la vérité de la pose. C'est avec celui de M. R. DEMACHY (beaucoup moins juste d'ailleurs), le meilleur qui ait été fait de l'artiste américain. Il montre, dans un excellent mouvement, une main qui est, entre autres choses, tout à fait remarquable.

Pour ne pas changer de sujet, notons au vol : *La bonne Histoire* de M. Louis DARDONVILLE et passons vite à l'exposant en vogue, M. HOLLAND DAY lui-même, dont les six contributions, pour cette raison de vogue, appellent un examen détaillé.

Hélas ! aucune d'elles ne valent l'*Idylle en Sicile* dont nous avons déjà parlé et dont nous avons donné une reproduction, aucune n'égale même " Armageddon ", le tryptique dont nous avons fait l'éloge. Une seule composition, toujours, trop obscure : *Vita Mystica*, possède un sentiment artistique réel. C'est une vague silhouette de religieux noyée dans l'ombre épaisse d'un couloir (je crois ?... car, tout est indécis dans cette implacable obscurité !) qui semble en extase devant une apparition ou une hallucination, tout à fait indistincte, au fond du lieu vague où elle se produit peut-être. On ne sait si le moine tombe, ou s'il s'agenouille, mais, le titre du sujet aidant, cette ombre dans l'ombre exprime, en effet, quelque chose de mystique qu'on peut admettre en lui reconnaissant un mérite artistique.

Quant au *Portrait de Mækerlink*, indistinct par excès de noir uniformément répandu ; quant au *Portrait de Mme Le B...*, indistinct également, mais par excès d'effacement de l'objet, qu'en pourrait-on dire puisqu'on ne les voit pas ? !

Puck est un affreux petit marmot laid comme un singe, aux yeux en trous de vrille, que l'exposant aurait pu se dispenser de mettre nu, puisque son petit corps est rendu sans modelé. Ne le trouvant peut-être pas encore assez laid, il lui a mis les mains derrière la tête et les coudes en avant, de telle sorte que, ses bras vus de face en raccourci, semblent des moignons de manchot. Quel art ! quel goût ! quel culte de la beauté !...

Sagesse et Destin n'est pas moins affreux, mais la figure d'homme drapé qui prétend traduire ce titre est, en outre, une composition insensée dont l'éclairage brutal, les draperies en zinc, l'expression incongrue sont tout ce qu'on peut imaginer de moins artistique.

Je soupçonne bien que M. Holland Day donnerait peut-être une explication de cette composition, mais je ne la souhaite même pas. Si l'œuvre est un rébus, s'il faut une clef ou une gymnastique spéciale pour comprendre ce qu'elle prétend dire, en quoi est-elle artistique ? Le propre de l'œuvre d'art, c'est d'exprimer avec clarté, avec puissance pour tous, ce que son titre résume, et je dénie toute valeur artistique à celle que je vise, parce qu'elle n'évoque ni l'idée de Sagesse, ni l'idée de Destin d'une façon claire et frappante. Il ne suffit pas de camper une figure grimaçante sur une chaise curule, en la drapant avec du fer-blanc, de lui coller dans une main une boule et dans l'autre un coupe-choux pour avoir le droit d'appeler cela *Sagesse et Destin*, sans être accusé d'aveuglement ou de fumisterie. Quand on crée *Idylle en Sicile* ou *Armageddon*, j'estime qu'on n'est pas autorisé à commettre une composition (!) aussi malsaine que celle que j'attaque violemment, parce qu'elle me blesse dans le plus sensible de ma sympathie pour les deux œuvres d'art que je rappelle.

L'artiste, qui fait mal quand il peut bien faire, est un grand coupable, car, il pêche par l'exemple. Son œuvre mauvaise trouve toujours imitateur et si elle influence seulement un autre artiste de valeur, elle est néfaste au plus haut

point. Il est donc permis de l'attaquer sans ménagement. Or, c'est ici le cas de M. Holland Day. Un de nos meilleurs artistes, M. Demachy, auquel j'arrive immédiatement (sacrifiant ainsi au passage et à regrets l'envoi : *Sur le lac*, de M^{lle} Marguerite Decugis), m'a paru enclin à un attristant penchant pour ce genre américain, contraire à toute esthétique.

Certes ! je me garderais d'affirmer que nos traditions d'Art sont les seules bonnes et qu'il faut se cristalliser dans leur perpétuelle adoration, mais de quel droit vient-on nous imposer, en quelque sorte, une prétendue esthétique nouvelle qui n'a rien pour nous séduire, qui manque autant de beauté que de justesse et d'expression..... et dont on voit moins l'origine dans des actes de puissance artistique que dans des imperfections de moyen grossières ?

Par bonheur, M. Demachy n'a pu sans doute, faire du Steichen, du Clarence White ou du Holland Day, mauvaise manière, mais ses envois de cette année, tout en restant dignes de lui, se ressentent néanmoins de son faible pour MM. les artistes américains.

Son beau *portrait de M. Holland Day* est coupé, c'est-à-dire mis en cadre de la plus fâcheuse manière, il est engoncé et prête à l'artiste une attitude exceptionnelle ne correspondant ni à sa nature ni à son tempérament ; son *Effet de lumière* est aussi mal coupé volontairement ; sa *Première communiant*e a des duretés nées de l'école américaine, atténuant son mérite ; jusque dans *Dans la coulisse*, on retrouve cette préoccupation des écarts de M. Holland Day et consorts. Seul, l'envoi *Jeune fille de Marken*, nous présente, à peu près intacte, la manière de notre maître aimé. Comment, dominant de si haut MM. les artistes américains, s'est-il épris de leur " faire " à ce point ?

On conçoit la conscience artistique qui l'a porté à s'éprendre des rares très bonnes choses présentées par cette nouvelle école, mais entre cette admiration spontanée et l'imitation, la réflexion doit mettre quelque distance et nous espérons que d'ici l'an prochain, M. Demachy se ressaisira.

Avec *Rêverie*, de M. C. DEWIT, nous retrouvons un art sain, c'est-à-dire qu'aucune influence excentrique n'altère et qui ne puise qu'en lui-même son originalité.

Mais avec les envois de M. P. DUBREUIL, nous voyons, dans toute son horreur, la funeste action des coupables exemples donnés par M. Holland Day.

Cet artiste, auquel on dut une série de compositions si justement remarquées, ne s'est-il pas avisé de vouloir, à l'instar du " maître " américain, s'attaquer à la représentation des scènes de la Légende Sacrée !

Hélas ? il serait difficile d'imaginer quelque chose de plus " raté " que son tryptique *Christ au sépulcre*. J'en épargne l'analyse à nos lecteurs. Sa *Marie Madeleine*, singulière composition montrant le buste seul de celle-ci et seulement les pieds du Christ et celui de sa croix, n'est pas plus réussie. C'est laid, dur, d'un sentiment sans élévation et d'un goût pitoyable.

Pour obtenir ces tristes résultats, M. P. Dubreuil s'est assurément donné pourtant beaucoup de mal, car, ses autres envois : *Zézette*, *Fantaisie*, et même *Adieux au soleil* ne sont pas meilleurs. Il est un affligeant exemple de l'aberration artistique causée par notre engouement national pour les productions exotiques. Le vieux gaulois blagueur, mais gobeur aussi, perce sous l'artiste photographe sans formation d'une solidité suffisante et le fait verser dans la première ornière venue ! Par contre, il est lesté et se relèvera d'autant plus vite qu'il a chu plus lourdement. Attendons M. P. Dubreuil au prochain Salon, il nous surprendrait

fort, s'il ne se faisait pas pardonner par un beau triomphe les erreurs de son Salon de cette année.

L'étable en Touraine de M. GRASSET ; la *Dame en noir* de M. GRIMPEL ; l'*Étude* de M. HELLOUIN de MENIBUS ; *La sorcière* de M^{lle} C. LAGARDE (très supérieur à ses autres envois) sont encore des compositions intéressantes.

M. René LE BÈGUE expose deux figures nues *Repos* et *le Sommeil*. La première est de beaucoup la meilleure, quoique non transcendante, car, pour dormir, la seconde s'est contournée dans une pose donnant des raccourcis peu compréhensibles. Les difformités apparentes, conséquences de ces raccourcis, ne sont pas artistiques du tout.

Trop modeste, M. Jules MANNHEIN intitule *Études* (N^{os} 347 et 348), deux figures de femmes qui sont deux véritables compositions par l'expression, la pose et l'arrangement. Il y a là un goût artistique, un style manifeste plein de promesses.

La Prière avant le repas, de M. Ph. MATHY, est un unique envoi de cet artiste qu'il ne nous a pas été facile de voir, faute d'un bon éclairage, le jour où nous l'avons remarqué, mais il nous a néanmoins paru être une des plus caractéristiques compositions du Salon de cette année : Dans une pièce rustique, autour d'une table placée près d'une fenêtre, des enfants prononcent le *Benedicite* avant de goûter aux mets servis devant eux. La maman debout, derrière un des bébés, se penche sur lui pour joindre ses petites mains, tandis que le père, assis de l'autre côté de la table, et tenant dans ses bras le dernier né, suit des yeux cette scène d'éducation naïve.

Il n'y a pas là moins de six ou sept personnages absolument bien groupés, dans un éclairage parfait, avec des attitudes d'une justesse frappante et le tout est traité avec une facture (épreuve à la gomme bichromatée) si bien appropriée qu'un mérite artistique supérieur se dégage de l'ensemble.

MM. les peintres ou sculpteurs qui nient l'art photographique devraient bien être confrontés — eux ou leurs œuvres —, avec des compositions d'égale valeur ; leurs arguments ou leurs affirmations n'en garderaient aucune, devant de telles manifestations photographiques.

Sincères, ils ne seraient pas moins frappés de la valeur artistique des deux simples figures intitulées *Bretonne* et *Le bourrelier Jean-Pierre de Delft* exposées par M. Alfred NYST. *La Bretonne* est une petite jeune fille interrompant sa lecture pour lever ses yeux rêveurs et naïfs sur ce qui, — chose ou personne, — l'en distrait ; rien de plus simple, mais l'intensité de vie et de naturel de cette petite figure ne peut s'exprimer et c'est ce qui "empoigne" comme empoigne d'une façon quelconque, toute œuvre ayant une valeur artistique accentuée.

Par *Le bourrelier de Delft*, son second envoi, M. A. NYST semble avoir voulu marquer mieux son mérite artistique indéniable en montrant qu'aussi bien avec la plus large facture, que dans la plus délicate, ses qualités restent égales. Son vieux bourrelier dans sa rudesse est aussi juste, aussi plein de vie et d'expression, que la gente bretonne si précieusement traitée en miniature très poussée.

Pour abrégé cette revue déjà longue, n'insistons pas sur les désagréables envois de M. R. PINEIRO. Sautons ceux de M. le commandant PUYO sur lesquels nous reviendrons tout à l'heure, contentons nous de citer *Le Pilon* de de M. André SCHELCHER ; l'*Étude* de M. G. ROY, le charmant *essais à l'oxalate et au mercure* de M. A. STIEGLITZ ; *La Nègresse* de M. Marcel VERGER.

Des six envois de M. Edouard STEICHEN, ne retenons charitablement que



PORTRAIT (N^o 441), par M. le Commandant PUYO
(Exposé au VI^e Salon du Photo-Club de Paris, 1901).

**** Gravure et
Impression de ***
Prieur et Dubois **
** Puteaux-s-Seine

CONSERVATOIRE NATIONAL DES ARTS & METIERS
bibliothèque centrale
CD

Parfum de violettes pour l'expression intense de la figure ainsi désignée, et, à propos d'expression, revenons en arrière à la *Lecture Joyeuse* de M. G. ROQUERBE. C'est un seul personnage ; une jeune femme, riant franchement de ce qu'elle vient de lire. Sa pose n'est pas heureuse, son mouvement pourrait-être bien meilleur, mais, dans l'éclairage à contre-jour très réussi où il s'épanouit, le rire anime son agréable visage avec tant de bonheur qu'il fait oublier les défauts précités.

Cette année, la contribution de M. le commandant PUYO est particulièrement intéressante, en ce qu'elle renferme une variété exceptionnelle de sujets, de genres et d'efforts. *Aubade matinale* montre dans un paysage vaporeux, à peine distinct, une figure de femme drapée à l'antique jusqu'au buste seulement, et jouant de la flûte. Le style, la grande simplicité, l'harmonie fraîche des tonalités grises de cette composition en font une page décorative à la manière des fresques de Puvis de Chavannes.

Aux Champs est un groupe formé de deux femmes qui marchent enlacées gracieusement, parmi de hautes herbes, vers un sombre bouquet d'arbres sur lequel leurs têtes rieuses se détachent, de profil perdu, en lumière. On retrouve dans cette composition le genre, bien connu déjà, où l'artiste excelle. Il y est égal à ses meilleurs envois antérieurs.

Vase mystique est une composition " à l'Américaine " que nous comprenons et goûtons moins.

Avec *Profil* (n° 437) autre sacrifice au genre américain, M. PUYO semble vouloir démontrer combien il lui est facile d'imiter la manière des émules de M. Holland Day tout en restant très supérieur. Cette imitation est une critique plus mordante que tout ce qu'on pouvait dire sur les excentricités yankees.

La figure décorative intitulée *Tête de chapitre* est assez bien campée ; mais l'éclairage dur qui l'illumine violemment de bas en haut nuit à son mérite artistique. Du *Portrait* qui porte le n° 441 du catalogue, notre reproduction nous dispense de faire l'éloge ; à tous égards, il constitue, en effet, une composition artistique qui s'impose et restera certainement au nombre des meilleures œuvres de son auteur.



La décoration est un des genres d'application artistique dont on trouve le moins d'exemple cette année au salon du Photo-Club. Néanmoins, en dehors des œuvres de Ed. ARNING, (Bouleaux) et du commandant PUYO (*Aubade matinale*) déjà citées, on peut mentionner encore *L'ex-Libris* de M. Gaspar CHARLES ; le *Sphinx*, de M. GRIMPEL ; les *Berges de la Seine en 1900*, de M^{me} WILLIERS-FORBES ; dont l'effet de lumière est superbe, et les *Bords du Loir* de M. Albert YVON, petit tableau d'un goût et d'un style irréprochables rendu avec une simplicité habile !



Si les envois décoratifs sont rares, les sujets à effet abondent surtout dans les paysages. Presque tous les exposants ont paru considérer qu'il ne suffit pas de bien choisir un site, un sujet et que la capacité de conception artistique doit encore s'affirmer dans l'effet présenté par ce sujet.

Il est hors des moyens du critique de rendre par la description des effets de lumière avec l'exactitude nécessaire dans le cas présent . . . et d'ailleurs, il y en a trop ! Bornons-nous donc à citer à ce titre et pour la seconde fois, *En manœuvres* de M^{lle} Antoinette BUCQUET, *Giboulées de Mars* de M. Maurice BUCQUET ; *Dans le golfe de Salonique* de M. le comte de CATALANO ; *Brume matinale* de M. Hector CHARPENTIER ; *Givre* de M. Achille DARNIS ; *Paris sous la Neige* de M. DROUET ; *Clartés nocturnes* de M. Charles FONDU, très remarquable exemple de ce qu'on peut obtenir comme " effet " d'un agrandissement sur papier au charbon avec une facture large, simple et puissante ; *Dans le canal* de M. J.-H. HUYSSER ; *Temps de Mars* de M. MANTELIER ; les deux belles marines de M. E. MATHIEU : *Port de Saint-Raphaël* et *Golfe de Fréjus* ; *Hiver dans la Meuse* de M. L. MISONNE ; la plupart des envois, trop petits, de M. William NORRIE ; la *Matinée Brumeuse* de M. E. PIAGET ; le *Soir d'Hiver* de M. F. MICHELIS ; *Fin d'Orage* de M. Ch. PUTTEMANS ; *Le Bivouac* de M. G. ROY ; *Sur la Terrasse*, une des meilleures compositions de M. le comte de TYSZKIEWICZ et *Dernières clartés* de M. Oscar HALLDIN, de Stockolm.

Les exposants qui se sont contentés, cette année, d'envoyer au Photo-Club quelques figures artistiques, portraits ou autres, sont également nombreux : pour ne citer que ceux dont les œuvres dans ce genre, sont tout à fait saillantes, mentionnons : *Un portrait* au platine de M. W. CADBY ; un autre excellent *portrait* de M. CHÉRI-ROUSSEAU (N° 120) ; une charmante *Dame flamande* de M. le Docteur R. FLAMM ; *Une italienne* de M. le C^{ie} Léon MNISZECK ; une jolie *Etude* de M. Paul de SAINT-CHAMAND ; *Médailon dix-huitième siècle* de M. CH. SOLLET et *Portrait de jeune fille* de M. le Docteur WAITZ.



Nous avons insisté sur les œuvres où la composition est le mérite dominant, parce que c'est la qualité de bien composer, qui établit le mieux la démarcation vraie existant entre l'artiste, ce créateur, et le virtuose ou l'ouvrier d'art, ces copistes, dont l'infériorité réside justement dans l'impuissance de créer.

Pour l'avenir du mouvement artistique photographique, nous avons ainsi dû sacrifier à ces œuvres, les paysages, les effets, les portraits, les études de toutes sortes où la personnalité artistique des auteurs est encore évidente, mais à un degré moindre, et nous borner à les énumérer seulement. Que ces derniers exposants veuillent bien nous en excuser, en considérant que les questions de principe passent avant les intérêts des personnes.

On voit par ces énumérations longues et par les analyses trop succinctes qui les précèdent, combien les envois d'une valeur très grande abondent au Salon du Photo-Club de cette année. Tout l'honneur en revient aux exposants d'abord, évidemment, mais aussi dans une large mesure, il convient de le dire, au Photo-Club de Paris, le promoteur du mouvement artistique photographique français.

Nous retracerons quelque jour son beau rôle dans l'histoire de l'art photographique, quand celui-ci sera mieux affirmé, mieux reconnu et l'on s'étonnera, peut-être alors, de tout ce qu'on lui doit.

Pour aujourd'hui, ne serait-ce qu'afin de légitimer notre rôle de critique,

reprochons lui, — très amicalement, — d'avoir quelque peu abusé de notre zèle par son défaut de classement des œuvres exposées.

Le pêle-mêle des épreuves, plaçant des œuvres du même exposant aux quatre coins du Salon, nous a causé un travail de recherche vraiment trop laborieux et gênant pour le bien de nos appréciations.

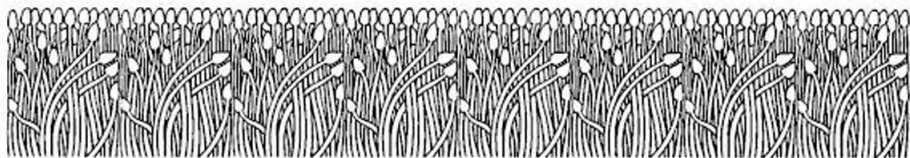
Nous ne lui voyons d'autre excuse que le défaut de place, — et cette excuse nous suffit d'ailleurs, — car les exposants ont autant d'intérêt que les critiques à voir leurs envois réunis et non dispersés. Un classement par nature de sujets, serait peut-être très fâcheux, mais le classement par exposant est au moins nécessaire ; les Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts l'ont bien prouvé !

L. B.



Peinture de F. BOSPILLARD.

DANS LES RUINES DE LA COUR DES COMPTES



LE POSITIF PHOTOGRAPHIQUE

et sa reproduction

par les procédés photomécaniques en relief



COMMENT une épreuve photographique doit-elle être faite pour être bien reproduite par les procédés photomécaniques ?

Telle est la question que posent les lecteurs de "*La Photographie Française*". Vous me demandez d'y répondre. C'est me faire beaucoup d'honneur ! C'est aussi m'embarrasser quelque peu, attendu que je ne suis pas un " professionnel " en cette matière.

Je vais essayer, néanmoins, de justifier votre confiance par un exposé général des faits qui régissent cette matière, sans entrer dans les plus menus détails de la question. Il faudrait une grosse brochure pour la résoudre et vous ne mettez que quelques pages à ma disposition.

Afin de simplifier, je ne considérerai qu'un seul procédé de reproduction pour les tirages photomécaniques : la *similigravure*. Tous les autres, comme la photocollographie, l'héliogravure, la glyptogravure, sont coûteux et rarement employés en édition. La *simili*, au contraire, est d'un usage courant. C'est par ce procédé, très perfectionné aujourd'hui, que sont reproduites les 9/10 des épreuves photographiques servant d'illustrations.

Ceci posé, pour expliquer ce qu'une épreuve photographique doit être afin de donner une bonne reproduction en similigravure, il est indispensable d'indiquer en quoi consiste le procédé de reproduction dénommé *simili*.

Mais, pour comprendre ce procédé, il convient d'exposer auparavant le principe plus simple encore du procédé de reproduction des images formées par des traits qu'on nomme la *photogravure*.

Quoique très simple, ce procédé n'est pas le premier en date. Il a été précédé d'un moyen plus primitif, la *zincogravure*, qui se distingue de la photogravure par ce fait capital que dans la *zincogravure*, la photographie ne joue aucun rôle.

La *Zincogravure* est une application dérivée de la lithographie au moyen de laquelle on reporte sur une surface de zinc bien planée, par les procédés de reports usités en lithographie, un dessin quelconque comme on reporterait ce dessin sur pierre.



PORTRAIT DE INGRES

PAR LUI-MÊME

(Musée du Louvre)



Le décalque fait, la plaque passe aux mains du graveur qui, après l'avoir encrée lithographiquement donne une première morsure à l'acide azotique fortement dilué. L'acide azotique ronge le zinc, mais n'agit pas sur l'encre. La partie du métal protégée par celle-ci, forme donc un relief par rapport à la partie rongée.

Quand le creux de la morsure a atteint une très faible profondeur, on réencrée à nouveau la planche en ayant soin que l'encre déborde légèrement des reliefs afin de protéger le talus formé par le creux (1) et l'on soumet la planche à une seconde morsure en augmentant la dose d'acide azotique de la solution de mordantage. Grâce au débordement de l'encre sur les talus des reliefs, les traits ne sont pas rongés par dessous au moment de la seconde morsure et ne risquent pas ainsi de disparaître.

Quand on a renouvelé ainsi les encrages et les morsures jusqu'au moment où le creux atteint la profondeur nécessaire, on a, en somme, des traits en relief dont la section transversale est en forme de pyramide, c'est-à-dire des traits bien soutenus et capables de supporter la pression des tirages d'impression même s'ils sont faibles comme épaisseur à leur sommet et très isolés.

Le creux voulu étant obtenu, on n'a plus qu'à débarrasser la planche des couches d'encre qu'elle porte et à la monter sur un bloc de bois pour la mettre à la hauteur des caractères d'imprimerie qui doivent être imprimés en même temps qu'elle.

Ainsi, dans ce procédé : la zincographie, c'est le dessin du dessinateur reporté sur zinc directement, qui est gravé et reproduit dans ses dimensions exactes, sans aucune modification.

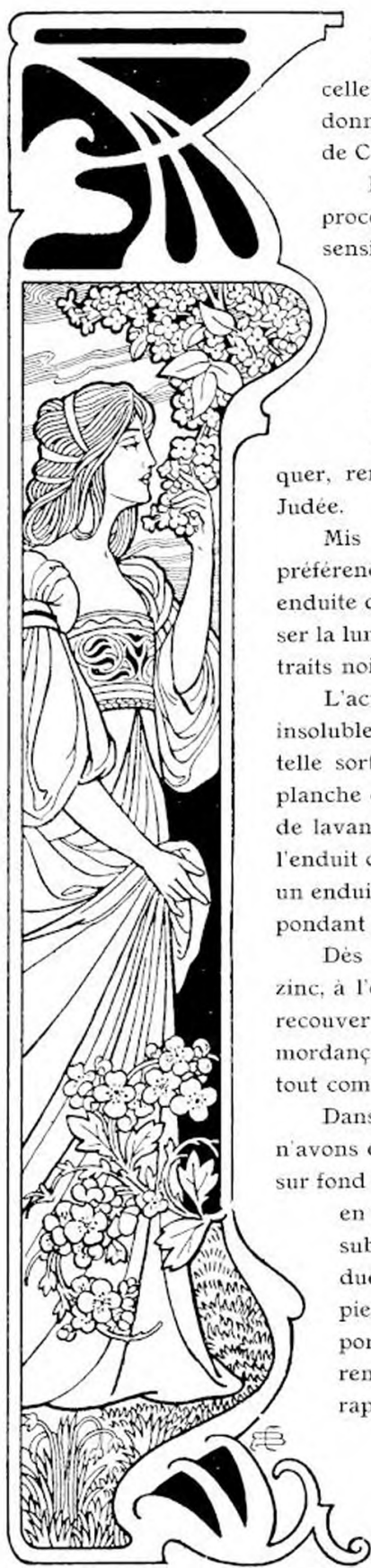
On ne peut ni réduire ni agrandir directement un dessin ou une gravure par la zincographie ; il faut emprunter l'intervention d'un dessinateur qui reproduit ce dessin à une plus grande ou plus petite échelle. Si consciencieux que soit le travail de cet intermédiaire, il ne peut fournir un *fac-simile* absolu, ne serait-ce que parce qu'il est impossible pratiquement, dans une réduction ou un agrandissement de ce genre, de tenir compte de l'épaisseur des traits pour peu que le dessin soit un peu artistique, c'est-à-dire ne soit pas un dessin de machine ou d'architecture où les épaisseurs de trait réglées au *tire-ligne* n'ont que deux ou trois dimensions variées.

Même avec les machines spéciales (pantographes et autres) qu'on avait imaginé pour ces modifications de format, — et dont l'usage est abandonné depuis l'intervention de la photogravure, — la reproduction exacte de l'épaisseur des traits n'était pas donnée dans les cas d'amplification ou de réduction.

Au contraire, la *Photogravure*, — qui diffère de la *Zincogravure* en ce qu'elle emprunte le concours de la photographie et en fait son principal auxiliaire, — rend exactement, soit en agrandissement, soit en réduction, la proportion de grosseur des traits quelle que soit la complication du dessin à reproduire. Les reproductions de compositions ornementales des pages 74 à 79, montrent des exemples de ces réductions et de ces agrandissements par la *photogravure* dans lesquels l'épaisseur des traits reste proportionnelle à la réduction.

Le report sur zinc exige, comme le report lithographique, l'emploi d'une encre spéciale (encre lithographique) sur un papier spécial pour le décalque. La photogravure reproduit n'importe quel dessin fait sur n'importe quel papier,

(1) On obtient ce débordement de l'encre en chauffant un peu la plaque après le second encrage.



pourvu qu'il y ait une différence de teinte assez marquée entre la couleur du trait et celle du papier, les meilleures reproductions étant données par des originaux d'un noir absolu (encre de Chine) sur papier blanc

Dans la formation de la planche par le second procédé, on recouvre la plaque de zinc d'un enduit sensible à la lumière, par exemple le bitume de Judée, et on impressionne cet enduit sous un négatif retourné de l'original à reproduire.

Le dessin, formé de traits noirs sur papier blanc, a donné un négatif à fond opaque et à traits transparents, qu'il a suffi de pelliculer pour le retourner en vue de l'appliquer, renversé, sur le zinc recouvert de bitume de Judée.

Mis au jour dans le châssis-presse, au soleil de préférence, le négatif protège le fond de la plaque enduite des rayons lumineux et laisse au contraire passer la lumière par les transparences correspondant aux traits noirs de l'original.

L'action de la lumière rend la couche de bitume insoluble là où elle a été modifiée par la lumière, de telle sorte qu'il suffit, après l'insolation, de laver la planche de zinc avec le dissolvant approprié (essence de lavande pour le bitume de Judée) pour que tout l'enduit du fond disparaisse et qu'il subsiste seulement un enduit de bitume insoluble dans les parties correspondant aux traits transparents du négatif.

Dès lors, il n'y a plus qu'à laver la planche de zinc, à l'encre (l'encre ne s'attachant qu'aux parties recouvertes de bitume insoluble) et à la soumettre aux mordancages et aux encrages successifs nécessaires, tout comme dans le procédé de la zincographie.

Dans l'un et l'autre de ces deux procédés nous n'avons eu affaire qu'à des traits uniformément noirs sur fond blanc. Les traits du dessin ne comportent pas en eux-mêmes de demi-teintes, étant faits d'une substance monochrome, solide ou liquide, étendue sur un support également monochrome (papier, pierre ou zinc), et si le dessin original comporte des demi-teintes, celles-ci ne sont pas rendues par les traits, mais par l'épaisseur et le rapprochement de ces traits.

Un grand nombre de gros traits noirs, très rapprochés, entre lesquels il n'y a presque pas de blanc, expriment une teinte foncée comme un grand nombre de minces traits noirs, moins rapprochés, entre lesquels il

y a beaucoup de blanc, expriment la teinte claire. Ainsi, toujours le moyen d'expression est le trait d'un noir absolu sur le fond, blanc absolu.

Aux débuts de la *photogravure*, on s'est vite rendu compte qu'on ne pouvait transformer les négatifs photographiques des planches en relief qu'à la condition de n'avoir affaire qu'à des reproductions de blanc et de noir : le noir représenté par les reliefs, les blancs par les parties creusées par morsure ou autrement.

Mais, considérez une photographie ordinaire d'après nature, vous voyez qu'en dehors des noirs et des blancs, elle est constituée par des *demi-teintes*, c'est-à-dire par des teintes moyennes entre le noir et le blanc qui donnent à l'image son modelé et son relief.

Un dessin fait au pinceau, à la gouache, est, de même, formé de teintes fondues allant du blanc pur au noir absolu, par transitions plus ou moins douces, plus ou moins brusques, mais sans discontinuité.

Or, pour rendre ces demi-teintes il fallait l'intervention d'un nouveau procédé comme la photocollographie, la glypto-gravure, l'héliogravure ou la *simili*, qui transforme les demi-teintes en lignes ou en points jouant exactement le rôle de traits dans la photogravure.

Cette transformation est donnée, dans la *simili*, par l'interposition d'une trame entre l'image à reproduire, transmise par l'objectif, et la glace sensible.

La trame est un réseau de lignes opaques gravées sur un verre. L'image transmise par l'objectif en traversant ce réseau subit une modification particulière en vertu d'un phénomène de *diffraction* et d'*interférence*, bien connu des physiciens et qu'il serait trop long d'exposer ici. Il n'a pas, du reste, à être considéré par le photographe puisqu'il n'intéresse que le photogaveur.

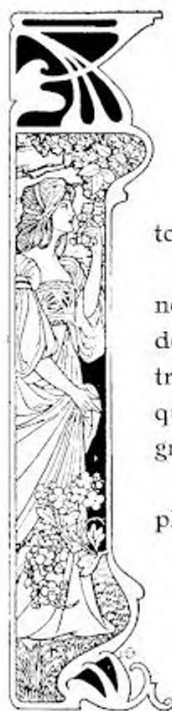
Par suite de ce phénomène de diffraction et d'interférence que produit le réseau, le tramé, le négatif obtenu, se transforme en points régulièrement espacés à partir de leurs centres, mais de dimensions inégales. Aux parties les plus claires du négatif correspondent des points relativement très gros, tandis qu'aux parties les plus sombres correspondent des points très fins, les teintes intermédiaires étant rendues par des gros-seurs de points également intermédiaires.

L'espace qui sépare les centres des points restant le même puisqu'il est donné par la *trame*, la grosseur des points limite l'espace qui les sépare de telle sorte que les points très gros se touchent presque, tandis que les points très petits semblent très écartés.

Il est facile de comprendre que si tous les points sont plus tard rendus par une teinte uniforme comme l'encre d'imprimerie, ils exprimeront néanmoins fort bien les demi-teintes, les grands noirs et les grands blancs de l'original d'une *façon approximative*, par la finesse des points correspondant aux blancs, la grosseur des points correspondant aux noirs et les dimensions intermédiaires des points des teintes intermédiaires.

En effet, si dans le négatif de l'image donné par la trame, les grandes lumières de l'original forment les gros points, c'est l'inverse qui se produit dans le positif gravé sur la planche et sur celui-ci les petits points corres-





pondent bien aux parties claires comme les gros points aux parties sombres.

On a fait pour les reproductions en *simili* des *trames* de toutes sortes, depuis les simples grilles faites de traits gravés entrecroisés à angle droit ou en diagonale et plus ou moins serrées, jusqu'aux trames formées par des imitations de tissus ou la photographie réduite de ces tissus eux-mêmes (tulles et analogues).

Dans presque tous les cas, l'original, la photographie, comme nous l'avons dit plus haut, se trouve transformé par l'interposition de la trame en un cliché négatif dans lequel toutes les teintes sont traduites par des points plus ou moins fins ; ce sont ces points presque invisibles à l'œil nu qu'on retrouve dans les épreuves de simili-gravure quand on les examine avec une forte loupe.

Ces points, par une série d'opérations analogues à celles de la photogravure de trait, constituent sur une planche de métal des reliefs encrables comme les reliefs de traits et susceptibles de fournir comme ceux-ci des décalques par contact.

Mais, tandis que les clichés de *photogravure de traits* sont formés de reliefs très espacés dans les demi-teintes et comportent même de grands espaces vides de tout relief correspondant aux grands espaces blancs du dessin original, les reproductions en *simili-gravure* ne comportent jamais ces vides. Aussi bien dans les grands blancs que dans les grands noirs correspondant aux grands blancs et aux grands noirs de l'original reproduit, le point se retrouve, sauf dans deux cas qui constituent deux défauts graves de la reproduction ou du tirage :

1° Les points manquent dans les parties correspondant aux grands blancs de l'original, si la morsure à l'acide de la planche métallique a été maladroitement exagérée et en ce cas le cliché est mauvais parce que les demi-teintes douces également trop rongées manquent de détails :

2° Les points gros se confondent en une teinte plate unie, si la gravure à l'acide n'a pas été assez accentuée et si l'encrage, au tirage, est mal fait, ou donné par des encres défectueuses, encrassant peu à peu le cliché, — en ce cas, les demi-teintes les plus sombres se confondent avec les parties du cliché correspondant aux grands noirs de l'original et ceux-ci, empâtés eux-mêmes, concourent à faire de l'épreuve de simili-gravure une image lourde, sans détails, rendant mal les effets de l'original.

Théoriquement parlant, le meilleur cliché de *simili* serait celui dont le creux peu prononcé aurait permis de réserver le point dans toute son intégrité et sa solidité.

Le point d'un tel cliché, c'est-à-dire d'un cliché à peine gravé est franc, rond, vif, propre à recevoir bien l'encre sur sa fine pointe, mais ce cliché idéal est d'un tirage extrêmement délicat, il faut pour l'employer un matériel hors ligne, des ouvriers de premier ordre, des encres et des papiers exceptionnels.

Comme on ne réunit guère ces conditions si difficiles et si coûteuses dans la plupart des maisons d'édition, même réputées, on est obligé de donner plus de creux à la gravure de simili : le point est alors irrégulier parce que l'acide l'a rongé sur les bords, ce qui lui donne, ainsi qu'à la reproduction, un aspect "grignotté"..., et malgré cette trop profonde morsure se produisent, avec les encres insuffisantes, les papiers moins coûteux, ces empâtements dans les tirages qui

forment des teintes plates lourdes comme celles que nous signalions précédemment.

La bonne reproduction en simili comporte au contraire le point visible *partout*, aussi bien dans les plus grands blancs que dans les plus grands noirs.

Ce qui revient à dire que *la bonne simili ne comporte ni blancs absolus, ni noirs absolus en théorie.*

Dans la pratique, en réalité, si les blancs absolus font défaut à toute bonne simili, les noirs principaux comportent forcément au tirage un certain empatement des points gros qui les constituent et cet empatement, *quand il est limité à ces noirs principaux*, loin de nuire à la reproduction lui rend un peu de l'éclat que l'égalité de visibilité du point *partout* lui enlèverait. Néanmoins, en thèse générale, il est vrai de dire que la *simili* jette comme un voile (le voile de sa trame) sur ce qu'elle reproduit et que ce mode de reproduction réduit toujours forcément l'éclat et la précision de l'original, *quand la trame n'est pas d'une extrême finesse.*

Une trame large donne des points gris, faciles à graver, une simili facile à tirer, mais enlève des détails, rend une épreuve originale grise encore plus grise.

Une trame très fine n'a plus ces inconvénients mais exige un soin de gravure, un matériel, des matières premières et un personnel de tirage que l'industrie réunit rarement.

Une trame de finesse moyenne a donc à la fois moins de défauts mais aussi moins de qualités : elle rend une épreuve déjà grise plus grise encore, une épreuve manquant de détails, moins détaillée (1).

Et ceci donne à la question posée une première série de réponses :

L'épreuve destinée à la reproduction en *simili* doit être très *nette*, si l'on désire une reproduction qui ne soit pas floue ; *très accentuée comme effet*, si l'on désire une reproduction qui ne soit pas uniformément grise ; *très détaillée*, aussi bien dans les parties les plus claires que dans les parties les plus sombres ; si l'on veut éviter une reproduction d'apparence lourde et pâteuse.

Ayant à reproduire un sous bois très touffu comme celui de la simili page 82, on se gardera donc, en admettant que le cliché négatif pris sur nature soit excellent, c'est-à-dire très net, très détaillé, très brillant, d'en faire avec un fort agrandissement une épreuve à la gomme bichromatée ou une épreuve très agrandie sur papier au gélatino bromure à grain.

L'épreuve positive qui aura le plus de finesse, de détails et d'éclat sera la meilleure pour ce genre de reproduction.

Cette définition amène naturellement à penser au positif sur verre qui réunit ces qualités.

Le diapositif sur verre n'est pourtant pas le meilleur type d'original à fournir pour une reproduction en simili parce qu'il pêche par excès de luminosité. Photographié en transparence il a ses plus grands noirs grisés par la surabondance de lumière qui les traverse et donne ainsi une simili plus grise que celle d'une épreuve sur papier. Néanmoins ce type de positif peut être considéré comme passable.



(1) Nous reviendrons d'ailleurs, dans d'autres articles plus spéciaux, sur cette question très importante des procédés de reproductions et nous montrerons des exemples typiques de trames et de gravures précisant tout à fait ces premières indications générales.

L'épreuve sur papier aristotypique glacé, ou sur papiers analogues (papier au citrate, papier solio etc.) paraît être, à cause de sa finesse, tout à fait recommandable. Elle donnerait, en effet, de meilleurs résultats que le diapositif sur verre, mais le glaçage qui donne tant de finesse aux détails des épreuves faites sur ces papiers produit un miroitement irrégulier qui nuit encore à la reproduction en simili.



Pour éviter ces miroitements, il faut chercher des angles d'incidence d'éclairage appropriés et n'employer qu'une lumière bien étudiée. . . . ces précautions ne sont pas toujours prises dans la reproduction industrielle courante, pour une foule de causes pratiques et économiques faciles à concevoir.

La meilleure épreuve à fournir est donc une épreuve mate aussi détaillée, aussi fine que possible, et faite sur un papier *sans grain*.

Tous les papiers à grain ou striés doivent être évités avec soin parce que leurs reliefs, même dans les plus grands noirs, accrochent en quelque sorte de la lumière et ces accrocs lumineux se traduisent à la reproduction en autant de petites taches claires donnant au noir franc, qu'il aurait fallu obtenir, un aspect piqueté très défectueux.

Si par surcroît, le papier à grain employé n'est pas absolument plan, — et il l'est bien rarement dans les papiers à grain, — ce piquetage irrégulier s'accuse irrégulièrement, ce qui donne à la reproduction en simili, un aspect de piquetage irrégulier que les photograpeurs appellent fort justement un aspect "galeux".

Dans ce cas, le point formé par la trame se trouvant *surcoupé* par le grain du papier qui accroche de la lumière, se ronge irrégulièrement au mordantage et prend ce caractère de "grignotté" que je signalais plus haut.

En outre, je le répète encore, les papiers à grain (et même à grain fin) ont le défaut de donner moins de détail que les papiers mats sans grain.

La nécessité d'avoir pour la reproduction en simili des épreuves bien franchement détaillées et à oppositions brillantes est si fort impérieuse que l'on fait retoucher d'une façon tout à fait caractéristique celles qui n'ont pas ces qualités essentielles et qu'il faut pourtant utiliser.

Ainsi le *Tour du Monde*, journal de récits de voyage que tout le monde connaît, ayant décidé de remplacer la plupart des dessins d'artistes avec lesquels il s'illustrait par des documents photographiques d'une authenticité positive, fut au début fort embarrassé par l'imperfection des documents de ce genre donnés par les explorateurs.

La plupart des photographies fournies ne possédaient nullement les qualités requises pour de bonnes reproductions en simili.

Il fallut y obvier en reproduisant ces photographies agrandies sur papier salé et en les faisant retoucher à la gouache, d'après les originaux, par des artistes habiles qui, sans rien enlever, sans rien changer à l'agrandissement, précisaient les détails, donnant par de patientes et minutieuses retouches, l'effet, l'éclat, les oppositions nécessaires, en suivant simplement les indications des mauvaises épreuves, d'ailleurs toujours suffisantes pour la reconstitution des qualités voulues.

Ces travaux de retouche ne coûtent pas moins cher que des dessins originaux, mais ils ont du moins l'avantage de ne rien changer aux documents authen-

tiques employés. Ils marquent par un exemple de frais inévitables la nécessité absolue d'avoir d'excellentes épreuves positives comme originaux, pour obtenir de bonnes reproductions en simili.

Sauf de rares exceptions, les formats des publications ordinaires et des raisons d'économies (la *simili* se paye au centimètre carré) entraînent les éditeurs à réduire presque toujours les originaux qu'ils reproduisent.

Dès qu'un journal dépasse sensiblement le format de " LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE " il devient difficile à manier sur les petites tables des petits logements actuels, il y tient trop de place ; dans les bibliothèques, il ne peut plus se caser et sa reliure devient très coûteuse, car les prix de reliure sont en proportion de l'étendue des " plats ".

Le format de ce journal est donc un format *maximum* pour les revues et journaux de luxe destinés à être conservés reliés en bibliothèque. Eh bien ! en raison des marges qu'il faut laisser aux éditions de luxe, on remarquera que le format du cliché 13×18 est le plus grand format courant susceptible d'être reproduit en simili sans réduction dans une Revue comme celle-ci.

Mais ce format 13×18 prend une page entière de la Revue. Le format 9×12 prend une demi-page. Pour mettre sans dépenses trop considérables et sans qu'elles dépassent la proportion à garder entre le texte et les illustrations, un certain nombre d'illustrations dans chaque numéro, — ou dans chaque volume, s'il s'agit de volumes, l'éditeur est donc entraîné à faire réduire les originaux par la simili, à transformer l'épreuve 13×18 en simili 9×12 et l'épreuve 9×12 en simili $6 \frac{1}{2} \times 9$, etc.

Les nécessités d'édition fournissent une nouvelle indication quant à la nature de l'épreuve destinée à être reproduite en similigravure.

Si cette épreuve est une épreuve 13×18 et contient, par exemple, dans un paysage des personnages de deux à trois centimètres de hauteur (debout), ces personnages auront dans le positif sur verre ou dans l'épreuve sur papier au citrate, glacée, des têtes de $2 \frac{3}{4}$ à $4 \frac{3}{4}$, dans lesquelles on reconnaîtra les physionomies par l'ensemble des masses.

Mais, si l'amateur réduit son cliché 13×18 à la dimension 9×12 , cette réduction, même en positif sur verre, donnera aux personnages réduits à 1 cent. ou 1 cent. 2 des têtes de 1 à $2 \frac{3}{4}$, à peine, dans lesquelles les physionomies ne seront plus distinctes.

Cet exemple démontre que la réduction détruit les détails. Mais la réduction par la simili les détruit bien davantage. Pour s'en rendre compte il suffit d'examiner à la loupe la série de réductions des pages 80 et 81. On constatera que si l'on peut retrouver tous les détails d'une physionomie dans une reproduction en simili, d'une tête de 3 centimètres de hauteur, et même si elle a $25 \frac{3}{4}$, il n'y a déjà plus que des masses à peine suffisantes pour marquer la ressemblance dans des têtes de 10 à $15 \frac{3}{4}$. Une tête de $4 \frac{3}{4}$ seulement ne laisse plus discerner que vaguement les yeux, la bouche et le nez. Avec 2 à $3 \frac{3}{4}$ de hauteur l'emplacement des yeux, de la bouche, du nez, n'est plus indiqué que par des taches. Une tête de $1 \frac{3}{4}$ n'est qu'une silhouette, et le personnage a pour-
ant encore 6 à $7 \frac{3}{4}$ de hauteur !





Les deux séries ont été faites chacune avec une trame différente, dont les finesses inégales sont très caractéristiques.

Ces exemples montrent combien les détails délicats sont détruits par la simili et quel rôle joue la réduction dans l'altération des reproductions par ce procédé.

En conséquence, tout positif destiné à être reproduit par la simili et dans lequel l'intérêt principal est constitué par des personnages, des animaux : moutons, chiens, chevaux, etc., doit renfermer ces êtres à une échelle assez grande pour que la trame de simili et la réduction probable en laisse subsister quelque chose d'intéressant (1).

Ainsi une épreuve 13×18 renfermant, au troisième ou quatrième plan, un groupe de personnages intéressant, sur cette épreuve, bien qu'ils n'aient que 2 cent. à peine de hauteur, de bout, donnera de ces personnages un groupe de peu d'intérêt en simili, et si, par sarcroît, l'épreuve 13×18 se trouve réduite par la simili à 9×12 cent. le groupe n'aura plus aucun intérêt, car c'est à peine si les mouvements des personnages seront distincts.

o o

Les reproductions en simili étant constituées par des points très rapprochés et très fins, il en résulte que les espaces séparant ces points, parce qu'ils sont très réduits, sont très peu creux. En d'autres termes, un cliché de simili-gravure n'a qu'un relief extrêmement

(1) En pratique d'édition courante, les reproductions en simili sont faites avec des réductions variant entre $1/6^e$ et moitié de la dimension de l'original. On ne reproduit guère sans réduction que les très petites épreuves, de moins de 9×12 cent.



faible, ainsi que nous l'avons précédemment exposé.

Quand le cliché de simili a été aussi profondément gravé qu'il peut l'être, — limite bien vite atteinte et qui exige une grande habileté de la part du graveur, puisque le moindre excès de morsure détruit le point dans les blancs et les demi-teintes, — le tirage est bon et régulier à trois conditions fondamentales, c'est : 1° que l'encre de la planche soit bien fait ; 2° que le décalque soit bien exécuté ; 3° que le papier du tirage soit d'une nature spéciale.

L'encre doit être distribuée de telle sorte par le rouleau, qu'elle se trouve répartie, en quantité suffisante, sur tous les points qui doivent la



recevoir, sinon l'épreuve serait grise, manquerait de vigueur et d'éclat. Si elle était déposée en excès sur le cliché, les creux, qui sont si peu profonds, s'empâteraient : il faudrait alors arrêter le tirage,



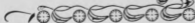
et, avant de le reprendre, nettoyer le cliché.

Les conditions à remplir pour l'obtention d'un bon décalque sont trop spéciales : je renonce à les décrire ici. Je me borne à dire seulement qu'il n'est possible qu'avec des machines très perfectionnées, très délicates malgré leurs dimensions, et avec un per-



sonnel d'ouvriers d'art très exercé.

Quant à la troisième condition, inhérente au papier, elle est en rapport





Etude de M. J. GONALD (A.R.).

Objet romantique de F. ZARREY.

SOUS BOIS AUX VAUX DE CERNAVY

direct avec la première : l'encrage. Le trop faible relief des clichés en simili entraîne l'emploi de papiers extrêmement lisses. Dans l'impression des clichés à creux profonds comme les creux de la gravures ur bois, on peut employer des papiers à grain qu'on rend humides au préalable (trempage) et qu'on presse fortement sur le cliché. Là, les grands creux de la planche ne risquant jamais d'être empâtés par l'encrage, le tirage est toujours assurément net, malgré la pression et malgré la souplesse du papier mouillé (c'est-à-dire simplement humide). Mais on n'a pas cette ressource avec les clichés de simili. Il faut employer pour ceux-ci des surfaces à décalquer absolument planes, absolument régulières, absolument lisses, et ces surfaces n'ont pu être obtenues qu'au moyen d'enduits étendus sur des pâtes de papier déjà très régulières. Ce sont de véritables couches de substances extrêmement divisées dont la préparation atteint un tel poli qu'elles brillent un peu à la manière des épreuves photographiques glacées.

Ces papiers dits papiers couchés, par allusion à la couche de substances ténues étendue sur eux, ont tous les défauts de leur qualité spéciale pour le tirage de la similigravure. Ils ont un brillant fatigant pour la vue ; ils sont salissants, fragiles, cassants, plus chers que tous les autres..., mais il est impossible de s'en passer pour le tirage de la simili. On est donc obligé de s'en contenter !

Si les fabricants de papier voulaient bien pourtant étudier la question de la reproduction des épreuves photographiques scientifiquement et concurremment avec les photgraveurs et les photographes, il est probable que de cette triple entente résulteraient de grands progrès dans cette question importante à laquelle est si intimement lié l'avenir de la photographie elle-même.

Ce n'est pas en restant isolés devant les difficultés à résoudre, que photographes, photgraveurs et fabricants de papier en pourront triompher, mais, *en s'unissant au contraire pour des essais communs*. Chaque élément y mettant du sien, il est bien évident que des améliorations considérables seraient vite acquises au profit de tous.

Ces améliorations n'intéressent pas moins l'amateur photographe que le photgraveur et le fabricant de papiers, parce que si, pour ces deux derniers, c'est une question d'argent, d'affaires, pour l'amateur c'est aussi une question d'affaires et en outre une question de vulgarisation.

Les tirages photochimiques, même par les moyens mécaniques comme celui qu'emploie la photographie dite " au kilomètre " sont coûteux et limités.

Seuls, les procédés photomécaniques sont en état de multiplier les reproductions d'œuvres d'art photographiques et de documents photographiques comme il convient, pour que ceux-ci rendent à leurs auteurs la notoriété et le profit légitimes qu'ils sont autorisés à en attendre.

On peut dire aussi sans énoncer un axiome paradoxal que la photographie artistique a son triomphe et ses produits absolument dépendants du progrès des industries photomécaniques.

Il y faut donc contribuer avec ardeur et par tous les moyens.



LES ROCHERS DU SAUSSOIS



ENTRE Mailly-le-Château et Châtel-Censoir, non loin du département de la Nièvre, la vallée supérieure de l'Yonne présente au touriste, une succession de sites pittoresques dûs aux nombreuses roches calcaires qui dominent l'Yonne sur sa rive droite.

Le hameau du Saussois, situé à quelques kilomètres en amont de Mailly-le-Château est, pour ainsi dire, encastré dans un repli des roches. Celles-ci présentent jusqu'à leur sommet, des traces évidentes de la corrosion des eaux ; elles sont disposées suivant la concavité d'un demi-cercle ; l'Yonne coule à leur pied. Les photographies accompagnant cette note pourront donner une idée de la beauté sauvage du paysage.

La route, côtoyant les rochers, est, à certains endroits, surplombée par des escarpements dont les parois verticales s'élèvent à plus de soixante mètres. Toutes ces roches, d'une couleur jaunâtre, à marbrures rougeâtres, dues à des dépôts ferrugineux, sont bizarrement contournées. Les unes s'élancent isolées, pareilles à de hautes tours en ruines, d'autres sont massives, arrondies, polies par le frottement des eaux antédiluviennes, enfin l'une d'elles, *la Roche percée*, reliée à la masse principale par une légère arcade aérienne, a des formes si bizarres que l'on croit voir, à sa partie supérieure, les silhouettes de têtes d'animaux.

Ces roches sont formées uniquement par un calcaire oolithique renfermant une grande quantité de polypiers. Le géologue amateur peut en faire une moisson abondante, en suivant les sentiers escarpés qui mènent des bords de l'Yonne au sommet des rochers. De là, celui qui ne craint pas le vertige, jouit d'une vue superbe sur la vallée : la rivière coule au pied des roches, reflétant leur masse imposante ; en aval, on aperçoit les villages du Saussois et de Merry, reliés par un joli pont, qui traverse à la fois le canal du Nivernais et l'Yonne ; plus loin, c'est Mailly-le-Château, bâti au sommet d'un escarpement dominant la vallée ; en amont, ce sont les ruines d'un ancien château qui, d'après la légende du pays, aurait servi d'asile à la reine Brunehaut, aux temps troublés de l'époque mérovingienne.

De temps à autre, l'œil est distrait par des bandes de corbeaux que l'on voit évoluer au-dessous de soi, pendant que l'oreille est désagréablement impressionnée par leurs croassements étourdissants. Ce sont les habitants des anfractuosités inaccessibles des rochers ; ils vivent là en paix, et se multiplient, nombreux, à l'abri des incursions des jeunes maraudeurs des villages voisins.



La
Roche Perote
vue
de plus
près.



La Roche Perote
—
Vue d'ensemble
du Rocher.

Les Rochers
de la Vallée.



Vue d'ensemble
de la Vallée.



Vue d'ensemble
du Massif rocheux
auquel
se rattache
la Roche Perote
du Saussois.



LA CLASSIFICATION DÉCIMALE des Documents photographiques



NOTRE époque où le progrès marche à pas de géant, où, dans les diverses branches des connaissances humaines, les découvertes, les travaux de toute nature naissent et se multiplient presque à l'infini, l'homme d'étude ou de pratique professionnelle se trouve dans la nécessité de se tenir au courant de ce qu'ont fait ses prédécesseurs, de ce que font ses contemporains, en vue, soit de profiter de leurs recherches, soit de continuer leurs investigations, enfin dans le but d'éviter des répétitions involontaires.

Jusqu'à ces dernières années, lorsque nous désirions nous renseigner sur ce qui avait été fait ou écrit sur telle ou telle question, nous nous trouvions obligés de nous livrer à des recherches bibliographiques consistant à retrouver les ouvrages, les publications diverses, etc., dans lesquels nous pensions recueillir les renseignements susceptibles de nous éclairer sur l'état actuel de la question que nous nous proposons d'envisager.

C'était là un travail long, pénible, source de pertes de temps considérables, sans compter les omissions auxquelles nous nous trouvions involontairement exposés.

Depuis quelques années, la nécessité se fit impérieusement sentir, d'éviter, en ayant recours à une méthode pratique, ces pertes de temps incompatibles avec les exigences actuelles ; c'est alors que, dans divers ordres de sciences ou d'industries, furent publiés des répertoires bibliographiques, énumérant sur des fiches, et souvent résumant dans leurs passages essentiels, les ouvrages, mémoires et articles publiés sur une question déterminée.

Pour répondre au but qu'ils doivent atteindre, ces divers répertoires doivent renseigner rapidement et avec précision, ceux qui éprouvent le besoin d'y puiser des indications ; or, ce résultat ne peut être obtenu que si la classification des documents accumulés est effectuée partout, suivant des règles absolument uniformes.

C'est ce qu'à fort bien compris l'Institut International de Bibliographie, créé à Bruxelles en 1895, en se proposant de constituer un " Répertoire Bibliographique Universel " embrassant ce qui a été publié et ce qui se publie journal-

lement dans tous les pays et dans toutes les branches des connaissances humaines.

S'inspirant des premiers travaux de classification de l'Américain Melvil Devey, il a tout d'abord entrepris la publication de tables de classification, précisant l'ordre de classement des documents pour chaque ordre de connaissances.

Le " Manuel pour l'usage du Répertoire Bibliographique de la Photographie ", publié l'an dernier avec le concours de la Société Française de Photographie, a été adopté par le Congrès International de Photographie de 1900.

En vue de faciliter la création de répertoires particuliers, classés suivant les mêmes principes, le Congrès a recommandé aux journaux et publications photographiques diverses de joindre à chacun de leurs articles, les indices classificateurs formés suivant les règles de la classification décimale.

Dans un grand nombre de revues techniques, ces indices sont inscrits en tête de chaque article et au-dessous du titre de celui-ci. Ce mode d'inscription ne se conciliant que fort mal avec les exigences de l'esthétique typographique, en raison du caractère particulier que nous tenons à conserver au texte de " La Photographie Française ", nous avons dû rejeter ces numéros à la fin des articles.

Comment ces nombres ont-ils été formés ?

L'ensemble des connaissances humaines a été, tout d'abord, réparti en dix grands groupes, à chacun desquels a été attribué un indice formé d'un seul chiffre :

- 0.1 Philosophie.
- 0.2 Religion — Théologie.
- 0.3 Sciences sociales — Droit.
- 0.4 Philologie.
- 0.5 Sciences naturelles.
- 0.6 Sciences appliquées.
- 0.7 Beaux-Arts.
- 0.8 Littérature.
- 0.9 Histoire et Géographie.

Par l'emploi d'un second chiffre décimal, la division 0.7 (Beaux-Arts) se subdivise elle-même comme suit :

- 0.7 BEAUX-ARTS.
- 0.71 Architecture de jardins.
- 0.72 Architecture.
- 0.73 Sculpture — Numismatique.
- 0.74 Dessin — Décoration.
- 0.75 Peinture.
- 0.76 Gravure.
- 0.77 Photographie.
- 0.78 Musique.
- 0.79 Jeux — Sports — Divertissements.

Les numéros classificateurs sont, comme on peut le voir, des fractions décimales qui, mieux que tous autres nombres, se prêtent à des subdivisions indéfinies.

Dans la pratique, et pour simplifier les écritures, on omet le zéro et la virgule par lesquels commencent tous les numéros de la classification, de sorte que ceux-ci se trouvant inscrits sous la forme de nombres entiers, l'indice désignant " La Photographie " se trouve être 77.

Les subdivisions se continuant, nous créons, dans ce chiffre 77, dix nouvelles ramifications :

- 77.0 Technique générale de la photographie. Opérations. Genres et espèces de photographies.
- 77.1 Matériel photographique. Locaux, appareils, ustensiles et produits.
- 77.2 Procédés photographiques. Procédés aux sels d'argent et d'autres métaux.
- 77.3 Procédés aux poudres et mixtions colorées ; procédés par imbibition et teinture ; émaux.
- 77.4 à 77.7 Phototirages. Impressions photographiques.
- 77.8 Applications propres ou spéciales de la photographie. (Reproductions industrielles, Projections, Photographies scientifiques, Stéréoscopie, Cinématographie, Photographie des couleurs, Récréations et illusions photographiques, etc.).
- 77.9 Documents photographiques. Collections de photographies.

Pour la lecture et le classement, ces numéros doivent être rétablis sous forme de fractions décimales.

Prenons un exemple : 77.86 constitue l'indice classificateur de toutes les matières se rapportant à la photographie des couleurs, 77.023.4 celui se rapportant au développement de l'image latente ; dans ce cas, ces nombres doivent être lus et classés comme suit : 0.770234 et 0.7786.

Nous ne pouvons qu'indiquer ici le principe qui a présidé à l'attribution de ces numéros : ceux de nos lecteurs qui désireraient indexer eux-mêmes tous les documents qu'ils ont déjà en leur possession et relatifs à la photographie n'auront qu'à se procurer et à consulter le " Manuel " dont nous parlons plus haut (1).

Signalons cependant, chemin faisant, un signe qui présente en pratique une certaine importance, c'est le signe de relation (:).

Soit, par exemple, à indexer un article décrivant une application de la photographie à l'étude d'un phénomène de polarisation chromatique. A 77.8 désignant " Applications de la photographie ", nous ajouterons, en l'en séparant par un (:), le numéro désignant les phénomènes de polarisation chromatique 53.554 (2) et formerons ainsi l'indice 77.8:53.554.

Tel est, très succinctement et très brièvement indiqué, le principe de la classification bibliographique décimale appliquée à la photographie.

Comment l'utiliserons-nous et quels sont ses avantages ?

Comme nous l'avons dit, chacun de nos articles porte un numéro d'ordre

(1) En vente à l'Institut International de Bibliographie à Paris, 44, rue de Rennes
Prix : 2 francs.

(2) 53 Physique ; 53.5 Optique ; 53.55 Polarisation ; 53.554 Polarisation chromatique.

constituant un indice qui est universellement appliqué à la nature du sujet qui s'y trouve traité.

Ceux de nos lecteurs, désireux de se créer pour leur usage un répertoire photographique, transcriront au reçu de chaque livraison, sur fiches d'un modèle uniforme (1), les titres et, s'il y a lieu, un résumé très sommaire de chacun des articles qu'ils jugeront avoir, par la suite, intérêt à consulter.

Au titre de l'article sont joints, comme dans l'exemple ci-dessous, toutes les mentions utiles : dates, auteur, indications bibliographiques exactes ; enfin, à l'un des angles supérieurs et d'une façon bien apparente, le numéro classificateur.

DROUET	77.023.4
1899	
REVELATEUR A L'ACIDE PYROGALLIQUE & A LA SOUDE CAUSTIQUE	
<i>Bulletin de la Société française de Photographie, (2) 15, p. 200 (15 avril 1899)</i> <i>La Photographie Française, 8, n° 1, p. XIII-XVII (avril 1901).</i>	
○	
0 ^m 125	

0^m075

MODÈLE DES FICHES DE L'INSTITUT INTERNATIONAL DE BIBLIOGRAPHIE

Ces fiches, disposées dans des cartons ou des tiroirs spéciaux suivant l'ordre de ces indices, constitueront à tout instant une table générale et méthodique des matières de toutes les publications reçues et dans laquelle peut s'effectuer en un instant la recherche d'un renseignement.

Supposons un de nos fidèles lecteurs qui, après s'être chaque mois livré à ce petit travail, désire, dans dix ans, par exemple, savoir exactement ce qui a été écrit sur le développement au pyrogallique et à la soude caustique ; à quoi se résumeront alors ses recherches : à prendre le paquet des fiches portant le n° 77.023.4, ce chiffre indexant tout ce qui se rapporte au développement de l'image latente, et, dans ces fiches, retirer celles sur lesquelles se trouve l'indication cherchée ; étant donné qu'à cette indication se trouve jointe celle renvoyant au livre, journal ou publication d'où elle a été extraite, en quelques minutes notre lecteur sera immédiatement renseigné, et d'une façon précise, sur les sources auxquelles il devra puiser les données qui lui sont utiles pour l'étude complète de cette question particulière.

Mais, me direz-vous, vous n'indexez vos articles que depuis le 1^{er} avril dernier ; comment serai-je renseigné sur ce qui a pu être écrit avant cette époque sur une question donnée ?

L'Institut Bibliographique a prévu le cas ; centralisant tout ce qui se publie dans tout l'ensemble des connaissances humaines, chaque ouvrage, chaque

(1) En vente à l'Institut Bibliographique, 44, rue de Rennes.

article étant immédiatement indexé et porté sur fiches, il a été ainsi constitué une sorte de répertoire central universel.

Désirons-nous, par exemple, être renseigné sur tout ce qui a été écrit sur les procédés de " photographie sur métal, ferrotypie, etc. " ? Ces procédés étant indexés sous le n° 77.073, il nous suffira d'écrire à l'Institut pour demander, sous forme de duplicata, la série des fiches se rapportant à ce numéro. Moyennant une faible rétribution, nous recevrons, copiées à la machine à écrire et sur des fiches du modèle adopté par l'Institut toutes celles portant ce n° 77.073, et qui, par conséquent, nous renseigneront d'une façon précise sur les sources auxquelles nous pourrions puiser toutes les indications relatives à ces procédés.

Nous croyons inutile d'insister plus longtemps sur l'intérêt d'ordre essentiellement pratique présenté par cette manière de classer les documents bibliographiques. Ces pertes de temps, ces omissions auxquelles nous faisons allusion au début de cet article, disparaissent, puisque par la simple consultation d'une série de fiches portant un numéro donné, nous savons immédiatement à quelles sources nous devons nous adresser pour être complètement renseignés sur l'état d'une question quelconque, quelle que soit sa nature, quel que soit l'ordre des connaissances humaines à laquelle elle appartient.

Relativement à la photographie qui nous intéresse d'une façon toute particulière, en raison du développement énorme que cette science prend de jour en jour, l'œuvre de l'Institut International de Bibliographie et de la Société Française de Photographie est appelée à rendre de grands services ; telle est la raison pour laquelle nous avons jugé utile de lui consacrer ces quelques lignes.

77.025.4

E. BERTIN.





Cliché transmis de M^{rs} PERRAUDIN.

PÊCHEURS EN SEINE



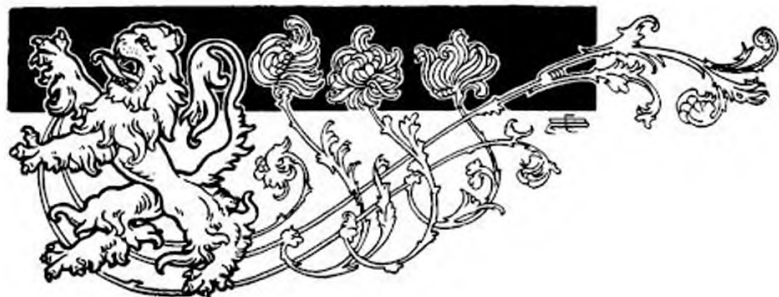
Cliché transmis de M. A. DOLLARD.

Objet transmis de F. ...

LE PASSAGE DU TRAIN

Photogramme de J. RIDGE, à Paris.





Le Procédé à la gomme bichromatée ⁽¹⁾



LES épreuves à la gomme bichromatée sont généralement un peu dures, elles manquent de demi-teintes. Leur aspect rugueux, augmenté encore par le grain corsé du papier, oblige à les examiner de loin. Ce n'est plus une image photographique que l'on a devant les yeux, c'est une page largement traitée exécutée par un procédé que l'on ne peut déterminer dès l'abord. C'est là précisément qu'il faut chercher les raisons de la faveur accordée par les artistes au procédé à la gomme bichromatée.

M. L. Steyrer a essayé de faire rendre aux épreuves à la gomme les demi-teintes et les détails. Peut-être a-t-il tort. Quoiqu'il en soit, voici ce qu'il a imaginé pour obtenir ce résultat.

L'émulsion sensible est formée d'un mélange par parties égales d'une solution gommeuse à 40 0/0 et d'une solution concentrée de bichromate auquel on ajoute un peu de colle d'amidon et la quantité convenable du pigment choisi. Le tout est coulé sur une glace bien propre de format approprié à celui de l'image. Lorsque l'émulsion est sèche, on la recouvre d'une couche de collodion.

Pour l'impression il faut employer un négatif inversé ou une pellicule que l'on tire par l'envers.

Le transport sur le support définitif s'effectue de la manière suivante :

Le papier support est recouvert par flottage ou autrement d'une couche de gélatine (solution chaude), puis il est appliqué sur la face collodionnée de l'émulsion et il est laissé ainsi en contact sous une légère pression pendant quelque temps. On place ensuite plaque et papier dans une cuvette d'eau froide ; dès que le papier et la pellicule sur laquelle il est appliqué sont assez amollis on procède au report. Le papier arraché entrainera l'émulsion laissant le verre nu. Il ne reste plus qu'à laisser l'image future reposer dans l'eau pendant quelques minutes, puis à procéder à son développement.

(1) Cet intéressant article de notre confrère M. Albert Reyner est extrait de son volume : *L'Année photographique 1900*, dont l'éditeur M. Charles Mendel a eu l'obligeance de nous communiquer les « bonnes feuilles ».

Méthode du D^r Miller. — Le D^r Caspar W. Miller a fait connaître à la Société photographique de Philadelphie la modification qu'il a apportée au procédé à la gomme bichromatée. Cette modification consiste à rendre la gomme partiellement insoluble avant l'impression lumineuse. L'avantage de cette méthode réside en ce qu'il devient possible de préparer à l'avance un approvisionnement plus ou moins grand de papier pigmenté que l'on sensibilise au moment de l'emploi. Le papier pigmenté se conservant indéfiniment, le procédé à la gomme bichromatée deviendrait ainsi un véritable procédé d'amateurs, le jour où ceux-ci pourraient trouver dans le commerce des feuilles couvertes de l'enduit pigmentaire.

La Revue anglaise *Photography* a donné de la méthode du D^r Miller un résumé que nous reproduisons ici.

La préparation de la couche pigmentaire nécessite l'utilisation de deux solutions, qui peuvent être préparées en quantité assez abondante, car elles se conservent bien.

Solution de réserve A

Eau.	100 cc.
Gomme arabique.	35 gr.
Acide salicylique.	0 gr. 250

La dissolution doit être effectuée sans l'aide de la chaleur, mais en remuant fréquemment. Cette solution, même après une conservation de plusieurs mois, agit comme si elle était de préparation récente. A ce titre, il serait avantageux de la substituer à la solution indiquée par la formule type pour la préparation du papier à la gomme utilisé dans un court délai.

Solution de réserve B

Alun de chrome.	3 gr.
Eau.	100 cc.

Cette solution, comme la précédente, se conserve longtemps.

Pour préparer la couche pigmentée on peut, par exemple, adopter les proportions suivantes pour le mélange :

Solution A.	10 cc.
Solution B.	1 —
Eau.	1 —
Noir de fumée.	0 gr. 1

Tous ces éléments doivent être broyés dans un mortier ; l'étendage en est effectué comme d'habitude. Le broyage doit être poursuivi pendant cinq minutes au moins, parce que le mélange du noir avec la gomme et l'eau ne s'opère pas rapidement et que, si les particules séparées de la couleur ne sont pas individuellement noyées dans un entourage de gomme, elles pénétreront dans l'épaisseur du papier sous l'action du pinceau, ce qui occasionnerait des taches plus ou moins indélébiles comme celles que produiraient une insuffisance de gomme.

Lorsque la couche pigmentée est sèche, elle devient presque insoluble dans l'eau froide par suite de l'action exercée par l'alun. Le papier ainsi préparé se conserve indéfiniment, il sera sensibilisé selon les besoins.

La sensibilisation se fait par immersion pendant deux minutes dans une solution de bichromate de potasse à 5 0/0.

Si le séchage n'a pas été effectué complètement, le pigment se dissoudra partiellement dans le bain sensibilisateur ; dans le cas contraire, la couche restera intacte. Comme la pellicule est excessivement molle quand elle est humide, les plus grandes précautions sont recommandées pour sa manipulation lorsqu'elle est dans cet état.

L'impression réclame une exposition assez longue, cinq à quinze minutes en plein soleil.

A la sortie du châssis-pressé, l'épreuve est lavée à l'eau froide jusqu'à disparition du bichromate de potassium. Ce lavage amollit suffisamment la pellicule pour que le développement puisse être effectué à l'aide d'un pinceau doux ou même par simple frottement de l'eau agitée par un balancement continu de la cuvette. Dans quelques cas, il peut être nécessaire de continuer l'immersion pendant une heure et même davantage ou même de faire usage de l'eau chaude pour amollir la pellicule au degré voulu. Ceci dépend de l'exposition et de la quantité d'alun employée.

Les proportions d'alun indiquées précédemment sont suffisantes pour le noir de fumée, mais cela n'implique pas qu'elles doivent être les mêmes pour un autre pigment. Comme règle on peut établir qu'il faut toujours incorporer la moindre quantité possible d'alun. Si la proportion est trop forte, la pellicule deviendra réellement insoluble et ne pourra plus fournir des blancs purs. La raison en est que les particules pigmentaires entourées de gomme qui pénétreront dans le papier ne pourront en être extraites, même par le pinceau, jusqu'à ce que la couche de gomme qui les enrobe ait été dissoute ou amollie.

Voici deux exemples qui indiqueront les modifications à apporter à la formule, suivant le pigment employé :

Solution A.	10 cc.
Solution B.	2 —
Eau.	2 —
Noir de charbon.	1 gr.

Le noir doit être passé dans un tamis fin avant d'être introduit dans le mortier.

Solution A.	10 cc.
Solution B.	1 —
Rouge sanguine.	0 gr. 50

Pour les autres pigments, quelques essais préalables permettront de modifier la formule en toute connaissance de cause.

En ce qui concerne le choix du papier, la seule chose à observer a trait à l'encollage. Si celui-ci est fort, les chances de taches dans les grandes lumières sont augmentées. L'auteur explique ceci par une action de l'alun de chrome sur l'encollage, surtout lorsque ce dernier est à base de gélatine. Pendant l'étendage de la couche pigmentée la colle se gonfle sous l'influence de l'humidité et adhère bientôt au pigment. Mais la gélatine est bien plus sensible à l'action de l'alun et au durcissement qui résulte de l'insolation de la couche bichromatée

que ne l'est la gomme ; il s'ensuit qu'après séchage la gélatine devient complètement insoluble.

Comme dernière remarque, l'auteur signale qu'il est préférable d'étendre la pellicule pigmentée lorsque le papier est tendu. En conséquence, la feuille de papier sera amollie dans l'eau, puis appliquée sur une glace et, après avoir été pressée au rouleau de caoutchouc, on en séchera la surface avec du papier buvard. De cette manière, l'étendage de la couche pigmentée se fera aisément.

Papier bichromaté. — Voici une formule qui, bien qu'elle ne se rapporte qu'indirectement au procédé à la gomme bichromatée, peut néanmoins trouver sa place ici puisqu'elle met en œuvre un bichromate et un colloïde. Pour préparer ce papier on emploie la solution suivante :

Eau	100 cc.
Bichromate d'ammonium	2 gr.
Glucose.	2 —

Le papier est mis à flotter pendant trois à cinq minutes sur la solution. Après avoir laissé faire prise pendant quelques instants dans une position horizontale, on le suspend dans un lieu obscur jusqu'à siccité.

L'impression se fait sous un négatif ; elle est prolongée jusqu'à obtention d'un ton gris.

Le développement est opéré à l'aide d'un bain composé de :

Eau	100 cc.
Acide acétique	10 —
Nitrate d'argent	1 gr.

Lorsque l'image est parvenue à un ton jugé suffisamment intense, on la lave à plusieurs eaux et, finalement, on obtient une épreuve qui, au séchage, acquiert un ton brun très prononcé.

ALBERT REYNER.



DEROGY

Opticien breveté

31 et 33, quai de l'Horloge PARIS

**Projections et Agrandissements**

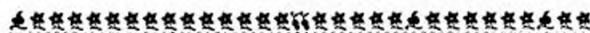
Nouvelle lanterne d'agrandissement

LA PARFAITEavec chambre noire et lanterne nouveau système
châssis spécial
permettant l'introduction des clichés 13 x 18 jusqu'à 4 x 1**Lanternes à Projections**Les merveilleuses **Déetectives DEROGY****Le Stéréostène**se chargeant en plein jour
Prix : 35 francs.

Matériel complet pour amateurs et professionnels

FABRIQUE SPÉCIALE D'OBJECTIFS

Pour la Photographie, la Projection et l'Agrandissement

**LE MAROCAIN**

Chez tous les Marchands de Produits Photographiques

Nouveau produit photographique

Pour recevoir **GRATUITEMENT** les échantillons et tout ce qui suivra il suffit de découper cette annonce et de l'envoyer avec son adresse et celle de ses amis photographes à**O. Ludwik,** FABRICANT
Breveté S. G. D. G.

Rosny-sous-Bois (Seine)

**MATERIEL PHOTOGRAPHIQUE**

Appareils d'Électricité et de Science

DÉVELOPPEMENT & TRAVAUX A FAÇON

RENSEIGNEMENTS TECHNIQUES

LEÇONS

P. FAINE

63, Passage du Havre, 63, PARIS

(Près la gare Saint-Lazare)

dans quatre ou cinq eaux différentes ; on les fixe dans une solution d'hyposulfite de soude à 10 %

(Photo-Revue).

77.023.5

**Pour empêcher les photographies de se rouler en séchant.**

Après avoir bien lavé les épreuves, plongez-les pendant cinq minutes environ dans la solution suivante :

Eau	1 partie.
Alcool	4 —
Glycérine	3 —

Laisser sécher comme d'habitude.

(Formule de M. Lucien Moinet).

77.029

**Nettoyage des clichés de similigravure**

Les clichés de similigravure doivent être nettoyés à fond : le moindre corps étranger adhère très fortement aux aspérités de ces clichés. Les chiffons servant à l'essuyage laissent parfois de petits filaments très difficiles à enlever, qui produisent mauvais effet au tirage. Il suffit, après le lavage et l'essuyage du cliché, de verser quelques gouttes d'alcool, d'essence minérale ou de térébenthine, et d'y mettre le feu. Cette petite flamme épuratrice dure quelques secondes. Le nettoyage est alors parfait et absolument inoffensif pour le cliché.

(Le Courrier du Livre.)

77.72

**Développement des clichés qui manquent de pose**On sait depuis longtemps que l'élévation de la température exerce une influence considérable sur l'action des révélateurs. Le docteur Hauberisser dans la *Photographische Rundschau*, conseille de développer les clichés qui manquent de pose dans une solution chaude à 55° centigrades.

La gélatine du cliché doit être préalablement durcie dans une solution à 10 % de formaldéhyde pendant environ dix minutes.

Voici une formule de révélateur :

Pyrocatechine, sol. à 10 %	10 ccm.
Sulfite de soude, sol. à 5 %	10 "
Bromure de potassium sol. à 10 %	0.5 "
Eau à 60° centigrade	200 "

Ajouter à ce mélange un peu d'ammoniaque. La cuvette à développement est placée dans un autre récipient contenant de l'eau à 55° centigrades ; on l'y laisse pendant dix minutes et on met dedans le révélateur et le cliché.

Le développement peut être commencé de la façon habituelle avec l'un quelconque des révéla-

Autoopiste photographique

J. DUBOULOZ

9, Boulevard Poissonnière, Paris

La Photographie mise à la portée des Amateurs. Succès garanti. Leçons gratuites aux Acheurs

GRAND PRIX, LYON 1894 - MÉDAILLE D'OR, ANVERS 1894

Paris, Livre 1894 — Paris, Travail 1895 — Bordeaux, 1895 — Amsterdam, 1895

Membre du Jury

Rouen, 1896 et Bruxelles, 1897

APERÇU DE QUELQUES PRIX :

Appareil 9 x 12	55 fr.	Appareil 18 x 24	70 fr.
Appareil 13 x 18	60 fr.	Appareil 24 x 30	80 fr.

BALBRECK Aîné et Fils

Rue de
Vaugirard, 137, PARIS



OBJECTIFS *COOKE*

Netteté absolue de l'image sur toute la partie couverte. Anastigmatisme absolu avec F. 6,5 à toute ouverture. Distance focale réduite, rapidité six fois plus grande. Faits pour les expositions rapides à l'ombre.

Type Idéal Universel

MOINS CHER

3 LENTILLES non COLLÉES MEILLEUR

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

Classe XII. — Photographie

Fournitures générales — Projections

Instrumentes pour les applications scientifiques

Médaille D'OR

Depuis JUILLET 1900, les Magasins d'APPAREILS PHOTOGRAPHIQUES
de RADIGUET & MASSIOT, 15, boulevard des Filles-du-Calvaire

On y trouve tous les appareils et vues pour PROJECTIONS MOLTENI
sont considérablement agrandis

Classe II

Enseignement secondaire

MÉDAILLE D'OR

Classe XXVII. — Applications diverses de

l'électricité. — RADIOGRAPHIE. — MÉDAILLE D'OR

Classe CXXI. — Hygiène et matériel sanitaire. — MÉDAILLE D'OR

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

OCCASION



Un de nos abonnés, que de nouvelles occupations empêchent de faire désormais de la photographie autrement qu'en voyage et avec des appareils à format réduit comme les jumelles, céderait pour cinquante francs tout son matériel photographique actuel qui comprend :

- 1 chambre soufflet, 18 x 24, se plaçant dans les deux sens (la planchette à coulisse est à changer).
- 1 voile.
- 1 pied trois branches.
- 1 objectif rectiligne, marque anglaise.
- 1 jeu de diaphragmes.
- 3 châssis doubles (un est à réparer).
(4 intermédiaires 13 x 18.)
- 1 châssis-presse à glace 13 x 18.
- 5 — — — anglais 13 x 18.
- 1 éprouvette graduée.
- 1 verre gradué.
- 1 laveur à charnières.
- 4 cuvettes carton durci 18 x 24.
- 3 — — — — — 13 x 18.
- 1 — — — — — 30 x 40.
- 1 calibre 18 x 24.
- 2 dégradateurs Persus, n° 6 et 8.
- 1 lampe demi-cylindrique.

Écrire au journal.



CHEMIN DE FER DU NORD

SAISON des BAINS de MER

BILLETS D'ALLER ET RETOUR

Valables du Vendredi au Mardi ou de l'Avant-veille au Surlendemain des Fêtes légales pour toutes les Stations de Bains de mer du réseau.

teurs de la série aromatique. Mais si l'on a affaire à un cliché qui manque de pose, on se sert du révélateur chaud.

77.023-4

ERRATA

P. XIII. — 1^{re} ligne, lire *sulfite* au lieu de sulfate.
19^e ligne, lire *sulfite* au lieu de sulfate.

P. XXI. — Lire *saccharinate* de baryte, au lieu de sucrate.

Lire *saccharinate* ferrique au lieu de sucrate ferrique.

P. XVII. — Anti-halo (Formule Drouet), lire :

Ocre rouge. 100 gr.
Dextrine. 50 gr.



La Traversée de la Méditerranée

en Ballon



L'Echo de Paris et *l'Auto-Vélo* viennent d'ouvrir une souscription pour subvenir aux frais de l'expédition de M. le Comte Henry de La Vaulx : La traversée de la Méditerranée en ballon.

Un grand mouvement d'intérêt et de sympathie se fait en faveur de cette belle entreprise qui n'entraînera que 70.000 francs de frais.

Nous nous associons de grand cœur à cette tentative en offrant à nos abonnés et lecteurs de recevoir les souscriptions de sommes QUELCONQUES qu'ils voudraient bien nous adresser et que nous ferons parvenir au comité organisé par *l'Aéro-Club* et composé de MM. le Comte de Dion, le Comte de la Valette, Robert Lebaudy, Comte Castillon de Saint-Victor, E. Archdeacon, Comte Arnold de



LE TACHÉOGRAPHE

Appareil perfectionné à main ou sur pied

Mise au point automatique ou sur glace dépolie. — A Magasin indépendant pour 12 plaques interchangeables ou à châssis à rideau.
A décentrement dans les deux sens. — Reçoit tous les genres d'objectifs et d'obturateurs.
Horizontalité assurée même en visant à hauteur de l'œil. — Viseur à double effet.
Entièrement fermé pour le transport. — Gaine peau. — Poids et volume réduits.

ANASTIGMAT-DOUBLE F : 7,4

Objectif symétrique Extra-Lumineux et à Grand Champ

La lentille postérieure peut servir seule.
Type d'objectif universel. — Sert pour tous les genres de photographies.



TROUSSES, TÉLÉOBJECTIFS (Modèle Déposé) Ecrans colorés
Cuves à liquides colorés pour la PHOTOGRAPHIE orthochromatique

E^{ard} DEGEN Fils, Ingénieur-Opticien

Paris, 3, rue de la Perle, 3, Paris

Contades, G. Rives, Santos-Dumont, Grosdidier, Comte de Lapeyrouse, etc., etc.

M. de Lanessan, Ministre de la Marine, pour consacrer l'intérêt qu'il prend officiellement à l'expédition dont il s'agit, vient de lui accorder une souscription officielle de 1 000 francs.

Il sera vraiment intéressant aussi pour les amateurs photographes de suivre photographiquement ce hardi voyage par tous les moyens qui seront mis à leur disposition et que nous ferons connaître en temps opportun.



Revue des Périodiques



Le *Photogramme* de notre confrère, M. C. Klary, (n° 5) renferme une intéressante conférence faite par M. R. Durhkoop, photographe de Hambourg, à la *Société photographique de Berlin*, sur « LA PHOTOGRAPHIE MODERNE RÉALISTE ». Ce « professionnel » éclairé rompt franchement avec toutes les vieilles traditions professionnelles et préconise le portrait sincère, fait d'après le modèle pris dans

son milieu normal quel qu'il soit. La thèse n'est pas banale et comme les exemples qu'il donne sont très probants, cette conférence se recommande aux méditations des professionnels de tous les pays.

77.045



Dans le même numéro de ce journal, M. Robert Demachy, à propos de l'Exposition universelle de 1900, rompt également une lance en faveur du *progrès artistique photographique* en des termes et avec des considérations à retenir. On ne saurait trop signaler cette bonne propagande que l'auteur appuie par des résultats personnels si remarquables dans la plupart de ses œuvres.

77.064



La Nature, dans son dernier numéro (n° 1459), publie un article illustré sur *les Tirs contre la Grêle*, mais sans mentionner le rôle joué par la photographie dans les expériences les plus intéressantes et les plus scientifiques faites dans le Rhône, par MM. G. Gastine de Marseille et Vermorel de Villefranche.

Là, c'est en effet avec des séries de photographies instantanées et même des vues cinématographiques que l'évolution et la propagation des tores a été déterminée. Encore une fois, dans cette circons-

Nouveau Châssis Métallique à Volet Breveté S. G. D. G.

Mon nouveau châssis métallique le plus réduit existant est complètement en métal et étoffe sertie. Il ne contient ni bois, ni ébonite, ni carton, ni aucun corps ne se déformant à la température. **Rien de collé ni de soudé.**

C'est une pièce de précision dont toutes les parties sont obtenues par la pression du balancier.

Le volet en métal raidi est fixe ou mobile, il porte un dispositif pour indiquer le **POSÉ**.

Mon nouveau châssis se fait en tous métaux, verni, oxydé ou gainé.

Le modèle 6 1 2 x 9 aluminium pèse 20 grammes. Solidité, légèreté, clôture absolue.

ALBERT POSSO MÉCANICIEN, 73, rue Mouffetard, PARIS
(Près le Panthéon)

Fabrication mécanique et spéciale de châssis porte-glace, métal de tous modèles et de toutes mesures.

Nouvel accrochage des ressorts supprimant le rivet. B. S. G. D. G. adopté généralement.

Nouvel intermédiaire en métal B. S. G. D. G. permettant l'emploi de l'Intermédiaire dans tous les appareils à escamotage mécanique tels que Jumelles, Détectives, etc.

Cadres emboîtés pour Viseurs

FABRIQUE DE PRODUITS PHOTOGRAPHIQUES

E. Grieshaber & Cie

Successeurs de J.-B. GRIESHABER

Usine à vapeur à St-Maur (Seine)

Maison à Paris, 10, rue du Trésor

Plaques au Gélantino-Bromure d'Argent

Plaques au Chloro-Bromure d'Argent



Plaques spéciales pour la Radiographie

Plaques pelliculaires

Exiger l'AS DE TRÈFLE, marque de fabrique, sur tous nos produits

Envoi franco du Tarif sur demande

Nos produits se trouvent chez tous les marchands de fournitures photographiques

tance, la photographie a donc été un moyen d'analyse et de contrôle précieux, l'auteur de l'article aurait dû le signaler.

Nous reviendrons peut-être d'ailleurs sur ce sujet en reproduisant les photographies dont il s'agit.

77-034

**

On sait quel rôle considérable joue la photographie dans les observations astronomiques. Suivant la *Revue rose*, M. Hale, directeur de l'Observatoire Yerkes, vient de résumer dans une très intéressante conférence, faite à l'Académie des Sciences de New-York, l'histoire de ce rôle.

« La première photographie astronomique, d'après M. Hale, aurait été prise en 1840 par Draper, de New-York; c'était une photographie de la Lune faite sur une plaque daguerréotype. En 1850, Bond fit la première photographie d'étoiles; enfin, en 1858, Rutherford, de New-York, fit à son tour de remarquables photographies de la Lune et plus tard quelques photographies d'étoiles.

Depuis, l'usage de la photographie s'est beaucoup répandu en astronomie; s'il est des travaux pour lesquels l'œil humain est supérieur à la plaque photographique, il n'est pas douteux que celle-ci a donné des résultats qui n'auraient jamais pu être obtenus par l'observation visuelle.

77-52

La *Revue Scientifique* signale que M. J. Smith donne, dans *Nature*, l'indication d'un procédé permettant de prendre des photographies sans chambre noire ni lumière artificielle, procédé particulièrement utilisable pour prendre des copies de planches dans les bibliothèques.

Un morceau de carton est couvert d'une substance phosphorescente, et, après une exposition suffisante à la lumière solaire ou à la lumière d'une lampe à arc, on la place au dos de la planche dont on désire avoir une copie. On met en même temps sur le recto de cette planche une plaque photographique sèche, et l'on tient le livre fermé pendant un certain temps, variable, suivant la nature et l'épaisseur du papier de ce livre, de dix-huit à soixante minutes.

La plaque est ensuite enlevée et mise de côté à l'abri de la lumière pour être développée à loisir; cette plaque est aisément manipulée sous un drap noir qui la protège contre la lumière et couvre le livre pendant l'opération. Ni la plaque ni la substance phosphorescente n'altère le livre; en se servant de pellicules au lieu de plaques, on peut obtenir plusieurs copies à la fois. La durée de l'exposition avec le carton phosphorescent est considérablement diminuée quand on place le carton sur une surface chaude telle que celle d'un récipient en métal porté à la température d'environ

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner "LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE" en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

GRAND PRIX

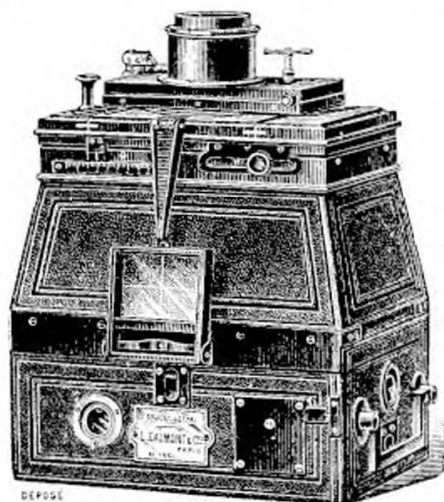
Le KINORA

*(Brevets Casler-Lumière)*LA VIE ANIMÉE
pour tous, Partout et à Tout Instant

Prix du Kinora seul 40 fr.
Rouleaux d'environ 600 épreuves vues
comiques enfantines, etc. 10 fr.
Vues de l'Exposition. 15 fr.

Notice détaillée franco sur demande

SPIDOS GAUMONT



Appareils simples ou stéréoscopiques

A DÉCENTREMENT

et visée automatique

Formats : 9 x 12, 6 x 13 et 8 x 16

L. GAUMONT & C^{IE}, Ingénieurs-Constructeurs

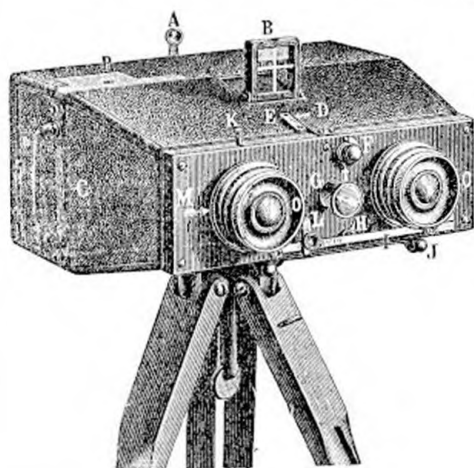
PARIS — 57 et 59, rue Saint-Roch — PARIS

Paris 1900 — GRAND PRIX et MÉDAILLE D'OR — Paris 1900

Les Jumelles de Bellieni

CONSTRUCTEUR D'INSTRUMENTS DE PRÉCISION

NANCY — 17, Place Carnot, 17 — NANCY



Jumelle BELLIENI

Stéréoscopique 8 x 9

24 plaques 515 fr.
 La même, à 18 plaques. 500 fr.

Jumelle BELLIENI

Simple 8 x 9

24 plaques. 340 fr.
 La même, à 18 plaques. 330 fr.

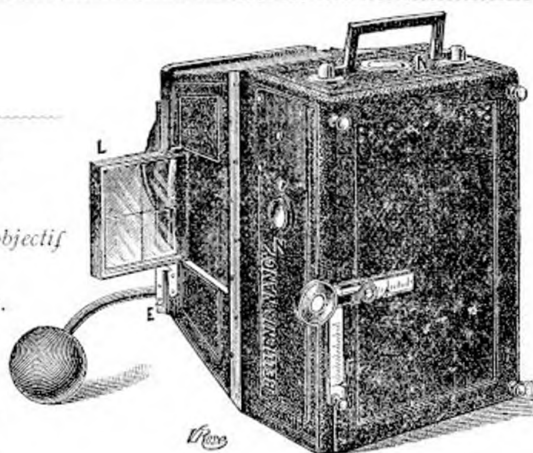
NOUVELLE JUMELLE BELLIENI

(9 x 12)

Avec deux décentremens identiques du viseur et de l'objectif
 et visée horizontale à hauteur de l'œil.

Prix. 400 fr.

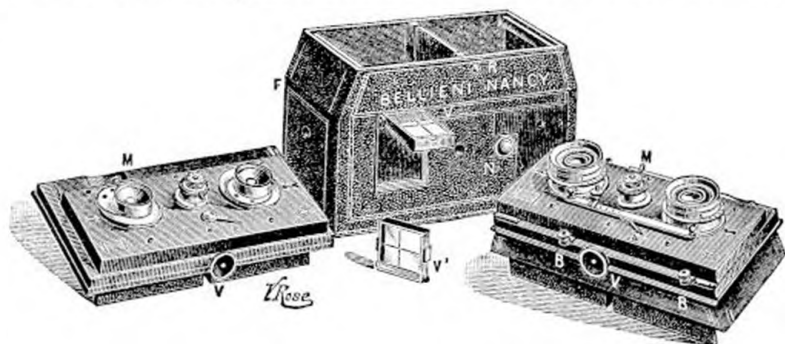
LA MÊME, avec deux objectifs de foyer
 différens 520 fr.



NOUVELLE JUMELLE BELLIENI stéréoscopique (9 x 12)

A décentrement identique du viseur et des objectifs
 et visées horizontales à hauteur de l'œil. 560 fr.

LA MÊME, à 2 foyers. 900 fr.



Demander la nouvelle instruction des Jumelles Bellieni contenant la description des divers modèles avec conseils pratiques, illustrée de 62 gravures-types. Prix : UN franc.



OBTURATEUR FOCAL PLANE Temps de pose 1/500 sec.

THORNTON- PICKARD

Catalogue
illustré franco

CHAMBRES

et

OBTURATEURS

pour

PHOTOGRAPHIE D'AMATEURS

Concours avec 2.700 fr. de prix

Prospectus et catalogue illustré franco

The THORNTON-PICKARD, Mfg. Co. Ltd.,

ALTRINCHAM (England)

20° C., au moyen d'eau chaude ; quand on se sert de pellicules, il ne faut pas dépasser cette température.

Dans une expérience faite au laboratoire, M. J. Smith a trouvé qu'à la pression barométrique normale la substance phosphorescente devenait brillamment lumineuse quand elle était soumise à la décharge d'un inducteur Tesla ; la décharge d'une bobine d'induction ordinaire ne pouvait produire le même effet.

La même revue mentionne également les recherches faites par M. Lehmann sur la photographie des rayons de la partie infra-rouge du spectre.

M. Lehmann immerge une plaque sèche à haute sensibilité, pendant quatre à cinq minutes, dans la solution suivante :

Bisulfite bleu d'alizarine (au 500°)	2 cc.
Nigrosine (au 500°)	1,5
Ammoniac (poids spéc. 0,91)	1,0
Eau distillée	100,0
Nitrate d'argent (au 40°)	5 gouttes.

Les plaques ainsi immergées acquièrent une sensibilité qui s'étend jusqu'à 920 $\mu\mu$, et, avec une exposition prolongée, jusqu'à 1000 $\mu\mu$, alors que le rayon rouge extrême visible à l'œil ne dépasse pas 768 $\mu\mu$. Les clichés sont obtenus au moyen de la lampe à arc et de spectrographes à grille ; pour effacer l'ultra-violet secondaire qui se superposerait à l'infra-rouge primaire, on interpose une couche d'un centimètre d'épaisseur d'une solution concentrée de bichromate de potasse dans de l'acide sulfureux dilué.

77-144

••

A l'Observatoire Yerkes, on a installé un télescope agencé pour les observations visuelles, et M. Halle s'en félicite parce que les méthodes récemment imaginées ont permis de l'utiliser pour les photographies dans des conditions telles, que les résultats obtenus ne sont pas inférieurs du tout à ceux qui auraient pu être fournis par un télescope installé pour les travaux photographiques seulement.

Le télescope de 1 mètre de l'Observatoire Yerkes peut être considéré comme une longue chambre noire d'une distance focale d'environ 19 mètres ; son champ visuel embrasse dans le ciel un cercle de seulement environ cinq minutes d'arc de diamètre. Dans la photographie des groupes d'étoiles, cette grande longueur focale permet de séparer des étoiles qui seraient restées ensemble en une masse unique avec un instrument de distance focale plus courte. M. Ritchie, a, du reste, trouvé un moyen pour corriger l'aberration chromatique : il emploie une pellicule jaune de collodion qu'il place en avant de la plaque photographique près de l'oculaire de l'instrument, et qui arrête les rayons bleus. On se sert de plaques isochromatiques ordinaires. Un guide spécial maintient l'image de l'étoile au même point de la plaque ; du reste on prend comme repère une autre étoile juste au bord de la plaque et que

GRANDE MANUFACTURE
d'Appareils et d'Accessoires Photographiques
 FONDÉE EN 1858
DEMARIA FRÈRES

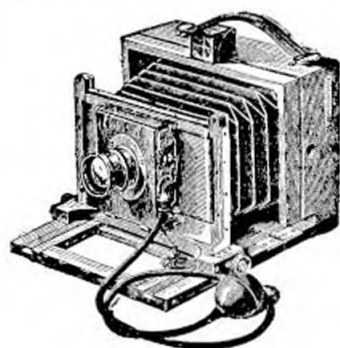
Constructeurs brevetés S. G. D. G., en France et à l'Étranger

Les plus hautes Récompenses aux dernières Expositions. Prix du Ministre de l'Instruction publique
 Hors Concours, Membre du Jury, Exposition Universelle de 1900

Bureaux et Magasins : 2, rue du Canal-St-Martin. — 403-87

Usines à vapeur : 169, 171, 173, 173 bis, quai Valmy, 168, quai Jemmapes, Paris (X^e)

Modèles perfectionnés recommandés (Types 1900)



I
 Pour prendre des Vues, Portraits
 Groupes, etc. :

DÉTECTIVES :

" Bélek ", " Nadir ", " Khazan "

JUMELLES :

" Marquise ", " Capsa "

APPAREILS MIXTES :

" Folder "

" Folder Stéréo ", " Folder colonial "



II

Pour obtenir des Epreuves
 agrandies :

Agrandisseurs Automatiques

" MAJORAL " :

Lanternes d'Agrandissement

" Prima ", " Centaure "

" Professional "



III

Pour projeter en famille
 les vues obtenues :

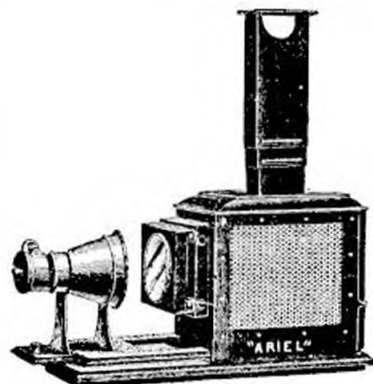
LANTERNES

" Familiale "

" Populaire ", " Ariel "

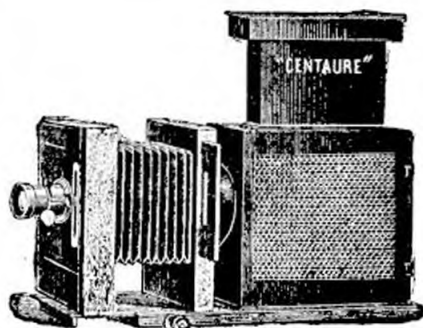
" Scotia ", " Lycea "

Marque de Fabrique
D M R - PARIS



Tous les Appareils ci-dessus sont garantis contre tous vices de construction et peuvent s'obtenir chez tous les revendeurs d'articles photographiques.

Tout Appareil vendu au-dessous du prix porté sur nos tarifs peut être une contrefaçon ou un Appareil d'occasion.



Sur demande affranchie, envoi franco de l'extrait des Catalogues

On maintient, durant toute la durée de l'exposition, au point de croisement de deux fils ténus, fixés à un oculaire relié lui-même au porte-plaque : ce dernier est susceptible de se déplacer dans deux directions à angle droit. Les photographies prises de la sorte sont beaucoup plus fines que celles prises à Potsdam avec un télescope spécial pour photographie. Le télescope de Yerkes pourra être utilisé pour la détermination de la parallaxe des étoiles, opération qui n'a pas encore été faite au moyen de la photographie.

L'instrument peut aussi servir à l'étude du spectre stellaire et de l'évolution des étoiles. Il permet de suivre les étoiles par gradation, depuis le type des étoiles chaudes et blanches comme Sirius, jusqu'à celles plus développées et plus froides comme notre soleil, et aux étoiles rouges. Il y a deux types de ces étoiles et les photographies faites avec le télescope de Yerkes ont permis de mettre en lumière une relation entre ces deux types : la présence des bandes du carbone dans les deux spectres. Même dans l'atmosphère solaire, il y a une très mince couche de vapeur de carbone, et, au-dessus, les gaz de la chromosphère. Dans les étoiles rouges on retrouve cette vapeur de carbone très dense dans l'un des types.

Une autre ligne importante de recherches c'est la mesure du mouvement des étoiles dans la ligne de vue. M. Frost se sert de la ligne du titane

dans ce but et il a construit un nouveau spectrographe pour ce travail.

La photographie de Saturne, avec ses anneaux montre dans le rouge une bande faible indiquant la présence d'une atmosphère assez absorbante sur la planète, atmosphère qui fait défaut sur les anneaux.

Avec le secours d'un spectro-héliographe, M. Hale a pu photographier également les phénomènes solaires. Les photographies obtenues montrent que les marbrures de la surface du soleil persistent pendant la période de minimum des taches solaires comme pendant la période du maximum. Les protubérances peuvent être photographiées presque aussi bien que pendant l'éclipse totale de soleil.

77 52



M. Ch.-Ed. Guillaume dans *La Nature*, à propos de l'hydrogène liquide et du coronium fait mention en ces termes de l'opinion de M. le professeur Dewar, — qui réalisa le premier la liquéfaction de ce gaz, — sur les actions photographiques.

« A la température de l'hydrogène bouillant sous la pression atmosphérique, et qui n'est plus qu'à 21° du zéro absolu, les préparations photographiques possèdent une sensibilité qui est encore le 1/10 de celle qu'elles ont à la température ordinaire, et la moitié de celle qu'elles ont conservée, à la température de l'air liquide.

Comme, à des températures aussi basses, les actions

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner "LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE" en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.



Mise au point baissée

JUMELLE PRISMATIQUE



Mise au point faite

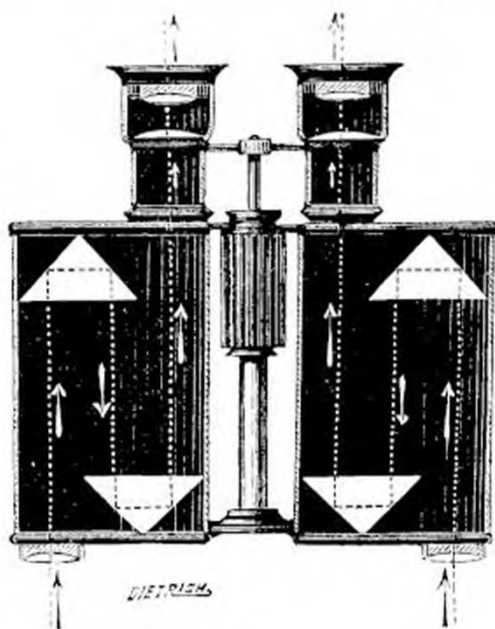
H. ROUSSEL

OPTICIEN-FABRICANT

3, Bould. Richard-Lenoir

(Bastille)

PARIS



Grossissement

9 1 2 FOIS

Champ Réel

4°.4'

Demander le Catalogue
détaillé contre timbre de
0.15.

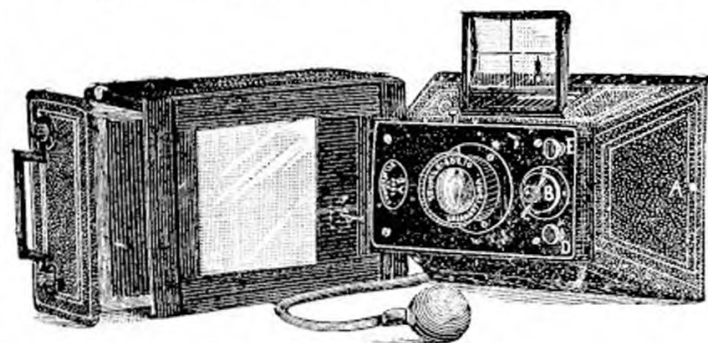
La plus ancienne Grande Manufacture d'Appareils photographiques

A. DUMONT

Innovateur de la Fabrication
PAR L'OUTILLAGE MÉCANIQUE
18, 20, 22, rue Bobillot, PARIS

Nouveautés :
LES UNIVERSELLES DE 1900

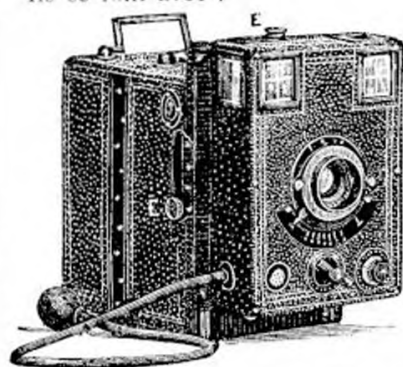
Détectives 9 × 12
à double décentrement de l'objectif
et sans décentrement.



Jumelles 9 × 12 à décentrement en hauteur.

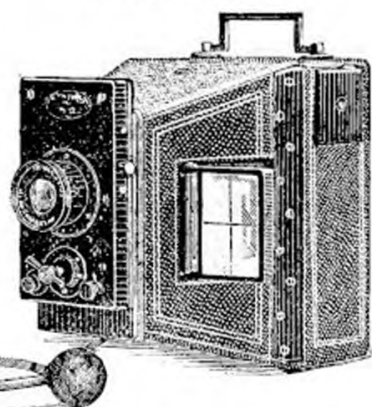
Tous ces modèles se font avec châssis-magasins à tiroir mobile permettant de mettre au point avec le verre dépoli et d'employer aussi des châssis doubles métalliques.

Ils se font avec :



Objectifs rectilignes ordinaires.
Objectifs anastigmatiques rapides
Steinheil, foyer 14 centimètres.
Objectifs anastigmatiques Zeiss.
Série II A, n° 2, nouvelle monture
héliocidale.

Objectifs anastigmatiques Goëtz,
série III n° 0, nouvelle
monture héliocidale.



Ma Maison, par les soins apportés à la fabrication, a obtenu :

Médaille de Vermeil : Paris 1895. — Médaille d'Or : Rouen 1896. — Médaille d'Or : Paris 1896. — Médaille d'Or : Exposition de Bruxelles 1897. — Membre du Jury : Exposition de Rochefort 1898. — Membre du Jury : Exposition de Poitiers 1899.

**H
É
L
I
O
S**

Papier RESINE PLATINE SUPERIEUR
*Substitution complète aux Platino-types. —
Finesse, relief, magnifiques demi-teintes, beaux noirs.*

Papier RESINE BRILLANT mauve ou rose.
*Images particulièrement belles, plastiques,
détails dans les ombres.*

Papier COLLOID au Citrate d'Argent.
Tres doux, Riche dégradation de tons.

Cartes postales RESINE
BRILLANT OU MAT
Le plus joli souvenir pour le touriste.

Bains & Révélateurs Hélios

A LONGUE CONSERVATION

EN VENTE DANS TOUTE BONNE MAISON

PRIX-COURANT et MODES D'EMPLOI franco sur demande

Écrire : SOCIÉTÉ HÉLIOS, 32, rue de Bondy, PARIS

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE... en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.

chimiques sont complètement annulées, au point que l'on peut conserver du fluor dans un vase de verre, M. Dewar pense que les actions photographiques sont de nature physique et non chimique. Cette conclusion est sans doute un peu hâtive; car il dit, d'autre part, que les corps phosphorescents, éclairés tandis qu'ils sont fortement refroidis, rendent de la lumière lorsqu'ils se réchauffent. Il se peut donc que l'effet de la lumière sur les préparations photographiques fortement refroidies soit simplement de provoquer la phosphorescence invisible de la gélatine, qui agit au moment du réchauffement. La difficulté n'est que reculée, car la phosphorescence est due sans aucun doute à des modifications chimiques. »

77-54

Bibliographie

Physique photographique, par le capitaine FRELICHER, Une brochure avec figures explicatives. (Charles Mendel, éditeur, 118, rue d'Assas, Paris).

L'étude des phénomènes d'ordre physique qui interviennent dans la production des images à la chambre noire, est généralement négligée. Cependant, les procédés photographiques reposent essentiellement sur l'action d'un agent physique: la lumière; c'est également une action physique qui détermine et règle les mutations qui s'opèrent dans le groupement des molécules pour modifier l'aspect,

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner "LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE" en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.



Expositionⁿ universelle
de 1900

GRAND PRIX & MÉDAILLE D'OR

ROSS' NOUVELLES SERIES
Sans Rivaies

Objectifs Anastigmats
Symétriques Universels



"ROSS" Limited

35, Boulevard du Temple, 35

£ £ £ £ £ PARIS £ £

Maison à Londres fondée en 1830



EN VENTE DANS TOUTES LES BONNES MAISONS DE FOURNITURES PHOTOGRAPHIQUES

E. LACOUR Neveu et successeur de
C. BERTHOOT

PARIS — 168, rue Saint-Antoine — PARIS

PRIX DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

Eurygraphes anastigmatiques F. 5, 4
TROUSSES ANASTIGMATIQUES

Envoi du Catalogue sur demande affranchie.

BREVETS
D'INVENTION

Obtention de Brevets
FRANCE & ÉTRANGER

Marques de fabrique
DÉPOT DE MODÈLES

MARILLIER et ROBELET

Ingénieurs-civils
42, Bd. Bonne-Nouvelle, 42
PARIS

Objectifs Photographiques
de
l'ancienne Maison

Emil Busch

Rathenow
Fondée en 1800
Agent Général pour la France
A. Alexandre, Paris, 42 Rue de Trévise

Les essayer c'est les adopter

Kinematoscopes

Periplanats

Pantosopes

Trousses Yademeeum

Demandez le catalogue

e'est les adopter

Aplanats Detectifs

Aplanats Rapides

Aplanats Portraits

Aplanats Grands Angulaires

Demandez le catalogue

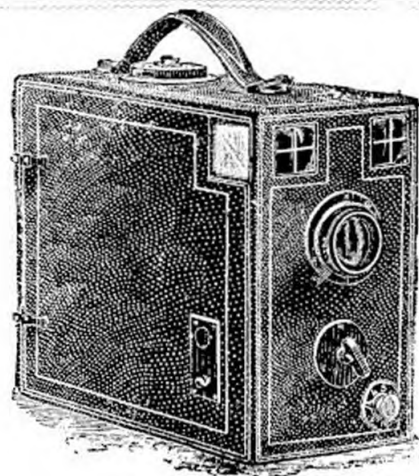
CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON & A LA MÉDITERRANÉE

De Paris aux Ports au-delà de Suez ou vice-versa

Les voyageurs partant de Paris à destination des ports au delà de Suez ou de ces ports à destination de Paris peuvent obtenir, conjointement avec leurs billets aller et retour de passage de ou pour Marseille, des billets d'aller et retour de Paris à Marseille ou vice-versa, valable un an, aux prix suivants :

De Paris à Marseille ou vice-versa-via Dijon-Lyon (ou Nevers-Lyon ou Nevers-Clermont) : 1^{re} classe, 145 francs ; 2^e classe, 104 fr. 40 ; 3^e classe, 68 fr. 05.

Ces billets sont délivrés par la Compagnie des Messageries Maritimes. Il peut être émis des billets de classes différentes pour les parcours en chemin de fer et pour les parcours maritimes.



8-10, rue Le Brun, Paris

KORSTEN

Constructeur Mécanicien Breveté s. g. d. g.

Détective 9 x 12, objectif rectiligne extra-rapide, mise au point, obturateur à vitesse variable, pose, instantané, déclenchement à la main et à la poire pour opérer sur pied. 95 fr.

Le même, avec objectif Zeiss 220 fr.

Objectif simple achromatique. 48 fr.

de construction très soignée ; tous nos appareils sont absolument garantis.

la couleur, la structure, le relief des couches photographiques. Enfin, on peut poser en principe qu'aucune manipulation photographique n'échappe à l'application ou à l'intervention d'un phénomène physique.

Cet ouvrage comble une lacune en ce sens qu'il traite avec autorité et clarté, un ordre de faits auquel nul opérateur photographe ne devrait demeurer étranger ou indifférent.

72.024



Les clichés sur zinc, en demi-teintes et au trait, s'imprimant typographiquement, par Ris-PAQUOT. Une brochure illustrée d'après les croquis de l'auteur et ornée d'une planche spécimen. (Charles Mendel, éditeur, 118, rue d'Assas, Paris.)

Cet ouvrage est exactement un Manuel pratique et élémentaire de Photogravure au trait et en demi-teinte, décrivant un procédé d'amateur, facile à pratiquer, abordable par conséquent à toute personne tant soit peu familiarisée avec les opérations photographiques. L'auteur indique pas à pas la marche à suivre pour arriver rapidement et sans déboire à une réussite parfaite, ainsi que la manière de confectionner soi-même, à peu de frais, l'outil-

lage nécessaire à la mise en œuvre du procédé qu'il décrit.

Il contribuera pour une grande part à la popularisation de l'Auto-Illustration, par la photographie, du livre, du journal, du programme, du prospectus, etc.

77.023



Carnet-Agenda du Photographe pour 1901, à l'usage des Amateurs et des Professionnels, par GEORGES BRUNEL. 1 vol. in-16, de 350 pages, avec 16 planches, cartonnées (Librairie J.-B. Baillière et fils, 19, rue Hautefeuille, à Paris.)

Les matières sont réparties en sept chapitres : documents métriques, physiques, photographiques, opératoires, hygiéniques et administratifs.

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

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner "LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE" en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.

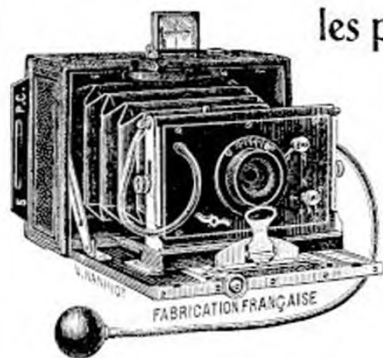
LES "XX^E SIÈCLE"

Appareils photographiques de poche

les plus PETITS, les plus LEGERS, les plus PRATIQUES

Ni RATÉS, ni VOILÉ, se chargeant en plein jour

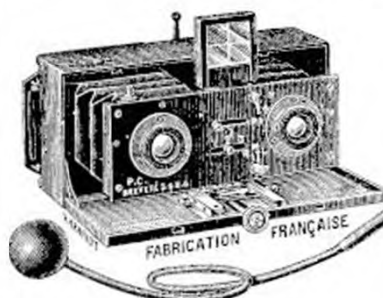
avec de minuscules châssis en aluminium à rideaux souples. B^{tes} S. G. D. G.



	6 1/2 x 9	9 x 12 à double décentrement	6 x 13 à décentrement
Poids de l'appareil.	0 kil. 350	0 kil. 800	0 kil. 850
Prix, depuis . . .	45 fr.	95 fr.	105 fr.
Dimensions . . .	11 x 8 1/2 x 4 1/2	16 x 11 1/2 x 5	16 x 9 x 6

Tous ces appareils peuvent se monter avec tous les objectifs que l'on désire et peuvent se livrer sans objectifs et sans obturateurs pour ceux qui en possèdent.

Le "STÉRÉOLOSCOPE"



Le plus petit des appareils

Gr. précision tout métal

Plaques 45 x 107

Poids : 500 gr.

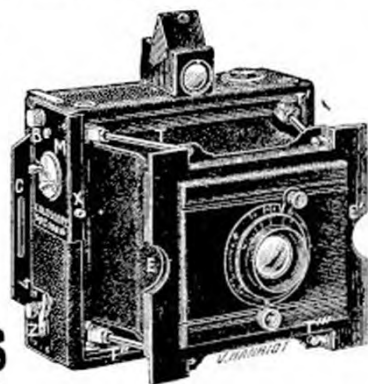
Dimensions : 6 x 3 1/2 x 13

Notice spéciale de tous ces appareils gratuits et franco sur demande.

"L'OLOSCOPE"

Nouveau 9 x 12

à obturateur de plaques pour grande rapidités faisant depuis le 1/25^e jusqu'au 1/1.000^e de seconde.



Paul CORNU, 2, rue Beaurepaire, X^e Arrt., PARIS

CONSTRUCTEUR

indications relatives aux sites à photographier, et aux laboratoires à la disposition des amateurs dans les hôtels. La liste des sites à photographier a été augmentée dans l'édition de 1901.

Les lecteurs trouveront à la fin de ce volume 30 bons primes et les conditions d'un concours de photographie qui comporte 200 francs de prix ! Les photographies primées du concours de 1900 sont reproduites dans le carnet-agenda de 1901. Celles du concours de 1901 seront publiées dans celui de 1902.

77

77.059

Le sixième volume des *Figures contemporaines* de l'album Mariani vient de paraître chez Floury, édi-

teur, et ne contient pas moins de 78 biographies, notices, autographes et portraits gravés sur bois, avec une causerie préliminaire de Maurice Bouchor. Berne-Bellecourt, Brioux, Charpentier, Cipriani, Danbé, Dawant, Debat-Ponsant, Dieulafoy, Général Dodds, D^r Doyen, G. Ferrier, Flameng, Gagliardini, Gervex, Lamy, Colonel Laussedat, A. Lumière, A. Maignan, Colonel Marchand, Maïs, Colonel Monteil, Poilpot, D^r Richer, G. Thiébaud, D^r Tuffier, etc., etc., sont les figures qu'on pourrait citer, au hasard, parmi les plus sympathiques de ce bel écriin, véritable monument qui fait le plus grand honneur à M. Mariani.

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner "LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE" en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.

EMPLOYEZ DES PLAQUES sur les KODACKS PLIANTS

AU MOYEN DES

ADAPTATEURS R. GUÉNAULT

Brevetés S. G. D. G. en France et à l'Étranger

Propulseurs spéciaux pour Kodaks pliants pour faire la pose sans vibrations

Se trouvent chez tous les Marchands de Fournitures

Demandez la Notice explicative, gratis et franco, à **M. R. GUÉNAULT**

Constructeur, rue de Strasbourg, 26, à NANTES

DR J. H. SMITH & CO, ZURICH II (SUISSE)

Fabricants de Plaques Photographiques, Films et Papiers

MÉDAILLE D'OR EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS 1900

MAISON PRINCIPALE: Zurich II (Suisse); Succursale pour la France: Delle, près Belfort

RELEVÉ DU PRIX-COURANT VALABLE EXCLUSIVEMENT POUR LA FRANCE

PLAQUES	ÉTIQUETTES	VERRE EXTRA-MINCE			61 2x9	8x9	9x12	9x18	13x18	18x24
		4x4	41/2x6	41/2x10,7 Vérascopie	12 pl.	12 pl.				
	Rouge, Blanche, Bleue, Brune . . .	" 80	1 "	1 25	1 "	1 35	2 "	3 "	3 40	7 "
	Verte et Jaune (Orthochromatique).	" 90	1 10	1 50	1 10	1 50	2 30	3 50	3 90	8 "
	Par colis complet de 3 kilog. soit douz.	36	24	16	10	8	4	3	2	1
	— — 3 —	64	40	27	16	12	8	5	3	2
	— — 10 —	130	76	56	35	29	16	11	7	4

PAPIERS	KLORIA BROMIA	pour impression directe par contact, brillant et mat. 0 f. 60 par paq. 18 f. par main (24 feuil.) 50x60 " 1/2	
		automatique brillant et mat 0 f. 80	— 24 f. — — — —
	au gélatino bromure d'argent, à surface lisse et rugueuse.	1 f. " —	28 f. — — — —

Demandez les Prix-Courants complets et les Prospectus concernant nos Primes aux Amateurs Photographes, montant à 125 francs, à notre succursale de Delle, près Belfort.

SPECIALITÉ DE PAPIERS D'ALFA EXTRA GLACÉS

Pour Impressions de Grand Luxe

GROSVENOR, CHATER & CO LD

JULES BRETON & C^{IE}

SUCESSEURS

Seuls Dépositaires en France des Usines . . .

GROSVENOR, CHATER & CO LD DE LONDRES

14, Rue de l'Ancienne-Comédie, PARIS

Papier Couché " PERFECTION "

pour ÉDITIONS D'ART

TÉLÉPHONE 106,18

FALCK-ROUSSEL

Encres d'Imprimerie



Usine au Bourget, près Paris

TÉLÉPHONE 418-53



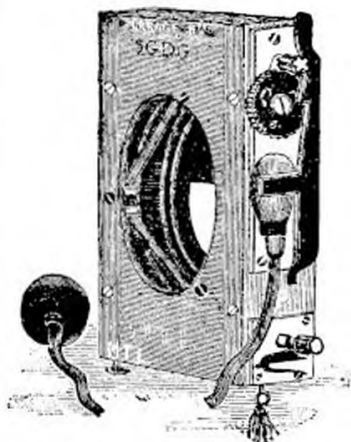
Brevets d'Invention ⁽¹⁾

303180. — 22 août 1900. SCHNEIDER. Volet pour kinéscopes.
303228. — 28 août 1900. MONTAGNE. Magasin d'appareil photographique.
303242. — 24 août 1900. GRANISCHT-EDTEN. Perfectionnement dans les cinématographes.
303253. — Société R. LECHNER. Obturateur de plaque à fente réglable.
303397. — 31 août 1900. KAUFFMANN. Pied pour supports d'appareils photographiques et autres analogues.
303476. — 3 septembre 1900. Lampe à magnésium dite : Photo-Lampe Chanut.
303653. — 7 septembre 1900. DAVIDSON. Perfectionnements aux cinématographes pour prendre et projeter des photographies en couleurs naturelles.
303602. — 10 septembre 1900. GUÉNAULT. Adaptateur photographique Guénault.
303665. — 12 septembre 1900. CHARLES ET FAUJAT.

(1) Communication de MM. MARILLIER et ROBELET. Office international pour l'obtention des brevets d'invention en France et à l'Étranger, 12, boulevard Bonne-Nouvelle, Paris.

- Machine pour la fabrication d'images en gélatine.
303756. — 12 septembre 1900. FÖRSTERLING. Machine à copier photographique.
303757. — 12 septembre 1900. FÖRSTERLING. Appareil pour l'application de liquides sur des rubans à mouvement continu.
303758. — 12 septembre 1900. FÖRSTERLING. Machine à copier photographique avec objectif d'agrandissement.
303760. — 15 septembre 1900. COBB. Châssis photographique.
303972. — 22 septembre 1900. Société PLASTOGRAPHISCHE GESELLSCHAFT PIETZNER ET C^{ie}. Procédé de préparation de reliefs.
304003. — 24 septembre 1900. Société KODAK LIMITED. Perfectionnements dans les chambres noires photographiques.
304004. — 24 septembre 1900. Société KODAK LIMITED. Perfectionnements apportés ou relatifs aux chambres photographiques.
304005. — 24 septembre 1900. Société KODAK LIMITED. Perfectionnements dans les chambres noires photographiques.
304006. — 24 septembre 1900. Société KODAK LIMITED. Perfectionnements dans les niveaux principalement pour leur application aux chambres noires.

Nos Lecteurs sont vivement engagés, DANS LEUR INTERET LE PLUS DIRECT, à mentionner "LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE" en adressant leurs demandes aux Fabricants et Négociants dont les annonces figurent dans notre Revue.



Envoi gratis du Catalogue

Spécialités Photographiques

OBTURATEURS de PRÉCISION

OBTURATEUR à rideau avec serrage breveté s. g. d. g., donnant un rappel de 15^m, permettant de le plier sur différents diamètres de parasoleil et toujours au centre. Modèle avec vis de serrage sur le côté et bague caoutchouc, modèle à l'arrière.

OBTURATEUR à rideau stéréoscopique et obturateur de plaque.

Tous les modèles se font en acajou, en noyer ou en bois noir.

Obturateurs métalliques

le Perpétuel, l'Excelsior, le Central

Viscours de tous modèles, à chambre noire ou claire, double ou simple effet.

NIVEAUX pour appareils photographiques et autres : à entailles, 1, 2 entailles ou à plat, vernis, nickelés ou oxydés, verre blanc, vert ou rouge.

Vente en gros : **G. MATTIOLI**, 7, Rue Broca, PARIS

Usine à Vapeur

Exiger la marque



de fabrication déposée

PHOTO graphes Voyageurs, emportez avec vous **LE GRAPHOL** LITRE 3,50 1/2 LIT. 2 F.

Révélateur *simple* à l'Iconogène, poudre blanche unique qu'il suffit de dissoudre sans rien ajouter.

PHOTO graphes amateurs, pour développer rapidement des clichés nets, vigoureux et fouillés, employez **LE FLUORÉAL** LITRE 4 F. 1/2 LIT. 2,50

Révélateur accéléré et inaltérable, à la Lithine.

MAIS vous, praticiens plus ou moins exercés, qui cherchez non la rapidité, mais la certitude d'avoir toujours de beaux clichés et d'éviter tout insuccès, continuez l'emploi du

PARFAIT RÉVÉLATEUR LITRE 4 F. 1/2 LIT. 2,50

à l'Hydroquinone et à l'Eosine, corrigeant les écarts de pose.

PHOTO graphes ! Pour avoir de riches tons violets-noirs **VIREZ AU PHOSPHATE D'OR** LIT. 2,75

qui se conserve indéfiniment, toutes vos épreuves.

PHOTO graphes ! Pour avoir des tons noirs de gravure, **VIREZ AU PLATINE.** LITRE 4 F.

Le bain est inaltérable et sert aussi pour tous papiers.

Se trouvent partout et s'envoient par la poste. P. MERCIER, à JUVISY-SUR-ORGE (S.-et-O.).

Nouveautés !!!

SEL IODÉ

pour le lavage rapide des épreuves et clichés

100 gr. pour 5 litres, 2 fr. 50

MESOL

Tirage fixateur neutre et complet desséché et inaltérable

Prix : 4 fr. la dose pour UN litre.

Spécialité de Bains concentrés Inaltérables par ses traitements à Chlorures et Iodures.

H★

H. REEB
GHEMISTE
Fondateur des Laboratoires de France de Photographie
Les plus hautes Récompenses
A TOUTES LES EXPOSITIONS

R★

Universellement reconnus les plus Parfaits et les plus Pratiques.

(Il suffit de les déposer d'eau pour l'usage.)

- RÉVÉLATEUR-ÉCLAIR** pour clichés, épreuves... 2, 3 ltr. à 1 50
- FIXAGE-ACIDE** et transparent... 1 50
- ROBUROL** au sel sans sulfite... 2 50
- REDUCTEUR UNIVERSEL** pour épreuves en noir... 2 50
- LIQUEUR et COLLODION INFAILLIBLES** pour négatifs et épreuves... 2 50
- FIXO-VIRO** bain combiné de Fixage et Virage pour tous les papiers... 2 50
- ENCAUSTIQUE-ARISTO** pour tous les papiers... 1 50



SE TROUVENT PARTOUT. — Pour la France et l'Étranger : 108, Avenue de NEUILLY-MEADIS.

*En tous genres
et de tous pays*

COLLECTIONS
Les plus renommées
Sélection à la Maison

LEVY & SES FILS

En se recommandant du
Journal *La Photographie Française* pour Catalogue.

Spécialité
de
VUES
pour
Projections

Usines
A PARIS
14, rue

LETELLIER

DEMANDEZ VOS APPAREILS PHOTOGRAPHIQUES
LES OBJECTIFS universellement connus

A. DARLOT, L. TURILLON S^{rs}
125 Boulevard Voltaire, 125
PARIS

LES APPAREILS PHOTOGRAPHIQUES
LES OBJECTIFS universellement connus
LES APPAREILS PHOTOGRAPHIQUES
LES OBJECTIFS universellement connus

ANASTIGMATS PLANGIAPHES
LES APPAREILS PHOTOGRAPHIQUES
LES OBJECTIFS universellement connus

CATALOGUE GÉNÉRAL contenant 50 illustrations et 600 pages

18, RUE DES MATHURINS
PRÈS DE L'OPÉRA

LE HAMMAN
BAINS TURCO-ROMAINS

SUDATION
MASSAGE
LAVAGE
PISCINE
SALONS DE REPOS
SALON DE COIFFURE
PÉDICURE, BUFFET
HYDROTHERAPIE COMPLÈTE
SALLE DE GYMNASTIQUE.

BAIN DES DAMES 47, B^o HAUSSMANN

**Vues sur verre
et sur papier**

FOURNITURES GÉNÉRALES

pour la

PHOTOGRAPHIE INDIRECTE DES COULEURS



(Appareils, Objectifs, Produits et Accessoires)



1° APPAREILS

A. LE CHROMOGRAPHE. — L'appareil que nous livrons sous la dénomination de "Chromographe" donne, en une seule pose et à l'aide d'un seul objectif, trois négatifs sur trois plaques séparées. Ces négatifs sont utilisables pour toutes les applications de la photographie indirecte des couleurs.

Le modèle mobile est construit sur commande dans toutes les dimensions.

Prix de l'appareil format 6 1/2 X 9 (cajon, monture cuivre, modèle riche) avec trois châssis négatifs doubles et objectif spécial, sac avec courroie. **400 fr.**

B. LE CHROMOSCOPE. — Le Chromoscope est un instrument destiné à procurer la vision synthétique des couleurs à l'aide de trois positifs incodés différents exécutés sur trois plaques distinctes. Le repérage des trois images s'opère rapidement et d'une façon très simple.

Prix de l'appareil 6 1/2 X 9 (cajon verni, monture cuivre, sur pied très élégant) avec écrans et glaces parallèles. **250 fr.**

Sur commande, cet appareil est construit dans toutes les dimensions.

C. LE CHROMOSCOPE à vision libre, instrument servant à la démonstration de la théorie des couleurs.

Prix de l'appareil pliant, 13 X 18, avec glaces parallèles.

250 fr.

2° ÉCRANS COLORÉS SUR VERRE MINCE POUR LA PHOTOGRAPHIE INDIRECTE DES COULEURS

Ces écrans fabriqués avec le plus grand soin dans nos laboratoires sont absolument garantis.

Prix du trio 6 1/2 X 9 et 9 X 12

80 fr.

13 X 18

60 fr.

18 X 24

100 fr.

24 X 30

250 fr.

3° LIQUIDES COLORÉS POUR IMBIBITIONS (flacons de 250 grammes)

Ces liquides sont préparés avec des couleurs spectrales qui assurent la réussite complète des autochromes.

Prix de chaque flacon.

3 fr.

4° NOUVEAU RÉVÉLATEUR EN POUDRE, CONCENTRÉ, RAPIDE ET PRATIQUE DE LOUIS DUCOS DU HAURON

Prix : dose pour 1 litre, concentrée

1 fr. 75

5° ADHÉSIFS ANTI-HALO DE LOUIS DUCOS DU HAURON

La pochette contenant six adhésifs pour format :

6 X 12

1 fr. 50

13 X 18

2 fr. 80

18 X 24

5 fr. 50

6° TRIOS DE POSITIFS POUR CHROMOSCOPES

Sujets variés : paysages, natures mortes, reproductions de tableaux, etc.

Le trio 6 1/2 X 9

10 fr.

S'adresser, pour toutes ces fournitures, à l'Administrateur de la "Photographie Française" M. H. GRAND, 15, Rue De la Vierge-Lefouillon, Puteaux-sous-Sures.

Toute commande doit être accompagnée d'un mandat ou chèque sur Paris, en prélevant les frais d'emballage et de transport.