

BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE

L'ART DE RETOUCHER

LES

NÉGATIFS PHOTOGRAPHIQUES

Par C. KLARY,

Artiste photographe.

DEUXIÈME TIRAGE.



PARIS,

GAUTHIER-VILLARS ET FILS, IMPRIMEURS-LIBRAIRES,

ÉDITEURS DE LA BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE,

Quai des Grands-Augustins. 55.

1891



B0005879 A

BIFI 2002 OUV

135.

L'ART DE RETOUCHER

LES

NÉGATIFS PHOTOGRAPHIQUES.

BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE

L'ART DE RETOUCHER

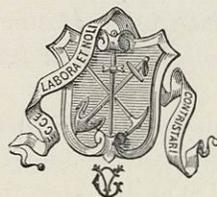
LES

NÉGATIFS PHOTOGRAPHIQUES

Par C. KLARY,

Artiste photographe.

DEUXIÈME TIRAGE.



PARIS,

GAUTHIER-VILLARS ET FILS, IMPRIMEURS-LIBRAIRES,

ÉDITEURS DE LA BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE,

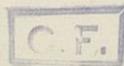
Quai des Grands-Augustins, 55.

1891

(Tous droits réservés.)

PARIS. — IMPRIMERIE GAUTHIER-VILLARS ET FILS,
55, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS.

2589



PRÉFACE.

Nous présentons aujourd'hui au public un Ouvrage sur la retouche des négatifs photographiques, étant persuadé d'avance que notre tentative sera critiquée, car un très grand nombre de personnes pensent qu'il est inutile d'écrire quoi que ce soit sur ce sujet.

Nous sommes, en outre, absolument certain que ceux qui feront de notre Livre la critique la plus sévère sont ceux qui ne le liront pas ou ceux qui ont le plus grand besoin de le lire.

Comment se fait-il qu'un grand nombre de photographes (persuadés qu'ils sont d'excellents photographes) soient toujours prêts à dénigrer chaque nouvelle idée qu'on émet dans l'intérêt de l'art?

La raison est bien simple.

Ils sont tellement habitués à suivre les sentiers battus de la vieille routine qu'ils sont devenus paresseux ou indifférents; ils ne peuvent supporter

la pensée de suivre une nouvelle route, parce que le chemin est presque toujours un peu rude pour eux.

Non, lecteurs, il n'a pas été écrit tout ce qu'on peut écrire sur la retouche des négatifs, et les monstruosité, les abominations qui se commettent tous les jours par son application déraisonnable, sont la preuve indéniable que les *chevaliers du crayon* ne font pas ce qu'ils doivent faire et qu'ils ont encore beaucoup à apprendre pour être à la hauteur de leur mission.

En examinant les nombreuses épreuves photographiques exposées à nos regards, nous pouvons hardiment assurer que nos descendants n'auront, de l'époque actuelle, que des portraits faux, des contrefaçons grossières des originaux, et ce grand art de la Photographie, qui revendique à juste titre le droit de représenter la vérité, sera, par l'emploi de cette retouche déraisonnable, le mensonge le plus flagrant, le plus inutile qu'on puisse rêver.

C'est parce que nous sommes convaincu de ce que nous disons, c'est parce que nous voyons le mal, que nous voulons essayer d'apporter le remède, et notre plus grande satisfaction sera d'être compris.

Nous voulons d'abord que nos lecteurs soient persuadés que nous ne revendiquons pas l'originalité de tout ce que nous allons écrire.

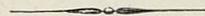
Dans un sujet comme celui-ci, qui est nécessairement restreint, il nous a été difficile de nous renfermer dans nos propres idées et notre propre expérience.

Les travaux, l'opinion de certains artistes photographes de tous les pays, nous ont été absolument nécessaires.

Les appréciations artistiques de H. Robinson, les savantes recommandations du Professeur H.-W. Vogel, l'Ouvrage *Anatomie artistique* du docteur J. Fau, nous ont été du plus grand secours.

Nous avons usé très largement de leur manière de voir, ainsi qu'on le verra, afin de rendre notre œuvre plus utile et plus complète.

Notre but sera atteint si vous voulez bien nous lire attentivement et mettre en pratique nos conseils et nos recommandations.



C.F.

INTRODUCTION.

Nous croyons d'abord qu'il est intéressant de dire quelques mots sur l'histoire et les progrès de la retouche photographique.

Dans les premiers temps de la Photographie, retoucher était une chose absolument inconnue, nous dirons plus, impossible.

La nature si fragile des daguerréotypes était incapable de supporter la moindre tentative de perfectionnement mécanique, excepté peut-être l'opération si délicate de les colorier.

Le daguerréotype, dans les premiers temps de la grande découverte, reproduisait impitoyablement les rides, les taches de rousseur, les rugosités de la peau, etc., plus que tout autre genre de représentation de la nature.

Les photographies sur papier, obtenues par le procédé au collodion, remplacèrent peu à peu le daguerréotype, mais elles n'avaient pas l'aspect

délicat, les finesses de ces images sur plaques argentées et, ce qui est pire, les résultats étaient presque toujours tristement grossiers, tachés ou incomplets.

C'est à ce moment que commencèrent les premiers essais pour améliorer les épreuves, pour enlever les imperfections techniques, pour retoucher autant que possible ce qui apparaissait causé par les défauts photographiques.

C'est aussi à cette époque qu'apparurent ces naïves épreuves sur papier, couvertes d'encre de Chine ou de sépia, où le résultat fourni par la lumière était absolument détruit et remplacé par une image monochrome dénuée de toute espèce de qualité.

C'est aussi à ce moment qu'on fit usage sur les modèles, de toutes espèces de poudres et de cosmétiques dans le but d'atténuer ou de supprimer certains défauts de la figure. Ces artifices, bien qu'employés avec soin, donnaient généralement aux portraits photographiques l'aspect de spectres railleurs ou de pierrots de pantomimes.

Après beaucoup d'essais, de tâtonnements, c'est alors que surgit dans l'esprit de quelques photographes l'idée de retoucher les négatifs.

Il n'y a pas de doute que les productions de certains artistes, il y a vingt ans, productions qui faisaient l'admiration et le désespoir des photographes en général, devaient en grande partie leur

beauté à une retouche judicieuse et raisonnée des négatifs. Ces artistes cachaient avec soin leur manière de faire comme un secret, et cette retouche, employée à une époque où l'on n'en soupçonnait pas l'existence, donna à ces photographes une supériorité dont il était difficile de ne pas s'apercevoir.

Mais pointiller sur une surface vernie avec des couleurs humides était un procédé difficile, demandant une grande adresse de manipulation; peu de personnes pouvaient posséder cette dextérité, absolument nécessaire pour retoucher les négatifs d'une semblable manière.

C'est vers 1865 ou 1866 que l'usage du crayon rendit cette retouche pratique, et, bien qu'elle ait soulevé une grande diversité d'opinions dans tous les pays, beaucoup de photographes l'employèrent.

C'est alors qu'on vit des admirateurs enthousiastes et fanatiques des travaux de la chambre noire afficher une préférence pour la Photographie pure et simple, dégagée de tout autre travail destiné à la perfectionner.

Pour ceux-là, la Photographie était le *nec plus ultra* de ce qui est bon, et tous les efforts qu'on pouvait faire pour arriver à de meilleurs résultats étaient repoussés par eux comme absolument pernicieux.

Les partisans de la Photographie *sans retouche* furent nombreux, et ceux-là prétendaient même que cette retouche détruisait radicalement l'allure

qui la distingue des autres genres de représentation.

D'autres photographes employèrent la retouche avec hésitation, quelquefois même en s'excusant d'en faire usage.

Malgré ces attaques, ces discussions, ces hésitations, elle ne tarda pas à prendre place dans tous les ateliers des portraitistes où elle devint, en peu de temps, indispensable; ensuite elle fut acceptée par tous, même par ceux qui l'avaient le plus violemment attaquée.

La retouche des négatifs photographiques est une chose d'une importance capitale, et nous croyons qu'il est de notre devoir de donner notre opinion sur cette retouche et des raisons très valables à l'appui de cette opinion.

Nous sommes convaincus que la retouche des négatifs est une excellente chose pour la Photographie, d'abord parce qu'elle est basée sur les principes de l'art. Elle devrait être comprise, exécutée de telle sorte que tous les photographes soient persuadés qu'elle est un des mérites, une des qualités de la profession, quelque chose enfin d'absolument nécessaire au succès.

Nous disons donc que cette retouche est absolument essentielle pour exécuter une bonne photographie, non seulement au point de vue de l'effet artistique produit, mais aussi pour obtenir la ressemblance la plus correcte.

Ceci paraîtra, sans doute, absurde à beaucoup d'artistes, notamment à ceux qui ont l'habitude de penser que tous les objets sont *fidèlement* reproduits sur un négatif par le moyen de la chambre noire.

En réfléchissant un peu, un photographe habitué à observer les différents effets produits, verra de suite que, sous le rapport de la force de la lumière et de l'ombre, la chambre noire ne nous donne pas toujours la vérité.

Elle représente rarement les couleurs fidèlement *en valeurs*, et ces valeurs sont encore modifiées par les lumières et les ombres, ceci au détriment de l'harmonie et de la ressemblance, surtout quand il s'agit de la figure humaine.

Ce fait est particulièrement remarquable, par exemple, chez une personne qui a des taches de rousseur, car le modèle peut être si légèrement marqué qu'à une certaine distance (à la distance voulue pour voir d'une bonne façon), ces taches ne sont pas visibles à l'œil et cependant, lorsque le portrait est imprimé d'après le négatif, au lieu de représenter une surface douce avec une certaine déviation de couleur, le portrait sera dur et ces taches sembleront des cavités plus ou moins profondes; elles seront exagérées au dernier des points à cause de la couleur non actinique des parties qui les ont produites.

En vérité, peut-on appeler cela de la fidélité?

Nous prétendons qu'il est simplement absurde d'exiger que des imperfections dans la peau d'une personne soient exagérées à ce point dans une photographie, et qu'elles soient bien plus apparentes que dans l'original, puisqu'à une distance raisonnable, ces taches sont à peine visibles.

Parlons maintenant de la fidélité de la ressemblance.

Il est parfaitement reconnu qu'une des plus grandes qualités du peintre de portraits, est la faculté qu'il possède de pouvoir représenter l'allure caractéristique et la plus heureuse expression de son modèle.

Nous ne prétendons pas assurer que le photographe peut toujours arriver à ce résultat, mais nous voulons démontrer que ce serait excellent s'il pouvait toujours l'obtenir.

La pose plus ou moins longue du modèle devant la chambre noire, la fatigue qui en résulte, lui donnent souvent une expression entièrement différente de celle qu'il possède habituellement. En altérant légèrement la courbe des lèvres, en changeant tout ou partie d'une ligne dans les traits, en modifiant ou en corrigeant l'ensemble, suivant les cas, on peut arriver à obtenir une expression plus naturelle.

Souvent, sous la lumière éblouissante de l'atelier de pose, il se produit involontairement chez le modèle des rides sur le front, qui ne se manifestent

pas dans les circonstances ordinaires. Le modèle voudrait bien poser sans froncer les sourcils, mais il ne le peut pas. Sans la retouche du négatif, il aura un portrait qui lui ressemblera peu, très peu même, car son caractère distinctif sera perdu.

Si ces traits défectueux, qui gâtent la ressemblance, peuvent être redressés, quelle objection peut-on faire ?

Le brillant, l'éclat d'un portrait photographique peuvent être rehaussés par quelques touches faites sur le négatif, si elles sont exécutées judicieusement aux endroits qui en ont besoin et avec l'intensité voulue.

La retouche des négatifs n'est pas simplement un travail mécanique qu'une main inhabile ou inexpérimentée peut faire. Elle demande autant d'étude des lignes, des ombres, des lumières, de l'expression que pour faire poser le modèle devant la chambre noire. Elle exige la connaissance complète de toutes les parties qui composent la figure humaine.

Il nous semble que la retouche des négatifs n'a pas toujours été étudiée comme elle mérite de l'être. Nous allons nous efforcer de donner à nos lecteurs des explications claires et minutieuses sur cet art.

Nous n'avons pas la prétention d'assurer qu'en lisant notre Ouvrage on deviendra promptement un artiste habile. Toutefois, en admettant que

quelques leçons données par un retoucheur connaissant sa profession en faciliteront grandement la connaissance, nous prétendons qu'en suivant avec soin les règles que nous allons donner, on obtiendra dans la pratique, en très peu de temps, des résultats qui exigeraient autrement des mois entiers d'études.

Nous décrirons les différentes méthodes de retoucher les négatifs généralement employés, en faisant remarquer au lecteur leurs mérites et leurs désavantages respectifs.

Nous conseillons à l'élève de choisir une méthode, quelle qu'elle soit, jusqu'à ce qu'il la connaisse à fond, avant de passer à une autre; dans le cas contraire, il n'atteindra que très difficilement le but qu'il se propose.

L'ART DE RETOUCHER

LES

NÉGATIFS PHOTOGRAPHIQUES.

CHAPITRE I.

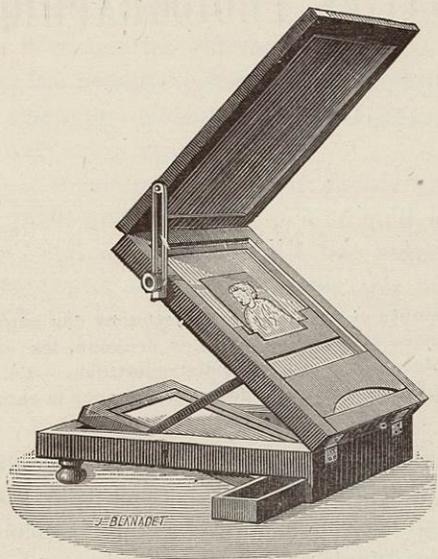
Instruments et matériel de la retouche des négatifs. — Le pupitre à retoucher. — Les crayons, les estompes et les pinceaux. — La loupe achromatique. — La lumière à employer. — Qualité des négatifs pour la retouche.

Le pupitre à retoucher. — Il existe différentes formes de pupitres pour retoucher les négatifs, mais leur construction est basée sur le même principe. Ce pupitre consiste généralement en trois châssis ou cadres assemblés et maintenus ensemble par des charnières.

Dans le châssis inférieur est placée une glace étamée destinée à réfléchir la lumière dans le châssis du milieu qui doit supporter le négatif à retoucher.

Le châssis supérieur est plein ; lorsqu'il est en position, il empêche la lumière extérieure de pénétrer, il peut soutenir, en outre, un voile d'étoffe noire qui tombe sur les côtés et en avant. Cet arran-

Fig. 1.



gement permet au retoucheur d'examiner le négatif par transparence et de bien voir le travail qu'il doit exécuter.

Le châssis du milieu et le châssis supérieur sont maintenus en position par de petites barres en cuivre ou en fer, légères et mobiles, qui s'adaptent

dans des crans ou arrêts aux extrémités inférieures. Ces barres reposent elles-mêmes soit à l'intérieur, soit à l'extérieur, lorsque le pupitre est fermé.

Le châssis du milieu contient une glace dépolie. Il peut s'incliner à volonté. Les pupitres à retoucher sont généralement garnis de porteurs ou intermédiaires en bois noir de différentes grandeurs destinés à supporter les négatifs. Ils s'emboîtent les uns dans les autres et, placés sur la glace dépolie, empêchent la lumière de pénétrer autour du négatif.

Un morceau de papier noir placé sur la glace dépolie et dans lequel se trouve une ouverture centrale peut au besoin remplir le même but.

Enfin, quelques-uns de ces appareils sont munis d'une petite barre de bois ou de métal, placée sur le châssis du milieu, glissant dans des rainures, ou maintenue en position par des vis de pression ajustées sur les côtés du châssis. Cette barre sert de point d'appui pour la main et empêche celle-ci de se trouver en contact avec le négatif pendant le travail.

Les crayons, les estompes et les pinceaux. — Le retoucheur de négatifs doit prendre le plus grand soin dans le choix de ses crayons. Ceci est jusqu'à un certain point une difficulté, car peu de fabricants produisent des mines de plomb d'une qualité uniforme.

Les crayons dont on se sert pour retoucher doivent être d'une fabrication très fine et très serrée, bien montés et absolument dénués de grains.

Nous croyons que les crayons Faber (graphite de Sibérie) sont les meilleurs qu'on puisse employer.

C'est au retoucheur à choisir les différentes lettres ou numéros appropriés à son travail. Ces crayons, selon les marques différentes, sont plus ou moins durs, plus ou moins tendres. Les marques B, HB, H, HH, sont celles qui sont le plus généralement employées. Cependant, les autres marques plus tendres et plus noires sont aussi utiles dans des cas spéciaux.

Taillez vos crayons, en enlevant le bois et en

Fig. 2.



laissant environ 0^m,03 de mine de plomb à découvrir. Frottez-la sur un morceau de papier de verre ou d'émeri d'un numéro moyen jusqu'à ce que la pointe soit très fine, très longue et très mince.

Ce papier d'émeri ou de verre doit être collé ou cloué sur un petit morceau de bois uni. De cette façon vous aurez une surface plane appropriée pour faire une bonne pointe. On peut aussi employer une lime en acier de finesse moyenne pour le même

usage. Le crayon taillé de cette manière n'est pas un obstacle à la vue.

Nous parlons ici des crayons enchâssés dans du bois. Nous préférons de beaucoup employer ceux qui sont connus sous le nom de *crayons d'artistes* ou crayons contenus dans un porte-mine spécial.

Ces crayons n'ont pas besoin d'être taillés, ils sont d'un usage moins coûteux que ceux enchâssés

Fig. 3.



dans du bois et les pointes peuvent être garanties de tout accident en les retirant dans l'intérieur du porte-mine. Plusieurs porte-crayons, munis de mines de différents numéros, devraient toujours être prêts à l'avance sous la main du retoucheur, pour pouvoir s'en servir immédiatement selon que le caractère du négatif ou les circonstances l'exigent.

Les pinceaux doivent être en poil de maître, de la meilleure qualité possible. C'est avec eux qu'on retouchera les points, les trous qu'on remarque souvent dans les négatifs. Les couleurs employées sont : le bleu de Prusse, l'encre de Chine, le carmin et le jaune.

Une série d'estompes en cuir et en papier de

différentes grosseurs, de petites estompes en papier dits *tortillons* et un blaireau pour enlever la poussière viendront compléter tous les instruments nécessaires.

La loupe achromatique. — La loupe dont on peut se servir doit avoir environ 0^m, 16 de longueur de foyer et au moins 0^m, 10 de diamètre, afin de permettre au retoucheur de voir à travers avec les deux yeux. Elle devra être solidement fixée sur un pied mobile placé à gauche du pupitre à retoucher. Ce pied sera organisé de telle façon que la loupe puisse monter, descendre, aller à gauche ou à droite, en avant ou en arrière, selon les différents besoins du retoucheur.

Cette loupe peut encore être ajustée de manière à faire partie du pupitre lui-même. Dans ce cas, elle sera attachée à gauche par un bras de cuivre possédant un mouvement universel, lui permettant d'être placée à n'importe quelle distance du négatif ou à n'importe quel angle.

Cet arrangement possède l'avantage d'être absolument solide et de ne gêner en aucune façon le bras droit du retoucheur. On épargne ainsi à l'œil l'effort de s'accommoder au changement incessant du foyer résultant de la loupe tenue à la main pendant le travail, car elle est sujette à un tremblement ou déplacement presque constant dû à son poids et à la fatigue de la main qui la supporte.

La vue s'affaiblit par ces changements ou déplacements successifs de la loupe, et nous avons constaté par nous-même les grands inconvénients qui résultent de cette manière de l'employer.

Ceci n'a peut-être pas une grande importance pour le photographe ou l'amateur qui ne retouchent leurs négatifs que très peu de temps. Mais c'est d'une importance vitale pour le retoucheur de profession qui est obligé de retoucher pendant huit heures ou davantage. Il ne peut espérer conserver sa vue sans constater une altération quelconque lorsqu'il a travaillé pendant quelques années.

Ce n'est pas simplement une remarque faite en passant, c'est un fait basé sur une longue expérience.

En principe, nous recommandons aux retoucheurs de profession de travailler avec aussi peu de lumière que possible, c'est-à-dire de permettre à la lumière de passer seulement à travers la partie du négatif qui doit être retouchée, et de ne faire usage de la loupe que s'ils en ont absolument besoin.

La lumière à employer. — La lumière qu'on doit employer pour retoucher les négatifs doit nécessairement être d'excellente qualité. En parlant ainsi, nous ne voulons pas dire qu'il faut qu'elle soit puissante ou éblouissante. Cependant, il faut qu'elle soit suffisamment forte pour percevoir tous les défauts, lorsqu'elle est réfléchié à

travers le négatif au moyen d'un réflecteur convenable.

Le pupitre à retoucher ordinaire (muni seulement d'un miroir), dont on fait usage en le plaçant sur une table près d'une fenêtre, a le grand désavantage de fournir une lumière fausse et éclatante. Elle affaiblit et fatigue la vue, et ne donne pas tous les résultats qu'on veut obtenir.

On peut obvier à ce défaut, en grande partie, en plaçant un verre dépoli à la moitié de l'angle formé par le miroir et le châssis du milieu du pupitre lorsque celui-ci est ouvert

Au lieu de verre dépoli, on peut employer un morceau de verre ordinaire recouvert de vernis mat. Ceci est moins coûteux, car si le verre se casse par accident, on peut le remplacer facilement sans grands frais.

Lorsque la lumière est assez forte, on peut souvent remplacer le miroir ou le verre dépoli par une feuille de bristol blanc.

De toute façon, la lumière venant du Nord est celle qu'on doit préférer en évitant les réflexions du soleil.

Pour exécuter une retouche convenable, le négatif doit être pleinement exposé, modérément opaque, et possédant tous les détails de la personne représentée.

En principe, le retoucheur ne doit pas *faire le négatif*, il ne doit que le compléter.

Les négatifs trop intenses donnent à la retouche des résultats médiocres.

Les négatifs gris, faibles, sans vigueur, trop posés, ne donneront jamais, même entre les mains du retoucheur le plus habile, des résultats satisfaisants.

Avant tout, il faut donc faire tous ses efforts pour produire les meilleurs négatifs possibles. Malheureusement, le photographe n'a pas toujours la chance de les obtenir avec le degré d'excellence qu'il désire.

Beaucoup de photographes indifférents ou incapables acceptent de mauvais négatifs, en se consolant avec la pensée que le retoucheur fera disparaître tous les défauts et les rendra propres à fournir de bonnes impressions. Il en est même qui ne comptent que sur ce fait. Ceci est très regrettable, car cette manière d'agir ne donnera jamais une œuvre irréprochable et ne fera honneur ni à ces photographes ni à la profession.

Constatons cependant que l'emploi presque général des préparations au gélatinobromure a donné les moyens de produire techniquement de meilleurs négatifs, et cette tendance à donner *tout à faire* au retoucheur disparaît tous les jours.

CHAPITRE II.

Appréciation du travail de la retouche. — Nécessité d'étudier les lignes et les traits de la figure humaine.

Pour retoucher d'une façon convenable, le retoucheur doit d'abord se rendre un compte exact de ce qu'il faut faire, c'est-à-dire juger à première vue, exactement, la somme de travail à exécuter et quelles modifications doivent être accomplies pour perfectionner les qualités d'impression du négatif sans en détruire le caractère.

Naturellement, cette appréciation demande plus ou moins de pratique, elle dépend beaucoup des connaissances du retoucheur et de la somme d'habileté qu'il possède, car il est impossible de rien perfectionner si l'on ne possède pas la faculté d'apprécier correctement un défaut.

Nous allons essayer de montrer à nos lecteurs, aussi clairement que possible, le travail qui doit être fait sur un négatif. Afin de rendre nos explications plus complètes et plus évidentes, nous

prendrons quelques exemples, et nous les renverrons à la figure qui accompagne cet Ouvrage, et qui représente les muscles du visage.

Nos lecteurs feront bien d'étudier cette figure dans la pratique de la retouche, car elle les aidera matériellement, pour modeler correctement.

Nous supposons donc, dans tout le cours de cet Ouvrage, que le lecteur ignore absolument l'art de retoucher, sous quelque forme que ce soit, et nous supposons que c'est un élève qui veut apprendre.

Ceci pourra rendre notre Livre un peu fastidieux pour quelques personnes; mais pour ceux qui ne savent pas, nous pensons qu'il est très important de traiter le sujet de cette manière, car, à notre avis, si nous le présentions autrement, il serait presque impossible d'en tirer quelque profit dans la pratique.

L'élève devra donc étudier soigneusement le caractère et l'anatomie de la tête humaine; de cette façon, il conservera à chaque figure les particularités distinctives qu'elle possède.

Il faut aussi qu'il apprenne à perfectionner ou améliorer les qualités d'impression, d'éclairage, d'expression des négatifs. S'il veut arriver à ce but, il ne doit pas perdre de vue ce que nous venons de dire; autrement c'est en vain qu'il cherchera à apprendre, et tous les efforts qu'il pourra faire seront superflus.

En songeant aux avis que nous lui donnons,

l'élève découvrira bientôt les moyens à employer, s'il est attentif et intelligent. Il apprendra promptement à produire toutes les modifications que son goût lui suggèrera, telles que la correction de ce regard fixe et peu naturel que beaucoup de personnes prennent lorsqu'elles posent pour leur portrait. Il pourra même transformer cette expression en un sourire aisé, il pourra changer le sourire forcé de convention ou le regard sinistre en une expression calme et agréable.

Toutes ces choses sont possibles, et celui qui ne connaît pas les moyens à l'aide desquels ces changements sont effectués, est souvent surpris du grand pouvoir que possède un retoucheur habile pour modifier un négatif selon son désir.

Ceci est peut-être plus facile à exécuter dans un négatif photographique que dans un dessin, particulièrement pour ceux qui en ont une connaissance très-limitée, car dans un négatif, les ombres, les lumières, le modelé exact de la figure sont indiqués.

Une erreur commune, dans laquelle presque tous les commençants tombent, c'est leur tendance à donner trop de rotondité à la figure. En agissant ainsi, ils produisent des épreuves qui ont l'apparence de poupées de cire, la peau est unie, douce, trop douce, trop unie, elle est absolument dépourvue de caractère, car ils ont enlevé totalement (les malheureux!) toutes ces demi-teintes, ces très

déliçates modulations qui donnent au portrait la vie et la représentation correcte du modèle.

Il faut aussi veiller aux exagérations données par la chambre noire. Sans aucun doute, c'est ici que se présentent les plus grandes difficultés qu'il soit donné au retoucheur de combattre.

La plus importante peut-être est le *déplacement* du nez (qu'on nous permette de nous servir de ce terme). Le nombre de formes différentes qu'on peut donner à cette partie du visage par le plus léger changement de la lumière, par la pose donnée au modèle ou par la position de la chambre noire, est tout à fait surprenant.

Le photographe artiste fonde sa réputation (souvent sans s'en douter) sur l'application intelligente des principes particuliers qui règlent l'usage de la chambre noire.

Prenons un exemple : Voici une dame dont le nez est retroussé. Le photographe la fait poser la tête légèrement élevée et la chambre noire placée au même niveau ou un peu plus bas que la tête du modèle. La pose est presque de face, une lumière de front et de haut frappant sur le modèle.

Cette dame n'est pas satisfaite de son portrait, et c'est parfaitement naturel, car la forme du nez a été complètement changée. Le bout est grossi, le dos est aplati, tout ceci lui donne une expression qui lui est absolument étrangère.

Un autre photographe fait le portrait de cette

même dame, il donne une bonne pose de trois quarts, la tête un peu baissée, dirige son éclairage sur la figure en combinant la lumière de haut et de côté, il place convenablement sa chambre noire, pose le temps voulu et développe bien son négatif.

Par ces moyens il obtient les lumières et les ombres bien à leur place, avec tous les détails possibles. Lorsqu'il veut retoucher son négatif, il observe immédiatement qu'il possède un type sur lequel il peut travailler, il peut donc modifier la forme du nez à n'importe quel degré, et la dame est satisfaite du résultat.

Mais ce n'est pas toujours avec les négatifs de ce photographe que nous avons affaire.

Le nez mal formé résultant du négatif fait par le premier photographe doit être modifié, mais non pas changé en une forme de nez classique ou aquilin, ce qui serait une aussi grande erreur que celle qui a été déjà commise. Comme le nez de cette dame est retroussé, il faut que le retoucheur respecte cette forme et qu'elle s'harmonise avec le reste de la figure. Ceci n'est pas une chose facile à faire, mais on peut arriver à un bon résultat par un travail judicieux que nous décrirons plus tard, en parlant de cette partie du visage.

Une des raisons qui tendent à augmenter le travail du retoucheur, c'est le développement insuffisant des négatifs.

Beaucoup de photographes semblent craindre

de développer; ils laissent séjourner le développement si peu de temps sur le négatif, que toutes les imperfections du visage, telles que lignes profondes, rides, taches de rousseur, etc., etc., qui, avec un développement convenable paraîtraient demi-transparentes, sont absolument transparentes et visibles.

Le développement doit être fait à *fond*, jusqu'à ce que tous les détails apparaissent clairement; de cette façon, ces rides, ces taches de rousseur, etc., etc., seront partiellement réduites. Si le négatif est fait dans ces conditions, il n'exigera probablement pas beaucoup de travail de retouche. Bref, faites le meilleur négatif que vous soyez capable de produire.

Si le modèle a des taches de rousseur ou des marques de petite vérole très apparentes, le développement doit être poussé beaucoup plus que d'habitude. Un excellent moyen de réduire d'intensité les taches de rousseur est de laver la figure dans l'eau chaude ou bien de la frotter avec une serviette un peu rude immédiatement avant la pose du modèle. Ces deux opérations rendent *rouges* les parties environnant ces taches de rousseur. Par l'un ou l'autre de ces moyens, et une exposition un peu plus longue que d'habitude à la chambre noire, ces taches seront peu visibles dans le négatif. Dans les plus mauvaises conditions, elles seront considérablement réduites d'intensité

et le travail du retoucheur sera de beaucoup diminué.

Lorsqu'on retouche les taches de rousseur et les lignes profondes, on remarque souvent qu'il est très difficile de combler les parties qui ont été déjà retouchées, car le crayon a tellement poli (rendu brillante) la surface du négatif, par sa première application, qu'on ne peut obtenir une plus grande opacité.

C'est pour cette raison qu'il est nécessaire que le retoucheur sache apprécier à première vue à peu près, le travail qu'il faut exécuter, afin de couvrir ces taches par une première application aux endroits qui nécessitent cette retouche.

Chez les personnes âgées, les lignes de la figure sont beaucoup plus profondes, les pores de la peau sont beaucoup plus visibles lorsqu'on a éclairé le modèle avec une lumière du haut ou si l'on s'est servi d'un objectif diaphragmé. Les portraits exécutés de cette manière exigent un travail considérable et une grande habileté.

Lorsqu'on emploie des réflecteurs pour la pose du modèle, ils devraient toujours être placés de façon à éviter une forte réflexion ou de fausses lumières, car ils produisent souvent ces fausses lumières intempestives dans les yeux et particulièrement du côté de l'ombre, près du réflecteur.

Plusieurs méthodes ont été employées pour les supprimer *sur le négatif*, mais elles ne sont ni

certaines, ni commodes. C'est donc sur l'épreuve positive qu'elles seront le mieux retouchées. A ce sujet, disons franchement qu'il faut employer le moins possible les réflecteurs.

Une autre question très importante, que le retoucheur doit étudier, c'est de pouvoir se rendre compte, en examinant les lignes profondes ou les marques particulières qui existent sur les négatifs, si ces particularités sont des exagérations photographiques ou réellement des points caractéristiques du modèle. Il faut qu'il puisse décider exactement le degré, la somme de changements à opérer, les modifications qu'elles peuvent supporter, sans détruire le caractère de la figure.

Mais, hélas! autour de nous, partout, nous voyons l'excès de la retouche des négatifs, et cette manie d'embellissement à outrance nous rend presque incapables de distinguer le portrait de la grand-mère avec celui de la jeune fille de vingt ans! Partout, la retouche exagérée substituant à l'aspect de la peau humaine l'apparence du marbre!

Ceci est absolument absurde et hors de discussion, car le visage humain a une allure vivante; en le couvrant de crayon d'une façon aussi déraisonnable, on le fait ressembler à un masque stupide.

Si la même somme de travail de retouche était appliquée avec savoir et intelligence, si l'on conservait la texture de la peau en enlevant seulement les taches ou les défauts accidentels ou les exagérations

photographiques qui sont des obstacles à la juste représentation du modèle, si l'on donnait par quelques touches placées avec justesse une meilleure expression et un effet plus complet au portrait, rien de mieux, il n'y aurait rien à dire.

Mais les photographes et les retoucheurs, généralement ignorants (de la façon la plus innocente) de la structure de la figure humaine, ou de toute notion du dessin, retouchent leurs négatifs sans hésitation, avec la conviction qu'un œil de photographe et une main exercée suffisent absolument dans tous les cas.

Vous avez produit un négatif sans défauts, au point de vue de la pose, de l'éclairage et des manipulations du laboratoire, le retoucheur s'en empare, et sans égards pour l'expression, la lumière, la forme, etc., etc., il s'attache simplement à le rendre lisse et uni. Il efface toute trace de caractère, il comble, il enlève les rides, les cicatrices, souvent les ombres, il place des lumières n'importe où; il agit de la même façon avec tous les visages, qu'ils soient jeunes ou vieux, beaux ou laids.

Bref, c'est un remplissage, une manière de combler, d'effacer qui souvent fait ressembler le portrait à une bille de billard. Plus il y a de retouche, plus le retoucheur est satisfait. Tout cela est grotesque, déplorable et navrant.

La retouche des négatifs, exécutée d'une sem-

blable façon, ne peut être classée dans la catégorie des manipulations légitimes. Nous dirons même plus, bien que cette manière de faire puisse satisfaire des yeux ignorants, c'est une fraude, une duperie malhonnête de présenter au public, comme étant de véritables portraits, des figures émaillées et brillantes comme de l'ivoire.

La retouche des négatifs sera légitime et convenable tant que vous ne falsifierez pas la nature, elle ne doit être employée que pour *aider* les résultats donnés par la Photographie. La connaissance de cette retouche *honnête*, la connaissance du quand et du pourquoi les corrections doivent être exécutées, doit être le but constant du retoucheur. Il sera vraiment un artiste lorsqu'il saura se rendre un compte exact de ce qu'il faut faire.

CHAPITRE III.

Surfaces convenables pour l'exécution de la retouche. — Solutions diverses pour la retouche. — Vernis pour négatifs. — Vernis mat.

Si vous voulez retoucher le négatif sur le vernis, il faut, de toute nécessité, que la surface soit frottée et dépolie avec une poudre très fine d'os de seiche, de sulfate de baryte, de pierre ponce ou de toute autre substance réduite en poudre impalpable, pour permettre au crayon de mordre sur cette surface vernie.

Cette manipulation, qui, au premier abord, semble très simple, est cependant d'une grande importance, car elle exige autant de soins que toutes les opérations subséquentes.

Après vous être assuré que la substance dont vous allez vous servir est parfaitement exempte de toutes molécules granuleuses qui pourraient rayer profondément la surface du négatif, mettez un peu de la poudre choisie sur la figure et frottez doucement la surface vernie avec le bout du doigt, non

pas par un mouvement circulaire, mais perpendiculaire, c'est-à-dire du haut en bas de la figure. Cette manière de faire produit une surface plus convenable pour accepter la mine de plomb et fournit une touche plus fine que par le dépolissage par un frottement circulaire.

Frottez avec beaucoup de soin en tenant le négatif dans une position qui vous permette de bien voir comment se comporte la poudre sous l'action du doigt, jusqu'au moment où la surface sera un peu rude au toucher.

Examinez la couche de temps en temps avec une loupe, de façon à vous rendre compte si vous avez la surface dépolie à point. Il faut qu'il n'y ait aucune place brillante; à ce moment, enlevez l'excès de poudre avec un blaireau.

Si la surface n'est pas suffisamment frottée ou dépolie, répétez l'opération. Cette précaution évitera souvent au retoucheur l'ennui d'être obligé d'effacer son travail par suite du refus du crayon de prendre à certains endroits, car ce refus nécessiterait un nouveau dépolissage de la surface.

Différentes solutions sont aussi employées pour permettre au crayon de mordre sur les négatifs vernis. Nous donnerons ces formules plus loin, dans ce Chapitre, afin que le retoucheur puisse les essayer lui-même et choisir celle qui lui conviendra le mieux.

Il est à constater, naturellement, que les retou-

cheurs n'emploient pas tous les mêmes moyens pour travailler, par la très bonne raison qu'ils n'ont pas tous la même touche.

Plus le travail doit être délicat sur le négatif, plus délicatement il doit être exécuté. C'est pour cette raison que la retouche faite sur une surface non vernie sera toujours plus fine que celle qui sera exécutée sur une surface vernie.

Lorsqu'on faisait les négatifs avec le procédé au collodion, nous avons vu souvent des retoucheurs qui ne pouvaient pas travailler sur la *couche gommée* parce qu'ils n'avaient pas la légèreté de la main ou la délicatesse de touche pour ce genre de travail.

Aujourd'hui, le procédé au gélatinobromure est d'un usage général; nous prétendons (bien qu'il y ait beaucoup de personnes qui ne soient pas de notre avis) qu'il vaut mieux retoucher sur la couche de gélatine et vernir ensuite le négatif quand cette retouche est terminée. Tous les portraitistes savent parfaitement que le travail exécuté de cette manière est plus agréable, plus rapide, plus fin, et la retouche est assurément protégée dans les opérations subséquentes de l'impression des négatifs. De plus, si elle n'est pas suffisante sur la couche de gélatine, elle peut être complétée sur la couche de vernis.

Si les négatifs au gélatinobromure n'ont pas été alunés après l'opération du fixage et du lavage, ils

sont généralement dans de bonnes conditions pour supporter la retouche la plus complète, sans préparations ou enduits ultérieurs. Les crayons durs, moyens ou mous sont employés avec la même facilité et sans crainte de percer la couche qui est solide et résistante.

Si le cliché a été aluné, la surface du négatif au gélatinobromure devient plus dure encore, mais la surface est plus brillante et moins apte à être retouchée par les moyens ordinaires.

Dans ce cas, on a conseillé l'emploi de certains vernis dits *verniss à retouche*, mais il a été constaté que la plupart de ces préparations ne permettent pas de prendre suffisamment le crayon, et par conséquent ne peuvent fournir cette surface mate particulière si nécessaire pour une retouche soignée.

Ces vernis sont fabriqués par les marchands de produits photographiques; avant de s'en servir, il est de toute nécessité de s'assurer s'ils sont solides, s'ils ne craquent pas lorsqu'ils sont exposés à une forte chaleur ou au soleil.

Mais, à notre avis, le meilleur moyen de retoucher sur les négatifs au gélatinobromure, s'ils ont été alunés, est de couvrir les parties qui doivent être retouchées avec certaines solutions destinées à dépolir ou rendre mate la surface du vernis employé.

L'usage de ces différentes solutions a été haute-

ment recommandé à différentes époques, chacune d'elles ayant donné, entre les mains des artistes qui les ont employées, des résultats satisfaisants.

La première solution que nous allons indiquer est peut-être la meilleure dont on puisse se servir sur le négatif verni.

Dissolvez :

Gomme dammar..... 25^{gr}

dans

Benzine très pure..... 500^{cc}

Lorsque la gomme sera dissoute, il faut filtrer la solution et en appliquer une petite quantité sur les parties à retoucher avec un morceau de flanelle. Frottez doucement ces parties avec le doigt, ou avec un autre morceau de même étoffe propre, lorsqu'elles seront presque sèches, ce qui arrive presque immédiatement. Il faut que les surfaces enduites avec cette solution soient unies et régulières.

Si la retouche que vous avez faite sur ces parties n'est pas satisfaisante, vous pourrez l'enlever avec un peu de benzine et travailler le négatif de nouveau.

Vous pouvez aussi employer l'une ou l'autre des deux solutions suivantes de la même manière.

N ^o 1	Gomme dammar.....	4 ^{gr}
	Térébenthine de Venise.....	8
	Essence de térébenthine.....	200 ^{cc}
N ^o 2	Essence de térébenthine.....	200 ^{cc}
	Gomme dammar.....	10 ^{gr}

Une solution destinée à donner un bon mordant pour faire prendre le crayon sur les négatifs au gélatinobromure est la suivante.

Faites dissoudre 10^{gr} de belle gomme-laque blanche de très bonne qualité dans 250^{cc} d'alcool méthylique; filtrez la solution au papier avec le plus grand soin et versez-la sur le négatif non chauffé, comme vous agiriez pour du collodion; attendez que la couche soit bien sèche avant de retoucher. Ce mélange vous donnera de très bons résultats, en travaillant sur la couche avec un crayon un peu mou.

Tous les portraitistes savent parfaitement qu'il vaut toujours mieux retoucher le négatif avant de le vernir. Les taches faibles, transparentes, une partie de l'appui-tête qui s'aperçoit dans le négatif, ou quelque défaut de ce genre, seront bien mieux retouchés avant de vernir, car on obtiendra plus facilement la similitude de teinte avec les parties environnantes. On peut faire ensuite une retouche complémentaire sur le vernis.

Un des meilleurs vernis pour négatifs est celui qui est composé de 10^{gr} de bonne gomme-laque blanche dissous dans 100^{cc} d'alcool à 40°.

Une autre formule, mais le vernis est moins solide :

Alcool à 40°.....	500 ^{cc}
Benjoin.....	75 ^{gr}

Une autre excellente formule :

Gomme sandaraque.....	75 ^{gr}
Alcool à 40°.....	500 ^{cc}
Essence de lavande.....	60
Chloroforme.....	15

Dans l'exécution de ces formules, il est quelquefois nécessaire, pour activer la dissolution des gommes dans l'alcool, de chauffer la bouteille qui contient les produits dans de l'eau chaude (bain-marie).

Filtrez les solutions au papier avec soin, évitez l'évaporation de l'alcool pendant cette opération, bouchez bien le flacon, laissez reposer.

Nous croyons qu'il est utile de donner ici quelques conseils et indications pour vernir convenablement les négatifs.

Cette manipulation n'est pas très-difficile, mais elle n'est pas toujours exécutée dans les ateliers d'une façon satisfaisante. Combien de bons négatifs sont abîmés et perdus par le peu de soins employés pour cette opération.

Il est d'abord de première nécessité que le vernis dont on fait usage soit parfaitement filtré et clair.

Chauffez doucement et bien également le négatif au-dessus d'une lampe à alcool ou d'un fourneau à gaz, n'approchez pas le négatif trop près du feu, car il se briserait infailliblement.

Lorsque le négatif possède un degré de température tel, qu'en y plaçant la main on puisse encore supporter la chaleur, on le prend par le coin de gauche entre le pouce et l'index de la main gauche.

Versez sur le négatif une certaine quantité de vernis proportionnellement avec sa dimension, en le faisant courir sur toute la surface, à la manière du collodion, en ayant bien soin qu'elle soit couverte également.

Laissez égoutter l'excès de la solution dans un autre flacon muni d'un entonnoir garni d'un filtre en papier ou avec du coton. Epongez les dernières gouttes du vernis avec un morceau de papier buvard et chauffez le négatif graduellement, de nouveau assez fortement, jusqu'à ce que la surface devienne brillante.

Ne chauffez pas trop près du feu, car le vernis pourrait s'enflammer et le négatif serait compromis.

Prenez bien soin d'égoutter convenablement le vernis, afin qu'il ne se forme pas un bourrelet dans la partie basse du négatif.

Le vernis doit toujours être très clair et très propre. C'est pour cette raison que nous avons dit plus haut de verser toujours l'excédent dans un flacon spécial muni d'un entonnoir.

Si, par l'emploi, le vernis devient trop épais, il faut y ajouter un peu d'alcool à 40° pour remplacer celui qui s'est évaporé dans les différents vernisages exécutés.

Vernis mat, première formule :

Éther sulfurique.....	1000 ^{cc}
Gomme sandaraque.....	60 ^{gr}
Gomme mastic en larmes.....	60

Après dissolution et filtration au papier, ajoutez :

Benzine très pure de.....	500 ^{cc} à 600 ^{cc}
---------------------------	---------------------------------------

Deuxième formule :

Éther sulfurique.....	250 ^{cc}
Alcool à 40°.....	30
Gomme sandaraque.....	20 ^{gr}

Après dissolution et filtration au papier, ajoutez :

Benzine très pure.....	130 ^{cc}
------------------------	-------------------

Nous avons employé personnellement la formule de vernis mat suivante pendant de longues années :

Faites dissoudre dans 250^{cc} d'éther sulfurique 15^{gr} de gomme sandaraque et 15^{gr} de gomme mastic. Filtrez au papier après dissolution, en évitant l'évaporation de l'éther autant que possible. Prenez 100^{cc} de cette solution, versez-y par petites quantités à la fois 30^{cc} à 40^{cc} de benzine pure rectifiée.

Il est prudent de préparer ce vernis par petites

quantités, à cause de l'évaporation de l'éther. Il est indispensable que la benzine employée soit excessivement pure.

L'addition de la benzine pure dans ce vernis a pour but de précipiter en partie les gommages employées dans sa composition. C'est ce qui produit le grain, il varie de forme de grosseur, de finesse, suivant la *qualité* et la *quantité* de benzine pure employée. C'est pour cette raison qu'il faudra toujours en ajouter une petite quantité à la fois, et essayer l'effet produit en versant un peu du vernis sur une plaque de verre à chaque nouvelle addition de benzine.

Ce vernis sera étendu à froid, à la manière du collodion, en ayant soin de verser l'excédent qui découle de la plaque dans un flacon spécial et laisser reposer cet excédent pour s'en servir plus tard.

Lorsque ce vernis est sec, la couche sera mate, d'un blanc particulier, le grain plus ou moins fin sera visible, l'aspect général sera celui d'un verre dépoli.

Les crayons, les estompes, la couleur prennent très bien sur cette couche de vernis mat, qu'il soit placé sur le bon côté du négatif, ou qu'il soit placé sur l'envers. S'il est versé sur le bon côté, il faut nécessairement que le grain soit très fin. Placé à l'envers du négatif, ce vernis donne la facilité de terminer la retouche dans les parties qu'on n'aurait pu compléter du bon côté.

Des lavis de différentes couleurs transparentes pourront être placées sur la couche de vernis, pour éclairer certaines parties. De cette façon on pourra améliorer les endroits médiocres ou insuffisants, rendre les vêtements, les cheveux plus clairs, placer quelques détails qui ne sont pas assez apparents dans le négatif.

C'est surtout pour accentuer les plis dans les vêtements que ce moyen sera précieux, en employant le crayon ou les estompes fines (tortillons) et en fondant les contours avec une estompe en cuir.

Au besoin, dans certains cas, si le vernis mat ne pouvait donner une opacité suffisante ou nécessaire, il pourra être coloré avec des couleurs d'aniline dissoutes dans l'alcool. La couche de cette façon sera moins actinique, suivant la quantité de couleur introduite. Ce vernis coloré sera placé sur l'envers du négatif et, quand il sera sec, on pourra enlever, avec une pointe d'aiguille enchâssée dans un manche en bois, ou avec la lame très effilée d'un canif, les parties qui doivent rester plus transparentes. Ce moyen est préférable à l'emploi du collodion coloré parce que la couche est plus solide.

CHAPITRE IV.

Conformation de la figure humaine. — La structure osseuse. — Les muscles principaux. — Fonctions et nomenclature des muscles de la figure.

Nous ne pouvons faire mieux, à ce sujet, que de reproduire ici, *in extenso*, dans toute son originalité, ce qu'a écrit le Docteur H.-W. Vogel, dans son excellent Ouvrage, *les Progrès de la Photographie depuis l'année 1879* (1) :

« L'étude complète du corps humain est absolument nécessaire dans toutes les branches des arts plastiques. Les peintres de portraits et les sculpteurs doivent se familiariser avec les relations anatomiques à un très haut degré, s'ils veulent produire une œuvre d'art intelligible.

» Les peintres de paysages, les dessinateurs d'ornements peuvent très bien se passer, jusqu'à un certain point, de ces connaissances; cependant les

(1) Cette remarquable description n'avait pas encore été traduite en français.

photographes se trouvent dans le même cas que les peintres et les sculpteurs.

» Mais la chambre noire donne des images exactes, avec une connaissance limitée des parties techniques de la Photographie, et le photographe sera toujours capable d'obtenir des résultats, vrais comme la nature, dans un certain sens.

» Cependant le photographe observateur sera bientôt convaincu qu'il peut modifier les effets naturels, par l'arrangement, la pose, le choix de la lumière et la retouche des négatifs. Il remarquera de suite la nécessité d'étudier les relations anatomiques des parties du corps entre elles, de façon à ne pas commettre d'erreurs, en supprimant l'essentiel, en faisant faux, mauvais ou trivial dans son travail.

» La facilité avec laquelle on retouche les négatifs, l'indifférence avec laquelle elle est faite et les conséquences qu'elle peut produire sont la source de nombreux déboires.

» J'ai fait comprendre, en son temps, les dangers qu'on encourt, si la retouche des négatifs est poussée trop loin et sans le savoir technique nécessaire.

» Mais le malheureux engouement du public pour les portraits flattés, que les photographes sont souvent obligés de retoucher jusqu'à privation complète d'expression, et le défaut que possède la Photographie d'exagérer les détails dans sa représen-

tation monochrome, sont venues justifier l'art de retoucher les négatifs.

» Certains photographes ne se rendent pas un compte exact des relations des couleurs reproduites par les agents chimiques employés, contrastant avec les effets optiques de la lumière, ni de la manière de rectifier ces défauts. Ils ne prennent pas le soin d'éviter d'introduire dans leur œuvre des parties qui manquent absolument de qualités plastiques.

» Il y a quelque temps, j'ai eu un entretien fort intéressant à ce sujet, avec un sculpteur.

» Cet artiste me citait un exemple des mauvais résultats produits par une retouche photographique déraisonnable. Il avait reçu mission de faire le buste d'une personne morte, d'après un certain nombre de bons portraits photographiques de cette personne. Ce travail était difficile et demandait pour l'exécuter un artiste habile. Mais les portraits n'étaient pas bons, dans le sens artistique, bien qu'ils fussent excellents au point de vue du goût du public. Ces portraits étaient bien nets, vigoureux, bien satinés, bien retouchés, excellents, je le répète, en ce qui touche les idées du public, mais ils étaient idéalisés et flattés.

» L'exécution d'un buste d'après ces photographies ne semblait pas être une chose très difficile. Cependant le sculpteur se rappelant ses études, se souvenait que l'Anatomie lui avait appris que la tête humaine contient certains os. Les épreuves

photographiques qu'on lui avait confiées, hélas! n'en laissaient pas voir la moindre trace.

» Le front pouvait être comparé à une belle boule ronde et vernie sans détails, pour briser son unité, il était dépourvu de toutes espèces de dépressions.

» Un grain couvrait tous les traits individuels, c'était une tête ressemblant à un boulet de canon! Où étaient les proéminences du front? Les contours des sourcils étaient-ils concaves ou convexes? Impossible de le constater dans la photographie. Les muscles du front étaient-ils vigoureux ou faibles, maigres ou gras? Rien dans la photographie ne restait pour donner ces indications. Point de sillons autour du nez. Les rides horizontales qui paraissent au sommet de la tête suivaient-elles les contours des muscles et leur mouvement? La photographie n'en démontrait aucune trace. C'était quelque chose d'uni, de net, de retouché très finement. Point d'os, point de muscles, un plan, une surface brillante, le triomphe enfin de la Photographie moderne.

» De cette façon, le sculpteur n'avait rien pour le guider, il avait vingt-cinq fronts, plus beaux les uns que les autres, mais rien d'original.

» Passons maintenant aux autres parties de la tête. La forme du nez était tout à fait détruite par une haute lumière placée de la façon la plus maladroite, se dirigeant en bas et terminé par un point

semblable à un bouton. Les yeux un peu indécis et vagues à cause de l'âge avaient leurs pupilles fortement définies avec des hautes lumières appliquées hardiment, mais sans goût. L'effet de la photographie aidant, ils ressemblaient à des yeux de homard! Les sillons autour de la bouche, le menton maigre, les coins de la bouche si expressifs, tout cela était détruit.

» Toutefois, quelques-unes des plus grandes parties de la figure, telles que le contour de la tête, etc., etc., n'avaient pu être changées, préservant la ressemblance à un certain degré, bien que ce lissage, donnant à la peau un aspect jeune, produisit sur cette tête un peu vieille un effet des plus pénibles.

» Si le retoucheur de ce portrait avait eu quelque compréhension de la figure humaine, il aurait pu éviter d'enlever certains traits, certaines particularités qui sont absolument nécessaires pour l'obtention d'une véritable représentation. Qui peut justifier cette retouche bizarre sur un corps solide pour le rendre plat, ou semblable à un corps qui est resté quinze jours dans l'eau?

» Les traits caractéristiques qui se sont formés avec l'âge, par le mouvement des muscles pendant un grand nombre d'années, doivent-ils être enlevés ou retouchés avec cette insouciance, pour produire simplement une photographie possédant l'apparence d'une chose finement exécutée?

» Non, l'épreuve photographique peut être irréprochable en conservant tous ces détails qui sont l'indice de la ressemblance, le fait de la nature vivante, sans détruire ce qui est anatomiquement nécessaire.

» Je vais maintenant vous indiquer et vous nommer les organes qui sont les plus importants dans la figure humaine.

» Je ferai d'abord quelques remarques sur le crâne, qui est l'élément principal de la figure. Il est bien connu qu'il contient un certain nombre de cavités qui servent de réceptacle aux organes les plus importants de l'esprit. Mais, pour ce qui nous occupe, c'est leur apparence, leur forme extérieure qui nous intéresse le plus.

» Le crâne est le support de nombreux muscles, nerfs, tissus, liens, vaisseaux sanguins, qui doivent être connus, de façon à comprendre les gradations les plus fines de la forme, de la couleur, des traits, produisant leur effet sur la peau.

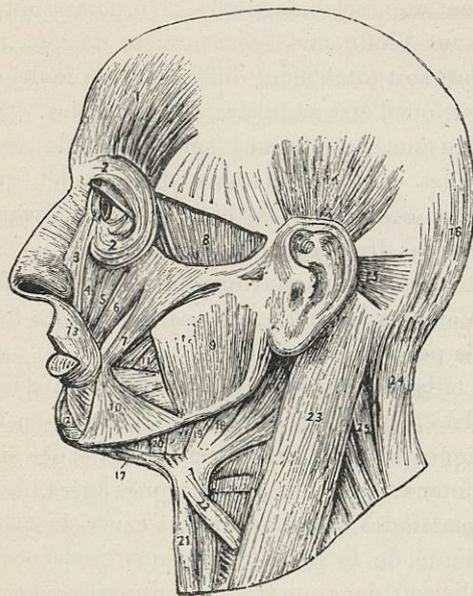
» Examinons d'abord ces parties, où la structure osseuse est moins couverte par des muscles.

- » 1° La partie supérieure du front;
- » 2° Les bords inférieurs des mâchoires;
- » 3° La partie supérieure du nez;
- » 4° Les bords inférieurs et latéraux des orbites;
- » 5° Les proéminences des joues.

» Examinons ensuite les muscles les plus importants.

» L'*occipito frontalis* (*occipito frontal*, n° 1 fig. 4) semble être un symétrique double muscle plat, entièrement adhérent avec le cuir chevelu,

Fig. 4.



qui a une formation musculaire semblable derrière l'occiput. Le cuir chevelu est mince, dur; il permet de déterminer aisément la forme caractéristique du crâne, à la condition, cependant, que la chevelure n'y mette point d'obstacle. Cette

conformation du crâne est d'une importance particulière pour le front. Il est bien connu que le front ou les parties frontales sont grandement différentes chez tous les individus. Chez certains, les tempes sont rondes et très douces; chez d'autres, elles affectent une forme angulaire. On comprend alors que, sous l'influence d'une lumière de côté, l'effet d'ombre soit totalement différent selon le degré de rondeur ou d'état angulaire de ces parties.

» Puisque ces formes suivent, à un certain degré, les contours nerveux du cervelet qui se trouve au-dessous, il est clair que ces formes ne peuvent pas être beaucoup modifiées par le crayon du retoucheur, sans détruire le caractère du front.

» Voici les relations du muscle occipito-frontal avec la peau qui le recouvre.

» Lorsque ce muscle est contracté, il tire le cuir chevelu en avant et les sourcils un peu en haut. Conséquemment, la peau forme des plis, des sillons horizontaux, qui, chez les personnes âgées, deviennent plastiques et permanents, à cause du manque d'élasticité de la peau. Supposons que l'occipito-frontalis soit dans un état de contraction. La peau qui est placée dessus sera forcée de se trouver dans un moindre espace, par conséquent l'effet se traduira par des plis. Plus il y aura d'élasticité dans la peau, moins l'aspect sera apparent, et *vice versa*.

» On ne doit, en aucune façon, modifier cet

effet à la retouche, à moins qu'on ne désire donner à la figure un aspect plus jeune.

» Le muscle *orbicularis palpebrarum* (*orbiculaire des paupières*, n° 2, *fig. 4*) est entièrement différent de la forme ordinaire des muscles, mais très important au point de vue de l'expression, par sa constitution particulière. Si ce muscle est contracté, les yeux doivent nécessairement se fermer.

» Un muscle semblable entoure la bouche : *orbicularis oris* (*orbiculaire des lèvres*, n° 13, *fig. 4*).

» Le muscle *levator labii superioris aequae nasi* (*élevateur commun du nez et de la lèvre supérieure*, n° 3, *fig. 4*). Il prend son origine dans la dépression sous l'orbite, sur la surface antérieure de la mâchoire supérieure. Son action est de tirer les coins de la bouche en haut.

» Le muscle *levator labii superioris* (*élevateur propre de la lèvre supérieure*, n° 4, *fig. 4*). Distinct et séparé du précédent.

» Le muscle *zygomaticus minor* (*petit zygomaticue*, n° 6, *fig. 4*). Son action est de lever la lèvre supérieure.

» Le muscle *zygomaticus major* (*grand zygomaticue* (n° 7, *fig. 4*).

» Le muscle *depressor anguli oris* (*muscle carré du menton* (n° 10, *fig. 4*). Sa forme est triangulaire, il est attaché au bord inférieur de la mâchoire inférieure.

» Le muscle *depressor labii inferioris* (*houppes du menton* (n° 12, *fig. 4*).

» Les muscles de l'appareil de mastication, particulièrement les muscles *temporaux* (n° 8, *fig. 4*), sont très importants au sujet de leur influence sur l'expression. Ils partent de l'*os temporal* (aux deux côtés de la tête).

» Le muscle *masseter* (n° 9, *fig. 4*), placé immédiatement devant l'oreille.

» Tous ces muscles exercent un grand pouvoir, mais ont peu d'apparence plastique, parce qu'ils sont couverts par une grosse glande (parotide) placée sur le devant de l'oreille.

» Le cou est composé de muscles très puissants; je me limiterai en mentionnant :

» Le muscle *sterno-hyoïd* (*sterno-hyoïdien*, n° 21, *fig. 4*).

» Le muscle *omo-hyoïd* (*omoplat-hyoïdien*, n° 22, *fig. 4*).

» Le muscle *sterno-cleïdo-mastoid* (*sterno-cleïdo-mastoïdien*, n° 23, *fig. 4*) et le muscle *trapèze* (n° 24, *fig. 4*).

» Par leur action la tête est inclinée d'un côté ou d'un autre. Ils sont au repos, quand la tête est en équilibre, c'est-à-dire lorsque le poids de la tête repose sur la première *vertèbre cervicale* (*atlas*).

» Cette position est la plus satisfaisante pour faire un portrait, parce que l'immobilité conserve cette position. »

Nous avons cru qu'il était très important et très intéressant de reproduire textuellement et dans son entier cette description sommaire et très exacte des parties et des muscles les plus importants de la figure humaine.

Cette description simple, dégagée de toute appréciation inutile au sujet qui nous occupe, ne pouvait être mieux présentée que par le savant professeur H.-W. Vogel, à qui nous l'empruntons, en la traduisant pour la première fois en français. Ceci pour l'instruction de nos lecteurs, avant de passer à l'étude particulière des différentes parties de la figure et la compréhension de notre planche.

Si l'on voulait indiquer très convenablement aux retoucheurs les attaches des muscles de la figure, il faudrait entrer dans des détails que ne comporte pas le cadre de cet Ouvrage, et nous renvoyons nos lecteurs à ceux qui ont été spécialement écrits sur ce sujet et à l'étude des figures anatomiques en plâtre, modelées et coloriées, qu'on peut facilement se procurer.

CHAPITRE V.

La figure. — Étude des différentes parties de la figure.
Le front, les joues, les yeux, le nez, le menton.

La figure est la partie du négatif qui doit recevoir le plus d'attention. C'est d'elle que dépend toute la beauté et la perfection d'un portrait.

Nous traiterons donc ce sujet un peu longuement, et nous prions nos lecteurs de ne pas nous reprocher de trop longues descriptions; nous lui recommandons aussi de ne pas passer rapidement sur nos observations.

Nous ne parlerons cependant que des parties de la figure qui sont réellement importantes, et ce sont ces parties que l'élève devra étudier avec le plus grand soin.

En examinant la tête humaine et la forme de la figure, nous remarquons que les surfaces du front, la base du nez, les mâchoires, les bords des orbites doivent toujours garder leurs relations. Ces parties déterminent la ressemblance en concor-

dance avec l'ouverture des yeux, celle de la bouche, la forme et la direction du nez, et les parties les plus proéminentes du menton.

La contraction plus ou moins grande des muscles, particulièrement celle des muscles des yeux et de la bouche, déterminent l'expression.

La main du retoucheur doit ici procéder avec le plus grand soin. En ce qui concerne la peau, qui donne de la rondeur aux différentes formes, on peut agir avec un peu plus de hardiesse; nous ne devons pas oublier non plus qu'elle exerce une grande action sur les préparations chimiques. Cette action se traduit souvent sur le négatif par une suite de taches ou d'impuretés qu'on observe parfaitement par les différents effets de lumière et d'ombre.

Nous avons déjà dit que chaque figure exige un traitement particulier, parce que, dans la nature, il n'y a pas deux visages qui se ressemblent exactement.

Nous ne voulons pas dire que tous les visages exigent une *étude spéciale*; non, mais nous posons en principe que chaque figure présente un type caractéristique et une forme particulière.

En traitant des muscles, des lignes du visage qui doivent être retouchés, nous avons trouvé que le moyen le plus convenable, le plus compréhensible est de renvoyer le lecteur à une planche explicative, et nous pensons que c'est la seule manière

de démontrer clairement notre pensée pour éviter bien des mots et des phrases inutiles.

Une simple étude de cette planche vous indiquera les principaux muscles qu'on rencontre toujours dans chaque visage.

Certains d'entre eux ne sont pas aussi apparents chez une personne que chez une autre, parce que certains muscles ou certaines lignes sont considérablement réduits par les parties proéminentes qui les environnent.

Ce que nous disons est particulièrement remarquable chez les personnes âgées, et de préférence chez les hommes plutôt que chez les femmes.

A première vue, il semble absurde d'affirmer que dans les visages des personnes âgées les muscles ne sont pas aussi apparents que chez les personnes jeunes, car il est admis généralement que plus une personne vieillit, plus ses traits sont apparents ou accusés. Ceci peut être vrai en ce qui touche les plis et les rides de la figure, mais les muscles eux-mêmes ne sont pas aussi clairement définis.

C'est pour cette raison que non seulement les muscles doivent être étudiés, mais aussi leurs contractions et leurs mouvements, attendu que ce sont ces derniers qui forment les lignes qui sont l'objet principal de la retouche photographique.

Comme exemple, nous prendrons le muscle *buccinateur* (n° 11, *fig. 4*), c'est-à-dire l'espace compris entre les mâchoires et la bouche, et celui

qui correspond avec la mâchoire inférieure, *grand zygomatique* (n° 7, *fig. 4*).

Chez les modèles jeunes, ces muscles sont très prononcés, mais, chez les personnes âgées, la graisse sub-cutanée qui se trouve immédiatement sous la peau, disparaît en proportion de l'âge de la personne, et l'enveloppe ayant perdu sa contractilité, ne reprend pas sa forme accoutumée comme dans la jeunesse; elle reste en forme de plis, elle tombe à un tel degré qu'elle change entièrement la forme, aussi bien que l'expression de la figure. On peut faire la même observation pour la circonférence de l'œil, les sourcils, etc., etc., car ils changent de forme, peut-être à un plus haut degré que les autres.

Le *sillon labial*, ou ligne courant du nez au coin de la bouche, devient très apparent lorsque la chair a perdu sa forme. Cette ligne ne doit jamais être totalement enlevée ou adoucie. On peut certainement, par ce moyen, donner à une personne l'air plus jeune, par cette raison que la chair n'étant pas ferme dénote plus distinctement la forme des muscles, mais cela détruira le véritable caractère de la figure.

Les plis et les rides de la peau, conséquence de la contraction des muscles, se produisent toujours dans une direction perpendiculaire aux muscles eux-mêmes.

Le front. — Le front est très rond, très délicat chez l'enfant, mais il devient expressif chez l'homme. Chez certaines personnes, il est étroit et bas, chez d'autres élevé et grand, chez d'autres encore bombé et saillant. Il se divise en deux surfaces distinctes et forme le trait distinctif du caractère. La partie supérieure est celle qui indique le mieux la forme du crâne. Les parties inférieures du front sont composées de muscles très mobiles.

Avec une lumière convenable, les surfaces du front deviennent séparées d'une façon distincte, et l'artiste doit diriger ses efforts pour définir clairement les limites de ces surfaces et les faire apparaître en un tout harmonieux. La détermination de ces surfaces est une règle.

Les rides sont réglées par l'attachement de la peau à la partie inférieure du front, elles forment des sillons horizontaux, presque parallèles. Dans l'âge moyen, elles suivent la forme du front, on ne doit pas les enlever, mais seulement les adoucir. Les rides verticales, qui apparaissent dans l'âge avancé, produisent une impression déplaisante, elles doivent être entièrement enlevées. Seulement, il ne faut jamais faire disparaître les deux rides principales et verticales qui partent de la base du nez.

Les sourcils varient graduellement en épaisseur, en couleur et en forme; ils suivent les contours des orbites et les limitent. Il sera bon quelquefois

d'enlever les poils qui s'étendent dans le haut, mais il faut conserver leur forme arquée. La réunion des sourcils au milieu du nez est d'un mauvais aspect, elle donne à la figure une expression dure, quelquefois même sinistre.

La dépression frontale est à peine indiquée chez un enfant, mais, quand l'homme devient plus âgé et que les *muscles orbiculaires des paupières*, (n° 2, fig. 4) sont constamment contractés, un sillon se forme à travers le front entre ces muscles, au-dessus du nez en continuant entre les frontaux.

Les rides qui se produisent sur les fronts des hommes jeunes encore, conséquence de l'étude et des souffrances physiques et morales, etc., etc., si elles ne sont pas suffisamment retouchées dans le négatif, donnent un aspect plus vieux au modèle.

La dépression frontale ou le sillon dans le front, partant de la racine du nez, peut être retouchée de façon à enlever une expression de douleur, de peine ou d'ennui. Souvent cette dépression est un simple et léger sillon; mais, chez les hommes adonnés à des travaux intellectuels, il y a généralement deux plis nettement marqués et, aux côtés de ces plis, se trouvent deux petites protubérances qui ne doivent, en aucun cas, être enlevées. Il est même quelquefois préférable d'augmenter leur dimension en les éclairant un peu. On pourra avoir recours à cette modification avec avantage dans les négatifs de modèles dont les yeux sont

plus séparés que la moyenne ordinaire, et dont les fronts sont bas, plats et fuyants.

Les éminences frontales sont deux proéminences à la partie supérieure du front, au-dessus des orbites et des arcades sourcilières. Généralement, elles paraissent être doubles, mais souvent la dépression qui les sépare est si faible, que ces deux éminences ne paraissent faire qu'une seule large proéminence.

Chez les modèles extrêmement jeunes, elles paraissent toujours plus apparentes, c'est-à-dire que la projection est plus forte; mais, en raison de la condition fraîche et molle de l'enveloppe, la dépression qui les divise n'est pas aussi prononcée. Elles doivent être aplanies et adoucies par une retouche faite avec beaucoup de soin, et éclairées de manière à sembler être les plus hautes lumières de la figure (à l'exception toutefois de la haute et vive lumière sur le nez). On aura le plus grand soin de les éclairer convenablement, c'est-à-dire de donner une plus forte lumière à celle qui est la plus proche de la source de la lumière.

Une faute que les commençants sont enclins à commettre, c'est de placer cette haute lumière trop près du centre du front, et trop haut, près des cheveux.

Il faut laisser un demi-ton très délicat au-dessus, en dessous et entre ces lumières. Le demi-ton le plus bas doit croître graduellement en intensité;

lorsqu'il s'approche des arcades sourcilières ou des sourcils, on doit le faire arriver à l'état de haute lumière.

A partir des bords extrêmes des frontaux, le front est fuyant, il forme la surface temporale demi-plate, qu'on doit toujours laisser en demi-ton, légèrement plus foncé que celui qui se trouve entre les frontaux et les orbites. Ce traitement les élève et donne de la vie et de la forme aux yeux.

Les joues. — Cette partie de la figure demande le plus grand soin, car les joues varient beaucoup dans leurs formes chez les différents modèles. Souvent elles sont saillantes, c'est alors qu'il se forme une espèce de cavité en dessous de l'os de la pommette, cette partie doit être modérément éclairée et conduite dans la joue. Gardez-vous bien de remplir complètement cette cavité, car alors vous produiriez des joues bouffies, qui enlèveraient complètement la ressemblance. L'os de la pommette de la joue doit être un peu éclairé. Le plus haut point de lumière doit être sous l'œil, immédiatement au-dessus du point le plus élevé de cet os.

Quand cet os approche de l'oreille, on doit le faire moins prononcé. La conque ou entrée de l'oreille, en forme d'entonnoir, peut recevoir une très faible lumière sur le bord supérieur de la protubérance cartilagineuse.

Les yeux. — L'œil est une partie de la figure tellement importante que, déjà pendant la pose, le photographe donne la plus grande attention à la direction des yeux, à leur expression et aux parties qui les environnent. Ici, la main exercée du retoucheur peut aider considérablement à l'effet produit.

Citons un exemple. L'expression convenable et reposée du modèle au commencement de la pose devient ensuite pénible. Les paupières s'abaissent imperceptiblement, les hautes lumières des yeux deviennent indistinctes et peuvent être entièrement couvertes par les cils. Les bords de l'iris seront plus vigoureusement indiqués dans le négatif, ainsi que les hautes lumières.

Il arrive aussi que les hautes lumières de l'œil, du côté de l'ombre, sont plus fortes que celles du côté éclairé : il est tout naturel de rétablir l'équilibre.

Les cils inférieurs des yeux manquent souvent de netteté, parce que le modèle a battu vivement la paupière. Sur les bords des cils, il y a une partie définie, vigoureuse, et une lumière très distincte qui est généralement plus éclatante que le blanc de l'œil. Cette lumière pourra être aisément indiquée et renforcée.

Souvent, dans le blanc des yeux, particulièrement chez les personnes âgées, nous apercevons de petites veines qui traversent l'œil. Dans la photo-

graphie, ces petites veines semblent être des taches ; elles seront enlevées complètement, en prenant soin de ne pas faire le blanc de l'œil trop brillant.

La partie charnue au-dessus de l'œil paraît souvent trop sombre. Éclairez-la un peu, ainsi que les sourcils et les rides au-dessus de l'œil.

Les paupières supérieures des yeux doivent être retouchées avec beaucoup de précaution, en ayant soin de ne détruire aucune des lignes formées par l'élévation de la paupière.

L'œil lui-même recevra une lumière sur celle de haut du côté de l'iris. Cette lumière ne sera qu'une petite tache en forme de coin.

Placez une lumière du côté inférieur de la membrane blanche et fibreuse appelé la sclérotique, en évitant soigneusement la fermeture de l'ombre formée par la paupière supérieure de l'œil.

Placez quelques touches judicieuses sur les bords des paupières où sont les cils. La paupière inférieure a généralement deux ou trois lignes prononcées sur ou sous elle et un sillon au-dessous, qui est beaucoup augmenté par le chagrin, les peines, l'âge, etc., etc. Ce sillon doit être beaucoup atténué, mais jamais totalement enlevé, car il faut qu'il en reste toujours quelque chose pour accompagner l'œil.

Les sillons au-dessus des yeux ne demandent que peu de modifications, car si on les diminue par trop, l'œil semble mort.

De l'avis de tous les artistes habiles, les différentes parties de l'œil sont les plus difficiles à traiter, car un trait de crayon peu judicieux altère l'expression et produit un regard si peu pourvu de vie, si peu naturel, que, souvent, le retoucheur est très embarrassé pour savoir où la faute réside.

Le nez. — Ce que nous avons dit de la structure osseuse du front peut s'appliquer aussi à la partie supérieure du nez, la partie inférieure consistant en un muscle ferme qui offre plus ou moins de surface. Le sommet du nez devra être clairement défini, et quand cela sera nécessaire, on devra y placer une haute lumière pour le séparer des surfaces de côté. Les ombres des narines peuvent être un peu couvertes. Dans les poses de face, il est fréquemment nécessaire de redresser des formes de nez tordus ou obliques. Les ombres dans les narines ne doivent jamais être absolument noires. Veillez aussi aux ombres fortes sous le nez. En éclairant un peu la pointe du nez, il devient plus plastique. (Nous reviendrons sur ce sujet.)

Dans une pose de profil, il est impossible de retoucher quoi que ce soit à la forme caractéristique du nez. La partie charnue du bout du nez, qui descend quelquefois chez les personnes âgées, peut être un peu réduite en volume sans inconvénient matériel pour la ressemblance.

Sur les ailes du nez, il doit se trouver une

lumière ronde très douce et diffuse; lorsque cette lumière est indiquée dans le négatif, la surface intérieure de la narine pourra recevoir une touche légère, pour relever l'ombre intense.

A côté du nez, au-dessus du sillon labial, on trouve le *muscle élévateur commun du nez et de la lèvre supérieure* (n° 3, fig. 4). Celui-ci peut être éclairé à un certain degré dans le milieu, mais il faut faire grande attention de ne pas porter la lumière trop près du nez, car plus elle sera rapprochée de ce trait de la figure, plus le nez paraîtra plat et large.

Lorsqu'on travaille sur ce muscle, le *sillon labial* doit être adouci au degré voulu en l'enlevant presque entièrement, parce qu'il joint le nez en le faisant se fondre graduellement dans la joue de l'autre côté.

Si le modèle a pris une expression de physiologie boudeuse et désagréable, ce qui fait que le sillon est courbe et penché vers la bouche, sa direction peut être un peu changée en enlevant l'extrémité courbée de la ligne et en laissant une partie de la figure comparativement non retouchée là où cette ligne aurait dû être. En mettant un peu de lumière sur cette partie non retouchée, en arrondissant un peu le muscle, la ligne s'imprimera comme si elle était recourbée en haut.

Ceci donnera au moins une expression plus agréable.

Les pattes d'oie ou sillons aux coins des yeux peuvent rester partiellement, comme aussi l'ombre ronde aux coins de la bouche, tout cela aide à produire l'expression.

La lumière sur le nez doit être placée avec le plus grand soin ; sans cela le reste du travail, quoique convenablement exécuté, sera perdu ou tout au moins gravement compromis.

Nous avons remarqué beaucoup de négatifs parfaitement retouchés, complètement abîmés, absolument perdus en ce qui touche la ressemblance, par l'introduction ou le placement d'une ligne de lumière entièrement en dehors du trait lui-même et, dans le fait, altérant complètement sa forme.

Quelques retoucheurs travaillent avec cette idée enracinée dans leur esprit, savoir : qu'une haute lumière sur le front et une ligne droite se terminant en bulbe de lumière sur le bout du nez, sont absolument essentielles dans tous les cas. C'est une grave erreur.

Si le bout du nez est d'une double forme (cette double forme n'est cependant jamais très apparente), la lumière devra être plus vive ou plutôt prendre une forme plus angulaire.

Plus longue est la lumière le long du nez, plus long paraît le nez. En indiquant cette haute lumière d'une façon plus intense et plus large au centre, le nez aura une forme plus correcte. Mais faites

bien attention, n'enlevez pas, n'altérez pas la forme du nez. Ceci est très essentiel.

La bouche. — La bouche, dans sa mobilité, dans la dépression des coins, dans son expression enfin, est une partie très essentielle à étudier.

Les lèvres doivent être séparées de l'ouverture de la bouche proprement dite, et les coins doivent aussi être entièrement définis. Les crevasses sur les lèvres devront être complètement enlevées. La forme de la bouche peut être grandement perfectionnée en définissant clairement les contours des lèvres. Chez les personnes d'un âge avancé, les lignes de la bouche se perdent généralement dans les rides des coins ; il est bon de les modifier, toutefois elles ne doivent pas être aussi vigoureusement définies que les lèvres.

La définition des lignes de contour des lèvres est très variable chez les différents modèles. Celles qui sont légèrement épaisses reçoivent plus de lumière que celles de forme normale. Les coins de la bouche peuvent être grandement modifiés et, dans les figures de personnes âgées, réduits de dimensions, mais ils ne doivent jamais être entièrement effacés. Les modifications peuvent être faites plus fortement à la lèvre inférieure qu'à la lèvre supérieure, car lorsque les coins de la bouche sont tombants, ils indiquent la débilité, le chagrin ou autres expressions défavorables.

Les dents sont généralement trop ombrées, il est bon d'atténuer ces ombres. Si l'ouverture des lèvres est considérable, les dents apparaîtront trop larges.

Sur la lèvre supérieure, dans le centre, se trouve un sillon qui se termine au-dessous du nez; les bords saillants de ce sillon doivent être éclairés doucement, la lumière augmentant lorsqu'elle approche de la lèvre. La lumière, sur le côté éclairé, doit être un peu plus longue que celle du côté de l'ombre, parce que le nez jette une ombre sur ce dernier.

On doit aussi quelquefois éclairer le coin supérieur près du centre de la lèvre inférieure; mais il faut éclairer faiblement, seulement pour donner la forme et l'expression à la bouche.

Les lèvres ont quelquefois de petites dépressions inclinées vers le bas. Elles sont causées par la peau, qui est devenue sèche ou crevassée. Si ceci se remarque au moment de la pose, il faut recommander au modèle de mouiller ses lèvres comme elles le sont d'habitude. Mais si, pour une cause quelconque, ces taches sont visibles dans le négatif, on doit les enlever complètement.

L'ombre sous la lèvre inférieure n'exige que peu de travail, il suffira de l'adoucir et de la conduire dans le menton afin d'éviter trop de rotondité.

Le menton. — Le menton, bien que très varié

de forme, est généralement rond avec un léger renfoncement dans le milieu. La lumière ne doit jamais être très forte sur ce trait. Lorsque le menton est carré, ce défaut doit être atténué ou supprimé par l'éclairage.

Chez les personnes âgées et grasses, souvent le menton s'étend sous la gorge et la couvre, en grande partie, d'une façon fort déplaisante, car il produit plus de largeur à la partie inférieure de la figure et donne à la tête des proportions disgracieuses. Ces bourrelets de graisse sont extérieurs, on peut donc toujours les retoucher. Dans une pose de profil, ces parties seront supprimées. La fossette du menton sera souvent modifiée, car elle prend souvent la forme d'une entaille obscure.

CHAPITRE VI.

**Retouche du cou, des épaules, des cheveux, des mains,
des bras, des draperies.**

Les mains, le cou, les cheveux, les bras, les draperies doivent être retouchés avec une égale attention ; mais ces parties n'exigent pas un travail aussi complet, aussi délicat que la retouche de la figure.

Ici, le retoucheur peut agir avec plus de liberté, plus de hardiesse, parce que toutes ces parties n'ont pas une aussi grande importance au point de vue de la ressemblance que celles du visage.

Le cou exige rarement beaucoup de retouche, excepté dans les portraits de dames portant des robes décolletées.

Tous les sillons profonds doivent être enlevés, et une douce lumière doit être placée sur les muscles et les os du cou.

Chez les hommes, le larynx produit généralement une ombre trop profonde qu'il faut adoucir.

Ne retouchez pas la lumière, car elle projetterait la gorge beaucoup trop en avant.

Si le cou est maigre, le retoucheur couvrira ou devra atténuer les ombres produites par les veines, les artères, les nerfs, etc., etc., tout en respectant la forme.

Mêmes observations pour les épaules, si celles-ci sont anguleuses ou maigres.

On peut améliorer les cheveux en travaillant sur les lumières, en les fondant avec les ombres. Pour ce travail, employez un crayon un peu tendre et dont l'extrémité est un peu émoussée. Les pointes des cheveux doivent être recourbées, on doit leur donner la même valeur de retouche que sur la figure. Ceci pour éviter des lignes dont les contours seraient trop brusques.

On peut éclairer généralement les cheveux en appliquant de la couleur rouge ou de la plombagine sur l'envers du négatif recouvert d'une couche de vernis mat.

Si les cheveux sont très noirs, on obtiendra un meilleur résultat en les poudrant modérément avant la pose. Mêmes observations que ci-dessus pour la barbe, les favoris et les moustaches.

Les mains, les bras, dans les portraits de dames, devront être retouchés de façon à atténuer les veines, qui apparaissent généralement plus prononcées que dans la nature. Les plis doivent être enlevés, les articulations adoucies.

Les mains, à moins d'être très belles et très bien posées, devraient toujours être un peu retirées en position dans les portraits, car elles ne doivent jamais être placées de façon à attirer l'œil du spectateur au détriment de la figure, qui est l'objet principal dans un portrait.

La tête doit être le trait caractéristique dans les négatifs. Les autres parties ne doivent que l'accompagner. Lorsque la figure n'est pas la partie qui attire le plus l'attention dans un portrait, le retoucheur doit toujours l'éclairer et la mettre en relief, en plaçant un peu de plombagine derrière le négatif, sur lequel on a étendu préalablement du vernis mat. Si certaines parties sont indiquées trop vivement, elles peuvent être réduites d'intensité, en rendant ces parties de vernis mat plus transparentes avec un pinceau trempé dans l'essence de térébenthine. Des effets divers et agréables peuvent ainsi être obtenus sur les fonds en éclairant certains endroits avec l'estompe ou la plombagine.

Les mains, à moins qu'elles ne soient très petites ou très bien posées (ce qui est rare), doivent être retouchées autant que possible. Enlevez les rides et les plis trop apparents.

Les bras demandent généralement peu de retouches. Indiquez les lumières des muscles derrière le négatif, si cela est nécessaire. Enlevez seulement les taches et les imperfections.

Les draperies doivent être éclairées dans certaines parties pour s'harmoniser avec le sujet.

Toutefois, dans les étoffes de soie très brillantes, les plis sont généralement assez brisés pour avoir besoin d'une retouche quelconque.

Quelques étoffes claires, de couleur bleue, grise, rose, etc., etc., peuvent être rendues très éclatantes par un travail peu considérable. Vous ferez ressortir certains demi-tons, certaines lumières, qui vous récompenseront amplement du peu de temps que vous aurez employé pour perfectionner ces parties. Ces lumières sont toujours indiquées dans le négatif, bien qu'elles ne soient pas suffisamment intenses pour l'impression. Il faut les rendre plus opaques, par le moyen de touches vives appliquées sur l'envers du négatif (préalablement verni avec du vernis mat) avec des estompes garnies de plombagine.

Dans ce cas, la connaissance du dessin sera d'un grand secours pour le retoucheur.

Une certaine quantité de ces lumières vives peut être appliquée sur le bon côté du négatif en se servant dans ce but de petites estompes en papier gris ou blanc communément appelées *tortillons*. Elles ne donnent pas le trait dur comme le crayon. On peut toujours, si cela est nécessaire, adoucir les bords des lumières avec une estompe qui n'est pas chargée de plombagine.

Dans les portraits en pied, vus de dos, enlevez

les plis qui courent à travers la robe, dans les parties de la taille.

Quelques touches hardies, judicieusement placées, fournissent d'excellents effets dans les dentelles. On peut même produire les détails nécessaires, dans les endroits qui sont hors foyer.

CHAPITRE VII.

Différentes manières de procéder pour l'exécution de la retouche des négatifs.

Pour exécuter la retouche, plaçons le négatif sur le pupitre à retoucher, de façon à bien voir la figure du haut en bas.

Il faut d'abord remplir légèrement tous les points et toutes les lignes accidentelles, irrégulières ou transparentes, dont nous avons parlé en nous occupant de la figure. Il faut donner à ces points et à ces lignes la même valeur qu'aux parties environnantes en commençant par le point de la plus haute lumière.

Les lignes régulières, c'est-à-dire celles qui font partie de la figure, ne doivent jamais être tout à fait enlevées, ainsi que nous l'avons déjà expliqué en parlant des muscles, etc., etc. Les points et irrégularités ne doivent pas être complètement remplis comme dans certaines méthodes de retouche. En plaçant une ou deux petites lignes courtes en

travers, on produira un effet de pointillé qui ne se manifesterait pas si ces points étaient complètement bouchés. En faisant les touches comme nous l'indiquons, cet effet se produira agréable à l'œil dans l'impression et semblable à la chair. Sans cela il n'existerait pas et le résultat donnerait l'apparence d'une chose trop travaillée.

Ces lignes courtes, qu'on place avec le crayon, doivent toujours prendre la même direction que les lignes de la peau et la direction des muscles, à moins qu'elles ne soient occasionnées par la contraction des muscles eux-mêmes.

Toutefois, ces lignes sont en petit nombre et ne se trouvent principalement que sur les muscles du front et quelquefois sur la lèvre supérieure.

Les pattes d'oie sur les tempes sont produites de cette manière, mais sont des exceptions à la règle, car elles ne doivent pas être enlevées dans chaque figure.

Remplissez de la même façon, mais plutôt avec des coups de crayon plus longs, les lignes profondes dans le front entre les arcades sourcilières et les muscles *orbiculaires des paupières* (n° 2, fig. 4).

Tournez le négatif graduellement et tout en suivant la direction prise par le muscle de l'orbite, adoucissez les lignes sur la surface plane temporale.

Le négatif est alors tourné encore jusqu'à ce qu'il soit presque dans une position verticale. Dans

cette position, attaquez la dépression frontale ainsi que le nez. Tournez encore de nouveau le négatif en arrière dans une position telle que les sillons sous les yeux et le *muscle élévateur commun du nez et de la lèvre supérieure* (n° 3, fig. 4), puissent être adoucis et modelés.

Les mêmes règles en ce qui touche la direction des lignes doivent toujours être suivies. Reportez-vous aux remarques sur la figure, dans le Chapitre IV.

Les lignes de crayon dans le sillon labial doivent être rendues suffisamment épaisses par une première application, elles doivent courir dans toute la longueur du sillon et d'un trait de crayon. Lorsque ces lignes courent dans des directions différentes, se croisent ou se rencontrent, les interstices seront remplis avec de petits points faits avec la pointe du crayon.

Nous agissons de cette façon en tournant constamment le négatif, lorsque les lignes prennent une direction différente. Les traits de crayon doivent toujours être donnés séparément, à une égale distance, autant que possible, sans quoi le travail ne sera pas uniforme. Ne donnez jamais une touche en travers d'une ligne.

Tournez toujours le négatif de telle façon qu'avec un coup de crayon de haut en bas, la marque puisse être remplie. C'est alors que le négatif sera pointillé par l'enlèvement de tous les points transparents

sur la couche, quelle que soit la cause qui les ait produits.

Les petits trous transparents provenant de manipulations de laboratoire, de poussière, de manques dans la couche de gélatinobromure, etc., etc., seront remplis avec un pinceau très fin garni de couleur, carmin ou bleu de Prusse.

Certains retoucheurs emploient une méthode différente, consistant à remplir d'abord complètement toutes les imperfections, c'est-à-dire que le crayon est passé sur toutes les taches ou irrégularités, etc., etc., jusqu'à ce qu'elles ne soient plus visibles.

Le modelé est fait ensuite par des lignes droites courant dans une direction descendante à travers les lignes et les muscles. Les seules parties de cette méthode qui sont analogues à celles que nous avons mentionnées ci-dessus sont la retouche sur le nez et les dépressions frontales.

Bien que ces lignes ou traits de crayon prennent une direction descendante, elles sont rarement parallèles ou à une distance égale l'une de l'autre. Chez certains retoucheurs, elles sont tellement fines qu'elles ressemblent à un pointillage.

Quelques retoucheurs ne donnent à leurs coups de crayon aucune direction particulière, ils travaillent partout où le goût leur en suggère l'idée et dans les parties où une inégalité l'exige. Leur touche est appelée en *dent de scie*, parce qu'on

remarque parfaitement ce caractère de pointillage en l'examinant avec une loupe très puissante. Cette manière de retoucher donne aussi de bons résultats à l'impression.

D'autres retoucheurs emploient une manière qui ressemble beaucoup aux hachures faites sur un dessin au crayon ou une aquarelle. Ceux-ci commencent d'abord à remplir tous les points ou les lignes transparentes comme nous l'avons indiqué ci-dessus, mais d'une façon différente : ils se servent de l'extrémité du crayon en pointillant légèrement jusqu'à ce que toutes les marques, les taches de rousseur, les boutons, les exagérations optiques, etc., soient enlevées de la figure et qu'elles présentent à l'œil une apparence un peu douce et unie. Ils continuent alors, au moyen de contre-hachures, à modeler la figure en plaçant des lignes partout où leur œil découvre une partie non finie ayant besoin de quelque gradation. Les lumières sont ensuite mises à leurs places respectives et adoucies en demi-teintes jusqu'au moment où le négatif obtient cette rotondité, ce modelé qu'un bon retoucheur aime à constater sous l'effet de son crayon.

Des touches hardies sont alors données qui font disparaître cette raideur mécanique que les commençants sont toujours enclins à donner à leur retouche.

CHAPITRE VIII.

**Retouche des négatifs avec effets d'ombre (Rembrandt).
Retouche des négatifs de paysages.**

Retouche des négatifs avec effets d'ombre (Rembrandt). — Les négatifs avec effets d'ombre (à la Rembrandt) doivent être traités à la retouche différemment que ceux éclairés à la manière ordinaire, car dans ceux-ci, plus que dans les autres, le faux effet de la lumière mal dirigée est très apparent.

Le nez n'est pas seulement la seule partie de la figure qui devient déformée ou exagérée. Les taches de rousseur, les lignes ou points noirs, les marques de toute nature sont plus visibles avec ce mode d'éclairage que dans les négatifs ordinaires, et tous ces défauts sont encore plus apparents si le négatif n'a pas eu une exposition convenable à la chambre noire, ou si un renforcement subséquent a exagéré les contrastes.

Ces négatifs sont donc un peu difficiles à bien retoucher, car, en général, les lumières sont trop

fortes et les ombres trop profondes. Ces deux faits embarrassent également le retoucheur.

Il est regrettable que les photographes ne comprennent pas ou comprennent peu que ces portraits demandent toujours une exposition plus longue à la chambre noire, car aucun renforcement ultérieur ne peut être employé pour remédier à une exposition trop courte.

Quelqu'intense que puisse être la lumière dans la nature, elle contient toujours des détails et des modulations; celles-ci doivent exister dans le négatif.

Supposons que celui-ci soit un portrait de profil ou presque de profil, nous commencerons d'abord à retoucher sur le bord de la lumière qui est sur le front. Nous adoucirons aussi la lumière dans les parties environnantes jusqu'au moment où nous atteindrons l'*arcade temporale*.

Bien que dans l'ombre, cette arcade temporale devra recevoir (en la comparant aux parties qui sont autour) plus de lumière et se détacher plus nettement que cela doit être quand le négatif est éclairé à la manière ordinaire.

L'os de la pommette de la joue et les *muscles orbiculaires* doivent avoir plus de prééminence que dans les portraits ordinaires. Nous ne voulons pas dire qu'ils doivent être plus blancs, mais le modelé, afin de bien se détacher à l'impression et aussi visiblement qu'il est nécessaire, doit être fait de façon à produire plus de contraste.

Le *sillon labial* (ou ligne courant du nez au coin de la bouche) est toujours plus profond du côté de la lumière que du côté de l'ombre de la figure.

La raison est que le sillon du côté de l'ombre courant dans la même direction que la lumière dans laquelle le portrait est pris, celle-ci y entre, tandis que de l'autre côté elle croise la direction du sillon qui est abrité par le *muscle élévateur commun du nez et de la lèvre supérieure* (n° 3, fig. 4).

La lumière sur le nez doit être travaillée avec soin ainsi que le coin des yeux. L'ombre profonde formée par l'arcade orbitaire dans les négatifs qui n'ont pas un temps de pose suffisant, demandera beaucoup de travail si l'on veut qu'elle vienne bien à l'impression.

Les mêmes règles s'appliquent à toutes les autres lignes, mais pas à un si haut degré.

Beaucoup de retoucheurs sont mécontents de leur travail, cependant un moment de réflexion devrait leur faire voir immédiatement où est le défaut; il consiste, la plupart du temps, dans le remplissage du côté de l'ombre. Ils oublient que la lumière ne frappe pas les deux joues également.

On peut faire beaucoup de travail sur le côté de l'ombre en retouchant sur l'envers du négatif, surtout s'il est un peu léger et peu opaque.

Il va sans dire que ceci doit être fait seulement

après que la retouche régulière a été poussée aussi loin que possible.

Sur certains négatifs, il est quelquefois très difficile de faire mordre le crayon sur les parties qui ont déjà été travaillées. C'est-à-dire que si vous n'avez pas obtenu une opacité suffisante avec la première application du crayon, il n'est pas facile d'obtenir une seconde application. En pareil cas, il faut vernir le négatif à l'envers avec du vernis mat, et retoucher sur ce vernis pour arriver à l'intensité désirée.

Les yeux exigent peu de travail si la tête est de profil ou presque de profil, car généralement ils sont trop fortement éclairés, à moins que le négatif n'ait une exposition largement suffisante à la chambre noire. Ces parties seront bien mieux retouchées sur l'épreuve positive.

Retouche des négatifs de paysages. — La retouche des négatifs de paysages ne demande pas une grande habileté, car il y a généralement fort peu de chose à faire. Cependant il est nécessaire de savoir ce qu'il faut retoucher.

Le ciel est la partie principale qu'on doit travailler, c'est elle qui est laissée aux ressources de la retouche pour faire le mieux possible.

Souvent le ciel dans un paysage est taché. Souvent aussi il est trop foncé; s'il était plus clair, les objets qui se détachent sur ce ciel seraient plus

visibles. Il faut le rendre plus opaque. Dans ce cas, il faut placer, avec un pinceau, une couleur épaisse sur le ciel du négatif verni, en ayant soin de bien respecter les contours des arbres, des montagnes, des constructions, etc., etc. De la gomme-gutte délayée avec de l'eau et de la gomme arabe additionnée d'un peu de glycérine sont très bien employées pour cet usage. Pour éviter les taches qui pourraient se produire par des manques, provenant de la couleur qui s'écaillerait sous l'influence de la chaleur à l'impression, on fera bien de placer un morceau de papier noir découpé sur l'envers du négatif; de cette façon on a donc plus à s'occuper qu'à rendre parfaitement opaques les parties en détail.

L'impression obtenue produira naturellement un ciel absolument blanc. Mais l'aspect de l'épreuve ne sera pas agréable et les contours seront durs. Pour obvier à cet inconvénient, on teintera légèrement le ciel, en masquant le reste de l'épreuve avec un morceau de papier noir découpé, ou bien on imprimera sur cette partie blanche un négatif de nuages.

On peut encore si le ciel du paysage est un peu transparent, dessiner des nuages sur l'envers du négatif couvert avec du vernis mat, soit avec de la couleur noire ou jaune, soit avec de la plombagine, en formant les lumières et en adoucissant les contours avec une estompe.

Si les nuages se trouvent sur le négatif, on pourra toujours les améliorer sur le bon côté avec de très petites estompes (tortillons) chargées de plombagine.

Lorsqu'on veut imprimer un ciel naturel avec un négatif de nuages par une combinaison d'impression, la méthode la plus simple dans la pratique est de faire deux masques ou découpures, un peu plus grands que les parties qu'ils doivent protéger : l'un pour couvrir le ciel, l'autre pour couvrir la partie du paysage.

On les place derrière le négatif et l'on fait une combinaison d'impression des deux parties en exposant d'abord le papier sensibilisé sous le négatif du ciel et de nuages, et en l'ajustant ensuite au négatif du paysage, dont le ciel a été préalablement masqué. Les deux masques ou découpures ayant été tous les deux derrière les deux négatifs, la ligne entre le ciel et le paysage ne sera pas visible, à moins que les épreuves n'aient été imprimées dans une lumière trop forte. Lorsqu'on veut faire usage de ce moyen, il faut que les deux impressions soient évidemment soumises à la même lumière, sans quoi elles seraient différentes de ton.

Des détails, peu apparents dans le feuillage des arbres, dans les constructions, etc., etc., pourront être placés avec le crayon sur le bon côté du négatif, et des parties plus larges manquant de détails ou trop transparentes pourront être amé-

liorées par l'emploi du vernis mat coloré et non sur l'envers du négatif.

On sera vraiment surpris des effets qu'on peut obtenir avec le crayon et les estompes en travaillant à l'envers du négatif dans cet ordre d'idées. Si certaines parties de la retouche sont trop dures ou trop opaques, on pourra les diminuer en atténuant la force de la couche de plombagine avec de la mie de pain ou de la gomme Faber. Ici, l'épaisseur du verre harmonisera l'ensemble.

Tous ces moyens donneront aux épreuves un aspect plus agréable et plus complet en faisant valoir les différents plans, et nous avons vu des paysages, retouchés avec tellement d'habileté qu'il était presque impossible de distinguer les parties retouchées avec celles qui ne l'étaient pas.

Bref, les ressources de la retouche des négatifs appliquée aux paysages, aux monuments d'architecture, aux vues de la mer, etc., etc., sont presque illimitées; on le comprendra facilement, car ici cette retouche ne peut ni ne doit avoir la même rectitude que pour les portraits, les détails devant être sacrifiés pour l'effet artistique général de la représentation.

CHAPITRE IX.

**Le public. — Ses exigences. — La retouche de l'avenir.
Quelques avis complémentaires.**

Parlons un peu maintenant du public, de ses exigences, de ses caprices que le photographe, hélas! est trop souvent obligé de satisfaire.

Une jeune mère, qui adore son petit enfant, désire toujours avoir son portrait le mieux possible. Elle sera donc très satisfaite si vous retouchez le front du bébé, un peu plissé par l'éclat de la lumière de l'atelier, à laquelle il n'est pas accoutumé. Si son expression est maussade et triste, si les coins de sa bouche tombent vers le bas de son petit menton, elle vous saura gré des corrections que vous ferez pour enlever cette mauvaise expression. Le portrait sera la fidèle représentation du petit chérubin tel qu'il est réellement. Tous les parents seront enchantés, ils déclareront que l'épreuve est un véritable succès.

Ce pauvre petit garçon, dont la peau est aussi panachée de taches de rousseur qu'un œuf de dinde, éprouvera aussi une grande satisfaction à posséder son portrait pour le donner à sa petite amie; celle-ci est heureuse quand elle le contemple parce qu'il a été très bien retouché, elle est satisfaite en pensant que les petites condisciples ne pourront faire aucune plaisanterie sur les taches de rousseur de son ami.

Cette petite fille est très gentille, mais elle a le nez crochu. Une retouche habile sur le négatif a rendu son nez droit. En regardant le portrait à l'école, ses compagnes se disent entre elles, derrière leur livre, qui les cache aux yeux du maître : « Tiens, le nez de B... n'est pas crochu, » et B..., qui est fière de son nez, distribue ses portraits avec prodigalité à ses petites amies.

Lorsque M^{lle} X..., qui est une vieille fille, veut poser pour son portrait, elle recommande au photographe de le faire *aussi beau que possible!*

Elle éprouve le plus grand plaisir à donner sa photographie, parce que les rides de sa figure sont à peine visibles. Les lignes des coins de la bouche sont adoucies, le crayon n'en a laissé qu'une très faible trace.

Bref, la ressemblance est parfaite, à son avis, parce qu'elle paraît moins âgée. De tous côtés elle proclame que M. Gelatino est le meilleur de tous les photographes!

Tous les modèles veulent avoir des portraits flattés, c'est une faiblesse de la nature humaine, c'est une nécessité, malgré tous les efforts du photographe pour convaincre le public du contraire.

Une jeune dame, ni belle ni laide, veut avoir son portrait, en vous assurant qu'elle ne veut pas être *flattée* le moins du monde. Vous la prenez au mot et vous lui présentez sa photographie, qui, avec quelques touches habiles, aurait été parfaite.

Quel est le résultat? On vous rejette le portrait, avec accompagnement d'adjectifs variés, tels que : « Souverainement horrible! Une véritable caricature! C'est le plus mauvais portrait qu'on ait jamais fait de moi! » etc., etc.

Cette dame paiera les portraits si vous le désirez, mais, bien certainement, elle les jettera au feu. Elle ne voudra *jamais* les donner à sa famille et à ses amis, car, véritablement, ils ne lui ressemblent pas.

Mais faites le contraire, retouchez le négatif le mieux possible, faites des épreuves qui flattent véritablement cette dame et lui feront croire qu'elle est jolie. Oh! alors, ils sont délicieux, charmants, c'est parfaitement elle, ils sont ravissants.

La jeune femme arrange ensuite la tournure de sa robe avec la plus grande satisfaction, vous assurant qu'elle va vous recommander à toutes ses amies et vous quitte en vous saluant de son plus gracieux sourire.

M. Z... est un homme déjà âgé; il entre dans votre atelier comme un ouragan et s'écrie d'un ton qui n'admet pas de réplique : « Faites-moi mon portrait, je vous prie, tel que je suis, avec mes rides, etc., etc. Surtout, ne retouchez rien. Si vous enlevez la moindre des choses, je le refuse net. »

Le photographe, qui sait à qui il a affaire, saluera profondément et répétera les paroles d'un grand diplomate : « Aucun art, Monsieur, ne pourrait ajouter quelque chose à votre physionomie ! » Le négatif terminé, il le donnera à son retoucheur en lui disant : « Ce vieux bonhomme pense qu'il est très beau, retouchez-le convenablement. »

M. Z... est enchanté; il fait une commande importante en remerciant le photographe d'avoir suivi ses conseils et de n'avoir rien retouché à son portrait.

Si le photographe n'avait pas agi de cette façon, M. Z... n'aurait pas été satisfait et serait allé dire partout qu'on ne fait rien de bon dans l'atelier de M. Pyro.

M. A... nous dit qu'en ce qui touche le portrait de M. Z..., nous l'avons fait trop jeune, que nous lui avons donné l'air d'un gros bébé joufflu, que nous avons enlevé tout le caractère de son visage, exagéré la retouche, etc., etc. Nous savons que cela est vrai et, tout en reconnaissant modestement nos torts, nous cherchons à les excuser en les mettant sur le compte de la nécessité.

« Eh bien! dit M. A..., toutes ces retouches ne me conviennent pas, je n'en veux aucune, » et faisant le tour de votre salon, il critique tous vos meilleurs portraits en disant : « Tous sont trop retouchés! »

Tout cela, venant d'un homme raisonnable ou ayant l'air de l'être, ferait certainement un grand effet sur une personne inexpérimentée, mais le photographe est prudent, il sait ce que valent ces raisons. Il donne le négatif à son meilleur retoucheur, lui indique tous les ravages du temps, lui recommande de les atténuer, de les enlever le mieux possible. Il appelle son attention toute particulière sur les rides, lui recommande de les modifier délicatement et de donner à la figure un aspect général un peu plus jeune.

Ainsi armé, il attend la visite de M. A..., visite qui ne se fait pas trop attendre, car il est déjà venu une ou deux fois, dans l'intervalle, pour voir comment vous allez vous *tirer de là*, et pour appeler votre attention sur deux ou trois *petites* choses qu'il voudrait que l'on fasse et qu'il a oublié de mentionner. « Ne faites pas beaucoup de retouches, un peu ici, un peu là, encore un peu dans cet endroit, mais laissez tout le caractère de ma figure! Que diable! j'ai une figure qui ne ressemble pas à celle de tout le monde! »

Mais à la fin, il arrive; vous retenez votre souffle en voyant un terrible froncement de sourcils se

produire sur son front *imposant* et vous vous demandez avec terreur ce qui va arriver.

Mais vous êtes bientôt rassuré en voyant ses traits s'adoucir lorsque vous lui observez très doucement que le travail n'est pas terminé, que c'est seulement une première épreuve que vous lui soumettez. « Oui, oui, dit M. A..., l'épreuve sera très bonne, si vous voulez *seulement* corriger ce défaut dans les cheveux, enlever ces ombres autour de la bouche et des yeux *que je n'ai pas!* » Puis, ajoutant une longue liste de semblables corrections, il vous dit : « Maintenant, écrivez tout cela, car vous pourriez oublier toutes mes recommandations, en faisant ainsi tout sera parfait. »

Et il s'en va en étant convaincu que la retouche est une abomination.

Un homme qui observe ce qui se passe entre le photographe et ses clients, saura découvrir cette particularité, que tout ce qu'on dit être beaucoup trop retouché pour les portraits des autres est entièrement insuffisant lorsque le client l'applique à sa propre personne.

D'autres vous avouent hardiment qu'ils désirent que leurs portraits soient *très beaux*, que toutes les lignes, les rides, les taches de rousseur, les irrégularités ou imperfections ne soient pas modifiées, mais complètement *enlevées*. Ils paieront ce qu'il faut, mais ils ne veulent rien accepter en dehors de cela, ne vous laissant aucune alternative entre

la photographie retouchée d'une façon légitime et l'embellissement à outrance. Avec ceux-ci, du moins, on est fixé.

Mais cette retouche, qui est indispensable pour les enfants, les vieilles filles, les dames et les vieux fats, ne doit pas être exécutée de la même manière pour un vieux grand-père, par exemple. Ici, enlever toutes les rides, atténuer les fortes ombres, combler les joues creuses, rétablir le menton qui tombe, faire de telle sorte que le résultat lui donne quelques années de moins que son petit-fils, ceci est une énormité, et l'aspect de la vieillesse vénérable doit être respecté.

Tous les photographes connaissant un peu leur profession savent parfaitement qu'à part de notables exceptions, de pareilles scènes se passent journellement dans beaucoup d'ateliers. Conséquemment, connaître ce qui *doit plaire* à chaque individu et *savoir* l'exécuter d'une façon honnête est une branche trop étroitement liée à la profession pour être négligée.

Étudier la nature humaine est véritablement une chose bien intéressante, et quel est celui qui a un champ plus vaste pour faire cette étude, si ce n'est le photographe.

Mais, en présence des exigences ridicules et insensées du public, la retouche des négatifs subira encore des perfectionnements, soyez-en certains, et nous devons nous réjouir en pensant que nos

descendants arriveront à produire tous les portraits d'hommes et de femmes, *comme ils aimeraient tous à paraître!*

A cet effet, nous aurons une belle collection de *statues* représentant tous les types de la beauté, depuis le modèle strictement classique jusqu'à celui de la dernière mode, depuis Apollon jusqu'au dernier des mortels.

Lorsque le photographe aura fait son négatif, (absolument comme s'il parlait de cadres), il demandera à son client, en appelant son attention avec un gracieux mouvement de la main vers tous ces chefs-d'œuvre de la statuaire : « Dans quel style de beauté voulez-vous être reproduit, Monsieur ou Madame?

La dame à la taille élancée, au port de reine, au nez bien arqué, au menton ferme, demandera naturellement qu'on laisse son nez de côté, etc., etc., et qu'on mette à sa place un de ces petits nez retroussés, attendu qu'ils sont *si séduisants!*

Tandis que la petite femme à l'air piquant demandera avec la dignité d'une petite chatte qu'on lui donne les traits majestueux de *Minerve!*

Et les hommes! Tous les petits hommes demanderont à avoir la figure de gladiateurs romains, et les beaux hommes, grands, forts, aux traits fortement accusés, choisiront la physionomie enfantine des petits chérubins rosés!

Oui, nous en sommes certain, par suite des

objections que certaines personnes soulèvent journellement en ce qui touche leur physionomie, même avec l'aide de la retouche la plus flatteuse, nous sommes certain que cela sera la dernière manière que les photographes seront *forcés* d'employer, afin de se tenir à la hauteur des demandes d'un public aussi *progressiste*.

Mais revenons à des choses plus sérieuses.

Ne pensez pas un seul instant que vous avez à travailler sans cesse sur toute la surface d'un négatif, de façon à égaliser presque partout toutes les modulations de l'ombre et de la lumière, car alors vous obtiendriez un résultat horrible!

Les yeux seront bouffis, la bouche semblera être remplie par du coton, les joues deviendront lisses et grosses, le cou sera enflé de telle façon qu'il ne fera qu'un avec le menton.

Ceci est de la retouche faite sans intelligence et sans connaissance de cause, les résultats seront abominables et vos modèles seront de véritables victimes si vous les traitez ainsi.

Quand vous retouchez le nez, sous prétexte de le faire joli, ne le retouchez pas de façon à ce qu'il ne ressemble plus du tout à celui du modèle.

Vous trouverez toujours un grand avantage à imprimer d'abord un portrait d'après le négatif, et à l'examiner avec beaucoup de soin, pour déterminer les parties qui peuvent ou doivent être retouchées.

Rappelez-vous que vous pourrez toujours per-

fectionner un négatif comparativement bon, mais qu'avec un mauvais vous perdez votre temps, car jamais les résultats ne seront satisfaisants.

Étudiez le lumière de votre atelier et familiarisez-vous avec la meilleure manière de la diriger sur vos modèles.

Apprenez à être assez bon physionomiste pour savoir immédiatement s'ils aiment à être flattés, ou bien s'ils sont simplement des personnes sans prétention. S'il s'agit des premiers, remarquez le beau côté dans leurs figures, dans les différentes positions que ces modèles prendront en regardant les choses qui les entourent dans votre atelier.

D'après notre expérience et nos observations, il y a beaucoup de photographes qui n'ont aucune connaissance au point de vue artistique de la retouche des négatifs, ils font la chose machinalement, sans goût, sans direction, en un mot, sans savoir ce qu'ils font.

Mais, parce qu'il y a malheureusement, dans la profession, des gâcheurs qui dégradent l'art par de misérables productions qu'ils ont l'aplomb d'appeler des photographies, est-ce une raison pour les imiter?

Non, allons toujours en avant et faisons tout ce que nous pourrons pour nous perfectionner : le public appréciera nos efforts ; à défaut, nous aurons la satisfaction de nous-même, — c'est quelque chose !

FIN.

C. F.

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages.
PRÉFACE.....	V
INTRODUCTION.....	IX
CHAPITRE I.	
Instrument et matériel de la retouche des négatifs. — Le pupitre à retoucher. — Les crayons, les estompes et les pinceaux. — La loupe achromatique. — La lumière à employer. — Qualité des négatifs pour la retouche.....	1
CHAPITRE II.	
Appréciation du travail de la retouche. — Nécessité d'étudier les lignes et les traits de la figure humaine.....	10
CHAPITRE III.	
Surfaces convenables pour l'exécution de la retouche. — Solutions diverses pour la retouche. — Vernis pour négatifs. — Vernis mat.....	20
CHAPITRE IV.	
Conformation de la figure humaine. — La structure osseuse. — Les muscles principaux. — Fonctions et nomenclature des muscles de la figure.....	31
CHAPITRE V.	
La figure. — Étude des différentes parties de la figure. — Le front, les joues, les yeux, le nez, la bouche.....	42

CHAPITRE VI.

	Pages.
Retouche du cou, des épaules, des cheveux, des mains, des bras, des draperies.....	58

CHAPITRE VII.

Différentes manières de procéder pour l'exécution de la retouche des négatifs	63
--	----

CHAPITRE VIII.

Retouche des négatifs avec effets d'ombre (Rembrandt). Retouche des négatifs de paysages.....	68
--	----

CHAPITRE IX.

Le public. — Ses exigences. — La retouche de l'avenir. — Quelques avis complémentaires	75
---	----

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

LIBRAIRIE DE GAUTHIER-VILLARS ET FILS,

Quai des Grands-Augustins, 55. — Paris.

Envoi franco contre mandat-poste ou valeur sur Paris.

- Berget (A.)**, Docteur ès Sciences, attaché au Laboratoire des Recherches (Physique) de la Sorbonne. — *Photographie des Couleurs par la méthode interférentielle de M. Lippmann*. In-18 jésus, avec figures; 1891. 1 fr. 50 c.
- Chable (E.)**, président du Photo-Club de Neuchâtel. — *Les travaux de l'amateur photographe en hiver*. In-18 jésus, avec 2 planches photographiques et nombreuses vignettes dans le texte; 1891. 3 fr.
- Klary**, Artiste photographe. — *Traité pratique d'impression photographique sur papier albuminé*. In-18 jésus, avec figures; 1888. 3 fr. 50 c.
- Klary**. — *L'éclairage des portraits photographiques*. 6^e édition, revue et considérablement augmentée, par HENRY GAUTHIER-VILLARS. In-18 jésus, avec fig. dans le texte; 1887. 1 fr. 75 c.
- Klary**. — *L'Art de retoucher en noir les épreuves positives sur papier*. In-18 jésus; 1888. 1 fr.
- Klary**. — *Traité pratique de la peinture des épreuves photographiques*, avec les couleurs à l'aquarelle et les couleurs à l'huile, suivi de différents procédés de peinture appliqués aux photographies. In-18 jésus; 1888. 3 fr. 50 c.
- Klary**. — *Les Portraits au crayon, au fusain et au pastel obtenus au moyen des agrandissements photographiques*. In-18 jésus; 1889. 2 fr. 50 c.
- Ogonowski (le comte E.)**. — *La Photochromie*. Tirage d'épreuves photographiques en couleurs. In-18 jésus; 1891. 1 fr.
- Panajou**, Chef du Service photographique à la Faculté de Médecine de Bordeaux. — *Manuel du Photographe amateur*. Petit in-8, avec figures; 1891. 3 fr.
- Soret (A.)**, Professeur de Physique au lycée du Havre. — *Optique photographique*. Notions nécessaires aux photographes amateurs. Etude de l'objectif. Applications. In-18 jésus, avec nombreuses figures dans le texte. 3 fr.
- Vieuille (G.)**. — *Nouveau guide pratique du photographe amateur*. 2^e édition, entièrement refondue. In-18 jés.; 1889. 2 fr. 75 c.
- Villon (A.-M.)**, Ingénieur-chimiste, professeur de Technologie. — *Traité pratique de Photogravure au mercure, ou Mercurographie*. In-18 jésus; 1891. 1 fr.
- Vogel**. — *La Photographie des objets colorés avec leurs valeurs réelles*. Traduit de l'allemand par HENRY GAUTHIER-VILLARS. Petit in-8, avec figures dans le texte et 4 planches; 1887. Broché..... 6 fr. | Cartonné avec luxe. 7 fr.
- Wallon (E.)**, Professeur de Physique au lycée Janson de Sully. — *Traité élémentaire de l'objectif photographique*. Grand in-8, avec nombreuses figures. 7 fr. 50 c.