

GALERIE

DE LA PHOTOGRAPHIE ET DE SES APPLICATIONS



ILFORD

GALERIE

LE TIRAGE PHOTOGRAPHIQUE:
TECHNIQUES ET APPLICATIONS

Je ne suis pas loin de penser que si la photographie après un siècle et demi d'existence connaît aujourd'hui ce développement foudroyant, évoluant bien au delà des limites qui semblaient être les siennes, c'est tout simplement parce qu'elle est plus nécessaire que jamais. De plus en plus, elle attire même ceux qui ne voulaient pas y prêter attention, vers ce spirituel auquel aspirent tant de jeunes et que notre monde complètement idiot semble écarter de notre route: devant cette vie se dressant menaçante et pleine de périls obscurs, ce besoin de lumière spirituelle, supranormale est très compréhensible.

Pour ma part, la photographie m'a aidé à redécouvrir la feuille de l'arbre, puis l'arbre lui-même, le paysage dont il est un des acteurs et enfin l'homme qui parle avec lui ou se repose près de lui sous son ombre.

Le regard de cet homme m'a fait comprendre qu'il avait aussi beaucoup de choses à m'apprendre sur lui, sur sa vie, ses problèmes qui sont bien souvent les nôtres; toutes choses à fleur de peau qui sont le sel de la vie et que le photographe se doit d'appréhender et de transmettre avec la plus grande sincérité: "Parlez plus volontiers de la vie que de l'art" dit Kertész, aux étudiants, "puisque l'art d'une façon ou d'une autre est en rapport avec la vie".

Pour ma part, je me soucie peu de savoir avec mes images, si je fais de l'art ou pas. Depuis toujours ma joie intérieure, celle dont on ne peut me priver, c'est de regarder la lumière et ses jeux: elle donne richesse au balancement d'un volume, d'une forme, d'un rien; sans lumière rien n'existe, avec elle tout est précis, que ce soit grain de chair ou chair de pierre, c'est le cadeau merveilleux qui nous est offert pour engranger les sensations. La fatuité nous rend aveugle à ce quotidien et à tout ce qui est évidence, et je ne

remercierai jamais assez Weston de me l'avoir fait comprendre avec une feuille de chou.

C'est pourquoi, il m'a paru indispensable d'alerter tous les gens conscients de cette réalité photographique et précieuse pour notre devenir face à la menace qui pesait sur elle; il serait faux de dire que les papiers RC ne rendent pas de précieux services à certains photographes, mais il était grave de pénaliser les autres, c'est à dire tous ceux pour qui toucher et faire toucher du regard une photographie est plus important que jamais. La photographie n'est plus aujourd'hui seulement un passe-temps ou un gagne pain et il devient impensable de confondre photo et photographie. Ceux que l'on appelle maintenant et depuis, les vrais photographes sont reconnaissants à la société Ilford d'avoir immédiatement pris: le problème à bras le corps et répondu positivement à l'appel angoissé de Toulouse et d'Arles en fabricant le superbe papier GALERIE.

J'ai eu la chance d'avoir été un des premiers à l'essayer en Mai 1978 et à retrouver le sourire que j'avais perdu car il ne m'était plus possible de tirer avec facilité mes épreuves d'exposition, et rendre cette qualité grain de chair qui donne à l'image photographique, grâce à la lumière, toute la force qu'elle porte en elle et que seule de tous les arts, elle est capable de restituer.

Je suis sûr, que loin de décevoir le papier GALERIE va apporter beaucoup de joie intérieure dont on a tant besoin et de toutes mes forces, je lui souhaite longue vie.

Yan Dieuzaide
Avril 1979

Contenu

De l'importance d'un bon négatif pour obtenir une bonne épreuve Yann Le Goff et Serge Gal	5
Un progrès qui est un retour vers le passé Fritz Meisnitzer	11
Montage et encadrement des épreuves photographiques Robin Laurance	16
La conservation Michel Kempf	22
Galleries photographiques: l'exposition des oeuvres du 20ème siècle Sue Davies	26
ILFORD à Arles William Messer	33



De l'importance d'un bon négatif pour obtenir une bonne épreuve

5

En photographie noir et blanc, quelques recettes peuvent permettre d'obtenir rapidement des résultats assez satisfaisants, si toutefois l'on considère comme une bonne photographie le simple rendu correct d'une gamme de valeur du noir au blanc sur un papier sensible.

Cette définition simple au premier abord pose plusieurs questions: Qu'est-ce qu'un rendu correct des noirs et des blancs? Est-ce un rendu fidèle, si oui, qu'est-ce qu'un rendu fidèle? Est-ce un rendu subjectif, correspondant à la sensation ressentie face au sujet photographié? Comment définir un papier sensible susceptible de traduire au mieux ces noirs et ces blancs, ainsi que toute la gamme des valeurs intermédiaires? Cette surface sensible étant définie, comment utiliser les paramètres existants pour en tirer le meilleur parti?

La photographie est une traduction du sujet coloré en noir et blanc, et de sujets tridimensionnels en plan. C'est, d'autre part, en général, une très forte contraction du rapport des luminances extrêmes du sujet; le résultat sur papier traduisant un contraste bien inférieur à celui observé dans la nature. Il apparaît donc que la fidélité au sujet dans la traduction des valeurs est impossible. Toute photographie n'est donc qu'une des interprétations possibles d'un sujet donné; la bonne photographie ne reproduit pas fidèlement ce sujet, mais exprime la sensation ressentie en face de ce sujet.

Une bonne maîtrise du processus photographique est bien sûr indispensable. Nous proposons ici une démarche possible. Mais au préalable, il nous faut procéder à une analyse du sujet.

La première question qu'il conviendrait en effet de se poser est: "Pourquoi est-ce que je veux photographier ce sujet?" Les différents éléments de réponse détermineront dans un deuxième temps le "Comment photographier ce sujet?".

Pourquoi précisément photographier ce sujet? Parce que les valeurs contenues dans ce sujet éveillent en moi un écho et résonnent dans ma mémoire. Elles se transforment au gré de mes souvenirs et de ma sensibilité. Tout mon être conscient et sub-conscient s'implique dans le processus qui conduit à une création unique, puisque 2 personnes ne verront jamais de la même manière une même scène, et puisque techniquement, il est impossible de reproduire "fidèlement" une situation. Il apparaît donc que toute image ne sera jamais qu'une traduction, une transposition personnelle. Lorsque déjà on a la conviction que ce n'est plus la réalité que l'on va retrouver sur l'image, mais une réalité intérieure, on peut alors se libérer de la partie technique ayant pour but un rendu dit objectif du sujet. L'analyse du sujet, ainsi, se traduira simplement par l'organisation des lignes et des valeurs traduites, du noir au blanc.

A la question: pourquoi photographier tel sujet, 2 réponses sont possibles. Premièrement, la photographie peut, comme la musique ou la peinture, chercher à propager une émotion esthétique pure, née seulement de la distribution des valeurs et des lignes.

Deuxièmement, la photographie est aussi et c'est sa spécificité, capable de représenter des sujets immédiatement identifiables. Alors, l'émotion pourra naître seulement de la signification de l'image, fonction des situations diverses des sujets identifiés représentés. Pour le photographe documentaliste, l'élément primordial sera bien entendu le sujet. Mais, c'est par le choix du cadrage (par la répartition des valeurs et des lignes) que l'image parlera plus ou moins fortement à la sensibilité du spectateur.

La photographie documentaire véhicule, certes, un message mais là encore ce message se concrétise, devient transmissible par le même moyen: une gamme de valeurs sur un papier. On peut donc dire que toute image photographique tire sa force de données formelles: composition, rendu des valeurs.

Cela peut paraître évident, mais l'on insistera jamais assez sur ce point, trop de "photographes" prétendent que le fond seul importe. Victor Hugo disait: "La forme, c'est le fond qui remonte à la surface". Cela est toujours vrai.

Maintenant, envisageons un exemple concret et classique: les branches d'arbres. Un spectateur passera 100 fois devant l'arbre en question et ne remarquera rien. Un photographe débutant aura dans sa mémoire des images célèbres traitant ce thème. Il appuiera donc sur le déclencheur et réalisera une image de cet arbre, qui le décevra souvent. Edward Weston, parmi d'autres a réalisé des oeuvres puissantes, pleines d'émotion sur ce sujet. Ces photographies seront ensuite appréciées par le spectateur, qui n'a pas su voir le sujet dans la nature. Une première analyse montre que la photographie permet de "mettre le doigt" sur un sujet par le simple fait de l'isoler de son contexte, et de le restituer dans un plan, en valeurs de gris.

Mais pourquoi l'image réalisée par le débutant sera-t-elle médiocre, alors que l'autre pourra être très belle? Le débutant ne se posera pas la question: Pourquoi est-ce que je désire photographier cet arbre? Répondre à cette question, cela va consister à essayer de déterminer quelle sensation l'on éprouve face à ce sujet, et pourquoi. Ensuite, on regardera si cette impression est liée à la texture du sujet, à ses lignes. Restera à trouver la lumière, qui dessinera au mieux les formes intéressantes; la lumière frisante fera mieux percevoir la texture d'un arbre travaillé par le vent, par exemple.

Par le cadrage, l'organisation des lignes dans la surface de l'image imposera l'ordre de lecture de l'image pour sa meilleure compréhension. Enfin, la maîtrise du rendu des valeurs permettra de les "doser" à volonté.

L'application de ces principes ne suffit pas pour faire une très bonne image, évidemment; tout dépendra de la valeur esthétique et émotionnelle de ce que le photographe a envie – ou besoin – d'exprimer dans et par l'image photographique.

La partie la plus méconnue de ce processus de travail est sans doute la technique permettant le contrôle du positionnement de ces valeurs. Et pourtant, l'application de cette technique permet de trouver un nouveau chemin dans la pratique photographique. Il apparaît dès lors possible de travailler sur un sujet et simultanément sur les valeurs du noir au blanc contenant et entourant ce sujet dans l'image. On peut utiliser la dynamique des lignes, mais aussi la dynamique des masses. Partant d'une gamme connue sur le papier, on s'efforce de faire le lien avec les sujets dans la nature. Ces sujets peuvent être très simples, comme un volet gris sur un mur blanc, par exemple.

La lecture du sujet se fait alors d'une manière différente, car on apprécie déjà la disposition des gris et leur jeu à travers l'image photographique.

Le parallèle avec la musique est tout de suite évident: nous sommes en train de parler de gamme de gris et de composition, d'harmonie. En allant un peu plus loin, on peut dire pour rester dans la comparaison musique-photographie, que le photographe qui connaît vraiment son moyen d'expression est, au moment du déclenchement, dans la même situation que le compositeur écrivant une symphonie: dans la mesure où il met en place tous les éléments de l'image – symphonie – de manière irrémédiable. Il doit pouvoir abstraitement se représenter cette image terminée avant même d'exposer le film. De même, le compositeur positionne tous les instruments les uns par rapport aux autres et lorsque tout est fini, il peut faire jouer et entendre pour la première fois la symphonie.

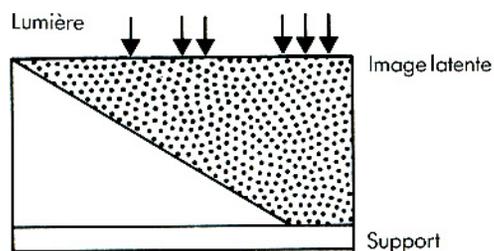
7

Cela est possible par une technique simple mais précise, permettant non seulement de prévoir, mais de modifier éventuellement, les résultats sur le papier, de la prise de vue que l'on va réaliser.

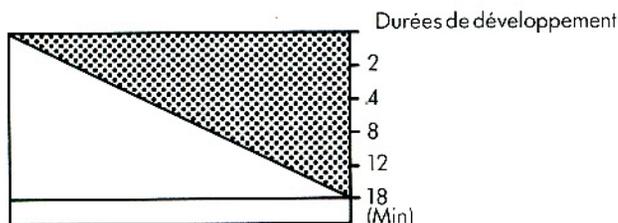
Le processus photographique est un outil. Pour le photographe, le matériau est double: le film et le papier sensibles. Pour bien les utiliser, il est peut-être indispensable de bien connaître le processus qui les régit.

Mais, auparavant, quelques généralités communes au film et au papier nous permettront de mieux comprendre ce qui se passe dans une couche sensible. Elles sont suffisantes pour expliquer clairement les phénomènes. La lumière qui atteint la couche sensible ou émulsion peut être plus ou moins intense, bien entendu. Ces différences se traduiront par une sensibilisation plus ou moins intense de l'émulsion par la lumière (image latente).

On peut schématiser ainsi:



Au niveau du développement, un phénomène similaire se produira: plus on prolongera le temps de développement, plus on constatera un accroissement du noircissement pouvant aller jusqu'à une exploitation maximum de l'image latente. Ce qui signifie que les parties faiblement exposées évoluent peu en fonction de la durée de développement.



Par contre, les parties fortement insolées peuvent continuer à se développer jusqu'à un noircissement maximum, rarement utilisé dans la pratique pour le film et devant toujours l'être dans le cas du papier. Ce qui signifie tout simplement pour le film qu'une modification de la durée de développement modifie le contraste.

Après ce rappel d'éléments de base sur le processus photographique, il apparaît que le photographe devra s'organiser pour faire en sorte que chacun de ceux-ci fonctionne dans le même sens, l'épreuve parfaite.

Une approche possible, suggérée ici, consiste à définir son attitude technique d'après les éléments du papier photographique, le papier étant le véhicule final de l'image. Le négatif alors sera utilisé comme variable intermédiaire en fonction du développement. Ces variations possibles seront alors déduites d'une analyse des luminances du sujet.

Le papier sera défini dans ce processus principalement par son aptitude à donner, dans une gamme de gris connue, des noirs maxima élevés tout en préservant le rendu des détails dans les ombres profondes. La recherche de ce noir intense est motivée par une volonté d'améliorer la lecture des images, en augmentant le contraste général et surtout les contrastes locaux.

Le processus suggère de choisir comme base la gradation médiane (2) afin de bénéficier de possibilités des grades adjacents (1 et 3). Le meilleur négatif s'intégrant parfaitement dans l'élaboration d'une image sera obtenu grâce à l'utilisation rationnelle et contrôlée des variations de contraste, en fonction des durées de développement.

Les négatifs ainsi élaborés présentent des caractéristiques facilitant le tirage et laissent au photographe davantage de possibilités dans sa recherche d'une qualité supérieure, toutes opérations de sauvetage se trouvant réduites à des exceptions.

Il reste que l'analyse du sujet peut être réalisée avec la possibilité de prévoir et d'influencer le résultat par la maîtrise complète du processus. De simples mesures localisées dans les ombres et les hautes lumières utiles détermineront l'exposition juste et une valeur de développement directement liées au sujet.

Tous ces éléments, l'analyse du sujet, le film, son exposition et son développement, les caractéristiques du papier, doivent faire l'objet de tests pratiques préliminaires simples, mais méthodiques.

Peut-on oser dire que l'ancienne formule: "Poser pour les ombres et développer pour les lumières" ne demande qu'à revivre sous une forme moderne et mieux structurée? Mais tout ceci peut paraître abstrait et surtout insuffisant pour entrer dans la pratique décrite ci-dessus. Aussi, à titre d'exemple, va-t-on se placer en situation pratique.

Si l'on considère l'image reproduite (page 4), on peut s'imaginer derrière l'appareil photographique à la place du photographe. Le rendu des valeurs était ici primordial, car toute l'image repose sur les oppositions du ciel et du sol, dans un premier temps. Ensuite, la découverte des vibrations subtiles du grillage, du train, de la haie qui se trouve sous le train, des ombres sur la route, vient donner une vie nouvelle à cette partie sombre.

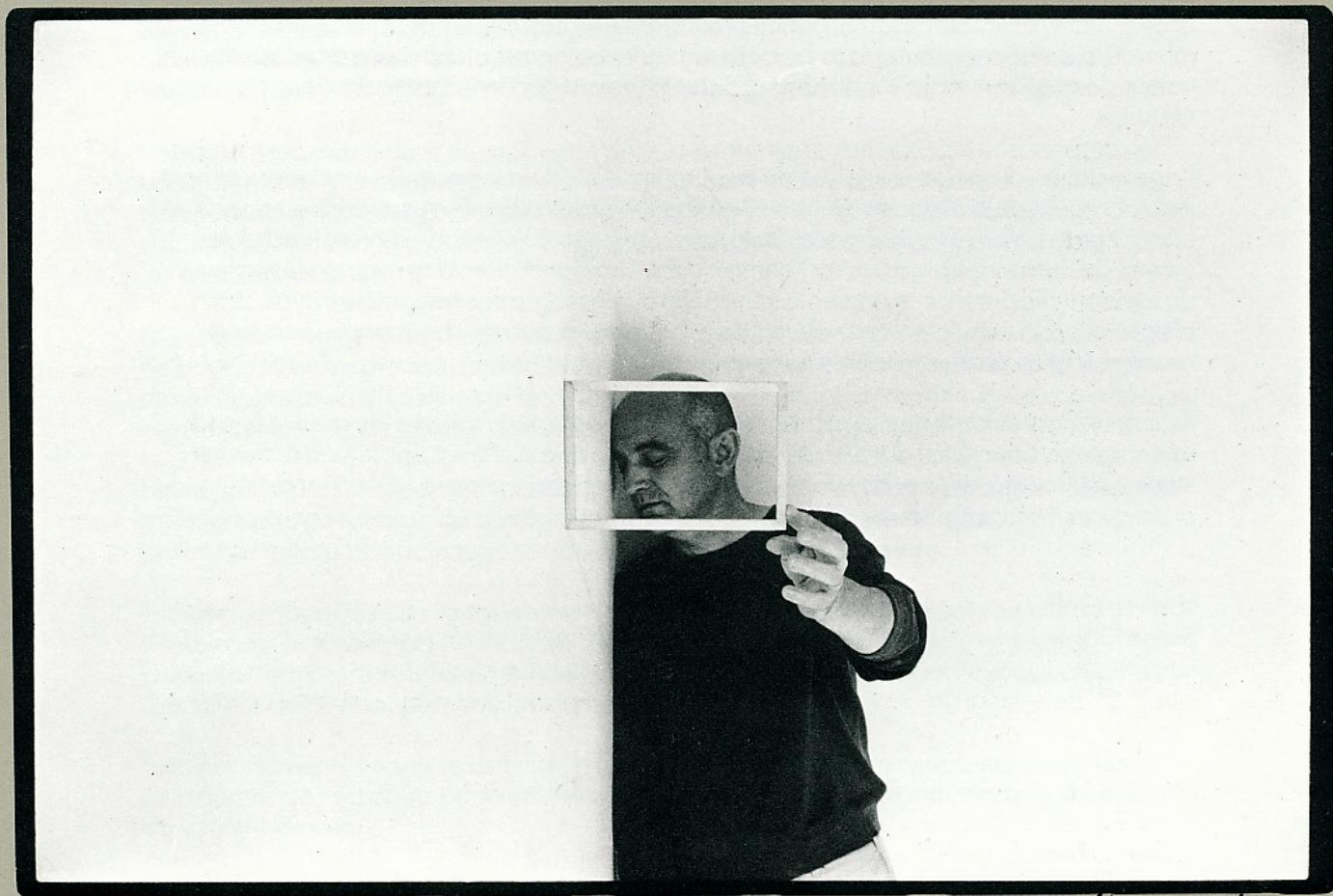
Le bâtiment central, d'aspect massif, se laisse lui découvrir en devenant plus subtil, affiné par la rambarde qui court sur son faite. Le centre de l'image enfin, devait reproduire la sensation de clarté diffuse, qui se dégageait du sujet lui-même. Tout ceci demandait une traduction de valeurs très précises, sous peine de voir disparaître toutes ces vibrations et de ne garder que l'opposition ciel-sol, rendant l'image trop statique et sans intérêt.

Une mesure de cellule dans la haie (région la plus sombre) a permis de la situer exactement à la limite de la lisibilité dans les ombres. Ensuite, une deuxième mesure dans les hautes lumières du ciel permettait de déterminer le contraste du sujet, donc le temps de développement (inférieur au standard) qu'il faudrait appliquer pour faire en sorte que ces hautes lumières soient rendues par un gris léger. Une mesure sur les points importants intermédiaires permettait de savoir où ils allaient se placer sur l'épreuve, dans quelle valeur de gris. Tout ceci n'est que le reflet des principes généraux exposés dans ce chapitre.

L'organisation du système analyse du sujet, exposition-développement est donc vraiment indispensable pour élaborer un bon négatif qui viendra alors correspondre au papier et donner un excellent tirage. A partir de là, le maquillage à l'agrandissement n'est plus un moyen de rattrapage, mais un raffinement dans l'interprétation. Une fois que les valeurs du film sont placées sur le papier, la sensibilité du photographe termine le travail. Les plages allant du noir au blanc peuvent être modelés "à la main", pour participer de la manière la plus précise possible au langage photographique.

Il devient alors évident que la recherche d'un papier photographique de qualité prend tout son sens. L'exigence dans le résultat ne se justifie que si elle est appliquée à tous les stades de l'image, de la prise de vue à la présentation de l'épreuve, tout au long du processus photographique.

Yann Le Goff
Serge Gal



Duane Michals / Arles I

Christian Vogt 196

Un progrès qui est un retour vers le passé

Avec ILFORD GALERIE le progrès nous replonge dans le passé. Car on a là un papier d'agrandissement noir et blanc qui est un produit noble, du genre de ce qui existait autrefois et que tous les papiers modernes couchés polyéthylène n'ont pu nous faire oublier. C'est un papier avec des blancs éclatants, des noirs profonds et aussi une gamme pratiquement inépuisable de gris subtilement nuancés. Mais c'est aussi un papier qui sur le plan de la peine et du temps a toutes les exigences du noir et blanc d'autrefois auxquelles nous avons échappé si allègrement, et pour toujours pensions-nous.

Nous voici dans la chambre noire, devant une cuvette de révélateur où flotte une feuille de papier faiblement éclairée par la lanterne de laboratoire. Au bout de 40 secondes commencent à apparaître, tout juste discernables, les premières traces d'une image . . . alors que dans le même temps le développement d'une feuille d'Ilfospeed aurait été pratiquement terminé. Mais bien entendu, ce qui nage dans notre cuvette c'est de l'ILFORD GALERIE, le nouveau papier noir et blanc à l'ancienne.

Ce produit a une sensibilité qui n'atteint même pas la moitié de celle d'Ilfospeed et pour le développer il faut non pas 60 secondes mais trois fois plus! Les papiers nobles, bien sûr, vous vous en souvenez, n'ont jamais été particulièrement rapides. Pour obtenir des noirs saturés et exploiter à fond leur potentiel de différenciation des valeurs il fallait pratiquer une exposition prolongée, et très précise de surcroît, car il n'était pas question de latitude d'exposition. En principe celle-ci n'existe pas non plus avec les papiers couchés polyéthylène modernes dont la couche d'argent est ultra-mince, mais le maximum de qualité se situant à un niveau plus modeste et la courbe caractéristique étant plus aplatie, les petites erreurs ne se voient pas. Il n'en va pas de même avec les papiers nobles. Tout doit être rigoureusement parfait – exposition exacte à la seconde près, développement poussé jusqu'au moment précis où l'image cesse de se transformer dans le révélateur, ou elle "s'arrête" – sinon les erreurs commises sont visibles sur le résultat final et il ne reste plus qu'à jeter l'épreuve.

C'est pour cela qu'autrefois on prenait tant de soin à obtenir des négatifs délicatement nuancés dont les lumières et les ombres devaient être convenablement placées sur la courbe et bien modelées. Voilà encore un art que beaucoup ne maîtrisent plus aujourd'hui. Nous sommes tous devenus quelque peu négligents car le progrès technique nous y a autorisés: ces négatifs affreusement durs, trop contrastés, que nous agrandissons presque sans peine, surtout sur les papiers couchés polyéthylène, aucun virtuose de la chambre noire n'aurait pu autrefois les utiliser pour réaliser des tirages sur une surface sensible noble.

Qui sait encore exécuter ces travaux de finition que l'on faisait jadis après le traitement proprement dit, pratiquer l'affaiblissement dans de l'affaiblisseur de Farmer fortement dilué, par exemple – opération qui allait de soi et qui, avec les papiers nobles à épaisse couche d'argent, permettait de n'enlever qu'un soupçon de valeur superflue dans les grandes lumières – ou récupérer des détails trop empâtés avec de l'affaiblisseur plus concentré appliqué avec un tampon de coton fixé au bout d'un bâtonnet . . . ? Les papiers

modernes, tel Ilfospeed et Ilfobrom, ont des couches d'argent bien trop minces qui ne supportent absolument pas de telles manipulations – la solution de Farmer les ronge et les troue immédiatement. Ceux qui ont autrefois maîtrisé ces techniques à la perfection ont maintenant perdu la main. Aussi ne m'en voudrez-vous certainement pas de vous en rappeler les principes:

Veut-on rehausser les grandes lumières sur un papier noble et de ce fait séparer plus nettement les valeurs claires afin d'augmenter la brillance de l'image? Dans ce cas, le plus simple c'est d'utiliser l'affaiblisseur à deux bains selon Farmer, mais sous une forme moins concentrée que normal: dissoudre 7,5g de ferricyanure de potassium dans 2000cm³ d'eau; préparer la même quantité de solution avec 400g de thiosulfate de sodium. Après le développement et un lavage d'environ 10 minutes plonger le tirage, en l'agitant d'un mouvement régulier, d'abord une minute dans la solution de ferricyanure de potassium puis cinq minutes dans la solution de thiosulfate de sodium; procéder ensuite à un lavage normal. Si l'éclaircissement obtenu ne paraît pas suffisant, il est possible de répéter l'opération après avoir toutefois rincé l'épreuve à fond.

Souhaite-t-on affaiblir un détail? Cette fois il faut utiliser le véritable affaiblisseur de Farmer qui est un mélange ne se conservant pas. Préparer d'abord deux solutions distinctes: dissoudre pour la première 10g de ferricyanure de potassium dans un litre d'eau et pour la seconde 100g de thiosulfate de sodium dans la même quantité d'eau. Juste avant l'utilisation, mélanger 10cm³ de solution de ferricyanure de potassium et 200cm³ de solution de thiosulfate de sodium.

Avec un bâtonnet de bois et du coton, que l'on aura pris soin de préparer avant de procéder au mélange, confectionner un tampon en enroulant un peu de coton au bout du bâtonnet. Si les parties à affaiblir sont importantes, on peut également utiliser du coton-tige; si par contre on veut récupérer convenablement de très petits détails, il est préférable d'employer un pinceau de retouche numéro 1 propre.

Sur l'image humide, soigneusement rincée et essorée, posée de préférence sur du plastique, appliquer l'affaiblisseur, mais seulement sur les parties à affaiblir. Tout de suite après passer l'épreuve sous le robinet et la rincer abondamment – il ne faut en aucun cas que l'affaiblisseur reste plus d'une seconde sur le papier. Répéter l'opération jusqu'à l'obtention du degré d'affaiblissement souhaité. Ensuite rincer à fond pendant 15-20 minutes, puis sécher de la manière habituelle.

Cette technique nécessite un apprentissage et au début il est à peu près inévitable d'obtenir de mauvais résultats dus à un affaiblissement trop poussé – aussi est-il préférable de s'exercer d'abord sur une épreuve pour laquelle cela n'a pas d'importance.

L'œil humain et la mémoire qui lui sert de centre de stockage sont peu fiables, je m'en suis tristement rendu compte au cours de mes premiers essais avec le nouveau papier ILFORD GALERIE. Durant ces dernières années j'ai réalisé d'innombrables agrandissements noir et blanc, persuadé qu'en matière de brillance du sujet je reproduisais sur le papier absolument tout ce qu'il y avait à rendre, jusqu'aux plus petites nuances. Mais maintenant, après avoir touché du doigt les possibilités offertes par "GALERIE", force m'est de reconnaître que je n'avais jamais réussi qu'à faire de la bouillie grise. Endormi par la routine, j'avais réellement oublié (ou peut-être avais-je simplement refoulé cette idée au fond de mon esprit) ce que permet de faire un papier vraiment noble.

Soyons toutefois réalistes: pour la majorité de ceux qui font aujourd'hui du noir et blanc, le tirage, l'agrandissement n'est qu'un article intermédiaire, le produit final étant l'image imprimée d'un journal, d'une revue ou d'une brochure. Or ces professionnels n'ont pas seulement à se débattre avec les difficultés techniques propres à leur métier; ils doivent également tenir compte des désirs et de l'imagination de leurs clients. Quand on réalise une impression d'après un original "noble", les pertes inévitables sur le plan de l'information, de l'intervalle de luminosité, des valeurs et des détails sont douloureusement évidentes. Alors qu'avec les papiers couchés polyéthylène, aux possibilités de différenciation plus limitées, la part de nuances ne pouvant être rendues à l'impression est moindre et le client se trouve moins déçu dans son attente puisque ce qu'il voit initialement est moins parfait. De sorte qu'il est content à la fois de la photo et de l'image imprimée. Dans la pratique c'est donc la voie de la moindre résistance.

"GALERIE" est bien ce que son nom indique: un papier pour des photos d'exposition. Correctement traité il permet de faire ressortir efficacement toutes les nuances d'un négatif. Aussi n'a-t-il sa place que là où l'agrandissement est le produit final, là où l'on exige un maximum de finesse dans le rendu des nuances pour l'honorer à sa juste valeur – par des applaudissements ou par le truchement d'espèces sonnantes et trébuchantes.

C'est donc dans ce cas, et dans ce cas seulement, que cela vaut la peine de reprendre la voie difficile suivie par les Maîtres d'autrefois. Pour l'exposition, même le photographe expérimenté ayant un coup d'oeil sûr ne pourra se contenter de faire une évaluation – tout comme un débutant il devra faire réaliser des bandes d'essai qui progressivement lui permettront de cerner le temps de pose correct. Et après avoir procédé à l'exposition – avec infiniment de soin et d'amour, en pratiquant un maquillage minutieusement calculé – il lui faudra développer ses épreuves une à une, en assurant une agitation continue car la couche d'émulsion riche en argent détruit rapidement l'activité du révélateur et doit donc constamment être entourée de solution fraîche. Le papier épais du support carton s'imprégnant entièrement de révélateur, un bain d'arrêt sera indispensable, ainsi qu'un lavage à fond d'une demi-heure en eau tempérée à la fin du traitement. Et entre les deux il y aura eu un fixage de dix minutes dans un fixateur dont la teneur en argent devra être soigneusement contrôlée; car s'il a un tout petit peu trop servi, s'il contient un soupçon d'argent en trop, il apparaîtra au séchage d'affreuses taches que rien ne saurait faire disparaître.*

Rappelons ici que le plus beau brillant s'obtient en plongeant les épreuves dans une solution diluée de fiel de boeuf – on en trouve encore dans le commerce – puis en les pressant sur des plaques de verre impeccables, côté émulsionné contre la plaque, jusqu'à ce qu'elles se décollent. Le séchage à chaud – avec utilisation de fiel de boeuf ou d'un agent de glaçage synthétique – nécessite des plaques chromées en parfait état, exemptes de toute abrasion, et requiert un essorage soigneux des épreuves avec un rouleau de caoutchouc pas trop dur ainsi qu'un séchage patient à température comprise entre 70 et 75°C sous le tapis soigneusement tendu de la sècheuse si l'on ne veut pas avoir de "coquilles d'huître".

Pour ce qui est des papiers mats, le mieux est de les faire sécher à froid sur un buvard épais, sous une toile ne peluchant pas, sinon ils perdent cet extraordinaire velouté de leur surface que l'on ne saurait décrire avec des mots. Heureux celui qui possède encore un

*Note de l'éditeur: Mais pour les recommandations ILFORD voir la notice d'instruction jointe au produit.

vieux "rouleau de séchage" en papier buvard avec mousseline – il ne sera pas obligé de passer ses tirages sur un bord de table arrondi pour les redresser.

Tel est le tribut de "sueur" fixé par les dieux que l'on doit verser avant d'accéder aux félicités dispensées par les papiers nobles. Et "GALERIE", ce progrès qui nous replonge dans le passé, ne fait pas exception. Par contre il offre certains avantages que n'avaient pas les papiers nobles d'hier: échelonnement très précis des grades avec écart régulier de grade à grade, même sensibilité à l'exposition pour les grades 1.2 et 3 et ton d'image parfaitement uniforme – noir neutre saturé – pour tous les papiers. La couche d'argent plus épaisse permet de percevoir nettement des nuances dont on avait oublié l'existence depuis longtemps. Ce qui se paie par une résolution légèrement moins bonne: avec une couche épaisse la définition des petits détails est moins poussée qu'avec la couche mince des papiers couchés polyéthylène. Mais cela n'a pas d'importance pour l'impression visuelle de netteté.

Tout ce qu'il importe de savoir sur le plan technique vient d'être dit: ILFORD GALERIE est un papier d'agrandissement noir et blanc qui est un produit noble, comme on n'en a jamais connu de meilleur, même au bon vieux temps. En fait, il surpasse nettement les papiers d'autrefois grâce à l'échelonnement régulier de ses gradations et à sa sensibilité constante à l'exposition; de sorte qu'il constitue une surface sensible permettant de faire des travaux de qualité supérieure.

Fritz Meisnitzer



Manuel Alvarez Bravo

Montage et encadrement des épreuves photographiques

16

Une image parfaite est abîmée par un tirage imparfait. De même, un tirage bien fait ne peut qu'accroître les qualités d'une belle image. La prise de vue, aussi bien que le tirage, exige beaucoup de temps et d'adresse. Il est par conséquent essentiel que le tirage fini soit à la fois bien présenté et bien protégé.

Un tirage ne devrait pas avoir de défaut de planéité, il ne devrait être ni déchiré, ni troué. A plus long terme, il devra être protégé des éléments chimiques contenus dans les produits avec lesquels il sera en contact, de même que des éléments chimiques et physiques de l'environnement. Il est tout aussi important que le tirage soit présenté sous son aspect le plus favorable, soit qu'il soit exposé de façon permanente ou présenté de temps à autre comme pièce d'un dossier.

La façon dont on choisit de présenter une image est en grande partie affaire de goût. Quand il s'agit de sa conservation, par contre, il faut choisir entre des moyens offrant une protection temporaire ou plus durable.

Les produits utilisés lors de la préparation de tirages qui doivent être présentés sont assez semblables à ceux utilisés pour leur conservation. Avant d'examiner les techniques spécifiques, il est utile de prendre en considération le souci croissant exprimé à l'heure actuelle au sujet de l'acide présent dans les matériaux de montage et leur action sur les tirages photographiques.

Mais de quel acide s'agit-il? Quelle est son origine? En fait, les cartons de montage conventionnels sont à base de pâte de bois, une pâte qui contient d'assez grandes quantités de lignine. A l'action de la lumière et de la chaleur, la lignine dégage des acides organiques. Ce sont ces acides qui, imprégnant le papier, causent une détérioration lente mais certaine.

Mais ce n'est malheureusement pas tout. Ces cartons de montage absorbent des gaz sulfureux contenus dans l'atmosphère. Du dioxyde sulfureux s'ajoute à l'acide déjà existant dans le montage et en accroît l'action. Parallèlement, l'hydrogène sulfuré absorbé tend à ternir l'image elle-même.

On ne sait cependant pas encore combien il faut de temps avant que l'une de ces réactions commencent à produire des dommages réels. Des recherches considérables ont été faites, utilisant des techniques artificielles de vieillissement. Mais les avis sont très partagés, quant à savoir le temps qu'il faut pour qu'une photo soit sérieusement menacée.

Que l'on sache simplement que le risque existe et que, en conséquence, on commercialise maintenant des produits sans acide, même s'il est difficile de se les procurer. Sur un tirage monté sur un carton conventionnel, on ne verra aucun signe d'usure pendant 25 à 30 ans. Mais, si l'on désire un montage permanent résistant à l'épreuve du temps, il faut alors se tourner pour tout ce qui concerne les préparatifs de présentation et de conservation vers

du matériel sans acide (supports de montage, bandes adhésives, enveloppes de stockage, etc. . .).

Il est maintenant d'usage aux Etats-Unis de monter les photographies en noir et blanc sur carton blanc et c'est aussi le style adopté de plus en plus couramment dans les expositions en Europe. Les photographes individuels ne semblent cependant pas aussi convaincus par le montage sur blanc pur. La collection Cartier Bresson, par exemple, qui se trouve au "Victoria and Albert Museum" à Londres est montée sur carton crème.

17

En fait, de telles décisions répondent à un choix subjectif suivant le type d'images à monter. C'est aussi un choix personnel qui déterminera la largeur de la marge. La tendance en vogue est à une marge large au moins de 10cm pour un tirage 24 x 30cm. Et si quelques photographes choisissent de centrer leurs images, la plupart utilisent la formule la plus courante, laissant une marge légèrement plus importante en bas de la photo.

Il existe plusieurs façons de fixer un tirage sur son support et la solution retenue dépend avant tout de ce que l'on veut faire de la photo. S'il ne s'agit pas d'une exposition permanente mais d'une présentation épisodique comme pièce d'un dossier, la colle, l'adhésif en atomiseur ou un montage à sec sont les meilleures méthodes.

Si les photos ne doivent pas être manipulées constamment, il faut considérer d'autres alternatives. De simples coins conviennent si le tirage est maintenu par un encadrement quelconque, mais la méthode la plus courante est tout simplement de fixer le dos de la photo à l'aide d'adhésif.

Le système de montage idéal doit en même temps préserver le tirage que l'on va conserver et offrir les meilleures possibilités de présentation. Il s'agit d'un support pour tirage et d'un second carton dans lequel on découpe une fenêtre à la dimension de l'image, fixée sur le carton support par le haut.

Voici la façon de procéder:

Il faut d'abord mesurer le format du tirage. Fixer ensuite la largeur de la marge désirée. Les supports de montage existent en plusieurs dimensions, "imperial" ou "DIN'A," suivant l'endroit où on les achète. Ils existent aussi en un certain nombre d'épaisseurs. Une épaisseur de 1mm environ convient ici.

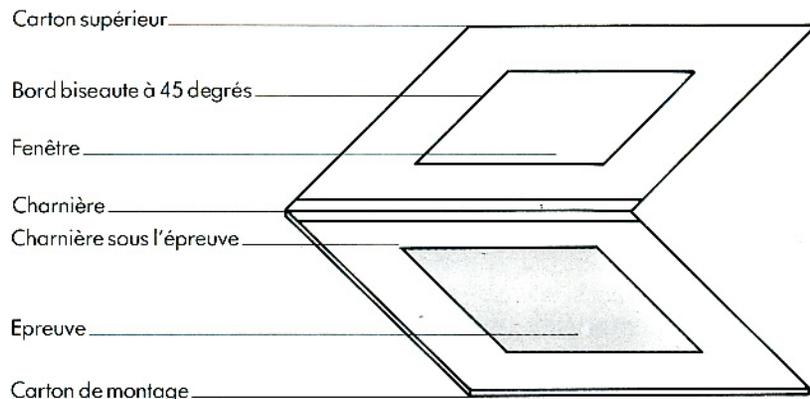
Trouver une surface plane avec une lumière adéquate. Recouvrir celle-ci d'un carton isolant ou d'un quelconque matériel de protection convenable.

Utiliser un couteau à lame rétractable bien affûté (ou couteau Stanley) et une règle à craser, couper deux morceaux de carton, le premier ayant les dimensions du tirage, auxquelles sera ajoutée la marge choisie. Le deuxième aura tout autour 3mm de moins que le premier. Vérifier les deux morceaux à l'aide d'une équerre. Ils seront respectivement le support et l'encadrement du montage final.

Placer ensuite l'épreuve sur le premier morceau de carton qui est un peu plus grand, au milieu ou légèrement vers le haut, selon le choix, maintenue de préférence à l'aide d'un poids dont le socle sera doublé de feutre pour ne pas abîmer la photo; marquer l'emplacement avec un crayon. Placer une règle à craser à 1,5mm à l'extérieur des

marques et avec le couteau, maintenu suivant un angle de 45° par rapport au carton (afin d'obtenir un bord biseauté vers l'intérieur, côté photo), découper le morceau ainsi délimité. Enlever la "fenêtre". Finir les angles avec une lame de rasoir et lisser les bords avec un morceau d'os.

Placer ensuite le carton évidé (fenêtre) obtenu bord à bord avec le support. Assembler les deux morceaux à l'aide de papier collant résistant de 35mm qui servira de charnière lorsque l'on retournera le carton à fenêtre. Glisser ensuite la photo entre les deux morceaux de carton et la placer correctement dans la fenêtre. La maintenir fermement à l'aide du poids après avoir relevé le carton à fenêtre et marquer au crayon la position de l'épreuve dans sa longueur (ou largeur) supérieure.



Retourner l'épreuve selon l'axe ainsi défini. Le bord supérieur de l'épreuve se retrouve, image à l'envers, en concordance avec le trait au crayon. Tenir l'épreuve dans cette nouvelle position et réaliser une charnière grâce à une bande adhésive (environ 20mm), selon la ligne crayonnée. Il ne faut pas que la charnière dépasse l'épreuve. Remettre cette épreuve en place. Rabattre le cache à fenêtre, le travail est terminé.

La prochaine étape consiste à choisir un cadre. Le choix est très vaste, depuis l'ornement décoratif jusqu'au simple objet utilitaire et le style dépend du caractère de l'image. Le cadre doit attirer l'attention sur l'image, mais il ne doit pas être l'objet de l'attention.

Si vous encadrez la photo pour vous-même, ou si vous connaissez l'utilisation qui en sera faite, le choix de l'encadrement dépendra alors aussi du milieu ambiant où elle sera exposée. En général, un encadrement métallique moderne dans une maison ancienne ne convient pas tout à fait. Et vice versa. En fait, c'est une question de goût. On trouve un très grand choix d'encadrements tout faits ou en kits, chez la plupart des fournisseurs spécialisés.

Il est possible d'acheter les baguettes et de faire l'encadrement soi-même. L'assemblage – couper les baguettes suivant un angle de 45° horizontalement et 90° verticalement – est la partie délicate de l'opération, pour laquelle une boîte à onglets est nécessaire et qui demande une certaine pratique. Les baguettes doivent également être coupées à une longueur très exacte, tout ceci en faisant une opération astreignante pour un amateur, qu'il vaudrait mieux laisser à un spécialiste.

Mais il existe un encadrement très simple et satisfaisant, bien plus facile à assembler. Il s'agit de glisser la photo montée entre un support carton et un morceau de verre et de maintenir l'ensemble par des pinces.

Monter d'abord la photo, ajouter un cache à fenêtre, opération décrite plus haut, puis, utilisant une scie à petites dents, couper un morceau de carton de 5mm d'épaisseur environ à la dimension du montage. Il faut ensuite acheter un verre de 2mm d'épaisseur de la même dimension. Si on coupe le verre soi-même, le couteau à molette sera gardé humecté d'essence térébenthine ou d'alcool méthylique pendant la durée de l'opération. Lorsque vous avez terminé, il faut adoucir les bords plus ou moins rugueux.

19

Il faut s'assurer que le verre est propre des 2 côtés; faites votre "sandwich" et mettez au moins une pince (parfois appelée pince suisse) sur chaque côté. Ces pinces vont faire leurs marques dans le carton, si celui-ci est suffisamment mou. Sinon, mesurer l'emplacement où se trouveront les pinces, et faire des marques à l'aide de quelques légers coups de marteau, avec un tournevis ou un ciseau étroit.

Quelle que soit la façon dont est encadrée la photo, il faudra choisir entre du verre ordinaire, du verre traité anti-reflets et de l'acrylique transparent comme moyen de protection. Le verre anti-reflets a tendance à changer les couleurs et à affecter le brillant de certains sujets noirs et blancs, ce qui explique que bien des gens préfèrent l'inconvénient des reflets du verre normal. L'acrylique transparent est plus léger et se casse moins aisément que le verre, mais se raye assez facilement, il faut donc le manipuler avec soin.

Si la photo est claire, ou si des tons pâles prédominent, on peut choisir un cadre sombre pour contraster. Cela peut avoir cependant tendance à dominer ou à écraser l'image et il vaudrait mieux encercler l'image en traçant une ligne sur le montage à environ 25mm de l'image elle-même. Une couleur neutre, gris ou noir, est ce qui convient le mieux. La gouache est idéale et devrait être appliquée à l'aide d'un tire ligne ou équivalent, en utilisant une règle. Essayer d'abord la couleur, sur un morceau de carton inutilisé. Une alternative plus facile serait d'utiliser un crayon technique, tel qu'un Rapidograph, bien que dans les deux cas, un carton de montage de mauvaise qualité augmentera beaucoup le risque d'absorber la couleur.

Bien sûr, en plus des kits et des montages faits à la maison, il existe des sociétés spécialisées qui effectueront le travail. Cela reviendra naturellement plus cher mais les résultats seront sûrement de meilleure qualité, surtout si le fournisseur choisi a l'habitude de travailler pour des expositions photographiques ou artistiques plutôt que l'artisan local spécialisé dans la photo de mariage. Certaines sociétés ont fait breveter leurs propres gammes d'aluminium extrudé et qui, assemblés, donnent de remarquables encadrements.

Les tirages qui ne sont pas destinés à être exposés en permanence doivent être stockés très soigneusement. Ils doivent toujours être montés de préférence avec le cache à fenêtre, afin d'éviter que l'image elle-même soit en contact avec une autre surface.

Un papier tissu devrait être placé sur l'image (entre celle-ci et le cache pour une meilleure protection). Chaque épreuve montée devrait être placée dans sa propre enveloppe faite d'un carton sans acide et d'un dessus en polythène transparent. Les enveloppes peuvent

être empilées, à plat, dans des boîtes doublées de polythène. On trouve aussi des boîtes portfolio, assemblées avec du fil, comportant un couvercle à charnières et un dos à rabat, qui permettent un accès facile. Elles contiennent également de chaque côté des filtres pour empêcher la condensation.

Les températures extrêmes et une humidité relative devraient être évitées. On ne devrait en outre jamais garder de photo près d'une machine à copier électrostatique. Ces machines émettent de l'ozone agent oxydant puissant qui attaque l'argent.

Les soins pris pour monter et présenter une photo seront toujours payés de retour en termes d'esthétique et le cas échéant, la photo sera plus facile à vendre. Ajoutés à un traitement et à un stockage appropriés, ils contribuent également à prolonger au maximum l'existence d'une image que le photographe a créé au prix de tant d'efforts.

Robin Laurance



Jean Cocteau, Photo © Arnold Newman

La conservation

“Nous avons braqué sur la réalité un oeil qui l’a rendue durable” Paul Claudel

La recherche des sites archéologiques, l’étude des fossiles sont des préoccupations récentes, or ce qu’un hasard géologique a laissé de mémoire dans la pierre, la lithographie puis le daguerréotype “ce miroir qui se souvient” l’y inscriront en toute conscience.

L’hommage que les bas-reliefs égyptiens réservaient aux Pharaons est devenu, dans les moments d’exception comme dans les plus humbles aspects de la vie, la fonction quotidienne du photographe. Dans “La tête d’Obsidienne” André Malraux mesure tout ce que la photographie a apporté, depuis l’époque de Baudelaire, au musée imaginaire d’un homme d’aujourd’hui par la connaissance nouvelle de l’art asiatique, africain, précolombien, etc . . . Or, beaucoup de ces photographies demeurent les ultimes traces d’oeuvres détruites, de toiles volées, de sites disparus, comme les duplicata d’une réalité qui n’existerait plus. Qui reconnaîtrait aujourd’hui le Paris d’Eugène Atget?

C’est comme si Niépce, Talbot, Bayard, en inventant la photographie rendaient possible le rêve chimérique des Encyclopédistes: Fixer la mémoire pour en préserver l’acquis. Dès lors, la photographie ne se justifie plus que par son aptitude à se conserver.

Depuis le début du siècle, le développement d’une photographie que l’on appelle “Créatrice” moins importante par le motif qu’elle reproduit que par l’engagement personnel, émotif, voire littéraire de son auteur, toute une photographie pour laquelle le tirage original est une fin en soi, rend spécialement préoccupant la conservation des épreuves. Non pas que les photographies de reportage ou d’illustration appartiennent à un genre inférieur qui ne mériterait pas toujours de passer à la postérité, mais vouées par essence à la reproduction, elles se conserveront aussi longtemps que la page imprimée du magazine ou du journal, l’épreuve photographique n’étant pour elles qu’une étape provisoire, un épisode. Quand le tirage aux sels d’argent se trouve être le matériau définitif, avec souvent une telle subtilité de nuances dans la gamme de gris que le meilleur procédé de reproduction photomécanique équivaldrait à une trahison, l’image devient très fragile. Les émulsions argentiques sont très vulnérables aux vapeurs sulfureuses, aux agents oxydants et autres facteurs de la pollution moderne. De plus, les épreuves originales n’existent généralement qu’en très peu d’exemplaires, non que l’auteur veuille valoriser artificiellement une production élitaire, mais parce qu’un tirage d’excellente qualité demande des heures de travail, et qu’un créateur ne passera pas sa vie à tirer toujours la même image. Les oeuvres des photographes reconnus de leur vivant se trouvent relativement préservées, les organismes qui les ont en charge (galeries, collections publiques et privées) étant avertis et vigilants. Leurs recommandations nous sont précieuses, mais il va de soi qu’elles ne peuvent s’appliquer qu’à des épreuves parfaitement bien traitées, fixées, lavées et éventuellement virées.

Jim Borcoman, conservateur de la National Gallery d’Ottawa, a défini (lors d’une intervention aux Rencontres Internationales de la Photographie du Festival d’Arles) dans

quelles conditions étaient maintenues les collections de photographies nord-américaines: température 20°C, humidité relative 50%, obscurité totale et en cas de consultation ou d'exposition: lumière de lampes au tungstène, jamais de lumière du jour ni de tubes fluorescents (trop riches en ultra-violets). Ces conditions de température et d'hygrométrie se trouvent naturellement produites par les murs épais des vieilles constructions européennes comme la Bibliothèque Nationale à Paris ou la Portrait Gallery de Londres. Toutefois, la pollution sulfureuse des fumées industrielles, des combustions domestiques, des gaz d'échappement allant croissante, on devra se résoudre dans les prochaines années à équiper les locaux d'archives de systèmes très onéreux de filtrage de l'air.

Luis Nadeau qui travaille beaucoup à la conservation dans son laboratoire photographique des Archives Provinciales de Fredericton au Canada, prétend que l'on pourrait prolonger considérablement l'espérance de vie d'une photographie en la maintenant à basse température: A -18°C on multiplierait sa longévité de 340 fois, à +4°C on la multiplierait par 16. Il faudrait alors ou consulter des contretypes et ne jamais sortir les originaux ou résoudre le problème que pose d'infliger aux photographies de grands chocs thermiques entre la salle d'archive et le local de consultation.

Les conservateurs sont unanimes à recommander de ne jamais coller une photographie. Il est prouvé que, sauf avec de la pâte de farine ou de l'amidon de riz, la colle aura, à la longue, une action chimique de destruction des fibres du papier.

L'industrie papetière propose, dans certains pays du carton "acid free", pour le montage des photographies. Or, on sait que le pouvoir de conservation d'un papier est lié à plusieurs facteurs: la présence en grande quantité d'alphacellulose, l'absence de lignine, l'absence d'oxydant, l'absence d'acide n'étant qu'un facteur secondaire lié lui-même à l'encollage du papier. Un papier peu acide est un papier peu encollé, c'est à dire spongieux, perméable aux vapeurs chargées de soufre des atmosphères urbaines. Un papier à pH neutre aujourd'hui, sera dans dix ans probablement plus acide que le serait un support légèrement acide aujourd'hui, mais plus encollé et imperméable. Les photographies des collections du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale à Paris, sont montées dans un passepartout en papier "longue conservation" à fibres longues ayant une grande résistance à la manipulation. Elles sont collées à l'amidon de riz par un onglet en papier du Japon sur quatre millimètres du bord supérieur de l'image, selon une méthode traditionnelle des artisans encadreur de gravures. La partie supérieure de la Marie-Louise (dans laquelle est pratiquée une fenêtre) ménage une épaisseur qui protège la surface de la photographie des abrasions.

Certains colorants liquides utilisés pour la repique risquent de virer de couleur avec le temps, la repique à la gouache ou à l'aquarelle plus difficile sur des épreuves brillantes reste éliminable par un relavage et se trouve plus conforme au principe des restaurateurs d'oeuvres d'art: aucune intervention ne doit être irréversible. Il faut aussi éviter d'écrire au dos des tirages avec certaines encres qui peuvent migrer dans l'image et se contenter, le plus souvent, de la mine de plomb.

Les manipulations répétées détériorent les photographies. On ne doit jamais toucher la surface d'une photographie avec les doigts toujours plus ou moins gras et acides, beaucoup de galeries qui proposent la consultation de tirages originaux exigent le port de gants blancs.

Colin Ford, conservateur du demi million de photographies de la Portrait Gallery de Londres, a fait contretyper en petit format toute la collection pour éviter de manipuler les originaux. La Société Française de Photographie est en train de réaliser une opération analogue avec ses incunables.

Comme nous l'enseigne l'ouvrage collectif publié en 1977 par la Documentation Française, "Conservation des images fixes", le rangement des tirages impose aussi des précautions. Les boîtes en bois blanc, en bois vernis, en métal peint sont à éviter car leurs résines libèrent des gaz toxiques pour les images et ce pendant des années. Par contre une boîte en métal peint avec une peinture spéciale cuite au four ne présente pas de dangers. Les pochettes en papier cristal utilisées au classement des négatifs et des tirages sont de fabrication irrégulière et celles qui présente un taux élevé de colophane sont à proscrire. LP Clerc conseillait déjà au début du siècle dans son magistral traité de photographie, de ne jamais ranger un négatif côté émulsion en contact avec les collures de la pochette en papier cristal "... Quelques destructions d'images ayant été signalées dans les régions de clichés longtemps maintenus au contact de ces collures".

Toutes ces recommandations s'appliqueraient également aux tirages couleurs, hélas hormis quelques exceptions dont le Cibachrome et le tirage au charbon direct de l'artisan Michel Fresson, la plupart des tirages couleurs sont voués par la nature de leurs colorants à une destruction assez rapprochée. Les remarquables travaux de Henry Wilhelm de l'East Street Gallery à Grinnel (Iowa) et de Klaus Hendricks responsable d'archives publiques au Canada, sont formels sur ce point.

A une époque où tout l'héritage iconographique du simple album de photos de famille se voit menacé par la généralisation du tirage couleurs à la stabilité si souvent précaire, il est bon de se rappeler:

Il aura fallu cinquante ans pour que les images d'Eugène Atget réduites en leur temps au rôle anonyme et humble de "documents pour artistes" (artistes peintres) soient considérées aujourd'hui comme la plus extraordinaire documentation sur le Paris du premier quart de siècle, et pour qu'Atget lui – même soit mondialement salué comme le père spirituel de toute une nouvelle génération d'artistes photographes. Bien que les considérations sociales des hommes fussent différentes, l'oeuvre que le comte Primoli accomplit à Rome au début de ce siècle a connu un destin similaire. On pourrait encore citer Jacques-Henri Lartigue. Les exemples sont nombreux.

En matière de conservation nul n'a le droit (ni la faculté) de discerner ce qui sera important de ce qui ne le sera pas dans cent ans, dans deux cents ans, et souhaitons le, dans beaucoup plus longtemps.

Michel Kempf

Michel Kempf est Photographe, Représentant la photographie au Conseil d'Administration de l'Association pour la Recherche Scientifique sur les Arts Graphiques, et Chargé de cours à l'École Supérieure d'Art Graphique, à Paris.



Bill Brandt

Galleries photographiques: l'exposition des oeuvres du 20ème siècle

26

Les galleries photographiques telles que nous les connaissons aujourd'hui sont un phénomène relativement nouveau. Ceci ne signifie pas que la photographie n'a pas été vendue comme une oeuvre d'art auparavant. Depuis les débuts de la photographie, les photographies se sont vendues à l'unité ou en nombre, par toutes sortes de canaux, depuis les dépositaires de journaux jusqu'aux galleries d'art.

Cependant, durant les 10 dernières années, les galleries se sont multipliées se spécialisant dans l'exposition et la vente des épreuves photographiques dans tout le monde occidental. En Europe, la première galerie ouverte dans les années 60 est "Il Diaframma" à Milan, suivie par "The Photographers' Gallery" à Londres en 1971. Aux Etats-Unis, la galerie "Focus" de San Francisco commence, dans les années 60, à exposer les oeuvres de photographes et à vendre des livres photographiques. La galerie "Soho" à New York commence un peu plus tard, en tant que coopérative de photographes, à exposer leur propre travail et celui d'autres personnes. Depuis ce temps, la plupart des villes d'Europe et d'Amérique ont au moins un lieu où l'on expose régulièrement des photographies. Cela a été des expériences de courte durée mais il y a maintenant plus de 20 galleries bien établies auxquelles un photographe peut s'adresser avec l'espoir de voir son travail exposé. En dehors de ces galleries spécialisées, il y a un grand nombre de musées, de galleries d'art et d'établissements scolaires qui inclut la photographie dans leurs programmes d'exposition.

Les méthodes de financement des galleries spécialisées sont nombreuses et variées. Celles qui fonctionnent grâce à certains fabricants de films ou d'appareils photographiques ont augmenté en nombre; dans le cas de Canon, ils ont élargi leur possibilité par le financement de galleries existantes, tout en leur laissant une remarquable liberté d'action afin d'exposer ce qu'elles veulent.

Il est exact de dire que toutes les galleries se spécialisant dans la photographie contemporaine ont débuté avec quelque soutien extérieur, que ce soit des capitaux privés ou les fonds d'un groupe, et presque toutes, soit continuent de cette façon, soit introduisent quelques revenus complémentaires grâce à la vente de livres, la location de chambre noire ou d'autres activités apparentées. Une autre solution est de vendre proportionnellement davantage de matériel du 19ème siècle, pour lequel les prix sont plus stables et généralement plus élevés. Ce moyen est le plus souvent adopté par les galleries commerciales dont les finances leur ont permis d'investir dans les toutes premières réalisations photographiques. En Grande-Bretagne, le gouvernement, par l'intermédiaire du "Arts Council" (conseils culturels) poussait à mener une forme unique d'aide dirigée vers les galleries à but non lucratif.

De telles galleries sont rares aux Etats-Unis et doivent être aidées par des fondations privées tandis que dans la plus grande partie de l'Europe occidentale, les dépenses publiques sont destinées aux musées, aux bibliothèques et aux institutions nationales. Chaque pays a aussi ses propres méthodes pour aider des photographes indépendants.

Les rapports entre les photographes et les galeries ont évolué considérablement durant les dix dernières années. Tant qu'il y avait très peu de galeries, à peu près chaque photographe, quelque fameux et connu qu'il soit, était heureux de fournir des épreuves photographiques pour une exposition. Il y avait une accumulation considérable de travaux et de matériel rétrospectif des photographes de premier plan dans le 20^{ème} siècle, couvrant tous les domaines et qui ont pu être vus dans leur pays d'origine sans avoir la possibilité de bénéficier d'un impact international.

Une fois qu'il y eut des endroits déterminés pour exposer et un nombre croissant de musées, de centres d'art qui inclurent la photographie dans leurs programmes, l'horizon s'élargit.

Déjà, l'Europe eut l'occasion de voir la plupart des photographes américains contemporains de tout premier plan. Bien que le nombre d'Européens ayant été exposés en Amérique soit inférieur, il est en augmentation.

L'accroissement des occasions d'exposer, joint au développement de la vente des épreuves, et par là même à la réalisation des investissements et du temps nécessaires pour effectuer ces épreuves, a conduit beaucoup de ces photographes à demander aux galeries des honoraires, sous forme de ventes garanties. Ceci est déjà mis en pratique, seulement pour quelques prestigieux photographes, mais il est clair que cela se répandra avec le temps.

Les raisons pour lesquelles les photographes souhaitent exposer et les raisons pour lesquelles les galeries désirent montrer des photographies sont dans l'ensemble compatibles, bien que naturellement elles varient selon les personnes. Un photographe, comme n'importe quel créateur, ne travaille pas dans le vide. Il peut travailler tout d'abord pour se faire plaisir, mais il souhaite que les résultats soient partagés et appréciés par d'autres. Au dernier stade de la réalisation d'une oeuvre; on a le sentiment qu'elle doit être absolument présentée au public, avant que le prochain projet ne s'élabore. Ceci peut être fait par la publication ou par l'exposition (ou de préférence, les deux). Bien qu'un portfolio dans un périodique ou un recueil annuel puisse être satisfaisant, cela ne peut guère donner qu'un aperçu du thème complet.

Mettre au point en même temps livres et expositions est encore plus difficile, mais les résultats valent certainement cet effort. Ces résultats peuvent être une meilleure évaluation de l'oeuvre, de nouvelles publications et quelques ventes d'épreuves. Il est cependant insensé pour un photographe d'exposer dans le simple but de montrer son travail à d'autres personnes. N'importe lequel des autres avantages obtenus doit être considéré comme une surprise agréable supplémentaire.

En ce qui les concerne, les galeries fonctionnent grâce à des gens dont l'enthousiasme et le goût pour la photographie sont tempérés par la responsabilité qu'ils ont envers leur public et dans certains cas, vis-à-vis de leurs commanditaires. En temps normal, ils essayent de garder l'équilibre entre les célébrités et les nouvelles découvertes, de conserver un niveau d'ensemble élevé pour encourager les meilleurs photographes à exposer chez eux et rester dans les limites de la politique définie à la création de la galerie. Elles peuvent avoir des préférences et des aversions personnelles et l'examen d'un programme passé peut donner au futur exposant une idée de ce qui peut probablement être accepté par n'importe quelle galerie.

Je recommanderai, sans aucun doute, quelque "étude de marché" à ce sujet, car cela peut épargner à tous deux, à vous photographe et à la galerie, beaucoup de temps et de mécontentement.

Une fois que vous avez décidé où vous voudriez exposer, téléphonez ou écrivez à la galerie en question et renseignez-vous auprès d'elle en ce qui concerne sa procédure de choix. La plupart des galeries travaillent de 6 mois à 1 an à l'avance, quelques-unes ont même des délais plus longs. Même si elles ont des périodes de l'année précises pour la sélection finale, elles essaieront probablement de prendre rendez-vous pour voir votre travail et vous demander de laisser votre portfolio durant quelques jours, afin de l'examiner. Bien que la plupart des photographes profitent de l'occasion pour discuter et expliquer leur travail, les directeurs et les conservateurs n'ont pas assez de temps pour faire cela avec chacun et pour cette raison, préfèrent avoir une politique d'ensemble selon laquelle chacun doit envoyer ou laisser son travail pour une courte période.

A ce stade, ceci rend la présentation plus importante. Une idée de méthode pour cette présentation, que ce soit remis en mains propres ou non, serait une boîte de 30 épreuves au maximum, avec des marges blanches pour éviter les marques de manipulation – si ce sont des petites épreuves de travail, cela doit être indiqué – et, si possible, au moins 1 épreuve doit être réalisée dans le format pour exposition. S'il s'agit d'épreuves couleur, une ou plusieurs seront montées en diapositives, afin de pouvoir les projeter ou les visionner sur une boîte à lumière.

Alors que les Américains ont la réputation de demander de longs curriculum vitae, la plupart des galeries européennes se contenteront d'une brève note bibliographique ayant rapport à l'exposition, à la formation et aux détails de publication. Si le travail est expédié par courrier, il doit être bien protégé, de préférence avec une enveloppe affranchie pour le retour (ou des coupons postaux internationaux). Si vous envoyez de petites épreuves tout en souhaitant montrer vos réalisations agrandies (50×60cm), n'oubliez pas de le dire à temps. Dans tous les cas, assurez-vous que votre nom et votre adresse sont clairement indiqués sur la boîte ou le portfolio, aussi bien que sur n'importe quel document photographique.

Gardez à l'esprit qu'une exposition doit être homogène. Dans l'idéal, c'est une combinaison d'idées et de styles qui se complètent l'un/l'autre. Si vous travaillez sur plusieurs thèmes, et que vous ne puissiez rencontrer le directeur de la galerie, essayez de choisir tout seul ou avec l'aide d'amis, ce qu'il vous faut soumettre.

Cinq séries de sujets complètement différents sont idéal pour un portfolio. Cela montre ainsi que vous pouvez travailler dans plusieurs directions, mais cela ne donne pas une bonne impression à une galerie qui cherche un engagement pour un thème ou une idée à un moment précis. Naturellement, une fois qu'un photographe est reconnu avec 20 ou 30 années de travail derrière lui, la sélection pour une rétrospective pourra couvrir plusieurs sujets, puisque le style sera alors assez fort pour rendre l'exposition homogène.

Une fois que l'on s'est mis d'accord, au sujet de l'exposition, le mieux est de voir avec l'organisateur de l'exposition de l'espace dont on dispose et d'arriver à un accord sur le nombre et les formats des épreuves à exposer. La plupart des galeries connues ont des encadrements dans des formats courants et se chargeront du montage.

Si vous avez vous-même des idées précises sur la présentation, il sera probablement nécessaire de payer vous-même pour des présentations spéciales. Ceci s'appliquera également aux expositions que vous organisez dans des lieux dans lesquels on n'expose pas régulièrement des photographies. Dans l'un ou l'autre cas, il est important que l'organisateur de l'exposition soit d'accord avec vos idées avant que vous vous lanciez dans tout projet ou dépenses qui vous incomberaient. Dans tous les cas, vous devez prévoir d'avoir à fournir les tirages et il est important, pour le noir et blanc, qu'il soit traité selon les normes de permanence recommandées et plutôt sur papier baryté que sur support couché polyéthylène, surtout si les ventes sont importantes. La stabilité de la couleur est également importante pour les éventuels acheteurs et le supplément de prix d'un des procédés les plus résistants tel que le Cibachrome sera bénéfique.

Il y a beaucoup de dépenses en liaison avec n'importe quelle exposition et il est bien utile de comprendre exactement ce que la galerie paiera pour cela et ce qu'ils attendent que vous leur fournissiez. Ceci variera beaucoup selon le lieu, les galeries donnent maintenant un contrat par écrit qui comporte tous les points, s'ils ne le font pas, il est tout-à-fait normal de leur demander une lettre établissant ce qui sera à leur charge et ce qu'ils attendent de vous. Les principales dépenses à envisager sont les coûts de tirage, de montage, d'encadrement, d'assurance, de publicité, d'affichage, des invitations et du vernissage. Il y a bien sûr, certaines galeries qui demandent à l'artiste un pourcentage de location pour exposer avec elles. Elles n'ont pas le prestige des expositions en musées mais, par contre, ces entreprises plutôt commerciales sont souvent plus en mesure de vendre votre travail et, si elles sont bien organisées, elles peuvent avoir en cela un certain avantage.

Vendre des épreuves, c'est se soumettre à un verdict dicté par un certain nombre de mythes et d'idées fantaisistes. Seulement un très petit nombre de photographes vivants peut tirer une part substantielle de ses revenus de la vente de ses épreuves, à des acheteurs individuels ou à des musées. A dire vrai, les ventes augmentent lentement. De nouveaux collectionneurs se sont joints aux quelques uns qui collectionnaient depuis longtemps, avant la vogue actuelle des expositions photographiques. De plus en plus, les acheteurs ont le sentiment de faire un investissement financier autant qu'artistique. Pour cette raison, ils préfèrent soit acheter à des photographes renommés dont la valeur est reconnue depuis plusieurs années et dont ils sont sûrs qu'ils pourront prendre place dans leur collection, soit acheter à des nouveaux venus dont les prix suffisamment bas permettent de prendre un risque. Dans le premier cas, ils rechercheront une image représentative du travail du photographe, de préférence une image déjà vue dans un livre ou dans un catalogue.

Face à des personnes plus jeunes, l'acheteur peut choisir les images qu'il préfère, celles qui savent l'émouvoir par le sujet traité ou par leur signification.

Actuellement, les photographes qui éprouvent le plus de difficultés à vendre, sont ceux à qui une certaine notoriété dans leur domaine permet d'exiger un certain prix, mais qui n'ont encore que rarement participé à des expositions ou que la publication de nombreux ouvrages n'a pas encore contribué à faire connaître. Dans tous les cas, si la galerie peut conserver une partie de votre travail après une exposition, vous avez de plus grandes chances de vendre. La plupart des gens qui achètent des épreuves aiment bien avoir le temps de venir les voir et de réfléchir pendant quelque temps. Ainsi, la personne qui s'occupe des ventes a la possibilité de présenter votre travail à d'éventuels acheteurs; parfois, aussi, d'autres galeries s'intéressent à des oeuvres qu'elles pourraient exposer.

Même si des galeries peuvent être quelque peu concurrentes dans une même ville, elles entretiennent en général de bons rapports et parfois des liens très étroits avec des établissements similaires dans d'autres pays. La réputation d'honnêteté d'une galerie se construit au fil des années et si vous avez signé avec l'une d'elles des contrats honnêtes, ses recommandations pourront vous être utiles. Les galeries importantes sont bien sûr en rapport les unes avec les autres, mais souvent le moindre spécialiste pourra vous dire laquelle, dans tels pays, est susceptible d'être intéressée par votre travail.

Au 20^{ème} siècle, la vente des épreuves s'est multipliée surtout entre l'Europe et les Etats-Unis. Aux Etats-Unis, le système des taxes autorise les individus ou les sociétés à acheter des oeuvres puis à en faire don à des musées. Ceci favorise, bien sûr, les photographes les plus connus et ceux qui ont édité des portfolios en nombre limité. Un peu partout dans le monde, il y a quelques collectionneurs avisés et leur nombre croît, tandis que les personnes qui peut-être, autrefois, collectionnaient des livres, découvrent que l'acquisition d'un tirage leur permet de mieux s'exprimer et leur donne autant de satisfaction. En Amérique, les musées et les universités ont toujours consacré une part de leur budget à l'acquisition de photographies, alors que cela est tout récent en Europe. Le "Victoria and Albert Museum", la "Sheffield City Art Gallery" en Angleterre et la Bibliothèque Nationale à Paris, suivant des voies différentes et avec des budgets limités, s'efforcent de la même façon de constituer des collections internationales, alors que certains musées européens consacrent leur budget au travail d'artistes de leur pays. C'est surtout par l'intermédiaire de galeries privées qu'un photographe relativement peu connu va commencer à vendre; et à mesure que son travail sera publié et exposé, on peut espérer que ses ventes seront plus nombreuses.

Je n'ai pas fait mention des prix, parce que ceux-ci ont tendance à varier beaucoup. La galerie vous donnera certainement une idée du prix qu'elle pense obtenir de votre travail. Elle prendra une commission très variable elle aussi, le chiffre le plus élevé étant le plus probable, d'autant plus qu'elle compte sur la vente des épreuves pour survivre. Un prix ayant été fixé, il est important de garder le même partout dans le monde, parce que les photographes, comme les collectionneurs, voyagent beaucoup.

Un tarif initial devrait représenter la rémunération correcte du travail que vous avez fourni, sans tenir compte de votre expérience et de votre notoriété qui seront pourtant décisifs pour l'arrangement final. Votre tarif doit être assez élevé pour rester fixe pendant au moins deux ans; par la suite, il pourra augmenter si les ventes le justifient.

En dernier lieu, il est important de déterminer si vous souhaitez vraiment vendre vos travaux et si vous êtes prêt à exécuter les commandes dans un délai raisonnable. Si vous ne remplissez pas ces conditions vous allez mécontenter à la fois les acquéreurs possibles et les galeries, et la confiance est importante dans ce genre de transactions. Si vous ne désirez pas vendre de tirages, dites le clairement à la galerie au moment de l'exposition.

La reproduction des tirages ne peut pas témoigner des qualités d'un photographe, aussi les galeries ont un rôle essentiel à jouer en lui fournissant l'occasion d'exposer et de vendre les originaux.

Comme de plus en plus, on n'hésite pas à considérer la photographie comme un art, galeries et collectionneurs désirent de plus en plus souvent acquérir de nouveaux travaux.

En premier lieu, et impérativement, on exige de ces travaux d'être originaux et de qualité. Ceci dit, plus le photographe sera attentif aux directives que je viens de donner, plus il ou elle aura de chances d'exposer. L'époque est passionnante pour les galeries et les exposants, ainsi que pour le nombre grandissant de personnes qui découvrent par leur intermédiaire le monde en expansion de la photographie que l'on expose.

Sue Davies

31

Sue Davies est directrice du "Photographers' Gallery" Londres



Edouard Boubet

Il y a quelques années qu'une guerre s'est déclarée, bien que cela ne fasse que 18 mois que l'ennemi en soit conscient. C'est devenu maintenant une croisade avec ses armées et ses chefs venus du monde entier, faisant le siège des Jérusalem respectives que sont Agfa, ILFORD et Kodak, la croisade du papier, dont l'intention avouée est d'écraser ces trois citadelles de la fabrication du matériel photographique et de s'assurer des traités favorables et durables, protégeant le futur des papiers traditionnels sur support papier, riche en teneur d'argent.

J'ai ma part dans cet effort, en quelque sorte comme un franc-tireur, mais les généraux reconnus sont David Vestal aux Etats Unis et Jean Dieuzaide en Europe, aidés par une armée de lieutenants et de capitaines à Paris, Athènes, Bâle (Marco Misani de Printletter), Zurich, Amsterdam et Dieu sait où. Je rapporte ici une série de victoires récentes, de revirements importants et au moins une capitulation totale. Mais d'abord, un petit retour en arrière.

La protestation publique commença à s'organiser quant au maintien du matériel de tirage photographique de haute qualité sur support baryté, abandonné au début 1976, plus particulièrement en Amérique. Bien sûr, des photographes se sont plaints des papiers RC dès leur sortie, mais les photographes se plaignent tout le temps et les fabricants s'y habituent. Après tout, on ne voit plus de Kodachrome II sur les rayons des magasins, n'est-ce pas? Mais cette fois, les choses étaient légèrement différentes. Cette fois, les produits nouveaux étaient non seulement clairement, visiblement, inférieurs en terme de qualité d'image, mais ils n'avaient rien à voir avec les précédents.

Ils étaient de nature différente. Ils ne pouvaient être considérés comme produits de remplacement. Lentement, des informations plus "sinistres" furent révélées, concernant les propriétés de conservation des nouveaux produits. Comment réagiriez-vous si, ouvrant une boîte de vos meilleures photos sur papier RC d'ici 10 ans, vous découvriez que l'émulsion et le support n'ont pas réagi de façon suffisamment identique aux altérations atmosphériques et vous ont laissé avec des morceaux d'images empilées dans les coins de votre boîte?

Ce sont les armées françaises qui remportèrent le plus grand succès. Encouragées par Dieuzaide depuis son quartier général d'Arles et appuyées par les photographes français, fins politiques, des lettres circulèrent et recueillirent littéralement des milliers de signatures. La Société Française de Photographie en fournit un grand nombre. Dieuzaide utilisa les Rencontres d'été pendant le Festival d'Arles pour organiser des échanges à ce sujet et en 1977, concentra l'attention du colloque sur la question, la dramatisant grâce à une conférence de presse publique.

Il a scrupuleusement accumulé ses munitions. Par exemple, Dieuzaide indique que le rayon photo de la Fnac, un très grand magasin parisien, demande davantage de papier support papier et fait état d'une chute des ventes de RC de 4 à 5%. Par conséquent, c'est peut-être 20% de leurs ventes qui sont constituées de papiers traditionnels. Dieuzaide dit

“En octobre dernier” (lors d’une discussion entre spécialistes que Dieuzaide organisa à ce sujet), “dans une lettre,” Agfa nous dit clairement que la plupart des papiers allaient être supprimés et en particulier le 111 (brillant carton)”.

Les responsables d’Agfa indiquaient que tout allait être arrêté. Cependant, dans une nouvelle lettre plus récente, du 18 juin, le Directeur parisien d’Agfa déclare: “Je poursuis également l’action que vous avez engagée concernant les papiers traditionnels et rencontre un écho favorable. Les lettres que nous avons échangées avec notre société prouvent que l’usine principale, basée en Allemagne, a été sensible aux réactions mondiales, en ce qui concerne les différents papiers. Il n’y a pas de problèmes. Nous ne cesserons pas la fabrication. Nous continuerons de fabriquer les 4 surfaces du Brovira, les 4 du Record Rapid ton chaud et 1 surface du Portriga Rapid.”

Pour Dieuzaide, ce fut une entière surprise . . . Stupéfiant!

Je ne possède pas tous les détails de la réponse de Kodak, en fait, il n’y a que des rumeurs mais ce sont des rumeurs intéressantes. On dit que Kodak doit sortir de nouveaux papiers aux Etats-Unis, étudie un papier couleur (Carbro process?) et prépare un “produit secret”.

La réponse de loin la plus significative, sans conteste, au défi lancé par Dieuzaide et les autres photographes créateurs, vient d’Ilford et ce, de la façon la plus spectaculaire. Quelque peu mécontents, ces dernières années, des ventes d’Ilfobrom, les responsables d’Ilford étaient depuis quelques temps conscients de la nécessité d’envisager le remplacement du produit. Cette situation rendit la Société très sensible, et même vulnérable, lorsque fut entreprise la campagne pour qu’une attention plus spécifique soit portée aux besoins des photographes créateurs.

Les premiers points qui retinrent leur attention furent les divers commentaires de la presse photographique américaine en 1976, concernant le maintien du matériel d’impression de haute qualité et durable.

Ilford participe chaque année aux Rencontres d’Arles, fournissant des films et des produits de développement. Suite à celles de 1977 et en particulier, au colloque de Dieuzaide, il fut préparé en Septembre au sein de la Société le premier document mettant en évidence qu’un nouveau produit s’avérait nécessaire et définissant en partie les propriétés souhaitées. Ce document fut préparé par Jacques Régent, Chef Produit.

Travaillant en France, Régent avait assisté régulièrement aux Rencontres et s’était rendu compte des besoins d’un grand nombre des plus sérieux utilisateurs de photographie non commerciale.

C’est ainsi que germa l’idée d’un nouveau papier “de luxe” (c’est ainsi qu’Ilford y fait référence). A ce stade, ce qu’ils proposaient était la fabrication d’un nouveau papier avec des noirs et des hautes lumières améliorés, comme direction de recherche. Ils se rendirent également compte qu’il était essentiel de porter attention aux propriétés de conservation.

Début Novembre, 1 mois et demi plus tard, un groupe d’étude fut constitué comprenant des représentants de la Recherche et du Développement, du Product Management et des Services Techniques, en bref, toutes les fonctions concernées par la fabrication d’un nouveau produit. En Décembre 1977, le premier essai d’étendage était effectué. Trois mois

d'essais suivirent et en Février 1978, un second étendage fut effectué. A ce stade, on ne travaillait que sur une seule surface et un seul grade. En Mai, le produit existait en 2 surfaces, brillant et mat et en 3 grades, ce en carton seulement. Le produit était à la coupe en Juin et conditionné la première semaine de Juillet, juste une semaine avant les Rencontres d'Arles 78. Le produit fut présenté aux Rencontres, considérées comme terrain d'essais et ce qui fut appris à partir des images et des opinions émises devraient avoir un effet significatif sur le produit final, ainsi que sur son mode et sa date d'introduction.

Le produit est un papier conventionnel et traditionnel, étendu sur un support papier. Sur ce support se trouve la couche normale de baryté sur laquelle l'émulsion est étendue. Dans les papiers couchés polyéthylène, l'opacifiant est bien sûr le dioxyde de titane.

L'émulsion est nouvelle. Pour éviter une tendance au bleu, on a enlevé les agents blanchissants de l'émulsion elle-même, pour les laisser au niveau du support. Ceci devrait donner un ton d'image un peu plus chaud. On a également augmenté légèrement la quantité d'argent et, on l'espère de façon substantielle, la propriété du papier à fournir des noirs plus riches. En fait, Ilford affirme que la nouvelle émulsion offre une meilleure qualité dans toute la gamme des tons. De plus, Ilford projette une nouvelle série de transformations pour obtenir des niveaux inférieurs de résidus chimiques. Cela signifie seulement 30 secondes dans le fixateur Hypam, fixateur rapide d'Ilford au thiosulfate d'ammonium.

Des temps plus longs provoquent une absorption dans les fibres du papier et sont de toute façon inutiles et même nuisibles. Il existe aussi un nouveau bain favorisant le lavage, décrit comme étant distinct de l'éliminateur hypo. Ilford a l'intention de commercialiser son papier avec une documentation technique complète concernant le traitement, les propriétés de conservation, les tons, etc . . . Le concept est considéré avec le plus grand sérieux.

Les premiers tirages effectués à l'extérieur de la Société Ilford furent le travail de deux des animateurs des Rencontres, Yann Le Goff et Serge Gal, à l'Université de Provence en Février de cette année. En Mai, Dieuzaide avait le papier entre les mains. J'ai vu ses résultats, ainsi que ceux des 2 premiers cités, et en l'absence de tirages comparatifs des mêmes négatifs sur papiers différents, je fus cependant très impressionné. Dieuzaide, en particulier, obtient des noirs très riches, mais en raison de la nature de ses images, je ne peux pas vous dire grand'chose des demi-teintes. En ce moment, il n'existe que 3 grades, 1, 2 et 3, 2 étant le grade normal.

Il est rare qu'une Société si importante consulte un éventail étendu d'utilisateurs, professionnels et amateurs, à la fois avant et pendant la mise au point d'un nouveau produit. Ce nouveau papier n'est pas conçu pour rapporter beaucoup d'argent à Ilford. Son introduction est davantage une question de prestige et de promotion et tout ce qui existe à l'heure actuelle n'est qu'un prototype. Mais, sans tenir compte du résultat futur de ces démarches, il nous faut féliciter cette Société.

William Messer

Les articles publiés dans cet ouvrage ont été rédigés par des auteurs indépendants et les opinions exprimées ne sont pas nécessairement celles d'ILFORD.

Textes copyright 1979 ILFORD Limited, sauf pour "ILFORD à Arles" repris avec la permission du "British Journal of Photography"