

## VERSION FRANÇAISE

Ce document contient une traduction française du bouquin accompagnant *Hidden Depths*. Elle a été réalisée par Christophe Lesueur, sauf cette petite introduction que j'ai traduite moi-même. Il va de soi que je prends la responsabilité de toutes les erreurs qui demeurent.

Les textes écrits par J H Lartigue sont © copyright 2007 Ministère de la Culture France/AAJHL. Afin de les distinguer de mes propres textes ils ont été composés en Palatino 9pt comme ci-dessous :

Comment ce goût m'est il venu ? Pas tout seul, bien sûr, et d'abord comme un jeu : je suis donc un petit garçon dont le père fait déjà de la photo ; il possède un appareil gros comme un hippopotame, monté sur un énorme pied de bois ; il se cache sous un voile noir pour mettre au point, puis il me soulève et je vois l'image dans le verre dépoli, très belle, à l'envers... On croirait que c'est de la magie, presque, tellement ça semble extraordinaire de pouvoir attraper les paysages, les gens, une foule de détails... même les grandes personnes n'y sont habituées : les journaux ne sont encore illustrés que par des dessins, et ma grand-mère trouve diaboliques ces images que représentent des personnes vivantes. Alors pensez si ça doit être encore plus fantastique et mystérieux pour un petit garçon !

Tous les autres textes ont été rédigés en anglais par mes soins et ils sont tous © copyright 2004-2007 Design for Life Ltd. Ils ont été composés en Helvetica Light 9pt comme celui-ci.

W. Lartigue

## **PREFACE**

Bien que ce « petit livre » ne reflète qu'une fraction des archives de Lartigue, il n'en donne pas moins à voir, selon moi, une part essentielle. S'il vous apporte, lecteur, ne serait-ce seulement la moitié du plaisir qu'il m'a procuré, alors nous serons tous deux très heureux.

Ce livre n'aurait pas été possible sans l'aide, l'enthousiasme, l'expertise et la patience du personnel de la Donation Lartigue, et tout particulièrement de Martine d'Astier de la Vigerie, Michaël Houlette et Selma Zarhloul. Mes remerciements iront aussi à Valérie Thomas dont les encouragements à un stade crucial ont su redonner vie au projet tout entier. La contribution de Tom Jacobson s'est avérée aussi précieuse qu'inestimable, et les nombreuses suggestions de Martin Yates ont grandement contribué à l'élaboration du texte final. Pour finir, ma reconnaissance éternelle ira à tous ceux qui font de l'Internet cette incroyable ressource, et en particulier à tous ceux, innombrables, qui eurent la bonté de répondre à des questions parfois importunes au travers desquelles transparissait mon ignorance. J'espère de tout cœur qu'ils sont aussi convaincus que je le suis que leur contribution en valait décidément la peine.

## INTRODUCTION

### HIDDEN DEPTHS

Jacques Lartigue est né à Paris en 1894, le cadet d'une prospère famille de la haute bourgeoisie. Son père fut tour à tour directeur d'une compagnie de chemin de fer, banquier, éditeur, et correspondant de divers journaux étrangers. Il aurait été à la tête pendant un temps, dit-on, de la 8ème fortune française. Un des oncles de Lartigue dessinait tandis qu'un autre détenait des brevets. Quant à son frère aîné, Maurice, surnommé affectueusement Zissou par Jacques, il ne cessait d'inventer toute sorte de jeux et de jouets, et conçut par la suite des bobsleighs, des cerfs-volants et des planeurs. Ainsi, Jacques grandit dans une famille qui, bien qu'elle fût profondément conventionnelle, était également cosmopolite, hétérodoxe, inventive et espiègle.

Au cours de sa longue vie, Jacques connut trois épouses : Bibi Messenger, avec laquelle il eut un fils, Dani, lequel vit toujours dans le Sud de la France, et une fille, Véronique, qui mourut encore enfant. Il y eut aussi Coco Paolucci, sa seconde épouse, que Jacques semble avoir voulu oublier. Et il y eut enfin Florette Orméa, qu'il épousa en 1945 à l'âge de 51 ans, son aînée de près de 25 ans, et avec laquelle il vécut heureux jusqu'à sa mort en 1986 à l'âge de 92 ans.

Jacques Lartigue gagna sa vie essentiellement comme peintre de tableaux sans prétention aux couleurs rieuses, de jolies filles, de paysages ensoleillés, et de vifs bouquets de fleurs. Il eut aussi occasionnellement un petit commerce de portraits sur commande assez lucratif. Il détint de nombreuses autres positions temporaires, notamment celles d'illustrateur, de décorateur, et d'assistant réalisateur. Aucun de ces emplois ne semble avoir duré ni avoir inspiré un bien grand intérêt de sa part.

Son seul véritable engagement fut à sa propre vie, dont témoignent ses tableaux, journaux et photographies. Il prit sa première photographie en 1902, sa dernière en 1986, l'année de sa mort. Entre ces deux dates, quelque 100 000 clichés furent exposés. Il réalisa des tirages de nombre de ces photographies et les colla dans de grands albums annotés par ses soins. A sa mort, ceux-ci totalisaient approximativement 130. Après une heureuse découverte aux Etats-Unis par Charles Rado de l'agence photographique Rapho, le contenu de ces albums fut pour la première fois dévoilé au monde en 1963 dans une exposition organisée par John Szarkowski au MOMA à New York, et plus tard cette même année dans un numéro de Life magazine. Ainsi, l'existence de Lartigue témoigne de ce phénomène incroyable d'un homme qui gagna son existence pendant ses soixante premières années comme peintre et qui devint un photographe de renom les 30 années suivantes, et ce essentiellement grâce aux photographies prises dans son enfance.

C'est en 1990, alors que je commençais à peine à me tourner vers la photographie et à collectionner livres et tirages, que je découvris pour la première fois le nom et le travail de Jacques Lartigue. Je fus, comme beaucoup d'autres, comblé de plaisir à la vue de la joie de vivre émanant de toutes les images de Lartigue. Je réalisai plus tard que ces photographies faussement naïves n'étaient pas seulement d'heureux instantanés mais bel et bien des images sophistiquées, produites par quelqu'un qui, même s'il n'avait pas suivi de formation dans la maîtrise des techniques photographiques, possédait cependant un merveilleux regard formé à sa propre école. C'est alors que je commençai à rassembler sérieusement une collection de ses ouvrages.

Dans l'un de ces livres, intitulé *les autochromes de J H Lartigue*, publié en 1980 par Herscher, je découvris le passage suivant :

G H: Est-ce que pour vous cette impression de relief, que malheureusement on ne peut pas restituer dans les reproductions d'un livre, était importante?

J L: Très importante. Quand on regarde les photos dans un appareil stéréo, et à cette époque toutes mes photos en noir étaient aussi en stéréo, on a une impression extraordinaire.

C'était la première indication que je rencontrai que Lartigue ait jamais réalisé des stéréophotographies. A l'époque, j'avais fait l'acquisition de quelques diapos stéréo de scènes de la première guerre mondiale, et avais été pour le moins étonné de leur capacité à me transporter sur les lieux mêmes avec incomparablement plus d'efficacité que les plates images bidimensionnelles. Quelle ne fut pas ma consternation quand je réalisai que l'on avait ôté aux photographies de Lartigue ce supplément de dimension. Je résolus de les voir comme elles devaient l'être.

Ainsi, un jour où j'étais un peu moins pressé par le temps, je me rendis à l'Association des Amis de Jacques Lartigue (rebaptisée La Donation Jacques Henri Lartigue depuis), sans avoir la moindre idée de ce qui m'y attendait. J'y découvris un personnel accaparé par la préparation des comptes annuels, de toute évidence bien trop occupé pour promener le premier venu dans les immenses archives – 200 000 objets de toutes sortes – léguées par Lartigue. Cependant, Martine d'Astier de la Vigerie, directrice de cette branche du Ministère de la Culture, fut assez aimable pour m'accorder quelques instants pendant lesquels nous abordâmes le sujet qui m'intéressait, et pour me confirmer que les archives contenaient effectivement des photographies stéréo.

C'est avec un regret évident que Mme d'Astier m'apprit que seulement douze de ces photographies avaient jamais été publiées, et ce dans une édition aussi limitée qu'onéreuse, et qu'il n'existait en outre aucun moyen matériel permettant à moi ou à quiconque de consulter l'archive photographique. Elle ne vit aucun inconvénient à ce que je revienne à un moment où elle serait moins occupée, ajoutant que je pourrais sans doute voir à cette occasion quelques unes des images les plus immédiatement accessibles. En partant, je lançai qu'il n'était pas exclu que j'en vienne à tirer un livre de ces images. Les photographies que vous avez en ce moment même devant vous sont le résultat de cette remarque faite l'air de rien.

Ces images sont arrangées de manière chronologique, généralement à l'année près, même si la date exacte est indiquée quand elle est disponible. A mes yeux, ces images sont bien plus révélatrices des évolutions de la vie de Lartigue que d'une sophistication photographique croissante. Son incroyable précocité eut pour conséquence que même ses toutes premières images étaient bien souvent magnifiquement composées. Certaines périodes sont davantage représentées que d'autres et comme on pouvait s'y attendre, on ne trouve que peu d'images de la première guerre mondiale, les difficultés d'approvisionnement, les manques d'occasion et vraisemblablement aussi de dispositions favorables limitant considérablement la production ordinairement prodigieuse de Lartigue. Après 1921, le nombre de ses stéréos diminue d'année en année, Lartigue abandonnant son appareil stéréo pour des boîtiers plus légers et offrant davantage de flexibilité, sacrifiant malheureusement, bien qu'on puisse le concevoir, la troisième dimension au caractère pratique.

Chaque image présentée ici est accompagnée de quelques mots de Lartigue lui-même. Si les citations sont aussi pertinentes que possible, il me faut cependant admettre que les liens avec l'image sont parfois ténus. L'immense majorité de ces citations sont extraites des trois tomes des mémoires de Lartigue. Seules quelques unes proviennent d'autres publications. Les traductions me sont imputables, comme d'ailleurs les erreurs qui auraient pu survenir, et j'ai taché, en préférant une traduction littérale à une traduction littéraire, de leur conserver la saveur originelle qui est celle des écrits de Lartigue. Il faut garder à l'esprit que ses mémoires sont issus du journal qu'il a tenu pendant une grande partie de sa vie, les entrées étant parfois écrites à la hâte, pendant les courts instants de répit laissés par une vie bien remplie, et qu'elles ne sont par conséquent que rarement belles ou profondes.

Les commentaires au dos des cartes visent à éclairer la photographie ou la citation qu'ils accompagnent. Il n'est pas toujours aisé d'écrire de manière constructive à propos des photographies dans la mesure où pour nombre on ne connaît d'elles que le titre et l'annotation extraite de la copie de l'album. Si le négatif n'a pu être appareillé à une épreuve collée dans l'un des albums, tout simplement parce qu'aucune ne fut jamais réalisée ou bien parce qu'elle n'a pas encore été cataloguée, alors la seule et unique information que l'on possède est l'année de prise de vue indiquée sur le négatif. C'est le cas, par exemple, de la très jolie image 83 : *Enfant jouant dans une mare*, pour laquelle il

est impossible d'identifier l'enfant, l'endroit, ou l'occasion, ne laissant par conséquent que peu de possibilité de commentaires perspicaces.

Cependant, hormis les occasionnelles lacunes, j'espère que chacun y trouvera son compte, du spécialiste de la photographie du XXème siècle à l'amateur enthousiaste de stéréo, en passant par le flâneur nostalgique qui s'intéresse à l'histoire de l'aviation, de l'automobile, à la mode ou tout simplement à la vie, qui rayonne abondamment de ces merveilleuses images.

## L'ŒUVRE DE LARTIGUE

Les photographies stéréo furent toutes prises pendant la jeunesse de Lartigue, entre les âges de 8 ans et de 35 ans. C'est de cette période que provient quasiment l'intégralité du travail qui fut publié. Dans ma collection de 25 monographies de Lartigue, une seule traite exclusivement du travail postérieur à son exposition au MOMA de 1963, et seules quelques autres l'abordent sans s'y attarder. Nombre de ses images les plus connues étaient à l'origine des stéréos, parmi lesquelles 3 : *Le premier vol de Gabriel Voisin*, 4 : *Bichonnade s'envole!* et 6 : *Zissou en fantôme*, et les photographies stéréos sont donc d'une importance capitale pour la compréhension de l'œuvre photographique de Lartigue.

Lartigue considérait son premier appareil photo comme un jouet, et prendre des photos était pour lui un jeu. L'appareil, pesant plusieurs kilos avec sa cassette complémentaire de plaques de verre, était un jouet plutôt encombrant pour un enfant relativement frêle. Il raconta plus tard que porter cet appareil, sans lequel il ne pouvait s'imaginer sortir, eut pour conséquence un affaissement irrémédiable de son épaule droite. Le jeu était en outre bien plus sérieux qu'il n'y paraît, puisque son but ambitieux était de capturer et de préserver chaque moment joyeux de son enfance.

Mais c'est bien de jouet et de jeu qu'il s'agissait, et c'est cette gaieté qui rayonne à travers son travail, comme l'exemplifie la toute première image de la série 1 : *Jacques Lartigue et sa famille*, prise par son père, et qui montre Jacques arborant un large sourire, cramponné à l'énorme appareil qu'il porte en bandoulière. Dans l'introduction de *Les femmes aux cigarettes*, Lartigue écrit : « En prenant une photo, je n'ai jamais eu qu'une seule chose en tête : m'amuser ». Cette attitude transparait dans chacune de ses photographies, dans lesquelles on retrouve invariablement le soleil, un sourire, un jeu, une aventure, une jolie fille, ou tous ces composants réunis dans un hymne aux plaisirs de la vie.

Cette préoccupation pour le bon côté des choses amène parfois les observateurs à en conclure que Lartigue est un photographe superficiel, un dilettante, un amateur dont les images les plus remarquables sont dues à une sorte de coup de chance perpétuel dont bénéficia un homme à l'existence bénie des dieux, en commençant par sa naissance dans une famille fortunée durant l'âge d'or.

Voilà qui serait sous-estimer grandement le personnage. Lartigue, comme tout photographe, avait un sujet de prédilection. En ce qui le concerne, il s'agissait de sa propre existence, qu'il documenta avec une exhaustivité qui demeure inconcevable. M'étant frayé un passage à travers quelque 5 000 stéréos, les trois volumes de son autobiographie, ainsi que des documents annexes, ce qui me surprend le plus est non pas tant la qualité du travail que la discipline qu'il s'imposa. Contrairement à ce qui est communément admis, Lartigue n'était pas un papillon frivole, mais un homme qui n'eut de cesse de créer et de documenter avec diligence pendant plus de 80 ans sa propre vie.

Comme nous l'avons indiqué plus haut, cet acte documentaire n'alla pas de soi. Son appareil était encombrant et lourd, les négatifs de verre fragiles et coûteux, le développement et le tirage (dont l'essentiel semble avoir été réalisé par ses soins) étaient chronophages, et enfin l'organisation et le classement des négatifs comme des épreuves demandaient un méticuleux travail d'amour.

Les albums qu'il réalisa contiennent des tirages de pratiquement tous ses négatifs, recadrés à son goût, et annotés soigneusement avec les mentions du lieu, de la date, et du sujet. Conserver et réviser cette documentation pendant si longtemps, aidé seulement pendant les dernières années par Florette, sa troisième femme, sans aucune arrière-pensée commerciale, doit avoir exigé une

discipline quasi surhumaine.

Il est également vrai que la vie de Lartigue fut sa propre création, comme peu le sont, et surtout pas celles de ces gens qui, comme Lartigue, sont apparemment dépourvus d'ambition matérielle. Il décida très jeune qu'il ne mènerait pas une existence banale, déclarant à 13 ans : « Le travail, ce n'est pas forcément toujours assommant. Ce qui est ennuyeux, c'est la chambre enfermée dans laquelle on le fait, et surtout, surtout : le temps qu'il vous prend ! Oui, le travail est *un voleur de temps !* ». Une telle attitude ne s'accommode que très mal des manières traditionnelles de gagner sa vie.

Au lieu de quoi, Lartigue décida que seule la poursuite du bonheur importait vraiment, tant pis si elle exigeait des sacrifices. A 16 ans, il écrivit l'entrée suivante dans son journal :

« Je ne l'ai pas dit, mais, tous ces jours-ci, je vais très souvent au Bois, presque toujours avec Rags. Il est très polisson, mais très, très gentil, et assez obéissant (Rags : c'est mon nouveau gros chien tellement poilu qu'on ne voit même pas ses yeux. Griffon irlandais. Maman dit qu'on sera peut-être obligé de le vendre, à cause de la toilette trop compliquée de tous ses poils quand je rentre (45 minutes). Du coup, je m'empêche de m'habituer à l'aimer. Quand il est gentil, moi je fais semblant de regarder autre chose. »

Certains seraient attristés en pareille situation. D'autres y opposeraient toutes leurs forces. Jacques décida tout simplement de ne pas laisser ce problème interférer avec son bonheur, et se détacha de l'objet de son affection. On a l'impression que nombre de ses histoires d'amour obéissent au même principe organisateur. Ainsi, même quand il découvrit que sa première femme Bibi, le sujet de beaucoup de photographies réunies ici, lui avait été infidèle, il ne fut contrarié que pendant une courte période de temps avant de décider qu'il fallait en faire son deuil et poursuivre sa recherche du bonheur. Il devait bientôt se consoler dans les bras du modèle roumain Renée Perle.

Le spectacle incessant de la joie dans ses tableaux et photographies l'a parfois amené à être accusé d'être excessivement heureux : en effet, quel homme pourrait bien produire un travail sérieux, de qualité doit-on comprendre, en faisant preuve d'une attitude à ce point frivole ? C'est cependant méconnaître son approche : pour lui, être heureux faisait partie de son travail, et la poursuite du bonheur requérait une attention constante et la capacité de fuir, quand il le fallait, tout ce qui pouvait contrarier ce sentiment.

Les photographies racontent la même histoire. Elles constituèrent une tentative de capturer tout ce qui lui procurait du plaisir, et furent soigneusement sélectionnées pour rappeler seulement les événements dont il souhaitait se souvenir. Parmi les 5 000 stéréos visionnées, je n'en compte qu'une seule qui soit imprégnée de tristesse. L'observation des autres conduirait à penser que sa vie ne fut que pure joie, chaque journée ensoleillée et chaque femme jolie.

Son processus de sélection est en lui-même un acte créateur. Les sources secondaires sur Lartigue sont peu nombreuses, et il est donc ce qu'il dit qu'il est. Disons qu'il s'appelait Jacques-Henri, même s'il était également Jacques Henri, et parfois Jacques Haguët. Qu'il ne présentait aucune cicatrice, même avoir été alité pendant un mois avec « un trou large comme un gros pot de confiture » sur le dos. Qu'il était aisé, même si la fortune des Lartigue s'évanouit après la première guerre mondiale. Qu'il était heureux, malgré la mort de sa fille Véronique et celle de trois de ses proches amis durant cette période de sa vie, et qu'il était sage, ceci malgré ses fréquents accès de doute et d'incertitude.

Si la vie que nous contemplons fut dans une grande mesure le fruit d'un acte créateur de la part de Lartigue, le qualificatif de proustien qui lui est généralement appliqué me semble malvenu. Ces deux œuvres, l'archive de Lartigue et *A la Recherche du Temps Perdu*, eurent des origines comme des fins différentes. Lartigue commença, enfant, par créer un album de photos de famille dans la tradition des « scrapbooks » du XIX<sup>ème</sup> siècle, pour finir avec ce qui est probablement la plus remarquable autobiographie visuelle jamais réalisée. Quant à Proust, son génie arrivé à maturité l'amena à écrire un grand roman sur la condition humaine, tâche dans laquelle il réussit peut-être au delà de ses propres ambitions prométhéennes.

Le génie de Lartigue enregistrait, tandis que celui de Proust inventait. Chaque œuvre comprend des éléments de l'autre : les images de Lartigue étaient organisées, éditées, juxtaposées, cadrées, présentées de manière à donner l'illusion, à partir de sa réalité souvent turbulente, d'une existence calme, réglée et joyeuse, tandis que Proust recyclait des fragments de sa propre vie – dialogues de serviteurs, thèmes de musiciens, tempéraments d'amis – afin d'ancrer et de consolider son récit fantastique. Mais leurs arts étaient fondamentalement différents, grandement dominés par la nature du médium choisi. Le roman de Proust libère son auteur de toute contrainte : celui-ci n'est limité que par sa seule imagination. Les albums de Lartigue, ses « scrapbooks », ses journaux, et ses peintures servirent tous à accrocher leur créateur aussi fermement que possible à la réalité qui l'entourait.

Dans ce contexte, le sens des stéréos est clair : elles capturent bien mieux la réalité qu'aucune autre de ses photographies. Elles nous permettent de pénétrer et d'habiter son univers : nous sommes aux côtés de Jacques comme il observe Zissou sauter dans le vide. Nous ressentons un même frisson à la vue de Mary Lancret s'approchant de lui dans le Bois, tout comme son excitation tandis que Louis vacille dans les airs, porté par le planeur de Zissou. A ses côtés nous nous émerveillons devant le miracle du vol à moteur, et flirtons avec Bibi pendant leur lune de miel...

## LES STEREOS

On a dit à tort que l'effet tridimensionnel n'avait guère d'importance dans les photographies de Lartigue. Une récente histoire de la photographie, par exemple, met en avant cette opinion à propos d'une image bidimensionnelle de 4 : *Bichonnade s'envole!* Il y a au moins trois raisons de penser que cette vue est erronée.

La première, la plus évidente, est que Lartigue lui-même souligna, comme en témoigne la citation inaugurale de cette Introduction, l'importance de l'impression de profondeur. En 1976, alors qu'il était en train de négocier le legs de ses archives à l'état français, il fit à de nombreuses reprises référence au caractère unique des stéréos.

Ainsi, par exemple :

18 octobre 1976 : « Tous les albums de soixante années de mes photos ! Tous les négatifs, les positifs des stéréo, tout le marché aux puces des trésors de mon existence »

Les stéréos possédaient de toute évidence une place à part dans son esprit, leur importance justifiant qu'il les mette ainsi en avant comme une partie essentielle de sa collection. En septembre 1976, alors qu'il se rendait à un Congrès de la Stéréoscopie, il écrivit :

« les photos projetées sont tout aussi en relief que celles que je regardais passionnément étant petit, dans mon stéréodrome. Je rêvais « qu'un jour, plus tard », je pourrai prendre des photos en couleur en instantané et les regarder autrement que tout seul... »

Ainsi, on voit qu'il conserva son intérêt pour la stéréoscopie, et qu'il ne souhaitait rien tant que trouver un moyen de revivre ses souvenirs de jeunesse. Ceci nous amène à notre deuxième argument à l'appui de l'importance des stéréos.

La clé de l'œuvre de jeunesse de Lartigue réside en la conscience que celui-ci n'avait aucunement pour but une production artistique. En fait, ce qu'il voulait était enregistrer la totalité d'une expérience. Avant même d'entrer en possession de son premier appareil, il conçut une astuce pour fixer dans sa mémoire le souvenir d'un moment donné : il clignait rapidement deux fois de l'œil. A ce sujet, il écrivit : « Je peux tout attraper. J'attrape du beau temps ! du ciel bleu ! et même du silence ! Je vais pouvoir conserver l'odeur du « bon air » ». Quel ne fut pas son chagrin quand il découvrit que sa propre mémoire était faillible, et que même ses photographies chéries ne capturaient qu'un reflet monochromatique de la vie qui l'entourait, sans les couleurs, les sons et les parfums qui lui conféraient sa réalité. L'avènement des premières émulsions couleur le combla de joie, et malgré leurs considérables limitations techniques et leur cherté, il devait insister pour y avoir recours. Ne serait-ce que parce que le résultat le rapprochait de l'événement originel.

Puisque tel était son objectif, il était inévitable qu'il se tourne vers la stéréophotographie. Cette technique existait à l'époque depuis déjà 50 ans, et était très répandue quand il empoigna son premier appareil stéréo au début du siècle. Dans bien des foyers, la visionneuse stéréo tenait la même place que la télévision de nos jours. Ainsi, son œil photographique fut-il éduqué à voir et à utiliser la profondeur dès le début, et nombre de ses images stéréo en tirent leur effet principal.

C'était pour lui un composant essentiel de l'expérience qu'il enregistrait, et aussi devait-il souffrir de la perte de la profondeur sur les images bidimensionnelles qu'il collait dans ses albums. Il conserva cependant toujours un intérêt vivace pour ce sujet, et persista dans ce format bien longtemps après qu'il lui eut été possible de passer à des appareils mono plus légers et plus pratiques. Et tout ça parce que cela l'aidait à ramener à la surface de sa mémoire l'instant fugitif où il avait appuyé sur le déclencheur.

Venons en à la troisième raison. L'observation de Bichonnade prenant son envol nous amène inéluctablement à conclure que la version stéréo est bien meilleure que la version plate. L'illusion du vol est bien plus complète, et l'implication de l'observateur dans l'action plus forte : on est comme aspiré par l'image, pour devenir partie intégrante de l'événement photographié. Inévitablement, la réponse émotionnelle à l'image stéréo est bien plus grande qu'à l'image plus plate. Personnellement, je ressens le besoin de scanner en profondeur le reste de l'espace — les plantes en pot, le mur, la barrière, une personne qui observerait à la fenêtre — besoin que l'on n'éprouve pas avec l'image bidimensionnelle. Si ces images ont un tel impact sur nous, que doit avoir éprouvé Lartigue, qui les réalisa afin d'en préserver le moment pour l'éternité ?

### **LA SÉLECTION DES PHOTOGRAPHIES**

Lartigue possédait trois appareils stéréo différents :

L'appareil de son père :

1904-1910 : 6x13 cm stéréo (ou panoramique). Casette de douze plaques. 3 dos magasins. Objectif Zeiss 6,3. Vitesse obturateur : 1/300ème.

Son propre appareil :

A partir de 1912 : Klapp Nettel 6x13 cm stéréo (ou panoramique). 2 cassettes de 12 plaques chacune. 3 dos. Objectif Zeiss F4,5. Obturateur à rideaux : 1/1200ème.

A partir de 1938 : un autre exemplaire de ce même appareil, acheté d'occasion à Nice.

Un troisième appareil, utilisé seulement occasionnellement :

1908-1920 : Spido Gaumont 8x16 stéréo. 6 châssis. Objectif Zeiss F6,8. Vitesse de l'obturateur : 1/300ème

Les négatifs sont des plaques de verre comprenant deux images de format carré. Des positifs de verre en étaient généralement tirés. Dans la collection, tous les négatifs n'ont pas de positif, et quelques positifs n'ont plus de négatif (l'exemple le plus connu étant 4 : *Bichonnade s'envole!*).

Je fus déçu de découvrir que l'appareil acheté en 1938 semble n'avoir jamais été utilisé pour la photographie stéréo, dans la mesure où les stéréos les plus tardives datent de 1929. On ne trouve dans les archives référence qu'à un seul appareil stéréo, et il est possible que le premier appareil ayant été égaré ou endommagé il ait souhaité le remplacer. Il se peut qu'il ait eu l'intention de s'en servir exclusivement pour ses panoramas. Grâce à un ingénieux mécanisme, un ou deux objectifs pouvaient être déplacés au centre du châssis de manière à réaliser des panoramas sur les mêmes plaques de verre. A noter que Lartigue arrivait généralement au même résultat en recadrant au tirage à partir d'un format plus standard.

Le format le plus grand, le 8x16, comprend seulement 20 négatifs. Ceci s'explique vraisemblablement par le fait que ceux-ci étaient encore plus grands, plus chers, et plus difficiles à visionner (ils excèdent la séparation normale de l'œil et nécessitent par conséquent une autre visionneuse) que



les 6x13. Ces quelques négatifs sont d'une superbe facture, et je demeure déçu qu'au moins un ou deux n'aient pu être inclus ici.

Mon regret le plus douloureux concerne, cependant, les 86 autochromes. Ceux-ci mettent en œuvre un procédé couleur désormais défunt inventé par les frères Lumière qui produisait des photographies dont le grain était important mais aux tons souvent très beaux. Le film était très lent, et aussi les sujets étaient-ils inévitablement statiques, mais quelques unes de ces images sont charmantes, et parmi celles-ci l'une des mes préférées est sans doute une photographie des mains de Bibi. Malheureusement, les meilleurs des autochromes ont souffert de virements de couleur imputables au temps comme aux conditions de conservation inadéquates, et si l'on peut corriger de manière satisfaisante une image mono, la chose se complique avec les stéréos. Il ne faut pas seulement que les couleurs des deux images soient comparables à la réalité de manière individuelle, il faut aussi que leurs couleurs respectives correspondent pratiquement à la perfection sous peine de perturber l'image stéréo.

En fin de compte, je décidai que les modifications qu'il me fallait réaliser pour créer une image apparemment correcte m'entraînaient si loin de l'original que je n'étais plus tout à fait certain de savoir si le résultat final émanait de Lartigue ou de moi. Ainsi, à contrecœur, force me fut de les mettre momentanément de côté, pour je l'espère y retourner ultérieurement.

L'archive comprend en outre quelques positifs 45x107 mm dont la provenance n'est pas entièrement claire. Dans la mesure où Lartigue lui-même ne reconnut jamais posséder un appareil d'un tel format, il est possible que ceux-ci étaient des copies qui lui furent données par M. Folletête, qui avait un 45x107 Richard Vérascope (voir 22 : *Plitt se penchant à la fenêtre du train*), ou bien des clichés pris par ses soins avec un appareil d'emprunt.

Plusieurs facteurs tendent à confirmer la première hypothèse. Tout d'abord, un certain nombre de négatifs font défaut, alors que Lartigue les préservait d'ordinaire soigneusement. Deuxièmement, sur l'une de ces images on aperçoit l'ombre du photographe, lequel ne ressemble en rien au petit garçon que Lartigue était lors de la prise de vue en 1906. Troisièmement, bien que l'on reconnaisse des silhouettes récurrentes dans plusieurs photographies, aucune ne semble appartenir à des membres de la famille Lartigue. Quatrièmement, il y a plusieurs exemples de photographies prises virtuellement au même moment dans deux formats différents, et aussi paraît-il peu probable qu'il n'y ait eu qu'un seul photographe. Cinquièmement, Jacques nota dans son album qu'au moins une de ces images avait été prise avec un Richard Vérascope, qui était comme nous le savons le format de prédilection de Folletête. Sixièmement, tous ces clichés datent de la période pendant laquelle Folletête accompagnait souvent les Lartigue lors de leurs voyages. Pour conclure, ces photographies n'ont rien de Lartigue : elles furent prises à mi-distance, sans interaction avec leurs sujets, sont statiques, et leur composition est ennuyeuse. Tout le contraire du style vif qui caractérisait Lartigue pendant sa jeunesse.

Plusieurs de ces images ont été précédemment publiées comme émanant de Lartigue, telles les illustrations 4, 8, 9 et 14 dans *J H Lartigue et les autos*, qui furent toutes prises à l'occasion de la coupe Gordon Bennett de 1905. L'espace manque ici pour aborder de manière exhaustive le problème, mais personnellement, je dirais que parmi ces illustrations la numéro 14 n'est sans aucun doute pas de Lartigue, tandis que les numéros 8 et 9 ne le sont vraisemblablement pas, et que le doute plane sur le numéro 4. Si le style rappelle celui de Lartigue, on avancera que même M. Folletête pouvait à l'occasion prendre une bonne photo, et aussi, du moins dans mon esprit, le doute demeure.

Quoi qu'il en soit, ces images sont de petite taille, non cataloguées, et à une exception près, pas de la meilleure qualité, que l'on envisage leur aspect matériel comme artistique. En outre, elles souffrent d'un sérieux défaut de parallaxe, qui a pour conséquence que même les images prises à mi-distance perdraient la moitié de leur surface s'il fallait les recadrer de façon à ce que les deux images offrent une portion commune. Toutes ces raisons expliquent qu'elles aient été exclues de la présente collection.

Sur les plus ou moins 5 000 négatifs 6x13, nombreux sont ceux dont la qualité technique est piètre. Les appareils et leurs cassettes étaient des nids à poussière. Les objectifs, dépourvus de pare-soleil, souffraient de reflets parasites, ou « flare ». En outre, Lartigue ne faisait pas toujours preuve de la méticulosité nécessaire dans le développement des plaques : les empreintes digitales gravées sur les négatifs sont légion. Enfin, un siècle de manipulation a laissé les marques auxquelles l'on pouvait attendre.

L'état de conservation ne fut pas le critère principal de sélection des photographies de cette collection, même si cette considération aboutit à l'élimination d'une ou deux lors du tri final. J'ai entrepris de nettoyer aussi bien que possible toute la série, mais si des défauts demeurent, ou ont été ajoutés, je ne peux que solliciter l'indulgence du lecteur.

## **POUR EN SAVOIR PLUS**

L'endroit le plus indiqué pour qui souhaiterait obtenir plus d'informations sur Lartigue est le site web de La Donation Jacques Henri Lartigue <http://www.Lartigue.org>, sur lequel on trouvera une bibliographie très complète. On trouvera également sur le web toute sorte de matériel de recherche complémentaire : taper « Lartigue » dans Google amène plus de 50 000 entrées, la plupart pour Jacques Henri.

Pour ceux qui préfèrent les livres, il existe un très grand nombre de monographies consacrées à Lartigue, même si parmi elles certaines sont très spécialisées, se consacrant par exemple à l'aviation ou aux automobiles. Certaines ne parurent jamais en langue anglaise, d'autres enfin sont épuisées. Le meilleur livre généraliste qui soit encore disponible actuellement est probablement le suivant :

*Lartigue, Album d'un siècle* édité par Martine d'Astier, Quentin Bajac et Alain Sayag ISBN 0-8109-4620-3

Personnellement, j'aime tout particulièrement l'ouvrage suivant pour ses magnifiques photographies panoramiques pliées :

*Jacques Henri Lartigue Photographer* Thames & Hudson ISBN 0-5005-4226-0

Ce dernier a également été publié en français par les éditions Delpire. En ce qui concerne la stéréoscopie, on peut avantageusement commencer ses recherches sur [www.stereoscopy.com](http://www.stereoscopy.com), où l'on trouvera une librairie qui contient un éventail de livres techniques comme plus proprement photographiques sur le sujet. Sur <http://e.webring.com/hub?ring=the3dstereophoto>, on trouvera également une toile de sites consacrés à la photo parmi lesquels beaucoup sont particulièrement intéressants.

## **CONCLUSION**

Lartigue s'est peut-être approprié, au sens artistique plus qu'au sens légal, les stéréos 45x107 dont nous avons parlé plus haut. De la même manière, on citera le cas de cette carte-postale collectionnée par Lartigue lorsqu'il était encore enfant, qui, recadrée et collée par lui dans son album, fut plus tard publiée comme émanant de lui. D'autres photographies lui ont sans doute été attribuées à tort, mais qu'importe : s'il a occasionnellement incorporé des éléments dont d'autres étaient à l'origine, ils devinrent siens en étant tissés dans la trame de son fil narratif.

C'est en me penchant sur ces quelques exemples, cependant, que je pris conscience de la vraie nature du projet réalisé par Lartigue. L'œuvre d'art qu'il créa ne consiste pas en photographies individuelles, même si nombreuses sont celles qui méritent ce statut, mais bien plutôt en l'ensemble de son œuvre photographique – son autobiographie en images. C'est seulement en l'abordant sous cet angle que la réelle grandeur de sa réalisation devient apparente.

Les stéréos jouent au sein de ce corpus, selon moi comme selon lui, un rôle clé. J'ai abordé la préparation de ce travail avec trois objectifs pour ces magnifiques images. Tout d'abord, elles devaient permettre une réévaluation de nombre des images les plus connues et les plus remarquables de Lartigue, lesquelles ont manifestement un impact encore plus fort en 3D. Ensuite, je souhaitais les

mettre en contexte en ajoutant d'autres bijoux jusque-là noyés dans la masse des 5 000 stéréos de la fondation Lartigue. Enfin, mon intention était de contribuer au développement d'une appréciation critique de la photographie stéréo en tant qu'art légitime. Malheureusement, la stéréographie en est venue à être considérée par beaucoup comme un trivial truquage photographique. Je suis convaincu que la stéréographie est bien plus que cela et aimerais lui voir recouvrer la position qu'elle mérite en tant que médium à part entière de l'enregistrement du quotidien que comme création artistique.

## NOTES TECHNIQUES

Ces notes sont techniques seulement en ceci qu'elles le sont davantage que les pages qui précèdent. Elles présentent un rapide survol des mécanismes de base que nous employons pour percevoir la profondeur et de la manière dont ceux-ci sont manipulés de manière à en reproduire l'effet à partir d'une image bidimensionnelle. La partie la plus importante explique quels compromis l'on doit faire pour cadrer les photographies de manière à les reproduire.

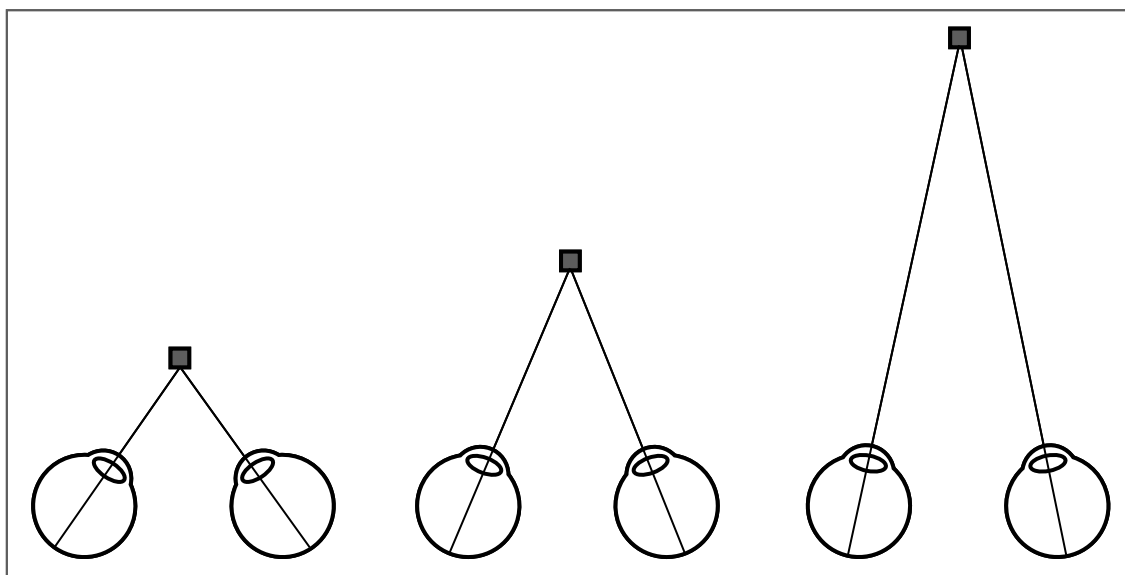
### PRINCIPES DE PERCEPTION DE LA PROFONDEUR

La perception de la profondeur par l'œil humain n'est pas à ce jour totalement explicitée. Plus précisément, si l'opération mécanique de l'œil semble claire, la manière dont le cerveau traite les signaux qu'il reçoit demeure le sujet de nombreuses recherches.

Nous pouvons cependant donner un rapide résumé non-technique des processus que l'on imagine être à l'œuvre. Les mécanismes concernés sont décrits plus loin. Les deux premiers sont binoculaires, c'est-à-dire qu'ils impliquent les deux yeux. Tous les autres sont monoculaires et fonctionnent même lorsque l'on ferme un œil. Les mécanismes binoculaires sont plus particulièrement efficaces dans la perception de la profondeur, ce qui explique qu'il n'existe pas de joueur de tennis borgne, mais les autres suffisent amplement pour des tâches qui n'en demeurent pas moins exigeantes, comme par exemple la conduite d'une voiture.

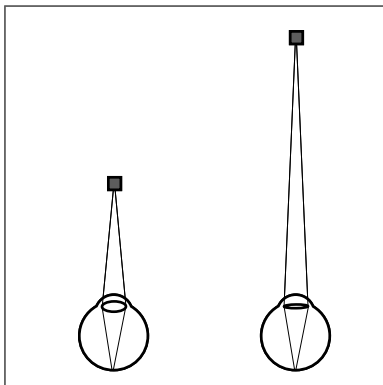
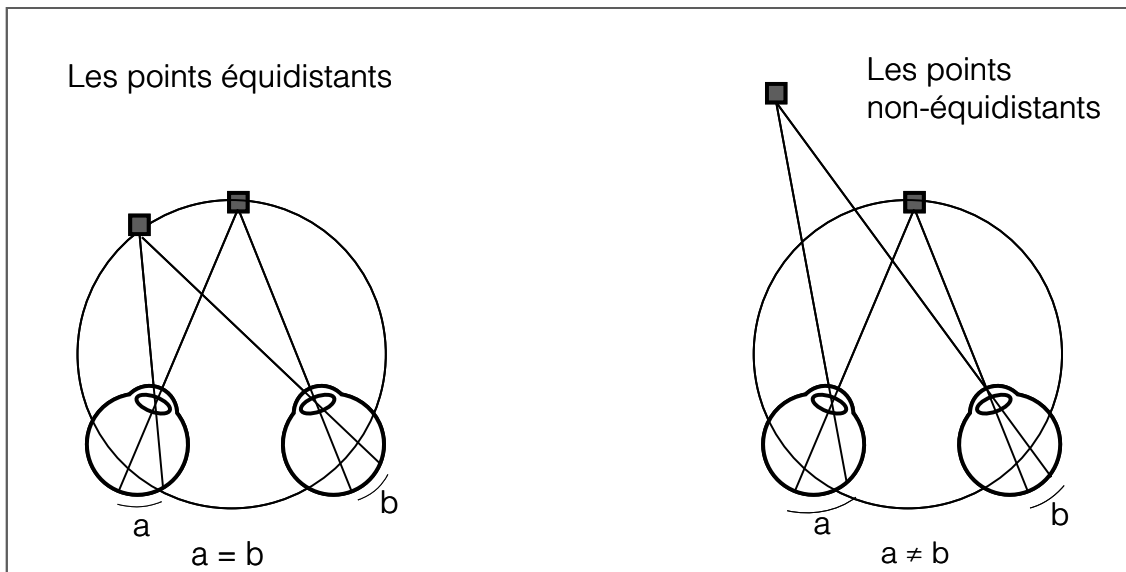
#### La Convergence

Quand on observe un objet lointain, les axes optiques de nos yeux sont pratiquement parallèles. Afin de regarder des objets plus proches, nos yeux doivent se tourner vers l'intérieur. Plus l'objet est proche, plus grande est la convergence, et la magnitude de cette convergence sert au cerveau à estimer la distance. C'est là probablement le plus puissant et le plus précis des mécanismes de perception stéréo que nous possédons, tout particulièrement à mi-distance.



#### Stéréopsis (*disparité binoculaire ou rétinale*)

Des points qui seraient approximativement équidistants du foyer actuel des deux yeux seront projetés par les lentilles de ceux-ci précisément sur les points correspondants des deux rétines. Un point qui ne tomberait pas sur cette ligne d'équidistance se projettera à un endroit légèrement différent sur chaque rétine. Plus la différence est grande, plus loin sera l'objet de la ligne d'équidistance, ou devant ou derrière (ce qui est déterminé par la direction de la différence).

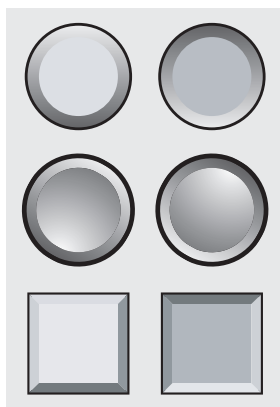


**Accommodation**

L'œil est pourvu de muscles qui, en tirant sur la lentille, le grossissent ou l'amincissent. Une lentille plus grosse fait la mise au point sur des objets proches, une lentille mince sur des objets lointains, et donc l'effort que nécessite la mise au point fournit au cerveau des informations importantes quant à la distance.

**Parallaxe du Mouvement**

Pour faire simple, si deux objets se déplacent dans notre champ de vision à une vitesse identique, le plus proche semblera être le plus rapide. Ainsi, la vitesse du mouvement est-elle un indicateur important de la distance. Ceci ne concerne bien évidemment pas le visionnement de photographies stéréo immobiles.

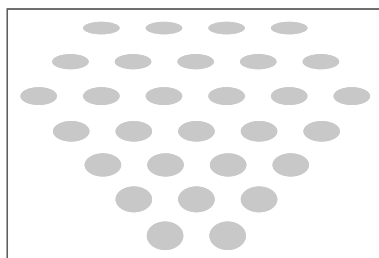


**L'Ombre**

L'ombre d'un objet est un bon indicateur de profondeur. Les boutons d'à côté, par exemple, donnent une distincte impression de profondeur, même si nous savons pertinemment être en train de regarder une surface plane. Il n'y a aucune indication d'une source de lumière à l'origine de cette ombre, mais malgré tout notre cerveau postule purement et simplement la présence d'une source venant du haut, telle la lumière du soleil.

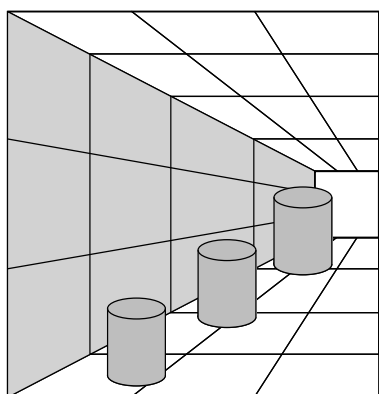
### **Interposition**

En analysant les objets l'on peut souvent déterminer lesquels sont les plus proches. Par exemple, si nous voyons un stylo et une feuille de papier combinés, on pourra dire que le stylo est sur le papier, c'est-à-dire plus proche de lui, et non pas l'inverse. Cette analyse peut être très subtile, comme quand par exemple on a deux feuilles de papier superposées : on verra normalement deux rectangles plutôt qu'un seul objet blanc aux contours irréguliers.



### **La Taille**

La taille est un indice important de la profondeur. De manière générale, les grands objets apparaissent plus proches et les plus petits sont plus distants. Comme avec l'interposition, déterminer les tailles « correctes » d'un jeu d'objets donnés peut demander un examen détaillé de la scène. Voir la figure (qui semble également donner des indices de profondeur, même si en fait ce n'est pas le cas, dans la mesure où les points ne convergent pas).



### **La Perspective**

Les règles de la perspective furent originellement élaborées par les artistes de la Renaissance au cours du XVème siècle. La plus importante de ces règles dit que des lignes parallèles semblent converger lorsqu'elles s'éloignent. De ceci l'on déduira que si l'on voit des lignes convergentes, alors elles doivent s'éloigner. Cet effet est très puissant, et dans certains cas surpassera tout autre indice, comme de nombreux paradoxes visuels l'illustrent. Dans la figure, par exemple, les cylindres sont identiques mais comme ils semblent s'éloigner, alors ils apparaissent plus grands. Entre autres règles de perspective, moins importantes, l'on sait que les couleurs s'estompent avec la distance et que le contraste baisse.

La somme de tous ces effets (et probablement de certains autres, non encore identifiés), fournit au cerveau des signaux très clairs quant à la distance. C'est en dupliquant ces signaux qu'une image stéréo trompe le cerveau pour l'amener à percevoir une profondeur là où il n'y en a pas.

## **L'IMAGE STEREO**

Un appareil stéréo du type utilisé pour ces images possède deux objectifs séparés approximativement par la même distance séparant les deux yeux de l'homme. Cet appareil prend deux images en même temps, chacune représentant la vision d'un des deux yeux. Tout ce que nous avons à faire est de les présenter ensuite devant les yeux en les orientant correctement, et le cerveau reconstituera la scène photographiée dans ses trois dimensions physiques.

C'est essentiellement ce que Lartigue et d'autres photographes de cette période firent. Le négatif photographique consistait en une diapositive de verre qui était imprimée par contact afin de produire un positif de verre. Ce positif était ensuite visionné dans un stéréoscope, le rétro éclairage produisant une image stéréo incomparablement lumineuse et efficace.

De nos jours, afin de produire des copies imprimées comme pour cette collection, les photographies sont normalement scannées et numérisées. Les images numériques sont retouchées et débarrassées de leurs rayures et de leurs poussières, avant d'être recadrées pour l'impression et le visionnement. C'est à ce stade qu'il faut, ou ne faut pas, faire un ajustement crucial.

Avec une photographie stéréo, la convergence est inopérante dans la mesure où l'image en-

tière est sur le même champ, et ainsi la stéréopsis devient-elle le principal mécanisme contribuant à la perception de la profondeur. Comme nous l'avons noté plus haut, celui-ci repose sur la distance entre les objets dans les deux images, et son effet dans les photographies stéréos peut aisément être démontré.

Prenons n'importe quelle image pourvue d'une profondeur de champ satisfaisante, comme par exemple 14 : *Envol de pigeons*. Mesurons avec une règle la distance entre un objet au premier plan dans les deux images, comme par exemple le pigeon le plus proche, celui qui se trouve légèrement à gauche du centre. Cette distance doit être approximativement de 65mm. Maintenant mesurons la distance entre les voûtes à l'arrière-plan. La distance doit être d'à peu près 67mm. Cette différence de 2mm indique au cerveau que la voûte est plus distante que le pigeon. Des différences encore plus petites permettent de positionner les autres volatiles dans l'espace intermédiaire.

On a d'autres exemples dans les numéros imprimés au dos des cartes. Quand on les observe au stéréoscope, ceux-ci montrent un éventail d'effets 3D dans lesquels les différents éléments du numéro semblent être à des profondeurs différentes. Ce résultat a été obtenu en manipulant les distances entre les paires d'éléments, les plus minuscules variations, parfois de l'ordre d'une fraction de millimètre, induisant un effet remarquable.

Dans toutes les photographies, les cadres des deux images sont séparés par 65mm. Ce chiffre est relativement arbitraire, et j'en ai décidé par souci d'adéquation avec la taille originale des négatifs, la séparation normale des yeux, etc. Tout comme pour les pigeons et les voûtes, la séparation choisie donne au cadre une position dans l'espace tridimensionnel. Dans la carte 14, par exemple, le cadre apparaît être à la même distance de l'observateur que du pigeon le plus proche.

Le fait que les deux images du pigeon le plus proche sont séparées par la même distance que le cadre n'est pas un accident : cela a été fait délibérément afin de positionner le pigeon, l'objet le plus proche dans la vraie scène, juste au delà du cadre. Ceci conforte l'illusion que l'observateur est en train de regarder à travers une fenêtre constituée par le cadre et depuis une chambre obscure, une scène qui se déroulerait au-delà. On a là un scénario familier pour le cerveau, qui demeure satisfait tant que l'illusion est consistante.

Cependant, cette séparation du cadre n'est pas la seule que nous aurions pu réaliser. Si on écarte davantage les cadres (un seul millimètre suffirait à faire la différence), tout en conservant la position des images, des portions différentes de celles-ci sont dévoilées. C'est qu'on a fait ici [voir les photos dans le bouquin original] : pour l'image de droite, de 0,5mm de plus à droite, et de 0,5mm de moins à gauche, et inversement pour l'image de gauche.

A ce stade, cependant, le pigeon le plus proche est séparé par moins que le cadre, et l'on a donc l'illusion qu'il se trouve devant la fenêtre. En d'autres termes, il a volé à nos devants, à travers la fenêtre et dans la pièce ! Ceci est observable dans la carte 14 révisée ici [la tourner pour la faire rentrer dans la visionneuse], que j'ai manipulée de telle manière que c'est désormais l'homme à l'imperméable plutôt que le pigeon le plus proche qui se trouve maintenant juste derrière le cadre.

Le cerveau ne s'en offusque pas, dans la mesure où c'est là un schéma familier : même si l'on concède que c'est peu vraisemblable, il n'y a rien de logiquement inconsistant à voir un pigeon voler par la fenêtre dans une pièce. Mais l'illusion s'effrite quand les objets semblent toucher la limite du cadre. On risque alors cette situation dans laquelle un objet qui semble être devant le cadre s'arrête à la limite de celui-ci. Ce phénomène se produit par exemple dans l'image 14 révisée au milieu de la partie supérieure gauche du cadre, où un pigeon semble coupé en deux par une ligne qui se trouve logiquement derrière lui.

Cela va sans dire, une pareille situation génère une certaine gêne à l'observation de l'image, même chez ceux qui n'en comprennent pas l'origine, et c'est donc quelque chose que nous nous efforçons dans la mesure du possible d'éviter. La manière la plus facile de ce faire est de placer les objets les plus proches dans l'image juste derrière le cadre, et alors, par définition, rien ne peut être devant. Ce qu'il faut faire, c'est recadrer les deux images de manière à ce qu'elles couvrent la même

zone (autrement l'illusion est celle d'une fenêtre par laquelle on verrait deux scènes légèrement différentes), et produire ainsi une image stéréo « parfaite ».

La seule conséquence malheureuse de cette procédure de cadrage est que dans certains cas des parties relativement importantes de la photographie originale doivent être coupées pour s'assurer que les deux images recouvrent une partie identique. Le problème est particulièrement aigu avec les gros-plans, à cause de la parallaxe, dont l'effet est perceptible dans le négatif original de Bibi et de deux de ses amies montré ci-contre. Il est ici évident que l'objectif de droite a pris une image légèrement plus décalée sur la droite que l'objectif de gauche.

Cette image est tout à fait visionnable, et c'est en fait là ce que Lartigue aurait vu, puisqu'il n'appliquait pas de correction à ses stéréos. Le problème est que les images présentées aux yeux ne sont pas celles que vous verriez de la scène réelle si vous l'aperceviez depuis une fenêtre, ce qui est l'illusion que nous essayons de reproduire, et donc vous avez l'impression en regardant à travers le stéréoscope que quelque chose bloque votre vision dans les coins de chaque œil. Vous ne parvenez pas à voir ce que vous pensez que vous devriez voir.

La version corrigée raccourcit les deux images pour les réduire à un espace commun et ajuste le point avant de l'image (les cheveux de la jeune femme sur la droite) de façon à ce qu'ils soient juste derrière le cadre. La représentation de la réalité en est nettement améliorée, mais malheureusement au coût d'une perte significative d'une partie de l'image.

Que faire ? Je ne connais aucune solution satisfaisante à ce dilemme. Parce que le problème est significatif seulement avec les gros-plans qui remplissent complètement l'image, peu nombreux dans la collection Lartigue, j'ai choisi tout du long de recadrer pour obtenir un effet stéréo correct, à une ou deux exceptions près.

Après comparaison avec les originaux, les versions corrigées étaient dans pratiquement chaque cas tellement meilleures que cette solution s'est imposée comme la plus raisonnable. Les originaux sont peut-être plus authentiques, mais les copies corrigées sont plus proches de la réalité, et je suis convaincu que Lartigue aurait approuvé cette modification. Celle-ci contribue à reconstituer la scène originelle, et c'était là pour lui l'essentiel.

On se demandera légitimement pourquoi, si les versions corrigées sont meilleures, Lartigue lui-même n'y avait pas recours. La réponse s'impose : l'entreprise était trop difficile. Pour nous, qui travaillons avec des images numériques sur un ordinateur avec un écran à la résolution élevée et une imprimante rapide et fiable, même si cela requiert du temps, ajuster les images et contrôler toutes les variantes jusqu'à obtention d'un résultat satisfaisant est relativement aisé.

Produire un positif à partir d'un négatif stéréo exige que les deux images soient tout d'abord transposées : le négatif de gauche devient le positif de droite et le négatif de droite devient le positif de gauche. Ce processus est mis en œuvre à l'aide d'un ordinateur. Lartigue, quant à lui, était confronté à deux images figées dans leur relation réciproque sur une lamelle de verre d'un millimètre d'épaisseur. Pour les troquer contre un positif, les deux moitiés du négatif devaient être exposées indépendamment l'une de l'autre, et il fallait pour cela déplacer à la fois le positif et le négatif pour chaque exposition. Cette opération délicate devait bien entendu être faite dans le noir sur une seconde diapositive de verre vierge.

Même une procédure mécanique si simple causait fréquemment des erreurs d'impression, et les positifs stéréo de cette période doivent souvent être corrigés afin d'amener les deux images à la même hauteur et rotation, ce qui est essentiel pour un visionnement confortable. Tout autre manipulation de l'image plus complexe était inconcevable dans de telles conditions. Il n'y avait pratiquement aucun moyen d'optimiser le cadrage en fonction du contenu de l'image de la manière dont nous procédons.



## **LE STEREOSCOPE**

Quand j'ai démarré cette entreprise j'étais fermement convaincu que je serais en mesure de trouver un stéréoscope dans le commerce pour un prix modeste et qui fournirait des résultats parfaitement acceptables. Tel ne fut pas le cas : les bons stéréoscopes sont chers, allant jusqu'à plusieurs centaines de dollars, et les stéréoscopes bon marché sont ou difficiles à utiliser ou source de migraine, et bien plus souvent l'un et l'autre à la fois.

Les avantages de la conception du présent stéréoscope par rapport aux nombreuses autres alternatives que j'examinai sont les suivants :

- les lentilles de grande qualité aident les mécanismes de mise au point naturels de l'œil, rendant l'observation plus aisée et plus décontractée : le stéréoscope peut être utilisé pendant de longues périodes sans fatigue;
- la boîte translucide projette une lumière vive et sans ombres sur l'image, et quelle que soit la source, les deux images sont toujours illuminées de façon régulière;
- la boîte contribue à isoler le spectateur d'éventuelles distractions extérieures, mettant en valeur l'expérience du visionnement;
- le séparateur central assure que chaque œil ne voit qu'une seule image – en l'absence de croisement qui induirait en erreur, même les novices perçoivent l'effet 3D rapidement et de manière naturelle;
- le stéréoscope peut être tenu dans la main, ou posé sur un bureau ou une table;
- il est facile à assembler, d'un bon rapport qualité-prix et solide.

Bien sûr, rien n'est jamais parfait, et toute suggestion contribuant à l'améliorer serait la bienvenue.