

## LE VRAI ET LE BEAU EN STÉRÉOSCOPIE

Il a été institué dans ce Club un comité artistique qui devrait bien se mettre en devoir d'élucider un peu ses critères. C'est ce que je voudrais tenter de faire ici. Nous avons, bien entendu, tous l'impression que, mis en présence d'une belle vue à trois dimensions, nous savons tous en discerner la qualité. Le beau est ce qui plaît universellement. Mais je vous propose d'examiner un peu les composantes de cette intuition globale. Nos collègues du comité scientifique peuvent, semble-t-il, apprécier la qualité du montage, la finesse, la netteté, le contraste, la conformité à certaines règles géométriques. Mais un stéréogramme conforme, c'est-à-dire vrai, n'est pas nécessairement beau. Toute œuvre d'art est une transposition originale d'une réalité choisie. Le choix, nous l'exerçons plus ou moins consciemment : choix de sujet, d'angle, de lumière. Mais cela suffit-il pour imposer à la réalité une transposition originale qui révèle l'artiste dans le modeste stéréoscopiste que nous sommes ? Cette transposition, possible en photographie plane à cause de ses conventions picturales, semble devoir être rendue difficile en stéréo par l'excès même de ses effets de réalisme.

Ce réalisme de la profondeur ajoutée à la photographie, c'est ce qui frappe d'abord tout nouveau venu à la stéréoscopie. On peut faire une expérience saisissante en présentant pour la première fois un stéréoscope à un enfant. Il y voit un chat couché là sur un coussin. Il tend le bras, la main déjà arrondie pour le caresser là, tout près derrière le stéréoscope, exactement là où se situe la restitution géométrique. Cet enfant situe le chat en volume dans l'espace. Il en fait une réalité. Avec des sujets un peu plus évolués, l'expérience se complète : par un beau dimanche de Juin le Stéréo-Club avait dressé son stand de propagande à la foire à la Photo de Bièvre. Il y avait des stéréoclasseurs garnis de vues et les jeunes, avides de nouveauté, y collaient leurs yeux fascinés. Leurs exclamations "On croirait y être", "On croirait que c'est vrai" montraient que chez eux aussi ce qui prédominait c'était l'étonnement devant cette illusion de fidélité à la réalité. Conditionnés qu'ils étaient déjà par l'omniprésence de l'image plane, ils avaient comme un sentiment de soulagement en s'apercevant qu'il existait des images qui n'imposaient plus à l'esprit cet effort pour reconstruire dans l'espace la réalité qu'elles sont censées reproduire, des images qui représentaient les objets comme entourés d'air respirable, leur donnant une présence solide et réelle.

Ce réalisme, nous y sommes tous restés sensibles. Nous savons qu'il est loin d'être absolu. Peut-être en explorant les limites de ce réalisme pourrions-nous arriver à justifier un peu les tentatives qu'on peut faire pour établir une hiérarchie dans le pouvoir de plaire ou même de nous fasciner qu'ont les images stéréoscopiques.

Il faut dire qu'il n'y a rien de réaliste dans la posture du monsieur qui regarde de telles images. Il fait abstraction du monde réel qui l'entoure pour contempler un monde fictif d'où il est exclu et auquel il n'accède qu'en regardant pour ainsi dire par le trou de la serrure représenté par le stéréoscope. Les arcades sourcilières et le nez rivés à son instrument, il n'est actif que du regard. Les mains crispées sur l'engin, la tête immobilisée comme dans un étau, il ne dispose pour explorer la réalité qui est dans la boîte que du mouvement de rotation de ses globes oculaires. Il riboule des yeux alors que des touristes placés devant le même portail de cathédrale orienteraient la tête en tous sens. Et pourtant, l'impact visuel qu'il reçoit est si puissant qu'il fait vibrer différents domaines de la conscience. Certaine vue de neige peut donner un frisson glacé en plein été, et certaine vue champêtre embaume le foin fraîchement coupé. Les souvenirs sont soudain ranimés dans leur détail. Le stéréoscopiste tient un peu du mystique. Il veut voir et croire. Son désir de fusionner les images est si grand qu'il se torture les yeux pour faire coïncider les images. Les œillères du stéréoscope isolent un monde bien à lui, qu'il peut contempler à loisir. Cette portion d'espace délimitée par un tronc de pyramide imparfait, il le possède et, en même temps, il en ressent l'étrangeté.

Pour définir cette impression d'étrangeté, il est des exemples bien simples : De nos jours, les magazines à grand tirage présentent couramment des photographies d'opérations chirurgicales. Nous y jetons un regard blasé : ce sont de simples documents. Si la télévision nous montre la même scène,

l'impression peut être plus gênante. À l'image plane s'est ajouté le mouvement, peut être aussi la parole. Si maintenant de telles vues sont présentées en stéréoscopie, le spectacle peut paraître angoissant. Il est urgent, semble-t-il, de faire quelque chose, que la situation évolue et se développe dans le temps, mais le temps est arrêté. Alors que la vue stéréoscopique excelle, trop bien ou cruellement, dans le cas présent à nous communiquer des sensations précises de profondeur, relief, couleur, grain et souplesse, elle nous déçoit par l'absence de parole et de mouvement, l'étrangeté du silence et de l'immobilité.

Voyez aussi le portrait stéréoscopique ; nous arrivons à représenter en relief la tête d'un personnage si proche que nous avons l'impression que nous pourrions le tenir dans nos bras. Nous reconnaissons les moindres traits, la moindre ride, mais que veut dire un regard immobile ? C'est à peine supportable. Le domaine de la stéréo se limiterait-il donc aux natures mortes et aux pierres ? Certes pas, cependant, même dans ce domaine, la force convaincante d'un stéréogramme est fonction du rendu du grain, de la fibre, du poli ou du velouté des surfaces; notions qui, avec la couleur, aident notre esprit à identifier la matière. L'Hyperstéréo qui nous présente des maquettes rapprochées minimise le grain de la matière et la rend méconnaissable. Une maison, en réalité de pierre, paraît sculptée dans l'ivoire. Inversement, la stéréo d'objets rapprochés avec une base réduite nous offre une vue magnifiée d'objets familiers dont la substance semble étrangement transformée. Les pétales de fleurs, rendus gigantesques, semblent des baudruches gonflées ou des tôles peintes. Leur flexibilité se fige. Leur matière devenue fibreuse, pulpeuse, ne traduit plus la grâce de la fleur. Ceci surtout si le cliché est bien net et contrasté.

On voit que dans ce premier essai de réflexion sur ce sujet, je n'ai pas encore dégagé les critères promis. Je n'y arriverai que si quelques lecteurs, sympathisant avec mes difficultés, acceptent de m'écrire pour me faire part de leurs sentiments et expériences. J'espère qu'ils seront nombreux.

J. SOULAS

## LE BEAU EN STEREOSCOPIE

Nous reproduisons ci-dessous la presque totalité d'une lettre de M. PIZON du 28 Juin qui semble une contribution très pertinente à la recherche que nous avons proposée à nos lecteurs en juillet.

J.S.

Vos réflexions sur la beau en photographie stéréoscopique sont venues me toucher à point nommé : je me préparais à exprimer le souhait que le jury de notre concours annuel définisse, noir sur blanc, les différents critères, techniques et esthétiques, selon lesquels il juge, et même les poids affectés à chacun d'eux. Les appréciations globales sont aussi arbitraires et personnelles que celle d'une composition de français ou de philosophie et j'allais même jusqu'à suggérer que la tableau de ces critères fût publié dans notre bulletin, afin que les concurrents connaissent l'orientation à prendre.

D'emblée, vous avez déblayé le terrain par deux remarques : la réalité stéréoscopique, si tangible soit-elle, se distingue de la réalité par l'immobilité figée du sujet et par l'immobilité de la tête du spectateur, ce second point restant souvent inaperçu malgré son importance. Par ailleurs, chaque fois que l'automatisme des procédés techniques permet à nos reproductions de se rapprocher davantage de la réalité, la marge d'interprétation de l'artiste s'amenuise d'autant.

Ce second point m'ayant depuis longtemps chagriné, je m'étais efforcé de l'analyser plus avant et mes conclusions frisent l'iconoclastie. Le peintre, le sculpteur, s'efforcent de révéler ce que leurs moyens techniques ne produisent pas spontanément : le dessinateur cherche à donner l'impression de volume, le sculpteur, celle de mouvement; et leur réussite dans ces domaines compte en général pour beaucoup dans l'admiration qu'on leur décerne. Survienne un procédé mécanique qui décharge l'artiste de ces fonctions, il semble que son art sera réduit à rien. Je crois qu'il est au contraire concentré, sublimé, sur ce qui est son

essence, cet essentiel étant bien difficile à définir. On s'aperçoit alors que ces habiletés de rendu ne sont que les parties pauvres de l'art et qu'en les abolissant, on ne tue que des artistes habiles mais médiocres.

L'émotion artistique n'est ni purement intellectuelle, ni purement sensuelle. Je ne sais plus qui a écrit le mot qui me semble le plus juste : elle est une délectation. Mais ce mot, qui se sent bien, est aussi vague en définitive que l'horreur que la nature a du vide. Il est certain que certaines proportions sont heureuses et nous frappent d'admiration; et pourtant, n'en déplaît à Léonard de Vinci, l'art ne se résume pas en la géométrie. Certains nus sont plaisants et beaux, et pourtant nulle trace d'obscénité ne les accompagne dans notre pensée. (Il y aurait peut-être à faire une étude sur le sens esthétique, considéré comme la subtilisation progressive de l'attrait sexuel.)

Pour ne pas me casser les dents sur cette difficile notion de délectation, je reviens à la stéréoscopie et peut-être que chemin faisant des exemples permettront de circonscrire un peu cette notion. (Vous voyez que j'écris au fil de la plume).

La photo stéréoscopique nous donne, en plus du dessin et de la couleur, le relief, mais non le mouvement. Il me semble qu'elle est ainsi frappée de plus d'indigence que le cinéma qui jouit du mouvement et non du relief.

Il faut donc d'emblée - comme vous l'avez bien marqué - faire deux catégories : les sujets immobiles par essence et les sujets saisis, figés au cours d'un geste.

Les principes - ou plus modestement les tendances - esthétiques qui concernent les premiers seront sans doute valables aussi pour les seconds ; mais il s'y superposera d'autres principes dus à l'expression du mouvement, principes qui sans doute s'y ajouteront sans leur imposer de modifications.

Les vertus qui font la qualité d'un tableau sont-elles valables en stéréoscopie ? Pour la couleur, je répondrais volontiers oui. Les juxtapositions heurtées de couleurs vives (tableaux des primitifs) ou les nuances subtiles d'une quasi-monochromie (Monet) conserveront tout leur charme... lorsqu'elles en ont un. Tout au plus ajouterait-on que la stéréoscopie peut faire naître des volumes dans la monochromie, volumes qui ne se manifesteraient pas en vue plate. C'est peut-être un filon à exploiter.

Pour ce qui concerne la composition du dessin, au contraire, l'apparition du relief me paraît bouleverser les règles orthodoxes d'équilibre des masses. L'intensité du relief prend le pas sur l'emplacement à l'intérieur du rectangle. Les traditionnels "points forts" situés aux tiers cèdent devant un volume proéminent placé ailleurs. Un personnage tend un bouquet vers le spectateur et c'est le bouquet sur quoi on veut attirer l'attention : un peintre placerait le personnage au milieu et le bouquet au tiers ; le stéréoscopiste plantera carrément le bouquet au milieu du champ .....

Le stéréoscopiste pourra atteindre à des effets étranges et, pour le peintre, paradoxaux : faire jaillir un sujet de teintes effacées, pastel, en avant d'autres parties du sujet aux couleurs solides, violentes, et qui, malgré cela, seront reléguées à l'arrière-plan. Cela pourra être beau; affaire de chance et d'intuition.

Après le dessin et la couleur, reste l'utilisation des reliefs. Ce qui précède esquisse un peu ce qu'on en peut tirer : le placement à son gré des points forts. Je ne me risquerai pas à dire comment mettre à profit cette liberté. Mais j'énonce avec assez d'assurance cette vérité première : la stéréoscopie n'est pas un but, mais un moyen. Une photo stéréoscopique n'est pas belle par son relief, mais par ce que le relief a ajouté à l'expression artistique conçue et voulue par ailleurs.

N'ayant pas la prétention dénoncer plus que des suggestions, ou mieux plus que des questions auxquelles la réponse reste à trouver, je m'en tiens là pour les sujets inanimés.

Pour les sujets en mouvement, Rodin remarquait qu'il se dégage, de leurs photographies instantanées, une incontestable impression d'immobilité, donc d'in vraisemblable qui confine au malaise. Ainsi les chevaux d'Epsom de Géricault qui courent "ventre à terre" semblent plus mobiles que les instantanés du Grand Prix aux pieds entrecroisés sous la bête.

L'addition du relief accentue la réalité et par suite l'in vraisemblance de ces poses figées. Le célèbre saut de Nijinsky, pris en photo plane, sera curieux mais, par l'imagination, on lui substituera dans une certaine

mesure la sensation d'une continuité dans le mouvement; en stéréo, avec la perception solide si je puis dire de la distance qui sépare ses pieds du sol, cette imagination devient plus difficile.

Le sculpteur s'en tire en donnant aux diverses parties du corps des attitudes qui ne sont que successives dans la réalité. Le Saint Jean-Baptiste de Rodin garde le pied gauche collé au sol en arrière, alors que l'épaule gauche est déjà portée vers l'avant, préfigurant la mouvement qu'elle fera lorsque la jambe gauche effectuera son mouvement d'avancée. De plus, ce pied gauche pose à plat sur le sol alors qu'il devrait être déjà fléchi et soulevé à moitié; il en ressort une impression de fermeté, d'assurance physique qui se transpose naturellement dans la fermeté de pensée que l'on attribue aussitôt au personnage.

Cet exemple me conduit au portrait stéréoscopique. Dans un portrait, c'est un sujet mobile que l'on photographie, mais ce n'est pas son mouvement que l'on veut montrer. On veut montrer tout autre chose bien que le sujet soit mobile, ce qui est simplement une difficulté.

Le but d'un portrait est moins la représentation de la pureté des traits que de l'expression intime du personnage. L'Homme aux Gants Gris est admirable; mais il ne dit pas grand'chose. Monsieur Bertin respire sans effort la sécurité bourgeoise et la satisfaction béate de son importance. Mieux encore, le visage de Catherine de Sainte Suzanne dans le célèbre tableau de Ph. de Champaigne, exhale une extase mystique doucement souriante qui est ineffable; c'est une "délectation" sur laquelle le spectateur peut s'éterniser sans se sentir l'épuiser. A l'opposé, la figure de la Liberté dans la Marseillaise de Rude garde le bouche brutalement ouverte avec une crispation outrancière et cette immobilité ne nous choque pas; le cri semble s'éterniser dans sa violence. Le portrait de jeune fille à profil perdu de Flandrin ne manifeste qu'un calme paisible, peut-être vide de pensée, et l'expression de ce calme et de ce vide est justement l'intention du peintre.

Le relief peut-il ajouter quelque chose à l'intensité de ces expressions humaines? C'est à voir. Pour la jeune fille, il me semble que non; pour la Marseillaise au contraire la crispation des muscles des joues serait soulignée.

En tous cas, les sujets seront saisis dans leurs expressions stables, c'est-à-dire dans des attitudes de repos et non dans ces attitudes de "passage" si facilement grotesques, puisque la photo est privée de faire les synthèses d'expressions ou d'attitudes qui sont permises aux peintres et aux sculpteurs.

Restent enfin les mobiles dont le mouvement est le sujet même de la photo stéréoscopique. En photo plane, on s'efforce de le traduire par le flou ou encore par la surimpression d'attitudes successives grâce à une suite d'éclairs rapprochés. C'est devenu un procédé banal auquel l'œil s'est accoutumé et qui vire souvent au conventionnel plus qu'au sensible.

Pourtant certaines danseuses à voiles, du genre Loïe Fuller ont donné lieu à des manières de chefs d'œuvre. À les analyser, le mérite semble résider dans le mouvement giratoire, et non linéaire, et dans ce que le support du flou, le voile, est lui-même d'une manière floue. Je ne connais pas d'essais de flou de ce genre en stéréoscopie. Cela rendrait peut-être.

J. PIZON