

*Camera Obscura. Revue internationale pour la  
photographie paraissant tous les mois en 4 langues,  
1899-1901*

Carolin Görgen

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/photographica/646>

DOI : 10.54390/photographica.646

ISSN : 2740-5826

**Éditeur**

Éditions de la Sorbonne

**Édition imprimée**

Date de publication : 18 novembre 2021

Pagination : 141-152

ISBN : 979-10-351-0661-4

ISSN : 2780-8572

**Référence électronique**

Carolin Görgen, « *Camera Obscura. Revue internationale pour la photographie paraissant tous les mois en 4 langues, 1899-1901* », *Photographica* [En ligne], 3 | 2021, mis en ligne le 12 décembre 2023, consulté le 14 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/photographica/646> ; DOI : <https://doi.org/10.54390/photographica.646>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

# CAMERA OBSCURA

Revue Internationale pour la Photographie  
paraissant tous les mois en 4 langues

---

*Organe officiel  
de l'Union Internationale de Photographie*

---

Rédacteur en Chef:

**J. R. A. SCHOUTEN**

Rédacteurs:

MAURICE BUCQUET  
R. ED. LIESEGANG

CHAPMAN JONES  
CHR. J. SCHUVER

---

1<sup>re</sup> ANNÉE

---

*AMSTERDAM*

SOCIÉTÉ DE L'ANCIENNE MAISON BINGER FRÈRES

*PARIS*

*DÜSSELDORF*

*LONDRES*

CHARLES MENDEL, ED. LIESEGANG'S VERLAG, WILLIAMS & NORGATE

1899/1900

## **CAMERA OBSCURA. REVUE INTERNATIONALE POUR LA PHOTOGRAPHIE PARRAISANT TOUS LES MOIS EN 4 LANGUES, 1899-1901**

Carolin Görgen

### **PRÉSENTATION DE LA SOURCE**

À la fin des années 1890 paraît à Amsterdam, sous l'égide de l'Union internationale de photographie, une revue qui se veut une plateforme d'échanges pour les photographes en Europe et outre-Atlantique. Publiée tous les mois, avec des contributions en français, anglais, allemand et néerlandais, *Camera Obscura* semble être l'aboutissement logique d'une décennie qui voit « une refondation de l'être social de la photographie<sup>1</sup> » et le désir d'une internationalisation des savoirs. Cette refondation ne se manifeste pas uniquement dans l'accès inédit aux nouvelles technologies, telles que les appareils Eastman Kodak et ses pendants européens. Elle se reflète surtout dans de nouvelles formes de convivialité et d'échanges de connaissances avec pour but de faire dialoguer, non sans difficulté, les experts internationaux<sup>2</sup>. Pendant qu'aux États-Unis l'avènement d'un marché florissant se traduit dans la formation d'une centaine de clubs de photographes avant 1900, l'Europe voit se développer un phénomène similaire, avec environ quatre cents sociétés en Angleterre, plus de quatre-vingt en France, une quarantaine en Allemagne et au moins une quinzaine aux Pays-Bas et en Italie<sup>3</sup>. Cette explosion d'une sociabilité photographique multiplie les lieux d'échanges : désormais, les photographes se côtoient dans des expositions, des locaux d'associations équipés de bibliothèque et de laboratoire, et ils correspondent au-delà des frontières. La revue *Camera Obscura* s'approprie cette nouvelle dynamique et tente de sortir

du cadre purement national et monolingue dans lequel nombre de sociétés restent pourtant figées. Au tournant du siècle, durant trois ans, la revue peinera toutefois à mettre en œuvre ses ambitions internationalistes tant proclamées.

Chaque numéro publié mensuellement entre 1899 et 1901 contient quatre sections linguistiques avec des contributions mélangeant techniques, innovations, critiques, art et premières réflexions sur l'écriture d'une histoire de la photographie. Les participants de ce vaste réseau voient leurs travaux diffusés auprès d'un public international qu'ils n'auraient probablement pas pu atteindre *via* leurs bulletins nationaux. Dans le sommaire figurent ainsi bien des personnages connus (Robert Demachy, Auguste et Louis Lumière, Henry Snowden Ward, Raphael Liesegang, Bram Loman) aux côtés de noms moins réputés. Grâce aux nouveaux procédés photomécaniques, tous pouvaient espérer une meilleure visibilité pour leurs œuvres, reproduites en pleine page et élogieusement nommées « suppléments d'art ». Notons toutefois, qu'à part quelques rares mentions dans les rapports d'exposition et une illustration ici ou là, les femmes photographes sont absentes de cet effort international. Reflétant les choix éditoriaux typiques de l'époque, le manque de contributrices telles Frances Benjamin Johnston ou Catherine Weed Barnes reste surprenant, surtout étant donné la réputation de cette dernière en tant qu'éditrice et conférencière transatlantique au tournant du siècle. Alors que les chiffres de tirage mensuels de *Camera*

<sup>1</sup> François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris : Presses universitaires de France, 2000, p. 233.

<sup>2</sup> Anne Rasmussen, « Les congrès internationaux liés aux expositions universelles de Paris (1867-1900) », *Mil neuf cent*, n° 7, « Les congrès lieux de l'échange intellectuel 1850-1914 », 1989, p. 27-30.

<sup>3</sup> Voir chiffres et calculs dans Carolin Görgen, « Vienna to San Francisco via Chicago : Surveying Transatlantic Camera Club Exchanges in the 1890s », *Transatlantic Cultures*, à paraître, 2021.

*Obscura* restent inconnus, il semblerait que la revue soit parvenue surtout à un public urbain, que ce soit à Londres, Amsterdam, Berlin, Vienne, Paris ou quelques grandes villes états-uniennes. À San Francisco en 1901, des amateurs et des professionnels s'enthousiasment pour l'approche multilingue de la revue, les photographes de la côte ouest déclarant que *Camera Obscura* serait « probablement le meilleur mensuel<sup>4</sup> ». Ces trois années de publication sont reliées en deux volumes qui regroupent à la fois des traductions d'articles publiés auparavant et des contributions inédites. Par la suite, les essais jugés pertinents réapparaissent sous forme raccourcie dans des revues nationales, comme la *Photographische Rundschau* ou le *Bulletin du Photo-Club de Paris*, doublant ainsi la circulation. Au cœur du sommaire des années 1899-1901 se trouvent surtout des débats techniques, répartis de façon homogène à travers les quatre sections linguistiques. Pendant que la section allemande insiste sur des points techniques très variés, en proposant par exemple « une bonne fois pour toutes – les formats de plaques sèches », la section anglaise lie technique et histoire, avec une série d'articles sur les daguerréotypes et les premières expériences de Henry Fox Talbot ou de John Herschel<sup>5</sup>.

Si un tel effort concerté pour une revue mensuelle quadrilingue est rare dans l'histoire du médium, son apparition n'est pas surprenante étant donné les aspirations des communautés photographiques et savantes plus larges du tournant du siècle. L'idée d'une « identité collective facilitée et encouragée par ces publications<sup>6</sup> » s'exprime non seulement à la lecture des différentes sections de *Camera Obscura*, mais est incarnée également dans l'organisation mère : l'Union internationale de photographie. Fondée à Bruxelles en 1891, celle-ci avait pour but de faciliter la coopération transnationale entre praticiens. Après une première décennie d'activité, l'Union est vite discréditée

pour son inefficacité. Parmi les nombreuses critiques, on lira en 1905 qu'elle aurait planifié « une revue polyglotte [qui] n'a pas vu le jour<sup>7</sup> ». Cette déclaration, manifestement fautive, jette tout de même le doute sur la visibilité de *Camera Obscura*, les annonces en grande pompe de ses éditeurs et l'efficacité des échanges prétendument internationaux.

Pourtant, dans son introduction au premier numéro, reproduit ci-après, le néerlandais J. R. A. Schouten vise juste quand il constate un « besoin de centralisation ». Il précise : « Ce que le nouveau monde a produit dans ce domaine est trop inconnu du continent européen et de même, ce que les savants de l'Europe ont écrit est resté plus ou moins ignoré en Amérique. »<sup>8</sup>

L'espoir que la revue soit accessible aux lecteurs du « monde civilisé » – « dans quelque pays qu'ils se trouvent »<sup>9</sup> – reflète la vision glorifiée d'une pratique artistique, marquée par l'impérialisme montant, dans les quatre aires linguistiques représentées. Durant ses trois années de travail éditorial, Schouten – plus tard éditeur de la prestigieuse revue néerlandaise *Lux* (1889-1927) – réunit plus que trois cents articles par volume. Les deux volumes permettent ainsi de retracer des préoccupations partagées, que ce soit l'expérimentation sur la couleur, l'équipement des lanternes magiques, la pratique en plein air ou encore des débats vifs sur la retouche des négatifs et la valeur artistique de « la photographie instantanée ».

Malgré sa courte durée d'existence et la réputation entachée de l'Union internationale de photographie, *Camera Obscura* représente la variété des approches adoptées à l'égard du médium, de sa pratique et de son histoire à un moment où son ancrage sociétal se solidifie. Avec ses nombreux contributeurs et son aspiration « universelle », elle marque un contrepoint aux publications luxueuses et exclusives, telles que *Camera Notes* (1897-1902) et *Camera Work* (1903-1917) qui demeurent le pivot de nombreuses histoires

<sup>4</sup> Dr. H. D'Arcy Power, « Books and Magazines », *Camera Craft*, vol. 2, n° 3, 1901, p. 249. Les citations sont traduites par l'auteure.

<sup>5</sup> Emil Bühler, « Noch einmal – hoffentlich zum letztenmal – die Trockenplattenformate », *Camera Obscura*, vol. 1, 1899, p. 289 ; Henry Snowden Ward, « Henry Fox Talbot and the Discovery of Photography », *Camera Obscura*, vol. 1, 1899, p. 746-749 ; Philip E. B. Jourdain, « Sir John Herschel and Talbot », *Camera Obscura*, vol. 1, 1901, p. 422, 671, 840, 930.

<sup>6</sup> Keith Davis, *An American Century of Photography : From Dry-Plate to Digital*, 2<sup>e</sup> éd., Kansas City (Kan.) et New York (N. Y.) : Hallmark Cards et Harry N. Abrams, 1999, p. 43.

<sup>7</sup> « L'Union Internationale de Photographie », *Revue suisse de photographie*, vol. 27, 1905, p. 281. Voir aussi Luce Lebart, « L'internationale documentaire. Photographie, espéranto et documentation autour de 1900 », *Transbordeur*, vol. 1, 2017, p. 63.

<sup>8</sup> J. R. A. Schouten, « Introduction », *Camera Obscura*, vol. 1, 1899, p. 1-2.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 1

## INTRODUCTION

*On s'est plaint, avec raison, de ce que les études spéciales à la Photographie, publiées dans les diverses parties du monde civilisé, ne soient pas assez connues et cela, malgré le grand nombre de journaux périodiques traitant de la Photographie, qui existent actuellement.*

*Pour répondre à ce besoin de centralisation et de groupement de ces travaux épars, nous avons songé à publier sous le nom de „Camera Obscura” une Revue Internationale, en quatre langues, dans laquelle les spécialistes de chaque pays viendront exposer dans la langue qui leur est propre, le résultat de leurs recherches, de leurs découvertes, de leur expérience.*

*Notre Revue mettra en rapport, tous ceux qui s'occupent de Photographie et s'intéressent aux progrès incessants de notre art : elle formera un lien entre eux, dans quelque pays qu'ils se trouvent. Elle contribuera à la vulgarisation de la photographie et dorénavant les travaux écrits dans une langue quelconque ne profiteront pas seulement à ceux qui la possèdent parfaitement. Ce que le nouveau monde a produit dans ce domaine est trop inconnu du continent Européen et de*



même, ce que les savants de l'Europe ont écrit est resté plus ou moins ignoré en Amérique.

„Camera Obscura” a devant elle un vaste champ d'étude que les nombreux collaborateurs dont elle s'est assuré le concours, sauront mettre à profit pour le plus grand bien de l'art et de la science photographiques. La multiplicité des sujets qui seront traités dans ses colonnes, la compétence indiscutable des artistes et des savants de tous les pays civilisés qui les présenteront à nos lecteurs, sont un sûr garant de la valeur de notre Publication.

„Camera Obscura” étant en rapport direct avec tous les centres intellectuels et artistiques pourra tenir ses lecteurs au courant de toutes les découvertes, nouveautés, innovations intéressant la Photographie. Des comptes-rendus critiques des Expositions et des travaux spéciaux donneront un attrait de plus à cette Revue, que viendra compléter une chronique de la littérature photographique.

„Camera Obscura” ne fait pas concurrence aux publications spéciales existant déjà : elle embrasse un horizon plus étendu que ne peuvent le faire les organes publiés dans une langue unique.

Nous pensions que la publication d'une Revue Internationale de Photographie serait bien accueillie des photographes amateurs, savants et professionnels ; mais le succès a dépassé nos espérances et nous sommes heureux de pouvoir remercier ici nos collaborateurs qui ont, dès à présent, assuré à notre „Camera Obscura” la première place parmi les publications similaires.

Nos Rédacteurs de Sections ont obtenu la précieuse collaboration de nombreux savants et praticiens habiles et nous leur en exprimons notre reconnaissance. Nous avons déjà reçu de très intéressants manuscrits dont nous commençons la publication dans ce premier numéro.

L'apparition de notre Revue a été saluée avec beaucoup de sympathie par nos confrères de tous les pays : cet accueil bienveillant nous prouve que „Camera Obscura” répond à un réel besoin et il est du meilleur augure pour son avenir.

1<sup>er</sup> Juillet 1899

J. R. A. SCHOUTEN

actuelles du médium – et ce, malgré les critiques de « surusage » depuis les années 1980<sup>10</sup>. Plus récemment, c'est précisément dans les pages des revues académiques que s'articule un besoin de retourner « aux sources » : dans *Fotogeschichte*, en 2017, Elizabeth Edwards, Geoffrey Batchen ou encore Clément Chéroux plaident en faveur d'une étude de la littérature photographique autour de 1900, selon eux « négligée ou oubliée à tort », s'exprimant ainsi directement à un public germanophone, francophone et anglophone<sup>11</sup>. Lorsqu'il s'agit d'historiciser le médium, apparaît une certaine continuité de sensibilités et de thèmes à la lecture de *Camera Obscura* et de revues académiques contemporaines. Autour de 1900, alors que les appareils se diversifient et les supports se multiplient, le regard en arrière s'impose. Aux côtés des auteurs néerlandais s'intéressant aux anecdotes sorties « de la vieille boîte de l'histoire de la photographie » ou à l'évolution des appareils reflex<sup>12</sup>, les contributeurs belges et anglais s'interrogent sur les musées documentaires et la chronologie de l'invention du médium – des thèmes qui, un siècle plus tard, n'auront pas perdu leur pertinence<sup>13</sup>. L'article, reproduit ci-après, de Louis Van Neck met le doigt sur une question fondamentale : comment et où préserver « ces milles [sic] documents fournis par la photographie » avec un souci pour « des générations futures »<sup>14</sup> ? Constituant l'un des premiers articles de *Camera Obscura*, Van Neck donne le ton, exigeant l'engagement de toutes et tous devant cette tâche « d'utilité publique » : « Avons-nous besoin de signaler l'importance que possèdent au point de vue de l'histoire, les musées de ce genre ? »<sup>15</sup> Dans un deuxième article, également reproduit ci-après, le photographe anglais Henry Snowden Ward, collaborateur de Barnes dans ses travaux anglo-

américains, retrace « la découverte de la photographie » à l'occasion du centenaire de la naissance d'Henry Fox Talbot<sup>16</sup>. Ward présente la chronologie sous forme d'enquête, à travers des entretiens accordés par le fils de l'inventeur britannique, et avec l'ambition de rétablir Talbot qui, à l'opposé de Joseph Nicéphore Niépce et Louis Daguerre, n'aurait pas reçu suffisamment d'attention. Publié à un moment de nationalisme croissant, notamment dans les cercles photographiques, Ward insiste pourtant : « il serait absurde de revendiquer pour un seul homme le seul mérite de l'invention de la photographie<sup>17</sup>. » En dépit du repli national des années 1900, le besoin d'articuler une histoire partagée sur le médium devient tangible dans ces pages. Néanmoins la brève existence de *Camera Obscura* révèle les difficultés liées à la mise en œuvre concrète d'une telle aspiration globale.

Alors qu'il n'existe que peu d'informations sur le sort de la revue et les raisons de son abandon, l'état de l'Union internationale de photographie, le défi plus large d'une « internationalisation » des savoirs ainsi que le coût et l'effort exigés pour une telle entreprise semblent y être pour beaucoup dans la disparition de *Camera Obscura*. Après trois ans de publication et de diffusion à travers l'Europe et le continent nord-américain, l'engagement collectif pour un dialogue au-delà des frontières perd de son élan. Mais depuis peu, la revue refait surface sous format numérique, se trouvant ainsi désormais à portée de main, presque « partout », comme l'auraient souhaité ses éditeurs<sup>18</sup>. Malgré les lacunes et les nombreuses absences dans cette première histoire transnationale, les pages de *Camera Obscura* témoignent de la complexité et de la richesse de sujets qui font débat jusqu'à ce jour.

<sup>10</sup> Ulrich Keller, « The Myth of Art Photography : A Sociological Analysis », *History of Photography*, vol. 8, n° 4, 1984, p. 249.

<sup>11</sup> Voir dans Steffen Siegel et Bernd Stiegler (hrsg.), « Schreiben über Fotografie », *Fotogeschichte*, vol. 37, 2017, p. 37, 39-40, 42.

<sup>12</sup> Photophilos, « Uit de oude doos der fotografie-geschiedenis », *Camera Obscura*, vol. 1, 1899, p. 57-61 ; A. D. Loman Jr., « De reflex-camera, hare geboorte en hare prille jeugd », *Camera Obscura*, vol. 1, 1899, p. 797-799.

<sup>13</sup> Voir Éléonore Challine, *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)*, Paris : Éditions Macula, 2017 ; François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, op. cit.

<sup>14</sup> Louis Van Neck, « Les musées et bibliothèques documentaires photographiques », *Camera Obscura*, vol. 1, 1899, p. 8-9.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Henry Snowden Ward, « Henry Fox Talbot and the Discovery of Photography », art. cité, p. 746-749.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 747.

<sup>18</sup> La revue est entièrement numérisée et accessible via le site de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris : <<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/permalink/PN-f7b897do-7ffa-4fee-b09c-492a1bd6cd6f>> (consulté le 8 juin 2021).

## Les musées et bibliothèques documentaires photographiques

Lorsque l'annonce de la publication prochaine de „Camera Obscura” parvint au Cercle d'Etudes photographiques et scientifiques d'Anvers mes amis et moi applaudirent à l'initiative de ses inspirateurs. Publier un organe photographique cosmopolite, dans les langues respectives des collaborateurs, était du reste bien fait pour plaire à des admirateurs de conceptions géniales et cela d'autant plus, que ce rêve, caressé par les quelques travailleurs de l'Union internationale de notre art, avait été émis jadis au congrès d'Amsterdam.

Camera Obscura, vous me demandez quelques lignes pour votre organe? La sollicitation est trop flatteuse, pour ne pas mettre à votre disposition mes faibles moyens et je désire, si vous le permettez, attirer l'attention de vos lecteurs sur un sujet d'actualité incontestable: j'ai désigné La photographie comme document et son utilité historique. La constitution de musées ou Bibliothèques où seraient consignés, catalogués ces milles documents fournis par la photographie, est cette idée sublime élaborée par le plus fécond des pioniers photographiques français, M. Léon Vidal. Grâce à sa persévérante propagande, cette idée a pris corps et lorsque les dernières apathies auront été vaincues „Les musées documentaires photographiques” seront définitivement assis un peu partout prêts à rendre des services inappréciables.

Je me rappellerai toujours avec quelque stupeur, les premières tentatives faites dans ce but dans les différentes sections de photographie de Belgique; à Liège par Mr. Léon Roland, à Anvers par votre serviteur. Lorsque nous y émissions quelques timides appels, pour la constitution de ces musées, nous fûmes reçus de singulière manière; à Anvers notamment un Amateur prétendit faire de la photographie pour lui et non pour les autres; un autre aurait préféré envoyer ses productions à la ferme des boues plutôt que de.....; un troisième parla d'assignats..., enfin c'était un tolle général! Abandonner des épreuves, des négatifs dont on n'avait plus que faire! — en voilà une de ces idées!!!

Roland cependant eut le courage de reprendre la croisade à Bruxelles, je versais dans „Helios” notre journal de photographie très répandu, de nouveaux appels!! Je reçus quelques encouragements et Roland obtint des assurances; il parvint même à rallier à l'idée deux présidents M.M. Casier et Noillon — la victoire était à demi gagnée! pour qu'elle soit complète, ayons l'air d'en douter!

En resumé la seule façon d'aboutir, serait de réunir d'abord, dans les différents centres, tout ce que l'on pourrait récolter en fait de négatifs et positifs; puis de les réunir dans un musée ou disons mieux dans une Bibliothèque centrale.

Un musée de l'espèce fonctionne déjà à Paris, grâce à la prodigieuse activité de M. Léon Vidal. Dans ce musée on observe naturellement des prescriptions spéciales, pour la conservation de ces documents.

Avons-nous besoin de signaler l'importance que possèdent au point de vue de l'histoire, les musées de ce genre?

Non! l'utilité d'une pareille œuvre ne peut échapper à personne!

Quelle était la configuration, la disposition, l'aspect de tel endroit? de tel costume? de tel sujet? à telle époque?... la photographie conservée au musée docu-



mentaire vous le montrera — si le musée possède un négatif, pour quelques sous, elle vous en délivrera une copie — si elle ne possède qu'une photocopie, il vous sera permis d'en prendre un contretype.

C'est un résultat que ne peut et ne pourra jamais avoir ni la description, ni le dessin, ni aucun procédé graphique manuel.

La photographie, lorsqu'on ne la fait pas mentir sciemment, ne saurait montrer que des réalités. Mais ce n'est pas tout : une idée en engendre toujours une autre ! Ne voilà-t-il pas qu'à côté de M. Léon Vidal, un nouvel apôtre de la photographie documentaire vient de se signaler. Il ne s'agirait dans l'esprit de son auteur rien moins que de réunir les résultats obtenus par la *chronophotographie*. M. Matuzenski, qui se fait le champion de cette entreprise, voudrait voir s'établir dans les différents pays, un service, quasi-officiel, chronophotographique où l'on réunirait surtout les négatifs. Avec la cinématographie pas d'erreurs à craindre — avec elle pas de discussions oiseuses ; des faits nets, la chose brutale, ne laissant pas d'équivoque, des documents véridiques à transmettre dans toute leur intégrité aux générations futures.

Le système actuel de chroniquage n'amène que des hésitations, un fait simple est relaté sous mille aspects différents, on ne sait jamais si l'on a une version vraie du fait passé. „La véritable vérité, la vérité vraie, comme dirait, Prudhomme-Charlot, personne ne la saura jamais!!”

Avec la chronophotographie rien à craindre, le moindre mouvement, le plus petit geste, tout, tout, tout enfin est consigné à jamais.

Matuzenski, dans son cri de ralliement, cite quelques faits remarquables. Etant photographe attaché à la suite du Czar, il était bien placé du reste pour les connaître. La chronophotographie démontrant de la part de Bismarck une calomnie...protocollaire!!! c'est bien fin de siècle!!!

Quelle tête avait le président M. lorsqu'il vit sa petite combinaison s'écrouler ? La bande cinématographique vous le dira... il avait l'air rudement ennuyé..... On pourrait à l'infini multiplier les exemples. Un seul doit suffire pour faire faire des pas de géant à l'œuvre.

Le président actuel de l'Association belge semble disposé à appuyer la question en haut lieu ; M. Schaeps, le président du Cercle d'Etudes Photographiques et Scientifiques d'Anvers, M. Goossens, président du Photo Club de Belgique sont acquis à l'œuvre ; avec des éléments semblables on peut marcher, surtout si chaque publication photographique veut y contribuer.

Helios de Belgique a déjà commencé la campagne ; d'après lui les efforts de toutes les sociétés de photographie devraient se combiner ; ils s'en suivrait un mouvement imposant qui intéresserait les autorités. Que n'ont obtenu les fédérations de cyclistes ? Le temps est passé où une société seule, pouvait avoir la prétention de diriger le mouvement de gens ayant les mêmes aspirations. C'est par la concentration des groupes, sous une même bannière fédérale, que l'on arrivera, — le méconnaître, c'est vouloir marcher contre le courant.

On peut compter sur nos journaux de photographie de Belgique. *Camera Obscura* se chargera d'attirer l'attention sur cette question dans le monde entier. Puissent ces quelques lignes frapper quelques lecteurs généreux et avisés, qui, n'usant leur moyen de propagande, feront faire un nouveau pas à cette œuvre éminemment internationale et d'utilité publique incontestable.

Anvers, Juin 1899

LOUIS VAN NECK

lenses, to thick lenses and complex lens systems. Photographs are not taken on the lens axis only.

To usefully compare the extent of defining power of lenses that vary in curvature of field and depth of definition is a difficult task, unless the differences of quality are considerable. Photographers will probably get the most useful results by trying the lenses on the class of subjects that they require them for, taking every precaution to make the trial a fair one, on the general lines indicated above. But that will not determine the comparative qualities of the objectives in any absolute or final manner. Another photographer doing a different class of work might reverse the verdict, and both might be right. To determine the curvature of field and the depth of definition over it would be tedious, and indeed not possible without apparatus and skill in the using of it that photographers in general do not possess. It should be remembered that the visual and the photographic images are not of necessity alike, and that very often one is better than the other. The best lenses give the advantage to the photographic image, with cheap lenses it is often otherwise.

So far we have referred to the extent of defining power, taking it for granted that the nature of the definition is good enough. And so for most purposes it is at the centre of the field even with inferior lenses. But sometimes for special purposes, as, for example, in making reduced copies of scales, and in cases where the finest definition is wanted over, perhaps, a very small field, then the actual defining power of the lens on its axis may be the chief desideratum. To compare the performance of lenses in this particular, we have a set of five devices in steps, each 30 mm. behind the next, mounted on a box lined with black velvet. Each device is a small piece of white cardboard with three clean holes in it, 0.5, 1.0, and 1.5 mm. in diameter respectively, and three groups of lines drawn on it in Indian ink, of 0.25, 0.5, and 1 mm. widths respectively, the spaces between the lines being equal to the width of the lines.

This is photographed at a distance of twenty focal lengths, so that in the image the smallest hole is one fortieth of a mm. (or the one thousandth of an inch) in diameter, and the narrowest lines are half this in width. A test is not valid unless both the nearest and most distant of the devices are less well defined than an intermediate one, and the best defined of all is taken as the guide. This is necessary, or a little error in focussing, or the invariable want of flatness of the plates used, would lead to quite misleading conclusions. The results are examined preferably under a good microscope and with a magnification of from about twenty to sixty times. It is interesting to note that the holes are perceptibly "blacker" than the black lines as judged of on the negative taken.

CHAPMAN JONES.

---

### Henry Fox Talbot and the Discovery of Photography.

---

**T**his year, the centenary of the birth of Henry Fox Talbot, seems a particularly fitting time for reviewing a portion of the early history of the "art-science" and re-stating the part which Fox Talbot played in one of the greatest discoveries of the century. In following up various clues, and in searching for original evidence on certain points, I have been very greatly helped by Mr.

C. H. Talbot, the son of Fox Talbot; and by Mr. George E. Brown, who is treating of the subject in another journal much more fully than I am able to do here.

At the outset let me say that I have no intention of special pleading, and that if I confine my attention mainly to the work of Fox Talbot, this is because the work of his contemporaries and rivals has already been much more fully described. To claim for any one man the sole credit for the invention of photography would be absurd, but it is clear and undisputed that:—

1. Fox Talbot's discovery was independent of that of Niépce and Daguerre.
2. His method was published six months before Daguerre's.
3. He first announced a method of "fixing" the photographic image.
4. He first introduced a "negative" process.
5. He first realised the existence of the latent image, and announced a process of "development."

Of contributions to the improvement of the collodion process, and of efforts to perfect a photo-engraving method I shall speak later; meanwhile, upon the



Fig. 1.

five above-mentioned facts rests the claim of Fox Talbot to such credit as may be awarded in connection with the original discovery of photography.

It is curious that one of the writers on the history of photography should have gone out of his way to belittle Fox Talbot's general knowledge, and particularly his knowledge of chemistry. On the first point we have the testimony of men eminent in many branches of science to his ability in their own particular subjects, and "Nature" in an obituary notice said,— "He was indeed in many respects a wonderful man..... In mathematics, in physics, in chemistry, in astronomy, in botany, in archaeology and in literature, Fox Talbot did substantial work." As regards his natural bent toward chemistry, there are still extant at Lacock Abbey, letters which he wrote in his twelfth year, to his mother, from Harrow school, and which show that even then he was enthusiastically engaged in experiments, though chemistry was not a subject taught in the school. From Harrow he went to Trinity College, Cambridge.



where he gained the Porson prize, was Chancellor's gold medallist, and graduated as twelfth wrangler. So much for his general attainments.

Papers on such subjects as "Some experiments on coloured flames", (1826), "On monochromatic light" (1827), "On a method of obtaining homogeneous light of great intensity," "Experiments on light" (1834) and "On the nature of light" (1837), were published in the "Edinburgh Journal of Science", and "Remarks on the chemical changes of colour" (1833) in *The Philosophical Magazine*. These clearly show his interest in problems concerning light and chemistry, even before the day, early in October, 1833, when he undertook to attempt the fixing upon paper of the light-image seen in the camera obscura.

The stages of progress in these experiments are detailed in the introduction to "The Pencil of Nature", and it is not necessary for us to follow them here. Had the experimenter known of certain previous attempts on the same lines, his credit would have been neither greater nor less than it is, but as a



Fig. 2.

matter of fact he seems to have been entirely unacquainted with the work of Wedgwood, which has sometimes been referred to as the basis of his own research.

In the spring of 1834 (I quote from the paper read on Jan. 31, 1839 at the Royal Society) Fox Talbot put into practice the method he had devised, at first, owing to the insensitiveness of his materials, making "contact" prints in sunshine, from such objects as fern-leaves, lace, &c., but we have a curious piece of proof that, in August 1835, he was able to make camera-pictures of reasonable permanency, for amongst his papers has been found a print of that date, of which I am enabled to give a reproduction. It was evidently mounted on the paper to which it is now attached for exhibition at the Royal Society's meeting; and at that time it must have faded somewhat, for the description says "When first made,

the squares of glass, about 200 in number, could be counted with the help of a lens." As a matter of fact, the glasses can still be easily counted, from which we may gather that deterioration has not gone far since 1837. A fern-leaf impression dated "Febr. 6th. 1836" is still in fairly good condition, and there are many other attempts of a little later date still preserved and still distinct.

Until 1839, Fox Talbot was quietly perfecting his process, although he had made out-door camera pictures as early as 1835, but in January 1839 he was startled by the announcement that a Frenchman (Daguerre) had invented a process of making pictures by light, and that M. Arago had announced the fact. Fearful of anticipation, Talbot induced Faraday to announce the results of his own researches at a meeting of the Royal Institution on January 25th. 1839, at which a collection of his "photogenic drawings" was exhibited. On January 31st. of the same year, Talbot described his process before the Royal Society, and on February 21st., before the same society he published his whole method, which was to make the pictures on paper sensitised with chloride of silver, and to "fix" them by washing in iodide of potassium.

Very soon after this paper, Sir John Herschel suggested the use of hyposulphite of soda for fixing, and Fox Talbot readily fell in with the idea; but judging by the excellent condition of a very great number of iodide-fixed images made more than sixty years ago, the hypo fixing does not seem to have been so great an improvement as was at first imagined.

It will be remembered that it was not until August 19th. 1839 that the details of Daguerre's method were published.

The discovery of the "latent image" and a method for its development was made on September 20th. and 21st. 1840. It reduced an exposure which had previously required an hour to half a minute, and portraits were thus rendered possible. The "Calotype" process, as Talbot named this new improvement, was communicated to the Royal Society on June 10, 1841, and for ten years it was a commonly used photographic process.

The next great improvement was the collodion process (introduced in 1851 by Frederick Scott-Archer) to which Fox Talbot was able to add improvements that made it serviceable for the photography of subjects requiring an instantaneous exposure.

At a very early date Fox Talbot saw the advantages to be gained by transferring the photographic image to a printing surface such as could be used in letter-press printing or copperplate printing machines. He first of all employed an engraver to make a hand-engraved plate of one of his calotype subjects, and with that as a criterion of what was necessary, launched into a new extensive series of experiments. In 1852 he took out a patent for a bichromated gelatine process of engraving on steel or copper; and in 1858 a further patent. This, with a small but important improvement by Klic, is the photogravure process of today, and it formed the basis of experiments by Talbot and a host of later workers, on which all the various photo-mechanical processes have been based.

H. SNOWDEN WARD, F.R.P.S.