

Gaston Tissandier



*Les Merveilles
de la photographie*

Gaston Tissandier

Les Merveilles de la photographie

Illustré



Publié par Good Press, 2022

goodpress@okpublishing.info

EAN 4064066336615

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

CHAPITRE VIII

TROISIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

CHAPITRE VIII

CHAPITRE IX

CHAPITRE X

CHAPITRE XI

APPEDICE

BIBLIOTHÈQUE DES MERVEILLES

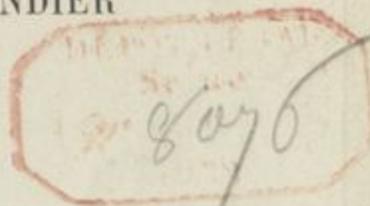
LES MERVEILLES

DE

LA PHOTOGRAPHIE

PAR

GASTON TISSANDIER



—
OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 65 VIGNETTES

PAR JAHANDIER, ETC.

et d'une planche tirée à la presse photoglyptique

—
PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET C^{ie}

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

—
1874

Droits de propriété et de traduction réservés

PREMIÈRE PARTIE

[Table des matières](#)

L'HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE

CHAPITRE PREMIER

Table des matières

LES ORIGINES DE LA PHOTOGRAPHIE

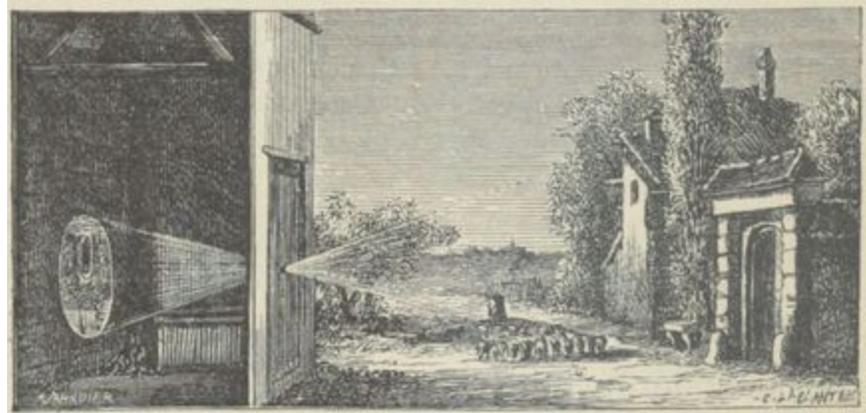
J.-B. Porta et la chambre noire. — L'alchimiste Fabricius. — La lune cornée. — Les silhouettes du professeur Charles. — Wedgwood, Humphry Davy et James Watt.

La découverte de la photographie comptera parmi les plus merveilleuses applications de la science moderne; elle est due au génie de Niepce et de Daguerre. Nous dirons les obstacles que ces ingénieux esprits ont dû vaincre pour conquérir au prix des plus rudes efforts la solution d'un problème longtemps qualifié d'utopie; nous ferons voir ainsi de quelle persévérance l'inventeur doit s'armer pour atteindre son but. Mais avant d'entreprendre le récit des faits, il nous paraît utile de pénétrer un peu plus loin dans le passé, pour y chercher leur cause. Rien n'est plus instructif que l'histoire impartiale des grandes découvertes; elle nous fait voir combien est lente la marche du progrès et combien de jalons se succèdent à travers les siècles pour guider l'inventeur dans le chemin des découvertes. Un homme apparaît d'abord qui sème le germe, d'autres plus tard le cultivent, jusqu'au moment où quelque génie le féconde et le fait éclore.

Le germe de la photographie, c'est la chambre noire, que J.-B. Porta, habile physicien italien découvrit dans la seconde moitié du seizième siècle. Le procédé qu'employait l'illustre

napolitain était des plus simples. Il pratiquait une ouverture — où le petit doigt passait à peine, — dans le volet d'une fenêtre si hermétiquement close que tout accès y était interdit à la lumière. Les rayons solaires, pénétraient par le trou circulaire, dans la chambre obscure; ils se projetaient sur un écran blanc, où se formait l'image renversée des objets extérieurs (fig. 1). Porta dans son traité de la Magie naturelle, s'extasie lui-même, et à juste titre, sur sa découverte dont il semble pressentir toute la future importance; il en fait la description avec une admiration qu'il lui est impossible de contenir; et quand il en a retracé le tableau, il s'écrie avec enthousiasme: «Nous pouvons découvrir les plus grands secrets de la nature!»

Fig. 1. — La chambre noire.



De quel étonnement devaient être frappés, en effet, ceux que Porta initiait aux mystères de son cabinet! avec quelle stupéfaction ne devaient-ils pas contempler cette image, si nette, si vivante, si délicate que le rayon lumineux dessine sur un écran, ainsi transformé en un fidèle miroir!

Bientôt, au moyen d'une lentille convexe, fixée dans l'ouverture de son volet, à l'aide d'une glace étamée qui

redresse l'image, le physicien de Naples arrive à contempler la représentation des objets du dehors, non plus renversés, mais dans leur position naturelle. Aussi ne manque-t-il pas de recommander l'usage de la chambre noire à tous les peintres vraiment soucieux de l'exactitude et de la précision. Peu de temps après, le Canaletto tira profit de ces conseils; il employa l'appareil de Porta pour peindre ses admirables tableaux de Venise.

Qu'eussent dit alors le physicien de Naples et le peintre vénitien, si on leur avait affirmé que cette image de la chambre noire, se dessinerait un jour, non plus d'une manière fugitive, passagère, mais qu'elle s'imprimerait d'elle-même sur une glace humectée d'agents chimiques, qu'elle se transformerait en un dessin permanent, durable, dont l'exactitude ne pourrait se comparer qu'au reflet du miroir? Ce prodige devait en effet s'accomplir à l'insu de Porta; mais son œuvre ne pouvait suffire à elle seule à conduire la science à un tel résultat; d'autres travailleurs devaient apporter aussi leur pierre à l'édifice.

Pour rencontrer un des autres principes originels de la photographie, il faut quitter Naples, venir en France, se reporter à une époque un peu antérieure, où l'alchimie semblait avoir atteint l'apogée de son règne. C'est au milieu du seizième siècle que l'action de la lumière sur les sels d'argent fut observée fortuitement par un souffleur.

On a souvent calomnié les alchimistes. S'il est vrai qu'il y eût parmi les adeptes de l'art sacré, bien des charlatans et des empiriques, il ne faut pas oublier qu'un grand nombre de savants du moyen âge, infatigables chercheurs, étaient vraiment épris de leur art; ils le cultivaient sinon avec

méthode, du moins avec une invincible persévérance. C'est l'un de ces laborieux artisans qui produisit pour la première fois le chlorure d'argent; il reconnut la propriété essentielle que possède cette substance de noircir sous l'action de la lumière. Ce disciple d'Hermès se nommait Fabricius.

Un beau jour, enfoui probablement dans le dédale de son laboratoire, après avoir évoqué le diable ou les mauvais esprits, après avoir cherché en vain à lire dans quelques-uns de ces livres de magie qui fourmillent au moyen âge, la formule de cette panacée qui devait prolonger la vie, guérir tous les maux, transmuter les métaux, il jette du sel marin dans la dissolution d'un sel d'argent. Il obtient un précipité (chlorure d'argent) que les alchimistes d'alors désignaient sous le nom de lune cornée. Il le recueille, et quel n'est pas son étonnement, lorsqu'il s'aperçoit que cette matière, aussi blanche que le lait, devient subitement noire, dès qu'un rayon solaire vient en frapper la surface!

Fabricius continue à étudier cette propriété remarquable, et dans son Livre des métaux publié en 1556, il rapporte que l'image projetée par une lentille de verre sur une couche d'argent corné se fixe en noir et en gris, suivant que les parties sont complètement éclairées, ou frappées seulement d'une lumière diffuse. Mais l'alchimiste s'arrête en si belle voie; ce fait, si gros d'enseignements, reste lettre morte entre ses mains. La science d'alors, impuissante faute de méthode, ignore encore l'art de puiser dans l'observation, vivifiée par l'expérience, la série de déductions qui en découlent. Les chimistes de cette époque ne savent pas voir, parce que leurs yeux n'ont pas appris à regarder: ils laissent échapper le fait, et courent après le

rêve; comme le chien de la fable, ils abandonnent la proie, et préfèrent l'ombre. Qu'importe à Brandt, s'il découvre le phosphore, à Basile Valentin, si l'antimoine sort de ses creusets, à Albert le Grand, si l'acide nitrique se distille dans sa cornue: tout cela pour ces esprits préoccupés, ce n'est pas la pierre philosophale. Il ne leur semble pas utile de s'arrêter à de telles inventions. Ils passent outre, et se condamnent à errer dans des labyrinthes sans issues, cheminant dans la vie, comme poussés par la fatalité vers un but chimérique qu'ils ne pourront jamais atteindre. Ils marchent à tâtons, sans se soucier des bonnes rencontres dont le hasard sème leur route; ils ne se baissent même pas, pour saisir le diamant que la bonne fortune a jeté sous leurs pas!

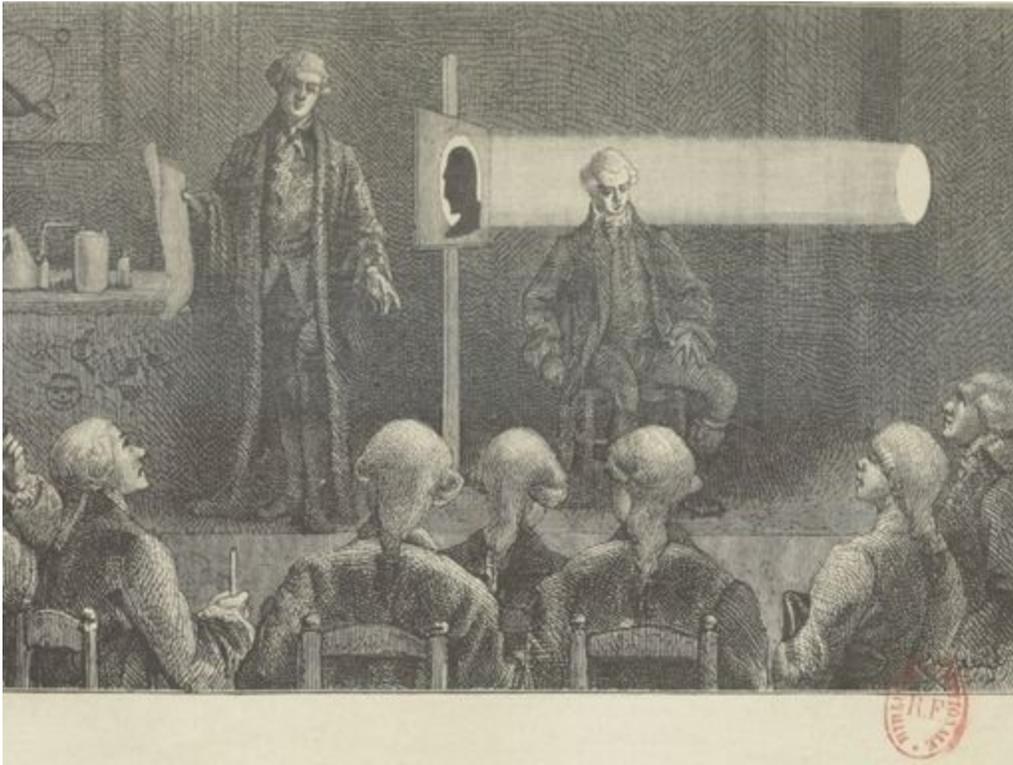
C'est ainsi que Fabricius laissa passer le principe d'un des arts les plus étonnants des temps modernes. Que n'a-t-il été frappé de quelque pressentiment sublime, dont le génie semble avoir le secret, que ne fut-il tout à coup saisi d'une de ces inspirations fortuites que l'on retrouve chez des esprits particulièrement audacieux, ou quelquefois même extravagants! C'est ainsi qu'en 1760, un écrivain bizarre, qui n'était pas un Fabricius, devina cependant la photographie. S'il est permis de considérer Cyrano de Bergerac comme un aéronaute né deux siècles avant les ballons, on peut de même regarder Tiphaine de la Roche, comme un photographe anticipé. Ce Tiphaine était Normand et grand amateur d'excentricités; il nous a laissé un livre bizarre, où se trouvent beaucoup de choses étonnantes, noyées, il est vrai, dans un fatras indescriptible. Dans un des chapitres de cette œuvre fantastique, il raconte qu'il est

saisi par un ouragan, et lancé dans le domaine des Génies, qui l'initient aux secrets de la nature: «Tu sais, dit l'un d'eux à Tiphaine, que les rayons de lumière, réfléchis des différents corps, font tableau, et peignent les corps sur toutes les surfaces polies, sur la rétine de l'œil par exemple, sur l'eau, sur les glaces. Les Esprits ont cherché à fixer ces images passagères; ils ont composé une matière subtile, au moyen de laquelle un tableau est fait en un clin d'œil. Ils enduisent de cette matière une pièce de toile, et la présentent aux objets qu'ils veulent peindre. Le premier effet de la toile est celui du miroir; mais ce qu'une glace ne saurait faire, la toile, au moyen de son enduit visqueux, retient les simulacres. Le miroir nous rend fidèlement les objets, mais n'en garde aucun. Nos toiles ne nous les rendent pas moins fidèlement, mais les gardent tous. Cette impression des images est l'affaire du premier instant. On ôte la toile et on la place dans un endroit obscur. Une heure après, l'enduit est sec, et vous avez un tableau d'autant plus précieux, qu'aucun art ne peut en imiter la vérité .»

Tiphaine de la Roche, en écrivant ces lignes vraiment prophétiques, avait-il connaissance du livre de Fabricius, ou plutôt, n'avait-il pas expérimenté lui-même la chambre noire de Porta, en supposant, comme dans un rêve, que l'image fugitive est à jamais fixée? Quoi qu'il en soit, pour trouver des études sérieuses, vraiment scientifiques, il faut franchir les années, et arriver à la fin du dix-huitième siècle, à cette période la plus surprenante peut-être de l'histoire du progrès, où les ténèbres du passé se dissipent, où la lumière se fait, où le savant se frotte les yeux et pour la première fois regarde autour de lui.

Vers l'année 1780, le professeur Charles, qui, à l'apparition de la sublime découverte des frères Montgolfier, devait créer de toutes pièces, — après le ballon à feu, — l'aérostat à gaz hydrogène, fit le premier usage de la chambre obscure pour essayer de produire des photographies rudimentaires. Il ne manquait pas, dans ses cours de physique où se réunissaient un grand nombre d'auditeurs assidus, de produire devant l'assistance une expérience curieuse, merveilleuse même pour son époque. Au moyen d'un fort rayon solaire, il projetait la silhouette d'un de ses élèves sur un papier blanc. Ce papier avait été imbibé préalablement de chlorure d'argent. Sous l'influence de la lumière, il ne tardait pas à noircir dans les parties éclairées; il restait blanc à l'endroit où l'ombre se projetait, de telle sorte que la silhouette fidèle du personnage, se découpait en blanc sur un fond noir (fig. 2) . On se passait de main en main cette feuille de papier, qu'on eût pu croire douée de propriétés féeriques, mais bientôt la lumière, agissait sur la silhouette d'abord blanche, la noircissait comme le fond, et le profil disparaissait peu à peu, comme sous une tache d'encre.

Fig. 2. — L'expérience du professeur Charles.



Weedgwood, habile physicien anglais, savait faire la même expérience avec un écran imbibé de nitrate d'argent; il recevait l'image de la chambre noire sur un papier ainsi sensibilisé, et il obtenait un dessin grossier, qui ne pouvait se conserver que dans l'obscurité. James Watt, le célèbre créateur de la machine à vapeur, étudia de son côté, ce singulier phénomène; le problème de la fixation des images de la chambre noire préoccupa pendant quelque temps cette grande intelligence, mais les résultats qu'il obtint furent sans doute insignifiants, car il n'en parle nulle part dans ses écrits. Il en fut à peu près de même de l'illustre chimiste anglais Humphry Davy, qui nous a laissé quelques lignes au sujet de l'expérience de Weedgwood.

«Il ne manque, dit-il, qu'un moyen d'empêcher les parties éclairées du dessin d'être colorées ensuite par la lumière du jour; si l'on arrivait à ce résultat, le procédé deviendrait aussi utile qu'il est simple. Jusqu'ici, il faut conserver dans un endroit obscur la copie du dessin; on ne peut que l'observer à l'ombre, et encore pendant peu de temps. J'ai essayé en vain de tous les moyens possibles pour empêcher les parties incolores de noircir à la lumière. Quant aux images de la chambre obscure, elles étaient sans doute trop peu éclairées pour que j'aie pu obtenir un dessin apparent avec le nitrate d'argent. C'est là cependant qu'est le grand intérêt de ces recherches. Mais tous les essais ont été inutiles.»

Le problème qui arrêta Charles, Weedgwood et Watt, que Davy sut poser avec tant de netteté, sans oser même l'aborder, allait être résolu, par deux Français, dont les noms doivent être comptés parmi les gloires de notre génie national.

CHAPITRE II

Table des matières

DAGUERRE

Le décorateur Degotti. — La jeunesse de Daguerre. —
Invention du diorama. — La chambre noire. —
L'ingénieur Chevalier. — Histoire d'un inconnu. —
Daguerre et Niepce.

Dans les premières années de notre siècle, il y avait à Paris un décorateur nommé Degotti, qui peignait avec art les plus belles toiles du grand Opéra. Son atelier était célèbre, le maître y produisait pour son époque de véritables merveilles, il initiait à son art, de nombreux élèves, qui se sentaient attirés par leurs dispositions naturelles plutôt vers l'indépendance de la couleur, et la liberté du pinceau, que dans le sein de l'école académique. Un jeune homme parmi ces adeptes de Degotti, s'était vite signalé par de rares capacités; il brossait les toiles avec la fougue d'un artiste véritablement épris des grands effets de la peinture. Ce jeune débutant se nommait Daguerre

Daguerre était né en 1787, tout près de Paris, à Cormeilles en Parisis. Au milieu des bourrasques politiques, des cataclysmes de la grande Révolution, son enfance avait été singulièrement négligée. Arrivé à l'âge où l'on cesse d'être un enfant, ses parents le laissèrent maître de se choisir une profession. Le jeune Daguerre se livra avec passion à la peinture. Dès sa plus tendre jeunesse, aussitôt qu'un crayon avait pu se tenir entre ses doigts, il s'était

signalé par une facilité extraordinaire. Il excellait à rendre avec vérité les effets les plus difficiles d'une perspective la plus audacieuse, il s'efforçait de produire des paysages à effet; aussi se trouva-t-il à l'aise dans l'atelier de Degotti, où il ne tarda pas à égaler, puis à dépasser bientôt le talent de son maître.

Non-seulement le jeune Daguerre avait le don inné de cette grande peinture à effet, qui est le propre des décorateurs de théâtre, mais il savait aborder et résoudre avec habileté les problèmes mécaniques de la mise en scène. Il substitua aux châssis mobiles des coulisses, de grandes toiles de fond, où pouvait se représenter tout un paysage, tout un vaste panorama. Mais non content de produire une peinture énergique, pleine de vigueur, il eut l'idée de lui donner une valeur complètement inconnue jusqu'alors en ayant recours aux précieuses ressources d'un puissant éclairage. Ses premiers essais eurent un succès inattendu. Daguerre, d'élève passa maître. Le rapin d'hier allait devenir l'élue de la vogue parisienne.

A l'Opéra, à l'Ambigu-Comique, dans le Songe, dans la Lampe merveilleuse, dans le Vampire, les décors du peintre nouveau, obtenaient tous les soirs un immense succès. Les chroniques théâtrales, les gazettes, ne parlaient plus que des effets de lune mobile, de soleil tournant, et le nom de Daguerre volait de bouche en bouche, emporté par la Renommée, si retentissante à Paris, quand elle célèbre surtout ce qui intéresse les plaisirs du public.

Le peintre décorateur ne s'arrête pas en si belle voie; ses succès, loin de l'enorgueillir, lui servent de stimulant; il rêve de nouveaux triomphes, et malgré la dissipation de la vie

parisienne, il n'oublie jamais que le travail et la constance sont les deux leviers capables de soulever de grands résultats. Il a sans doute à lutter contre l'entraînement des plaisirs, car son tempérament est ardent, son esprit semble léger et fantaisiste. Daguerre, élevé au milieu des ateliers, des théâtres, est d'une nature gaie, joyeuse, un véritable gamin de Paris, comme semblent l'attester quelques faits authentiques que nous rapportent ses biographes. D'une agilité peu commune, les exercices du corps lui sont familiers; il excelle dans les culbutes, les tours de force; il se plaisait, dans une réunion de camarades ou d'amis intimes, à marcher sur les mains, la tête en bas et les jambes en l'air. On affirme même qu'il aimait à paraître incognito sur la scène de l'Opéra, où ses décors excitaient l'admiration de tous. Il revêtait un costume du corps de ballet, et figurait dans les groupes chorégraphiques, s'amusant des applaudissements du public, qui ne pouvait guère soupçonner que, sous le costume de ce danseur, se cachait un inventeur de génie.

Ces amusements un peu puérils n'empêchaient pas Daguerre de travailler et de rêver à la gloire et au succès. Cet esprit ingénieux, inventif, une fois entré dans le chemin de la célébrité, allait le suivre, en marquant chacune de ses étapes par une nouvelle conquête: son invention du Diorama excita un enthousiasme universel.

Le 1^{er} juillet 1822, la foule se précipitait, compacte et curieuse, vers un nouvel établissement situé sur le Boulevard. Elle allait contempler pour la première fois un spectacle qui, pendant de longues années, devait être l'objet d'une admiration générale. Daguerre s'était associé

au peintre Bouton, et tous deux avaient imaginé de reproduire la nature, au moyen d'immenses toiles, où les sujets étaient mis en relief, par un éclairage puissant et bien ménagé.

Ces décors du Diorama représentaient des vues, des intérieurs, des paysages, avec une prodigieuse vérité et un fini d'exécution vraiment surprenant. Mais ce qui excitait surtout l'étonnement des spectateurs, c'était le changement graduel des scènes, qui semblaient pour ainsi dire se fondre les unes dans les autres, pour se succéder sans interruption appréciable. Tout Paris voulut voir le Diorama de Daguerre, tout Paris applaudit à ces beaux tableaux de la vallée de Sarnen, du tombeau de Charles X à Holyrood, de la basilique de Saint-Pierre. Les effets produits par les toiles du Diorama étaient aussi beaux au point de vue de l'art, qu'ils étaient curieux comme changements à vue. On contemplait, par exemple, la vallée de Goldau, où dormait un lac paisible, où des sapins couronnaient comme d'un diadème de verdure les maisonnettes d'un humble village; puis tout à coup le ciel s'assombrissait, des nuages épais, menaçants, apparaissaient, le firmament prenait la teinte d'un ciel orageux; une violente secousse ébranlait la montagne, l'avalanche roulait, impétueuse, terrible, elle s'abattait sur le village, l'enfouissait sous des ruines; à la scène paisible de tout à l'heure avait succédé un tableau désordonné d'amoncellements de rochers entassés pêle-mêle dans une effroyable chute.

On connaît aujourd'hui les procédés du Diorama, que nous ne pouvons décrire sans dépasser les limites de notre cadre. La gravure qui accompagne notre texte montre

l'aspect général de l'appareil. Nous ajouterons que les toiles étaient peintes sur les deux côtés, et que suivant que l'éclairage était placé devant ou derrière, c'est-à-dire que la lumière y tombait par réflexion ou par réfraction, on voyait apparaître, l'une ou l'autre peinture, et grâce à cet artifice ingénieux le spectateur admirait les changements à vue les plus rapides et les plus surprenants (fig. 3).

Le succès du Diorama ne suffit pas à Daguerre; il fallait à cet esprit actif et ambitieux une fortune plus brillante encore.

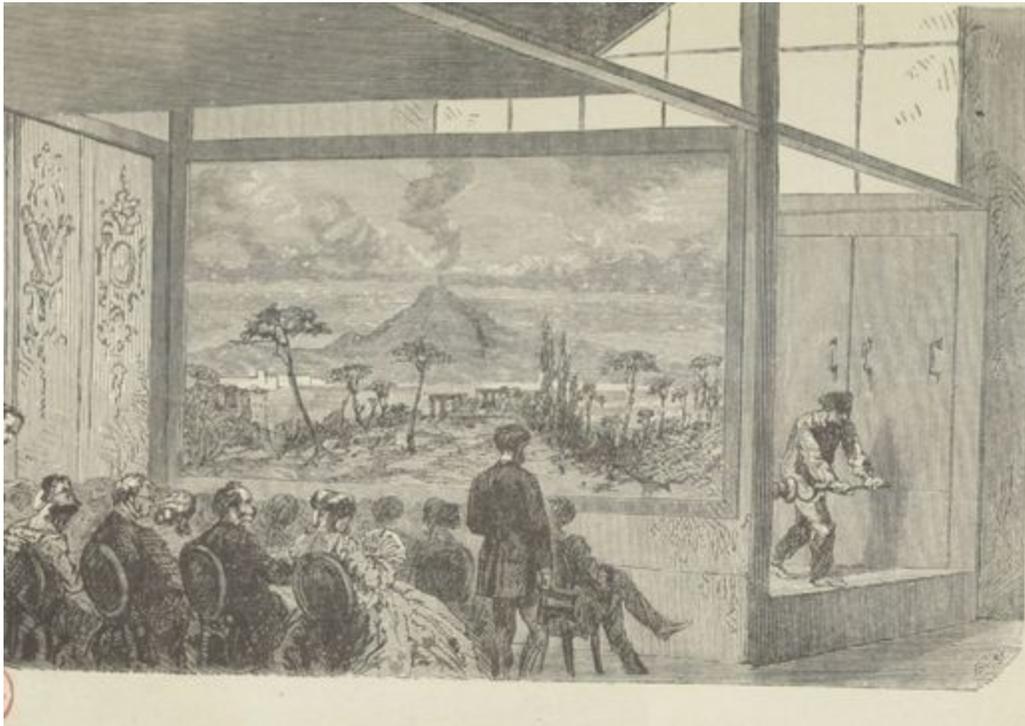
Dans l'exécution de ses toiles, Daguerre emploie constamment la chambre noire; il s'efforce de reproduire fidèlement l'image si vive que la lumière retrace sur un écran après avoir filtré dans le cristal d'une lentille, mais il sent que son art est impuissant à copier un tel modèle, que son génie se heurtera en vain contre des obstacles que nul peintre ne peut surmonter. La chambre noire lui donne la nature prise au vif et sur le fait; c'est la vie, c'est la vérité, c'est la couleur qu'il contemple chaque jour sur son écran. L'artiste se frappe le front devant l'image fugitive que retrace la lumière inconstante.

— Que ne puis-je, s'écrie-t-il, conserver ces merveilles inimitables, que dessine le rayon solaire au foyer de ma lentille! que ne puis-je fixer cette image, la graver à jamais, afin que la nature marque elle-même de son sceau cette œuvre que nul génie ne saurait retracer!

Voilà Daguerre qui nourrit sans cesse son cerveau de ce rêve fantastique, digne des hallucinations féeriques ou folles. Il n'est pas assez savant pour bien saisir quelles sont les difficultés d'un tel problème, mais il n'est pas non plus

assez ignorant, pour croire qu'une telle tâche est au-dessus du possible. Il connaît l'expérience du professeur Charles, il a entendu parler des ombres qui se découpaient nettement sur la feuille de papier, imbibée d'un sel d'argent; il pressent que le premier pas a été fait, qu'un suprême effort peut aider un audacieux à franchir l'abîme qui sépare un fait isolé de la grande solution. Cet effort, il veut tenter de l'accomplir, désormais il n'aura plus de repos avant qu'il ait pu s'écrier comme Archimède: «J'ai trouvé!»

Fig. 3. — Le Diorama de Daguerre.



Dans le but de se procurer tous les renseignements que pouvait lui fournir un praticien sur la chambre noire, Daguerre allait très-fréquemment interroger l'opticien Chevalier dans son magasin du quai de l'Horloge. «Il était fort rare, dit Charles Chevalier lui-même, qu'il ne vint pas

une fois par semaine à notre atelier. Comme on le pense bien, le sujet de la conversation ne variait guère, et si parfois on se laissait aller à quelque digression, c'était pour revenir bientôt avec une ardeur nouvelle à la disposition de la chambre noire, à la forme des verres, à la pureté des images!»

A cette époque, la boutique de l'ingénieur Chevalier jouissait à Paris d'une grande célébrité ; beaucoup d'amateurs et de savants s'enquéraient auprès de l'opticien de renseignements analogues à ceux que demandait Daguerre. En 1825, il se passa, dans le magasin du quai de l'Horloge, un fait que rapporte Charles Chevalier, et qui nous a semblé trop curieux pour que nous le passions sous silence.

Un jour, un jeune homme, mal vêtu, timide comme la misère, malingre comme un pauvre, entre chez l'opticien; il s'approche de Charles Chevalier, qui était seul, et lui dit:

— Vous construisez de nouvelles chambres noires, où l'objectif ordinaire est remplacé par un objectif à ménisque convergent: quel en est le prix?

La réponse de l'opticien fit pâlir le jeune homme. La valeur de l'objet en question était, sans doute pour lui, comparable à celle de toutes les mines réunies du Pérou et de la Californie. Il baissa tristement la tête sans proférer une parole.

— Pourriez-vous me dire, continua Charles Chevalier, ce que vous voulez faire d'une chambre noire?

— Je suis parvenu, répondit l'inconnu, à fixer sur le papier l'image de la chambre obscure. Mais je n'ai qu'un appareil grossier, une espèce de caisse de bois de sapin,

garnie d'un objectif, que je place à ma fenêtre, et qui me sert à obtenir des vues de l'extérieur. Je voudrais me procurer votre-chambre noire à prisme, afin de continuer mes essais avec un appareil optique plus puissant et plus sûr.

L'ingénieur Chevalier en entendant ces mots se dit à part lui: Voilà encore un de ces pauvres fous qui veulent fixer l'image de la chambre noire! Il savait bien que ce problème occupait des esprits tels que Talbot et Daguerre, mais il ne le considérait pas moins comme une utopie et un rêve.

— Je connais, ajouta-t-il, plusieurs physiciens qui s'occupent de cette question. Mais ils ne sont encore arrivés à aucun résultat. Auriez-vous été plus heureux?

A ces mots, le jeune homme sort de sa poche un vieux portefeuille que l'usure et la vétusté assortissent avec son costume; il l'ouvre, il en tire tranquillement un papier qu'il place sur la vitrine de l'opticien.

— Voilà, dit-il, ce que je puis obtenir.

Charles Chevalier regarde, et ne peut contenir sa stupéfaction: il aperçoit sur ce papier une vue de Paris, aussi nette que l'image de la chambre noire. Ce n'était ni un dessin ni une peinture, on eût dit l'ombre de toits, de cheminées et du dôme du Panthéon. L'inventeur avait fixé la vue de Paris que lui offrait l'ouverture de sa fenêtre.

Chevalier questionne le jeune homme, qui tire de sa poche une fiole, remplie d'un liquide noirâtre:

— Voilà, dit-il, la liqueur avec laquelle j'opère; en suivant mes instructions, vous obtiendrez les mêmes résultats que moi.

L'inconnu explique à l'opticien comment il faut agir, puis il se retire, maudissant son sort et sa destinée, qui ne lui ont pas permis de posséder la chambre noire, l'objet de ses rêves. Il promet de revenir, mais il disparaît à tout jamais.

Charles Chevalier n'obtint rien avec le liquide de cet infortuné, mais il est probable qu'il opéra mal, et qu'il ne prit pas la précaution de préparer dans l'obscurité son papier sensibilisé. Il attendit longtemps une visite de son inconnu, ayant comme un remords de sa réserve. Il ne le revit jamais.

Le nom de ce pauvre inventeur est ignoré. Personne ne sut jamais ce qu'il devint. Il est possible, hélas! qu'un lit d'hospice ait été son dernier refuge!

Charles Chevalier raconte cette curieuse histoire à Daguerre; celui-ci n'en tient pas compte; il examine légèrement ce qu'il reste de la liqueur noire de l'étranger, et l'esprit rempli de ses propres recherches, il ne tarde pas à cesser de s'en préoccuper.

On voit que j'historie de cet inconnu est digne de fixer notre attention. Quoiqu'elle reste forcément sans dénouement, nous avons cru devoir rendre hommage à un esprit ingénieux, à un homme de génie, peut-être, que la misère a fatalement condamné à l'oubli!

Mais revenons à Daguerre, et nous le verrons poursuivre ses études avec une nouvelle énergie. Il s'est construit un véritable laboratoire, où il a réuni une collection d'appareils où il a rassemblé d'innombrables produits chimiques de toute nature et de toute espèce; il étudie les réactions, il manipule sans cesse, toujours anxieux d'atteindre un but qui pour tous les savants semblait chimérique. Daguerre

affirme bientôt qu'il a réussi à fixer l'image fugitive, sans toutefois donner aucune preuve à l'appui de son affirmation. Au mois de décembre 1825, il dit à qui veut l'entendre que le grand problème est enfin résolu. «J'ai enfin saisi la lumière s'écrie-t-il avec enthousiasme, je l'ai arrêtée au passage! C'est le soleil qui désormais va peindre mes tableaux!»

Quelques jours après, au mois de janvier 1826, il se rend chez Charles Chevalier, pour parler toujours de son sujet favori.

— Outre le jeune homme dont je vous ai parlé, dit l'ingénieur, je connais en province une personne qui se flatte d'avoir obtenu de son côté le même résultat que vous. Il y a fort longtemps qu'elle s'occupe de reproduire des gravures par l'action de la lumière sur certains agents chimiques. Peut-être feriez-vous bien de vous mettre en rapport avec elle.

— Et comment se nomme cet heureux émule? demanda Daguerre.

Charles Chevalier prit une plume, écrivit quelques mots sur un papier qu'il remit ensuite à l'auteur du diorama. On y lisait cette adresse: M. Niepce, propriétaire, au Gras, près Châlon-sur-Saône.

Quelques jours après, Daguerre écrivait à cet inconnu; mais celui-ci, en provincial méfiant, jeta au feu la lettre qu'il venait de recevoir; il se contenta de murmurer entre ses dents:

— Voilà encore un Parisien qui veut me tirer les vers du nez.

C'est sous de tels auspices que commencèrent les relations des deux inventeurs; ils devaient cependant unir plus tard leurs travaux et créer, pour ainsi dire, en commun, un art qui restera dans les siècles à venir comme un des prodiges de notre époque.

CHAPITRE III

Table des matières

NICÉPHORE NIEPCE

Les deux frères Niepce. — Leur enfance. — Leurs travaux. — Le pyrèolophore. — Machine hydraulique. — Culture du pastel. — Recherches de Nicéphore sur l'héliogravure. — Résultats obtenus.

Joseph-Nicéphore Niepce naquit à Châlon-sur-Saône, le 7 mars 1765; son frère aîné, Claude, lui fut toujours attaché par les liens de la plus solide amitié ; leurs travaux, leurs méditations furent si étroitement liés, qu'il est impossible de séparer ces deux intelligences, rivées l'une à l'autre par la plus belle affection fraternelle. L'union des frères Niepce rappelle, comme nous allons le voir, celle des deux Montgolfier; ils marchèrent ensemble dans la vie, la main dans la main, se soutenant mutuellement de leurs conseils, et ne manquant jamais d'échanger et de fondre ensemble toutes leurs pensées, étroitement cimentées au sceau de l'amitié.

Leur père était Claude Niepce, intendant du duc de Rohan-Chabot, leur mère était fille d'un célèbre avocat nommé Barault. «Joseph-Nicéphore Niepce et son frère Claude, rapporte, un de leurs historiens, furent élevés avec un soin tout particulier et une grande sollicitude par leur père, qui leur donna en outre pour précepteur un homme fort instruit, le respectable abbé Montangerand... Les deux frères firent de grands et rapides progrès dans la