

La composition de l'image

**Analyse d'un tableau de Jan Van Eyck
et exemples en photographie**

Michel Lefrancq, pour le Photo-Club de Mons
10 mars 2016

Les époux Arnolfini

L'efficacité d'une image tient autant, sinon plus, à l'organisation de ses différents éléments, sa *composition*, qu'à ce qu'elle représente, et nous allons tenter de le montrer ici par l'analyse de la composition de ce tableau célèbre que Jan Van Eyck peignit en 1434 et que l'on peut voir à la *National Gallery* de Londres (Fig. 1). Jan Van Eyck, qui achèvera le triptyque de l'*Agneau Mystique* de son frère Hubert, perfectionna la technique de la peinture à l'huile qui remplaça dès lors progressivement l'usage de la tempera.

L'avantage des peintres sur les photographes est qu'ils peuvent composer leur image en toute liberté, et donc occuper l'espace de leur tableau en toute liberté. L'étude de leurs compositions peut néanmoins nous être fort utile pour comprendre comment « fonctionne » une image, et pour éviter certaines erreurs dans le choix du cadrage ou du moment de la prise de vue.

Nous avons ici un tableau à la composition particulièrement savante et d'une grande densité dont nous verrons d'abord la signification dans son contexte narratif. Diverses hypothèses circulent quant au sujet exact de l'œuvre ; serait-ce l'évocation d'un mariage privé (avant le Concile de Trente, en 1545-1563, le mariage pouvait se célébrer sans témoin ni rite, par un simple serment), ou une évocation de fiançailles, ou même un autoportrait de Van Eyck lui-même en compagnie de son épouse ? Il y a une importante littérature sur le sujet ainsi que sur la signification symbolique de nombreux éléments du tableau : la main levée du mari, les chaussures, le chien, les couleurs des vêtements, les fruits, le miroir, le cierge allumé du lustre... Sachons néanmoins que nous nous trouvons ici à la fin du Moyen-Age devant une œuvre d'un contemporain, ou presque, des Gutenberg, Fra' Angelico, Masaccio ou Brunelleschi. L'œuvre d'art n'est plus uniquement l'affirmation du dogme religieux, elle est désormais, aussi, suite à l'évolution de la société et la montée en puissance de la bourgeoisie, une affirmation de l'individu, le peintre, aussi bien, dans le cas présent, que de son commanditaire, et un commentaire sur la société dans un moment et un lieu donnés.

Mais peu importe pour notre propos actuel qui est de voir comment a été élaboré ce tableau, cette *construction* intellectuelle, cette *image*. Disons simplement que, outre les deux personnages qui constituent le sujet de l'œuvre, les premiers éléments qui apparaissent quand on regarde d'un peu plus près sont le lit, les chaussures abandonnées sur le sol et le petit chien qui nous indiquent clairement que nous nous trouvons dans une scène intime, dans la chambre, loin des portraits officiels et des salons d'apparat.

Voilà pour l'anecdote, essayons maintenant de comprendre ce qui fait de ce tableau un chef-d'œuvre incontesté et le démarque de tant d'autres qui ne nous ont pas laissé de souvenir impérissable.

La lumière vient de la gauche, par une fenêtre visible et une

autre, invisible, qui éclaire le sol de l'avant-plan. Le visage du mari se découpe sur la forme sombre du chapeau qui l'isole du mur du fond, le visage de l'épouse, lumineux, est encadré par une coiffe blanche qui se découpe sur le baldaquin et le dossier du siège qui mettent sa clarté en valeur. Les mains jointes se découpent sur la valeur sombre d'un canapé ou d'un fauteuil qui occupe l'arrière-plan. Les regards des époux se croisent entre le lustre et le miroir, sur la signature de Van Eyck (Fig. 2).

Les deux personnages, donc le sujet global du tableau, sont circonscrits dans un ensemble de valeurs claires qui referment une composition secondaire dans la composition générale. La garniture de fourrure blanche de la robe, la coiffe, les reflets sur le lustre, le visage, la main levée du mari et les socques claires ramènent les personnages vers l'avant-plan (Fig. 3). Dans la majorité des cas, en tout cas dans l'imagerie occidentale, le regard va à la lumière et ce n'est pas par pur caprice ou simple souci de réalisme que l'artiste a placé ces points de lumière à ces endroits particuliers.

Si l'on veut analyser la composition plus en détail, on voit d'abord que le tableau est coupé verticalement en deux parties égales par une ligne allant de l'axe du lustre à l'œil et la patte droite du chien, en passant par le centre du miroir et en suivant la seule ligne verticale du plancher. À gauche, les valeurs sombres du mari, à droite, les valeurs claires de l'épouse (Fig. 4).

Chacun de ces « demi-tableaux » peut également être séparé en deux parties sensiblement égales. La gauche par une ligne allant de l'œil du mari à son pied droit en passant par sa main droite. Cet alignement renforce l'attitude hiératique du personnage. La partie droite trouve son axe dans une ligne partant du baldaquin à l'œil gauche de l'épouse et suivant la ligne plus sombre des plis principaux de sa robe. On obtient ainsi quatre zones verticales de surfaces presque équivalentes.

En poursuivant le découpage on peut remarquer deux séparations horizontales. La première qui suit la ligne indiquée par le traversin du lit et le dossier du fauteuil, la deuxième qui est marquée par la garniture de fourrure du vêtement du mari, la seule ligne horizontale du plancher et le haut de l'échancrure de la robe laissant apercevoir la chemise bleue de l'épouse. Dans la partie haute du tableau : les visages, le miroir, la signature ; au centre : les mains jointes ; dans le bas : les chaussures et le bichon révélant l'intimité, le drapé de la robe, exercice de style indispensable à tout bon tableau de cette époque (Fig. 5).

Le tracé des diagonales du tableau montre que rien n'est placé au hasard : du haut à droite au bas à gauche, on passe par l'œil de l'épouse, on suit la ligne du bras par la main jusqu'aux chaussures. L'autre diagonale passe entre les zones claires du visage et de la main du mari et continue parallèlement à son bras gauche jusqu'au bas de l'ornement plissé de la manche de la robe. Si l'on trace les diagonales du tiers supérieur du tableau, on remarque qu'elles forment, avec



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

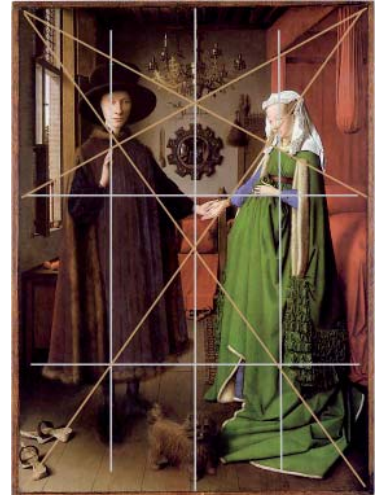


Fig. 6

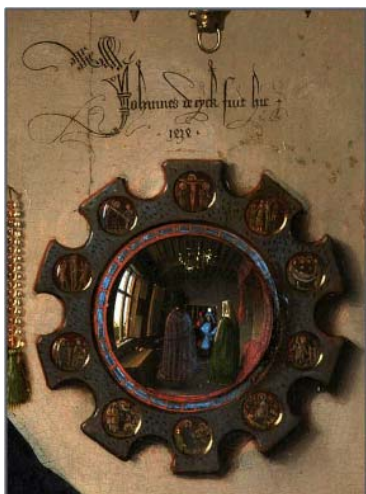


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

les premières diagonales, un losange irrégulier qui renferme trois éléments très importants du tableau : le miroir convexe (autre exercice de style), les mains jointes et la signature qui l'encadrent (Fig. 6).

Toute cette construction menant au miroir, qui présente l'image des époux de dos et du peintre et son assistant, est renforcée par la perspective indiquée par les lignes du plancher et les fuyantes de la fenêtre et du baldaquin. Cela nous désigne le miroir comme « centre de gravité » du tableau.

La signature *Johannes de Eyck* est suivie de la mention latine *fuit hic* (fut ici, ou fut celui-ci) au lieu du traditionnel *pinxit* (a peint), ce qui encourage les tenants de la version d'un mariage morganatique ou privé, Van Eyck étant témoin, et non seulement peintre immortalisant l'instant, mais peut également soutenir l'hypothèse de l'autportrait (Fig. 7).

Enfin, on peut dire que cette perspective linéaire est renforcée par une perspective aérienne déterminée par les valeurs claires de l'avant-plan, moyennes du plan médian et sombres de l'arrière-plan. Le choix des couleurs n'est évidemment pas innocent non plus, et la splendeur de l'épouse est encore renforcée par son environnement rouge, couleur complémentaire du vert de la robe. Les petites zones bleues des manches et du bas de la chemise servant de contrepoint, discret mais efficace, au vert dominant. On remarquera que le rouge du fauteuil est moins orangé et plus sombre, autant pour marquer l'éloignement, comme indiqué plus haut, que pour servir de transition entre le rouge du baldaquin et le brun sombre du vêtement du mari.

L'espace du tableau est presque entièrement occupé, et ce n'est pas gratuit. Chaque élément a son importance, qui n'est pas seulement décorative en ce qui concerne les accessoires comme on pourrait être tenté de le croire. Il suffit d'en ôter un, par exemple le rideau replié du baldaquin, pour voir que cela crée un vide derrière la tête de l'épouse, vide qui déséquilibre la composition car cette masse plus claire sur le fond du baldaquin répondait à la masse claire des chaussures à l'avant-plan (rappelez-vous le tracé de la diagonale) et répondait à la lumière de la fenêtre. On peut renouveler l'exercice en effaçant les fruits près de la fenêtre, et l'on perd alors la valeur orangée lumineuse qui répondait au rouge du lit créant ainsi un vide dans le dos de l'époux (Fig. 10 et 11).

Tout ceci montre à suffisance que rien n'est laissé au hasard par le peintre, que chaque élément du tableau, jusqu'au plus modeste, concourt à son impact visuel et en fait une œuvre immortelle qui a inspiré de nombreux artistes par la suite et jusqu'à nos jours.

Cette analyse peut évidemment être appliquée à d'autres tableaux et nous révéler les ressorts cachés qui en font une image « parlante ». Ainsi en est-il de *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix (Fig. 12) dont on peut voir rapidement que toute la construction repose sur la pyramide formée par la hampe du drapeau, le sabre brandi, le fusil porté par le bourgeois (probablement Delacroix lui-même) et à droite, le bras tendu de la Liberté, le boudrier du gavroche et son bras gauche, la base étant indiquée par l'ensemble des

valeurs claires allant de la main du mort à droite, aux guêtres du soldat mort jusqu'à la chemise blanche. Une diagonale descendante de gauche à droite sépare les valeurs claires des valeurs sombres ; la contre-plongée et la focalisation de la lumière oblique sur le personnage principal augmentent l'aspect dramatique de la scène.

La comparaison d'autres oeuvres nous apprend qu'il existe au moins deux grands types de composition : les compositions statiques, comme dans *La reddition de Breda*, de Diego Velazquez (Fig. 14) et les compositions dynamiques, comme dans *La bataille de San Romano*, de Paolo Ucello (Fig. 15) et surtout le panneau central de *La Descente de Croix* (Fig. 16) de Pierre-Paul Rubens, chef-d'oeuvre absolu de l'art baroque flamand. Il y a tout un tourbillon créé par la disposition en ellipse des personnages entourant le corps du Christ, les lignes sinueuses du linceul, les visages tournés vers la lumière qui semble émaner du supplicié, toute cette construction mouvementée souligne la tension de la scène et la dynamique de l'action en cours.

Enfin, il y a un cas particulier qui est la composition dans un cercle (*tondo*), comme dans *Le bain turc* de Ingres (Fig. 13). Cette forme, qui a longtemps été réservée à l'art religieux, par exemple les trois tondos de Du Broeucq dans la collégiale sainte Waudru, complique généralement le problème mais ne nous concerne pas directement dans le cadre de cet exposé.

En photographie, quelques exemples

Pour le photographe, le problème est bien entendu différent. La composition lui est donnée par le sujet, sauf s'il travaille en studio, et sa seule liberté réside dans le choix du cadrage, de la focale, du point de vue, de l'instant et du temps de pose. Il lui faut donc faire les bons choix, parfois dans l'immédiat s'il s'agit de photos prises « sur le vif ».

HULA HOOPS (Fig. 17 et 18) :

Il ne suffit donc pas d'avoir un sujet intéressant, par exemple ces enfants avec des hula hoops, encore faut-il que l'environnement ne détruise pas l'image. Dans le cas présent assombrir le personnage de gauche et un recadrage sévère amènent une légère amélioration, mais l'image reste confuse à cause de l'arrière-plan trop chargé, de zones claires mal distribuées. Bref, l'idée était peut-être bonne mais la photo ne l'est pas.

BASILIQUE DE TORCELLO (Fig. 19 et 20) :

Cette photo faite à l'intérieur d'une église dans la lagune de Venise est intéressante, mais le personnage de droite, la présence trop importante du décor dont une bonne partie n'est pas signifiante et l'éblouissement provoqué par les fenêtres la rendent confuse et d'une lecture hésitante. Où en sont les lignes de forces, où en est le point focal ? Il y a trop d'éléments qui distraient le regard, qui dispersent l'attention du spectateur.

Un recadrage drastique et un léger travail sur le contraste



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

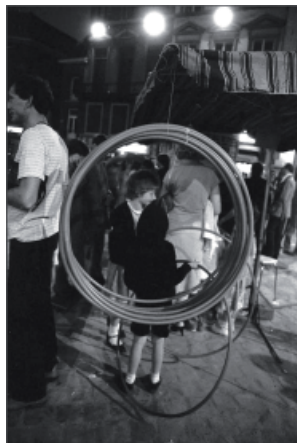


Fig. 17



Fig. 18

vont ramener l'intérêt sur le sujet principal tout en renforçant l'ambiance un peu mystérieuse introduite par le troisième personnage qui semble se cacher derrière une colonne et qui passait auparavant presque inaperçu. L'opposition entre les verticales des colonnes et de l'autel et les obliques du sol en est renforcée, et l'importance des personnages assis sur les marches, au point de rencontre des verticales claires de l'autel et de la première colonne sur sa droite avec l'oblique sombre de la pierre tombale, prennent alors toute leur importance.

LE PONT NEUF EMBALLÉ PAR CHRISTO (Fig. 21 et 22) :

L'image est intéressante par l'aspect inhabituel du pont qui ressemble plus à un décor de théâtre qu'à un élément architectural. Le mât de bateau, légèrement décentré, ajoute à l'insolite du lieu. Toutefois, le groupe de personnages à gauche attire trop le regard et distrait le spectateur du centre de la scène, les promeneurs et bâtiments que l'on voit dans le haut ainsi que les deux personnes qui arrivent sous l'arche à droite ajoutent à la confusion. Le regard ne sait où se tourner et circule d'un bord à l'autre de l'image sans pouvoir se fixer pour l'embrasser dans sa totalité.

Un léger recadrage supprime les personnages de gauche et du haut et l'assombrissement des deux taches claires de l'extrême droite évite au regard de se disperser. Maintenant, l'effet voulu lors de la prise de vue est atteint. La verticalité du sujet indiquée par les plis du tissu emballant le pont, le mât du bateau et les éléments de la grille en sort renforcée : nous sommes bien devant une scène de rue transfigurée en scène de théâtre.

CUESMES (Fig. 23 et 24)

Il n'y a parfois que quelques petits détails presque insignifiants qui nuisent à l'image. C'est le cas ici : un petit bout de panneau blanc sur le tronc d'arbre à gauche tire le regard vers l'extérieur gauche, tandis que le mur trop clair du petit bâtiment à droite ramène cette construction vers l'avant et attire, lui, le regard vers la droite. J'ai donc effacé la tache claire à gauche et foncé un peu le bâtiment de droite, ensuite une légère augmentation du contraste dans les valeurs sombres et moyennes rend toute sa profondeur à la photo. Les ombres de l'avant-plan mènent inmanquablement le regard vers la caravane claire qui semble écrasée par un container.

GRAMINÉES (Fig. 25 et 26)

J'ai été attiré ici par les différents jeux de lumière sur les herbes et le contraste qu'elles forment avec l'avant-plan presque noir et l'arrière-plan également très sombre. Il y a toutefois des imperfections dans l'équilibre des lumières, la composition n'est pas bien fermée à gauche, il y a une zone claire à droite qui ne se justifie pas et distrait le regard, l'arrière-plan entre en conflit avec le sujet principal. Recadrer plus serré aurait légèrement amélioré la composition sans la rendre tout à fait satisfaisante.

J'ai donc privilégié une autre option : le choix d'une focale

plus longue et un léger déplacement du point de vue qui m'ont donné, avec une mesure de lumière centrale, une composition fermée sur le sujet qui se distingue bien de son environnement sombre.

JARDIN OUVRIER (Fig. 27 et 28)

La photo de cette cabane de jardin ne pouvait me satisfaire : elle était trop confuse par l'éparpillement des taches claires et une mauvaise répartition des ombres et des lumières. La dominante sombre à droite n'est pas équilibrée par un élément qui ferait contrepoids à gauche, et les deux obliques des piquets à l'avant-plan ne trouvent aucun répondant ailleurs dans l'image.

Ici aussi, j'ai simplement allongé la focale pour resserrer l'image sur son sujet, et même si l'équilibre n'en est pas parfait, l'image tient mieux ses promesses. L'impression d'invasion végétale et d'abandon est renforcée par l'éviction des bidons et du ciel.

LA PORTE (Fig. 29, 30 et 31)

Un arrière-plan qui passe inaperçu lors de la prise de vue peut fortement nuire à une image. Dans la photo de cette porte, le regard est attiré à gauche par la forme rouge et la zone claire qui en perturbent la lecture. Le mur de pierre ne se détache pas franchement de l'arrière-plan qui est d'une valeur presque égale à la sienne. On ne comprend pas bien ce qui se passe là-dedans et on est perturbé par un aller-retour entre le sujet principal, la porte, et la structure rouge.

Assombrir l'arrière-plan rend de l'importance au sujet principal, le mur de pierre et sa porte, mais ne suffit pas. Le regard est toujours distrait par cet élément perturbateur qui a pris de l'importance à cause du contraste de valeur ainsi créé. Un léger recadrage sera beaucoup plus efficace, même si on perd de l'information. Peut-être eût-il été possible de faire la prise de vue en étant à la gauche de la porte plutôt qu'à sa droite, on aurait ainsi gardé l'arrêt du mur et tout le détail du soubassement en relief et de son cordon sculpté.

FAÇADES ET PARABOLES (Fig. 32 et 33)

Ce paysage urbain de Bruxelles a attiré mon regard et j'en ai fait deux photos. La première n'a pas été retenue car j'y trouvais une présence trop forte du ciel, qui, avec la présence des cheminées et la trop grande importance donnée à la façade de gauche, au building moderne et aux plantes à droite, me paraissait confuse, anecdotique, et déséquilibrée.

Un très léger déplacement du point de vue plus un allongement de la focale ont permis une image plus concentrée, à la construction plus géométrique, avec deux angles droits opposés. Le building de droite se fond dans le décor et les trois paraboles de gauche sont mises en valeur sur un arrière-plan plus sombre que sur l'image précédente. Enfin, il y a une oblique qui part du coin du building en haut à droite et suit l'ombre jusqu'aux plantes qui dépassent au centre du mur. Elle rompt cette accumulation d'angles droits, ce que la composition pourrait avoir de trop systématiquement rigoureuse.



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26

QUELQUES CONSTRUCTIONS BRILLANTES

Manuel Alvarez Bravo (Fig. 34) nous montre qu'il faut savoir attendre, mais pas trop, pour déclencher au bon moment (l'instant décisif selon la définition de HCB), quand le garçon est idéalement situé dans le triangle formé par les poteaux et lui-même dans une attitude « triangulaire ».

Henri Cartier-Bresson lui, dans cette image du Mur de Berlin (Fig. 35), nous présente une composition savante avec un bel assemblage de verticales et d'obliques : les façades obliques de la droite de la photo invitent à jeter un regard au-delà du mur alors que le pignon aveugle, l'assemblage de blocs et les personnages sur leur « piédestal » nous signifient de façon certaine que cette avenue est inaccessible. Le fait même que deux des personnages se découpent partiellement sur le ciel nous prive de l'appréhension du point de fuite, ajoutant à la signification d'un horizon bouché : la perspective des façades signifie l'ouverture ; les verticales du pignon, des blocs et des personnages nous confirment qu'elle est infranchissable. Dans cette autre photo prise à Madrid (Fig. 36), Cartier-Bresson a une approche presque frontale de ce mur aux multiples fenêtres. La légère oblique, avec un petit coin de ciel en haut à gauche et un soupçon de sol au centre de l'image, donne de la profondeur tandis que la position des enfants dans les coins inférieurs amène obliquement le regard vers les deux personnages du centre. Ensuite, et seulement alors, on peut voyager dans l'image et s'attarder sur les enfants de l'arrière plan et sur le jeu irrégulier des fenêtres.

La photo d'Izis (Fig. 37), en plongée, est basée sur un jeu d'obliques descendantes qui entraînent le regard vers les personnages. Le couple de l'avant plan apparaît immédiatement alors que le lecteur de l'arrière plan sera découvert dans un deuxième temps, notre regard étant attiré par la tache claire qu'il forme presque au centre de la photo, encadré par les valeurs sombres du feuillage. Dans la photo du Pont

St. Michel (Fig. 38), on peut voir une illustration de ce que la chance peut être aussi une alliée du photographe : la position idéale des oiseaux achève la photo. Sans eux, ou dans une autre position, l'image serait très probablement une photo de deux piles de pont, sans plus, mais les ailes des oiseaux forment le triangle qui donne une base à l'oblique des arches. Tout est là.

Le tirage très contrasté de W. E. Smith pour *Tomoko in her bath* (Fig. 39) et le cadrage resserré sur les personnes éliminent tout aspect anecdotique de la photographie. On ne voit plus que l'essentiel : la souffrance de la jeune fille et l'amour de la mère. Il n'est pas surprenant qu'elle soit devenue une icône, le symbole presque de la pollution industrielle qui a longtemps sévi à Minamata. On peut la rapprocher de cette autre photo de Smith, *Veillée funèbre en Espagne* (Fig. 40), qui est, elle aussi, réduite à l'essentiel : le visage du défunt, ses mains croisées et les visages des femmes tournés vers lui qui se détachent de la masse des vêtements noirs.

Approaching shadow (Fig. 41) de Fan Ho est un véritable exercice de style et une démonstration de la maîtrise de son auteur dans l'équilibre des formes et des valeurs. Son intervention lors du tirage, la réalisation du triangle foncé, est absolument magistrale et hisse sa photo aux sommets de l'art de la composition.

Enfin, j'en terminerai avec deux photos d'Elisabeth Prouvost (Fig. 42 et 43) qui s'est confrontée au texte de Dante Alighieri et a réalisé une série impressionnante sur *L'Enfer*. Chaque image a été réalisée par l'assemblage de nombreuses photos du même modèle, ou du même couple, et d'éléments divers. La photographe a donc retrouvé par ce biais la maîtrise totale de sa composition. On peut donc dire dans ce cas qu'elle se rapproche de la peinture, à tout le moins dans la méthode utilisée pour la composition, et supposer, sans que j'en aie trouvé la confirmation, que cela a été rendu possible avec une telle maestria grâce aux outils actuels de la photographie numérique.



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37

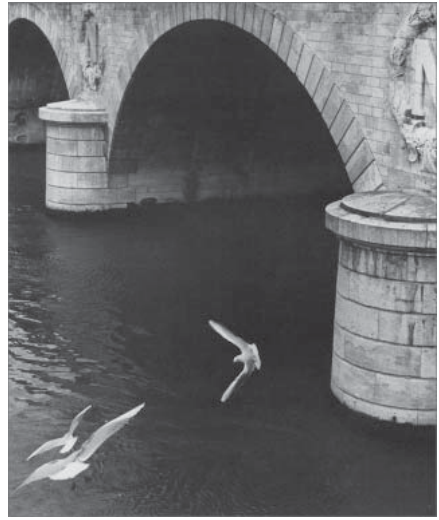


Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43