

Zeitschrift: Revue suisse de photographie
Herausgeber: Société des photographes suisses
Band: 10 (1898)
Heft: 1

Artikel: Le fond sombre
Autor: White, Gleeson
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-523591>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Le fond sombre.

DE graves discussions se sont maintes fois élevées entre photographes pour décider si les fonds clairs ou les fonds sombres étaient à préférer pour le portrait ; il ne s'agissait pas d'un portrait en particulier, d'un modèle donné, cas pour lequel il peut être absolument préférable de choisir l'un plutôt que l'autre, il fallait trancher la question d'une façon générale, comme si véritablement cela était possible ! Cependant, il est évident, pour quiconque a observé la manière des peintres, qu'un fond quelconque est toujours le bon si le peintre a eu soin de mettre son sujet en harmonie avec le fond choisi. Mais peut-être cette façon de poser le problème est-elle l'inverse de la vérité, car il est plus habituel de soumettre le fond aux exigences du sujet.

Quoi qu'il en soit, il est à peu près certain que les fonds modérément sombres, qu'il s'agisse de peinture ou de photographie, sont bien plus faciles à traiter que des fonds blancs ou très clairs. En effet, la chevelure peut sembler dure et d'un ton trop soutenu, quand elle s'oppose à un fond blanc ; les teintes des chairs peuvent paraître trop foncées quand on place le visage très près de draperies blanches ou d'un mur trop clair. Malgré cette difficulté à vaincre, un fond blanc est, sans conteste, le plus agréable quand il s'agit de sculpture ou de nu. Le modèle délicat d'une belle statue ne paraît jamais aussi parfait avec un fond sombre qu'avec un fond blanc. Pour le nu, la difficulté de

la teinte locale des cheveux refusant toujours de venir à sa valeur vraie, rend le problème beaucoup plus ardu ; mais, cette première difficulté vaincue, le résultat, ainsi que plus d'un photographe l'a montré ces derniers temps, récompense largement l'opérateur de ses peines et de ses soins.

La question du fond, surtout en photographie, se résume en une question de tons et de valeurs, et, comme on confond souvent le *ton* avec la teinte et la couleur, nous voulons, avant d'aller plus loin, nous expliquer bien clairement sur ce que nous entendons par ce mot dans les notes qui vont suivre.

« Le *ton* signifie la quantité de lumière reçue par les divers plans de divers objets, et *ton relatif*, la quantité de lumière reçue par ces divers plans, en comparaison et en relation les uns avec les autres. »

Cette excellente définition de M. Bate ne demande aucune explication, mais pour être sûr qu'elle soit bien comprise, nous voulons citer un exemple. En supposant que la lumière venant de derrière l'appareil tombe sur le sujet, toutes les parties de ce sujet sont du même ton. La couleur fera paraître certaines parties plus claires les unes que les autres ; la figure et les mains sembleront plus claires que la veste noire d'un homme ; ses manchettes et son col blancs paraîtront plus clairs que la chair, mais malgré cela, avec la lumière comme nous l'avons dit, tout cela sera du même ton. Si, cependant, une ombre large vient frapper sur le modèle, il est bien évident que toutes les parties ainsi à l'ombre seront baissées au ton, mais elles seront baissées également, — les manchettes blanches, la chair, les vêtements, — paraîtront toutes plus foncées que les parties en pleine lumière, mais en même temps elles conserveront toutes leur même relation entre elles ; les manchettes seront toujours la partie la plus claire, puis viendront les chairs et finalement les vêtements.

Tout ceci est l'A B C de la peinture moderne et de la bonne photographie, et si nous ne connaissons pas à fond l'A B C, premier principe du langage, à quoi nous servirait-il de discuter la grammaire ? Toutes choses étant égales d'ailleurs, un tableau vrai sous le rapport du ton méritera toujours d'être apprécié à ce point de vue plutôt qu'à tout autre, par les connaisseurs dont l'opinion a une valeur. Sur des douzaines de sujets de rivière par le brouillard, avec une berge au premier plan, combien peu il y en a, s'il y en a même un seul, dans laquelle la coque des bateaux est aussi claire qu'elle devrait l'être ! En effet, par le brouillard, la lumière est si diffusée que les objets ne se présentent jamais que comme des silhouettes noires ou, tout au moins, jamais autant que si la source de lumière était derrière eux.

Pour les portraits en groupes, les fonds sombres sont, sans aucun doute, beaucoup plus faciles à traiter que les fonds clairs ; il ne faudrait pas croire cependant qu'ils sont faciles absolument parlant, car l'on voit trop fréquemment des groupes dont les visages et les mains font l'effet de pains à cacheter blancs collés sur une feuille de papier gris. En thèse générale, on peut dire que, sauf le cas où l'on recherche absolument l'effet de lumière auquel Rembrandt a attaché son nom, il n'est pas beaucoup plus facile de donner leurs valeurs respectives au linge, aux chairs et aux vêtements, avec un fond sombre qu'avec un fond clair.

Si l'on étudie un beau portrait fait par un bon photographe, l'on n'y trouve ni blanc pur ni noir absolu ; si l'on place une feuille de papier blanc à côté du col de chemise du portrait, il semble immédiatement gris ; si, au contraire, vous placez ce même bout de papier en contact avec votre manchette, même immaculée, c'est votre manchette qui semblera grise. De même, une tache d'encre devra faire contraste avec l'endroit le plus noir, d'une bonne photo-

graphie, tandis qu'elle ne se verra pas du tout sur une veste noire. Cela prouve que la teinte locale est une chose et l'apparence de cette couleur en est une autre. Prenez des pains à cacheter écarlates et placez-les sur un morceau de velours noir, celui-ci paraîtra d'un brun de rouille ; au contraire, placez-les sur une étoffe bleue, elle semblera d'un noir de jais. Si la couleur vous joue de pareils tours, on peut dire que les images monochromes sont tout aussi trompeuses, sauf pour un œil exercé.....

Au moment où j'écris ces lignes j'ai sous les yeux, sous la forme d'un portrait de famille, un exemple déplorable de ce qu'il faut éviter. Dans un coin du portrait-album, il y a un pot à fleurs ; les feuilles de la plante ont accroché la lumière et brillent d'un éclat tel qu'il éclipe tous les blancs du tableau, tandis que le pot lui-même est plus noir qu'il n'est permis à quoi que ce soit de l'être dans une photographie. En un mot, si le portrait était dix fois meilleur qu'il ne l'est (et il n'est pas mauvais !), ce pot exécrable annihilerait toute la beauté du tableau. Rien ne semble vraiment plus cher au photographe portraitiste moyen et, en réalité, rien n'est plus détestable, que la surface polie et brillante du feuillage.

Quand des gens, autrement bien pensants, s'arrêtent devant certains portraits exposés au Salon, ils s'étonnent et se demandent ce qui, dans ces sujets si ordinaires, a pu séduire les juges et enthousiasmer les critiques ; ils oublient que la beauté réside autant dans l'absence de détails encombrants ou inutiles que dans la présence d'objets agréables et utiles. L'art de simplifier, de réduire est tout. Il suffit d'enlever d'un bloc de marbre tous les morceaux inutiles pour qu'il reste une statue. Il en est de même d'une photographie. Si vous éliminez tous les détails déplaisants, il y a neuf chances sur dix pour que ce qui reste soit charmant...

On ne doit jamais avoir à se demander si les meubles sont des accessoires d'atelier ou s'ils sont les meubles familiers du modèle ; les personnages doivent sembler chez eux et tellement à leur aise qu'il ne vienne à l'idée de personne qu'ils ont été ainsi posés pour être photographiés.

Avec un fond sombre, il est sage de ne pas accentuer les premiers plans, d'éviter les blancs trop crus, et de rendre également brillantes les chairs et les étoffes claires.

Chacun peut s'exercer journallement à l'étude des tons, des valeurs, dehors, en plein air comme dans les intérieurs, et tant qu'il fait assez jour pour y voir il est possible de comparer le ton en opposition à la couleur ou à l'éclairage relatif. Si vous appliquez à votre prochain portrait les conclusions tirées des observations par vous faites, ce portrait vous récompensera largement de la moisson récoltée par l'étude des valeurs dans la nature et dans l'art.

Nous ne pouvons pas discuter ici la question du choix d'un fond dicté par la personnalité du modèle. Mais si l'on a bien appris à distinguer la « valeur » de la « couleur », le reste pourrait se résumer facilement et se réduire à une suite de formules faciles à donner ; mais ces formules n'auront de prix que si on les déduit soi-même avec leurs conséquences logiques découlant des expériences propres à celui qui les cherche.

Sans revenir sur l'importance des valeurs, ajoutons cependant qu'avec un fond sombre, elles seules semblent mériter l'attention du photographe. Considéré en lui-même, le seul mérite du fond sombre consiste en ceci, qu'il n'attire aucunement l'attention du spectateur et ne le distrait pas du sujet principal. Tout le monde doit reconnaître que dans un portrait, la ressemblance est et doit être le but principal ; mais la ressemblance n'est pas uniquement une question de lignes, voire même d'expression du visage. L'attitude de mouvement arrêté — et seul le mou-

vement arrêté donne une expression de vie à un portrait — est également partie intégrante de la personnalité du modèle. En fait, nous reconnaissons les gens tout aussi bien par leurs mouvements que par leur visage. On nous dira que c'est là une question de traits ; je pense, au contraire, qu'après mûr examen, on verra que les traits et l'expression même du visage sont d'importance secondaire. Essayez de décrire de mémoire une personne que vous connaissez pour l'avoir vue une fois, vous verrez que cela n'est pas facile. Nous connaissons tous les descriptions vagues données par nos domestiques : un étranger est venu et ils ont oublié son nom ; il n'y en a pas un sur vingt qui pourra vous dire comment était le visiteur, s'il était rasé, ou si sa moustache ou sa barbe présentait quelque particularité. La hauteur de la taille est une question toute relative : un homme grand trouve les autres petits, un homme petit les trouve grands. J'ai été trompé comme tout le monde par ces descriptions quelconques, et si par hasard la carte de visite se retrouvait, j'y lisais le nom d'une personne à laquelle je n'avais pas pensé d'après ce qu'on m'en avait dit. Essayez de dresser une liste de la nuance des yeux de vos connaissances, de la couleur de leurs cheveux et de la façon dont elles se coiffent : vous en rencontrez peu de nettement et exactement décrites. Au contraire, si vous pouviez par des mots décrire leurs tics, leurs mouvements habituels, leur démarche, leur manière de tenir la tête en parlant, toutes ces particularités, si nettement différentes à la vue, suffiraient à faire reconnaître immédiatement la personnalité ; malheureusement, le langage ne peut suffire à rendre ces choses intelligibles.

Si donc une ressemblance « parlante » est si difficile à traduire par des mots, ne devrions-nous pas montrer plus d'indulgence pour les peintres et les photographes ? Examinez la plupart des caricatures politiques, vous y trouve-

rez toujours un symbole quelconque servant de titre au portrait et permettant à chacun de reconnaître le personnage aussi facilement que si son nom y était inscrit.

Le col de M. Gladstone, l'orchidée et le monocle de M. Chamberlain, la mèche de M. Disraeli et la paille que mâche M. Palmerston sont aussi connus que leurs noms.

Malheureusement, les particuliers de la classe moyenne n'ont pas de telles marques de fabrique : la cravate de Durand, le chapeau de Dupont, le pince-nez de Dubois ou le col de Duval peuvent suffire à les distinguer entre eux pour ceux qui les connaissent, mais ils sont insuffisants pour le public en général.

Tout ce bavardage sert simplement à prouver que le point important d'un portrait réside dans sa ressemblance avec le modèle. Il est nécessaire qu'un portrait soit bien composé, qu'il soit exact comme valeurs, que l'arrangement soit heureux, mais il faut surtout qu'il représente d'une façon indiscutable son modèle. Il résulte de là que tous les accessoires qui n'accentuent pas la personnalité, l'individualité du modèle ont un effet contraire. Un violon entre les mains d'un artiste, les guêtres et le fusil d'un chasseur, rendent le personnage ainsi représenté plus vivant, plus reconnaissable, mais la belle robe, l'éventail, etc., d'une dame, ne sortent pas assez de l'habituel pour marquer sa ressemblance.

Les fonds sombres aident la simplicité et, à cause de cela, méritent d'être encouragés. Il est véritablement pitoyable, au point de vue artistique, de voir le faux luxe des accessoires multiples qui encombrant certains portraits photographiques. Les anciens portraits cartes de visite livrés par les photographes à la mode il y a quarante ans, prennent l'aspect le plus ridicule quand, dans un album, le hasard rassemble une demi-douzaine de gens tous posés devant le même fond compliqué et absurde. L'exemple le

plus frappant de ce genre de chose est le paysage des chutes du Niagara, non pas peint sur une toile, mais la vraie cataracte, pour servir de fond à de paisibles citoyens et, dans ce cas, l'association grotesque d'une des merveilles de la Nature servant de repoussoir à un bon bourgeois très quelconque est si absurde, qu'elle frappe par son incongruité les personnes les moins prévenues. De même le monsieur si mal assis, si peu à son aise sur une chaise moyen-âge en bois sculpté, dans une salle voûtée, soutenue par des pilastres sans ombre et ayant à portée de sa main une bibliothèque invraisemblable, gagnerait énormément à être représenté d'une façon plus simple.

D'un autre côté, cependant, on nous a montré depuis quelques années des portraits superbes adossés à un simple panneau, sans autre ornement qu'un tabouret de chêne pour s'asseoir et une fenêtre garnie d'un simple rideau de mousseline. En général, quand on hésite, pour être sûr de ne pas se tromper, le mieux est de n'employer aucun accessoire quel qu'il soit, d'arranger la lumière de façon à noyer le peu de meubles qui existent dans un clair-obscur peu distinct et de rester simple.

Mais c'est vraiment perdre son temps que de rappeler de tels lieux communs. Si l'on veut se souvenir qu'il n'existe guère une vérité, un fait méritant d'être connu qui ne soit déjà familier à tous, on aura appris beaucoup. Le succès en photographie s'obtient par les méthodes anciennes. La nouveauté est toujours dangereuse ; plus elle est vraiment inédite, plus elle lasse vite, tandis que la simplicité conserve ses charmes. Et surtout elle ne marque jamais une date, qualité à rechercher avant tout dans une photographie.

Les fonds sombres se retrouvent dans les ouvrages les plus anciens comme dans les plus modernes, et sans dire s'ils sont meilleurs ou pires que les autres fonds unis, on

peut affirmer que toutes les teintes du blanc au noir, traitées simplement, sans détails, sont sous tous les rapports supérieures à des intérieurs encombrés de feuillages, de draperies et de tout un bric-à-brac ridicule.

La seule excuse pour un fond compliqué se trouve quand on photographie une personne, homme ou femme, dans son *home*, entourée des objets familiers au milieu desquels elle vit. Dans ce cas, et dans celui-là seulement, l'intérêt d'un portrait peut s'augmenter du souvenir des objets qui l'entourent ; mais pourquoi conserver, associé au portrait du personnage, la représentation de l'atelier, du photographe qui l'a fait. Que les photographes s'astreignent à la simplicité et surtout que leurs clients les aident !...

Toutes choses étant égales d'ailleurs, un fond sombre aura un effet plus large qu'un fond clair, et c'est là la cause de son succès auprès des photographes de goût. Considéré en lui-même, aucun fond, quel qu'il soit, ne peut rendre bon un mauvais tableau ; mais il arrive fréquemment qu'un bon portrait est irrémédiablement gâté par des accessoires incongrus ou peu harmonieux. Le raisonnement ainsi formulé en noir sur blanc semble très banal, mais s'il est vrai de dire qu'il n'y a que deux façons de faire une chose, — la bonne et la mauvaise, — il est vrai aussi qu'il y a plus de variétés dans la mauvaise et que l'obéissance passive aux règles de la bonne façon donnera peut-être un résultat poncif et banal, parce que chacun l'admet en théorie, oubliant que la théorie et la pratique sont deux choses bien différentes.

Gleeson WHITE.

(*Photo-Gazette* d'après *Photogram*.)

