

**René BOUILLOT ● Clarke DRAHCE**

# **LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE**

DUNOD

Design de couverture : barbarycourte.com  
Photo de couverture : Julia Drouet par Clarke  
Maquette intérieure : Jean-Christophe Courte

Nous avons fait tout notre possible pour identifier et contacter toutes les personnes apparaissant dans l'ouvrage. Nous nous excusons auprès de celles qui se reconnaîtront et que nous n'aurions pas réussi à identifier ou à joindre, malgré nos efforts. Nous remercions chaleureusement toutes les personnes qui ont bien voulu autoriser la publication des photographies leur appartenant ou dans lesquelles elles apparaissent.

<p>Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.</p> <p>Le Code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements</p>	<p>d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée. Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).</p>
--	---



© Dunod, Paris, 2011  
ISBN 978-2-10-056237-4

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>AVANT-PROPOS ET REMERCIEMENTS</b> .....	IX
<b>1 ● LE VISAGE TEL QU'EN LUI-MÊME</b> .....	1
Squelette de la tête.....	2
Les muscles.....	3
Les muscles de la face expriment les sentiments.....	4
La peau.....	9
Les cheveux et le poil.....	11
<b>2 ● LES PROPORTIONS DU VISAGE</b> .....	13
Canon de la tête.....	14
Visage et perspective.....	16
<b>3 ● LA PERSPECTIVE SUR LE CORPS ET LE VISAGE</b> .....	17
L'approche classique : le point de vue qui paraît restituer les proportions naturelles du sujet.....	20
Focale et point de vue.....	21
<b>4 ● L'ORIENTATION DU VISAGE ET LE POINT DE VUE</b> .....	23
<b>5 ● LA LUMIÈRE SUR LE VISAGE</b> .....	29
Ombre et lumière.....	29
Les orientations de la lumière par rapport au visage.....	31
<b>6 ● LE CADRAGE ET LA COMPOSITION</b> .....	41
La composition.....	41
Les épaules, les bras et les mains.....	43
Les particularités du modèle et la manière d'en tenir compte.....	46
Composition graphique de l'image.....	47
La construction angulaire d'un portrait.....	51

<b>7 ● L'EXPRESSION</b> .....	<b>53</b>
<b>8 ● LE PORTRAIT MONOCHROME</b> .....	<b>59</b>
Pourquoi le monochrome ?.....	62
Le monochrome requiert un traitement particulier.....	65
<b>9 ● LE PORTRAIT EN COULEUR</b> .....	<b>69</b>
Température de couleur.....	70
Comment peut-on définir une couleur ? .....	72
Les effets visuels.....	72
Le rendu du fond.....	74
L'effet des ombres.....	75
Distribution de la lumière sur le sujet.....	75
Adaptation de l'œil aux couleurs .....	75
Harmonie et contraste des couleurs.....	78
Couleur, tonalité et expression .....	80
<b>10 ● LE PORTRAIT EN INTÉRIEUR</b> .....	<b>81</b>
Mise en scène .....	81
Portrait en intérieur à la lumière du jour.....	83
Portrait en intérieur à la lumière artificielle.....	84
Portrait couleur en lumière mixte (tungstène et jour).....	86
Le flash en intérieur .....	89
<b>11 ● LE PORTRAIT EN EXTÉRIEUR</b> .....	<b>95</b>
L'éclairage naturel .....	95
Éclairage naturel et contraste.....	99
Portrait en lumière diffuse .....	102
L'emploi des réflecteurs passifs .....	102
Flash en extérieur, en lumière d'appoint.....	104
Quand le flash devient source principale .....	106
Réglage de l'exposition avec le flash d'appoint.....	107
Fonctions importantes d'un appareil reflex	
utilisé avec le flash « dédié » .....	109
Exemples d'éclairage en lumière naturelle.....	110
La pose, le fond et le décor.....	111

<b>12 ● LA FEMME</b> .....	<b>113</b>
Une beauté recomposée.....	113
Sublimier la femme.....	116
<b>13 ● L'HOMME</b> .....	<b>123</b>
L'éclairage.....	123
La pose.....	125
L'environnement .....	125
<b>14 ● LE PORTRAIT D'ENFANT</b> .....	<b>127</b>
L'éclairage.....	127
Hauteur du point de vue et perspective .....	130
L'expression enfantine.....	134
<b>15 ● PROPOS SUR LE NU</b> .....	<b>135</b>
Quelques conseils techniques.....	137
Nu en intérieur.....	138
Nu en extérieur.....	141
Les styles en photographie de nu .....	141
Choix d'un modèle.....	142
<b>16 ● LE GROUPE ET LE COUPLE</b> .....	<b>143</b>
Le groupe.....	143
Le couple .....	144
<b>17 ● LE PORTRAIT REPORTAGE</b> .....	<b>149</b>
Portrait reportage : un exercice de style.....	151
Un point crucial : le droit à l'image .....	155
<b>18 ● LE MAQUILLAGE ET LE PORTRAITISTE</b> .....	<b>157</b>
Le maquillage et ses techniques.....	159
Pour les hommes.....	162
<b>19 ● L'ÉCLAIRAGE EN PHOTOGRAPHIE</b> .....	<b>163</b>
La lumière.....	164
Outils de création et de maîtrise de l'éclairage.....	168
La lumière et sa mesure.....	176

Construction d'un plan d'éclairage .....	181
Lieux et conditions de prise de vue .....	187
<b>20 ● MODE, CHARME ET BEAUTÉ .....</b>	<b>191</b>
Le studio .....	191
L'équipe.....	193
En attendant les prises de vues. . . . .	194
Les prises de vues.....	194
<b>21 ● LE PORTRAIT DE MARIAGE.....</b>	<b>197</b>
Portrait de mariage en studio .....	197
Portrait de mariage à domicile .....	201
Portrait de mariage en extérieur .....	203
<b>22 ● LA MAGIE DU NUMÉRIQUE.....</b>	<b>205</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>211</b>
Livres photo et vidéo.....	211
Traitement et retouche photo .....	212
Magazines .....	212
Sites et blogs .....	212

# AVANT-PROPOS

L'excellent accueil réservé aux précédentes éditions de cet ouvrage a bien montré que le portrait « *image d'une personne reproduite par la peinture, le dessin, la sculpture ou la photographie* » (Petit Larousse) n'était pas, tant s'en faut, le domaine exclusif du professionnel : parmi nos lecteurs, plus d'un amateur (au sens étymologique de celui qui aime) y a sans doute trouvé ce qu'il cherchait, c'est-à-dire une façon de mieux connaître et de représenter ses « frères humains », d'en exprimer la nature profonde par l'image. Car tout visage est avant tout celui d'un être pensant et, en tant que tel, c'est d'abord de l'âme dont il faut se préoccuper !

Un portrait digne de ce nom est à n'en pas douter une étude d'introspection psychologique, de compréhension du prochain. Cette interprétation de l'être humain par l'image peut utiliser des moyens techniques différents. Cependant, un portrait n'a jamais été réussi qu'il n'ait saisi une expression significative ou fixé en une seule image émouvante, l'aspect – en quelque sorte définitif – d'une personne capable d'aimer et d'être aimée

Nous ne pouvons oublier, en effet, que l'histoire de l'Art du portrait est aussi ancienne que celle de l'humanité : l'homme n'a pas attendu *Nièpce* et *Daguerre* pour nous laisser son image.

Lorsqu'elle fut inventée, la première victoire de la photographie est d'avoir su reproduire le visage humain. C'est une évidence que l'avènement de la photographie a provoqué la disparition des peintres « trop mal doués », comme l'a écrit *Baudelaire*, et a même permis la libération tardive de la peinture et du dessin, lesquels pouvaient enfin sortir du « carcan de la ressemblance » et s'exprimer par des images plus subjectives. Car, qu'on le veuille ou non, la fidélité, la vérité, la ressemblance, c'est l'affaire de la photographie ou plus exactement des photographes de talent.

Le mystère d'un portrait réussi, c'est qu'en donnant une représentation d'un être humain, il puisse exprimer en même temps les propres sentiments, la personnalité du photographe : c'est peut-être parce qu'une telle image résulte d'une communauté de pensée, d'une identification entre celle ou celui qui « donne » son image et celui qui l'enregistre ; entre le photographe et son modèle. Pour un grand portraitiste, le modèle n'est en somme qu'un miroir dans lequel il se voit.

Ce que nous voulons dire dès maintenant, c'est qu'il n'existe pas de visage, fût-il le moins avantage (selon les canons de la beauté classique) qui ne puisse s'embellir de l'expression la plus touchante, du regard le plus profond. Aussi, lorsqu'un portrait n'est pas réussi, la faute ne peut-elle en incomber qu'au photographe, lequel n'a pas su saisir – ainsi qu'il en avait la mission – la vérité profonde, la ressemblance intérieure de son modèle.

*René Bouillot & Clarke Dracoe*

# REMERCIEMENTS

Je dédie ce livre à la mémoire de mon père Pierre Bouillot (dit Delbo), qui fut un photographe professionnel de talent. Dans ce livre, plusieurs de ses portraits en apportent la preuve.

Je remercie les membres de ma famille, en premier lieu mon épouse Danièle, ainsi que mes enfants, petits-enfants, frère et sœur, neveux et nièces qui m'ont soutenu et parfois aidé pour la composition de cet ouvrage. Certains d'entre eux pratiquent, vont bientôt ou ont pratiqué la photographie au plus haut niveau.

Une pensée affectueuse pour deux de mes amies photographes professionnelles, dont les belles images illustrent en grande partie les chapitres 14 (Portrait d'enfant) et 21 (Portrait de mariage). Il s'agit de la Française Catherine Theulin ([catherine@contrastphotography.fr](mailto:catherine@contrastphotography.fr)) et de l'Américaine Claudia Napfel Murray ([jcmurray@maine.rr.com](mailto:jcmurray@maine.rr.com)).

*René Bouillot*

Je dédie ce livre à la mémoire de mon père et de mon grand-père qui m'ont transmis leur passion pour la photographie.

*Clarke Drahce*

# CHAPITRE 1

## LE VISAGE TEL QU'EN LUI-MÊME...

*Nous utilisons le mot « visage » plutôt que « tête » pour bien montrer que ce sont les mouvements des muscles qui traduisent le mieux les expressions que nous voulons saisir. S'il est vrai que la représentation du visage permet de différencier tout être humain parmi des millions d'autres, le domaine du portrait est très étendu : il peut cadrer l'ensemble de la tête, le buste, les bras et les mains et, dans une vue en pied, la totalité du corps.*

Dans ce premier chapitre, nous ne ferons pas une description complète du corps, afin de mettre l'accent sur les principaux éléments à considérer pour la réussite d'un portrait. Dans tous les cas, le visage constitue le motif essentiel de la composition. S'il s'agit de traiter de l'image du corps, comme dans un nu, le visage peut être secondaire, voire absent de la composition.

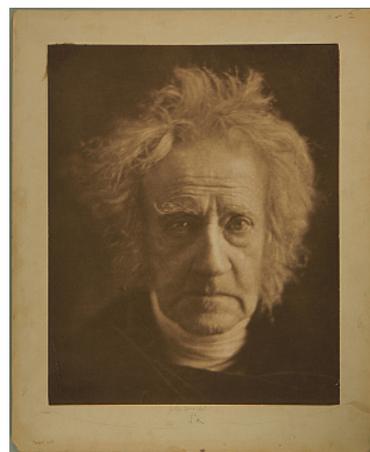
Quel que soit le sexe du modèle, son âge, sa coiffure, son habillement, l'aspect général du visage, l'impression qu'il en donne, sont déterminés par l'ensemble de ses caractéristiques physiques : os, muscles, graisse, peau, cheveux et poil.

La mode – c'est-à-dire l'époque – intervient essentiellement par la coiffure et, s'il s'agit d'une femme, par le maquillage. Les portraits romains, sculptés dans le marbre, pourraient aussi bien représenter des êtres d'aujourd'hui. L'aspect si différent des visages entre eux – à tous les âges de la vie – n'est dû en somme qu'à la subtile organisation de la chair sur une ossature très semblable d'une personne à l'autre et, ainsi que nous le verrons, au déplacement de certains muscles.

Ce qui nous intéressera avant tout, c'est la physionomie (bien davantage que l'anatomie), puisqu'elle reflète la vie intérieure du personnage concerné.

Nous devons cependant distinguer la physionomie passive : celle que l'individu ne peut modifier (forme du crâne, implantation des cheveux, forme et dimensions du nez, etc.) et la physionomie mobile, laquelle, grâce au jeu des muscles de la face, confère au visage des expressions variées.

Nous ne voulons pas donner à cet ouvrage – qui se veut une recherche de la beauté – l'apparence d'un traité d'anatomie, mais nous ne pouvons pas éviter de passer en revue les diverses composantes anatomiques de la tête.



**John Herschell par Julia Margaret Cameron**

*La plupart des critiques d'art et historiques de la photographie considèrent que l'un des plus émouvants portrait du monde est celui du physicien et astronome John Herschell (1792-1871), photographié en 1867 par la portraitiste Julia Margaret Cameron (1815-1879).*

# SQUELETTE DE LA TÊTE

Anatomiquement, la tête comprend le *crâne* et la *face* : elle est constituée de 22 os ; soit 8 pour le crâne et 14 pour la face. La symétrie de la tête, que nous apprécierons plus tard lorsqu'il s'agira des proportions, implique qu'un certain nombre de ces os sont pairs (plus exactement symétriques, gauche et droit), alors que d'autres, précisément centrés sur l'axe de symétrie, sont uniques.

- Pour le *crâne* : un frontal, deux pariétaux, deux temporaux, un occipital, un sphénoïde et un ethmoïde.
- Pour la *face* : deux maxillaires supérieurs, deux palatins, deux unguis, deux os malaïres (ou pommettes), deux os nasaux, deux cornets, un vomer et un maxillaire inférieur.

Tous ces os sont soudés entre eux, à l'exception du maxillaire inférieur : ce dernier s'articule sur les temporaux par deux condyles. La mandibule – puisque tel est le nom peu gracieux que l'on devrait donner au maxillaire inférieur – est donc le seul os mobile de la tête. Sur le plan du squelette, on peut considérer la tête comme étant formée de deux parties osseuses mobiles l'une par rapport à l'autre : le maxillaire inférieur d'une part ; le reste de la tête d'autre part.

Malgré tout ce qui la recouvre, la forme osseuse est fondamentale quant à l'aspect de la tête. Par sa forme générale, elle s'assimile à un volume ovoïde dont la pointe (le petit bout de l'œuf) est dirigée vers l'avant. C'est la chevelure qui masque la forme des parties supérieures et postérieures du crâne : elle se voit très bien chez le chauve.

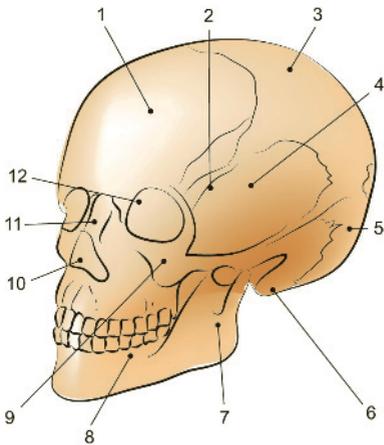
Le front, lui aussi, reproduit presque parfaitement la forme du squelette : les yeux sont enchâssés plus ou moins profondément dans les orbites dont les bords apparaissent en haut et en dehors. Notons que la courbure convexe des sourcils ne reproduit pas la forme de l'arcade orbitaire : ils s'en éloignent vers l'extérieur et ils sont de plus mobiles.

L'échancrure marquant la racine du nez est formée par les os nasaux implantés dans le frontal, tandis que l'origine des fosses nasales, en forme de cœur pointé en haut, détermine la hauteur du nez et la largeur de sa base. Le dos du nez est constitué par les os nasaux, articulés sur des cartilages latéraux.

Les pommettes (les os malaïres) forment les saillies des joues : elles se voient nettement sur le visage.

La proéminence des mâchoires vers l'avant est due au prognathisme des maxillaires dont le degré varie avec les races humaines et dans une moindre mesure selon les individus. Lorsque la bouche est fermée – molaires en contact – les incisives supérieures recouvrent les incisives inférieures et la ligne de séparation des lèvres correspond, grosso modo, à la partie médiane des dents supérieures. C'est surtout le maxillaire inférieur qui détermine la forme de la joue et du menton.

Pour le partisan convaincu de la différenciation des sexes (et de leur complémentarité, chère lectrice), nous citerons à l'avantage de nos compagnes les caractères suivants :



## Les os de la tête

1. Frontal – 2. Sphénoïde – 3. Pariétal – 4. Temporal – 5. Occipital – 6. Apophyse mastoïde – 7. Maxillaire inférieur – 8. Maxillaire supérieur – 9. Os malaïre (ou pommette) – 10. Orifice antérieur des fosses nasales – 11. Os nasaux – 12. Trou orbitaire. © Rachid Marai.

Le crâne féminin a un volume moindre que celui des hommes et tous ses contours sont plus arrondis ; le bel ovale du visage se verrait sur le squelette !

On remarque surtout la diminution des bosses sourcilières ; d'autre part, la partie antérieure de l'os frontal s'élève plus verticalement et rejoint le front avec un angle plus fermé, avec des bosses frontales plus saillantes.

## LES MUSCLES

On peut les classer en trois groupes : les muscles de la mâchoire inférieure, les muscles du crâne et ceux de la face.

Les muscles de la mâchoire servent à mouvoir les leviers osseux des articulations du maxillaire inférieur ; les autres, dits *peauciers*, sont attachés par au moins l'une de leurs extrémités aux couches profondes de la peau. En se contractant, ils plissent la peau : ces plis sont perpendiculaires à l'orientation des fibres musculaires.

Nous ne nous intéresserons qu'aux muscles qui jouent un rôle décisif pour la forme du visage et dont la mobilité détermine les diverses expressions.

### MUSCLES DE LA MÂCHOIRE INFÉRIEURE

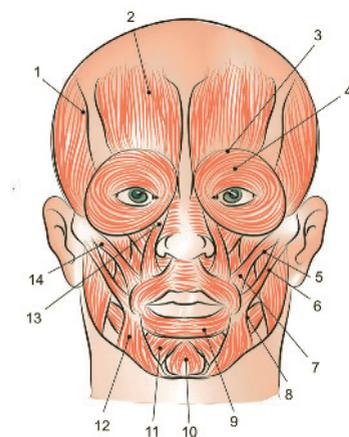
Les principaux sont les temporaux et les masséters :

- Les *masséters* (il y en a deux, symétriques) : courts et épais, ils occupent la partie postérieure de la joue, où ils sont parfois très visibles.
- Les *temporaux* sont attachés en haut, en éventail sur la surface de la fosse temporale et, en bas, à l'apophyse du maxillaire inférieur. Leur volume est important et comble la fosse osseuse des os temporaux. On les sent remuer et se gonfler lorsqu'on serre les dents.

### MUSCLES PEUCIERS OU D'EXPRESSION

Leur relief n'apparaît généralement pas sous la peau et ils ne se manifestent que lorsqu'ils sont contractés, formant plis ou rides, en exprimant l'émotion.

- Les *frontaux* : deux muscles plats épousant le front. Ce sont eux qui font apparaître les rides transversales du front ; ils commandent le mouvement d'élévation ou d'abaissement des sourcils.
- Les *sourciliers* sont logés sous la moitié interne des sourcils qu'ils permettent de froncer : ce qui va parfois jusqu'à créer des rides verticales entre les sourcils et le front.
- Les *orbiculaires des yeux* – en forme de boutonnières – servent à fermer les paupières qu'ils recouvrent ; ils accentuent les rides appelées « pattes d'oie ».
- Les *buccinateurs* permettent de gonfler les joues, lorsqu'on souffle ou siffle.



#### Les muscles de la face

1. Temporal – 2. Frontal – 3. Sourcilier – 4. Orbiculaire des yeux – 5. Grand zygomatique – 6. Masséter – 7. Risorius – 8. Buccinateur – 9. Orbiculaire des lèvres – 10. Houppes du menton – 11. Carré du menton – 12. Triangulaire des lèvres – 13. Élévateur de la lèvre supérieure – 14. Petit zygomatique. © Rachid Marai.

- *L'orbiculaire des lèvres* entoure la bouche comme un anneau. En permettant d'ouvrir et de fermer les lèvres, il autorise les mouvements de succion.
- *Les élévateurs de la lèvre supérieure* attirent celle-ci vers le haut et soulèvent les ailes du nez quand ils se contractent.
- *Les triangulaires des lèvres* sont situés des deux côtés de la bouche et sont attachés au menton. Ils abaissent les coins de la bouche en se contractant.
- *La houppette du menton* (associée au carré du menton) soulève le menton et la lèvre inférieure.
- *Les petits zygomatiques* traversent les joues à partir des pommettes et se joignent à la partie médiane de la lèvre supérieure.
- *Les grands zygomatiques* descendent en diagonale depuis les pommettes jusqu'aux commissures des lèvres ; en se contractant, ils relèvent la commissure des lèvres et accentuent les pattes d'oie : ce sont « les muscles du rire ».
- *Les risorius* sont placés dans le prolongement des commissures des lèvres qu'ils tirent en dehors en se contractant ; ils jouent un rôle dans le rire et le sourire.
- *Les peauciers du cou*. Ces longs muscles doublant la peau du cou sont insérés – en haut – au maxillaire inférieur, dans la région de la lèvre inférieure et des joues et – en bas – à la partie supérieure de la poitrine et sous l'épaule. Ces muscles ne sont pas visibles au repos, mais quand ils sont contractés, ils jouent un rôle important dans l'expression en plissant le cou longitudinalement et en attirant joues et commissures des lèvres vers le bas.

## LES MUSCLES DE LA FACE EXPRIMENT LES SENTIMENTS

Masséters et temporaux mobilisent le maxillaire inférieur, alors que les autres muscles ne font que déplacer la peau ; mais tous contribuent à l'expression en déplaçant les parties molles du visage et en formant des plis ou des rides. Si l'on sait jouer à volonté sur ces différents muscles, il devient possible de donner à son visage n'importe quelle expression : c'est ainsi qu'un comédien, un mime ou autre artiste de scène suggère les sentiments qu'il veut exprimer à ses spectateurs.

Le photographe portraitiste, quant à lui, doit être capable de susciter l'apparition sur le visage de son modèle de l'expression la plus favorable, celle qui le rendra sympathique ou, tout au moins, qui retiendra l'attention de celle ou celui qui regardera le portrait. Puisque son modèle n'est ni mime ni comédien, il ne peut y parvenir qu'en conversant avec lui et/ou en le plaçant dans une ambiance ou dans un environnement propre à faire naître sur son visage l'expression recherchée. Nous reviendrons sur ces considérations essentielles.



D'une manière générale, les mouvements principaux des muscles agissant sur les yeux, le nez et la bouche engendrent trois grandes catégories d'expression :

- Le calme, le repos, si les lignes – des yeux, du nez et de la bouche – sont parallèles et horizontales.
- La fatigue, la tristesse si ces lignes s'inclinent vers le bas.
- L'expansion, la joie, si elles se soulèvent.

Le repos complet est donc la seule condition avec laquelle on a un relâchement complet de tous les muscles : il n'est atteint, chez la plupart d'entre nous que durant les phases de sommeil profond.

Pour pousser notre investigation, nous classerons les expressions du visage en trois familles : les *expressions convulsives*, les *expressions oppressives* et les *expressions expansives*. Comme il s'agit de rendre le visage sympathique, ce sont ces dernières qui seront plus fréquentes chez nos modèles !

**Six expressions d'un comédien**  
(Sébastien Le Dorven)

*Anxiété... rive... joie... rage... détermination... doute. Photos Clarke.*

Il va sans dire qu'il n'est pas nécessaire de connaître le nom des muscles à mettre en jeu pour donner – ou faire donner – l'expression voulue au modèle. En fait, le photographe s'efforce de communiquer des sentiments qui font instinctivement bouger ses muscles, et non le contraire. Toutefois, il peut être utile au portraitiste de savoir synthétiser une expression, c'est-à-dire de la reconstituer en faisant mouvoir les traits du visage, en fonction des sentiments qu'il désire faire exprimer. Si vous avez quelque goût pour l'art du comédien – pour « l'expression corporelle » – nous vous recommandons (lorsque vous serez seul !) de vous exercer à faire naître sur votre visage les expressions « classiques » que nous décrivons ci-dessous ; vous verrez dans votre miroir que cela est très instructif et parfois amusant

---

## EXPRESSIONS CONVULSIVES

Bien que tous les muscles et toutes les parties du corps puissent contribuer à l'expression – ce que l'art de la danse montre à l'évidence – nous ne parlons ici que du visage.

*La colère.* Le maxillaire inférieur est avancé, projetant le menton. La lèvre inférieure, contractée par la houppe et le carré du menton, se plie vers l'extérieur ; en même temps, les triangulaires tirent les extrémités de la lèvre inférieure vers le bas, tandis que petits zygomatiques soulèvent la lèvre supérieure : ce qui a pour effet de faire apparaître les dents, malgré la contraction des mâchoires (d'où l'expression populaire « montrer les dents »). Les ailes du nez sont dilatées ; les plis profonds, de part et d'autre de la bouche, font naître des rides sous les yeux. Ceux-ci sont plus ouverts que d'habitude, découvrant complètement l'iris et la pupille. Les sourcils froncés convergent vers la racine du nez, ce qui ride le front, l'espace inter-sourcilier et même le haut du nez.

Nous ne citerons plus le nom des muscles dans les exemples suivants.

*L'horreur.* Les sourcils sont surbaissés, la paupière inférieure est relevée, cachant la moitié de la prunelle qui se trouve vers le bas de l'œil. La bouche est serrée, les commissures des lèvres étant tirées en arrière, ce qui plisse les joues.

*La frayeur.* Les sourcils sont élevés vers l'intérieur. Nez, narines et lèvres sont tirés vers le haut. La bouche est entrouverte et les yeux sont très ouverts.

*La douleur corporelle.* Les sourcils sont rapprochés, élevés vers le milieu, cachant la prunelle qui est relevée. Narines surélevées et dilatées. La bouche est d'autant plus ouverte que la douleur est grande.

*Le rire.* C'est la seule expression convulsive que nous aimons voir fleurir sur les visages amis, mais c'est bien là un état de paroxysme. Les sourcils sont élevés en dehors de la médiane, mais ils sont abaissés vers l'intérieur (vers le nez). Les yeux sont presque fermés ; la bouche est ouverte, découvrant les dents et les gencives. Les joues sont gonflées. Tous ces mouvements ne vont pas sans rétrécir et plisser la peau, marquant les rides, pattes d'oie et plis du côté de la bouche.

---

## EXPRESSIONS OPPRESSIVES

Dans tous les cas, les sourcils et les yeux jouent un rôle prépondérant.

*La tristesse.* Elle s'exprime par des sourcils plus élevés vers le milieu du front que vers l'extérieur ; les yeux sont troubles, les paupières abattues et gonflées. La bouche est ouverte et les commissures des lèvres abaissées. La tête est souvent penchée sur une épaule.

*La crainte.* Les sourcils sont élevés vers l'intérieur. La pupille est au milieu de l'œil, la lèvre inférieure est plus tirée vers le bas que la lèvre supérieure.

*La jalousie.* Le front est ridé, les sourcils froncés et abattus. L'œil est « de travers » ; c'est-à-dire qu'il n'est pas au milieu de l'orbite. Les narines sont tirées en arrière. La lèvre supérieure déborde sur la lèvre inférieure.

*Les pleurs.* Ils rident et froncent l'ensemble du visage dont tous les traits sont tirés vers le bas. La lèvre inférieure déborde de beaucoup la lèvre supérieure.

---

## EXPRESSIONS EXPANSIVES

Toutes ces expressions provoquent un épanouissement, grâce à la contraction des muscles qui agrandissent les traits ; les zygomatiques y jouent le plus grand rôle.

*Le désir.* Narines élevées et serrées du côté des yeux ; bouche entrouverte.

*La compassion.* Les sourcils sont abaissés vers le milieu, les narines un peu élevées du côté du nez ; bouche ouverte ; lèvre supérieure élevée et avancée.

*L'admiration.* Les sourcils sont élevés ; les yeux plus ouverts que la normale. La prunelle est exactement au milieu des paupières. La bouche est « béate d'admiration », c'est-à-dire entrouverte.

*Le ravissement.* Sourcils et prunelles sont élevés ; la bouche est entrouverte avec ses commissures relevées. Le reste du visage est à l'état normal. La tête est souvent inclinée sur la gauche.

*Le courage.* Calme et harmonie de tous les traits ; les dents sont serrées, les narines légèrement dilatées ; le regard droit devant soi.

*L'attention.* C'est peut-être l'expression que vous avez en ce moment, en lisant ce livre... Les sourcils sont abaissés et rapprochés du nez, la bouche est entrouverte. La lèvre supérieure est élevée ; la tête est légèrement inclinée en avant.

On peut être surpris de voir ainsi décrites, dans un ouvrage de photographie, quelques-unes des expressions courantes du visage ; il y en a bien d'autres que seul un comédien serait sans doute capable de donner sur commande : la haine, l'envie, l'indifférence, etc.

Dans la pratique courante, faire naître une expression sympathique sur le visage de la personne que l'on photographie, consiste souvent à lui parler



### **La retouche des négatifs**

*Autrefois, les portraitistes professionnels utilisaient le film sensible (ou la plaque) de grand format. Il était donc possible de retoucher les négatifs. Ci-dessus, un portrait non retouché, ci-contre, le portrait retouché. Les négatifs sont de format 18 x 24 cm. Il s'agit de l'écrivain Marguerite Audoux, auteur de « Marie-Claire ». Images prises en 1922 par Pierre Bouillot.*



d'un événement ou d'une chose qui peut, par exemple, adoucir ses traits d'un sourire léger ou allumer dans ses yeux la lueur d'une discrète passion.

Mais le plus important est que chacun de nous marque sur son visage ses occupations, ses préoccupations, ses désirs les plus intérieurs, bref, la nature profonde de son « moi », même subconscient. Au fur et à mesure que l'âge avance, cet état spirituel se grave sur les traits, pour y rester souvent sculpté de rides profondes et définitives.

Un bon vivant, habitué à assouvir toutes ses envies, garde sur le visage les marques de cette nature. Inversement, un homme « sérieux » qui sourit rarement et ne rit jamais conservera – même si l'on parvient à provoquer sur son visage une détente de l'ensemble de ses traits – quelque chose de sérieux et de grave qui lui ressemble profondément.

Vous pourrez avoir à faire le portrait d'un homme soupçonneux ou d'une femme timide. Dans un cas semblable, tout l'art du portraitiste (qui n'est pas un caricaturiste) consiste à faire « glisser » leurs traits vers une expression générale plus agréable, pour eux et pour les autres : un méfiant qui n'a plus de raison de l'être, une timide rassurée auront certainement un aspect plus engageant.

# LA PEAU

Après l'anatomie et la psychologie, passons à l'esthétique... Nous abordons ici l'un des problèmes le plus important pour le portraitiste, car la « réussite » dépend en bonne partie de l'aspect de la peau sur la photographie.

Autrefois, l'amélioration du rendu photographique de la peau était résolue – par les professionnels qui pour survivre devaient avant tout satisfaire les envies de leurs clients – par la retouche du négatif N & B et, dans une plus faible mesure, par celle des épreuves positives. À partir des années 1970 environ, la plupart des portraits commerciaux étaient pris en couleur, mais en moyen ou petit format avec lesquels la retouche du négatif est totalement impraticable. Au cours de cette période qui s'est achevée au début de ce siècle avec l'avènement de la photographie numérique, il existait heureusement d'excellentes solutions permettant de donner à la peau du modèle une apparence agréable, débarrassée de ces imperfections que l'on ne remarque même pas dans la vie courante, mais qui semblent cruellement soulignées sur une image prise sans le souci de les faire disparaître. Ces solutions « sans retouche de l'image » sont le *maquillage du visage*, un *éclairage spécialement adapté* et – pour ceux qui aiment ce type d'interprétation – un léger enveloppement de l'image que, dans d'autres temps, on appelait « flou artistique ».

Dans ce domaine de la retouche de l'image en général et du portrait en particulier, l'arsenal du photographe numérique d'aujourd'hui n'a jamais été aussi étendu. Outre les méthodes classiques de prise de vue évoquées ci-dessus, il bénéficie s'il le désire des possibilités illimitées de la retouche logicielle au post-traitement.

Nous reviendrons bien sûr sur ces méthodes de retouche, en soulignant toutefois la préférence des auteurs de cet ouvrage pour le principe qui consiste à agir sur le modèle et sur son image au moment de la prise de vues, plutôt qu'avoir à la « trafiquer » profondément à l'ordinateur.

Pour l'instant, contentons-nous de rappeler qu'il n'est pas un mètre de film commercial tourné en gros plan, pas une minute d'émission TV pour lesquels les acteurs ou figurants, homme d'état ou journaliste, ne soient soigneusement maquillés par le spécialiste. Il n'y a donc aucune raison de ne pas faire appel aux mêmes méthodes – que l'on soit amateur ou professionnel – en les adaptant aux exigences particulières de la photographie. On peut dire dès à présent que le « bon maquillage » (ou « la bonne retouche ») est précisément celui qui ne se voit pas sur l'image finale, c'est-à-dire qu'il améliore l'aspect de la personne sans la dénaturer.

---

## NATURE DE LA PEAU

La peau est une enveloppe élastique, sans solution de continuité avec les muqueuses des lèvres, des narines et des oreilles. Parce qu'elle est très élastique et résistante, elle accompagne et suit parfaitement le déplacement des éléments mobiles du visage, maxillaire inférieur et muscles d'expression.

Elle se distend et reprend ensuite sa forme première. Chez un être jeune, l'élasticité est parfaite, mais elle tend – hélas – à diminuer avec l'âge : cette perte d'élasticité provoque les plis cutanés, universellement haïs sous le nom de rides.

La peau a une épaisseur de 0,5 à 2 mm suivant les régions du corps ; elle atteint 3 mm dans la paume de la main, les talons et à la nuque. Elle est doublée d'une couche graisseuse qui glisse avec elle sur les parties profondes lorsque les muscles se contractent. On sait que la partie profonde de la peau – le derme – est traversée par des vaisseaux et des nerfs qui pénètrent dans la région superficielle – l'épiderme – et affleurent sous la forme de petites éminences ou papilles.

L'épiderme – la région que l'on voit et que voit l'objectif photographique – est formé de deux couches de cellules épithéliales : la couche inférieure contient dans son épaisseur les papilles dermiques qui n'apparaissent en surface qu'à la paume et les doigts des mains et sur la plante des pieds. Cette couche inférieure, en contact avec les papilles, est molle et humide (*couche de Malpighi*).

---

## LES PLIS DE LA PEAU

On en distingue plusieurs sortes :

- Les plis d'adhérence : des tractus fibreux unissant la peau aux parties profondes. Citons les plis de l'aisselle et ceux des ailes du nez.
- Les plis de mouvement : flexion du cou, extension des bras, des doigts, etc.
- Les plis par perte d'élasticité de la peau : ce sont les rides.
- Les plis de structure, en général très petits, voire microscopiques comme les empreintes digitales.

Si l'on observe la peau d'encore plus près, on s'aperçoit que tout le corps est recouvert de minuscules hachures, souvent en forme de losange, structurées un peu comme les mailles d'un filet. C'est ce que les photographes préfèrent appeler « le grain de la peau » qui confère un aspect caractéristique à un portrait en gros plan et très net.

Le maquillage (et/ou la retouche) peut faire disparaître ou simplement atténuer les rides les plus profondes dues au vieillissement ; il peut égaliser le grain de la peau. Mais il ne doit pas supprimer les plis dus aux contractions des muscles de la face (s'il y a expression et non-repos) et encore moins les plis d'adhérence ou de mouvement : ils sont essentiels pour la ressemblance !

---

## LA COLORATION DE LA PEAU

Cela est d'observation courante : elle ne varie pas seulement selon les races (que l'on divisait autrefois de manière trop schématique en blanche, jaune et noire), mais diffère très subtilement d'un individu à l'autre. Chez les moins colorés d'entre nous – dits de race blanche ou « caucasienne » – nous trouvons des peaux très claires, ou au contraire mates, rosées, brunes,

jaunâtres, etc. La même diversité des carnations (disons la même richesse pour bien nous faire comprendre) existe chez tous les êtres humains.

Notons que les différentes régions de la peau d'un même visage varient en densité et en coloration. Une cause de ces différences est le flux plus ou moins important de la circulation sanguine (de la timide rougeur de l'adolescent à la peau « tannée » du loup de mer). Enfin, lorsque la peau est très fine – chez la femme et chez l'enfant – elle devient parfois si transparente que l'on peut voir à travers elle les réseaux de circulation sanguine de couleur différente : veine sur la tempe, veinules sur les ailes du nez, etc.

*La matité ou la brillance de la peau*, variable d'une personne à l'autre et selon la localisation sur le visage sont dues, d'une part, à la multiplicité des petites structures formant le grain de la peau et, d'autre part, à la présence des glandes sébacées (ces dernières pouvant favoriser l'apparition des comédons ou « points noirs »).

Chaque femme soucieuse de sa beauté, sait que le bout du nez est plus brillant que la joue ou le menton et qu'il demande qu'on y mette un peu de poudre !

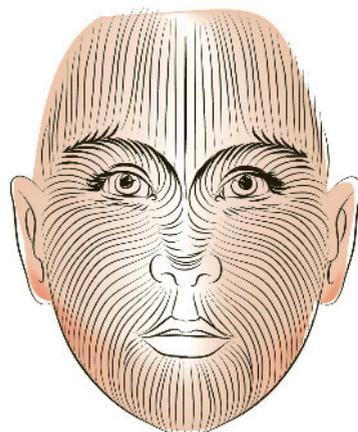
## LES CHEVEUX ET LE POIL

L'ensemble du corps, à l'exception de la paume des mains et de la plante des pieds, est recouvert de poils. Sur le visage d'une femme ou d'un enfant, ces poils dits « follets » sont de faible longueur et de diamètre microscopique. Pour vous en assurer, regardez de profil le visage d'une jeune femme éclairée en contre-jour ; vous constaterez que ce pur visage a des follets même sur le bout du nez. Dans les conditions normales, ils sont peu visibles ou totalement invisibles ; mais ils peuvent apparaître sur la photographie, ne serait-ce que par la façon dont ils retiennent la poudre du maquillage. Le léger duvet qu'une femme ou un enfant peut avoir sous le nez ou sur le menton ne doit naturellement pas être exagéré, souligné à cause d'un éclairage mal adapté. Là encore, ce sont des choses qu'il faut connaître afin de les éviter grâce au maquillage ou l'éclairage.

Le problème du modèle masculin est finalement plus simple : s'il est glabre, qu'il soit rasé de près (encore que le maquillage agisse efficacement sur les « mentons bleus ») ; s'il porte barbe et moustache, ces « attributs » ont fatalement une grande influence sur l'aspect de ce personnage.

Quant aux cheveux, ils sont l'encadrement obligé de tous les visages enfantins et féminins et de beaucoup d'hommes. Dans bien des cas, il vaudra mieux que ces cheveux soient bien peignés... mais il y a d'heureuses exceptions : malgré son génie *Einstein* aurait été moins ressemblant sans ses cheveux hirsutes qui lui faisaient comme un nimbe !

Il y a aussi les chauves et les crânes rasés, qui ne sont pas moins intéressants pour le portraitiste ; dans leur cas, c'est seulement sur le visage que nous devons faire jouer la lumière...



### **Implantation des poils et des follets**

Ce dessin, d'après Paul Richer (1849-1933) montre la direction de l'implantation des poils et des follets sur le visage de l'homme, de la femme et de l'enfant.  
© Rachid Marai.



## CHAPITRE 2

# LES PROPORTIONS DU VISAGE

À l'exception peut-être de certains vrais jumeaux dits homozygotes, il n'est pas deux visages parfaitement semblables. Pourtant, cette infinie diversité n'est due qu'à des variations subtiles dans les proportions et la disposition des éléments qui composent le visage. Il a donc été facile, depuis l'Antiquité, d'inscrire le corps et le visage humain à l'intérieur d'un système de proportions permettant aux artistes d'en tracer d'une manière presque automatique, les aspects les plus habituels (de face, de trois-quarts et de profil).

Cela ne pouvait que conduire à des représentations très idéalisées de l'être humain, que l'on retrouve aussi bien dans la statuaire égyptienne, grecque ou romaine que chez les artistes néo-classiques comme *Dürer*, *Léonard de Vinci*, *Michel-Ange*, voire *Ingres* et *David*.

Le portrait type, on pourrait dire le « portrait-robot » de l'homme ou de la femme ne ressemble en fait à aucun être existant réellement, mais, dans une synthèse saisissante, il en projette la figure idéale. Lorsqu'on photographie un modèle, un membre de la famille ou un ami, celui-ci est généralement loin de ressembler aux chefs-d'œuvre de la statuaire grecque ou de la Renaissance italienne : peu d'hommes sont aussi beaux que l'*Hermès* de *Praxitèle*, peu de femmes ont le visage et le corps de la *Vénus* de *Botticelli*.

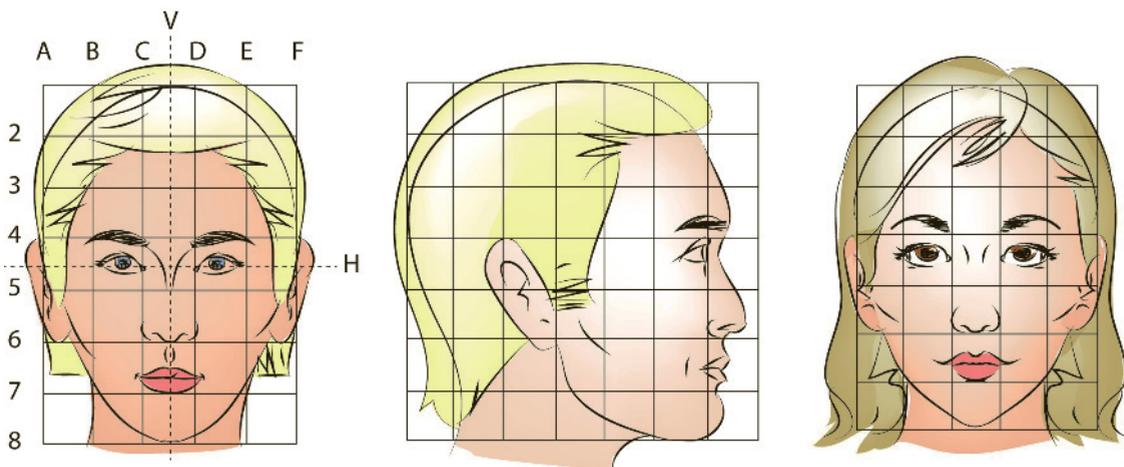
Si l'on photographie un visage en prenant bien soin d'en respecter les véritables proportions (voir « Perspective sur le visage », chapitre suivant), en l'éclairant platement et sans y faire naître la moindre expression, on n'obtient qu'une image totalement dépourvue de caractère artistique, tout juste bonne à figurer sur un passeport ou une carte d'identité. Sur une photo prise dans ces conditions, un honnête homme ou une femme vertueuse peut avoir le visage d'un escroc ! C'est dire que le respect des proportions du visage n'est pas une condition suffisante pour assurer la réussite d'un portrait. Soyons justes, les photographies d'identité si elles ne peuvent servir d'exemple de bons portraits, ont du moins le mérite de bien marquer – de souligner même – les différences qu'il y a dans les formes du nez, des yeux, des oreilles d'un individu à un autre.

Si l'on considère seulement une vingtaine d'oreilles, cinq ou six formes de nez, cinq formes d'yeux de sept différentes couleurs, on s'explique fort bien qu'il puisse exister des millions de combinaisons possibles pour construire le visage d'un homme, par exemple. Aucun d'eux ne ressemblera d'ailleurs au canon dont nous allons parler maintenant.



### François II

Une précision de dessin déjà « photographique ». Portrait du roi François II à 15 ans et demi, réalisé en 1559 par François Clouet à l'occasion de son avènement. De santé fragile, il mourut l'année suivante.



### Canon de la tête

© Rachid Maraiï.

## CANON DE LA TÊTE

Un canon, est un système arbitraire de mesure pouvant servir aux sculpteurs, peintres, architectes, etc. à tracer les proportions des personnages. En combinant les observations faites sur les œuvres des artistes et les mensurations réelles établies sur des êtres vivants, on peut dessiner un visage humain aux proportions censées être idéales. Pour ce faire, on adopte un *module*, c'est-à-dire une unité quelconque (un carré) ayant, par exemple, la valeur un.

Vu de face, notre visage idéal va s'inscrire dans un rectangle mesurant 7 modules de haut et 5 modules de large ; nous pouvons tracer les 35 carrés ayant un module de côté. Mais, vu de pleine face, le visage idéal est parfaitement symétrique, ce qui nous autorise à tracer aussi les deux médianes du rectangle. La médiane verticale V est l'axe de symétrie des yeux, du nez, de la bouche et des oreilles. La médiane horizontale H passe exactement par l'axe des yeux (le saviez-vous ?). Prenons maintenant les 8 lignes modulaires horizontales, numérotées de haut en bas de 1 à 8. La ligne 1 passe par le sommet du crâne (donc, sans les cheveux) ; la ligne 2 marque l'implantation des cheveux sur le front ; la ligne 3 passe au milieu du front ; la ligne 4 est à la base intérieure des sourcils ; la ligne 5 représente la moitié de la hauteur des oreilles ; la 6 passe par la base du nez ; la 7 longe la lèvre inférieure, tandis que la ligne 8 frôle le bas du menton.

Grâce aux lignes modulaires verticales, nous allons dessiner la tête. Comme pour la bataille navale ou les mots croisés, donnons-leur, de gauche à droite, les six premières lettres de l'alphabet. La ligne A est tangente au crâne à la hauteur de la ligne 3 ; la ligne B marque le coin extérieur de l'œil droit ; la ligne C passe par le coin intérieur de l'œil droit, par le bord de la narine et marque, en se croisant avec la ligne 7, l'ourlet de la lèvre inférieure. Puisque par définition le visage est symétrique par rapport à la médiane verticale V, les lignes D, E et F correspondent respectivement aux lignes C, B et A.

L'observation du dessin que nous avons tracé sans la moindre initiative personnelle, nous permet cependant de compléter notre connaissance des proportions « moyennes » des éléments de la tête humaine ; un œil vaut un module, de même le menton et la partie ourlée de la lèvre inférieure ; le nez – mesuré de la base des sourcils à la base du nez – vaut deux modules, ainsi que les oreilles.

Cette méthode du carroyage – très utilisée du temps où la photographie n'existait pas – nous a permis de dessiner un visage réaliste et bien proportionné. Si vous avez vous-même quelques notions de dessin, vous savez que la méthode rapide consiste à tracer quatre lignes horizontales équidistantes : la première marque la base des cheveux, la deuxième la base des sourcils, la troisième la base du nez et la quatrième la pointe du menton. Le reste, en particulier la ressemblance, dépend de l'habileté du dessinateur. Il s'agit du même canon, mais avec un module de valeur double de la précédente.



### **Rembrandt**

*Portrait de Rembrandt (1606-1669) par lui-même.*

L'angle facial est formé par deux plans, l'un plus ou moins vertical qui est tangent au front et aux incisives, l'autre horizontal, qui passe par l'ouverture des conduits auditifs et l'épine nasale inférieure. En langage anthropologique, on appelle prognathisme cette projection en avant de la mâchoire qui modifie l'angle facial.

Fondé sur le même principe, un canon permet de dessiner la tête de l'homme idéal vu de profil : celle-ci s'inscrit dans un carré de sept modules de côté. Nous y avons fait apparaître l'angle facial : dans la réalité, il dépasse rarement 80°, alors que les Grecs lui donnaient – comme sur ce schéma – la valeur de 90°, voire davantage !

Par un anthropomorphisme tout à fait condamnable, nous avons dessiné l'homme idéal : comment en faire une femme idéale ? Rien de plus facile si l'on sait qu'elle aura un crâne plus arrondi, que ses muscles sont moins développés, que ses dents sont plus petites et qu'un peu de graisse enveloppe gracieusement ses formes. On se rappellera aussi que ses yeux sont légèrement plus grands, que la bouche et le nez sont plus petits, que sa mâchoire est plus arrondie.

Il est d'observation courante que les formes marquées et angulaires sont des attributs masculins, alors que la courbe et la douceur appartiennent d'abord à la femme.

Alors que nos canons conviennent aux adultes des deux sexes, ils ne s'appliquent pas aux proportions des enfants ; ceux-ci ont la tête proportionnellement beaucoup plus grosse par rapport au reste du corps et les yeux sont situés nettement en dessous de la ligne partageant la hauteur de la tête en deux parties égales. Au fur et à mesure qu'il grandit, les traits de l'enfant se différencient en fonction du sexe. Par exemple, le relief osseux du maxillaire apparaît chez le garçon vers l'âge de la puberté.

## VISAGE ET PERSPECTIVE

Dans ce chapitre, nous avons décrit l'aspect du visage lorsqu'il est dessiné avec des lignes, de face ou de profil, sur une surface à deux dimensions. Cette approche minimaliste est loin d'appréhender la réalité ! Nous sommes des êtres à trois dimensions, notre visage a un relief dont l'image doit rendre compte ; ceci grâce à deux composantes essentielles de toute représentation photographique : la *perspective* et l'*éclairage*. La première ordonne les lignes, le second traduit la notion de volume.

## CHAPITRE 3

# LA PERSPECTIVE SUR LE CORPS ET LE VISAGE

*La perspective est l'art et la science de représenter, sur une surface plane, les objets diversement éloignés, tels que leur distance nous les fait paraître.*

*Nous pourrions donc penser que ses effets ne se font sentir que lorsque les différents objets contenus dans la scène sont distribués sur une grande profondeur, comme dans un paysage, par exemple. Il n'en est rien : il n'est sans doute pas de domaine de prise de vue pour lequel la perspective joue un plus grand rôle que le portrait.*

Il faut tout d'abord comprendre et admettre que la représentation photographique est très différente de la vision humaine : l'objectif construit une image à partir d'un unique point de vue et projette celle-ci en une fois sur la surface plane du film ou du capteur. Nos yeux, au contraire, procèdent à l'analyse successive de tous les points de la scène – un peu à la manière d'une caméra de télévision – en rendant compte du relief dont la sensation nous est donnée par la vision binoculaire (stéréoscopie), combinée à l'effort d'accommodation des deux yeux dont les axes optiques convergent sur le point analysé à un instant donné ; tandis que les cristallins, les lentilles de nos yeux, s'aplatissent ou se bombent pour assurer la mise au point en fonction de la distance de l'élément du sujet regardé.

La représentation d'un personnage ou de tout autre objet par la photographie n'est donc jamais automatiquement semblable à ce que nous appelons la « réalité », telle que nous l'appréhendons et l'interprétons à travers le phantasme de la pensée.

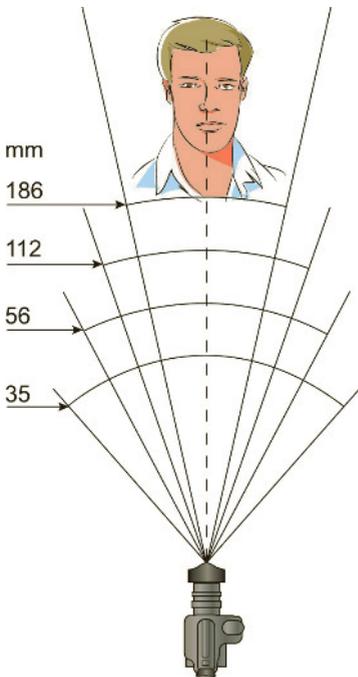
C'est ainsi qu'un détail du visage d'une personne qui nous est proche, que nous ne voyons même pas dans la vie de tous les jours (un peu de coupe-rose, par exemple) apparaît avec évidence sur la photographie : c'est que la « machine » qu'est l'objectif ne sait pas trier – comme le fait le cerveau – ce qui est essentiel et ce qui ne l'est pas ; il représente avec la même impavidité les « défauts » et les éléments attrayants du visage ou du corps.

On constate le même phénomène pour ce qui concerne la perspective proprement dite : visuellement, les proportions du visage ou du corps nous semblent toujours respectées, quelle que soit la distance à laquelle nous le regardons. Nous reconnaissons notre enfant ou notre conjoint, que nous

puissions les voir avec une paire de jumelles ou à la distance minimale de vision distincte, soit à 30 cm environ.

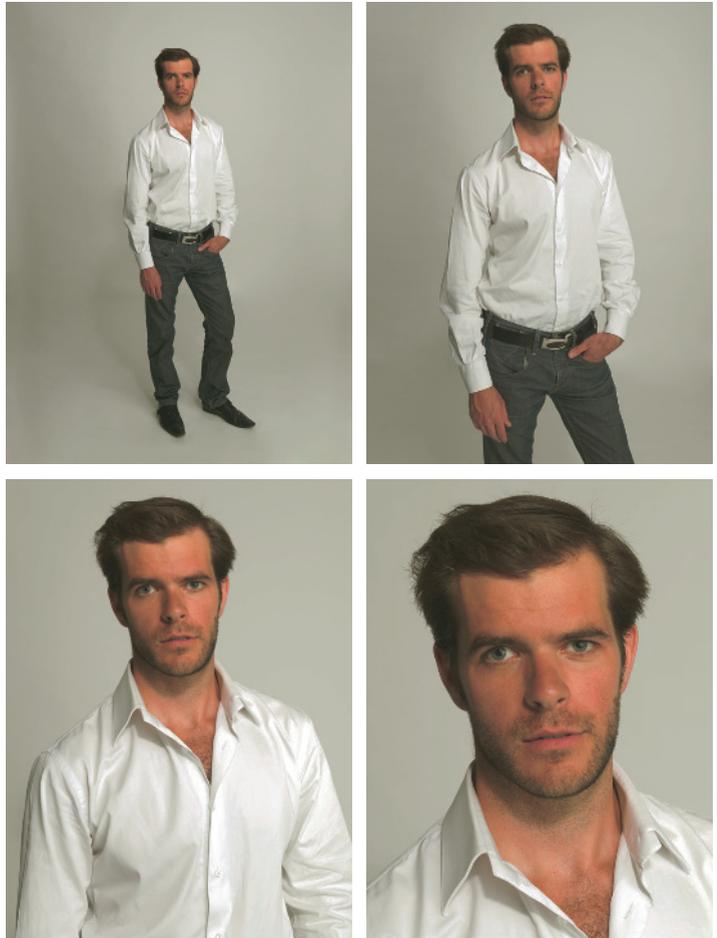
Une fois encore, cela est dû à ce que notre « mental » construit une image globale synthétique de ce visage ou de ce corps, en n'utilisant – lorsque besoin est – que les informations nécessaires et suffisantes à sa reconnaissance.

Bien qu'elle soit très souvent ignorée, la loi fondamentale concernant la perspective est celle-ci : *la perspective ne dépend que du point de vue*. Cela veut dire que si nous photographions la même personne avec différentes focales d'objectifs, sans déplacer l'appareil, toutes les images obtenues sont géométriquement semblables dans leurs parties communes. Cela se démontre très aisément avec un zoom transtandard (dont la focale – en format 24 × 36 – varie du semi grand-angle de 28 mm au petit téléobjectif de 105 mm) : lorsque la focale augmente, les seules choses qui varient sont le *grandissement* (proportionnel à la focale) et le *champ embrassé* sur le format du film ou du capteur (inversement proportionnel à la focale). En d'autres



**La perspective ne dépend que du point de vue**

Ces portraits ont été pris à la même distance du sujet, avec des objectifs différents, correspondant respectivement à des focales de 35, 56, 112 et 186 mm en format 24 × 36 mm. Le visage est d'autant plus grand que la focale de l'objectif est plus longue, mais les proportions du modèle sont les mêmes pour les quatre images. Photos Clarke. Modèle Sébastien Dorven. Schéma Rachid Marai.





termes, un zoom utilisé depuis le même point de vue ne fait que projeter une image plus ou moins grande du sujet sur la surface sensible.

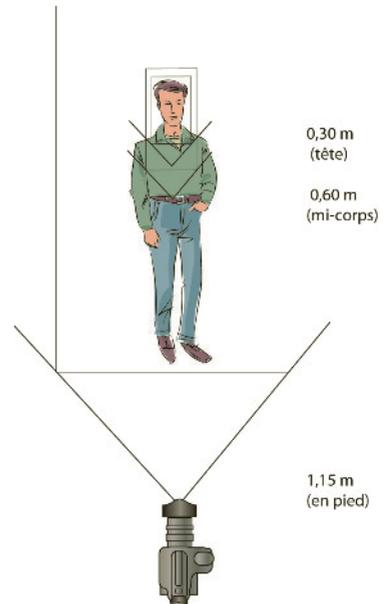
Quand, en revanche, nous déplaçons notre point de vue en avant ou en arrière (c'est-à-dire selon l'axe optique de l'objectif), nous obtenons des aspects très différents de ce même sujet pourtant immobile.

Ces différences sont déjà notables si nous conservons la même focale d'objectif pour les vues successives ; au fur et à mesure que nous nous approchons du modèle, ses oreilles semblent s'éloigner et son nez devenir proéminent. Un point de vue approché grossit davantage le premier plan relativement à l'arrière-plan.

Si maintenant, nous adoptons à chaque fois une focale de plus en plus courte, dans le but par exemple d'obtenir une tête de même taille sur la surface sensible en fonction de la distance du point de vue, les métamorphoses du modèle sont encore plus marquées. Avec une très courte focale, par exemple un super grand-angle de 21 mm en format 24 × 36 mm et un point de vue rapproché, nous obtenons une véritable caricature. Si le visage est droit, le nez devient énorme ; s'il est penché, le front est celui d'un macrocéphale ; si la tête est relevée, le menton s'agrandit démesurément.

Cela se sait moins, mais l'adoption d'un objectif de très longue focale avec un point de vue par conséquent plus éloigné d'autant (faute de quoi la tête ne tiendrait pas dans le cadrage) conduit également à des modifications des proportions « naturelles » du sujet. Bien que ces modifications ne soient pas aussi apparentes, elles n'en sont pas moins notables. Sur l'image prise dans ces conditions, les oreilles semblent trop grandes par rapport au nez et la face apparaît comme aplatie.

Il vous suffit de regarder les illustrations de ce chapitre pour vous convaincre de la véracité de ces observations. Mais puisque rien ni personne ne vous oblige à fonder vos concepts artistiques sur nos explications et nos exemples, c'est bien à vous qu'il revient d'en tirer les conclusions !



### **Déformations apparentes du modèle, lors de l'emploi d'un objectif de focale trop courte**

*L'objectif utilisé sur l'Hasselblad H3D2 (39 MP) – dont le capteur mesure 49 × 37 mm – a une focale de 28 mm, laquelle est équivalente à un super-grand-angle de 22 mm sur un appareil 24 × 36. Vous remarquerez que les déformations sont sensibles à toutes les distances de prise de vue, mais qu'elles deviennent caricaturales à proximité immédiate du sujet. Photos Clarke.*

# L'APPROCHE CLASSIQUE : LE POINT DE VUE QUI PARAÎT RESTITUER LES PROPORTIONS NATURELLES DU SUJET

Quel est donc le point de vue à adopter pour respecter les proportions naturelles d'un personnage ? Voici notre réponse : *il faut – pour cadrer le sujet que ce soit en gros plan, en buste ou en pied – utiliser un objectif dont la longueur focale soit telle qu'il couvre un angle de champ de 24° environ dans la diagonale du format.* Avec un reflex 24 × 36, la focale de cet objectif est de 100 mm.

Bien que ceux de nos lecteurs qui utilisent un reflex numérique – tous les modèles n'utilisent pas des capteurs de même format – soient sans aucun doute les plus nombreux, nous avons généralisé nos explications aux principaux formats de surface sensible, capteur ou film. Dans le domaine qui nous intéresse, notre approche est justifiée par le fait que beaucoup de portraitistes utilisent le moyen format 4,5 × 6 cm (ou un format approchant en numérique) et qu'il y a encore d'éminents artistes qui immortalisent leurs modèles sur film argentique noir et blanc de format 4 × 5" ou 20 × 25 cm !

Or, il suffit de regarder ces tableaux « mathématiques » pour comprendre que la théorie du 24° d'angle champ diagonal n'est pas un dogme, d'autant qu'elle n'est pas matériellement applicable au très grand format !

## Formats de surface sensible et focales d'objectifs équivalents

Appellation du format	Ratio	Taille de l'image (mm)	Diagonale du format	Facteur de conversion de focale (Cf)	Focale équivalente à un 50 mm en format 24 × 36	Focale délivrant un AdC de 24° environ
Capteur 2/3"	4:3	8,8 × 6,6	11 mm	4 ×	12,5 mm	25 mm
Capteur 4/3	4:3	17,4 × 13,1	21,8 mm	2 ×	25 mm	50 mm
Capteur APS-C	3:2	23,7 × 15,6	28,4 mm	1,5 ×	33 mm	66 mm
APS-C en 4:3	4:3	20,8 × 15,6	26,0 mm			61 mm
24 × 36 mm	3:2	35,8 × 23,8	43 mm	1 ×	50 mm	100 mm
24 × 36 en 4:3	4:3	31,7 × 23,8	39,6 mm			93 mm
4,5 × 6 cm	4:3	56 × 43,5	71 mm	0,6 ×	83 mm	166 mm
4 × 5"	4:3	120 × 95	153 mm	0,3 ×	166 mm	330 mm
20 × 25 cm	4:3	240 × 190	306 mm	0,15 ×	330 mm	660 mm

## Portrait : format, focale et distance de prise de vue

Format de la surface sensible	Hauteur de l'image utile	Focale ayant un AdC de 24° dans ce format	Tête en gros plan (hauteur : 0,5 m)	Cadrage en buste (hauteur : 1 m)	Cadrage en pied (hauteur : 2 m)
Capteur 2/3"	8,8 mm	25 mm	La distance de mise au point varie de 1,45 m à 2 m, du plus petit au plus grand format.	La distance de mise au point varie de 2,9 m à 3,4 m, du plus petit au plus grand format.	La distance de mise au point varie de 5,8 m à 6,2 m, du plus petit au plus grand format.
Capteur 4/3	17,8 mm	50 mm			
Capteur APS-C	23,7 mm	66 mm			
24 × 36 mm	35,8 mm	100 mm			
4,5 × 6 cm	56 mm	165 mm			
4 × 5"	120 mm	330 mm			
20 × 25 cm	240 mm	660 mm			



## FOCALE ET POINT DE VUE

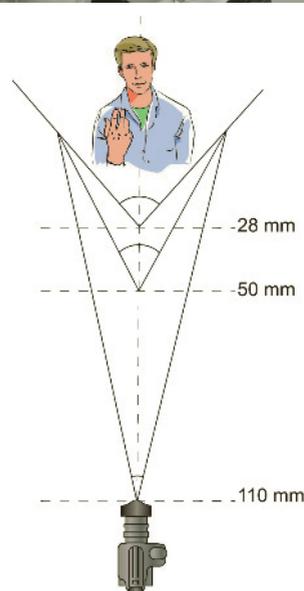
S'il s'agit d'un portrait en buste – le visage n'occupe alors que le tiers ou la moitié de la hauteur du format – on peut adopter une focale plus courte, par exemple 75 à 85 mm en 24 x 36. Dans ce cas, l'angle de champ est plus grand, mais, puisque l'on doit prendre plus de recul pour cadrer le sujet, la distance du point de vue est du même ordre et la perspective est inchangée. Vous pouvez accourcir davantage la focale pour un portrait en pied, surtout si le personnage (ou les personnages s'il s'agit d'un groupe) n'est pas placé trop près d'un des bords du format : les déformations s'il y en a ne sont jamais gênantes vers le centre de l'image. Cependant, l'argument fondamental en faveur d'une plus courte focale que la « théorique » est d'ordre pratique ; en intérieur ou en studio on ne dispose généralement pas du recul qui serait nécessaire !

Le tableau montre ce que cela donne en format 24 x 36 mm (pour les autres formats, appliquez vous-même le facteur de conversion pour connaître les focales équivalentes.)

### Cadrage du portrait et focale recommandée (en format 24 x 36)

Cadrage	Hauteur du champ	Focale utilisée	Distance de prise de vue	Profondeur de champ à f/8
Tête en gros plan	0,40 m	120 mm	1,63 m	6,5 cm
Vue en buste	0,90 m	90 mm	2,34 m	30 cm
3/4 du corps	1,6 m	75 mm	3,4 m	1 m
Vue en pied	2,2 m	50 mm	3,1 m	2 m

Les photographes n'ont pas été les premiers à se rendre compte de l'importance de la distance du point de vue vis-à-vis du rendu des proportions du modèle humain. Les dessinateurs et les peintres classiques se placent tou-



### Proportions et longueur focale de l'objectif

De gauche à droite : 110, 50 et 28 mm pour le boîtier Hasselblad H3D2 (ces focales sont respectivement équivalentes à 85, 39 et 22 mm en format 24 x 36). La tête du modèle est à peu près de la même taille sur les trois images, alors que la main est d'autant plus grande que la focale est plus courte. Notez que le visage pris avec le 28 mm présente des déformations choquantes, tandis qu'avec la focale de 110 mm, nous avons une restitution « normale » des proportions entre la main et le visage. Photos Clarke.

La perspective dépend strictement du point de vue que vous adopterez. La première chose à faire est donc de placer l'appareil par rapport au modèle (c'est-à-dire choisir le point de vue).

Utilisez une focale plutôt longue par rapport au format de la surface sensible : 90 à 135 mm en  $24 \times 36$  mm (ou focales équivalentes dans les autres formats.)

Pour connaître les focales équivalentes dans un autre format, divisez ces valeurs « de base » par le coefficient de conversion de focale (Cf). Par exemple, Le Cf d'un RN pourvu d'un capteur « APS-C » est 1,5 ×. Avec cet appareil, la focale équivalente à 90 mm est donc :  $90/1,5 = 60$  mm. En format  $4,5 \times 6$  cm, Cf = 0,6 × ; donc, la focale équivalente au 90 mm dans ce format est :  $90/0,6 = 150$  mm.

jours à bonne distance dans le dessin de restituer le plus fidèlement possible l'importance relative des différentes parties du sujet. Ainsi, la perspective qu'ils en ont correspond-elle à celle qu'ils désirent reproduire sur la toile ou sur le papier. Rappelons toutefois que l'artiste ne peut faire autre chose qu'interpréter son sujet et qu'il triche consciemment ou inconsciemment avec ce qu'il considère comme la réalité pour l'adapter à l'image mentale qu'il s'en fait.

Bien d'autres considérations liées à la perspective apparaîtront dans la suite de cet ouvrage, grâce en particulier aux illustrations et à leurs légendes. Citons un exemple anecdotique qui montre que les photographes n'appréhendent pas le monde extérieur d'une manière plus « réaliste » que les autres artistes picturaux.

Dans les débuts de la photographie, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que le portrait connaissait une grande vogue, les plaques photographiques étaient si lentes que l'on devait utiliser des objectifs à très grande ouverture ; de plus, l'agrandissement étant quasiment impraticable, les professionnels travaillaient en grand format (plaques  $18 \times 24$  cm, par exemple). Les objectifs de longue focale et de grande ouverture (inventés par le mathématicien et opticien *Joseph Petzval*) avaient une pupille d'entrée – disons un diamètre de diaphragme – très grand. Un Petzval de 1 mètre de longueur focale ouvrant à  $f/4$  avait un diamètre de diaphragme de 25 cm ! C'est dire que l'objectif voyait le visage du modèle sous plusieurs axes à la fois : en pratique, on avait ainsi une surprenante restitution du visage qui permettait par exemple de voir les deux oreilles sur un portrait légèrement de trois-quarts ! En ce temps-là, cela ne choquait personne, d'autant que la profondeur de champ était si faible que seuls les yeux étaient nets, alors que les oreilles et parfois le nez se perdaient dans un flou que, faute de mieux, on appelait « artistique » !

Nous ferons deux remarques avant de conclure ce chapitre :

- Il est possible de faire un portrait en respectant les proportions naturelles du modèle avec un objectif de focale normale (50 mm en  $24 \times 36$  mm, 80 mm en  $4,5 \times 6$  cm, etc.), à condition de rester suffisamment éloigné du personnage : la tête sera certes trop petite dans le cadrage, mais il suffira de recadrer l'image en l'agrandissant davantage au tirage. C'est pourquoi il ne faut jamais utiliser une lentille additionnelle avec l'objectif normal de l'appareil (lentille que l'on appelait stupidement « bonnette à portrait ») qui conduit fatalement celui qui l'utilise à se rapprocher exagérément du modèle, donc à le caricaturer.
- Si la personne que vous photographiez est dotée d'un nez « un peu grand », vous ne pourrez que lui faire plaisir en utilisant une focale un peu plus longue : 135, 150, voire 200 mm en  $24 \times 36$  mm, par exemple.

Mais si l'on veut « rendre justice » au visage et au corps, un point important est l'angle sous lequel il sera orienté par rapport à l'objectif : le prochain chapitre y est consacré.

## CHAPITRE 4

# L'ORIENTATION DU VISAGE ET LE POINT DE VUE

*Nous avons rappelé que la tête humaine se présentait, morphologiquement, comme un volume ovoïde légèrement incliné vers l'arrière, le « petit bout de l'œuf » étant figuré par le menton. Sur ce volume, les reliefs les plus marqués sont ceux du nez, des deux pommettes, la convexité du front et la pointe du menton. Les oreilles, les cheveux et le cou sont au contraire au second plan.*

Quels que soient la forme générale et les traits du visage considéré, celui-ci semblera plus ou moins « agréable à regarder » selon le point de vue sous lequel il est observé ou photographié. Ce problème est beaucoup plus complexe qu'on ne pourrait le croire. C'est que chacun d'entre nous se voit lui-même d'une certaine manière, avec – il faut bien se l'avouer – un peu trop de complaisance, voire de narcissisme. C'est dire que l'idée « physique » que se fait d'elle-même la personne dont on va faire le portrait à peu de raisons de ressembler à l'image que le portraitiste pourra en donner.

Quelle est donc la représentation la plus habituelle que nous avons de notre propre visage ? C'est celle que nous saisissons lorsque nous nous regardons dans un miroir, pour nous maquiller si nous sommes une femme, pour nous raser si nous sommes un homme. Or cette image (qui peut nous plaire, si nous nous croyons beau ou si nous pensons avoir l'air sympathique et intelligent) est doublement fautive ! D'abord parce qu'elle est inversée (la raie des cheveux est à droite, si nous la portons à gauche) et que la plupart des visages sont légèrement dissymétriques ; ensuite, parce que nous nous voyons ainsi avec la coupable indulgence que chacun semble avoir pour ses propres traits.

D'ailleurs, nos prunelles sont plongées dans nos yeux et nous ne pouvons guère les déplacer sans perdre aussitôt notre image ; faut-il rappeler aussi que nous voyons « en couleurs naturelles » et en relief ?

En résumé, cette image virtuelle et fugitive du visage a peu de points communs avec l'image réelle « capturée » par l'appareil photographique.

Cela a également pour conséquence que nous savons ordinairement fort mal quelle est notre ressemblance, lorsque par un jeu de miroirs ou la télévision, nous nous voyons « de l'extérieur » autrement que de pleine face ; nous pourrions nous croiser dans la rue sans nous reconnaître ! Ne serait-ce que pour les besoins de la carte d'identité ou le passeport, vous



**Inclinaison de la tête et hauteur du point de vue**

**À gauche.** La tête inclinée vers le bas confère au modèle une attitude réservée, presque craintive. Le cou est en grande partie masqué par le menton, alors que le front est agrandi. **Au centre.** Le visage et le regard sont directement orientés vers l'objectif (c'est-à-dire vers le spectateur) : les proportions naturelles du modèle sont respectées. **À droite.** L'axe optique est en légère contre-plongée et la tête très relevée : le cou s'est allongé, tandis que la mâchoire prend beaucoup trop d'importance. Photos Clarke. Modèle Élise Bennasar.

avez sans doute une photographie de vous-même de pleine face : comparez-la avec l'image du miroir pour vous convaincre que l'image photographique est autre chose que la virtualité réfléchie par ce fallacieux accessoire d'optique.

En revanche, les personnes habituées par leur profession ou leurs activités à se voir en image (comédien, présentateur ou animateur de télévision, etc.) savent très bien comment se présenter devant la machine d'enregistrement pour donner d'eux-mêmes l'image la plus agréable ; c'est rarement de pleine face, mais plutôt un peu de trois-quarts, ce qui les oblige – s'ils regardent dans l'objectif derrière lequel se cache spectateur – à bouger les yeux : ce qui diminue encore la symétrie.



Il est fondamental de constater que peu de visages (ou autres parties du corps, tels les seins chez la femme) sont parfaitement symétriques, ce qui infirme l'existence de la femme ou de l'homme strictement conforme aux canons de la beauté académique. Dans la réalité, un œil est un peu plus grand que l'autre, ou plus ouvert, une oreille est un peu plus décollée, le rictus est plus prononcé d'un côté de la bouche que de l'autre, etc. Ces petites particularités – qui ne rendent pas un visage moins attrayant, peut-être même au contraire – seraient cependant soulignées sur une photo prise de pleine face. C'est bien sûr pour bien mettre ces particularités en évidence que les photos d'identité sont obligatoirement prises de pleine face !

Tirons une première leçon de ces remarques :

- ▶ Réservez *le portrait de pleine face* aux personnes dont le visage est presque parfaitement symétrique. Leur rareté en fait tout le prix.
- ▶ Le *véritable profil* – tel celui gravé sur une médaille – n'est généralement pas l'angle idéal pour un portrait. D'une part, c'est un aspect incomplet du visage que l'on connaît mal (pour soi-même et pour les autres) ; ensuite, il ne saurait convenir « esthétiquement » qu'à des personnes dont les traits sont à la fois bien dessinés et peu accusés. Sinon, la vue de profil devient vite caricaturale, d'autant que les dessinateurs utilisent souvent cet aspect pour leurs croquis moqueurs.
- ▶ C'est donc la *vue de trois-quarts* qui convient le mieux dans la majorité des cas. Mais, alors qu'une personne (à un moment donné de sa vie bien sûr) n'offre qu'une seule vue de face et deux profils (le droit et le gauche), il y a une infinité d'angles qualifiés de « vues de trois-quarts ». Après ce que nous avons remarqué, il est évident que parmi les diverses orientations de la tête et du visage par rapport à l'axe optique de l'appareil (le point de vue), il n'en est que quelques-unes qui correspondent aux angles sous lesquels il est préférable de photographier un visage donné.



**Le visage change d'aspect selon l'angle sous lequel il est regardé**

Les vues de trois-quarts et de face sont les plus caractéristiques de l'apparence de la personne photographiée. Pour cette jeune femme, il nous semble que ce soit le trois-quarts droite (tête orientée vers la gauche) qui soit l'angle le plus favorable : votre avis est peut-être différent ! Ceci prouve cependant qu'aucun visage n'est parfaitement symétrique ! Photos Clarke. Modèle Élise Benmasar.



Puisqu'il n'est pas le même selon la personne considérée, il est impossible de définir un trois-quarts idéal. Nous pouvons vous donner en revanche quelques indications qui vous aideront à le découvrir vous-même.

Outre vos préférences personnelles, vous saurez moduler nos indications en fonction du sexe et de l'âge de la personne dont il s'agit. Selon les critères de l'esthétique occidentale et contemporaine (qu'il n'y a pas de raison objective de privilégier), un grand nez passe pour un signe de force de caractère et d'intelligence chez un homme mûr, alors qu'il est considéré comme disgracieux chez une jeune femme ou un enfant.

Quoi qu'il en soit, c'est effectivement la forme du nez, sa taille relative et la pureté plus ou moins grande de ses lignes qui pourront d'abord vous guider dans cette recherche ; ne se voit-il pas, comme on dit, « comme le nez au milieu du visage » ? À part la dilatation ou la contraction des narines, c'est l'élément le plus caractéristique et le moins mobile du visage ; en changer la forme relève de la chirurgie esthétique.

S'il est très proéminent, il vaut mieux le présenter presque de face, alors qu'un petit nez aux ailes délicates « supporte » d'être vu, même de profil.

Ces remarques s'appliquent également au menton plus ou moins avancé (prognathisme) ou à la mâchoire, arrondie ou anguleuse.

L'implantation des yeux peut aussi vous inciter à choisir tel angle plutôt que tel autre ; par exemple, les yeux « globuleux » seront avantagés sur une vue de face ou presque de face ; en revanche, des oreilles décollées seront dissimulées sur un trois-quarts prononcé.

Les remarques que nous avons faites ci-dessus supposent que l'objectif de l'appareil soit à peu près à la hauteur des yeux du modèle – qui sont eux-mêmes à mi-hauteur de la tête, cheveux non compris –, et que la tête est droite. Cependant, l'un des meilleurs moyens de présenter un visage de manière attrayante consiste souvent à le photographier selon un axe qui n'est pas strictement horizontal.

Vous pouvez en effet tirer le meilleur parti de la perspective en prenant la vue légèrement en plongée ou en contre-plongée, c'est-à-dire un peu de dessus ou de dessous. On pourrait penser qu'il suffit – l'appareil restant horizontal – de demander au modèle de baisser ou de relever la tête. Il est facile de constater que le résultat ainsi obtenu est tout à fait différent de celui que l'on a en inclinant l'axe optique de l'appareil, après avoir modifié sa hauteur.

Si l'on demande au modèle de baisser la tête, on risque de lui enfoncer le menton dans le cou, d'accentuer un double menton ; de plus, baisser la tête exprime – dans une certaine mesure – la timidité ou la soumission. En faisant au contraire relever la tête du modèle, on peut faire saillir exagérément les muscles peuciers du cou et accentuer la carrure du menton ; cela a également pour effet de lui conférer une attitude prétentieuse qui ne lui convient probablement pas.

Si vous laissez en revanche la tête en position normale par rapport au cou et que vous jouez à la fois sur la hauteur et l'inclinaison de l'axe optique, vous pouvez très facilement dissimuler les quelques « imperfections » du

### **Portrait de femme les yeux fermés**

*Un portrait très inspiré de Julie Claden (ci-contre), auteur-compositeur-interprète de talent par la photographe Catherine Theulin (Contrast Photography). Commentaire de Catherine : « Cette image résulte de beaucoup d'amour et de complicité : j'ai demandé à Julie de chanter l'une de ses chansons dans sa tête, d'où les yeux fermés ».*

*Données techniques : photo en studio, boîtier Nikon D3, objectif Nikkor 105 mm, exposition en mode manuel 1/200 s f/11 à 200 ISO. Plan d'éclairage : boîte à lumière un peu à droite de l'appareil et spot créant une tache de lumière sur le fond.*

modèle ou, pour être exact, le photographe sous son angle le plus favorable ; c'est de toute manière ce que le modèle attend consciemment ou inconsciemment de vous !

Donnons quelques exemples :

- Adoptez un angle légèrement plongeant pour photographier une personne dont le front est étroit, ou dont le nez est relevé, ou dont le menton est avancé.
- Une légère contre-plongée dissimule ou diminue l'aspect des yeux trop enfoncés dans les orbites, d'un nez tombant, d'un menton fuyant. Ce point de vue favorise également un homme dont le front est un peu dégarni.
- Dans les cas les plus marqués, par exemple une personne ayant de l'embonpoint et pourvu d'un double ou d'un triple menton, vous devrez combiner les ressources en adoptant le point de vue en plongée et en lui demandant de relever légèrement la tête : en tirant sur la peau du menton et du cou, les peauciers permettent de dissimuler partiellement cet excès de graisse. Ces mesures doivent être accompagnées d'un éclairage adapté aux caractéristiques morphologiques du sujet : ce que nous verrons dans le chapitre suivant.

Plus loin dans cet ouvrage, nous discuterons également de l'attitude qu'il convient de faire prendre au modèle afin qu'il semble le plus naturel, même s'il s'agit d'un portrait « de studio » très élaboré. Nous verrons alors les rôles joués par les épaules et les bras, ainsi que par la position de la tête qu'il est rarement souhaitable de garder dans l'axe des épaules. Une pose naturelle – c'est-à-dire ressemblante – implique une grande souplesse de tous les muscles, un certain délié dans les mouvements, alors que la contraction (une sorte de « trac ») conduit fatalement à une attitude figée qu'il faut à tout prix éviter.

Mais l'orientation du visage par rapport à l'axe de prise de vue n'est qu'un élément parmi les autres dont nous disposons pour magnifier l'apparence du modèle : *l'éclairage* est le meilleur outil de notre panoplie, particulièrement quand il est associé – dans le cas d'un portrait en studio – avec la pose et le maquillage.

Le portrait de trois-quarts convient à la morphologie de la plupart des visages.

Réservez la vue de profil aux jeunes femmes et aux enfants dont les traits sont bien dessinés et peu accusés.

La hauteur de l'appareil par rapport aux yeux du modèle est un point important. En jouant adroitement sur ce réglage, vous pouvez mettre mieux en valeur les traits caractéristiques du modèle.

# CHAPITRE 5

## LA LUMIÈRE SUR LE VISAGE

*Dans ce chapitre encore, nous considérons la tête du modèle comme étant un volume relativement immobile, dont il est souhaitable de traduire le relief de la manière la plus agréable possible. Cette sensation d'espace à trois dimensions que doit évoquer l'image photographique est surtout créée par la lumière.*

Bien qu'il soit complexe, le problème de l'éclairage du portrait peut être exposé de manière simple : à condition de le faire progressivement, en étudiant d'abord les notions fondamentales appliquées à un seul sujet, essentiellement à son visage. C'est la maîtrise de ces principes de base qui vous permettra bientôt de résoudre les cas les plus difficiles : ceux que nous étudierons en détail dans la deuxième partie de cet ouvrage.

C'est la lumière qui définit le volume occupé par le sujet dans l'espace qui l'entoure : elle lui confère son véritable aspect en mettant en évidence son relief et sa structure.

Pour l'instant, l'origine naturelle ou artificielle de la lumière nous importe peu ; ce qui doit nous intéresser, c'est la lumière « outil de la composition », celle qui présente les lignes, les surfaces, les volumes et la matière dont le visage est constitué, en fonction de son orientation et de sa concentration.

En photographie, comme dans tous les arts picturaux d'ailleurs, la lumière n'a de signification que par rapport à l'ombre.

### OMBRE ET LUMIÈRE

Puisque la lumière se propage en ligne droite, une source quasi ponctuelle forme des ombres aux bords nets derrière l'objet et en projette les contours sur les surfaces avoisinantes, par exemple le fond à l'arrière-plan. Dans le cas où la source est éloignée ou à l'infini comme le soleil, l'ombre projetée a les mêmes dimensions que l'objet éclairé, mais elle n'a la même forme que si le plan de projection de l'ombre est perpendiculaire à l'axe de la source d'éclairage. Si la source de petites dimensions (une lampe de



**Un portrait éclairé par une seule source...**

Sur ce portrait éclairé par une seule source – le soleil passant à travers une fenêtre –, on distingue l'ombre portée (la silhouette de la femme projetée sur le mur), l'ombre propre (sur la tête et le corps du modèle) et un peu de pénombre (zone intermédiaire entre l'ombre et la lumière). Photo Clarke. Modèle Natty.

poche, par exemple) est proche de l'objet, l'ombre est plus grande que l'objet éclairé : c'est ce que les peintres de jadis appelaient « l'ombre au flambeau ».

Mais il faut noter que les véritables sources ponctuelles sont rares et qu'une source de lumière « principale » est presque toujours associée avec d'autres sources diffuses, dites « secondaires ». C'est ainsi que pour prendre l'exemple du soleil, celui-ci éclaire le visage d'un personnage en formant des ombres sur la partie opposée, mais celles-ci sont également éclairées – donc éclaircies – par la lumière diffusée par l'ensemble du ciel, par les réflecteurs naturels se trouvant à proximité, etc. En photographie, particulièrement le portrait sous tous ses aspects, nous avons surtout affaire à des sources de lumière ayant une certaine surface ; dans ce cas, l'ombre et la lumière ne sont pas nettement séparées et l'éclairage augmente progressivement en passant de l'une à l'autre.

Il peut être utile ici de rappeler quelques termes consacrés par l'usage :

- *L'ombre* est l'interception de la lumière par un objet opaque.
- On appelle *ombre propre* la partie de l'objet qui n'est pas directement éclairée par la source principale. On vient de voir que cette ombre n'est généralement pas totalement opaque.
- *L'ombre portée* est la projection obscure du contour de l'objet sur une surface (le sol, le fond, un autre objet, etc.). Si la forme de l'objet est reconnaissable, cela se nomme une *silhouette*.

- *La pénombre* est la région intermédiaire et dégradée entre la lumière et l'ombre. Elle n'existe que dans le cas, d'ailleurs le plus fréquent où la source de lumière n'est pas ponctuelle.

Nous avons fait remarquer que la notion de lumière était inséparable de la notion d'ombre : c'est effectivement de leur coexistence dans l'image que naît « l'éclairage ». Il existe pourtant des éclairages – naturels ou artificiels – qui produisent des ombres si peu marquées qu'elles sont presque insensibles. Si vous prenez par exemple un portrait en extérieur par ciel très couvert, la lumière solaire diffusée par les nuages provient de toutes les directions de l'espace supérieur au sol et le visage n'est marqué d'aucune ombre. En revanche, le cou du modèle, et sans doute ses yeux, seront moins éclairés (plus denses sur l'image) que le reste de son visage.

En studio – c'est-à-dire en lumière artificielle – il est assez facile de créer un éclairage ne donnant pratiquement aucune ombre :

- Le premier moyen consiste à éclairer le visage selon l'axe optique de l'appareil, par exemple au moyen du petit flash intégré à tous les appareils grand public et à certains reflex. Il s'agit d'un très mauvais éclairage, dont nous ne ferons état que pour le critiquer.
- L'autre méthode – excellente avec les sujets qui s'y prêtent – est de n'employer que de la lumière diffuse pour éclairer le visage et le corps. Cette lumière provient – comme c'est le cas en extérieur par ciel un peu couvert – de toutes les directions de l'espace supérieur et même, si cela est nécessaire, de sources ou surfaces réfléchissantes placées sous l'horizon.

## LES ORIENTATIONS DE LA LUMIÈRE PAR RAPPORT AU VISAGE

Pour tirer un enseignement utile de ce qui va suivre, nous devons d'abord définir une « lumière type » : *une seule source dite « principale »*, non-ponctuelle (c'est-à-dire produisant des ombres aux contours dégradés), placée suffisamment loin du visage pour que les ombres soient sensiblement de même taille que les éléments du visage qui les provoquent. Nous allons d'autre part adopter un *contraste d'éclairage moyen*, analogue à la lumière naturelle « soleil voilé » : ainsi aurons-nous sur les photographies des détails aussi bien dans les lumières que dans les ombres ; les premières étant toutefois beaucoup plus claires que les secondes. Avant de déplacer la source principale autour de la tête du modèle, faisons deux remarques très importantes, lesquelles seront amplement confirmées par l'expérience.

La nature de l'être humain est telle que nous ne trouvons un sujet « ressemblant » – à plus forte raison un visage – que si celui-ci est éclairé selon un angle correspondant à une position possible ou probable du soleil dans le ciel. Depuis notre plus tendre enfance, nous sommes habitués à voir le monde environnant éclairé par une lumière dominante (celle du soleil) provenant d'au-dessus de l'horizon, le plus habituellement selon un angle moyen de 45° à 60° par rapport au sol. Avec un projecteur ou à l'aide d'un

miroir, nous pouvons bien sûr éclairer le personnage par en dessous... mais il ne faut pas s'attendre à obtenir un effet « naturel » !

Parce qu'il n'y a qu'un soleil dans la voûte céleste, nous ne comprenons pas quelle est précisément la forme d'un sujet – à plus forte raison un visage – si celui-ci est éclairé en même temps et avec la même intensité par deux sources opposées. Si nous voulions reproduire cet effet (ce qui est facile en utilisant deux projecteurs de même puissance, placés symétriquement de part et d'autre de la tête), nous ne pourrions obtenir qu'une image très médiocre avec laquelle les reliefs sculptés dans l'ombre par une source sont détruits par ceux créés par l'autre.

Sur ces bases, formulons ces postulats :

- 1. Le relief du visage n'est convenablement restitué que si la lumière provient d'un point situé au-dessus de l'horizon ;
- 2. Il ne doit y avoir qu'une seule source de lumière dominante (capable de former des ombres bien délimitées) ; les autres sources – s'il y en a – n'étant là que pour préciser ce que la source principale ne détaille pas suffisamment.

Lorsque nous en serons au chapitre consacré aux méthodes élaborées d'éclairage en studio, nous serons amenés à distinguer :

- *La lumière principale* ou « lumière clé » (*keylight* en anglais), celle qui illumine véritablement le visage et le corps et qui, selon son orientation en précise les reliefs ;
- *Les lumières secondaires*, qui ne jouent qu'un rôle de complément. Parmi celles-ci, nous ferons une nette différence entre la *lumière d'appoint* ou « de remplissage » (dite *fill-in* en anglais) dont le rôle est d'éclaircir les ombres sans en créer de nouvelles et les *lumières d'effet*, lesquelles servent, par exemple, à créer des reflets sur la chevelure : enfin, la lumière prévue pour l'éclairage du *fond* ou du *décor* et ses accessoires, s'ils figurent dans le cadrage.

De la position de la lumière principale par rapport au visage – lui-même orienté, comme on l'a vu, relativement à l'axe optique de l'appareil – dépend la forme de l'ombre propre qui se projette sur le côté opposé du visage. Cette zone d'ombre (sa densité, sa répartition, la forme de son contour) joue un rôle primordial pour l'aspect final de l'image, la sensation de relief et la structure fine du visage.

Dans les conditions du studio (ce qui veut simplement dire en l'absence de lumière ambiante incontrôlable), il est possible d'éclairer le sujet en plaçant la source principale selon n'importe quelle direction ; en fait, sur chacun des points d'une sphère dont le centre serait occupé par la tête du modèle. C'est ce que nous allons faire maintenant, mais en nous intéressant davantage aux orientations « naturelles ».

---

## LUMIÈRE FRONTALE

La source principale est placée sensiblement au-dessus de l'appareil photographique et illumine le visage de face, par le haut. Les ombres projetées sont courtes et prononcées : cela se voit bien sous le nez et dans le cou du modèle. Dans un portrait, un tel éclairage frontal met l'accent sur la symétrie du visage, mais sans détailler sa structure intime. C'est-à-dire qu'il convient souvent au

portrait féminin en atténuant ou en dissimulant les légères imperfections de la peau ; les petites rides, éclairées en profondeur, ne se voient pratiquement plus. C'est pourquoi ce type d'éclairage a été et est encore utilisé pour le portrait « officiel » des vedettes de l'écran. C'est le style « Hollywood » dont certains studios, tel *Harcourt* à Paris, se sont fait une spécialité.

Ces portraits très élaborés ont l'aspect sophistiqué qui convient à des images conçues pour séduire le spectateur ; ils font d'une jolie femme, une femme plus belle encore. La lumière frontale donne peu de modelé, mais c'est parfois un avantage.

---

## LUMIÈRE DE FACE

On peut l'obtenir en plaçant la source de lumière très près de l'objectif et à peu près à sa hauteur : toute sensation de relief disparaît et nous ne voyons pas de cas où nous pourrions vous conseiller ce type d'éclairage pour un portrait, ou autre sujet d'ailleurs. C'est malheureusement le plus répandu dans le domaine de la photo grand public, pour la simple raison que tous les appareils numériques compacts (avant eux, les appareils argentiques) incorporent un flash électronique dont le minuscule réflecteur est forcément situé très près de l'axe optique de l'objectif. En intérieur, même relativement bien éclairé, il est généralement impossible de prendre des photos sans le flash qui se déclenche de lui-même. La lumière vive de l'éclair frappe donc le visage de pleine face en lui donnant cet aspect de « fromage blanc » si désagréable.

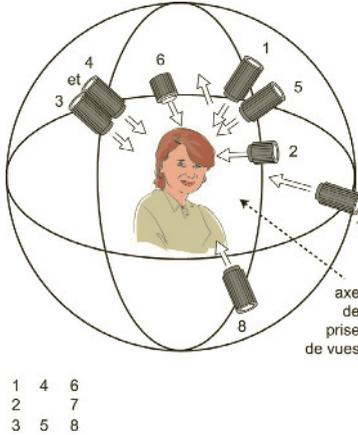
La proximité du flash provoque l'apparition d'un phénomène encore plus destructif : la rétine des yeux étant vivement éclairée à travers la pupille (qui est très dilatée en faible lumière ambiante) devient comme lumineuse, produisant cet horrible effet appelé « yeux rouges ». Les appareils de cette catégorie sont habituellement équipés d'un dispositif « anti yeux rouges » atténuant ou supprimant la rougeur des yeux (un illuminateur ou des pré-éclairs du flash obligent les pupilles des yeux à se contracter juste avant le déclenchement) et de toute manière le logiciel de traitement d'image du laboratoire « minilab », voire l'imprimante peuvent les retoucher « automatiquement ». Mais supprimer les yeux rouges ne fait que rendre les photos utilisables pour l'usage familial qu'on en fait, sans les rendre pour autant acceptables sur le plan de l'esthétique !

Ces remarques ne concernent strictement que le flash éclairant le sujet de pleine face, en l'absence d'une autre source de lumière. En extérieur en effet, le flash intégré se révèle au contraire très efficace en éclaircissant les ombres d'un personnage éclairé en contre-jour par le soleil.

---

## LUMIÈRE EN POSITION HAUTE (45° ENVIRON) ÉCLAIRANT LE SUJET DE TROIS-QUARTS AVANT

C'est le type d'éclairage utilisé habituellement et depuis toujours par les artistes : peintres, graveurs, sculpteurs et photographe. Il reproduit très exactement la lumière naturelle : celle correspondant à la position moyenne



- 1 4 6
- 2 5 7
- 3 8



## ◀ Les orientations de la lumière par rapport au visage

**1. Éclairage frontal :** la lumière provient du dessus de l'appareil. Il donne un relief flatteur au visage (mais ici, les yeux du modèle sont dans l'ombre de la frange) – **2. Éclairage de face :** la source de lumière est le plus près possible de l'objectif. On constate un « aplatissement » du visage avec disparition du modelé – **3. Éclairage en position haute à 45° :** nous avons ici un excellent rendu du modelé et du relief. Notez la présence d'un triangle de lumière sur la joue opposée à la source – **4. Éclairage en position haute à 45° :** vous voyez comment un très faible déplacement de la position de la source et/ou de l'orientation de la tête peut modifier notablement l'aspect du portrait. Le faisceau lumineux doit donc être orienté avec précision en fonction de la morphologie du visage et de l'effet recherché – **5. Éclairage latéral :** il met en évidence la matière de la peau et, ici, des cheveux. Ce n'est pas en principe un éclairage convenant à un portrait, mais ce modèle a une beauté naturelle qui résiste à toutes les agressions ! – **6. Effet de contre-jour :** la source de lumière est placée derrière et au-dessus du modèle, ce qui forme un liseré plus ou moins lumineux encadrant sa silhouette. Ce ne peut être la lumière « clé » d'un portrait, puisque le visage est plongé dans l'ombre – **7. Éclairage de semi-contre-jour :** autre éclairage « à effet », mais donnant ici, en raison de l'orientation du visage, un agréable portrait – **8. Éclairage par en dessous :** le visage prend un aspect tout à fait inhabituel, voire méconnaissable. Vous remarquerez qu'il est exactement inverse de l'éclairage frontal : la lumière est remplacée par l'ombre. Photos Philippe Rougelin. Modèle DR. Schéma Rachid Maraï.

du soleil dans les régions tempérées, où il est rarement situé au zénith, c'est-à-dire verticalement par rapport au sol.

L'éclairage à 45° – appelons-le comme cela pour simplifier – rend très sensible la progression des demi-teintes, depuis les hautes lumières jusqu'à l'ombre complète. C'est lui qui rend le mieux compte de la forme et de la structure du visage (ou de tout autre « objet » d'ailleurs).

Selon le caractère et la nature du personnage, la pose adoptée, le style du photographe, etc., la source principale peut être située sur la gauche ou sur la droite du modèle (par rapport à l'appareil, c'est-à-dire depuis le point de vue). Ce choix est fondamental, surtout si l'on ne veut pas mettre l'accent sur l'asymétrie du visage. D'une manière générale, on a toujours intérêt à mettre du côté de l'ombre les éléments sur lesquels on ne désire pas attirer l'attention et du côté de la lumière ceux qui paraissent devoir être mis en valeur.

Il va sans dire que le terme « éclairage à 45° » ne permet pas définir avec précision l'emplacement de la source principale : ce n'est qu'une base de départ pour le débutant. Vous constaterez effectivement (si vous pouvez vous livrer à cette expérience très instructive) qu'il suffit parfois de déplacer la source – dirigée, telle un projecteur – de quelques degrés latéralement et/ou en hauteur par rapport au visage supposé immobile, pour en obtenir des effets très différents.

Pour vous guider, nous vous ferons remarquer que le meilleur aspect du visage ainsi éclairé de trois-quarts s'obtient lorsque la lumière dessine – du « côté ombré » du visage – un triangle de lumière sur la joue. En affinant votre recherche, vous pourrez déterminer une orientation de la source telle que ce triangle semble avoir les dimensions et la forme idéales.

Vous admettez facilement que la position de la source doive varier sensiblement selon l'orientation du visage par rapport à l'objectif, mais également en fonction de la morphologie du modèle. Ce dernier a les yeux plus ou moins enfoncés dans les arcades, le nez plus ou moins grand, les pommettes plus ou moins saillantes. Or, c'est bien l'ombre de ces éléments du visage considéré qui dessine notre « triangle idéal ».

Il ne s'agit donc pas de mesurer avec un rapporteur les valeurs angulaires de l'axe d'éclairage par rapport au visage et à l'axe optique de l'appareil, mais de découvrir, par une observation attentive, quelle est l'orientation de la source donnant l'aspect le plus agréable au visage, à la tête et au corps du modèle.

En résumé, on peut dire que la lumière en position haute, à 45° environ – à gauche ou à droite du modèle – est l'éclairage classique par excellence qui convient dans de nombreux cas, que le visage soit présenté de face, de trois-quarts ou de profil. Si vous débutez dans l'art du portrait (et nous serons heureux d'avoir pu vous y aider), c'est sûrement en adoptant d'emblée ce schéma d'éclairage éprouvé que vous parviendrez le plus rapidement à la réussite.

---

## LUMIÈRE LATÉRALE

Si la source de lumière est placée latéralement, c'est-à-dire sur un côté du modèle et à la hauteur de l'axe optique, celle-ci souligne brutalement la forme du visage, mais en n'en montrant que la moitié : c'est déjà ce qu'on appelle *une lumière à effet*, laquelle demandera le plus souvent un éclaircissement notable de la partie ombrée. Cet éclairage n'est pas très naturel, en ce sens qu'il n'est donné par le soleil que lorsque celui-ci est très bas sur l'horizon.

En revanche, si la source est placée nettement plus haut que le modèle, par exemple avec une inclinaison de 45°, la lumière frisante met en valeur de manière saisissante la structure du visage, même dans ses parties les plus fines, là où le relief est très peu accusé en éclairage normal.

À notre avis, ce type d'éclairage ne convient vraiment bien qu'à un portrait de profil qui prend ainsi toute sa valeur plastique ; c'est d'ailleurs comme cela que l'on doit éclairer une médaille ou une pièce de monnaie représentant une tête de profil. Il est évident que la source de lumière doit être placée du côté du visage.

---

## CONTRE-JOUR ET SEMI-CONTRE-JOUR

Dans un véritable contre-jour, la source de lumière est placée juste derrière le sujet qui fait ainsi écran. Vu depuis l'appareil, le faisceau de lumière n'illumine alors que le contour de la tête, en formant une sorte de halo, tandis que tout le visage baigne dans son ombre propre. On ne peut donc pas réaliser un véritable portrait en employant cette seule source principale. Il suffit en revanche d'apporter une quantité suffisante de lumière diffuse sur le visage pour réaliser une image « à effet » qui peut être de très bon aloi. C'est exactement ce que l'on obtient, en extérieur, quand on fait appel – pour « remplir » les ombres – à la lumière d'appoint d'un flash électronique ou d'un réflecteur passif. Nous reviendrons abondamment sur ces très intéressantes méthodes d'éclairage.

On appelle généralement « contre-jour » des images prises quand la source est placée derrière le plan du modèle, mais avec une certaine inclinaison par rapport à l'axe optique ; nous préférons les appeler semi-contre-jour. Les effets ainsi obtenus sont plus variés que dans le cas du véritable contre-jour. Vous pouvez remarquer – sur les illustrations ci-contre – que si la source est située en arrière et sur le côté, certaines parties du visage sont illuminées directement : les cheveux, la tempe, la pommette, le bord du maxillaire et du cou. Néanmoins, elles sont trop limitées en surface pour produire autre chose qu'un effet : il faudra éclaircir les ombres pour que le personnage soit vraiment reconnaissable.

Dans la pratique courante du portrait, les éclairages de contre-jour et de semi-contre-jour sont utilisés comme des effets, s'ajoutant au modelé créé par la source principale.



### L'Hermès de Praxitèle

Le sculpteur Grec a vécu vers 350 av. J.-C. Bien qu'il ne s'agisse ici que d'une copie en plâtre, on voit qu'une orientation judicieuse de la source de lumière a pu redonner la vie à l'antique canon de beauté masculine. Photos René Bouillot.

**1. Source au-dessus :** c'est l'éclairage du soleil à son zénith. Les ombres denses sont très gênantes.

**2. Éclairage frontal :** placée au-dessus de l'appareil, la source éclaire le visage selon un angle de 45°.

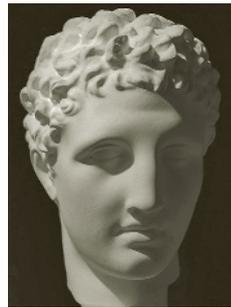
**3. Éclairage de face :** la source est placée le plus près possible de l'objectif : à éviter à tout prix.



**4. Source à 90° à droite de l'axe optique, à la hauteur des yeux :** la moitié gauche du visage est mal éclairée.

**5. Source à 45° à droite de l'axe optique, à hauteur des yeux :** notez le triangle lumineux sur l'autre joue.

**6. Source placée à 45° à droite et à 45° au-dessus de la tête :** ce bel éclairage donne la vie au personnage.



**7. Source à 45° à gauche et au-dessus de l'axe optique :** l'éclairage convient mal à cette orientation de la tête.

**8. Source à 90° à gauche et à 30° au-dessus de l'axe optique :** comparez cette image avec celle de droite.

**9. Source à 90° à gauche et à 45° au-dessus de l'axe optique :** l'expression du visage semble différente.

---

## LUMIÈRE PAR EN DESSOUS

Ainsi que nous l'avons déjà remarqué, l'éclairage ne nous semble « naturel » que si la lumière provient d'un point de l'espace situé au-dessus de l'horizon ; de l'hémisphère supérieur, si vous préférez. Si le faisceau éclairant provient d'en dessous du sujet, tout se passe comme si les reliefs étaient inversés ; dans le cas du visage, les dessous du nez, du menton, des pommettes, des arcades sourcilières sont vivement éclairés, alors que les parties saillantes habituellement les plus éclairées sont dans l'ombre. Il n'est donc pas excessif de dire que ce type d'éclairage est « surnaturel », le sujet prenant l'apparence « diabolique » des personnages du cinéma expressionniste allemand (*Caligari*, *Nosferatu le Vampire*, etc.).

Nous devons ici nuancer le propos en remarquant que si la source de lumière figure effectivement dans le cadre de l'image, les modifications apportées aux reliefs et à la structure du visage ne nous semblent pas particulièrement choquantes : nous n'en prendrons pour preuve que les extraordinaires tableaux de *Georges de La Tour* (1593-1652), « Le songe de Saint Joseph » par exemple, où les deux personnages sont éclairés par une chandelle dont la flamme directe est masquée par le bras de l'ange. Dans d'autres œuvres, cet artiste de génie s'est livré à maintes expériences d'éclairage dont les photographes d'aujourd'hui pourraient encore s'inspirer !

---

## LUMIÈRE DIRIGÉE ET LUMIÈRE DIFFUSE

Dans toutes les photographies, mais avec une plus grande précision pour le portrait, la direction de la lumière principale par rapport au sujet et à l'axe optique est donc de première importance ; cela, quelle que soit l'origine de la lumière – naturelle comme le soleil ou artificielle comme le flash électronique. Après ce que nous avons vu, chacun d'entre nous doit approfondir ses connaissances par des essais personnels, lesquels font davantage appel au goût et à la sensibilité qu'à la technique. Il est bon de savoir et de vérifier soi-même que la *quantité* de lumière importe moins que la *qualité esthétique* de l'éclairage. Grâce à la sensibilité élevée des appareils photographiques actuels – en particulier le RN et ses objectifs à grande ouverture – il n'est pas nécessaire d'inonder le modèle d'un puissant éclairage ; quelques lux, quelques joules bien répartis valent mieux qu'un gros projecteur. Pour cette raison, nous pensons qu'il est encore beaucoup trop tôt dans cet ouvrage pour faire état des éclairages complexes mis en œuvre dans certains studios de portrait : ceux-ci ne donnent des résultats valables que s'ils sont élaborés par des photographes de talent, lesquels, s'ils n'étaient soumis à des contraintes commerciales, réussiraient d'aussi belles images en éclairant leur modèle avec une lampe à pétrole ! Par ailleurs, les portraitistes les plus appréciés ne sont pas ceux qui consomment le plus de courant, mais ceux qui ont le mieux réfléchi à la manière dont ils devaient « repenser » le problème du portrait commercial en prenant en compte – ce qui est la moindre des choses – des désirs avoués ou secrets des clients.

### **Le songe de Saint Joseph**

Ce tableau de Georges de la Tour est un magnifique exemple de maîtrise de la lumière. Bien qu'ils soient éclairés de dessous (par une chandelle dont la flamme éblouissante est masquée par le bras de « l'ange »), les personnages sont superbement sculptés dans l'ombre. Trois siècles et demi plus tard, il serait possible de reconstituer la scène et d'en prendre une photographie tout aussi réaliste.



### **Lumière directe et diffuse sur Élise**

La réalisation d'un portrait en studio requiert le réglage précis de la lumière diffusée dans les ombres : ce qui détermine le contraste de l'image. À gauche. La source flash dans un projecteur « de Fresnel » délivre un faisceau dirigé : les ombres aux contours nets sont trop denses. À droite. Sans rien modifier d'autre aux conditions de prises de vue, Clarke a intercalé un filtre de diffusion « gélatine » (réf. Rosco White Diffusion 216) dans le faisceau issu du projecteur. On voit que l'éclairage est plus doux et harmonieux, avec un subtil dégradé dans la zone de transition entre la lumière et les ombres ; ces dernières sont maintenant suffisamment détaillées. Conditions de prise de vue : Hasselblad H3D2-39MP équipé du zoom 50-110 mm réglé sur 105 mm de focale. Exposition : 1/250 s f/16 à 50 ISO. Photos Clarke. Modèle Élise Bennasar.

La bonne manière d'élaborer l'éclairage d'un portrait est de commencer par placer une source dominante, laquelle précise les volumes et traduit les reliefs, puis d'installer une ou plusieurs sources secondaires soulignant certaines parties du visage et éclaircissant les ombres (si elles sont jugées trop denses).

Une source de lumière principale en position haute à 45° environ engendre un éclairage de facture classique, analogue à celui donné par le soleil « moyen ».

Nous le répétons car c'est très important : *il ne peut y avoir qu'une lumière principale*, dont l'orientation est bien définie, les autres sources de lumière (ciel, projecteurs, réflecteurs, diffuseurs) ne jouant que le rôle complémentaire d'appoint ou d'effet. Le rôle de cet éclairage d'appoint est de préciser les détails du modèle que la lumière principale laisse dans l'ombre, ou encore de conférer à l'ensemble de l'image un contraste et des valeurs de tonalités agréables.

Il faut surtout se rappeler que c'est l'éclairage qui permet le *contrôle du contraste de l'image* : c'est ce contrôle de contraste qui permet de transformer un éclairage « dur » (avec lequel le visage n'est représenté que par valeurs claires et des valeurs sombres) en un éclairage « doux » révélant les plus subtiles gradations des demi-teintes.

L'éclairage général peut être très diffus et illuminer les modèles sous toutes les incidences, comme si celui-ci comme si le modèle se trouvait à l'intérieur d'une boule ou d'une tente lumineuse. Ce peut être un excellent éclairage soulignant délicatement la forme et le modelé, sans exagération ni perte de détails. C'est avec ce type d'éclairage diffus que l'on réalise des portraits en *high key* (valeurs claires) qui conviennent si bien aux femmes blondes et aux jeunes enfants.



#### **La belle lumière de l'instant**

Les photos de mode devant s'effectuer dans l'intérieur d'une usine désaffectée, Clarke avait emporté tout son équipement d'éclairage au flash. Mais il n'en eut pas besoin, car, en arrivant sur le site, il fut saisi par la qualité de la lumière verticale d'un soleil légèrement voilé, magnifiant la structure de la passerelle. Ainsi naquit cette image superbement composée, où la femme semble être à bord d'un paquebot. Photo Clarke. Modèle Stéphanie Dendura.

# CHAPITRE 6

## LE CADRAGE ET LA COMPOSITION

*Que l'on opère en intérieur ou en extérieur, à la lumière naturelle, artificielle ou mixte, que l'appareil photographique soit argentique ou numérique, l'attitude du personnage et sa position dans le cadre de l'image procèdent de considérations analogues. Dans ce chapitre, nous aurons encore affaire à un seul personnage (ou « modèle »), mais en nous intéressant également à l'ensemble de son corps, ainsi qu'à ses relations avec l'environnement.*

Il y a quatre principales manières de cadrer le modèle :

- Le portrait en gros plan qui ne montre que la partie supérieure du buste et le cou, toute l'attention étant ainsi concentrée sur le visage ;
- Le portrait en très gros plan : il ne cadre que la tête, le visage et la chevelure ; parfois une partie du visage, dont bien sûr les yeux.
- Le portrait en buste que l'on appelle également « plan moyen ». Cette mise en page est déjà plus difficile à réaliser, car il y a lieu de tenir compte de l'orientation des épaules, de la position des bras et des mains, puisque ces parties du corps sont incluses dans le cadrage.
- Le portrait en pied représente l'ensemble du corps. C'est un cadrage souvent utilisé en extérieur – où il laisse une large place à l'environnement –, mais beaucoup plus rarement en intérieur. C'est en effet dans ces conditions que se posent de difficiles problèmes de perspective (on manque souvent du recul nécessaire pour utiliser un objectif de focale appropriée), d'éclairage et de décor.

Quel que soit le cadrage choisi, il faut veiller à l'attitude du modèle et s'efforcer de respecter ses proportions, cela en employant – ainsi que nous l'avons indiqué – un objectif de focale plutôt longue pour le format.

Le cadrage (ou mise en page) n'a de signification qu'en fonction de la composition de l'image.

### LA COMPOSITION

Composer, c'est former un tout harmonieux en assemblant les différents éléments de l'image. Dans le cas d'un modèle photographié devant

un fond « neutre » (c'est-à-dire qui ne représente rien) ces éléments sont déjà assemblés pour former la structure du visage et du reste du corps. Alors que le visage est relativement peu mobile – seuls le maxillaire inférieur et les muscles de l'expression y apportent des changements, d'ailleurs considérables –, il n'en va pas de même pour le reste du corps qui peut, au contraire, prendre des attitudes infiniment variées.

On s'attachera principalement à orienter agréablement la tête sur le buste en jouant sur les amples mouvements du cou et des épaules, et à disposer les bras et les mains de manière gracieuse.

Lorsqu'on cadre un portrait, la première décision à prendre est de choisir, dans le rectangle délimitant le format de l'image, l'emplacement du motif principal ou point fort. Même si la personne est photographiée en buste ou en pied, le point fort est le visage et dans le visage, les yeux. Mais c'est également en fonction de la direction du regard – qu'il faut généralement indiquer au modèle – que l'on détermine la position de la tête dans le cadrage.

Si, par exemple, la tête est présentée de face les yeux regardant dans l'objectif, nous serons spontanément conduits à centrer la tête dans l'image : ce qui accentue la symétrie de la composition.

En revanche, dans le cas plus fréquent d'un trois-quarts, il convient de laisser plus de place dans le cadrage du côté vers lequel la tête est tournée : plus la tête est tournée, plus il faut laisser « d'air » devant elle. À la limite, c'est-à-dire pour un profil, l'arrière de la tête peut être coupé par le bord du cadre, alors qu'il y a un large espace libre – un tiers environ de la largeur de l'image – du côté des yeux.

Il est tout aussi important de bien situer les yeux dans la hauteur de la composition : en étudiant les proportions de la tête, nous avons remarqué que les yeux étaient situés à peu près au milieu de la distance séparant le sommet du crâne du bas du menton. En dépit de cette constatation, il serait maladroit de placer les yeux exactement au milieu de la hauteur du cadrage, car cela ne fait que « symétriser » la composition. Puisque l'apparence d'un visage dépend dans une large mesure de l'abondance (ou de la rareté) de la chevelure du modèle, nous vous suggérons simplement de placer les yeux nettement au-dessus de cette ligne médiane.

Sans faire de ces principes de composition des règles à ne jamais enfreindre, il faut bien reconnaître qu'un portrait en buste de trois-quarts semble habituellement bien équilibré dans le cadrage quand les yeux se trouvent placés vers un point fort de l'image, soit à proximité du croisement des lignes qui partagent le format par tiers.

Dans le cas du visage en gros plan, on peut conserver une disposition analogue, c'est-à-dire que les yeux ou les sourcils seront placés vers le tiers supérieur de l'image, le reste du visage occupant les deux tiers inférieurs.

Bien qu'il soit toujours préférable de composer une image dans le viseur ou sur l'écran moniteur au moment de la prise de vue en utilisant toute la surface utile du format, vous pouvez, à titre d'exercice, prendre quelques portraits en laissant beaucoup de marge de fond dégagé autour du modèle. C'est lors du post-traitement numérique (ou de l'agrandissement « humide » si vous faites partie de ces passionnés qui continuent à pratiquer le procédé argentique) que vous pourrez rechercher quel est – selon vous – le meilleur



### **Le sens de lecture**

*Parce que nous sommes habitués à lire les textes et les images de la gauche vers la droite, les deux compositions n'évoquent pas tout à fait le même climat psychologique. À gauche, la femme semble attendre quelqu'un, tandis qu'à droite, elle le regarde peut-être s'éloigner. Photo Clarke. Modèle Marlène Delcambre.*

emplacement du visage et des yeux à l'intérieur du format délimité par les marges de l'épreuve. Il y a fort à parier que vous trouverez d'instinct un cadrage assez semblable à celui que nous avons indiqué a priori.

Toutes les règles sont faites pour être dépassées ou adaptées si les conditions particulières le permettent ou l'exigent : un portrait est le plus souvent imposé dans un rectangle vertical, mais – si l'image reste bien équilibrée – l'on peut aussi bien le composer dans un rectangle horizontal, voire dans un carré. Cela étant, il vaut mieux éviter d'utiliser systématiquement des cadrages « exotiques », sous peine d'engendrer la monotonie.

## **LES ÉPAULES, LES BRAS ET LES MAINS**

Même dans le cas d'un portrait de pleine face, il faut éviter que les épaules et le buste soient parallèles au plan de projection (c'est-à-dire au plan de la surface sensible). Disposez votre modèle de telle manière que son corps soit incliné par rapport à ce plan et demandez-lui de tourner doucement la tête jusqu'à ce que son visage se présente, depuis le point de vue, sous l'angle le plus agréable que vous avez déjà déterminé par l'observation. Ainsi que nous en avons déjà discuté, n'oubliez pas qu'une faible rotation de la tête peut complètement modifier l'aspect du visage.

Si les mains figurent dans le cadrage, disposez-les à peu près dans le même plan vertical, faute de quoi la main située en arrière semblerait anormalement plus petite que l'autre, d'autant plus que la focale de l'objectif est courte par rapport au format.

Il faut absolument éviter que les mains soient exactement dans le prolongement du bras, car cela confère une allure empruntée et rigide au modèle. Faites-lui plier légèrement les poignets, ce qui contribue à lui donner une attitude plus naturelle et décontractée.

On ne présente jamais les mains de face : orientez-les de trois-quarts et de profil par rapport à votre point de vue. Une main trop large est rarement



gracieuse et la surface blanche de la paume détourne l'attention du visage qui – quel que soit le cadrage – est le motif principal d'un portrait.

Lorsqu'elles figurent dans le cadrage, les mains complètent et précisent ce que le visage reflète déjà. Les mains portent le témoignage de la personnalité du sujet ; elles sont nerveuses, potelées, énergiques, etc. ; elles apportent souvent un complément psychologique et sociologique. Il est normal de mettre l'accent sur les mains fines du pianiste ou du chirurgien, par opposition aux mains calleuses d'un travailleur manuel.

Dans un cadrage en mi-corps ou en pied, les mains jouent également un grand rôle dans la composition : leur surface claire constitue un rappel du visage et leur emplacement dans l'image permet de hiérarchiser et d'équilibrer la composition. Sur une pose assise, une mise en page classique – en peinture comme en photographie – est de situer les mains sur le point fort diamétralement opposé à la position de la tête et des yeux. Si vous observez de nombreux tableaux et/ou photographies de style classique (un exercice plein d'enseignements), vous constaterez que « statistiquement » la tête est plus souvent placée en haut et à gauche de la composition, tandis que les mains, un peu moins éclairées que le visage, sont posées sur une cuisse ou les genoux, en bas et à droite.

Cette observation nous permet de parler d'un élément de composition que nous n'avions pas encore eu l'occasion d'évoquer : en raison du sens de lecture de nos yeux (habitué à analyser une image ou à lire un texte de haut en bas et de gauche à droite), un portrait nous semble « instinctivement » mieux équilibré lorsque le visage du modèle est tourné vers la droite du spectateur, sa tête étant donc située vers la gauche de la composition. Ce n'est donc pas par hasard si les humains qui lisent les textes de droite à gauche (les Arabes entre autres) ou de bas en haut et de droite à gauche (tels les Chinois) ne composent pas forcément leurs images comme nous le faisons instinctivement : ce qui leur confère à nos yeux un charme particulier.

Précisons une fois encore que ces exemples de composition d'un portrait où figurent les bras, les poignets et les mains ne sont pas des schémas rigoureux que l'on doit impérativement respecter. C'est probablement par instinct que beaucoup d'artistes les ont utilisés, alors que d'autres portraitistes adoptent un « style de routine » emprunté à l'académisme.

On peut évidemment ne faire figurer qu'une seule main qui s'appuie légèrement sur le menton, par exemple : une attitude familière à certaines personnes censées être « intellectuelles », mais que d'autres ne prennent jamais d'instinct. *Quoi* qu'il en soit, si vous faites reposer la tête du modèle sur ses mains, veillez à ce qu'elles ne s'y appuient pas trop fortement, faute de quoi elles provoqueraient une désagréable déformation de la partie concernée du visage.

Au rôle psychologique des mains, qui permet au portraitiste d'exprimer ou de préciser la personnalité de son modèle, il convient d'ajouter une fonction esthétique : plus encore que les vêtements, les mains sont des « accessoires » privilégiés dans un portrait.

### ◀ **Disposition des mains**

*De jolies mains, disposées avec grâce, contribuent fortement à la réussite d'un portrait. Photos Louis Renoult (4 photos en haut) et Philippe Rougelin (3 photos en bas). Modèles DR.*

# LES PARTICULARITÉS DU MODÈLE ET LA MANIÈRE D'EN TENIR COMPTE

Qu'on le veuille ou non, le souci constant du photographe portraitiste est d'idéaliser son modèle et d'en donner ainsi une image flatteuse, sinon flattée. Un tel portrait est « ressemblant », tout en ne présentant la personne que sous ses aspects les plus favorables. Dans ce chapitre, nous ne traitons encore que du physique du modèle, selon les critères habituels associés à la notion d'ailleurs fluctuante de « beauté ». Telles sont les raisons pour lesquelles, dans le tableau ci-après, nous ne parlons pas « d'imperfections » du modèle, car nous nous interdisons (vous aussi sans doute) de considérer comme un « défaut » d'avoir quelques rides, peu de cheveux ou de porter des lunettes : ce ne sont que des particularités que vous devez cependant prendre en compte au moment de la prise de vue. Notre tableau suppose arbitrairement qu'il s'agit de particularités que vous trouvez préférable de dissimuler, d'après ce que vous savez de la psychologie de la personne : il y a des hommes (et même des femmes) qui préfèrent se raser le crâne ; ce n'est pas au photographe d'en juger !

Particularités	Traitement recommandé
Nez long	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Faire relever la tête au modèle</li> <li>– Portrait de face ou presque de face</li> <li>– Source principale plus basse que d'habitude</li> <li>– Axe optique plus bas que les yeux</li> </ul>
Menton petit ou fuyant	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Lever un peu la tête</li> </ul>
Calvitie	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Position basse de l'appareil</li> <li>– Moins éclairer le sommet de la tête</li> <li>– Éviter les reflets de lumière sur le crâne</li> </ul>
Visage large	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Position haute de l'appareil (légère plongée)</li> <li>– Lumière principale assez latérale</li> <li>– Pose de trois-quarts</li> </ul>
Rides	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Lumière diffuse (éclairage doux)</li> <li>– Source principale basse et assez de face</li> <li>– Pose en buste ou en pied plutôt qu'en gros plan</li> </ul>
Front proéminent	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Faire légèrement relever la tête au modèle</li> <li>– Position basse de l'appareil</li> </ul>
Double menton	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Source principale assez haute</li> <li>– Faire légèrement relever la tête au modèle</li> <li>– Position haute de l'appareil (légère plongée)</li> </ul>
Accident : cicatrice par exemple	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Dissimuler le défaut du côté de l'ombre</li> <li>– Pose de trois-quarts</li> </ul>
Oreilles décollées	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Cacher l'autre oreille par une pose de trois-quarts</li> <li>– Dissimuler l'oreille visible dans l'ombre, par exemple à l'aide d'un écran</li> <li>– Pose de profil, si celui-ci est agréable</li> </ul>

Port de lunettes	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Source principale dirigée et placée assez haute</li> <li>– Faire baisser légèrement la tête au modèle</li> <li>– Lumière d’ambiance latérale</li> <li>– Lunettes traitées antireflet</li> </ul>
Yeux proéminents (globuleux)	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Faire regarder le modèle vers le bas</li> <li>– Prendre le portrait presque de face</li> </ul>
Yeux enfoncés dans les orbites	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Axe optique à la hauteur des yeux</li> <li>– Source principale basse et presque de face</li> </ul>
Silhouette massive et lourde	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Éclairage de côté</li> <li>– Beaucoup d’ombre</li> <li>– Vêtements et fond sombres</li> </ul>

## COMPOSITION GRAPHIQUE DE L’IMAGE

*Pour exposer les « fondamentaux » du portrait photographique, nous nous sommes surtout intéressés jusqu’ici à la représentation d’un seul être humain, en particulier son visage qui n’appartient qu’à lui. Cependant, le domaine du portrait dans les arts picturaux est proprement illimité, car – selon l’approche artistique privilégiée dans cet ouvrage – le ou les personnage(s) présents dans le cadrage sont souvent « installés » dans un décor spécifique et ils « baignent » dans une certaine lumière. Outre le sujet humain qui est la raison d’être de tout portrait, ces éléments de l’environnement ont la vertu d’induire un « climat psychologique » qui imprègne toute l’image.*

Bien que la composition d’une image à caractère artistique soit d’abord une affaire d’expression personnelle – conférant au photographe de talent une très grande liberté de création – on admet néanmoins un certain nombre de critères esthétiques qui facilitent la composition d’une image par celle ou celui qui débute sérieusement dans le domaine. Il n’y a pas à proprement parler de « lois » de la composition que l’on doive impérativement respecter, mais certaines notions générales dont nous allons discuter utilement en prenant pour exemples des images élaborées avec lesquelles les personnages sont intégrés dans un environnement choisi par le photographe.

---

### LES SYSTÈMES DE PROPORTIONS

L’un des principes de composition privilégié par bien des artistes picturaux consiste à diviser la surface de l’image en parties inégales, selon des rapports (ou ratios) préétablis. Comme le démontre la photographie de la chanteuse Doushka Esposito accompagnée du schéma intitulé « Composition asymétrique et proportions dans l’image », une partition asymétrique de la surface de l’image rend la composition à la fois plus harmonieuse et plus dynamique, cela, quand le rapport des surfaces entre la plus petite partie [P] (le musicien) et la plus grande partie [G] (la chanteuse) est à peu près égal au rapport entre la plus grande partie [G] et la totalité de la surface de l’image [E].



### Composition asymétrique et proportions dans l'image

Le rapport entre la plus petite partie [P] et la plus grande partie [G] de la composition est à peu près égal au rapport entre la plus grande partie [G] et l'ensemble de l'image [E].



## Composition

**1. Titre et destination de l'image :**  
Photo du dossier de Presse de la chanteuse Doushka Esposito (réalisée à la sortie du studio d'enregistrement.)

**2. Équipement et réglages de l'appareil :** Boîtier Nikon D1x – Objectif Zoom Nikkor AF-S, 28-70 mm f/2,8, réglé sur 35 mm, 1/125 s f/5,6 à 100 ISO. Prise de vues sur pied pour permettre le *bracketing* sans risque de décadre

**3. Éclairage :** Lumière naturelle, complétée par un ensemble ring flash avec réflecteur « bol beauté » installé à droite de l'appareil, selon un angle de 45° environ par rapport à l'axe optique.

**4. Photographe :** Clarke – Paris – 2007.

Sur le schéma, vous pouvez remarquer l'équivalence des rapports des surfaces  $P/G = G/E$ , exprimées en nombre de pixels ou en centimètres carrés. Dans le cas présent, nous avons respectivement  $175/650 = 650/2380 = 0,27$  environ. Cette approche peut paraître un peu complexe, mais elle est très intuitive et fonctionne bien en pratique.

Pour l'image de la chanteuse, Clarke a adopté un schéma de composition angulaire, grâce aux lignes imaginaires reliant les deux personnages : ce qui constitue un chemin naturel de lecture et confère un fort impact à l'image. Notez par ailleurs que les deux lignes horizontales de l'arrière-plan – respectivement formées par le muret et le fronton – se situent au niveau de chaque tiers horizontal de l'image : elles contribuent ainsi au solide équilibre de l'ensemble.

---

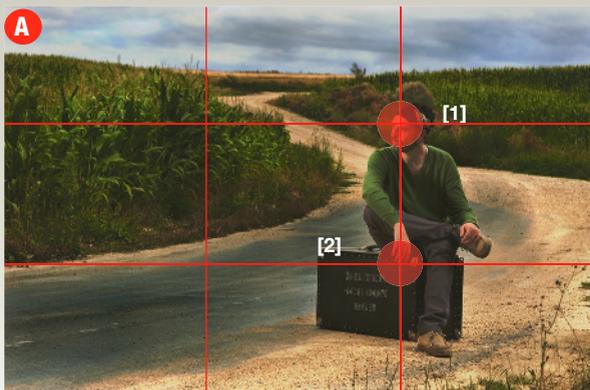
## LES LIGNES DE FORCE ET LES POINTS FORTS

La division d'une image rectangulaire selon une « grille » imaginaire – telle la plus classique partageant la surface de l'image par tiers – détermine « automatiquement » des lignes fortes horizontales et verticales. Les intersections intérieures des lignes fortes créent quatre points forts auprès desquels il est généralement préférable de positionner le ou les éléments les plus importants de la composition. Ainsi que nous l'avons déjà dit, les yeux ou le sens du regard sont presque toujours le motif principal d'un portrait.

Nous en avons une brillante démonstration dans ce portrait très élaboré de l'électro-rocker suédois Dieter Schöön. Ce n'est sûrement pas un hasard si Clarke a exactement situé le visage du chanteur sur le point fort supérieur droit [**Schéma A – Repère 1, page suivante**].

Bien qu'elle soit déserte, la moitié gauche de la composition prend une extrême importance quant à la signification d'une image qui « raconte une histoire ». La route sur laquelle le regard du voyageur se pose indique la direction de son chemin. Ici intervient la notion de « sens de lecture » : on sait que, pour les occidentaux, la lecture d'une image se fait instinctivement (comme le texte sur la page d'un livre), c'est-à-dire de gauche à droite et du haut vers le bas. Il s'ensuit que la lecture en zigzag de celle-ci par le spectateur aboutit sur le second point fort de droite [**Schéma A – Repère 2, page suivante**] : la valise sur laquelle l'homme est assis. Son attitude et le volume de son bagage évoquent les difficultés qu'il a sans doute éprouvées pour en arriver là. Remarquez également que le chemin en terre laissant progressivement place à une route bitumée, de plus orientée vers la gauche, laisse penser que le personnage est presque arrivé au terme de son voyage, dans une ville où il va pouvoir exercer son talent.

Ces images artistiquement composées et soigneusement mises en scène n'ont pas besoin d'être analysées pour atteindre leur but : ici, la promotion d'un artiste auprès d'un public. Mais pour vous aider à progresser dans l'art de la composition, il était utile de souligner les intentions du photographe (auxquelles vous pouvez adhérer si vous les trouvez pertinentes). Nous poursuivrons ces analyses d'images dans la suite de l'ouvrage.



## Sur la route

1. **Titre et destination de l'image** : Portrait de l'électro-rocker Dieter Schön (dossier de Presse du chanteur).
2. **Équipement et réglages de l'appareil** : Boîtier Nikon D1x – Objectif zoom Nikkor AFD 80-200 mm f/2,8 ED, réglé sur 80 mm – Exposition : 1/125 s f/8 à 100 ISO. Prise de vues sur pied, afin de permettre le *bracketing* sans risque de décadage.
3. **Éclairage** : Lumière naturelle, complétée par un ensemble ring flash avec réflecteur « bol beauté » (Réf. Profoto 7B) installé à gauche de l'appareil selon un angle d'environ 75° relativement à l'axe optique.
4. **Photographe** : Clarke – Limours en Hurepoix (Essonne) – 2008.
5. **Remerciements** : Carl Seiwertz, agent artistique.

---

## LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE L'IMAGE

La composition d'une image fait souvent appel à des éléments graphiques simples mais évocateurs : les **lignes** (droites, brisées ou courbes). Parmi elles, les lignes courbes donnent la sensation de douceur, d'harmonie, de féminité. Vous en avez un bon exemple avec la photographie de Dieter Schöön [**Schéma B**] : son environnement est formé de lignes courbes, en particulier la route sinueuse « fuyant » comme à regret jusqu'à l'horizon.

Les **lignes de fuite** sont des lignes imaginaires qui relient (ou semblent relier) différents objets présents dans la scène. Grâce aux effets de la perspective, les lignes droites parallèles à l'axe optique se rejoignent sur l'horizon au milieu de celui-ci (point de fuite principal), tandis que les autres lignes horizontales parallèles entre elles – mais qui ne sont pas parallèles à l'axe optique – convergent sur d'autres points de l'horizon ou en dehors, vers les bords de l'image. L'effet de profondeur, de « troisième dimension » est d'autant plus marqué que ces lignes convergent plus rapidement vers le point de fuite. Pour atténuer cet effet, on peut placer le point de fuite en dehors du cadre de l'image. Vous en découvrirez quelques exemples dans la suite de l'ouvrage.

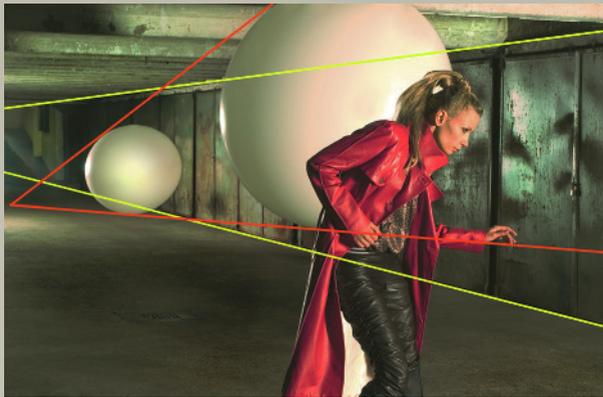
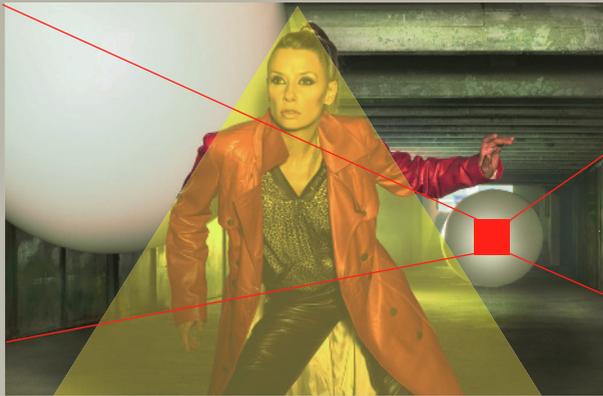
## LA CONSTRUCTION ANGULAIRE D'UN PORTRAIT

Afin de bien illustrer son propos, Clarke a photographié l'artiste modèle Stéphanie Dendura dans le même décor de garage au plafond bas et avec les mêmes accessoires (des ballons blancs, semblables à celui qui poursuivait autrefois l'acteur Patrick Mcgoohan dans une mémorable série TV « Le prisonnier »), mais de deux manières fort différentes (voir page suivante).

Comme le montre le schéma, la première version s'inscrit exactement dans un triangle équilatéral sommet en haut. Une intense évocation du mouvement dans une atmosphère dramatique... de science-fiction. Souvent utilisée en composition, la « symbolique du sommet » suggère graphiquement un cheminement spirituel. Le sommet, c'est le but à atteindre, le point le plus élevé sur lequel nous devons fixer le regard afin de concentrer sur lui toute notre énergie. La construction photographique angulaire, pointe dirigée vers le haut s'assimile à une pyramide. C'est le symbole d'une hiérarchisation qui semble gouverner tout l'univers. La pyramide nous incite à passer du plan inférieur, celui de la multiplicité et de la dispersion, au plan supérieur, celui de l'unité.

À voir cette image, tout laisse penser que la belle poursuivie par les ballons a peu de chances de s'en tirer !

Selon la seconde version, la jeune femme parvient sans doute à s'échapper. Sa course effrénée est exprimée à la fois par son attitude corporelle, par la trajectoire oblique de son déplacement et par les deux ballons dont les différentes tailles apparentes exagèrent la perspective.



## □ La poursuite

1. **Titre et destination de l'image** : Paranoïd Balls, pour le dossier de presse du créateur parisien « Auto-Portrait ».
2. **Équipement et réglages de l'appareil** : Boîtier Nikon D1x – Objectif Zoom Nikkor AF-S, 28-70 mm f/2,8, réglé sur 28 mm, 1/60 s f/8 à 100 ISO. Prise de vues sur pied permettant d'opérer en rafale sans risque de décadage.
3. **Éclairage** : Faible lumière d'ambiance naturelle et artificielle, complétée par un groupe de quatre flashes de studio avec bols réflecteurs argentés installés derrière les ballons et face au mannequin. Accessoires supplémentaires : calque de diffusion (120 x 120 cm, Ref. Rosco 250) disposé à 1,50 m des sources, générateur de fumée « Crack Oil ».
4. **Photographe** : Clarke – Paris – 2007.
5. **Remerciements** : Stéphanie Dendura, artiste modèle.

# CHAPITRE 7

## L'EXPRESSION

*Nous sommes maintenant prêts à aborder le critère fondamental qui conditionne la réussite d'un portrait : l'expression. Les autres éléments de l'image (la pose, l'éclairage, la composition, la qualité technique, etc.) peuvent être remarquables, mais le portrait sera à juste titre considéré comme « raté » si l'expression est jugée mauvaise.*

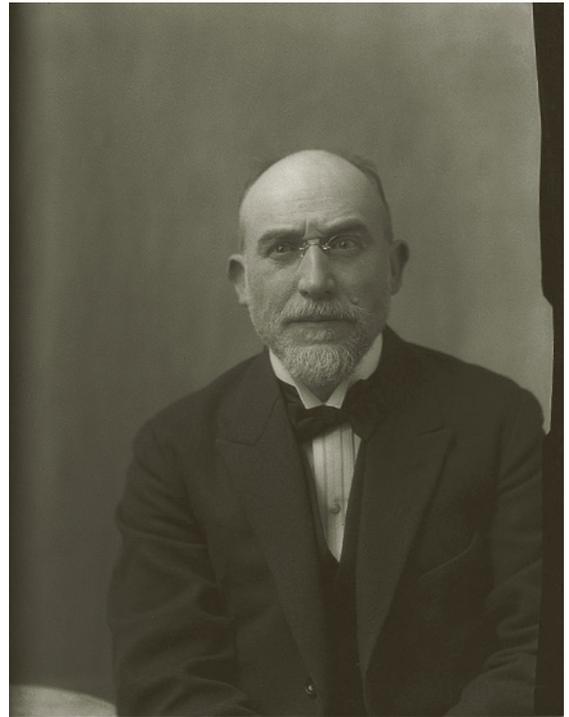
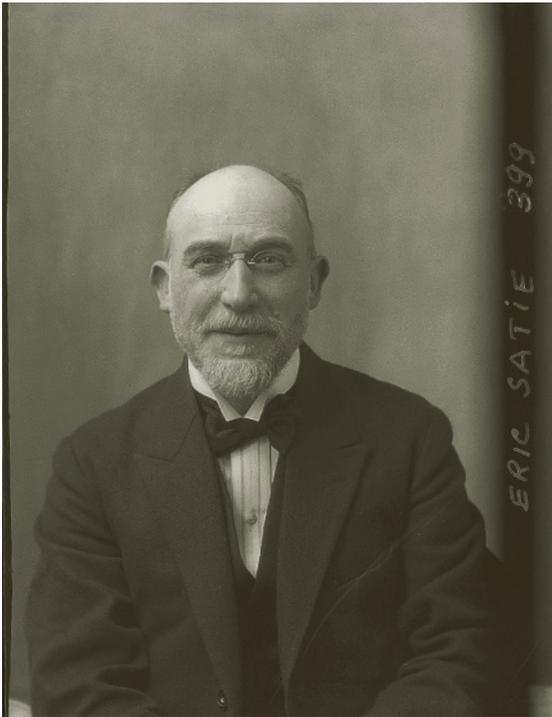
Pour la personne photographiée, rien n'est plus essentiel que l'image qu'elle donne d'elle-même, cela, quelle que puisse être l'opinion du photographe, voire celle de ses proches : aucune dialectique ne pourra la faire changer d'avis. Il y a donc à considérer une certaine « ressemblance psychologique » qui tient avant tout à l'expression du visage au moment précis de la prise de vue.

Dans la vie courante, la plupart des gens ont un visage agréable, mobile et changeant ; sont-ils placés devant un appareil photographique qu'ils se figent et se contractent... Instinctivement, ils « posent ». Dans le désir d'être « bien », les muscles de leur visage se durcissent et l'expression qui en découle est artificielle, peut-être même niaise ou atone.

À peine se trouve-t-il devant l'objectif que le malheureux modèle commence à penser que son nez est trop long, qu'il a quelques rides ou que ses oreilles sont légèrement décollées et que cela se verra immanquablement sur la photo ! Il n'a pas conscience que c'est justement cette crainte de ne pas être à son avantage qui le rend laid.

Le moindre état d'âme se reflète sur le visage : une pensée triste ou désagréable fait tomber les yeux, les sourcils et abaisse les commissures des lèvres. Une pensée gaie, au contraire, relève les sourcils, donne de l'éclat aux yeux qui sont plus ouverts, relève les coins de la bouche, etc. Ces expressions sont communes à tous les humains et totalement instinctives : tous les bébés du monde pleurent ou « font risette » de la même manière !

Ainsi que nous l'avons évoqué, les muscles du visage sont responsables de ces changements de physionomie. Leurs influences sur l'expression sont clairement montrées par ces croquis très schématiques avec lesquels la forme et l'inclinaison des lignes symbolisant les sourcils, les yeux et la bouche suffisent à évoquer une grande diversité d'expressions.



### La personnalité du modèle

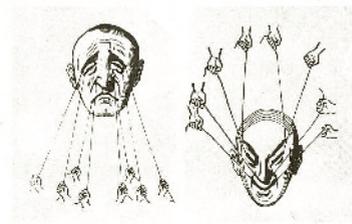
Il ne s'agit ici que de simples photos d'identité réalisées à l'époque sur un même plan-film. Néanmoins, le visage de l'auteur des *Gymnopédies* reflète bien sa pensée aiguisée et son esprit moqueur. Erik Satie (1866-1925) en 1923. Photos Pierre Bouillot.

Seulement voilà ! Il n'est pas suffisant que le photographe dise à son modèle « détendez-vous ! Pensez à quelque chose de gai, je vais prendre la photo » : celui-ci risque au contraire de se surveiller davantage, donc de se contracter encore plus.

Il est indispensable d'engager la conversation avec la personne que l'on photographie, jusqu'à lui faire oublier par instants que vous êtes prêt à déclencher. Entretenez-le de ce qu'il fait, de ses loisirs préférés, etc. ; faites-le parler de lui-même... en l'observant sans qu'il s'en rende compte. C'est ainsi que vous découvrirez l'expression qui convient le mieux à sa personnalité, celle avec laquelle il apparaît comme très sympathique, vivant, intelligent. Vous serez peut-être surpris de voir à quel point le personnage le plus austère ou le plus morose, peut déployer de charme quand il évoque un sujet qui le passionne ou des circonstances de la vie qui le concernent de près.

Bien qu'il soit habituellement préférable de faire surgir sur le visage du modèle une expression agréable, ne croyez pas qu'il soit nécessaire de le faire rire ou sourire : certaines personnes sont à leur avantage lorsque leur visage ou leur attitude traduit des pensées sérieuses, sans qu'elles paraissent pour autant amères ou renfermées. Contrairement au sourire, le rire est une expression paroxystique accompagnée d'une grande extension des muscles de la face qui en déforment les traits « permanents », en créant des creux et des bosses inhabituels sur le visage : souvent, le rieur ne se ressemble pas !

Alors que nous avons pu donner des « principes de base » valables – avec les réserves qui s'imposent – pour le cadrage, l'éclairage ou d'autres



### Les traits de la figure humaine

À gauche : tirés vers le bas, les traits de la figure humaine expriment le chagrin. À droite : tirés vers le haut, ils expriment le contentement. L'Illustration, 1846 (collection de l'auteur).

points techniques ou esthétiques, il est tout à fait impossible d'établir des « règles » pour ce qui concerne l'expression. Chaque personne possédant ses caractéristiques personnelles, au moral comme au physique, c'est au photographe et non au modèle qu'il appartient de les mettre en évidence. Bien que cela ne suffise pas, la capacité qu'ont certains photographes à faire naître sur le visage et de provoquer les attitudes justes et révélatrices chez leur modèle est à notre sens ce qui caractérise avant tout le « grand » portraitiste.

C'est aussi la raison pour laquelle les artistes photographes portraitistes – nous avons connu personnellement plusieurs d'entre eux – comme Daniel Masclet, Laure Albin-Guyot, Youssuf Karsh ou Jeanloup Sieff et ceux d'autrefois – Félix et Paul Nadar, Juliet Margaret Cameron, le Ct. Puyo, etc. – avaient tous une forte personnalité, des connaissances très étendues dans des domaines divers, un fort pouvoir de séduire et de convaincre. Et finalement, c'était une partie de leur propre personnalité qu'ils parvenaient à communiquer à leurs modèles et à leur reprendre ensuite.

La domination d'un instant que le photographe exerce sur son modèle est ce qui fait de la photographie de portrait une expérience si passionnante.

Nous ne pouvons terminer de chapitre sans citer une anecdote – *Se non è vero, è bene trovato* – qui montre bien que tous les moyens sont bons, lorsqu'il s'agit d'obtenir l'expression voulue. C'est ainsi qu'en



**Petite fille aux dix doigts**

*Le système décimal démontré par l'expression et par le geste. Photo René Bouillot.*

### Roger Martin du Gard

*Portrait psychologiquement et physiquement très ressemblant de l'écrivain Roger Martin du Gard (1881-1958) pris en 1937 par mon père Pierre Bouillot (Studio Delbo, Paris). C'est l'année où l'auteur des *Thibault* se vit décerner le prix Nobel de littérature.*

Pour saisir la « bonne expression » sur le visage du modèle, il faut engager la conversation avec lui, jusqu'à lui faire oublier qu'il va être photographié... et déclencher au bon moment.



pleine guerre – en décembre 1941 pour être précis – le célèbre photographe canadien Youssuf Karsh – fut officiellement chargé de faire un portrait de Winston Churchill devant figurer sur une affiche ayant pour dessein de conforter les Britanniques dans leur résistance face aux menaces nazies. Mais le photographe ne parvenait pas à faire naître sur le visage de l'homme d'état l'indispensable expression de « volonté farouche » : Churchill fumait placidement son cigare en attendant la fin de la séance... Karsh eut alors une idée de génie : il arracha sans prévenir le cigare de la main de Churchill, lequel furieux, donna l'expression idéale, symbolisant à la perfection l'indomptable ténacité du « vieux lion » ! Il paraît que les affiches multipliées par milliers de ce portrait ont joué un rôle non négligeable dans la magnifique résistance des Anglais durant les années noires des bombardements de la capitale et des grandes villes d'Angleterre.



**Winston Churchill**

*Winston Churchill « sans cigare » par Youssuf Karsh.*



# CHAPITRE 8

## LE PORTRAIT MONOCHROME

*Parmi les arts picturaux, la gravure et le dessin ne sont en rien « inférieurs » à la peinture ou à l'aquarelle, mais des moyens d'expression différents. De même, la photographie en noir et blanc (le terme « monochrome » convient mieux) conserve aujourd'hui toute sa raison d'être.*

Les portraits présentés dans cet ouvrage ne sont pas moins significatifs lorsqu'ils sont monochromes. Bien que beaucoup d'artistes photographes aient choisi de s'exprimer en monochrome dans d'autres domaines, tel le paysage, c'est toutefois dans l'art du portrait qu'il a toutes les raisons de se perpétuer. C'est bien sûr une affaire de style personnel, mais l'on peut dire que la couleur est rarement un élément essentiel de la représentation humaine.

Du temps où la photo n'était qu'argentique, bien des photographes créateurs préféraient s'exprimer en noir et blanc plutôt qu'en couleur. Indépendamment des considérations d'ordre esthétique sur lesquelles nous reviendrons, ils le faisaient aussi pour la possibilité qui leur était donnée d'effectuer eux-mêmes tous les travaux de laboratoire (développement des négatifs et



### **Portrait d'homme (1898)**

*Cette image superbement composée et éclairée est due à Robert Demachy (1859-1936), l'un des fondateurs de l'école « pictorialiste » qui voulait que la photographie soit enfin considérée comme l'un des beaux-arts.*

### **Portrait de femme (1896)**

*Ami de Robert Demachy, l'ancien officier de marine Constant Puyo (1857-1933) était un portraitiste et paysagiste de très grand talent. Brillant technicien de la photographie, il fut l'auteur de nombreux articles et ouvrages.*



### **Constant Puyo, « La lampe file » (vers 1895)**

*À l'époque où elle fut prise, la réalisation de cette image – seulement éclairée par une lampe à pétrole – était une grande prouesse technique. Remarquez l'équilibre parfait de la composition et la luxuriance du décor.*





tirage des agrandissements), c'est-à-dire en assumant la totale responsabilité de leurs images. En revanche, pratiquer soi-même l'agrandissement couleur en argentique impliquait – outre l'investissement initial en matériel de laboratoire – de grosses dépenses en consommables (produits chimiques et papier couleur), ainsi qu'une exceptionnelle maîtrise du procédé. Depuis l'avènement du numérique, le tirage en couleur sur papier argentique est quasiment impraticable à titre personnel ; on ne trouve plus les produits nécessaires dans le commerce spécialisé ; il est encore employé dans les machines industrielles de production pour travaux d'amateur et professionnels.

Il en va de même en numérique : la suite normale des opérations délivre « automatiquement » des photos en couleur, tandis que la réalisation par soi-même d'agrandissements monochromes de la meilleure qualité technique exige des moyens adéquats et la mise en œuvre de techniques particulières.

**Constant Puyo, « Un billet » (vers 1895)**

*En dépit du décor bourgeois d'un <sup>xx</sup>e siècle finissant, ce « tableau » n'a pas été pris dans une pièce d'appartement, mais dans l'atelier « lumière du jour » de l'artiste où l'environnement fut reconstitué. Il est intéressant de remarquer les somptueux vêtements portés par les « jeunes filles en fleurs ».*

### « Maude »

*Dans le cas – comme ici – d'un portrait de profil, la source principale doit être placée face au visage (c'est-à-dire à 90° environ par rapport à l'axe optique) et un peu au-dessus des yeux. La vue a été prise sur film inversible couleur Fuji Provia 100F. Après avoir scanné la diapositive, l'image fut convertie en N & B au post-traitement. Photo Clarke. Modèle Maude Sperber.*



## POURQUOI LE MONOCHROME ?

Les raisons pour lesquelles une grande proportion de photographes créateurs privilégie le noir et blanc ne sont pas liées au coût des travaux (ils sont en fait plus onéreux), mais essentiellement d'ordre artistique.

Pour en revenir au portrait, le monochrome offre plusieurs avantages :

- En se refusant cet élément « supplémentaire » qu'est la couleur, le procédé permet une plus libre interprétation et une grande liberté de jouer sur les valeurs de gris (les tonalités) et sur le contraste – général et local – de l'image. C'est ainsi que, selon la nature du modèle et le tempérament personnel du photographe, un portrait peut transformer la « réalité » (si ce mot a une signification dans le domaine qui nous occupe) d'une manière prodigieuse. Il suffit de contempler d'excellents portraits – dont de nom-

breux exemples sont donnés dans l'ouvrage – pour constater que le portrait en monochrome offre une palette presque infinie d'interprétations, en somme bien plus étendue que ce que permet la couleur.

- Le fait que le tirage en noir et blanc ne fasse plus partie des prestations normalement offertes par les minilabs et autres comptoirs travaux est finalement très bénéfique pour l'expression artistique. Nous voulons dire – faites-en l'expérience si vous avez de l'argent à perdre – que vous n'avez que très peu de chances d'obtenir de cette façon les résultats auxquels vous vous attendiez. Une machine automatique, même surveillée sur le plan technique par un personnel compétent, est bien sûr incapable d'interpréter l'image de la manière dont vous l'avez imaginée à la prise de vue. Les tirages effectués par les laboratoires « professionnels » peuvent atteindre la qualité technique et artistique désirée, encore faut-il que le tireur responsable soit lui-même un excellent photographe, qu'il ait bien compris votre manière personnelle de voir les choses et qu'il ait la capacité de la projeter sur le papier. Heureusement pour les professionnels qui ne peuvent pas (ou ne désirent pas) assurer eux-mêmes le tirage de leurs images, d'excellents laboratoires existent, mais il faut bien dire que le coût élevé des tirages les met rarement à la portée du photographe « grand amateur », à moins qu'il ne puisse amortir ses frais par la vente de ses images. Néanmoins, vendre des portraits pour leur seul mérite artistique est « mission impossible » : c'est bien sûr la personne photographiée – et non le photographe – qui est l'unique propriétaire de son image.

La bonne approche du problème est d'assurer soi-même la production des images définitives, cela grâce à un post-traitement approprié, suivi du tirage sur imprimante jet d'encre. Les matériels et méthodes de production sont analogues, sinon semblables, qu'il s'agisse de photographie en couleur ou monochrome.

- Dans l'état actuel de la technique, un puissant argument en faveur de la photographie monochrome en général et du portrait en particulier est la pérennité des images. Bien traité, avec des précautions spéciales il est vrai, le procédé argentique en noir et blanc assurait sans problème une conservation séculaire des images : nous possédons par exemple une petite collection de daguerréotypes des années 1845-1850 qui ne se sont que très peu détériorés en plus d'un siècle et demi ; quant aux tirages sur papier brochure du XX<sup>e</sup> siècle, ils n'ont pas bougé. Ce ne fut absolument pas le cas des photos en couleur (diapositives et par le procédé négatif/positif) dont très peu ont résisté ou résisteront encore longtemps à l'épreuve du temps : cela est essentiellement dû à la fragilité des colorants constituant l'image.

Le problème se pose exactement de la même manière en tirage numérique sur imprimante jet d'encre (ne pas confondre avec les tirages, mêmes numériques, qui sont en réalité effectués sur papier « argentique »). Dans les débuts, les images couleur ou N & B se décoloraient à la lumière en quelques mois ; les choses se sont bien améliorées depuis, mais les photos « courantes » ne se conserveront sans doute pas plus de quelques décennies.

Ce qui est maintenant certain, c'est que les photographies tirées dans les meilleures conditions sur papier support de haute qualité (cellulose pure, neutralité chimique, etc.), avec des encres pigmentaires monochromes spécifiques, peuvent se conserver au minimum un siècle, vraisemblablement davantage. Par vocation, une œuvre artistique est faite pour se per-

### Noir et blanc et monochrome

Consacré par l'usage, le terme « photographie en noir et blanc » (N & B) ne convient pas aux photographes esthètes qui ont choisi de s'exprimer par des images qui, pour ne pas être « polychromes », n'en ont pas moins un « ton » uniforme, plus ou moins éloigné de la neutralité d'une gamme de gris. Nous devons donc utiliser le terme générique d'images monochromes. On ne peut tout de même pas appeler « noir et blanc » un tirage sépia ou sanguine : ils sont monochromes !

Cette distinction est nécessaire, car dans la communauté des photographes fervents du monochrome – parmi lesquels beaucoup de portraitistes – on parle de « ton chaud », de « ton froid » (par rapport au gris neutre), mais aussi de « viré sépia », de « noir platine », de « viré à l'or », etc., épithètes empruntées au langage raffiné du « tirage d'art » par le procédé argentique, mais désormais appliquées nolens, volens au tirage sur imprimante jet d'encre, par exemple.

pétuer : c'est donc – dans l'état actuel de la technique – la voie à prendre par tout artiste photographe, s'il désire que ses œuvres lui survivent ! Remarquez que le « miracle » du procédé numérique est justement la durabilité des images. Quels que soient la nature et l'âge de l'original « analogique » (diapositive, négatif couleur ou N & B, épreuve papier), il est toujours possible de le numériser (à l'aide d'un scanner), en obtenant ainsi un fichier numérique (en principe du moins inaltérable) à partir duquel on peut obtenir toutes les « épreuves » désirées.

C'est pour toutes ces raisons que dans les expositions et les musées, chez les marchands d'art et dans les livres, beaucoup de portraits sont traités en monochrome.

**Une photo qui raconte une histoire**

*Cette image intemporelle résulte de l'improbable conjonction de trois événements : un jeune homme en pleine dépression, la lumière solaire qui projette « l'ombre d'une croix » sur le mur et le photographe – c'est-à-dire moi – qui découvre la scène et fut immédiatement prêt à la saisir. Photo René Bouillot.*



## LE MONOCHROME REQUIERT UN TRAITEMENT PARTICULIER

Un portrait qui sera interprété en monochrome requiert, dès la prise de vue, un traitement particulier. Ainsi que nous l'avons vu dans les chapitres précédents, vous pourrez jouer sur la perspective, sur l'éclairage, sur le cadrage, la pose et l'expression du modèle. Néanmoins, pour créer une image expressive et agréablement équilibrée, il faut impérativement prendre en compte les caractéristiques propres au procédé. Il est fondamental de savoir que le contraste visuel d'un sujet très délicatement coloré (car rien n'est plus subtil que la carnation de la peau) ne correspond généralement pas à l'effet qui sera obtenu sur la surface bidimensionnelle de l'épreuve finale. Il est donc nécessaire de mettre en œuvre toutes les ressources de la technique photographique proprement dite si l'on veut, dans tous les cas, aboutir à des images dignes de leur sujet.

Tout ceci demande évidemment d'être précisé. Sans faire de cet ouvrage un manuel de technique photographique, nous rappelons ci-dessous les principaux facteurs sur lesquels le photographe peut influencer pour conférer un style personnel à ses images.

### **La photographie arrête le temps**

*Rien de ce qui figure sur cette photo n'existe encore aujourd'hui. J'ai tiré parti de la belle lumière solaire illuminant la scène pour composer une image harmonieuse, avant de déclencher au bon moment... Photo René Bouillot.*



---

## LE TIRAGE FINAL

Nous considérons donc que le lecteur possède déjà les notions essentielles concernant le traitement des négatifs et la pratique de l'agrandissement s'il est resté fidèle au « tout argentique », ou le post-traitement logiciel et le tirage des épreuves sur imprimante si – comme la grande majorité d'entre nous – il est 100 % numérique. Pour les raisons évoquées ci-dessus, nous espérons qu'il est en mesure d'assurer lui-même ses travaux de laboratoire « chimique » ou « numérique » selon le cas (ce qui inclut en même temps les photographes – plus nombreux qu'on ne le croit généralement – qui utilisent le film à la prise de vue et le numérique pour les étapes suivantes).

Sur le plan strictement technique, un portrait monochrome (désignons ainsi l'épreuve finale) se caractérise par les critères suivants :

- 1. La densité générale de l'image. Si cela a été prévu dès la prise de vue, le portrait peut être présenté dans une gamme de valeurs claires – tel un high key – ou dans une gamme de valeurs plutôt sombres et opposées, ce qu'on appelle clair-obscur ou low key. Même dans le cas habituel d'une image offrant une gamme étendue de valeurs, du noir au blanc en passant par de nombreuses tonalités de gris, il y a forcément une densité « globale » (généralement déterminée par les demi-teintes de la partie éclairée du visage ou du corps) qui convient mieux à un personnage particulier, à la teinte de sa peau, à son habillement et à son environnement (le fond ou le décor). C'est cela tout l'art du tirage monochrome et nous ne vous étonnerons peut-être pas en vous assurant que même parmi les professionnels, les « tireurs d'élite » ne sont pas légion.
- 2. Le contraste de l'image. En argentique, il dépend dans une certaine mesure du type de film noir et blanc adopté, ainsi que du choix de la gradation du papier d'agrandissement. En numérique, il est en partie conditionné par les réglages de l'appareil et par ceux adoptés lors du post-traitement. Mais cela n'est rien vis-à-vis de l'importance de l'éclairage : une fois encore, c'est bien au moment de la prise de vue que tout se décide dans un portrait. Si le modèle a été éclairé par de la lumière diffuse, il ne faut pas espérer en tirer une image contrastée en jouant seulement sur la gradation du papier sensible, ou sur le curseur « contraste » du logiciel de post-traitement. Inversement, si le visage a été brutalement frappé par le soleil direct, vous ne parviendrez jamais à conférer à l'image un caractère de douceur ou un climat romantique. Par contre, si tout a été prévu et mis en œuvre au moment même de l'élaboration de l'image, tout ce qui suit s'accomplit sans intervention majeure au traitement : un bon négatif ou un bon fichier numérique est très facile à tirer !
- 3. Procédés et effets spéciaux. Enfin, la photographie étant l'art de la liberté, l'interprétation peut conférer à l'image un aspect et une structure très éloignés de la réalité visuelle : on peut dire que cela reste « du portrait » tant que la personne est reconnaissable. Ces interventions (trames, solarisation, isohélie, flou artistique, bonnettes prismatiques et autres artifices optiques, etc.) étaient pratiquées depuis longtemps, mais elles demandaient le plus souvent des manipulations complexes et

de nombreux essais avant l'obtention de l'effet désiré. C'était souvent le hasard qui faisait bien les choses. En numérique, d'innombrables effets spéciaux s'obtiennent avec une facilité dérisoire par la manipulation des pixels au moyen de filtres numériques. Ceci n'est que notre opinion (que rien ne vous oblige à partager), mais à part quelques notables exceptions – citons en exemple les mémorables solarisations de Man Ray – nous ne pensons pas que ce soient des outils de création « photographique » ; disons qu'ils permettent, lorsqu'ils sont employés avec modération et discernement, d'ajouter quelque chose de nouveau à un portrait qui offre déjà des qualités intrinsèques.

Vaste domaine aussi celui des procédés anciens pour lesquels se passionnent beaucoup de photographes aujourd'hui. On ne peut pas ne pas admirer les images que produisaient autrefois les artistes photographes en les tirant sur bromoïl, sur gomme bichromatée, sur papier Artigue ou « charbon-velours »... Pour le connaisseur, pour l'amoureux de l'image, il y a là tout un monde de beauté qui n'a rien à envier aux plus belles réalisations d'aujourd'hui. Les collections publiques ou privées, les expositions et l'édition artistique en apportent le témoignage.

---

## QUELQUES INDICATIONS PRATIQUES

- 1. Éclairage et contraste. Le monochrome accepte – et demande parfois – un plus fort contraste que la couleur. Pour cette raison, on peut souvent utiliser une source de lumière plus concentrée (projecteur, flash, soleil à peine voilé) en obtenant des « clichés » révélant encore assez de détails dans les ombres. De même, on peut réussir d'excellents portraits avec un éclairage principal de côté, voire en semi-contre-jour, à condition toutefois de prévoir une source de lumière diffuse d'appoint (de « fill-in ») plus ou moins puissante selon les cas. C'est en effet l'opposition des lumières et des ombres qui assure le plus grand relief à l'image, sans que l'on doive pour autant négliger les subtiles modulations des valeurs dans les demi-teintes.
- 2. Sensibilité et bruit d'image. Nous ne pouvons pas donner des indications précises : ce choix dépendant uniquement du type ou style du portrait que vous voulez réaliser. Pour un portrait classique en studio, efforcez-vous d'obtenir d'emblée une image très complète, sans aucun bruit en adoptant une faible sensibilité – 100 ISO par exemple –, pour un portrait style « reportage », en faible lumière ambiante, vous aurez sans doute besoin de « monter » à 800-1600 ISO, ce qui n'est pas un handicap avec un reflex numérique de récente génération qui donne des images peu bruitées à ces sensibilités élevées. La même liberté doit présider, selon nous, au choix de la méthode de post-traitement et interventions logicielles qui décident des caractéristiques propres au fichier « maître » et – par voie de conséquence – à celles des épreuves qui en seront tirées.
- 3. En numérique de création, l'image ne devient monochrome qu'au post-traitement. Une propriété spécifique d'une image numérique en couleur, c'est que son fichier est constitué de trois « couches » rouge, vert et bleu (RVB) que l'on peut modifier séparément. Diverses méthodes – qui sont parfaitement décrites dans des ouvrages spécialisés ou dans de nombreux « tutoriaux » accessibles sur le Web –

permettent de convertir le fichier couleur d'origine (de préférence enregistré sous la forme de fichier RAW), parmi lesquelles vous choisirez celle qui vous semble le mieux s'accorder avec vos ambitions artistiques et/ou à votre style personnel.

« **Élodie** »

*Élodie vous est présentée ici en traitement noir et blanc, lequel semble bien convenir à une photo de mode de style « rétro »...  
Photo Clarke.*



# CHAPITRE 9

## LE PORTRAIT EN COULEUR

*Tout ce dont nous avons traité jusqu'à présent concerne aussi bien le portrait monochrome que le portrait en couleur. Néanmoins, la présence de la couleur dans l'image implique la connaissance et la prise en compte de notions techniques et esthétiques que nous abordons dans ce chapitre, mais dont vous apprécierez mieux les conséquences dans ceux qui suivront.*

Commençons par le rappel de quelques notions fondamentales sur la couleur en photographie : elles sont particulièrement importantes dans le domaine du portrait. Cela vient sans doute du fait que la qualité de restitution sur l'image des délicates nuances de teintes de la peau, des yeux, des cheveux, etc., joue un rôle essentiel dans l'aspect global de

### **Élodie**

*...alors que la version couleur donne naissance à un autre climat. Elle apporte de plus des informations essentielles sur la nature et le tissu de la robe. Photo Clarke.*



l'image. C'est sciemment que nous n'utilisons pas le terme de « fidélité des couleurs » qui – dans le cas de la représentation de la personne humaine – n'est en rien un critère de jugement ! Qu'on le veuille ou non, un portrait digne de ce nom n'est jamais la « reproduction » d'un visage et d'un corps, mais son interprétation par le truchement de l'image photographique.

## TEMPÉRATURE DE COULEUR

Puisque toutes les sources de lumière blanche n'ont pas la même *température de couleur* ( $T_c$ ) – c'est-à-dire une répartition identique des différentes longueurs d'onde dans leur spectre –, il s'ensuit que les couleurs varient selon la nature de la lumière qui les éclaire, ce qu'on appelle l'*illuminant*<sup>1</sup>. Cependant, notre système visuel (les yeux et le cerveau) ne tient pas compte des différences de  $T_c$  de l'illuminant : il y a un phénomène d'adaptation qui confirme le caractère subjectif de la perception des couleurs par l'homme. Tout se passe comme si notre esprit, sachant par avance la couleur des objets courants (et les plus chers, telle la carnation du visage de nos proches) se refusait à en voir une autre.

Le phénomène – purement psychologique – n'est évidemment pas pris en compte par un système numérique, ni par une émulsion argentique. D'une manière générale, on ne peut obtenir des couleurs physiquement « exactes » que s'il y a accord parfait entre la  $T_c$  pour laquelle le système imageur (le film, l'appareil numérique) a été équilibré et la  $T_c$  de la source. Vous noterez cependant que l'équilibre spectral entre le film et l'illuminant n'est requis que dans le cas du film inversible « chrome » qui est bien sûr en voie de disparition. Avec le film négatif couleur et en numérique (de préférence en enregistrement RAW), la *balance des couleurs* – c'est-à-dire l'adaptation entre la  $T_c$  de l'imageur et celle de l'illuminant – peut être assurée au stade ultérieur du laboratoire.

Un autre point qu'il est utile de signaler est que la qualité du « rendu couleur » dépend également des conditions d'observation de l'image finale. Sans en faire un dogme, il est logique d'examiner les photos couleur sur papier à la lumière du jour : les tirages (et l'écran des ordinateurs) sont généralement équilibrés pour être observés sous un éclairage de  $T_c$  proche de 5 000-6 000 K, sous lesquelles elles ne semblent pas « trop bleues ». Si nous observons les mêmes tirages couleur sous la lumière des lampes électriques à incandescence (tungstène ou halogène) dont la  $T_c$  est de l'ordre de 3 000 K, celles-ci sont certes affectées d'une dominante générale jaune orangé, mais qui n'est pas forcément considérée comme un défaut, dans la mesure où nous préférons inconsciemment – surtout pour des portraits – des couleurs un peu « chaudes » à des teintes « froides ».

---

1. Ce n'est évidemment pas la place dans cet ouvrage de discuter de la science des couleurs ou *colorimétrie*. Le lecteur intéressé par les aspects scientifiques de la photographie numérique peut éventuellement se référer à d'autres ouvrages de René Bouillot, tels que « Cours de traitement numérique de l'image » et « Cours de photographie numérique » (Dunod Éditeur).



## □ Les complices

### 1. Titre et destination de l'image :

« Les Simpson à la française »  
– Les comédiens Philippe Peythieu et Véronique Augereau forment un couple dans la vie, tout comme Homer et Marge dans l'emblématique série télévisée américaine *Les Simpson* dont ils sont – parmi de nombreuses autres activités dans le domaine du spectacle – les voix françaises depuis plus de 20 ans. Clarke a demandé aux sympathiques comédiens de se prêter à une séance de prise de vues qui eut lieu à leur domicile. Vous en avez le résultat sous les yeux.

### 2. Équipement et réglages de l'appareil : Hasselblad H3D2 (39 MP) équipé de l'objectif HC Zoom 50-110 mm f/3,5-4,5, réglé

sur 90 mm de focale. 1/250 s f/11 à 100 ISO.

### 3. Éclairage : Une singulière économie de moyens, puisque l'ensemble de la scène est éclairé par une unique source (torche flash pourvue d'un « bol beauté ») suspendue au-dessus des personnages à l'extrémité d'un support « girafe ». C'est ce qu'on appelle « éclairage zénithal ». Le positionnement du faisceau éclairant requiert néanmoins une extrême précision : remarquez par exemple l'excellente répartition des ombres sur les visages.

### 4. Photographe : Clarke, Île de France, 2010.

### 5. Commentaires du photographe : La prise de vue étant réalisée à ma demande (et non pour le compte d'un client), je

me suis laissé guider par ma seule inspiration. Je voulais que ce double portrait soit avant tout psychologique, en mettant l'accent, d'une part, sur la nature enjouée et extravertie de Véronique (c'est pour cela qu'elle est tournée vers son <sup>2</sup>compagnon), d'autre part, sur le caractère à la fois réservé et excentrique de Philippe (qui lui tourne le dos pour souffler dans son tuba). Afin de mieux isoler les personnages de l'environnement, j'ai pris soin de les installer dans les fauteuils tête-bêche devant un vaste mur uni (ce qui nécessita de déplacer pas mal de meubles et de bibelots dans leur salon) et de leur demander de revêtir une chemise dont la couleur vive rappelle celles qui sont utilisées dans les fameux dessins animés.

# COMMENT PEUT-ON DÉFINIR UNE COULEUR ?

La couleur n'appartient pas à l'objet, mais à la lumière qui l'éclaire, plus exactement aux radiations que cet objet soustrait au spectre de l'illuminant. La colorimétrie permet de caractériser précisément n'importe quelle couleur pas des chiffres, mais l'on peut grossièrement la définir par des mots. Dans les systèmes colorimétriques les plus usités, la caractérisation d'une couleur est fondée sur trois attributs :

- *La teinte* qui est le degré de sensation produit par les radiations dominantes réfléchies (ou transmises) par l'objet. En nommant la teinte, on nomme la couleur... et inversement : elle est jaune, violette, verte ou toute autre.
- *La saturation* est définie par la quantité de blanc mélangée à la teinte. La couleur est dite *pure* quand elle ne contient pas de blanc : elle est saturée à 100 %. Les couleurs très saturées sont très rares dans la nature ; elles sont presque toujours mélangées de blanc.
- *La luminosité*. Dans le langage courant, l'aspect d'une couleur quelconque peut être précisé en termes de « clair », de « moyen » ou de « foncé ». On dira d'un vêtement qu'il est bleu clair ou bleu foncé, mais l'on utiliserait la même épithète s'il était jaune, vert, violet ou d'une autre couleur. En fait, la luminosité des couleurs est fonction de la sensibilité de l'œil qui n'est pas identique pour toutes les radiations du spectre visible. Par exemple, le jaune est « visuellement » plus lumineux que le bleu.

Il est important de remarquer que les valeurs de teinte et de saturation suffisent à spécifier la « couleur » (ou *chrominance*) d'un objet. La valeur de luminosité d'une surface ne dépend que des proportions de la lumière incidente (l'illuminant) qu'elle réfléchit ou transmet en direction de l'observateur.

Veillez surtout à ne pas confondre la saturation et la luminosité et donnons-en un exemple. Soit une feuille de papier rose : il s'agit d'une surface rouge, mélangée de beaucoup de blanc ; ces valeurs de teinte et de saturation sont fixes. En revanche, sa luminosité est une valeur variable qui dépend de l'éclairement qu'elle reçoit. La chose se démontre aisément : que la feuille soit en plein soleil ou dans l'ombre profonde, il n'y a que sa luminosité qui varie, alors que – sa chrominance n'étant pas modifiée – elle reste visuellement du même « rose » par rapport à son environnement.

## LES EFFETS VISUELS

Il est intéressant de comprendre pourquoi un portrait en couleur ne donne pas toujours l'effet escompté : quelles qu'en soient les causes, c'est rarement les caractéristiques du système photographiques que l'on peut incriminer. On pourrait croire qu'il suffise de reproduire exactement les teintes telles que nous les voyons pour obtenir une image fidèle et agréable à regarder. En réalité, même si le système était parfait – ce qui n'est pas

le cas – il ne peut pas prendre en compte les facteurs psychophysiques de notre vision, d'autant que celle-ci ne « répond » pas de la même manière en fonction du temps et des circonstances et qu'elle dépend beaucoup du psychisme de l'observateur.

Nous allons dresser une liste des principaux effets visuels qui jouent un rôle sur le jugement que nous pouvons avoir des couleurs. Nous verrons en particulier que les plages de couleurs juxtaposées s'influencent mutuellement et que nous avons chacune ou chacun nos couleurs préférées qui correspondent parfois à nos états d'âme... C'est dire qu'il ne s'agit pas de « règles », mais de simples observations dont nous ne saurions préjuger dans quelle mesure elles peuvent vous intéresser.

---

## ADAPTATION DE L'ŒIL AUX DIFFÉRENTES LUMINANCES

On appelle *luminance* l'intensité lumineuse réfléchie par unité de surface. Elle s'exprime en candelas par mètre carré ( $\text{cd}/\text{m}^2$ ). L'une des particularités la plus étonnante de la vision humaine est sa faculté d'adaptation à des niveaux de luminance très différents. Le fonctionnement de l'iris – dont le diamètre augmente ou diminue selon l'intensité de la lumière ambiante – ne joue que sur des niveaux allant de 1 à 16, soit 4 divisions de diaphragme (ou 4 IL). Aussi, le système visuel sait-il s'adapter aux variations beaucoup plus importantes : sa sensibilité augmente en lumière faible et diminue sous un fort éclairage de telle manière que, dans une large étendue de luminances – sa réponse est presque constante. Pour ce qui concerne la photographie, ce phénomène d'adaptation permanente nous empêche d'évaluer – sans instrument de mesure – quelle est la luminance moyenne du sujet dans le cadre de la scène.

C'est ainsi que, lorsque nous entrons dans la maison en venant de l'extérieur, notre vision s'adapte quasi instantanément à un niveau d'éclairage de 100 lux, par exemple, alors qu'au dehors ce niveau était peut-être de 50 000 lx, soit 500 fois plus élevé. C'est bien pourquoi – quelle que soit notre expérience dans le domaine – il est impératif de déterminer l'exposition correcte à l'aide d'un posemètre indépendant ou intégré à l'appareil.

Si nous contemplons une scène dont les diverses régions ont des luminances différentes, notre œil s'adapte à chaque fois qu'il se fixe sur un point donné : nous sentons bien que les régions avoisinantes sont plus ou moins lumineuses, mais sans pouvoir évaluer le contraste réel qu'il y a entre les divers éléments de la scène.

Il faut analyser la scène plage par plage au moyen d'un posemètre à champ étroit ou d'un spotmètre, pour constater à quel point nos impressions visuelles peuvent être trompeuses.

---

## LUMINANCE RELATIVE

Un effet visuel encore plus fallacieux concerne la luminance relative : notre cerveau joue indéniablement un rôle important dans l'impression de « luminosité » d'un sujet. Tout se passe comme si des corrections intervenaient dans

notre mental qui nous empêchent de nous laisser duper par la réalité physique. Si, par exemple, un morceau de papier blanc se trouve sous un meuble – là où il ne reçoit et ne réfléchit que peu de lumière – nous nous rendons parfaitement compte qu'il s'agit de papier blanc et non de papier gris ou noir.

---

## LIMITE DE CONTRASTE

Sur le plan pratique, ces observations montrent que la sensation visuelle diffère profondément l'image photographique : dans tous les cas, nous devons prendre en compte les modifications qui interviennent lors de la transposition. L'une des plus connues – et des plus importantes en couleur – se traduit par la nécessité de contrôler, souvent de limiter, le contraste du sujet original, afin qu'il soit correctement reproduit sur l'image finale.

Par exemple, un visage éclairé de trois-quarts par le soleil direct peut présenter un contraste de 20 à 1 (soit 4,3 IL) entre les hautes lumières et les ombres, ce qui ne nous empêche pas d'en discerner visuellement les détails dans toutes ses parties. Mais pour en obtenir une photographie couleur techniquement correcte, il faut absolument diminuer ce contraste à la prise de vue. Nous verrons les diverses méthodes que l'on peut mettre en œuvre pour y parvenir : réflecteur passif, éclair de flash, choix d'un environnement clair, etc. À défaut de telles mesures préventives, on obtient une image aux ombres trop denses et insuffisamment détaillées (si l'exposition a été déterminée pour les hautes lumières) ou au contraire trop claires dans les parties ensoleillées (si l'exposition a été calculée pour les ombres). En termes photographiques « classiques », on peut dire dans ce cas que la latitude d'exposition du système imageur est inférieure à l'étendue des luminances « utiles » de la scène.

## LE RENDU DU FOND

Sur le plan de l'esthétique, la couleur et la luminosité du « fond » (l'arrière-plan et/ou l'environnement) sont très importants pour la réussite d'un portrait en couleur. En intérieur, si le modèle est placé très près du fond, ce dernier reçoit une quantité de lumière presque égale à celle qui éclaire le visage. C'est pour cela qu'en studio (ou dans des conditions de prise de vue s'en rapprochant), il y a lieu de l'éclairer indépendamment dès que celui-ci est éloigné du modèle. N'oubliez jamais que l'éclairement décroît (pour une source pouvant être assimilée à une source « ponctuelle », tel un projecteur) en raison inverse du carré de la distance de la source à l'objet qu'elle éclaire.

Si, par exemple, le modèle reçoit un éclairement de 1 000 lux, le fond situé à trois mètres derrière lui ne reçoit plus qu'un éclairement neuf fois plus faible, soit un peu plus de 100 lux : sans éclairage spécial, ce fond serait fortement sous-exposé, donc trop sombre.

Si vous désirez obtenir sur l'image un fond de densité et de couleur conformes à son apparence, il doit recevoir, pour ses parties les plus éclairées, une quantité de lumière – un éclairement – sensiblement égal à celui de la lumière qui illumine le modèle.

## L'EFFET DES OMBRES

Quand nous regardons une personne, nous n'avons pas conscience de la densité des parties ombrées de son visage. Si nous photographions cette personne sans modifier le contraste d'éclairage, les ombres apparaîtront presque toujours sur l'image comme plus sombres que dans la réalité. Ceci est dû à ce que nous observons une photographie globalement, sans que nos yeux puissent s'adapter aux différentes densités locales de l'image. Lorsque nous vous indiquons plus loin qu'un portrait en couleur de facture classique demande un faible contraste – par exemple de 3 à 1 –, ce n'est pas pour suivre une tradition ! Si le contraste est trop élevé sur le visage ou le corps du modèle (nous ne parlons pas du fond), l'image en couleur ne sera ni agréable, ni complète. Ces remarques sont propres au portrait en couleur : nous avons déjà vu que le portrait monochrome pouvait au contraire jouer très librement sur les variations du contraste.

## DISTRIBUTION DE LA LUMIÈRE SUR LE SUJET

La latitude d'exposition correcte d'un système photo numérique étant faible (il n'est guère plus étendu qu'avec le film couleur inversible), non seulement celui-ci ne supporte pas l'excès de contraste, mais encore les teintes ne semblent « exactes », particulièrement dans les ombres, que si les niveaux d'éclairement ne sont pas trop différents. Vous avez peut-être remarqué que sur une image couleur, une dominante colorée éventuelle affecte davantage les ombres que les hautes lumières et qu'elle est parfois désagréable. Dans un portrait – beaucoup plus que dans un paysage – il serait très fâcheux que les parties moins éclairées du visage soient verdâtres, par exemple. Une raison supplémentaire d'adopter d'emblée un éclairage peu contrasté.

## ADAPTATION DE L'ŒIL AUX COULEURS

De même que pour les écarts de luminances, notre vision s'adapte très facilement aux différences de couleurs, qu'elle est ainsi incapable de caractériser avec précision. Ce phénomène d'adaptation se manifeste de trois principales manières dont la première est de loin la plus importante :

1. *Adaptation à la température de couleur ( $T_c$ ) de la source de lumière.*  
Ainsi que nous l'avons déjà remarqué, les objets nous paraissent avoir les mêmes couleurs, bien qu'ils soient éclairés par des « lumières blanches » n'ayant pas du tout la même composition spectrale. Il est vrai qu'une plage gris neutre nous apparaît visuellement « grise », qu'elle soit observée à la lumière du jour (5 600 K) ou sous une lampe d'éclairage domestique (2 800 K), alors qu'il y a presque 3 000 kelvins de différence entre ces deux sources. Dans la vie courante nous ne ressentons même

pas nettement la différence entre les deux lumières blanches dans un appartement éclairé à la fois par la lumière du jour et l'appoint des luminaires du salon ! Sur une photo couleur, on aurait fatalement une forte dominante jaune orangé pour les objets principalement éclairés par les lampes – si la balance des blancs a été réglée pour la lumière du jour – ou bien une forte dominante bleuâtre pour les éléments de la scène éclairés par le jour – si la balance des blancs a été réglée sur « tungstène ». Nous verrons ultérieurement comment résoudre en pratique ce problème des « lumières mixtes ».

2. *Adaptation à la couleur locale.* Si nous fixons plusieurs secondes une plage colorée bien éclairée, cela affecte la réponse de l'œil ; si nous fixons immédiatement ensuite une feuille blanche, nous « voyons » une image secondaire dont la teinte est *complémentaire* de la plage (bleu-vert si la plage est rouge, magenta si elle est verte, etc.).
3. *Adaptation aux couleurs voisines.* Deux plages colorées voisines s'influencent réciproquement : les couleurs prennent du contraste et leur propre teinte semble se modifier par ce voisinage. Par exemple, une plage bleue semble plus foncée sur un fond blanc et plus claire sur un fond noir. Cette même plage bleue semble d'un bleu plus soutenu sur un fond vert, et plus verte sur un fond rouge, etc. C'est ce qu'on appelle le *contraste simultané des couleurs*.

Les lois de la composition nous incitent à chercher un certain équilibre dans le jeu des lignes, des volumes et des proportions dans le cadre de l'image. Il faut de même rechercher un tel équilibre entre les plages colorées d'un sujet photographié en couleur ou – en monochrome – entre les valeurs de densité (ou « tonalités ») correspondant à ces couleurs.

Les valeurs de gris ou colorées ne doivent pas être distribuées n'importe comment dans le cadre de l'image, mais, au contraire réparties en surfaces s'équilibrant entre elles. Notons aussi que le jeu des lignes, des volumes et des proportions est fondé sur un graphisme qui a pour fonction d'être immédiatement perçu par le spectateur. La coexistence de plages de couleurs et de tonalités différentes est soumise à des phénomènes *d'interprétation visuelle* qui trouvent leur explication dans l'étude du mécanisme de la vision et surtout par l'interprétation des stimuli rétiniens transmis au cortex cérébral.

Un exemple de phénomène d'interprétation très classique est celui d'un carré blanc sur fond noir qui semble plus grand qu'un carré noir de même taille sur fond blanc. Vous connaissez sans doute le phénomène du *contraste marginal* : fixez votre regard quelques secondes sur un disque de papier noir placé sur une feuille de papier blanc bien éclairée ; si vous retirez le disque sans bouger les yeux, vous constatez que l'empreinte du disque reste marquée sur la feuille par une surface plus brillante.

Les phénomènes de contraste jouent donc un rôle fondamental dans la perception des contours. En couleur, ils créent des *modifications de teintes* lorsque l'œil regarde simultanément deux plages contiguës de différentes couleurs ; chaque plage colorée est « polluée » par la couleur dominante de sa voisine.



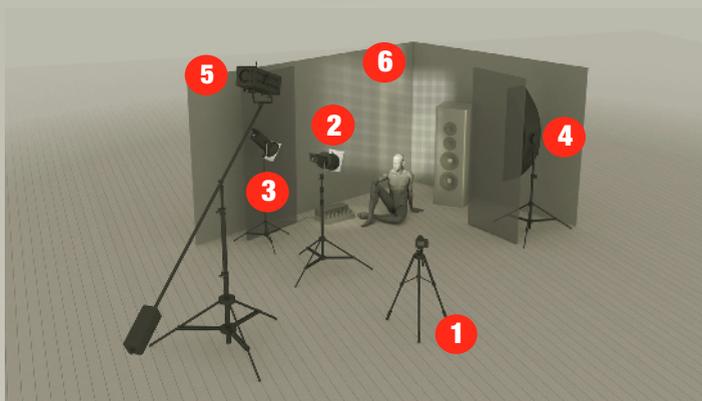
## □ Warren, chanteur de zouk

On voit au premier regard que cette image – illustrant un dossier

de presse de promotion de l'artiste – est tout à fait réussie. C'est le plan d'éclairage associé à la maîtrise de la couleur qui doit retenir toute notre attention. Photo Clarke.

### Plan d'éclairage 3D

1. Position de l'appareil – 2. Fresnel avec calque diffuseur (Rosco 252) éclairant le visage du chanteur – 3. Torche flash avec réflecteur « bol » illuminant le vieil ampli posé sur le sol – 4. Boîte à lumière assurant le « remplissage des ombres » ; à côté de la BAL, le panneau coupe-flux a pour fonction d'empêcher la lumière de désaturer le fond bleu – 5. Vous avez reconnu le projecteur « de poursuite », cette fois équipé d'un filtre bleu et d'un gobo modulant l'éclairage sur le fond et l'enceinte sonore de droite – 6. Lumière bleue sur le fond et sur l'enceinte.



# HARMONIE ET CONTRASTE DES COULEURS

Une plage colorée peut se différencier ou s'harmoniser avec ses voisines par la teinte et la saturation (la couleur proprement dite) et/ou par sa luminosité.

---

## L'HARMONIE

C'est une combinaison de couleurs obtenue par des teintes rapprochées de valeurs dégradées. Dans le langage des peintres ou autres artistes graphiques, on distingue généralement :

- *L'harmonie ton sur ton* produite par une variation subtile des luminosités dans une même couleur. C'est un effet fréquent en portrait monochrome, par exemple traité en high key.
- *L'harmonie des nuances* est la variation subtile d'une teinte par rapport à une autre, sans que les luminosités soient très différentes. C'est bien le cas du portrait d'une jeune fille, dont le ton chair sera traduit par de délicates variations de nuances colorées.

---

## LE CONTRASTE

C'est au contraire l'opposition des couleurs et/ou des luminosités. De la même manière, on peut distinguer :

- *Le contraste des luminosités*, par exemple entre un rouge foncé et un rouge clair (ou un rose de même teinte).
- *Le contraste des couleurs* : entre un rouge clair et un vert clair, par exemple.

Entre un rouge clair et un vert foncé, il y a à la fois contraste des luminosités et contraste des couleurs.

---

## TONS CHAUDS ET TONS FROIDS

Ces termes très utilisés se réfèrent aux sensations psychologiques engendrées par les couleurs.

- *Les couleurs chaudes* comprennent : le vert-jaune, le jaune, le jaune orangé, le rouge orangé, le rouge et le pourpre (ou magenta).
- *Les couleurs froides* sont classées dans l'ordre inverse sur le spectre : le vert, le bleu-vert (ou cyan), le bleu, l'indigo, le violet et le pourpre violacé.

Les couleurs chaudes étant perçues par le spectateur avec plus d'intensité et souvent de préférence, on dit qu'une composition où ces couleurs dominent est « en ton majeur » : en revanche, une composition établie à base de couleurs froides est dite « en ton mineur ».

---

## ROSE DES COULEURS

Dans la rose des couleurs, chaque couleur est opposée à sa complémentaire. Par rapport à l'axe vertical, les couleurs chaudes sont à gauche ; les froides, à droite. Il est ainsi facile de déterminer entre quelles couleurs on peut établir une harmonie de nuances ou des effets de contraste. Vous constaterez aisément que plus une couleur a tendance à se refroidir, plus sa complémentaire se réchauffe.

Dans une composition aussi délicate à établir qu'un portrait en couleur, il ne faut pas se contenter de jouer avec les couleurs elles-mêmes, mais également avec les surfaces relatives attribuées aux différentes teintes. Ainsi, ne donnera-t-on qu'une surface réduite à une couleur lumineuse et saturée (rouge vif par exemple) et une plus grande surface à une teinte proche de la neutralité. Vous remarquerez aussi que les teintes bleues qui sont peu brillantes éloignent les plans (tout comme le voile bleu atmosphérique dans un paysage), alors que les teintes jaune, orange et rouge les rapprochent.

---

## EFFET DU CONTRASTE SIMULTANÉ DES COULEURS

Le *contraste de ton* étant la variation de valeur de tonalité du plus foncé vers le plus clair, les mêmes effets se constatent aussi bien en monochrome qu'en couleur. La juxtaposition de deux plages de tonalités différentes modifie la valeur apparente de chacune d'elles. Ainsi, un cercle blanc apparaît-il plus blanc sur fond noir que sur fond gris. De deux cercles d'un même gris, l'un apparaît plus clair sur fond foncé, l'autre plus dense sur fond clair.

Le *contraste des couleurs* n'existe évidemment qu'en couleur. C'est un phénomène très important puisqu'il provoque des modifications apparentes des teintes entre deux plages colorées juxtaposées, c'est-à-dire placées directement l'une à côté de l'autre.

Chaque teinte colore de sa couleur complémentaire les plages qui lui sont voisines. La chose est facile à démontrer : soit un cercle rouge sur fond vert ; après l'avoir fixé quelques instants, recouvrons le motif d'une feuille de papier blanc ; nous voyons (avec des couleurs bien moins vives), un cercle bleu-vert sur fond rougeâtre. Cette « image secondaire » représente les modifications des couleurs originales induites par notre vision. Si nous observons le cercle rouge sur fond blanc (au lieu du bleu-vert), le rouge nous apparaît beaucoup plus vif.

C'est le *contraste simultané des couleurs* qui explique qu'une couleur chaude et une couleur froide s'exaltent réciproquement, que deux couleurs chaudes se refroidissent mutuellement et, inversement, que deux couleurs froides se réchauffent, par le jeu des couleurs complémentaires « secondaires » qui les modifient l'une et l'autre.

---

## LES COULEURS ET LE FOND

Le moment est venu de tirer un enseignement pratique des observations que nous avons faites :

- ▶ Toutes les couleurs augmentent de vivacité lorsqu'elles sont présentées sur *fond blanc*.

- Inversement, *un fond noir* diminue l'intensité des couleurs qui lui sont juxtaposées.
- Un *fond gris* exalte la luminosité des couleurs, en même temps qu'il se colore (apparemment) de la complémentaire de la couleur qui lui est juxtaposée. Par exemple, une surface jaune apparaîtra plus brillante sur fond gris, tandis que ce dernier semblera légèrement teinté de violet bleu.

---

## EN CONCLUSION

Un portraitiste doit prendre en compte le contraste des couleurs, particulièrement pour le choix des vêtements et celui du fond, mais en laissant toujours la priorité à la carnation de la peau (le « ton chair » dans le langage de métier) ainsi qu'à la chevelure s'il y a lieu.

Le point important à garder en mémoire, c'est que *les couleurs complémentaires de surfaces égales juxtaposées se nuisent mutuellement à l'intérieur de la composition*, sauf si l'une est très saturée et de petite surface et que l'autre est « délavée » et de surface d'autant plus grande que la couleur saturée est plus vive.

Vous voyez déjà pourquoi nous vous conseillerons bientôt d'adopter des fonds peu saturés et peu colorés pour vos portraits en couleur : c'est la bonne manière d'exalter les délicates nuances du visage et de mettre en évidence les couleurs plus vives des yeux et/ou du rouge à lèvres qui n'occupent qu'une petite surface dans l'image. Vous en trouverez de bons exemples parmi les illustrations.

## COULEUR, TONALITÉ ET EXPRESSION

Il y a un langage des couleurs : chaque teinte considérée en elle-même a une influence sur nos sensations. Bien des expressions courantes relatives à la couleur les évoquent en favorisant la création d'un certain climat psychologique : « broyer du noir », « voir la vie en rose », « rose pour les filles, bleu pour les garçons », etc.

Toute image en couleur – plus particulièrement dans le cas du portrait – est chargée de ce symbolisme des couleurs qui est en correspondance avec les sensations intimes de la plupart des êtres humains. C'est ainsi que nous associons aux couleurs chaudes les idées de lumière, de confort et de chaleur, alors que les couleurs froides évoquent le froid et la nuit.

Par ailleurs, l'harmonie des nuances s'associe naturellement aux notions de douceur et de délicatesse, tandis que les couleurs vives et contrastées traduisent des sensations de dynamisme et de gaieté.

# CHAPITRE 10

## LE PORTRAIT EN INTÉRIEUR

*Par « portrait en intérieur », nous entendons les images prises dans un appartement, un bureau, un atelier d'artisan ou d'artiste, un magasin, etc., mais qui n'est pas spécialement équipé en studio photographique. À notre sens, il s'agit du genre de portrait qui peut probablement conduire – un photographe amateur surtout – aux plus grandes réussites : le personnage est ici chez-lui, parmi des objets qui lui appartiennent, dans un environnement qui lui est familier ; il est dans un grand « confort psychologique ».*

Photographier la personne dans son décor quotidien correspond à une approche naturelle de l'expression photographique : à l'instar du reporter, le portraitiste va à la rencontre de l'événement et non le contraire. L'événement pour un portrait, c'est une expression du visage, une attitude ou un geste habituel ; c'est dans son univers familier que notre personnage est le mieux à même de nous les donner.

Ne vous y trompez pas : ce chapitre discute du véritable portrait : pas du reportage, ni de la photo familiale après un bon repas. Autrement dit, ce sont encore les expressions et les attitudes qui doivent d'abord retenir notre attention.

Dans ce livre, nous n'avons pas encore traité de la prise de vue en lumière « disponible », ni de l'emploi du flash électronique en appoint de l'éclairage ambiant, généralement celui du jour provenant des baies vitrées. C'est ici que nous allons le faire, en évoquant leurs très grandes possibilités.

### MISE EN SCÈNE

Notre « modèle » est maintenant dans son environnement naturel, là où il se livre à ses occupations habituelles ou prenant quelque repos. Ce qu'il va falloir restituer dans l'image, c'est l'atmosphère, l'ambiance spécifique au caractère et à la nature de la personne concernée. Une telle manière de concevoir le portrait implique trois conditions :

1. *La personne est montrée sous son aspect normal* ; c'est-à-dire sans maquillage s'il s'agit d'un homme ; avec son maquillage habituel s'il s'agit d'une femme. De même, les vêtements sont ceux de tous les jours,

éventuellement avec le « laisser-aller » caractéristiques de certaines catégories (bleu du mécanicien, blouse blanche du médecin, l'uniforme T-shirt/jean/baskets des ados et étudiants, etc.).

2. *Le décor est l'environnement habituel*, sans modifications importantes. Nous ne disons pas qu'il soit interdit de ranger certains objets ou de déplacer un meuble, mais il n'est pas question – si vous voulez que le portrait ait l'air « vrai » – de transformer le local en studio.
3. *L'éclairage doit évoquer le mieux possible l'ambiance du lieu*. C'est dans une bonne mesure ce qui décide de la réussite de ce type de portrait, mais demande une grande attention. La lumière étant l'outil essentiel du photographe, l'éclairage doit être avant tout conçu pour mettre le personnage en valeur, mais en conservant l'ambiance particulière de la lumière – naturelle, artificielle ou mixte – caractéristique du local et, par conséquent, de la personnalité de celle ou celui qui y vit ou y travaille.

Parce que le cadrage est beaucoup plus large qu'en studio, il faut faire particulièrement attention aux éléments du décor et chercher à équilibrer la composition en jouant sur les rapports existant entre le personnage et son environnement. Si, par exemple, nous montrons un luthier dans son atelier, nous pouvons le photographier au travail, avec ses matériaux et ses outils, dans le magnifique décor créé par les formes découpées et les instruments attendant le vernis.

Il n'est pas forcément souhaitable que la personne soit en train de travailler : elle peut être saisie alors qu'elle réfléchit ou bien lorsqu'elle regarde l'objectif, comme si nous venions d'entrer chez elle pour la surprendre.

L'image peut donc être composée avec une très grande liberté et cadrer beaucoup d'espace. Ainsi, par exemple, une image englobant l'atelier, le peintre et son modèle reste un portrait de l'artiste si elle est bien composée.

Une fois les problèmes techniques et esthétiques réglés, l'attention du photographe peut se porter uniquement sur l'expression ; pour ce genre de portrait comme pour les autres, la qualité de l'expression reste le principal critère de la réussite. Il faut converser avec la personne, jusqu'à lui faire totalement oublier que vous pouvez déclencher à tout moment. Dans certains cas, particulièrement si le niveau et la qualité d'éclairage en lumière ambiante sont suffisants, le photographe peut opérer en toute liberté, sans prévenir le modèle, un peu comme le reporter qui déclenche à l'instant opportun, c'est-à-dire « quand il se passe quelque chose ». Pour le portraitiste, ce moment-là est celui où le visage marque l'expression voulue, où le geste exprime la pensée.

Avec un reflex numérique équipé d'un objectif à grande ouverture (f/2,8 ou mieux) et une sensibilité que l'on peut « pousser » sans perte notable de qualité à 1 600 ISO par exemple, on peut généralement opérer en instantané avec le niveau d'éclairage disponible dans la plupart des intérieurs, c'est-à-dire sans l'appoint du flash ou la nécessité d'utiliser le pied-support. Le problème, s'il y en a un, ne concerne habituellement pas la quantité de lumière, mais la qualité plastique de l'éclairage.

# PORTRAIT EN INTÉRIEUR À LA LUMIÈRE DU JOUR

Les ateliers d'artiste, les bureaux, les locaux artisanaux et certains appartements sont suffisamment éclairés pour que l'on puisse y opérer sans source complémentaire d'éclairage. Néanmoins, utiliser une vitesse d'obturation assez courte pour opérer sans bougé de l'image, l'appareil étant tenu en mains, exige habituellement l'emploi d'une sensibilité élevée et d'un objectif à grande ouverture.



- 1. Destination des images :** ce sont deux photos « de plateau » prises dans un café, au cours du tournage d'un épisode d'une série télévisée. En résumé : l'homme inquiet (rôle tenu par le comédien Didier Terzon) attend sa compagne, laquelle s'est isolée dans un autre endroit de la salle.
- 2. Équipement et réglages de l'appareil :** Boîtier Nikon D1x – Objectif Zoom Nikkor AF-S, 28-70 mm f/2,8, réglé sur 50 mm, 1/250 s f/8 à 200 ISO.
- 3. Éclairage :** les deux personnages semblent être éclairés par la lumière du jour passant à travers la vitrine du café. Cet éclairage diffus est en réalité simulé par une boîte à lumière octogonale de 2,2 m de diamètre installée dans la rue derrière la vitrine (à droite). À gauche, un projecteur de Fresnel avec filtre diffuseur débouche les ombres.
- 4. Photographe :** Clarke.
- 5. Remerciements :** au Café des Sports (Limours en Hurepoix, Essonne).
- 6. Commentaires du photographe :** dans une telle situation, il est indispensable de recréer une ambiance naturelle avec des sources artificielles (flash de puissance) que l'on peut contrôler à 100 %, quels que soient le temps qu'il fait et l'heure du jour. Il est bien sûr impossible de compter sur la lumière du jour dont les caractéristiques peuvent varier très rapidement en plein milieu des prises de vues. Celles-ci furent d'ailleurs effectuées nuit tombée, après la fermeture du café.

Si le personnage se trouve à proximité d'une fenêtre (un endroit favori pour lire, pour coudre, etc.), la lumière est généralement abondante. Pourtant, le contraste risque d'être excessif entre les parties du visage et du corps recevant directement la lumière du jour et celles qui sont orientées vers l'intérieur de la pièce.

Un excellent remède consiste à placer un *réflecteur passif* de larges dimensions de l'autre côté du sujet qui éclaircit les ombres en diminuant le contraste. Lorsque la lumière provient uniquement d'une fenêtre ou d'une baie vitrée, l'éclairage décroît très rapidement en fonction de la distance. C'est pourquoi le réflecteur « de remplissage des ombres » doit être placé (hors cadrage évidemment) le plus près possible du modèle. La distance réflecteur-sujet idéale dépend toutefois de la nature plus ou moins réfléchissante de la surface (blanc brillant, blanc mat, argenté, etc.), de ses dimensions et de son orientation par rapport à la source primaire (la fenêtre) et au sujet.

Du fait de l'adaptation de l'œil au contraste des luminances, l'effet d'éclaircissement des ombres par le réflecteur est difficile à juger. Vous pouvez mesurer le contraste lumière-ombre avec un posemètre indépendant, mais en numérique, il est plus sûr d'examiner une vue d'essai sur le moniteur ACL du boîtier ; l'observation de l'histogramme vous permettra d'affiner votre jugement. Avec l'expérience que rien ne remplace, vous apprendrez bientôt à « prévisualiser » l'éclairage de la scène et du sujet tel qu'il se transposera sur l'image finale.

Si le contraste reste trop élevé à votre goût (car c'est davantage une question de style personnel que de technique), vous ferez appel aux ressources de l'éclairage d'appoint afin de le réduire comme désiré.

Rappelons qu'en couleur, la lumière d'appoint doit avoir la même Tc que la lumière du jour, c'est-à-dire 5 600 K environ. Selon votre équipement, vous pourrez donc employer soit le flash électronique, soit des luminaires à lampe tungstène-halogène pourvus d'un filtre correcteur bleu (acétate coloré ou filtre dichroïque).

En noir et blanc, n'importe quelle source fera l'affaire à condition que cette lumière d'appoint soit diffuse et convenablement dosée.

## PORTRAIT EN INTÉRIEUR À LA LUMIÈRE ARTIFICIELLE

Nous développerons suffisamment le thème du portrait de style « professionnel en studio » pour ne pas avoir à en traiter ici. Ce dont nous parlons maintenant, c'est du portrait utilisant l'éclairage normal de l'intérieur, quitte à y apporter quelques modifications lorsque nécessaire. Les véritables problèmes – dont tous ont une solution – concernent la photo en couleur.

Tout d'abord, il ne faut pas espérer prendre un excellent portrait en couleur sous la lumière des tubes fluorescents (appelés à tort « néons », puisqu'ils n'utilisent pas ce gaz rare). Quel que soient le réglage de BdB à la prise de vue et/ou les corrections des couleurs au post-traitement, on ne



## □ La lumière du matin

### Commentaires du photographe (Clarke)

La mise en scène de cette image est le fruit d'une réflexion avec la comédienne Marie Siewertz. Notre dessein était de recréer l'atmosphère et le climat psychologique du matin dans une chambre de bonne mansardée. La jeune femme prend son petit déjeuner sur une table très encombrée des restes du repas de la veille. Un journal à la main, elle s'interroge sur sa situation. Elle détourne le regard des petites annonces et semble découragée. J'ai pris la photo à « l'instant décisif »,

c'est-à-dire celui où l'expression est la plus intense sur le visage.

Une telle image est facile à réaliser si elle est prise dans les conditions normales et en temps réel, c'est-à-dire quand la lumière du jour passant par la fenêtre illumine la scène. Cependant, nous fûmes contraints par les circonstances de débiter les prises de vues à la nuit tombée. Pour recréer le climat particulier engendré par la lumière directionnelle et basse du matin, j'ai installé à l'extérieur de la pièce – sur un mini-balcon – une torche flash équipée d'un bol réflecteur argenté et coiffé d'une grille en nid d'abeilles, afin de focaliser le

faisceau éclairant sur le mur blanc. Puis, dans la chambre, j'ai installé, à l'opposé de la première source, une autre torche flash pourvue d'une petite boîte à lumière (40 x 40 cm), dont vous avez déjà compris que son rôle était de déboucher légèrement les zones d'ombre.

Une leçon que vous pouvez tirer de cette photo (déguisée en faux reportage) est que la lumière solaire n'est pas toujours à votre service, mais qu'avec un peu de pratique et d'expérience, vous pouvez recréer les superbes effets d'éclairage qu'elle vous offre quotidiennement.

parvient jamais à un rendu agréable et fidèle des couleurs, particulièrement du ton chair. Dans un tel cas, il faut opérer dans un autre local ou bien utiliser d'autres sources de lumière ; le plus souvent le flash électronique.

Si le local est éclairé avec des lampes à incandescence (éclairage « domestique »), celles-ci conviennent directement en prise de vue N&B sur film argentique. En numérique, les images sont normalement prises en couleur pour n'être converties en monochrome qu'au stade du post-trai-

tement. Si vous voulez remettre à plus tard la décision de traiter l'image en couleur ou en N&B, il vaut mieux régler la BdB à la prise de vue si vous enregistrez les images en JPEG ou en TIFF, alors que cela n'a pas grande importance en RAW (la BdB peut alors se régler au stade de la conversion RAW ou du post-traitement).

Dans le cas d'un portrait en couleur, il faut en principe que le sujet soit éclairé par une lumière de Tc homogène, même si elle provient de sources de nature différente. Du temps du film inversible, il fallait de plus équilibrer la Tc de la lumière avec le type d'émulsion considéré. En réalité, il n'en existait que deux types : « lumière du jour » équilibré pour une Tc de 5 600 K, et « tungstène » équilibré pour 3 200 K, ce qui demandait parfois – si l'on voulait obtenir des couleurs « fidèles » – l'emploi de filtres correcteurs sur l'objectif. Avec le film négatif couleur, cet équilibre s'obtient par filtrage au tirage des épreuves. En numérique, il faut et il suffit d'établir la BdB en fonction de la Tc de l'illuminant.

## PORTRAIT COULEUR EN LUMIÈRE MIXTE (TUNGSTÈNE ET JOUR)

Dans une habitation, l'éclairage « domestique » est le plus souvent assuré par un certain nombre de luminaires à lampes à incandescence ou halogène dont la Tc est de l'ordre de 2 800-3 000 K : ces sources – que nous appelons « tungstène » pour simplifier – sont généralement disposées de manière à éclairer localement les régions de la pièce où l'on se trouve le plus souvent : lampe de chevet, lustre au centre du plafond, lampe à abat-jour près d'un divan, etc. Tant qu'il ne fait pas nuit, la pièce est également éclairée avec plus ou moins d'intensité par la lumière du jour passant par les fenêtres ou baies vitrées, dont la Tc est voisine de 5 000-6 000 K. Alors qu'en N&B le mélange de sources de différentes Tc ne pose aucun problème, vous ne pouvez pas faire un agréable portrait en couleur si votre modèle est éclairé à la fois par le luminaire du salon (source principale) et par la lumière du jour (ambiante diffuse). Il est facile de comprendre que si vous réglez la BdB de votre APN pour la partie du sujet principalement illuminé par la lumière « tungstène » (ou celle des lampes fluo compactes de type « warm » qui sont données pour une Tc équivalente de 2700 K) ces parties auront des couleurs fidèles, tandis que les ombres, l'environnement et l'arrière-plan, essentiellement éclairés par la lumière ambiante du jour, présenteront une dominante bleue très prononcée.

Inversement, le réglage de la BdB sur « lumière du jour » assurerait un rendu à peu près neutre (sans dominante) des parties de la scène éclairées par le jour, alors que le personnage, le sujet principal d'un portrait, serait affecté d'une forte dominante jaune-orangé. Dans les deux cas, il risque de se créer de « fausses couleurs » : les régions de la scène qui sont éclairées à la fois par les deux sources présentent une dominante magenta (car bleu + rouge = magenta) particulièrement désagréable.

La solution logique du problème consiste à éclairer l'ensemble de la scène (disons le modèle et son environnement) avec des sources ayant à peu

près la même Tc. Nous disons « à peu près » parce qu'un portrait n'exige pas – comme la reproduction d'une œuvre d'art par exemple – une absolue fidélité des couleurs ; c'est un domaine où vous bénéficiez au contraire d'une très grande liberté d'interprétation

Dans le cas pris en exemple (où le personnage est principalement éclairé par une source de lumière « tungstène » ou assimilable) plusieurs solutions s'offrent à vous pour égaliser la Tc des deux types de lumières :

1. La plus simple, mais pas forcément celle qui vous convient, est de supprimer la lumière du jour, en opérant la nuit tombée ou en masquant les fenêtres (rideaux, volets, stores). Pour que l'image ne soit pas trop contrastée, vous devrez probablement éclaircir les ombres, soit en plaçant un réflecteur passif le plus près possible de l'autre côté du modèle, soit en disposant hors cadrage une deuxième source de lumière diffuse tel un autre luminaire disponible. À moins de l'éclairer avec d'autres lampes, l'arrière-plan sera sombre, c'est-à-dire que l'image ne reflète pas le climat habituel du lieu.
2. Si vous désirez conserver l'ambiance normale du local en éclairage mixte, une excellente méthode, mais difficile à mettre en œuvre si les baies vitrées sont de grande surface éclairante, est celle-ci : on découpe des morceaux de filtre de conversion 5 500 K/3 200 K (teinte saumon, référence 85B) que l'on fixe très exactement devant les vitres. Néanmoins, dans le cas fréquent où la lumière du jour est beaucoup plus intense que celle émise par les luminaires, on doit doubler le filtre de conversion d'un filtre gris-neutre de densité appropriée, dont le rôle est d'absorber une partie de la lumière entrante. Parce qu'il est beaucoup plus facile de n'avoir à appliquer sur les vitres qu'une feuille de filtre, on peut utiliser un type de filtre combinant les deux. Les fabricants de filtres (principalement Lee Filters et Rosco) conditionnent les filtres individuels ou combinés avec une densité neutre en rouleaux (1,22 x 7,62 m) ou en feuilles (0,60 x 0,55 m). On choisit, par exemple, le filtre (Lee Filters 208 ou Rosco 16+98) combinant le 85 B, et le gris-neutre .6ND, lequel absorbe 75 % de la lumière qui le traverse.

La méthode du filtre de conversion saumon est également appropriée si vous utilisez un matériel d'éclairage tungstène-halogène (3 200 K) dans un local « lumière naturelle » vous servant de studio.

3. La procédure inverse consisterait à convertir la lumière tungstène en lumière du jour (3 200 K -> 5 500 K) en plaçant un filtre bleu (référence 80A) devant les sources. Cela est possible avec des projecteurs photo/vidéo dont la face éclairante est précisément délimitée, mais pas avec des luminaires d'éclairage domestique dont les formes, réflecteurs ou abat-jour ne se prêtent pas à la fixation d'un filtre. De plus, le rendement de la conversion est très faible : le spectre d'une lampe tungstène contenant une faible proportion de radiations bleues, la perte d'intensité lumineuse est au minimum de 75 % (deux IL ou deux divisions de diaphragme).

La fidélité du rendu des couleurs n'est fondamentale que pour le personnage lui-même, le teint de la peau, la couleur des yeux et des lèvres, la chevelure, etc. Dans bien des occasions, il est agréable d'assurer l'équilibre de la BdB pour le modèle, quitte à laisser son environnement et l'arrière-plan se teinter d'une coloration générale différente. Si, par exemple, le modèle est



### Plan d'éclairage 3D

1. Position de l'appareil – 2. Torche flash « poursuite à découpe » équipée d'un gobo « croisée de fenêtre » – 3. Projection du motif lumineux « fenêtre » sur le modèle et le mur du fond – 4. Boîte à lumière assurant le débouchage des ombres – 5. Plaque de polystyrène masquant le décor de la pièce voisine.

## □ Influence du décor

- 1. Titre et destination de l'image :** Le rendez-vous – Photo extraite de la série « La Transgression ».
- 2. Équipement et réglages de l'appareil :** Boîtier Nikon D1x – Objectif Zoom Nikkor AF-S, 28-70 mm f/2,8, réglé sur 28 mm 1/250 s f/8 à 100 ISO.
- 3. Éclairage :** Aucune lumière ambiante naturelle. L'éclairage clef très directionnel est assuré par une source flash dite « poursuite à découpe » située à droite de l'image [2]. Cette source imitant la lumière solaire directe est équipée d'un gobo « croisée de fenêtre ». À gauche de l'image, une seconde source flash montée dans une boîte à lumière assure le débouchage des ombres [4]. Afin de conserver une unité de style, une plaque de polystyrène [5] installée derrière la porte vitrée

ouverte de gauche masque le décor visible de la pièce voisine.

- 4. Photographe :** Clarke – Paris – 2008.
- 5. Remerciements :** Laetitia Buisson, modèle.
- 6. Commentaires du photographe :** Cette photo a été prise en fin de journée dans une pièce orientée plein Nord. Néanmoins, la lumière semble provenir d'une fenêtre bien ensoleillée. Le faisceau de la torche flash [2] – orienté de la droite vers la gauche – « rebondit » sur les deux portes vitrées de l'arrière plan, en créant ainsi des jeux d'ombres intéressants et assez nets. Cet effet est caractéristique d'un éclairage latéral rasant. La lumière très directionnelle issue de la torche « poursuite » est par conséquent très « dure », ce qui confère une bonne dynamique et une solide assise pour la construc-

tion graphique de cette image. On dit aussi d'une source de lumière très directionnelle qu'elle est « partisane » ou « engagée » : c'est bien ici l'élément dominant du plan d'éclairage. Mais utilisée seule, cette source produirait une image beaucoup trop contrastée. Afin de créer une ambiance plus naturelle et de bien détailler les ombres (ce que j'appelle le « noir détail »), j'ai donc fait appel à une seconde source dite « ambiance » : une boîte à lumière [4]. Grâce à son faisceau large et diffus, j'ai créé ainsi un équilibre entre l'ombre et la lumière, en établissant un bon niveau de contraste, cela en réglant sa puissance à -3 IL par rapport à la torche poursuite. Cet écart d'éclairement prend en compte la réflexion importante de la lumière sur les murs blancs, lesquels participent au débouchage des ombres.

complètement éclairé par des lampes à incandescence (pour lesquelles vous avez réglé la BdB), tandis que le décor baigne dans la lumière du jour, vous aurez un fond à dominante bleutée qui n'est pas forcément désagréable.

Puisqu'il n'y a finalement que les considérations d'ordre esthétique qui comptent, il peut être justifié de créer volontairement une dominante jaune-orangé sur l'ensemble du personnage, cela en jouant subtilement sur le réglage de BdB. C'est bien l'impression visuelle que l'on aurait si le personnage était photographié auprès d'un feu ou dans la lumière dorée du soleil couchant.

## LE FLASH EN INTÉRIEUR

Ainsi que nous l'avons évoqué dès le début de cet ouvrage, une unique source de lumière peut suffire à la réalisation d'excellents portraits. Le flash électronique n'échappe évidemment pas à cette constatation : encore faut-il qu'il soit judicieusement utilisé. Nous ne traitons dans le texte de ce chapitre que de l'emploi du flash de petite ou moyenne puissance, tel le flash à tête orientable « cobra », primitivement conçu pour être fixé sur le boîtier via la griffe porte-accessoires synchronisée.

Notez toutefois que les images hors-texte accompagnées de leurs très longues légendes et assez souvent de schémas 3D, sont résolument « professionnelles » : ces photos signées *Clarke* utilisent systématiquement le flash

de puissance à plusieurs sources, dont l'emploi est précisément décrit. Il en est de même dans la plupart des autres chapitres de l'ouvrage.

Pour y revenir, disons qu'il y a trois principales manières d'employer un flash « accessoire » :

- attaché ou intégré au boîtier et orienté directement vers le sujet ;
- en extension, plus ou moins éloigné de l'axe optique et dirigé vers le modèle ;
- en lumière indirecte, c'est-à-dire que le faisceau de lumière émis par le flash est réfléchi et diffusé par un réflecteur avant d'atteindre le modèle.

La première manière, qui donne un éclairage de pleine face, est esthétiquement inacceptable en tant que source principale de lumière ; n'en parlons plus dans ce chapitre. En revanche, nous y reviendrons brièvement en tant que source de lumière de « fill in », par exemple en extérieur par beau temps.

---

## FLASH EN EXTENSION

Grâce à un cordon de synchronisation qui peut éventuellement faire plusieurs mètres et à un pied support pour le flash, il est possible d'éloigner celui-ci de l'axe optique, donc de placer la source principale de lumière exactement où l'on veut. Le portrait peut donc offrir un excellent modelé. Le problème qui se pose alors est celui du contraste ombre-lumière sur le modèle ; vous devinez quelles solutions vous permettant de doser ce contraste nous allons vous proposer :

1. Le réflecteur passif ;
2. La lumière ambiante du jour si elle est disponible ;
3. Une deuxième source flash, utilisée en indirect par réflexion sur le plafond, un mur proche, un réflecteur parapluie ou dont la lumière est diffusée par une surface translucide, etc.

L'emploi conjoint de deux flashes de même marque ou compatibles avec le boîtier permet de déclencher un flash « esclave » avec ou sans cordon de synchro à partir de l'éclair produit par le flash « maître » synchronisé avec l'appareil. Cela dépend du style de portrait que vous désirez réaliser, mais cette deuxième source sert généralement d'ambiance (éclaircir les ombres), parfois de lumière d'effet en contre-jour. Avec les reflex numériques et leurs flashes « dédiés » l'exposition reste automatique. En présence de lumière ambiante (du jour ou artificielle), on peut doser le rapport de contraste (ou « ratio ») entre le sujet principal essentiellement éclairé par le flash et l'arrière-plan exposé par la lumière ambiante. Ces modes très élaborés de fonctionnement du couple boîtier-flash diffèrent quelque peu selon les marques (e-TTL chez Canon, i-TTL chez Nikon, etc.), et il y a lieu, si l'on veut en tirer le meilleur parti, de se référer aux instructions du mode d'emploi et de procéder à des essais afin de vérifier que les résultats obtenus sont conformes à la qualité d'éclairage et d'exposition requis. C'est un très gros avantage du numérique (par rapport au film) de pouvoir effectuer ce contrôle immédiatement en examinant l'image (et son histogramme) sur l'écran moniteur du boîtier.

---

## FLASH EN LUMIÈRE RÉFLÉCHIE DIT « INDIRECT »

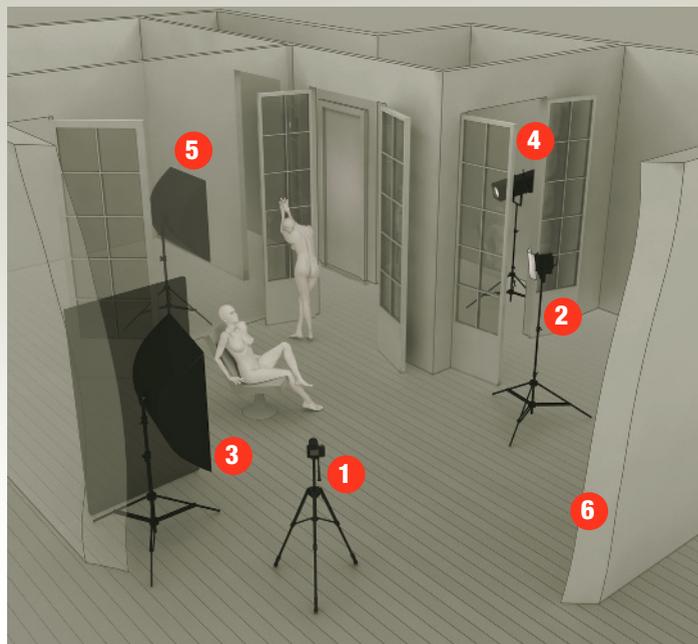
Lorsque le plafond et/ou les murs du local où l'on opère sont blancs (en photo couleur) ou tout au moins très clairs (en noir et blanc), on obtient un bon modelé en dirigeant le flash ou sa tête orientable vers ces réflecteurs disponibles.

On doit tenir compte de l'angle que fait le faisceau émis par le flash avec le plafond ou le mur ou tout autre réflecteur installé spécialement, afin qu'un maximum de lumière éclaire le personnage. Cette méthode ayant tendance à « creuser » les yeux et le cou, il est souvent utile de placer un réflecteur convenablement orienté sous le visage afin d'y apporter l'appoint de lumière manquante. Selon l'équipement concerné, il est parfois possible de déclencher simultanément le flash intégré et le flash dédié commandé à distance avec ou sans cordon de synchro.

Le portrait en intérieur requiert souvent que la lumière principale (celle qui définit la forme, les surfaces et les volumes) soit complétée par un éclairage d'appoint (ambiance, fill in, effet, etc.), afin d'éclaircir les ombres trop denses en réduisant le contraste.

Vous pouvez pour cela utiliser des réflecteurs passifs (papier ou tissu blanc, plaque de polystyrène, surface argentée, etc.) renvoyant une proportion plus ou moins importante de la lumière émise par le flash dans les ombres du sujet.

Si le lieu s'y prête, pensez à employer le flash en indirect (plafond, mur, réflecteur parapluie) ou en lumière diffusée à travers du papier calque, par exemple.



### Plan d'éclairage 3D

1. Position de l'appareil –  
 2. Lumière clé : torche flash projecteur de Fresnel – 3. Source d'ambiance assurant le débouchage des ombres (« fill-in ») : boîte à lumière de 90 × 120 cm – 4. Source d'effet en contre-jour (« backlight ») : torche « poursuite » avec gobo, dont on voit bien l'effet sur le décor et la femme de l'arrière-plan – 5. Ambiance allégeant modérément les ombres dans la profondeur de la scène : boîte à lumière de 200 × 100 cm – 6. Grand panneau de polystyrène blanc, servant de réflecteur passif.

□ **« Gaëlle » : une image signée Clarke, analysée par Irène Billard**

*Le créateur est sans doute le plus mal placé pour porter un jugement objectif sur son œuvre, tant en ce qui concerne l'esthétique, que sur la manière dont il imagine qu'elle sera ressentie dans l'esprit du spectateur. Quand ce dernier est séduit par une image, ce n'est pas forcément pour les raisons qui l'ont fait naître dans la pensée de son auteur. Bien qu'une « grande image » parle d'elle-même, il est utile d'en comprendre et d'en interpréter le langage. C'est ce qu'Irène Billard a fait à partir de celle-ci, avec une grande compréhension de la psychologie et de la physiologie féminine.*

Diplômée des Gobelins, « l'École de l'Image » et des Beaux-Arts de Paris, Irène Billard est à la fois photographe, critique d'art photographique pour la Presse et des émissions radiophoniques. Par cet article que nous reproduisons tel quel, Irène nous montre que se donner la peine d'analyser et de commenter une image due à quelqu'un d'autre, améliore notre aptitude à la critique constructive. Ces éléments de réflexion bénéficieront à nos images personnelles, à condition de ne pas brider la créativité. Moralité : s'inspirer, mais ne pas copier.

Tout devant se trouve la première femme assise, crispée, face à un téléviseur. Sa jambe gauche repliée sur la droite dégage un mollet d'une finesse délicate. Ses talons de vernis rouge rubis dessinent un cou-

de-pied remarquable. Son sein droit, petit et ferme s'est échappé, scindé en deux par les pans dénoués de sa robe courte de jersey, aux motifs bariolés.

Derrière, l'autre femme, debout, s'appuie le long d'une porte. Simplement vêtue d'une petite veste, elle est de dos la tête enfouie dans les bras, les fesses nues et les jambes croisées, hissées sur des talons. Nous distinguons au loin, à la hauteur du point de fuite, un couloir et les premières marches d'un escalier, ce qui nous laisse deviner que la scène se déroule dans une maison.

L'attention se porte tout d'abord sur la femme au premier plan. Puis on s'éloigne pour venir effleurer la chair couleur crème de la seconde, galbée de lumière. S'instaure donc un va et vient permanent du regard guidé par les contrastes et les perspectives, entre la première protagoniste, la deuxième, le téléviseur et l'image qui s'affiche sur son écran.

À la manière des photographies de Gregory Crewdson ou de Jeff Wall, nous voici donc subitement plongés dans une véritable histoire dont on ne connaît rien du scénario. L'image dégage incontestablement une tension, de par l'attitude de la première femme et de son rapport avec, pour ainsi dire, sa conjointe. Il est clair qu'il n'y a désormais plus de communication possible entre elles deux.

S'aidant de ses avant-bras pour s'agripper au fauteuil en cuir, la première femme semble vouloir se contenir. Ses épaules relevées déploient des clavicules jaillissantes. On lit sur son visage un mélange à la fois d'effroi, d'appréhension et

d'envie ravageuse. Elle retient sa respiration. À ses pieds, un plateau d'argent sur lequel reposent un verre et une carafe de whisky à moitié vides. L'autre femme se replie, désolée et regrette déjà. Elle fuit sa conjointe qui elle-même a porté son attention vers l'écran qui la fascine, l'esprit brouillé par l'alcool. La seule présence masculine de ce spectacle déroutant serait cette veste de complet, suspendue sur un cintre contre le mur du fond, tel un vestige fantomatique. Mais l'homme pourrait être aussi symbolisé par cette image figée sur l'écran, ce « Zeppelin », sorte de phallus en plein vol. Connotation du léger et du lourd à la fois, on pense alors au célèbre groupe de rock anglais « Led Zeppelin » de ces années-là et à la pochette de leur premier album... bien qu'ici le dirigeable n'ait pas encore pris feu.



L'embrèvement est sans doute pour bientôt, car la femme scrute d'un œil craintif l'objet volant révélant ses désirs. On entend déjà le crissement sourd du cuir sous ses doigts...



# CHAPITRE 11

## LE PORTRAIT EN EXTÉRIEUR

*La pratique du portrait en intérieur nous a appris à disposer le modèle, à l'éclairer et à l'installer dans le décor. Les portraits réalisés dans ces conditions presque professionnelles peuvent atteindre une grande beauté. En revanche, ils ne sont pas toujours parfaitement naturels et gardent souvent le caractère d'images visiblement mises en scène.*

En extérieur, il est généralement plus facile de faire donner au modèle une expression significative et des attitudes libres et spontanées. Cependant, les conditions opérationnelles demandent la prise en compte de nouveaux facteurs, principalement les variations de l'éclairage naturel et la nature de l'environnement ; tous deux contribuent à imprégner l'image d'un certain « climat psychologique ».

### L'ÉCLAIRAGE NATUREL

Ces conditions sont très variées et changeantes, à la fois en ce qui concerne la quantité de lumière, sa concentration, son orientation et sa température de couleur (ou  $T_c$ ).

En extérieur par beau temps, le modèle est en fait éclairé par deux sources : *le soleil*, lumière principale et *le ciel*, dont la lumière diffuse constitue l'éclairage d'ambiance ; celui qui diminue le contraste en éclaircissant les ombres. Ces deux sources – distinctes par beau temps – sont mélangées et combinées en une seule très diffuse par temps couvert.

La neige, le sable, l'eau et autres réflecteurs naturels ou artificiels jouent souvent le rôle de source secondaire d'appoint ; une fois encore, le contrôle du contraste est l'un des facteurs décisifs pour la réussite « technique » d'un portrait en extérieur.

---

## VARIATION DE LA TEMPÉRATURE DE COULEUR DE LA LUMIÈRE NATURELLE

La qualité de la lumière du jour n'est pas constante : le changement des proportions relatives de la lumière venant directement du soleil et de celle venant du ciel modifie l'équilibre général de l'éclairage reçu par le sujet.

Durant les premières et les dernières heures de la journée, la lumière solaire traverse une épaisse couche d'atmosphère : ce qui a pour effet de donner à ses rayons une forte proportion de radiations rouges, alors qu'ils sont presque dépourvus de radiations violet bleu ou vertes. Le sujet est alors illuminé par une lumière à dominante très chaude, tandis que les ombres sont au contraire bleuâtres et denses, puisqu'elles ne sont éclairées que par la lumière venant de la partie opposée du ciel qui est, à ce moment du jour, bleu et sombre.

Avec le film couleur, il est en fait impossible de « corriger » les couleurs par l'emploi d'un filtre (bleuâtre) devant l'objectif ; même si l'on parvenait ainsi à supprimer ou à atténuer la forte dominante orangée affectant les hautes lumières, on ne fait ainsi que rendre les ombres encore plus bleues.

En supposant que la BdB de l'appareil numérique soit préréglée sur « lumière du jour » (5 600 K) – ou lorsqu'on utilisait le film inversible « daylight » – on a une dominante chaude de l'image couleur à chaque fois que le soleil est situé à moins de 20° au-dessus de l'horizon. Rappelons encore une fois que notre vision corrige naturellement cette dominante de la lumière du soleil bas sur l'horizon, alors que le système photographique la souligne au contraire fortement.

Durant les mois d'hiver, le soleil s'élève peu au-dessus de l'horizon sous les latitudes septentrionales : en janvier, dans les zones tempérées de l'hémisphère Nord, la lumière n'a une qualité spectrale « normale » qu'entre 11 et 15 heures environ.

Ainsi que nous l'avons déjà remarqué, notre subconscient aime les teintes chaudes que nous assimilons psychiquement à d'agréables sensations de lumière et de chaleur. Pour certains portraits et en fonction de préférences personnelles, une dominante chaude serait ainsi un élément valorisant plutôt qu'un défaut à corriger.

---

## SOLEIL VOILÉ

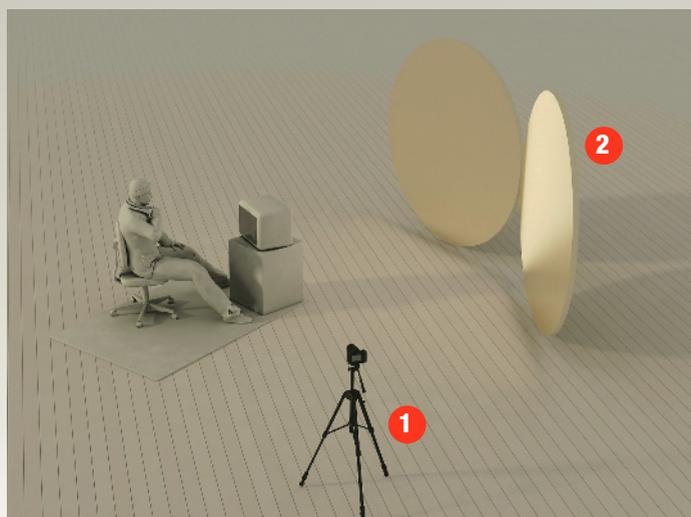
Lorsque les nuages sont abondants dans le ciel bleu ou que le soleil est légèrement voilé, il y a une moindre différence de qualité entre la lumière provenant du soleil et celle diffusée par l'ensemble du ciel. Les grands nuages blancs ou bien le voile d'une brume légère réfléchissent la lumière du soleil dans les parties ombrées du sujet, lesquelles sont à la fois moins denses et moins bleuâtres que par ciel uniformément bleu. Dans ce dernier cas en effet, les ombres ne sont parfois éclairées que par la lumière bleue diffusée par le ciel.

*Le soleil voilé est la condition idéale pour un portrait en extérieur : on dispose alors d'une lumière abondante, de bonne qualité spectrale (5 600 K environ) et donnant un contraste modéré, favorable à l'obtention d'images bien modelées et aux couleurs harmonieuses.*



## □ A momentary lapse of reason

Ce portrait psychologique du peintre *Alexandre Echard* a été réalisé avec une grande économie de moyen. En étudiant en même temps la photographie et le schéma d'éclairage, vous déduisez facilement que le soleil de fin de journée est situé assez bas sur l'horizon, dans le dos du personnage : il assure la fonction de source d'effet et souligne d'un liseré clair la silhouette massive de l'homme. Dans ces conditions, le visage et les jambes du personnage seraient plongés dans l'ombre. Pour les éclairer, Clarke a disposé à droite de l'image deux très vastes réflecteurs dorés qui concentrent la lumière solaire sur le sujet : cet intense faisceau réfléchi joue le rôle de lumière clé, et non celui de « fill-in » comme dans les plans d'éclairage plus habituels. Boîtier Nikon D1x, zoom Nikkor 80-200 mm réglé sur 135 mm (équivalent à 202 mm en format 24 x 36). Photo Clarke, Evry, Essonnes, 2006.



### Plan d'éclairage 3D

1. Position de l'appareil – 2. Deux vastes réflecteurs dorés.



*Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette image est une photo de mode pour une marque de prêt-à-porter. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est la manière dont le photographe a tiré parti des murs dégradés d'une*

*usine désaffectée et de la belle lumière solaire de l'instant, afin d'établir une composition subtilement asymétrique, habitée par deux personnages qui semblent – par leur attitude – avoir bien des choses à se dire. Située dans la ville*

*de Pré-Saint-Gervais (la plus petite commune du département de la Seine-Saint-Denis), l'usine Guitel a cessé ses activités industrielles en 2003. Boîtier Nikon D1x équipé du zoom Nikkor 28-70 mm f/2,8. Photo Clarke.*

## CIEL COUVERT

Quand le ciel est couvert au point que le soleil soit entièrement dissimulé par les couches nuageuses, il n'y a plus qu'une seule source de lumière extrêmement diffuse occupant la surface dégagée de la voûte céleste. L'absence d'ombre et de hautes lumières confère à l'image un aspect « plat », platitude encore accentuée par la désaturation des couleurs provoquée par cet excès de lumière diffuse. La température de couleur de la lumière est alors beaucoup plus élevée (10 000 K ou plus) que par beau temps ou soleil voilé : ce qui donnerait – en l'absence de réglage de la BdB – une forte dominante bleuâtre à l'image.

En couleur, il est naturellement indispensable de neutraliser cette dominante bleue par le réglage adéquat de la BdB, de préférence manuellement par mémorisation de la mesure sur une surface blanche recevant le même éclairage que le sujet.

Après cette intervention, les couleurs très désaturées sont « exactes », mais l'image n'aura jamais l'aspect brillant et le relief qui conviennent à un

portrait de bonne facture. Cependant, certaines photographies de caractère romantique s'accordent bien de la lumière tamisée d'un ciel « blanc ».

## OMBRE DÉCOUVERTE

Par beau temps (soleil, ciel bleu), il est loisible d'opérer « en ombre découverte », c'est-à-dire dans l'ombre d'un mur, d'un arbre, d'un rocher, etc. Caché des rayons directs du soleil, le modèle est alors éclairé par la lumière diffuse provenant du ciel, ainsi que par les réflexions sur les surfaces ensoleillées avoisinantes. Lorsqu'on photographie une personne dans ces conditions, on a bien souvent une dominante bleue sur l'ensemble de l'image, mais cependant plus marquée dans les parties les moins éclairées du modèle : cela dépend de la proportion variable de ciel bleu diffusée dans l'ombre découverte. Cette dominante – dont on se moque en noir et blanc – est moins gênante en couleur si le modèle reçoit l'éclairage principal à partir d'une surface réfléchissante ou diffusante directement illuminée par le soleil. Nous indiquerons plus loin quelques dispositions permettant d'obtenir des résultats tout à fait convaincants.

### En résumé

Nous avons constaté que la qualité de l'éclairage (couleur, orientation de la lumière principale, contraste de l'image) dépend :

- de la hauteur du soleil au-dessus de l'horizon ;
- de son degré de diffusion et de la proportion de lumière provenant directement du soleil par rapport à celle diffusée ou réfléchie qui éclaire les ombres.

En théorie, on peut avoir exactement le même éclairage à différentes heures du jour si le soleil est à la même hauteur au-dessus de l'horizon et si la lumière est pareillement diffusée par le ciel et les nuages. En réalité, les choses se présentent très différemment : sous les tropiques, le soleil se lève et se couche très rapidement, pour rester haut dans le ciel une grande partie de la journée, alors que dans les régions septentrionales ou australes, il est la plupart du temps bas sur l'horizon, dans une atmosphère plus ou moins embrumée. Cela veut dire en pratique que pour réaliser à coup sûr des portraits de bonne qualité technique dans ces conditions très diverses, il est souvent nécessaire de modifier l'éclairage naturel afin de l'accorder aux besoins de l'expression artistique : nous allons voir comment.

## ÉCLAIRAGE NATUREL ET CONTRASTE

Puisque nous avons commencé par là (voir chapitre 5), il est pertinent de comparer la lumière directe du soleil à celle donnée par la source principale d'un portrait en studio et la lumière diffusée par le ciel ou réfléchie par l'environnement à la lumière d'un luminaire d'ambiance, par exemple. Lorsque le ciel est clair, l'intensité du soleil ne varie pas notablement et il domine largement. En revanche, l'intensité de la lumière diffuse éclairant les ombres est infiniment variable en fonction de la nébulosité du ciel, de la

nature plus ou moins réfléchissante de l'environnement et des conditions de prises de vues.

- *Par très beau temps d'été* (ciel bleu, soleil dégagé), l'éclairage donné par le soleil – mesuré perpendiculairement à ses rayons – atteint 100 000 lx, auxquels il faut ajouter, mettons, 10 000 lx en provenance du ciel bleu : cela porte à 110 000 lx l'éclairage des hautes lumières du sujet. Les parties à l'ombre (celles qui ne reçoivent pas le soleil direct) sont seulement éclairées par le ciel, soit 10 000 lx environ. Dans ces conditions, le *contraste d'éclairage* entre la lumière et l'ombre est de 110 000/10 000, soit de 11 à 1 : ce qui est beaucoup trop (même en N & B et à plus forte raison en couleur) pour obtenir un portrait offrant un rendu agréable des valeurs et des teintes d'un visage.
- *Par soleil voilé*, il y a beaucoup moins de différence d'éclairage entre la lumière et l'ombre ; mettons 45 000 lx pour les hautes lumières et 15 000 lx pour les ombres (car un ciel voilé d'une légère couche nuageuse est plus lumineux que le ciel bleu) ; le contraste d'éclairage est alors de 45 000/15 000, soit 3 à 1, donc idéal pour un portrait en couleur.
- *Si le ciel est uniformément couvert*, il n'y a plus qu'une très faible différence entre la lumière et l'ombre, l'éclairage moyen pouvant ne pas dépasser 2 000 lx, par exemple.

Mais il faut ici remarquer que pour état donné du ciel, le contraste du sujet lui-même dépend pour une grande part de l'angle d'éclairage, ainsi que de la proportion de lumière réfléchi et diffusée dans les ombres par les surfaces avoisinantes.

Prenons un exemple : soit une jeune fille que l'on photographie debout, en plein soleil, sur un sol sombre (une situation peu enviable) : avec un soleil faisant un angle d'environ 45° par rapport au sujet et à l'axe optique nous aurons – ainsi que nous venons de le voir – un contraste élevé voisin de 11 à 1, bref, une très mauvaise image (cependant typique de nombreuses photos d'amateur).

Sous le même éclairage, tombant sous le même angle, photographions la jeune fille assise sur une plage de sable clair : la partie ensoleillée de son visage et de son corps recevra toujours 110 000 lx, alors que les régions à l'ombre, très éclaircies par le réflecteur naturel de sable, recevront un éclairage moyen de, mettons, 35 000 lx. Le contraste moyen entre les hautes lumières et les ombres n'est plus que de 3 à 1 environ, c'est-à-dire très favorable à l'obtention d'une image aux valeurs et aux couleurs agréablement équilibrées. Pendant que nous y sommes, remarquons que la lumière diffuse réfléchi par le sable (jaune orangé) est de couleur chaude, de sorte qu'elle neutralise l'excès de bleu diffusé par le ciel.

En pratique, *si le portrait est pris par beau temps en plein soleil, il est presque toujours nécessaire d'éclaircir les ombres*, de manière à réduire le contraste. On peut employer pour cela un réflecteur naturel – comme le sable de la plage ou un champ de neige – ou artificiel – tel un mur blanc, un drap, un panneau blanc, etc. La méthode privilégiée par une majorité de « portraitistes de plein air » est néanmoins l'éclair synchronisé d'un flash électronique selon la technique du « fill-in ».

---

## CONTRASTE DE L'ÉCLAIRAGE ET CONTRASTE DU SUJET

Dans un portrait, il faut considérer le contraste des luminances du sujet (que l'on peut mesurer avec un posemètre indépendant utilisé en lumière réfléchie). Effectivement, sous un même éclairage, nous ne trouverons pas des valeurs de luminance identiques, selon qu'il s'agit d'une personne blonde habillée de vêtements clairs, ou d'une personne brune vêtue de sombre : le contraste du sujet, donc de l'image enregistrée, sera moins élevé dans le premier cas que dans le second.

Pour cette raison, il est beaucoup plus sûr de déterminer l'exposition en effectuant la mesure en lumière réfléchie (ce qui est forcément le cas du système posemètre intégré l'appareil), à condition de veiller à ne mesurer que la partie « utile » de l'image. Dans un portrait, c'est sur le visage lui-même qu'il faut le faire. Un posemètre analysant un champ relativement étroit (mesure « sélective ») s'avère le plus efficace. Cette mesure prend en compte la densité de la peau qui est bien sûr le facteur fondamental pour la valeur d'exposition à donner. Selon les origines ethniques et les individus, le facteur de réflexion (« reflectance » en anglais) de la peau humaine varie (très approximativement) de 8 % pour la peau la plus sombre à 35 % pour la plus blanche. Entre ces deux extrêmes, la différence d'exposition à donner est d'environ 2 IL. Mais, quel que soit le facteur de réflexion de la peau, la mesure sélective sur le visage doit déterminer une exposition correcte, mais qui est d'autant plus élevée que la peau est plus sombre.

Dans un deuxième temps, il faudra prendre en compte la luminance relative de l'arrière-plan et de l'environnement de manière à ce qu'ils soient agréablement reproduits et en harmonie avec le personnage. Mais ces notions sont communes à tous les types de prise de vues, en extérieur comme en intérieur.

---

## COMMENT CONTRÔLER LE CONTRASTE EN EXTÉRIEUR ?

Les facteurs à considérer en priorité sont les suivants :

- d'une part, les très forts contrastes ne sont pas traduits correctement par le système numérique, ni le film couleur (particulièrement le film inversible pour diapositives) ;
- d'autre part, une lumière (principale) très diffuse retire tout éclat aux sujets colorés.

Pour le portrait en couleur comme en N & B, l'éclairage idéal se situe donc entre ces deux extrêmes : pas trop contrasté, pas trop doux. Nous avons vu que le soleil voilé donnait précisément ce type d'éclairage. Mais nous ne pouvons pas demander à notre modèle d'attendre que le ciel veuille bien se couvrir légèrement pour faire son portrait ! Il faut alors avoir recours à des artifices qui transforment, par exemple, la lumière trop « dure » du soleil brillant dans un ciel bleu, en une qualité d'éclairage compatible avec nos exigences.

## PORTRAIT EN LUMIÈRE DIFFUSE

Si le soleil est voilé par de légers nuages et que d'autres soient présents dans le ciel, nous disposons d'emblée d'une excellente lumière pour le portrait : le modèle n'est pas ébloui par le soleil trop vif, alors que son visage est bien modelé avec un agréable contraste entre les lumières et les ombres.

Dans le cas où le soleil serait vif, il existe un excellent moyen d'en diffuser la lumière, afin d'obtenir un éclairage plus doux. Vous pouvez constituer par exemple une sorte de dais en tissu blanc translucide, un lé de voile pour fenêtre par exemple, que vous tendez au-dessus du modèle grâce à des pieds légers et à des pinces. Pour un portrait en gros plan, on peut utiliser un écran de tulle ou autre tissu blanc léger (voire en papier-calque, malheureusement très fragile) tendu dans un cadre circulaire ou carré d'au moins 50 cm de diamètre ou de 60 cm de côté, que vous interposez à une certaine distance au-dessus de la tête du modèle. Selon les conditions de travail, l'écran sera orienté vers le soleil et fixé sur un pied-support ou tenu à la main par un assistant. Le rôle de cet écran est d'atténuer les rayons trop vifs du soleil, mais naturellement sans projeter d'ombre qui serait visible dans le cadrage.

## L'EMPLOI DES RÉFLECTEURS PASSIFS

Un *réflecteur passif* est une surface dont le rôle est de renvoyer vers le sujet la lumière émise par une source, ici, le soleil. Par comparaison, un *réflecteur actif* est celui qui est directement associé à la source de lumière, tel un parapluie monté sur un flash électronique, par exemple.

Nous avons souvent constaté que certains photographes – y compris des professionnels – semblent ignorer les immenses possibilités offertes par les réflecteurs passifs. Cela est d'autant plus incompréhensible que les cinéastes et gens de télévision filmant en extérieur les utilisent très couramment. Il faut dire qu'ils ont impérativement besoin de sources d'appoint continues, alors que les photographes peuvent employer le flash électronique ; ce dont ils ne se privent pas.

Particulièrement dans le cas d'un portrait en gros plan ou en buste, qui correspond à un cadrage « serré », il est relativement facile d'installer près du modèle un réflecteur monté sur pied et que l'on peut orienter (à condition qu'il n'y ait pas trop de vent !). Avec un tel accessoire – il existe des réflecteurs pliants peu encombrants –, il est aisé de renvoyer sur le côté le moins éclairé du modèle la quantité adéquate de lumière qui éclaircira les ombres en réduisant un excès de contraste sur le modèle. Le bénéfice majeur du réflecteur est qu'il permet le contrôle visuel de l'effet obtenu, alors qu'avec le flash électronique employé dans le même but, on ne peut être sûr du résultat qu'en procédant à des essais (sur ce point de l'immédiateté des résultats, la photo numérique représente un avantage décisif sur le film).

Nous distinguerons plusieurs sortes de réflecteurs passifs :

- *Réflecteurs naturels*. On peut utiliser la réflexion naturelle d'un mur blanc ou gris clair ; celle de la neige ou du sable ou de toute autre sur-



**Utilisation du flash indépendant en extérieur**

(À droite) Sans utilisation du flash, on ne distingue que la silhouette de la jeune fille éclairée en contre-jour. (À gauche). L'emploi du flash permet d'obtenir un « portrait » (puisque la personne est reconnaissable). L'intensité de l'éclair est cependant trop forte pour conférer un modelé naturel et agréable au visage. Photos René Bouillot.

face claire. Si le portrait est en couleur, la teinte du réflecteur a une grande importance : une surface vivement colorée teintera les ombres d'une dominante. Remarquons toutefois qu'une surface réfléchissante jaune doré – ce qui est le cas du sable ou du chaume – est un avantage. Pourquoi ? Parce que par ciel bleu les ombres sont affectées de cette dominante bleue, laquelle se trouve, en quelque sorte, neutralisée par l'apport de lumière réfléchie de teinte « chaude ».

- **Réflecteurs polis.** En plein soleil, nous déconseillons l'emploi d'un réflecteur brillant comme un miroir. Celui-ci renvoie en effet presque 100 % de la lumière qu'il reçoit sur le côté du sujet qui était à l'ombre et tout effet de modelé – créé par la domination d'une source principale – disparaît ; les ombres se croisent et se chevauchent sur le visage et le modèle, ébloui, risque de grimacer. En revanche, ce type de réflecteur « miroir » trouve des applications intéressantes en studio.
- **Réflecteurs argentés ou dorés.** On obtient d'excellents résultats avec un réflecteur constitué par une surface (un panneau en contreplaqué, un matériau tissé ou plastique, etc.) avec revêtement « argenté ». Il existe aussi des papiers aluminium semi-mat que l'on peut coller sur un support. Bien que ce type de réflecteur soit assez directif, il disperse une partie de la lumière, de telle sorte que cette source secondaire est relativement diffuse. Pour être pleinement efficace, il ne doit pas être placé à une distance supérieure à quatre fois sa largeur. Un réflecteur d'un mètre

carré est amplement suffisant pour un portrait cadré en buste.

Vous pouvez vous fabriquer un réflecteur « universel » sur un panneau dont l'une des surfaces est argentée, l'autre dorée (peinture « or » ou feuille de papier métallisé mat). Ainsi que nous l'avons évoqué plus haut, la surface dorée s'utilise lorsque le ciel est bleu : la lumière diffusée par la surface dorée compense assez bien l'excès de bleu dans les ombres.

Un réflecteur en « dur » est cependant encombrant et l'on envisage difficilement de l'emporter toujours avec soi ! On trouve dans le commerce spécialisé (marque Lastolite, par exemple) des réflecteurs légers de différentes tailles et surfaces qui, une fois repliés, sont très aisément transportables.

➤ *Réflecteurs mats.* Un réflecteur pour lumière très diffuse s'improvise avec une feuille de papier ou de carton, un drap ou une serviette et même, solution de fortune, un simple journal. En guise de réflecteur, on peut utiliser des plaques en mousse de polystyrène expansé (servant de protection dans les emballages) qui sont d'un blanc éblouissant. Elles ne coûtent pas cher, mais ont l'inconvénient d'être si légères que leur emploi par temps venteux est parfois difficile !

Un réflecteur blanc mat n'est efficace que s'il est utilisé très près du sujet : en pratique, à une distance égale à sa largeur. On voit que si le portrait est en pied, par exemple, le réflecteur doit être de grande taille.

En conclusion, un réflecteur est un accessoire précieux pour le portrait en extérieur (et, comme on l'a vu, en intérieur), mais il ne convient pas à toutes les situations : il est encombrant et demande généralement l'aide d'un assistant pour le maintenir et l'orienter convenablement. Ses avantages sont de diffuser une excellente lumière d'appoint qui, s'il est blanc ou gris, est de même Tc que la lumière qu'il reçoit et de permettre d'apprécier l'effet obtenu par observation du modèle.

L'autre méthode de diminution du contraste fait appel au flash électronique.

## FLASH EN EXTÉRIEUR, EN LUMIÈRE D'APPOINT

Pour des portraits non posés en extérieur, le flash est bien plus commode que le réflecteur. Vous savez que la lumière émise par le flash électronique se marie parfaitement avec la lumière du jour « moyenne », puisque la Tc de ces deux sources est voisine de 5 600 K. Notons tout de suite que le flash n'a d'autre rôle que réduire un excès de contraste entre les hautes lumières formées par le soleil direct et les ombres. En conséquence, l'éclair ne doit pas créer de nouvelles ombres qui détruiraient le modelé. Sur l'image finale, on doit avoir la sensation d'une scène uniquement éclairée par la lumière solaire.

Le problème est donc d'établir un équilibre agréable entre les lumières et les ombres, c'est-à-dire que les ombres éclaircies par l'éclair du flash doivent rester un peu plus denses que les parties directement éclairées par le soleil.

Pour des raisons essentiellement pratiques, le flash indépendant de type « cobra » est le plus souvent fixé sur la griffe synchronisée du boîtier, à moins qu'il ne soit – cas de tous les appareils « non-pro » – intégré à



## □ La passerelle

1. **Titre et destination de l'image :** HAMS – Pochette d'album de l'artiste.
2. **Équipement et réglages de l'appareil :** Boîtier Nikon D1x – Objectif Zoom Nikkor AF-S, 28-70 mm f/2,8, réglé sur 28 mm, 5 s f/5,6 à 100 ISO.
3. **Éclairage :** Lumière ambiante artificielle délivrée par l'éclairage public, complétée par un ensemble Ring Flash avec réflecteur « bol beauté » (Profoto 7B) installé sur le côté gauche, à environ 45° de l'axe optique. Accessoire supplémentaire : devant le flash, un filtre « gélatine » correcteur de température de couleur « Full CTO » (de couleur orange, il est équivalent à un filtre Wratten 85B).
4. **Photographe :** Clarke, Paris, 2008.
5. **Remerciements :** HAMS, chanteur.

6. **Commentaires du photographe :** beaucoup de facteurs interagissent entre le moment où vous décidez d'initier une démarche photographique et celui où vous pouvez juger du résultat final. Il est toutefois évident que l'élément décisif de la réussite est l'inspiration. C'est pour cela qu'une image qui semble de prime abord anodine peut parfois demander un gros travail de recherche avant de transmettre un message ou de « raconter une histoire ».

Les sources d'inspiration sont nombreuses et elles sont perçues différemment et avec plus ou moins de force par chaque créateur, lequel a peut-être été influencé par la musique, par un écrit, par une rencontre, par un rêve, voire par l'actualité.

On conçoit donc qu'il n'existe pas de recette magique permettant de glaner des idées et de découvrir

l'inspiration. L'artiste doit surtout faire appel à sa sensibilité et exercer sa curiosité, mais sans forcément faire confiance à son jugement immédiat.

Dans le cas de cette photographie, j'ai demandé à l'agent artistique du chanteur HAMS de réaliser une dernière image. Il me semblait en effet que le climat psychologique évoqué dans les vues déjà prises ne correspondait pas tout à fait au style musical du chanteur. J'avais l'impression que ces images étaient « trop attendues ».

C'est l'attitude d'un artiste errant et solitaire que j'ai voulu exprimer par cette composition nocturne, cela en tirant le meilleur parti des structures graphiques de l'environnement et d'une lumière caractéristiques de la mégalopole francilienne, laquelle a favorisé la naissance d'une musique très actuelle : la sienne.

l'appareil. C'est à notre avis le seul cas où la position de pleine face du flash n'est pas mauvaise, car l'éclair ne sert alors qu'à éclaircir, qu'à « remplir » les ombres (d'où le terme de « fill-in ») : l'éclairage et le modelé du sujet sont déterminés par la position du soleil et son degré de diffusion. Contrairement à l'emploi du flash intégré en intérieur – c'est-à-dire en faible lumière ambiante – le risque de provoquer l'horrible phénomène des yeux rouges est minimisé par le fait que le modèle étant en pleine lumière, ses pupilles sont très rétractées. L'éclair du flash ne se manifeste sur l'image finale que par un petit point blanc dans l'œil qui confère une agréable vivacité au regard.

Le cas extrême de l'emploi du flash en extérieur, d'ailleurs très valorisant, est lorsque le personnage est éclairé par le soleil en contre-jour (ou en semi contre-jour). Dans ce cas, son visage et son corps sont presque entièrement plongés dans l'ombre où ne se révèle aucun détail. Les cheveux et les contours de la silhouette sont en revanche soulignés de hautes lumières qui constituent un « effet ». Dans ce cas, l'emploi du flash en fill-in est (bien mieux qu'un réflecteur) la meilleure solution, à condition bien sûr que l'intensité de l'éclair soit idéalement dosée par rapport à l'exposition déterminée pour les parties illuminées par le soleil du personnage et de son environnement. Nous revenons bientôt sur ce point.

## QUAND LE FLASH DEVIENT SOURCE PRINCIPALE

Nous avons discuté ci-dessus du flash « lumière d'appoint » (« de remplissage », de « fill-in » si vous préférez ces termes) ayant pour objet – comme avec un réflecteur – d'éclaircir les ombres trop denses formées sur les régions qui ne sont pas directement éclairées par le soleil. Mais par temps plus ou moins couvert et afin de ne pas avoir une image d'une désolante platitude, on peut inverser les rôles respectifs de la lumière ambiante et du flash, en conférant à ce dernier la mission de simuler le soleil absent. Le flash devient alors la source principale, en créant le modelé et en formant les hautes lumières sur le sujet, tandis que la lumière diffuse du jour éclaire les ombres du personnage, l'environnement et l'arrière-plan. L'effet ainsi obtenu n'est jamais « naturel » si le modèle est cadré en plan général ou moyen, car l'on voit bien sur l'image que seul le personnage semble éclairé par le (faux) soleil, alors que le décor plus éloigné – qui n'est pas notablement illuminé par l'éclair – reste forcément dans la grisaille. Ce n'est généralement pas un inconvénient sur le plan de l'esthétique, mais il faut pour le moins en avoir conscience en composant son image. En gros plan, la simulation de l'éclairage solaire peut être parfaite.

La manière rationnelle de bâtir l'éclairage est celle-ci :

1. Afin d'obtenir l'agréable modelé convenant à un portrait, il faut placer le flash par rapport au modèle et à l'axe optique sur une position « solaire », c'est-à-dire assez verticale et à gauche ou à droite relativement à l'axe optique. C'est une chose dont nous avons abondamment parlé, particulièrement chapitre 5 « Lumière sur le visage ».

2. Puisque le flash est maintenant source principale, il faut que l'intensité de l'éclair soit dosée pour former les hautes lumières et créer – comme le soleil – des zones d'ombres aux contours relativement nets.
3. Les expositions relatives données par le flash sur le modèle et par la lumière du jour doivent être équilibrées de telle sorte qu'elles laissent la priorité aux hautes lumières, avec un contraste agréable sur le sujet et avec son environnement.

Pour réaliser l'effet ou le style d'éclairage désiré, il faut pouvoir placer le flash où l'on veut par rapport au modèle et à l'axe optique : c'est-à-dire l'éloigner de l'appareil à l'aide d'un long cordon de synchronisation, ou bien le déclencher à distance « sans cordon ». Selon les circonstances et les possibilités, le flash peut être tenu à bout de bras (« en extension »), tenu par un assistant ou fixé sur un pied.

## RÉGLAGE DE L'EXPOSITION AVEC LE FLASH D'APPOINT

L'emploi du flash en appoint de la lumière naturelle demande une bonne compréhension des facteurs mis en jeu. Voyons cela de plus près :

1. *Dans le cas d'une prise de vue en lumière continue, sans flash*, l'exposition globale (considérée comme « correcte » pour le sujet principal, par exemple la partie éclairée du visage) dépend – pour une luminance de cette région et une sensibilité ISO données – du réglage corrélatif de la vitesse d'obturation et de l'ouverture du diaphragme. Rappelons seulement – dans le cas fort improbable où vous l'auriez oublié –, que pour une lamination globale donnée, mettons IL 12 à 100 ISO, l'exposition du film ou du capteur est identique, par exemple avec les réglages 1/500 s à f/2,8 et 1/30 s f/11, ainsi que pour tous les autres couples vitesse/diaphragme équivalents, tel 1/125 s f/5,6, etc. En conservant donc la même exposition globale, on peut donner la priorité à la vitesse d'obturation (sujet mobile, éviter le bougé au déclenchement) ou à l'ouverture du diaphragme (contrôle de la profondeur de champ).
2. *Lorsqu'on utilise le flash en appoint en extérieur*, l'image finale résulte de l'addition de deux expositions :
  - *Exposition en lumière continue*. L'ensemble de la scène est éclairé par la lumière solaire et reçoit donc partout le même *éclairage*. Nous disons bien « éclairage », car les divers éléments de la scène se différencient par leur *luminance*, c'est-à-dire par la quantité de lumière qu'ils réfléchissent en direction du point de vue (pour un éclairage donné, la luminance d'une surface dépend du facteur de réflexion de la matière dont la surface est constituée, de l'orientation de cette surface par rapport à la source et à l'axe optique, enfin, de sa couleur). Ainsi que nous venons de le rappeler, l'on peut donner l'exposition correcte pour l'éclairage solaire en jouant corrélativement sur la vitesse d'obturation ou sur l'ouverture du diaphragme.

- *Exposition au flash.* Outre la lumière naturelle, le personnage est de plus illuminé par le flash. Pour une quantité donnée de lumière émise par le flash, l'exposition correcte dépend de deux facteurs : (1) de la distance entre le flash et le sujet et (2) de l'ouverture du diaphragme. Si l'on ne considère que l'exposition donnée par le flash, la vitesse d'obturation n'entre pas en ligne de compte : il faut et il suffit que la vitesse sélectionnée soit égale ou plus « lente » que la vitesse X de synchronisation de l'obturateur (si celui-ci est de type focal, dans le cas d'un appareil reflex).

---

## LES DONNÉES DU PROBLÈME

Quand il est la seule source de lumière « active » (en intérieur, le soir, etc.), le flash fixé ou intégré au boîtier et délivrant un éclairage de pleine face ne laisse aucune possibilité d'évoquer le climat naturel de la scène. Seul le sujet du premier plan est bien exposé, tandis que le fond est beaucoup plus sombre, voire complètement noir s'il est un peu éloigné derrière le sujet. Bien que la très grande majorité des photos d'amateur en intérieur ou en faible lumière ambiante soient prises dans ces déplorables conditions, ce n'est sûrement pas de cette manière que l'on peut réussir un portrait !

Sur le plan esthétique de l'image, il ne suffit pas d'éclairer le personnage agréablement, mais il faut également le situer dans son environnement ; ce qui suppose que l'arrière-plan et le décor soient correctement exposés.

Dans les deux cas évoqués ci-dessus (flash en fill-in et flash source principale), il y a, d'une part, le personnage illuminé par le flash (ce qui impose une valeur de diaphragme) et, d'autre part, les régions de la scène éclairées par la lumière ambiante, dont l'exposition convenable est contrôlée par le temps de pose, mais à l'ouverture de diaphragme adoptée pour le flash.

À cette étape des explications, rappelons les deux principales contraintes liées à l'emploi du flash :

1. La portée du flash est limitée à une certaine plage de distance : s'il est fixé sur l'appareil ou qu'il en est proche, le sujet à éclairer est forcément au premier plan. Un objet quelconque situé plus près de l'appareil que le sujet est inévitablement surexposé.
2. Dans le cas de l'appareil reflex (RA = Argentique, RN = Numérique), la vitesse maximale normalement utilisable avec le flash (vitesse de synchro X) dépend des caractéristiques du boîtier. Si, par exemple, votre RN a une vitesse de synchro X de 1/125 s, vous ne pouvez pas opérer au 1/250 s avec le flash. En revanche, rien ne vous empêche d'adopter une vitesse plus lente, voire une pose longue, donc d'exposer correctement pour les régions de la scène éclairées par la lumière ambiante : ce mode s'appelle « synchro vitesse lente ».

Bien avant que le reflex et le flash accessoire ne soient totalement automatisés, il était possible d'associer en une seule exposition globale

les expositions relatives pour le flash et pour la lumière ambiante. Mais « en manuel », même en bénéficiant des indications du posemètre intégré au boîtier ou indépendant, il y avait tant de paramètres à considérer que les conditions d'exposition optimales étaient très difficiles à « supputer » ; d'autant qu'avec le film, on ne pouvait pas vérifier illico sur un écran couleur que l'image enregistrée était effectivement réussie ! Avec les systèmes flash d'aujourd'hui, l'optimisation du dosage flash/ambiance est assurée à la quasi-perfection par les automatismes. Puisque vous en avez les moyens, il ne vous reste « plus qu'à » savoir quel effet vous voulez obtenir ; ce n'est plus une question de technique, mais de pratique et de talent !

## FONCTIONS IMPORTANTES D'UN APPAREIL REFLEX UTILISÉ AVEC LE FLASH « DÉDIÉ »

Il ne servirait à rien dans ce chapitre de décrire par le menu les capacités et les fonctions d'un flash électronique. Avec telle marque de RN en effet, vous ne bénéficiez de toutes les fonctions et automatismes qu'en utilisant un modèle de flash de la même marque que le boîtier ou intégralement « compatible » d'une autre origine (ce qu'on appelle un flash « dédié »). Sur ce point, vous devez donc vous référer aux modes d'emploi (du modèle de boîtier et du modèle de flash utilisés) publiés par le constructeur. Vous pouvez par ailleurs en apprendre bien davantage – sur l'emploi et le fonctionnement du flash électronique et sur bien d'autres sujets – en consultant un ouvrage tel que *La pratique du reflex numérique* (René Bouillot, Éditions VM, 3<sup>e</sup> édition, 2009).

Voici les fonctions qu'il est intéressant de connaître :

1. *Dosage automatique du rapport lumière ambiante/lumière du flash.* La plupart des systèmes ont la capacité de déterminer grâce à des mesures préalables immédiatement avant l'exposition, quelles sont les expositions nécessaires pour le sujet principal (plus ou moins illuminé par l'éclair du flash) et pour l'arrière-plan et l'environnement (seulement éclairés par la lumière naturelle). Il est de plus possible de modifier comme désiré l'intensité relative de l'éclairage délivré par le flash (affichage du « ratio », correction d'exposition au flash) par rapport à l'exposition en lumière ambiante, autrement dit le contraste.

2. *Mode flash FP (Focal Plane) : synchronisation du flash aux hautes vitesses d'obturation.*

En cas de forte lumière ambiante (fill-in en extérieur par beau temps), une vitesse de synchro X relativement lente (1/180 s, par exemple) est un handicap. Dans ce cas en effet, on ne peut normalement éviter que l'arrière-plan très lumineux ne soit surexposé, compte tenu de l'ouverture de diaphragme requise pour l'exposition correcte du sujet par le flash. La solution consiste à utiliser une vitesse d'obturation plus élevée que la vitesse de synchro X. Cette fonction est offerte par de nombreux couples flash externe/boîtier RN. Dans ce mode

flash automatique FP, le flash émet non pas un seul éclair, mais une série d'éclairs très haute fréquence (50 kHz, par exemple), pendant toute la durée de défilement de la fente de l'obturateur focal.

La synchro haute vitesse permet d'utiliser le flash en extérieur bien éclairé conjointement avec une grande ouverture (flou de l'arrière-plan), de donner un éclat aux yeux ou un subtil effet de fill-in dans un portrait. Cependant, chaque portion du capteur ne recevant qu'une partie de l'éclairage total, il s'ensuit que la puissance nominale du flash décroît considérablement, en corrélation avec l'augmentation de la vitesse.

3. *Vitesse lente avec synchro 2<sup>e</sup> rideau.* Pour enregistrer sur la même vue l'image gelée par l'éclair du flash d'un sujet mobile évoluant en faible lumière ambiante et les traînées lumineuses marquant sa trajectoire, il est logique d'adopter le mode de synchronisation flash 2<sup>e</sup> rideau. Grâce à ce subterfuge, ces traînées se prolongent derrière l'image nette du sujet mobile et non pas devant lui, comme ce serait le cas en synchro normale « premier rideau ». Cette fonction est généralement offerte par les RN à flash intégré (grâce à une fonction personnalisée) et sur la plupart des flashes externes spécifiques. Dans ce dernier cas, c'est le flash externe qui a la priorité de la fonction.

Le soleil voilé est l'éclairage naturel le plus favorable pour le portrait en extérieur, en couleur comme en noir et blanc.

L'emploi de réflecteurs passifs, naturels ou artificiels, permet de réduire le contraste excessif entre les parties éclairées et les parties ombrées d'un portrait pris en plein soleil.

Le flash électronique procure la lumière d'appoint nécessaire pour dégager les ombres d'un portrait éclairé très latéralement, en contre-jour ou en semi contre-jour. Par temps couvert, le flash peut devenir la source principale.

## EXEMPLES D'ÉCLAIRAGE EN LUMIÈRE NATURELLE

Si la lumière du soleil est diffusée par un léger voile nuageux, bien éclairer un portrait se résume à orienter correctement la tête par rapport à la position du soleil dans le ciel. Nous avons vu qu'un angle en hauteur voisin de 45° convient le plus souvent à un portrait classique ; le reste est une question d'observation et de bon goût.

Si le soleil est vif dans un ciel dégagé, il faut généralement réduire le contraste entre les hautes lumières et les ombres du visage et du corps, par l'une des méthodes que nous avons abondamment décrites. L'éclairage solaire peut être le classique à 45°, mais avec le risque que le modèle soit ébloui et cligne les yeux. Pour l'éviter, on préfère habituellement un éclairage de côté ou de semi contre-jour, nécessitant une source supplémentaire de « fill-in ». À chaque fois que possible, préférez un réflecteur naturel. Parmi ceux-ci, faisons une place à l'eau dont les reflets du soleil éclairent le visage de bas en haut. L'effet peut toutefois sembler « naturel » si la surface liquide est incluse dans le cadrage.

# LA POSE, LE FOND ET LE DÉCOR

Il est bien normal que le modèle soit plus décontracté qu'en studio : ce ni la pose, ni les vêtements ne sont les mêmes à la campagne qu'en intérieur.

Il faut inciter la personne à prendre une pose qui lui semble naturelle : ce qu'elle n'est pas forcément capable de faire spontanément. Éviter particulièrement les attitudes guindées où le personnage, debout, ne sait que faire de ses mains et prend presque automatiquement la position du garde-à-vous. Si la vue doit être prise en pied, ne pas présenter le corps face à l'appareil, mais de trois-quarts, quitte à demander au modèle de tourner la tête vers l'appareil. En extérieur, il ne manque pas de supports sur lesquels s'appuyer : tronc d'un arbre, contre un mur, à moitié assis sur une balustrade, etc.

Même pour une vue en buste ou en gros plan, la personne peut être assise ou couchée, ce qui peut vous obliger à abaisser le point de vue afin de ne pas engendrer de déformations dues à une perspective plongeante.

L'espace environnant joue un rôle très important ; observez attentivement les éléments qui se trouveront inclus dans le cadrage. En gros plan, avec une longue focale et une grande ouverture, la profondeur de champ est très limitée, de sorte que l'arrière-plan ne figure que par des formes floues et imprécises. Dans un portrait en pied, au contraire, l'environnement joue forcément un rôle important dans la composition. Dans ces conditions, le paysage naturel ou urbain au sein duquel se trouve le personnage conditionne le climat psychologique du portrait ; sans en avoir forcément conscience, le spectateur établit des relations entre le caractère d'une personne et l'environnement dans lequel elle se trouve.

Ainsi que nous en avons discuté, les reliefs du visage et du corps dépendent dans une large mesure de leur orientation par rapport à la lumière dominante, c'est-à-dire celle du soleil. Aussi faut-il associer, depuis un même point de vue, l'angle d'éclairage qui convienne à la fois au modèle et au décor ; cela demande parfois de longues recherches (si possible, lors d'une reconnaissance préalable des lieux, avec estimation de la tranche horaire où les conditions d'éclairage seront optimales).

Puisqu'il s'agit avant tout du portrait, il faut veiller à ce que l'environnement ne prenne pas trop d'importance dans la composition. Par sa couleur, ses formes, son degré de netteté, par la surface qu'il occupe dans l'image, il ne doit pas attirer le regard, mais simplement servir de « faire-valoir », d'encadrement au personnage. On voit ici ce qui différencie un portrait d'un paysage « habité » ; ce n'est pas tellement la taille du personnage dans l'image qui compte, mais *le poids psychologique* qu'on lui donne dans la composition.

Une erreur très répandue chez le photographe inexpérimenté est de vouloir faire figurer sur la même vue – en leur donnant la même importance – son épouse et, par exemple, le Mont-Blanc. Or cela est impossible : une image doit toujours privilégier un seul sujet ; l'un étant le motif dominant, l'autre le décor où une figure humaine ne jouant que le rôle d'accessoire dans la composition. Si la photo est bien composée – en reprenant l'exemple ci-dessus –, nous aurons, soit un portrait de madame (*motif principal*) dans un environnement de montagne (*motif secondaire*), soit un paysage alpestre

(*motif principal*), dans lequel la silhouette de madame n'est qu'une anecdote (*motif secondaire*).

L'un des problèmes liés au portrait en couleur en extérieur est celui des *dominantes colorées*. Les surfaces et objets proches du personnage réfléchissent en effet leur propre couleur sur le corps et le visage. S'il y a un mur de brique à proximité – même s'il ne figure pas dans le cadrage – le personnage risque d'être teinté de rouge, peut-être plus d'un côté que de l'autre. Le même genre de phénomène se produit lorsque le modèle est sous la ramure d'un arbre ou qu'il est assis dans l'herbe : une dominante verdâtre est fâcheuse pour un rendu agréable de la teinte chair !

La « pollution » est encore plus marquée quand le modèle porte un vêtement de couleur vive, un pull rouge ou orange, par exemple : son visage, particulièrement dans les ombres de sa partie basse (le cou, le menton) prendra des colorations rougeâtres ou orangées qui sont très difficiles, sinon impossibles à supprimer par retouche logicielle.

À moins que la dominante ne soit volontaire, il faut donc éviter de placer le modèle dans un environnement coloré très lumineux et lui demander au contraire de porter des vêtements aux teintes sourdes ou neutres. Remarquez que, pour éviter cette dénaturation de la carnation naturelle de la peau, il suffit que le personnage ne se trouve pas à proximité immédiate de l'élément du décor concerné ; si vous désirez que cet élément soit quand même présent dans la composition, il est peut-être possible de prendre la vue avec une plus longue focale qui semble rapprocher les plans de la scène étalés en profondeur.

Nous avons déjà traité de la coloration bleuâtre des ombres par beau temps ciel bleu et suggéré quelques remèdes préventifs (réflecteur doré, flash en fill-in, etc.).

# CHAPITRE 12

## LA FEMME

*En première approche, le portrait de la femme est une recherche de la forme et de la beauté : tout doit être mis en œuvre pour élaborer une image idéale de la personne photographiée. Tout portrait d'adulte est psychologique, reflet d'une personnalité, auquel se superpose, pour ainsi dire, un portrait esthétique ayant pour ambition de fixer pour très longtemps l'image d'une beauté qui, sans lui, s'effacerait trop rapidement de la mémoire des autres.*

Même à notre époque heureusement « égalitariste », chacun des sexes garde ses spécificités : l'un est globalement considéré comme « fort », l'autre comme « beau » : bien que l'on puisse trouver, plus ou moins marquées, de la force chez la femme et de la beauté chez l'homme. Ce serait méconnaître l'être humain que de ne pas prendre en compte des comportements qui se sont constamment vérifiés depuis la nuit des temps ! La mission du photographe étant de rendre la femme encore plus belle et désirable, le portrait féminin est un art particulièrement difficile.

Nous irons plus loin en affirmant qu'il ne suffit pas, tant s'en faut, que le modèle soit d'une saisissante beauté, tout au moins selon les « canons » dont nous avons parlé en début d'ouvrage : si une « reine de beauté » est *a priori* plus facile à photographier qu'une autre jeune femme, c'est tout simplement parce qu'elle a l'habitude de l'être et a acquis par l'expérience la faculté de se présenter plus favorablement devant l'objectif. Chaque femme ayant ses qualités propres – morales, à défaut de physiques – c'est de toute manière au portraitiste qu'il incombe de la révéler !

### UNE BEAUTÉ RECOMPOSÉE

Mis en présence d'un nouveau visage, le photographe doit très vite être capable d'en analyser les caractéristiques morphologiques et au-delà, de percevoir la personnalité qui se cache derrière lui. Disons qu'il y parviendra plus facilement en bénéficiant d'emblée de la collaboration et de la confiance de son modèle. Ce que nous avons dit du portrait en général s'applique avec plus de pertinence au portrait féminin ; en particulier, son comportement face à l'objectif prend facilement un aspect « dramatique » si la femme a peur de ne pas se présenter avec tous ses avantages.



## □ « Nelly » : un modèle de portrait classique

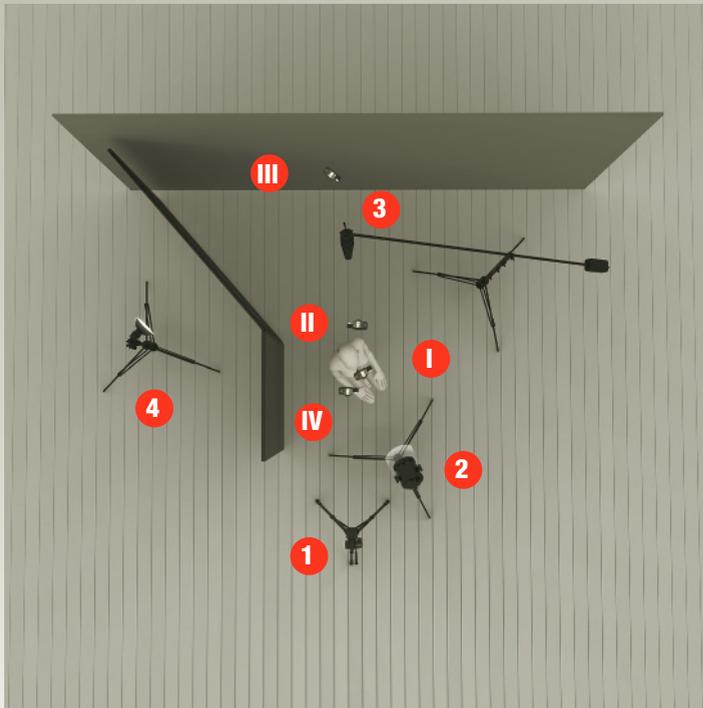
L'image a été conçue et réalisée par Clarke en tant que référence pour ses cours (NLight) de formation à l'éclairage. C'est en même temps un modeste hommage rendu au célèbre photographe des stars hollywoodiennes George Hurrell<sup>1</sup>

1. Vous pouvez admirer sur le Web les portraits de stars du grand photographe,

(1904-1992). Il est évident que le style résolument « rétro » de ce portrait (l'habillement, la pose et l'expression du modèle) est totalement voulu : ce n'est pourtant qu'un exemple à l'esthétique duquel vous n'êtes pas forcé d'adhérer. Quel que soit le style de portrait, le facteur décisif de la réussite est toujours la

façon dont le modèle a été mis en valeur par la lumière : c'est pour cela que nous vous conseillons d'étudier attentivement son plan d'éclairage, en particulier la nature et la position de la source principale par rapport au visage. Nous avons complété le schéma par la description de la méthode de mesure conseillée pour l'équilibrage des diverses sources de lumière. Photo Clarke. Modèle Nelly Rieuf.

par exemple à l'adresse suivante : « Google > Images correspondant à George Hurrell ».



### Plan d'éclairage 3D

1. Position de l'appareil – 2. Source principale : projecteur Fresnel avec faible diffuseur (Rosco 250) – 3. Source d'effet (contre-jour) : torche avec accessoire snoot – 4. Lumière d'ambiance : bol beauté avec grand diffuseur formant boîte à lumière.

## □ Réglage de l'intensité de chaque source

Les mesures s'effectuent en mode « lumière incidente » (c'est-

à-dire flashmètre près de la surface éclairée, son récepteur étant exactement orienté vers la source de lumière) et dans un certain ordre, indiqué en chiffres romains sur le schéma : I. Mesure de la source

principale – II. Mesure de l'effet (snoot) – III. Mesure de l'éclairage du fond – IV. En lumière incidente, la dernière mesure se fait depuis le sujet, le récepteur étant orienté vers l'objectif.

# SUBLIMER LA FEMME

Le portrait féminin est aussi une approche de la perfection. Très peu d'êtres humains étant physiquement parfaits, il est souvent nécessaire de « tricher » quelque peu avec la réalité pour y parvenir. Mais cette part d'interprétation doit se faire sans que celle ou celui qui regarde l'image finale puisse en avoir pleinement conscience. Le photographe dispose de différents moyens lui permettant d'exalter les possibilités virtuelles ou réelles de son modèle et, si nécessaires, de dissimuler les légères imperfections que le plus joli visage peut cependant porter. Ces moyens sont :

1. Le maquillage.
2. L'éclairage.
3. La coiffure.
4. Les vêtements.
5. La pose.
6. Le décor et le fond

Bien qu'elle ait été de tout temps une méthode d'amélioration des portraits efficace et très pratiquée, nous ne traitons pas de la retouche dans cet ouvrage. Il s'agit en effet d'opérations de correction au stade du post-traitement, soit d'erreurs à la prise de vue, soit d'imperfections physiques du modèle. La retouche ne s'impose pas si l'image ne présente pas de tels défauts.

---

## LE MAQUILLAGE

Nous pensons que le maquillage est toujours nécessaire pour un portrait en gros plan, même chez une jeune fille ou une femme qui ne se maquille pas habituellement ou rarement. Le type de maquillage dont nous parlons est léger, totalement invisible sur la photographie ; son objet est de ne pas faire ressortir des caractéristiques que seul l'objectif a le pouvoir de déceler et de souligner. De petites rougeurs, des rides minuscules, qu'on ne remarque pas dans la réalité, seraient sans cela mis cruellement et fausement en évidence.

Si certaines femmes savent se maquiller avec art, efficacité et discrétion, ce n'est pas un cas général ; de plus, un maquillage excellent pour la ville ou pour le soir, n'est pas forcément adapté à la photographie, surtout en couleur.

Si vous pensez néanmoins que votre modèle féminin est bien maquillé ou que vous ne vous sentez pas capable de faire mieux, observez-le attentivement en apportant les corrections souhaitables aux points suivants :

- *Brillance générale de la peau.* La peau doit être mate. C'est dire qu'un visage trop brillant doit être maté avec de la poudre.
- *Mise en place du rouge à lèvres.* Seul un visagiste professionnel est capable de modifier les contours naturels des lèvres. Si l'on n'en dispose pas, il vaut mieux que le rouge suive exactement ces contours, c'est-à-dire ne pas descendre sous la lèvre inférieure, ni exagérer l'arc de la lèvre supérieure.



*Dans une chaude ambiance de cabaret, l'élégant effeuillage d'un très joli modèle. Photos Clarke. Modèle Nelly Rieuf.*

➤ *Le fond de teint et le rouge des joues.* Il vaut mieux qu'il n'y en ait pas assez que trop ; on veillera particulièrement à la régularité du fond de teint et au dégradé pour le rouge des joues, lequel doit être placé exactement sur les pommettes.

Si cela vous semble nécessaire, n'hésitez pas à demander à votre modèle féminin de reprendre totalement son maquillage et même à l'y aider si vous avez acquis une certaine maîtrise de cette technique ; vous ne la vexerez pas si vous lui indiquez que la photographie a des exigences différentes de la vie courante et que l'objectif ne voit pas comme nous.

---

## L'ÉCLAIRAGE

Nous avons indiqué les schémas d'éclairage qui sont *a priori* plus favorables au portrait féminin : soit *frontal*, soit de *trois-quarts*, en veillant particulièrement pour ce dernier à ce que la forme générale du visage soit bien mise en valeur (un côté du visage étant peut-être plus harmonieux que l'autre) et que les yeux soient vifs et bien éclairés.

Il est bien certain que l'éclairage frontal – source principale relativement concentrée et placée assez haut au-dessus de l'axe optique – est le plus favorable pour les femmes ayant dépassé la trentaine, car, avec l'aide d'un léger maquillage, il fait disparaître les petites rides et autres imperfections de la peau.

Les notions de féminité et de douceur sont mieux traduites par un éclairage de contraste modéré. C'est pour cela qu'en studio (ou conditions analogues de prises de vues), on utilise le plus souvent une lumière d'ambiance assez diffuse dans un environnement lumineux (boîte à lumière ou réflecteur parapluie, par exemple). Une femme blonde au teint clair est un sujet de choix pour un portrait traité en « high key », c'est-à-dire en valeurs



## □ **Magie de la lumière**

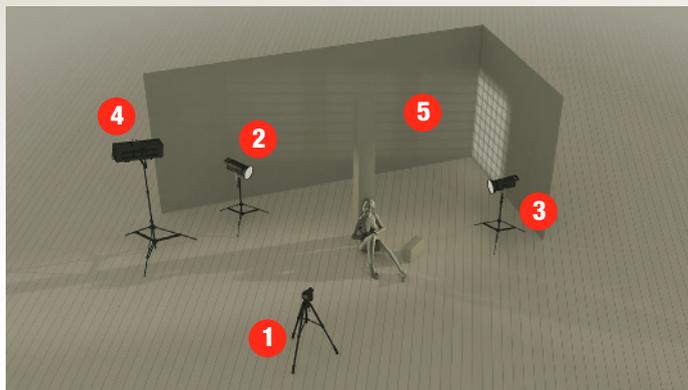
Lors d'un atelier « NLight » de formation à l'éclairage, cette photo réalisée à titre d'exercice fut

rapidement mise en scène dans un local vidé de son mobilier pour la circonstance. Vous voyez – selon un plan d'éclairage d'ailleurs très élaboré – de quelle manière Clarke

s'y est pris pour faire naître un certain climat psychologique par la seule magie de la lumière. Modèle Gaëlle Skura.

### **Plan d'éclairage 3D**

**1.** Position de l'appareil – **2 et 3.** Deux sources « bol beauté » avec réflecteur argenté et calque diffuseur (Rosco 250) – **4.** Projecteur de poursuite avec gobo « croisée de fenêtre » et filtre coloré – **5.** Motif « fenêtre » projeté sur le fond par le projecteur de poursuite (**4**).



claires, sans ombres marquées. En revanche, une femme brune au teint mat, s'accommode d'une ambiance plus contrastée et d'un environnement plus sombre, voire d'un fond noir.

À notre avis, si l'on veut que la femme soit satisfaite de son image – condition essentielle de la réussite « commerciale » – il vaut mieux ne pas multiplier les sources à faisceau concentré, donnant une lumière « dure ». À défaut de retouche ultérieure, elles ont tendance à faire ressortir les irrégularités et défauts de la peau.

---

## LA COIFFURE

La chevelure est par essence la parure de la femme : il est plus que probable que votre modèle en a pleinement conscience et qu'elle ne se soumettra à l'objectif qu'après avoir consacré le temps nécessaire aux soins de la coiffure. Vous vérifierez néanmoins que des cheveux relevés ne soient pas de travers ou que d'autres ne produisent pas un épi rebelle sur le front ou au-dessus de l'oreille. Une belle chevelure mérite généralement d'être éclairée spécialement : dans les meilleures conditions de prises de vues – en intérieur ou en extérieur – vous pourrez peut-être installer tout exprès une source supplémentaire en semi-contre-jour afin de créer un effet soulignant les contours de la chevelure par une auréole de lumière (voir chapitre 5 « Lumière sur le visage »).

---

## LES VÊTEMENTS

Il est évident que le choix des vêtements est fondamental pour un portrait féminin : ils contribuent à affirmer une personnalité par leur style et la manière dont ils sont portés. Selon le cadrage, ils prennent plus ou moins d'importance dans la composition.

Rappelez-vous qu'un chemisier, un pull ou une robe de couleur vive risque de créer une dominante colorée, particulièrement dans la partie basse et dans les ombres du cou et du visage. À cause de l'adaptation de la vision, la « pollution » colorée n'est pas forcément ressentie par le photographe observant son modèle. Aussi, lorsque cela est possible, demandez à votre modèle d'apporter plusieurs vêtements, de manière à pouvoir en changer au moment des prises de vues.

À moins qu'il ne s'agisse d'un modèle professionnel, rétribué pour cela, il est difficile pour le photographe d'imposer sa volonté : mais, comme c'est le cas pour le maquillage ou la coiffure, vous pouvez convaincre la femme que le vêtement qu'elle a choisi n'est pas celui qui convient le mieux. Pour un portrait « posé », un vêtement de teinte neutre ou pastel est généralement préférable, pour la simple raison qu'une teinte vive à proximité du visage nuira, à cause du contraste des couleurs, au rendu convenable de la carnation de la peau.

Sur le plan de l'esthétique et de la signification psychologique, on ne peut nier que le visage soit de loin l'élément fondamental d'un portrait. Bien que l'on puisse trouver des exemples contraires dans l'œuvre de certains artistes (c'est peut-être pour cela qu'ils le sont), l'on doit admettre que la tête et le visage doivent dominer dans la composition. Autrement

dit, ce sont par vocation les éléments les plus nets, les mieux éclairés, les plus détaillés, etc. de l'image. Nous devons ici évoquer un problème – à la fois technique et esthétique – auquel le portraitiste novice ne pense pas ou qu'il ne sait pas résoudre à la prise de vue. Avec des personnes à la peau plutôt claire – ces considérations s'appliquent autant aux hommes et aux enfants – qui sont des sujets « moyens », on a véritablement le choix de la nature claire ou sombre des vêtements et de l'environnement, ce n'est qu'une question de style personnel, de climat psychologique, etc. On peut toujours assurer – comme il se doit – le meilleur rendu des tonalités et des teintes du visage, lesquelles se situent dans les régions de demi-teintes.

Le problème – qui n'en est un que s'il n'a pas été résolu à la prise de vue – concerne les personnes à la peau sombre ou noire. Comme précédemment, c'est pour le visage (la tête, les cheveux et le corps) qu'il faut établir l'exposition correcte, de manière à ce qu'il conserve l'absolue prééminence dans la composition. Si cette personne, mettons une jeune femme, porte des vêtements clairs et que vous la placez dans un environnement lumineux ou devant un fond blanc, il est totalement impossible d'exposer correctement son visage en conservant en même temps des détails dans les hautes lumières des vêtements et de l'arrière-plan. Celles-ci sont forcément surexposées et – sauf précautions particulières – « irrécupérables » au post-traitement numérique. Même dans le cas où elles seraient suffisamment détaillées, ces plages claires de l'image attirent presque irrésistiblement le regard du spectateur en dehors du sujet : le portrait est techniquement « raté ». La solution – à notre avis « universelle » et superbement efficace – est d'exposer en fonction de la luminance de la peau (la quantité de lumière qu'elle réfléchit), que la personne porte des vêtements foncés et qu'elle soit placée dans un environnement et/ou un fond plutôt sombre.

Les vêtements jouent également leur rôle dans la composition : leurs lignes et les volumes, les surfaces plus ou moins colorées sont autant d'éléments qui occupent une place dans le cadrage et sur lesquels, après avoir contemplé le visage, le spectateur de l'image finale – surtout si c'est une femme – portera toute son attention. Pour la plupart des femmes et chez bien des hommes, le vêtement n'est pas qu'un habit : c'est également ou davantage un symbole social, une façon d'être, une manière de vivre !

---

## LA POSE

L'attitude du modèle contribue largement à exprimer sa personnalité. Il est évident qu'une jeune fille « émancipée » peut se présenter d'une manière très libre (assise en tailleur, à plat ventre sur le tapis, etc.), c'est-à-dire dans des poses qui ne conviendraient pas du tout à une dame plus âgée portant un tailleur sombre... Entre ces exemples extrêmes, il y a toutes les situations intermédiaires à analyser et à adapter à la nature profonde de la personne.

Le défaut de certains photographes portraitistes est de faire adopter à toutes leurs clientes la même pose stéréotypée ; accompagnée d'un éclairage standard et d'un sourire de commande sur le visage, l'image ne révèle rien ou pas grand-chose de leur personnalité. Ils produisent de cette manière des portraits « commerciaux » au mauvais sens du terme. Ce n'est plus dans



l'habitude des familles de se faire « tirer le portrait » chez le photographe de quartier : comme tant d'autres, cette activité artisanale est en voie de disparition, encore accélérée par l'avènement du numérique. Il existe heureusement aujourd'hui une nouvelle école du portrait professionnel qui s'efforce de renouveler le domaine : les réalisations sont flatteuses pour les clientes – ce qui est une nécessité commerciale – mais les images sont « personnalisées ». Dans les vitrines et les galeries, toutes les femmes ne se ressemblent pas !

Si vous n'êtes pas professionnel, votre action dans le domaine du portrait peut s'avérer très valorisante, grâce à la plus grande liberté d'approche et aux relations plus intimes que vous pouvez établir avec les modèles. Néanmoins, ainsi que nous l'avons déjà souligné, peu de personnes – hommes ou femmes – trouveront « réussies » des images d'elles-mêmes qui ne les montrent pas sous leur jour le plus favorable, c'est-à-dire flatteur.

Pour parvenir à ce résultat, il ne fait aucun doute que le choix de la pose soit capital, d'autant qu'il est lié aux autres composantes du portrait : l'éclairage et l'expression.

---

## LE DÉCOR ET LE FOND

Pour un portrait en gros plan, le rôle de l'arrière-plan se limite à celui d'un fond, généralement neutre afin de faire ressortir – si la photographie est en couleur – la carnation de la peau, la couleur des cheveux, des yeux et des lèvres. Par contre, un portrait en pied ou montrant une grande partie de la silhouette implique un décor, fût-il le plus discret.

### **Contraste**

*On a du mal à croire que l'actrice en furie émergeant de l'ombre – rappelant les films expressionnistes allemands des années vingt (Le cabinet du docteur Caligari, Le Golem, Nosferatu le Vampire, pour citer les plus connus) – n'est autre que Nelly, la malicieuse et tranquille « femme au chapeau », présentée en début de chapitre. Photo Clarke. Modèle Nelly Rieuf.*

Nous pensons que vous avez depuis longtemps dépassé le stade des pots de fleur, poteaux télégraphiques ou autres objets hétéroclites qui surgissent çà et là derrière les personnages des photos « d'amateur ». Mais lorsqu'on opère à main levée, dans le feu de l'action, lorsqu'on guette – prêt à déclencher – l'expression et l'attitude de son modèle, on risque toujours de ne pas voir qu'un élément incongru ou indésirable est venu figurer inopinément derrière ou à côté du sujet.

La manière habituelle de mettre le personnage en valeur dans l'environnement est de plonger l'arrière-plan dans une zone de flou, ce qui est très facile en gros plan avec une focale plutôt longue pour le format (de l'ordre de 90 mm en 24 × 36 mm) : la profondeur de champ est alors limitée au sujet principal. Mais s'il s'agit d'une vue générale (personnage en pied, par exemple), on ne peut pas isoler le sujet de cette manière, l'arrière-plan restant généralement assez net pour que les objets qu'il contient soient reconnaissables : le décor joue à nouveau son rôle décisif.

En numérique, la retouche au post-traitement permet d'éliminer assez facilement les éléments indésirables du décor et l'arrière-plan, particulièrement s'ils se trouvent dans une zone de flou. Il s'agit de corriger une « erreur » de prise de vue, qu'il vaut mieux éviter à chaque fois que possible, ne serait-ce que pour ne pas passer trop de temps à travailler l'image à l'ordinateur. C'est notre avis sur la question, mais que rien ne vous oblige à partager !

En gardant à l'esprit le souci d'exprimer le psychisme autant que le physique de votre modèle, vous avez généralement intérêt à choisir (ou à établir en studio) un environnement pas trop encombré, qui soit surtout en accord avec sa personnalité et les éléments graphiques de l'image : échelonnement des valeurs, harmonie des teintes, éclairage, composition, etc. En somme, ce que nous appelons le « climat psychologique » d'une image. Avons-nous besoin de dire à quel point un décor de champ de blé, de mer, de sable, de vieilles pierres, de jardin et de fleurs convient à l'image de la femme ?

Nous avons surtout parlé dans ce chapitre du portrait féminin destiné à l'usage le plus courant, c'est-à-dire enregistrer et conserver l'image d'une personne, pour le souvenir qu'elle et ses proches en auront d'elle-même. Mais, depuis la nuit des temps, la Femme est l'objet de tous les phantasmes et de tous les désirs de l'Homme. C'est pourquoi, au-delà de la représentation relativement objective d'un visage ou d'une silhouette, coexistent les domaines parallèles de la photo de charme et du nu, lesquels impliquent une approche plus subjective et totalement dépersonnalisée. Vous pourrez vous reporter aux chapitres que nous y avons consacrés.

# CHAPITRE 13

## L'HOMME

*D'une manière générale, le portrait masculin est plus introspectif que celui de la femme. Faute de pouvoir lutter à armes égales sur les plans de la grâce et de la beauté, il fait une plus large place aux qualités morales et intellectuelles, sans négliger toutefois, quand c'est souhaitable, de mettre l'accent sur les caractéristiques physiques : force, dynamisme, etc.*

Cette approche assez différente de celle de la femme se traduit, sur les plans de la technique et de l'esthétique, par une autre manière de bâtir l'éclairage, de choisir la pose et d'utiliser les ressources de l'environnement.

Les exemples d'excellents portraits masculins ne manquent pas dans cet ouvrage ; nous pensons qu'ils peuvent vous servir de références sur la meilleure manière d'éclairer, de choisir la pose et le décor.

Le moins que l'on puisse en dire, c'est qu'une grande diversité d'approches est possible, selon les circonstances, les caractéristiques physiques et le tempérament du personnage et, bien sûr, en fonction de votre manière d'aborder un domaine si passionnant.

Puisque nous traitons ici du portrait masculin sans contraintes commerciales, nous mettrons davantage l'accent sur ce qui donne une plus grande liberté créative, dans une atmosphère détendue et de confiance mutuelle entre le photographe et son modèle.

Depuis l'avènement du numérique supprimant la nécessité du « laboratoire humide », tous les photographes engagés ont les moyens matériels de s'exprimer en utilisant des outils performants : appareil, objectifs, logiciel de post-traitement, imprimante, etc. On peut dire que la valeur artistique des portraits n'a rien à voir avec le « statut » amateur ou professionnel du photographe : c'est d'abord une question de psychologie et de talent, ensuite, de maîtrise technique suffisante du procédé.

## L'ÉCLAIRAGE

Les traits du visage de l'homme sont habituellement plus marqués que ceux de la femme ou, pour le dire d'une autre manière, obtenir un visage d'éphèbe sur la photographie est rarement une fin en soi. Il n'y a généra-



lement pas d'inconvénients et même des avantages à souligner ce qu'un modèle masculin peut avoir de viril.

Il est donc logique d'adopter d'emblée un éclairage plus contrasté, c'est-à-dire dans lequel la proportion de lumière diffuse – éclaircissant les ombres formées par la source principale – est moins grande. La forme du visage et ses traits caractéristiques seront bien mis en valeur par un éclairage principal de trois-quarts.

Que ce soit en intérieur, au studio ou en extérieur, la position de la source principale doit être choisie pour mettre en valeur les éléments significatifs du visage, principalement les yeux et la bouche, mais également le front, le maxillaire inférieur, les pommettes, s'il y a lieu la moustache et/ou la barbe et les cheveux.

En présence de votre modèle, ce sera le moment de vous souvenir des conseils que nous avons donnés relatifs à la manière de « traiter » un double menton, un crâne un peu dégarni ou un nez surdimensionné. L'éclairage ne suffit pas pour assurer complètement ces corrections, mais il y contribue très largement.

## LA POSE

Il existe toute une série de poses – essentiellement inspirées de la peinture classique – qui sont censées conférer « de la respectabilité » à un notable ou à un homme d'affaires. Il est très habituel aujourd'hui de sortir de ces sentiers battus en cherchant à faire prendre au modèle des attitudes très décontractées, qui en révèlent autant, sinon plus, de leur personnalité.

Autrefois, par exemple, un portraitiste n'aurait pas osé photographier un PDG ailleurs que derrière son bureau, stylo ou téléphone en main, soigneusement cravaté et habillé de sombre. De nos jours, le patron d'industrie ou l'homme politique sera photographié en manche de chemise ou en pull, assis sur un coin de table ou de bureau, arborant sur son visage le sourire le plus engageant.

Surtout pour un portrait « de représentation », le sens du regard est un point fondamental pour la signification : dans la plupart des cas, le personnage regarde dans l'objectif, c'est-à-dire qu'il plonge ses yeux dans ceux de ses futurs spectateurs ; ce qui engendre un effet de fascination qu'il ne faut surtout pas négliger. Si le regard du modèle est orienté dans une autre direction, l'image n'a pas la même signification : le personnage semble rêveur, voire manquer de franchise, ce qui n'est habituellement pas le but recherché par le photographe et son modèle.

## L'ENVIRONNEMENT

Un portrait « sérieux », destiné à un usage professionnel, journalistique ou promotionnel ne perd pas ce caractère s'il est pris dans un cadre reflétant le mode de vie ou les loisirs du personnage représenté. Il suffit de parcourir les magazines, les revues spécialisées ou les quotidiens pour constater que les grands de ce monde – et les moins grands – se laissent volontiers

### Portrait d'un artiste

*Clarke a photographié le talentueux harmoniciste Jean-Jacques Milteau au bar de l'hôtel Lutetia, Paris, où le musicien se produisait. Prise de vue : Hasselblad H3D2 et éclairage donné par une seule torche flash avec bol beauté. En observant la répartition des ombres sur le visage et sur les mains, vous pouvez aisément comprendre pourquoi Clarke a positionné la source de lumière comme il l'a fait. Commentaire du photographe : « Je cherche à saisir l'émotion au moment de sa plus grande intensité ».*



**Laury, chanteur de zouk**

*Pour illustrer la pochette d'un nouveau CD, le chanteur de zouk Laury a été photographié sous l'éclairage zénithal d'une seule source flash logée dans une boîte à lumière octogonale de 2,20 m de diamètre. La lumière diffuse assure un excellent modelé du visage et un bon rendu de la veste en cuir. Photo Clarke.*

photographier dans la solitude campagnarde, se promenant avec leur chien, montant allégrement les marches conduisant au bureau ou au domicile, discutant à l'atelier avec ses collaborateurs, etc. On a même vu, lors d'un très ancien septennat, un président de la République posant complaisamment en complet veston sur les marches de l'Élysée, sous l'objectif « malicieux » de Jacques Henri Lartigue ; cela pour le portrait officiel devant être exposé dans les lieux les plus austères. Le résultat plutôt médiocre prouva qu'un grand photographe n'est pas forcément un bon portraitiste !

Si la femme a son maquillage, sa coiffure, ses robes, ses chaussures et autres impedimenta de mode et de beauté, il faut dire que l'homme n'a plus grand-chose à lui envier dans ce domaine ; tous les accessoires de « l'éternel masculin » sont mis à contribution : la pipe, le « portable », les lunettes par-dessus lesquelles on regarde le visiteur, la barbe soigneusement peignée, la moustache conquérante, l'œillet à la boutonnière, le nœud papillon, si ce n'est le jabot en dentelles...

Les mains peuvent jouer un grand rôle dans un portrait masculin ayant pour ambition de révéler une personnalité : comme on l'a vu, leur bon placement dans le cadrage – associé à une attitude qui doit sembler naturelle à la personne concernée – est particulièrement difficile.

# CHAPITRE 14

## LE PORTRAIT D'ENFANT

*Il est inutile de se livrer à de très longues considérations sur ce thème : les enfants sont toujours spontanés, avec des expressions et des attitudes gracieuses et naturelles. Les problèmes techniques étant supposés résolus, le photographe n'a rien d'autre à faire qu'à déclencher au bon moment.*

Je bornerai mon propos à quelques conseils, fondés sur mon expérience en ce domaine, elle-même héritée de mon père qui était portraitiste, mais plutôt spécialisé dans la photographie des enfants et des bébés.

### L'ÉCLAIRAGE

Le portrait d'enfant se pratique aussi bien en extérieur qu'en appartement, à condition que l'éclairage soit très doux, c'est-à-dire sans grande différence d'intensité entre la lumière émise par la source principale et la lumière d'ambiance : faible contraste d'éclairage. Il est généralement préférable que le fond soit clair. Dans de telles conditions, la tête et le corps de l'enfant se trouvent toujours bien éclairés quelle que soit son attitude. Les reliefs du visage d'un enfant étant peu marqués, il y a peu de risques de former des ombres disgracieuses.

En extérieur comme en intérieur, évitez au maximum les fonds encombrés et les accessoires inutiles : un fond uni convient très bien.

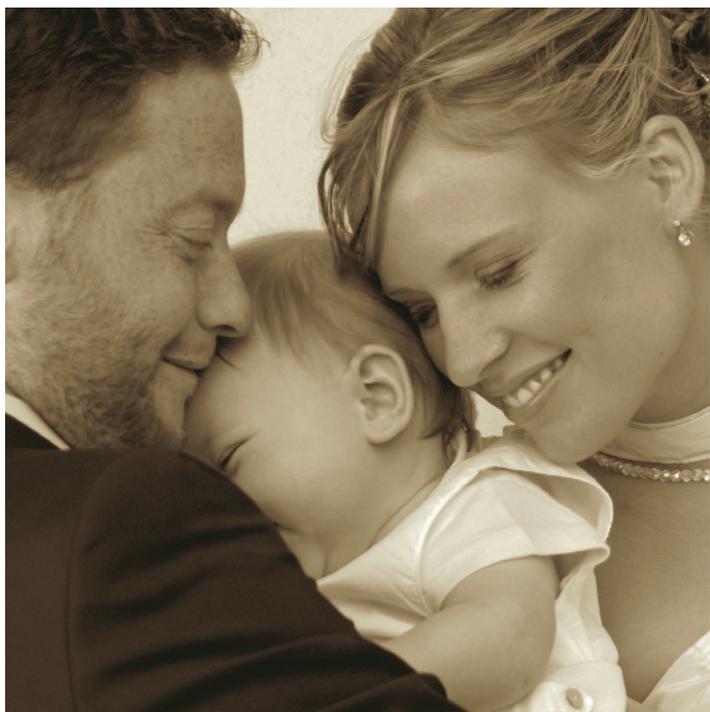
Tous les professionnels spécialistes du genre utilisent le flash électronique de studio, avec deux ou trois sources, la lumière étant diffusée par des ambiances très larges : boîte à lumière, diffuseur parapluie, éventuellement complétés par des réflecteurs passifs.

En appartement, la meilleure solution d'éclairage est généralement le flash électronique en lumière réfléchie.



**Bébé Narcisse**

© Claudia Murray Photography.



*Ces images d'une infinie tendresse témoignent aussi d'un sens artistique très développé, associé à une grande maîtrise technique. Elles sont signées Catherine Theulin « Contrast Photography ».*



### **Sortie de bain**

*Il est inutile de disserter sur une image dont le charme n'échappe à personne. Conditions de prise de vue : lumière du jour, Leica M6, objectif Elmarit 90 mm f/2,8, film N & B Kodak T-Max (3 200 ISO). Photo Clarke.*

## **HAUTEUR DU POINT DE VUE ET PERSPECTIVE**

L'enfant étant un « petit sujet » par sa taille (mais un grand thème photographique), il faut éviter à tout prix l'emploi d'un objectif de courte focale : nous avons assez mis l'accent sur les disproportions et déformations engendrées par un point de vue trop rapproché.

Par ailleurs, n'oubliez jamais que le point de vue doit être à peu près à la hauteur de la tête de l'enfant ou un peu plus bas s'il est cadré en entier. Sans cette précaution élémentaire, il y aurait une exagération des dimensions et du volume de la tête, alors que vous savez qu'un enfant a, proportionnellement au reste de son corps, un crâne beaucoup plus grand qu'un adulte. Cela veut dire que si vous photographiez l'enfant assis ou debout sur le sol, vous êtes obligé de vous accroupir, voire de vous mettre à plat ventre pour le prendre sous l'angle favorable ; en extérieur, prévoyez-en du moins l'éventualité !

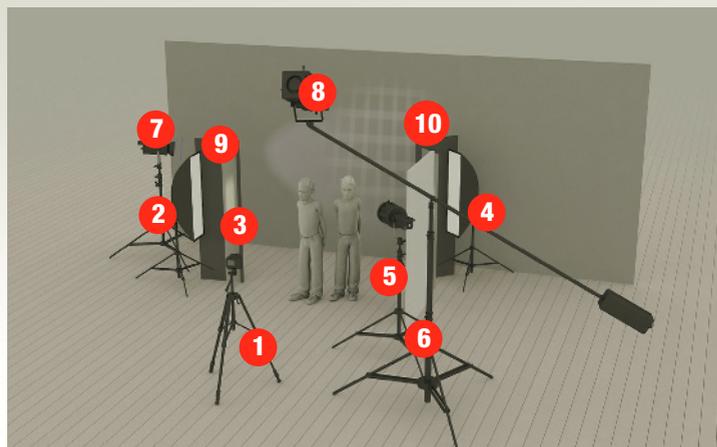


## □ Victor et Robin en mécaniciens

Revoici les jumeaux Victor et Robin quelques années plus tard. Mais cette fois, leur papa photographe leur a fait endosser les habits

de mécaniciens dans un garage automobile dont l'environnement est fidèlement reconstitué. Puisque vous en avez le résultat sous les yeux, nous vous laissons apprécier comme il se doit le choix des poses et des expressions, ainsi que la solidité de

la composition. C'est cependant le plan d'éclairage très élaboré qui doit retenir votre attention. Photo Clarke.



### Plan d'éclairage 3D

1. Position de l'appareil – 2. Boîte à lumière de type Striplight – 3. Calque diffuseur (Rosco 250) – 4. Striplight avec diffuseur – 5. Projecteur de Fresnel (Ø 20 cm) éclairant le grand réflecteur blanc – 6. Réflecteur blanc : source de lumière diffuse – 7. Cette source forme une tache de lumière sur le fond du décor – 8. Projecteur de poursuite avec gobo « grille » – 9 et 10. Placé à côté de chaque Striplight, un panneau coupe-flux (de 80 × 220 cm) empêche la lumière éclairant les enfants de « parasiter » le fond.



Contrairement à la plupart des photos dites « d'amateur », ces portraits affichent une grande profondeur psychologique. Il faut toute l'expérience, la sensibilité et le talent de Catherine Theulin pour saisir ces émouvantes expressions et ces gestes spontanés chez de si jeunes enfants.



Ces deux charmantes images sont l'œuvre d'une photographe professionnelle américaine amie : Claudia Murray. Bien que son entreprise (de Scarborough, Maine, USA) et ses spécialités (photo de mariage, enfants, manifestations locales, etc.) soient semblables à celles de Catherine Theulin (qui exerce à Ittenheim, Bas-Rhin, Alsace), nous vous suggérons de comparer leur style respectif. Vous constaterez, par exemple, que les petits enfants de Catherine sont sérieux et observateurs, tandis que les fillettes de Claudia sont d'une folle gaieté et qu'elles sont vêtues comme de petites reines... de beauté.  
© Claudia Murray Photography.

## L'EXPRESSION ENFANTINE

Une certaine complicité doit s'établir entre le photographe et son petit modèle ; pour un instant, l'enfant doit un peu oublier sa maman et sa curiosité être mise en éveil. En fonction de son âge, il suffit de lui montrer un jouet, de faire un geste de la main, de lui poser une question pour susciter et saisir au vol une expression gracieuse ou amusante.

Il est impossible – et de toute manière inapproprié – de faire poser un jeune enfant. Dans tous les cas, arrangez-vous pour disposer d'un éclairage assez abondant pour opérer en instantané, de préférence à main levée. Ceci vous permet de changer très rapidement de point de vue, de refaire la mise au point, de déterminer le meilleur cadrage, mais sans risquer de manquer un geste ou une expression parfois imprévisibles.

Dans toutes les circonstances, le portrait d'enfant est grandement facilité par la haute sensibilité du reflex numérique associé à l'emploi d'un objectif à grande ouverture. En intérieur, en lumière ambiante relativement abondante (près d'une fenêtre par exemple) ou avec l'appoint du flash en lumière indirecte, vous pouvez le plus souvent diaphragmer suffisamment pour que la profondeur de champ s'étende à l'ensemble du sujet et qu'il ne soit pas nécessaire de vérifier la mise au point à chaque vue.

Contrairement à ce que pensent les « débutants presse-bouton », il ne sert à rien de mitrailler l'enfant en mode rafale : cela risque de le perturber et n'augmente nullement vos chances de saisir l'expression et le geste « à l'instant décisif », comme disait Henri Cartier-Bresson.

Les images qui illustrent ce chapitre prouvent que l'on peut réaliser de superbes photos d'enfants en tous lieux et dans des conditions opérationnelles très différentes.

# CHAPITRE 15

## PROPOS SUR LE NU

*Depuis l'Antiquité, la représentation du nu féminin ou masculin est une constante de l'art statuaire et pictural. Les cours de beaux-arts impliquent autant qu'autrefois les études d'éclairage, de modelé, des proportions, etc. fondées sur l'observation et la reproduction du corps humain.*

La photographie de nu fut pratiquée dès l'invention du procédé et elle a évolué en même temps que lui. Depuis une cinquantaine d'années, elle s'est « libérée » en fonction des mœurs et des modes. Aujourd'hui, les photos de nus sont publiées dans les livres et les revues, elles sont exposées dans les galeries du Web sans pratiquement aucune censure.

Il est plus nécessaire que jamais de faire, tout au moins dans l'esprit, la distinction entre le nu « artistique » (à défaut d'autre terme pour le caractériser) et ce qui appartient à la pornographie : nous pensons que – même à notre époque – la frontière est assez nette entre les deux « genres », bien que ce qu'on appelle (parfois trop pudiquement) « l'érotisme » jette en quelque sorte des liens fictifs entre eux.

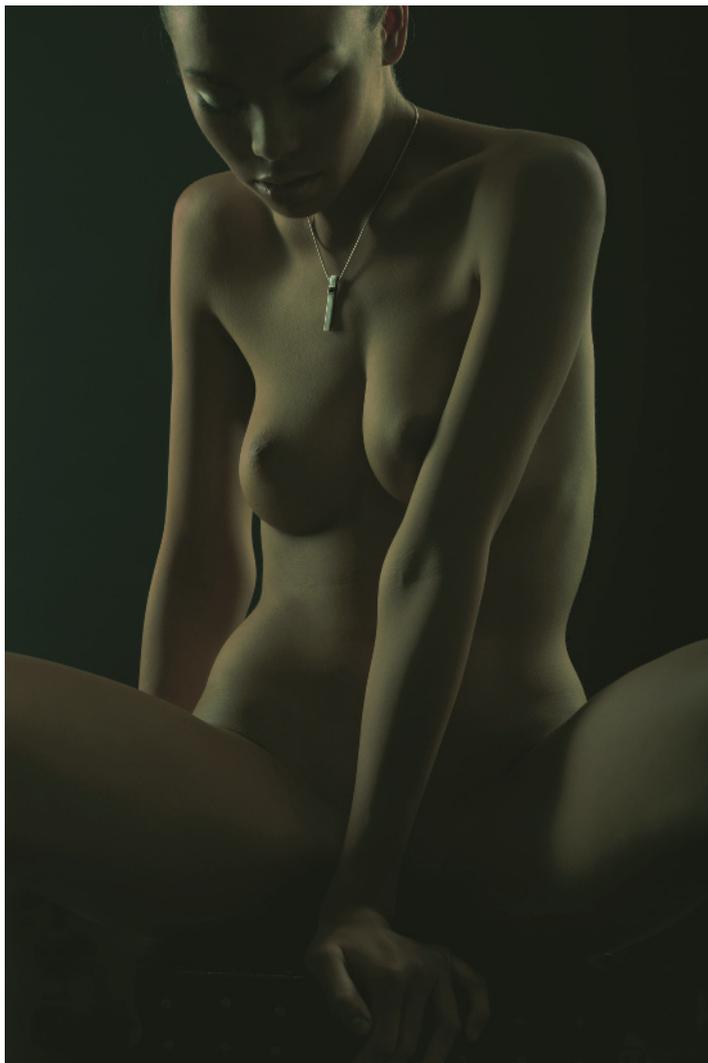
Lorsqu'on évoque la photographie de nu, on pense aussitôt aux « maîtres » du genre, tels que Lucien Clergue, David Hamilton, Helmut Newton, Jeanloup Sieff et bien d'autres. Dans cet ouvrage, nous considérons que le nu est un aspect particulier du portrait, mais qu'il constitue un domaine à part ; c'est pourquoi nous ne lui consacrons ici qu'une place relativement réduite.

La photo de nu est un art difficile que nous vous conseillons de n'aborder qu'après avoir acquis une maîtrise technique suffisante de la photographie. Vous devez également avoir une bonne connaissance de l'esthétique du corps humain : la manière la plus simple de l'acquérir – à moins d'être assez bon dessinateur pour fréquenter les académies – est l'étude des œuvres des peintres, graveurs, dessinateurs et sculpteurs. C'est ainsi que vous vous familiariserez avec les notions universelles de proportions, de perspective, d'éclairage et d'attitudes harmonieuses du modèle.

Même à notre époque, il y a une véritable psychologie du nu. Les barrières morales ou religieuses qui s'opposaient encore il y a quelques décennies à une représentation réaliste du corps dénudé ne sont pas toutes

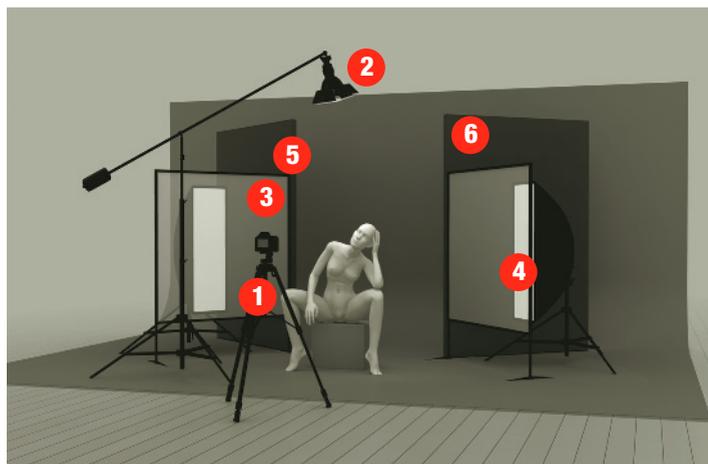
## □ Un bel exemple d'image en valeurs sombres (« lowkey »)

La douce lumière qui convient particulièrement bien à certains portraits et nus féminins s'obtient le plus souvent par l'emploi de boîtes à lumière (BAL). La face éclairante de celles utilisées pour cette image est un bandeau vertical (de 30 × 140 cm) d'où leur appellation de « striplight ». Comme vous pouvez le voir sur le plan d'éclairage, le photographe a installé une striplight de chaque côté du modèle, ce qui souligne les contours de sa silhouette d'un étroit liseré lumineux. Afin que la lumière soit encore plus douce, il a placé un grand « calque » diffuseur à un mètre environ devant chaque BAL. C'est toutefois la source avec réflecteur bol beauté suspendue grâce à une girafe au-dessus de la femme, qui « pose » délicatement des zones de haute lumière sur ses jolies formes. Photo Clarke. Modèle DR.



### Plan d'éclairage 3D

1. Position de l'appareil – 2. En position zénithale, bol beauté avec diffuseur – 3 et 4. De part et d'autre du modèle : une boîte à lumière « striplight » avec grand diffuseur – 5 et 6. Ces panneaux coupe-flux (de 0,8 × 2,2 m) empêchent la lumière parasite diffusée par les sources d'atteindre le fond noir.



tombées et il peut y avoir, pour le modèle comme pour le photographe, des préjugés à vaincre et une certaine aisance à acquérir.

Le photographe doit avoir beaucoup de sensibilité afin de ne jamais tomber dans la vulgarité : les angles choisis peuvent être audacieux, la matière même de la peau peut être détaillée avec réalisme, sans que l'image ne soit équivoque pour autant.

Il est évident que les qualités physiques du modèle entrent pour une bonne part dans la réussite de l'image : sa beauté est loin d'être une condition suffisante, mais elle est nécessaire. Il faut donc choisir ce modèle avec soin et beaucoup de tact s'il s'agit d'une personne proche. Alors qu'un bon photographe peut faire d'excellents portraits de tout être humain (c'est même une obligation s'il est professionnel !), peu de personnes ont les qualités physiques nécessaires pour s'exposer dans le plus simple appareil.

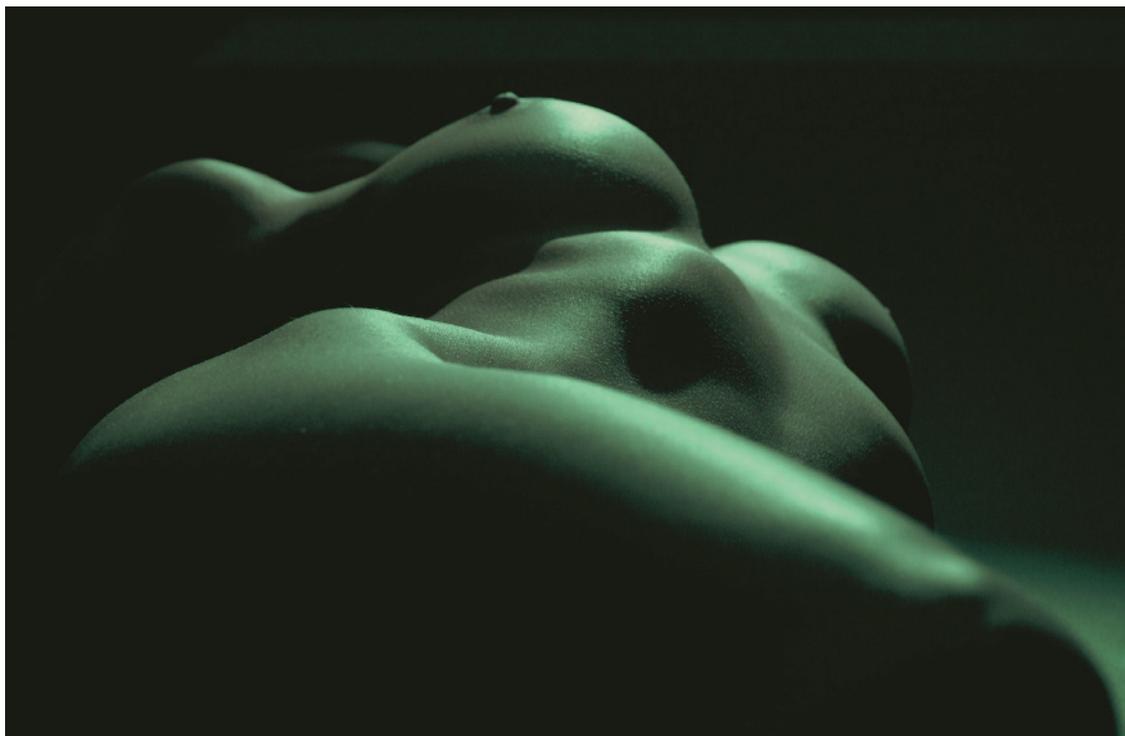
Grâce à l'habitude qu'ils ont de poser pour les photographes, les modèles professionnels permettent en principe d'obtenir d'emblée des poses naturelles et souvent plus gracieuses.

## QUELQUES CONSEILS TECHNIQUES

Dans le cas d'un nu classique, c'est-à-dire avec lequel on s'efforce de traduire fidèlement les proportions naturelles du corps, il est nécessaire d'employer un objectif de longue focale, par exemple un téléobjectif (ou un zoom) de 90 à 135 mm en format 24 × 36 ou de focale « équivalente ». Une focale encore plus longue serait parfois préférable, mais il faut disposer d'un recul suffisant, ce qui est rarement le cas dans un appartement, par exemple. En utilisant un objectif de focale normale pour le format (et à plus forte raison un grand-angulaire), on risque d'avoir des exagérations apparentes de la perspective pour les parties du corps se trouvant au premier ou à l'arrière-plan.

Ces indications générales sont utiles au débutant voulant éviter les grosses erreurs qui, en photographie, sont typiquement celles que l'on ne détecte pas à la prise de vue. On voit souvent aujourd'hui d'excellents nus photographiés avec des objectifs de courte focale (35 mm ou moins équivalent 24 × 36) : lorsque l'effet de perspective qui en résulte est voulu et qu'il est utilisé comme un élément dynamique de la composition de l'image, cette dernière acquiert souvent une force expressive convaincante. Nous n'en voulons pour preuve que les célèbres nus de l'Anglais Bill Brandt, dont la plupart furent pris avec un objectif super-grand-angle.

D'autres photographes, au contraire, tirent profit de la compression des plans et de l'absence de perspective procurées par un objectif de très longue focale. Avec un super-télé de 300 mm (format 24 × 36), par exemple, un nu allongé perpendiculairement à l'appareil présente une curieuse superposition des plans – un « raccourci » dirait un dessinateur – qui n'est pas dépourvue d'intérêt esthétique.



### **Beauté des formes**

*Éloge vibrant à l'éternel féminin, la création d'une telle image ne demande que de petits moyens matériels. En dehors du modèle dont l'identité n'est pas révélée (ce qui évite tous les problèmes), une seule source placée en contre-jour et n'importe quel appareil photographique digne de ce nom. La qualité du résultat n'est due qu'à la sensibilité, au regard et au talent du photographe. Conditions de prise de vue : boîtier reflex Nikon D1x, zoom 28-70 mm réglé sur 28 mm (équivalent à un 35 mm en format 24 × 36) ; exposition : 1/125 s f/4 à 200 ISO. Photo Clarke.*

## **NU EN INTÉRIEUR**

Lorsqu'on opère en intérieur – dans une pièce d'appartement par exemple – on ne dispose pas toujours du recul suffisant pour cadrer le modèle en entier avec un objectif de longue focale pour le format. Il n'est pas question de renoncer pour autant, mais il faut bien se résoudre à employer la focale normale (50 mm en 24 × 36), voire un semi-grand-angle. Si l'on veut éviter des disproportions, il n'est pas d'autre solution que de disposer le corps du modèle à peu près parallèlement au plan du capteur (ou du film).

L'emploi de l'éclairage artificiel (nous voulons dire ailleurs qu'en studio) pose très souvent des problèmes : il est difficile de disposer et d'orienter la source principale de telle manière que le modelé obtenu soit agréable et équitablement réparti sur le corps du modèle. Pour débiter avec un matériel d'éclairage minimal, nous vous conseillons d'utiliser une seule source principale placée plus haut que le modèle et assez obliquement (disons 45° environ) par rapport à l'axe optique et de placer de l'autre côté du modèle un grand réflecteur passif blanc, ayant pour objet d'éclaircir les ombres en abaissant le contraste trop élevé pour une approche « classique » de l'éclairage. Un excellent réflecteur est constitué d'une grande plaque de polystyrène expansé. Ce matériau a le grand avantage pratique d'être très léger : s'il venait à tomber malencontreusement sur le modèle, ce dernier ne risque pas d'être blessé. On n'est jamais trop prudent en ce qui concerne la sécurité !

La source de lumière artificielle la plus indiquée pour le portrait est certainement le flash électronique dont le seul inconvénient réel est de ne

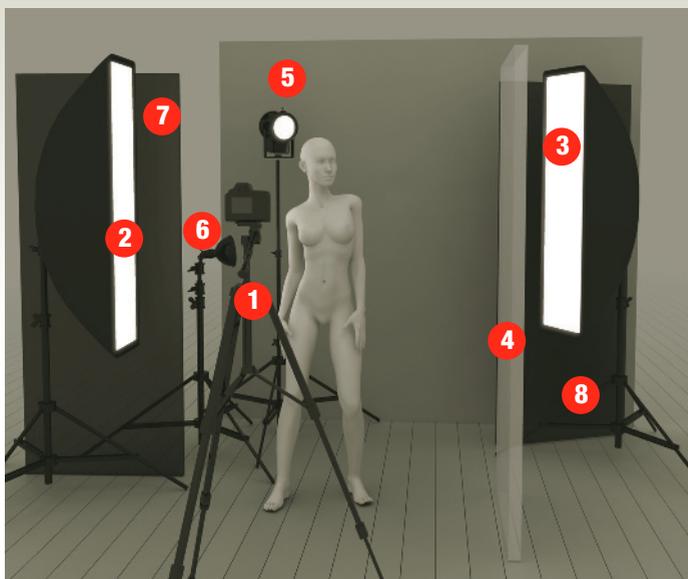
## □ Pour le spectacle

L'ambiance « cabaret » de cette image fait appel au principe du « split lighting ». Dans le langage de l'éclairage scénique, ce terme signifie que le personnage est éclairé latéralement par deux sources, une de chaque côté. De cette manière, la partie du corps faisant face à l'appareil est dans l'ombre. On voit sur le plan d'éclairage comment le calque (4), placé devant la boîte à lumière de droite, diminue l'intensité de la lumière de ce côté du modèle. Remarquez également que – dans la pure tradition de l'éclairage classique de studio – le fond est plus lumineux du côté moins éclairé du modèle, et inversement. Photo Clarke. Modèle Anne Faur.



### Plan d'éclairage 3D

1. Position de l'appareil – 2. BAL striplight – 3. BAL striplight – 4. Calque diffuseur, atténuant l'intensité de la lumière de ce côté-là du modèle – 5. Ce projecteur allumé fait partie du décor, mais sans participer notablement à l'éclairage du modèle : on dit qu'il est « praticable » – 6. Éclairage du fond – 7 et 8. Ces deux panneaux coupe-flux protègent le fond de la lumière parasite diffusée par les BAL.



### **Femme noire habillée de perles**

*En observant cette image, vous retrouverez sans peine le principe du plan d'éclairage « split light » utilisé et décrit à propos de la photo précédente (page 139), mais il est ici appliqué à une vue sur fond blanc. Notez que la jeune femme est éclairée par deux sources flash équipées de parapluies, mais que la réflexion de la lumière par le fond blanc, lui-même très lumineux, contribue largement à l'ambiance générale de l'image. La lumière diffuse assure un excellent rendu de la peau, en évoquant un climat ensoleillé de douceur de vivre. Photo Clarke. Modèle Linda.*



pas permettre de « prévisualiser » l'éclairage réparti sur le modèle. Certains modèles de flashes « dédiés » offrent bien un système « d'éclairage pilote » (une série de rapides pré-éclairs se prolongeant d'une à trois secondes), mais qui n'est pas suffisant pour juger objectivement de l'effet obtenu. Il faut procéder à des essais, ce qui ne pose d'ailleurs pas de problème en numérique. Les lampes halogènes pilotes de lumière continue des flashes « de studio », ont en revanche l'énorme avantage de simuler exactement l'éclairage donné par chaque source : nous le verrons dans le chapitre consacré à l'éclairage en studio.

Dans un intérieur bien éclairé par la lumière naturelle, vous pouvez peut-être opérer près d'une baie vitrée ou d'une fenêtre : quitte, si souhaitable, à utiliser un réflecteur ou à donner un éclair de flash pour alléger les ombres, mais sans détruire l'effet principal donné par la lumière du jour.

## NU EN EXTÉRIEUR

Lorsque cela est possible, il vaut mieux opérer en extérieur, par exemple dans un décor naturel de sable, de mer ou de rochers, dans lequel un beau corps féminin s'intègre parfaitement et harmonieusement. Il y a alors un large parti à tirer des rapports subtils qui peuvent s'établir entre les lignes courbes et sensuelles du corps et celles des éléments environnants ; des recherches que Edward Weston en son temps et Lucien Clergue de nos jours ont su mener très loin dans des œuvres inoubliables.

Les images prises par temps légèrement couvert – dit « soleil voilé » – sont généralement plus agréables que par soleil vif sous un ciel uniformément bleu : d'une part, la lumière est plus douce, ce qui donne un meilleur modelé et, d'autre part, on risque moins un visage grimaçant et des ombres trop denses. En plein soleil, il est habituellement préférable de réduire le contraste, soit en bénéficiant d'un réflecteur naturel comme l'eau ou le sable, soit avec un éclair de flash en fill-in ; nous en avons déjà discuté dans le chapitre 11 « Portrait en extérieur ».

## LES STYLES EN PHOTOGRAPHIE DE NU

Il y a de très nombreuses manières de traiter un nu : classique ou moderne, statique ou dynamique, avec un éclairage contrasté ou au contraire doux. Par ailleurs, le thème se prête volontiers aux interprétations les plus diverses. Le nu n'a pas, comme le portrait proprement dit, à capturer la « ressemblance » d'un modèle lequel n'est que le charmant prétexte à des images qui peuvent être très subjectives et « désincarnées ». C'est une question de goût et de style personnel, mais le nu autorise – sans perdre de sa signification ni de sa force expressive – tous les effets spéciaux, tant à la prise de vue (lumières colorées, bonnettes prismatiques, etc.) qu'au post-traitement avec lequel toutes les manipulations sont possibles.

Enfin, si le modèle s'y prête – car on ne peut rien réussir sans une confiance absolue entre le photographe et son modèle – il est possible de créer une infinité d'images avec le même modèle ; en variant les approches, les attitudes, les éclairages, les décors, etc.

Un nu est un nu : inutile de le faire passer pour autre chose. Cette sensibilité qui doit rayonner à travers l'image ne doit être due qu'à la représentation graphique des formes, des lignes et des volumes ; au modelé subtil de chaque partie du corps féminin qui, de tout temps, a été considéré comme la quintessence de l'harmonie et de la beauté.

## CHOIX D'UN MODÈLE

Que la femme modèle soit amateur ou professionnelle, il est très important de la considérer comme ayant sa part de création et un peu le coauteur de vos images. Sur le plan pratique, veillez à lui faciliter une tâche qui est loin d'être facile : mettez la jeune femme à l'aise en lui laissant tout le temps qui lui est nécessaire pour se préparer et un endroit pour s'isoler. Pour le modèle, débiter une séance de prise de vue en studio, c'est un peu comme entrer en scène pour une comédienne !

Avant toute séance de prise de vues, vous devez avoir préparé un plan de travail et savoir d'avance comment vous allez opérer : rien n'est plus déprimant pour la femme – qui peut avoir elle-même une certaine inquiétude – d'avoir affaire à un photographe visiblement inexpérimenté, qui passe son temps à installer un fond, à régler un éclairage ou à se livrer à des mesures interminables de l'exposition, alors que toute son attention devrait être concentrée sur les problèmes de pose, de composition, d'attitudes et d'expression.

Si votre modèle est une débutante, sachez la mettre en confiance et lui donner quelques conseils, si possible bien avant le jour prévu pour les prises de vues. Deux points pourtant élémentaires sont souvent ignorés par les novices (le photographe et son modèle...). Un nu est une représentation du corps : il ne faut donc pas que l'on puisse y voir, gravées dans la peau, les marques des sous-vêtements qui ne disparaissent parfois qu'après plusieurs heures. Rien n'est plus horrible que l'image négative du slip et du soutien-gorge soulignant sur le corps les parties habituellement cachées quand le modèle ne pose pas !

Le physique de votre modèle ne sera peut-être pas parfait sous l'œil impitoyable de l'objectif ; c'est à vous seul qu'il appartient de trouver le point de vue, l'éclairage, l'attitude, etc., qui dissimuleront ses imperfections au maximum. À moins d'être un dessinateur de talent et un expert en retouche, il est peu probable que vous puissiez refaire parfaitement le galbe d'un sein ou rectifier le contour d'une hanche grâce à la retouche logicielle de l'ordinateur.

# CHAPITRE 16

## LE GROUPE ET LE COUPLE

### LE GROUPE

*Un groupe présente sur la même photo, un minimum de trois personnes qui ont quelque chose en commun. Ce sont les membres d'une famille, d'un club sportif ou culturel, les élèves d'une même classe, etc. Bien qu'il fasse préserver son individualité et se reconnaître sur l'image. Réussir une photo de groupe n'est pas facile, surtout si l'on veut éviter la représentation conventionnelle... en rang d'oignons !*

Il est d'autant plus difficile de capturer simultanément une expression intéressante sur chaque visage que le groupe est plus important. Le grand problème est en effet de maintenir suffisamment l'attention des différents participants : ne soyez pas timide, donnez des instructions précises, ne ménagéz pas votre temps et multipliez les prises de vues !

En extérieur, évitez d'installer le groupe en plein soleil, ce qui provoquerait inévitablement grimaces et clignements d'yeux. Un soleil relativement bas sur l'horizon et un peu de côté, ou bien sûr un ciel légèrement couvert sont plus favorables.

Pour un groupe formel tout au moins, nous vous conseillons d'opérer sur pied : une fois le cadrage bien délimité, vous n'avez plus besoin de regarder dans le viseur ou sur l'écran moniteur (où vous ne verriez pas grand-chose) et vous pourrez vous concentrer sur l'observation des personnages, afin de déclencher à l'instant précis où chacun d'entre eux a une attitude et une expression agréables.

Si le groupe n'est formé que de quelques personnes, cherchez à les disposer d'une manière originale : certains peuvent être accroupis, assis, debout ou couchés ou à des hauteurs différentes, échelonnés sur un escalier en spirale, par exemple.

Dans un groupe libre, vous pouvez demander à chacun de regarder dans une direction particulière : l'un des membres du groupe ou un objet symbolique inclus dans le cadrage. Pour tenter d'innover dans un genre bien ingrat, cherchez l'originalité du point de vue : par exemple, photographe du premier étage les personnages assis dans le jardin, un couple derrière une fenêtre ouverte ou encore les rugbymen sous la mêlée. Les accessoires peuvent jouer un rôle éminent à la fois dans la composition et pour la signification de



### **Un groupe familial idéalement réussi**

*Les six personnes très décontractées sourient en direction de l'objectif (c'est-à-dire à celle ou celui qui regarde cette image... y compris dans ce livre). © Claudia Murray Photography.*

l'image, comme par exemple les « cubes » dans une réunion de motards ou bien les instruments rutilants d'une fanfare municipale.

L'éclairage peut également s'employer de manière moins habituelle : le semi contre-jour donne de l'importance aux silhouettes (mais posez suffisamment pour détailler les visages ou donnez un coup de flash en fill-in) ; en intérieur sur un petit groupe, on peut créer des effets très intéressants en éclairant séparément chaque figurant avec un projecteur.

## **LE COUPLE**

*Sous-catégorie de la grammaire du nombre, le « duel » indique que les éléments concernés vont par deux. Dans les langues où il existe – tel l'Arabe dialectal – le duel se différencie radicalement du singulier et du pluriel. Comme dit la chanson : « Quand on est deux, ce n'est pas la même chose ».*

Il en va de même dans le langage de l'image : le portrait d'une seule personne (au singulier), ainsi que la photo de groupe (au pluriel) s'adressent en priorité au monde extérieur, c'est-à-dire au spectateur de l'image. C'est pourquoi le photographe demande habituellement aux figurants de regarder l'appareil au moment du déclenchement. Les deux excellentes photos de



□ **Le groupe musical**  
**Sourya**

Les quatre talentueux membres du groupe Sourya figurent sur l'image : Sou – qui lui a donné son nom – Arnaud, Julien et Rudy. Bien que la photo soit prise en plein jour, il y a un éclairage d'appoint fourni par deux sources alimentées par batterie : un « ring flash » et un

« bol-beauté ». Fidèle à ses habitudes, Clarke a conçu et préparé la prise de vue dans son esprit avant de la réaliser concrètement.

**Commentaire du photographe :** Contrairement à la plupart des albums qui sont enregistrés en live pendant des concerts, j'ai imaginé que celui-ci aurait lieu dans un théâtre dépourvu de spectateurs. Afin de renforcer

l'impression d'un son totalement pur, j'ai voulu que l'image soit une sorte d'anti showbiz-biz, se focalisant sur la musique et rien qu'elle. Je dois vous dire que le choix du lieu de prise de vue (un stade sportif en réfection dans la proche banlieue parisienne) m'a été inspiré par le mémorable concert des Pink Floyd, filmé et enregistré – en 1972 – dans l'amphithéâtre antique de Pompéi.

groupes en début de chapitre en témoignent. Au contraire, les protagonistes d'un couple sont des acteurs qui s'aiment, dialoguent, boudent ou s'affrontent, sans se soucier apparemment de la présence du photographe, ce qui confère parfois au spectateur le rôle de « voyeur ».

Il se trouve que Clarke, le coauteur de cet ouvrage, s'intéresse particulièrement à la représentation photographique du couple, au point d'en avoir fait un véritable terrain d'étude psychosociologique. Laissons donc ses images très signifiantes et artistiquement mises en scène raconter elles-mêmes leur histoire.

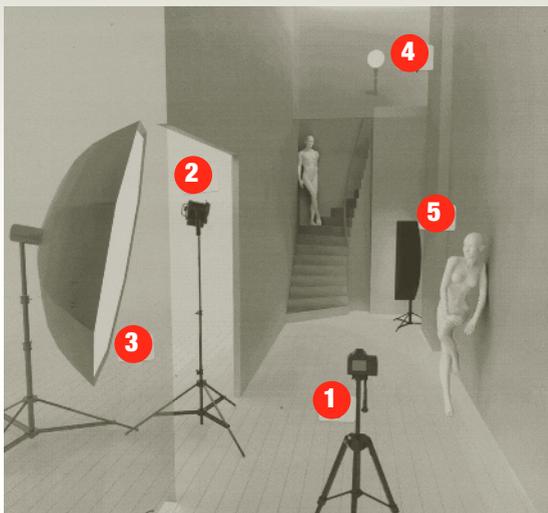
Cette composition très élaborée vient opportunément conforter nos observations sur la photographie du couple. Comme s'il était au théâtre, le spectateur assiste à une scène dans laquelle il ne joue que le rôle de témoin. Dans le cas de cette image, les relations ambiguës entre les personnages s'interprètent différemment selon la psychologie et le subconscient de celui qui la regarde. Ce dernier peut se demander, par exemple, si l'homme désire la femme ou s'il la méprise, ou bien se poser une nouvelle question qui ne viendrait peut-être pas à l'esprit d'un autre observateur.

En supposant que le climat psychologique de la scène ne vous séduise pas (sur ce point, votre opinion vaut bien la nôtre), nous vous conseillons de vous intéresser à l'esthétique de l'image, à son impeccable composition (voyez comme le parallélisme des verticales a été respecté) et surtout à son éclairage qui est le véritable créateur de l'atmosphère dramatique qui imprègne tout le tableau. Photo Clarke. Modèles DR.



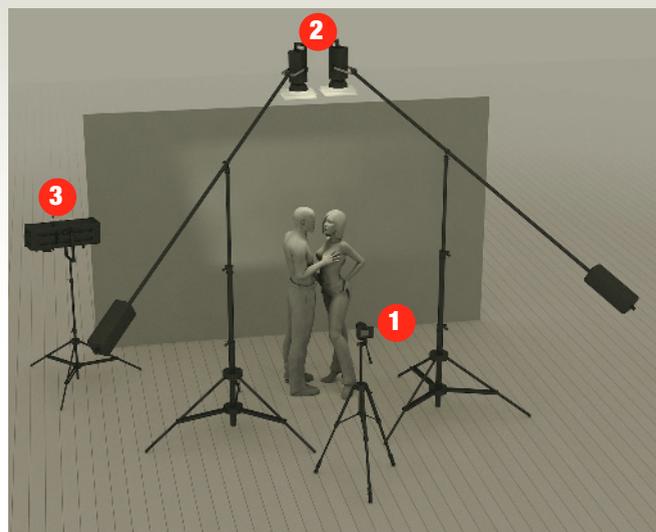
### Plan d'éclairage 3D

**1.** Position de l'appareil – **2.** Projecteur Fresnel, éclairant le visage de la femme – **3.** Lumière d'ambiance de l'ensemble de la scène : boîte à lumière octogonale de 2,5 m de diamètre – **4.** Invisible depuis le point de vue, cette source à diffuseur « globe » est placée en haut de l'escalier – **5.** Boîte à lumière striplight assurant l'ambiance de l'arrière-plan.





Rien ne vous permettait de deviner qu'il s'agit d'une photo de mode ayant servi à la promotion de la marque du T-shirt porté par l'homme. Quoi qu'il en soit, ce n'est certainement pas pour cela qu'elle attire et captive l'attention du spectateur. L'image séduit d'abord par la beauté naturelle de la femme (Eva Steiner) et l'intensité du regard qu'elle porte sur son compagnon (Yann Barbier, comédien). L'image mérite de figurer dans cet ouvrage pour ses qualités esthétiques, la simplicité de sa composition et l'adéquation de son plan d'éclairage détaillé par le schéma. Cet exemple nous permet aussi de vous faire remarquer que le photographe a placé les modèles devant un fond gris neutre, afin de restituer fidèlement la belle carnation de la peau, ainsi que la teinte spécifique des parements du vêtement. Photo Clarke. Modèles Eva Steiner, Yann Barbier.



### **Plan d'éclairage 3D**

**1.** Position de l'appareil – **2.** Les deux torches flash en position zénithale sont équipées d'un réflecteur bol argenté : elles éclairent séparément chacun des deux personnages – **3.** Projecteur de poursuite pour l'éclairage irrégulier du fond.



## □ **Portrait d'un couple**

Dans cet ouvrage, nous avons présenté assez d'images exemplaires accompagnées d'un plan d'éclairage détaillé pour qu'il ne soit plus utile de décrire comment celle-ci a été mise en scène et éclairée par son créateur : vous saurez sans nous en apprécier les beautés. Clarke évoque ci-dessous la genèse d'une œuvre attachante et singulière.

1. **Photo** : Clarke, 2008.

2. **Modèles** : Serge et Andréa Buzyn.

3. **Styliste** : Hicham Riffy.

4. **Commentaire du photographe** : cette image répondait à une demande des propriétaires d'une charmante villa de Maisons-Laffitte où j'avais réalisé une série de prises de vues pour le magazine « Miss Ébène ». Créer de toutes pièces une image évoquant l'intimité d'un couple est un exercice délicat, surtout quand les personnes ne sont pas vraiment préparées à cette approche. Heureusement, j'ai été très encouragé par leur enthousiasme et leur

collaboration. J'ai eu affaire à un couple sans complexe, auquel j'ai pu suggérer de jouer cette scène à connotation érotique. Je me suis efforcé de faire oublier ma présence, afin de leur laisser vivre pleinement leurs émotions. Une bonne mise en condition psychologique, la présence d'une équipe de professionnels comprenant styliste, coiffeuse et maquilleuse, ont largement contribué à la réussite, en conférant à l'image une vérité profonde qu'il m'aurait été très difficile de saisir autrement.

# CHAPITRE 17

## LE PORTRAIT REPORTAGE

*L'on peut faire d'excellents portraits dans le style du reportage : la personne photographiée n'est plus un « modèle » collaborant consciemment à l'élaboration de l'image, mais un individu choisi en fonction de ses caractéristiques, de ses attitudes ou de ses expressions.*

Pour opérer à l'insu du sujet, on utilise naturellement les mêmes méthodes que le reporter, en particulier la discrétion de l'approche et la rapidité des prises de vues.

Sur le plan opérationnel, l'appareil le plus utilisé est sans doute le reflex numérique. Il peut être équipé, par exemple, d'un objectif de focale fixe à grande ouverture ou bien d'un zoom. Côté pratique, il y a lieu de remarquer qu'avec un RN à capteur APS (dont le coefficient de focale « **Cf** » est voisin de 1,5 x) l'emploi de l'objectif de focale normale pour le 24 × 36 mm, mettons le 50 mm f/1,4 embrasse le même angle de champ qu'un court télé-objectif de  $(50 \times 1,5) = 75$  mm de focale. À notre avis, l'une des meilleures solutions pour un investissement minimal en optique.

Le domaine du « reportage social » reste aujourd'hui l'un des derniers bastions du procédé argentique en noir et blanc. Ce n'est pas la place d'en discuter ici, mais l'œuvre de nombreux grands photographes de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle – dont Henri Cartier-Bresson fut le plus célèbre – est essentiellement fondée sur l'emploi du boîtier télémétrique 24 × 36, *Leica M*. Leurs images, prises à l'insu des personnes photographiées sont souvent de magnifiques portraits, éclatant de spontanéité et de naturel. Les premiers appareils « télémétriques numériques » (tel le Leica M8 lancé en 2006) n'offraient pas la convivialité d'emploi, ni peut-être des performances sur le terrain comparables à celles du Leica M « argentique », de sorte que beaucoup de ces photographes lui sont restés fidèles. L'apparition, en 2010, du Leica M9 à capteur 24 × 36 « plein format », va sans aucun doute raviver l'intérêt de certains photographes événementiels et « sociaux ».

L'emploi du flash est à proscrire pour ce type de photographies « prises sur le vif », car cela irait à l'encontre du but recherché. Trois bonnes raisons pour cela : (1) La lumière de face ne permet pas d'obtenir un bon modelé du visage. (2) Le moindre éclair signale immédiatement la présence du photographe qui ne peut donc conserver son incognito et (3), la lumière émise par le flash détruit l'ambiance naturelle du lieu.



## □ **Pauvres enfants d'autrefois**

Il serait heureusement impossible aujourd'hui de prendre et de publier de telles images sans être suspect et sans doute poursuivi pour pédophilie. Mais à l'époque lointaine où elles furent prises – au début des années 1950 – les parents ou tuteurs étaient assez irresponsables pour laisser de si jeunes enfants errer ou s'amuser seuls, bien loin du logis.

La fillette et son petit frère se trouvaient dans la « zone » en friche séparant alors Paris de la banlieue (place des anciennes « fortifs » détruites de 1919 à 1929), là où fut bien plus tard (à partir de 1958) construit le boulevard périphérique. Selon l'approche habituelle du « reporter », j'ai pris une première photo « de sécurité », où seule la fillette au nounours m'avait vu venir. Puis les deux enfants sont spontanément venus se planter devant moi,



avec mon drôle de jouet (un Rolleiflex bi-objectifs), sans comprendre ce que je faisais : d'où leur expression de grande curiosité.

La petite fille allant toute seule à l'école maternelle, habillée « comme l'as de pique », avec sa mallette en carton d'une main et son morceau de pain sec dans l'autre, me semble encore aujourd'hui (60 ans plus tard), la plus émouvante de mes

images : je ne l'avais jamais publiée. J'avais croisé la fillette dans une petite rue du quartier du Marais, près de l'hôtel de Sens, c'est-à-dire en plein Paris. C'est elle qui – comme pour les enfants de la zone – est venue spontanément se planter devant moi. Depuis, il ne s'est guère passé de jour où je n'ai pensé à elle et à ce que fut son destin à jamais ignoré. Photos René Bouillot.



## PORTRAIT REPORTAGE : UN EXERCICE DE STYLE

En fait, n'importe quel visage surpris dans la foule peut servir de modèle : l'appareil préréglé reste dissimulé aux regards jusqu'au dernier moment. Si le sujet s'aperçoit de quelque chose, il ne peut s'opposer à la prise de vue, laquelle est achevée avant qu'il en ait conscience. Les lieux propices à ce genre de photographie sont la rue, les fêtes foraines, les marchés, les groupes de touristes, les défilés et autres manifestations publiques, bref, partout où un grand nombre de personnes se trouvent rassemblées.

De toute manière, le portrait sur le vif est un exercice salutaire pour tout photographe qui apprend ainsi à travailler très rapidement, à déclencher au bon moment et surtout à vaincre la timidité naturelle qu'il peut avoir à approcher et surprendre une personne inconnue. Pour réussir ce genre d'images, il faut vaincre cette appréhension, d'autant que le risque réel d'être remarqué par le sujet est relativement faible, si l'on sait s'y prendre.

### **Milan (fin 1956)**

*Sur la Piazza del Duomo, des partisans du PCI (Parti communiste italien) écoutent religieusement leur chef Palmiro Togliatti dire pourquoi il fallait rompre avec le parti communiste de l'URSS, après les sanglantes répressions de l'insurrection de Budapest (Hongrie). Je me trouvais en déplacement à Milan pour mon travail de photographe industriel, mais j'ai immédiatement saisi l'occasion de jouer le photo-reporter et de prendre des images sans risquer de me faire « jeter » par les manifestants. Parmi beaucoup d'autres, je vous propose cette vue où chaque personnage fait l'objet d'un véritable portrait psychologique, alors qu'aucun d'eux ne fait attention à moi. Photo René Bouillot.*



## □ La photographie de reportage dans les années 1950

À cette époque, les photographes de presse – ceux qui parcouraient le monde pour les agences, les journaux et les magazines – utilisaient pratiquement tous l'appareil 24 × 36 à visée télémétrique, en particulier le célèbre Leica M. Les photographes des autres catégories devant faire des prises de vues « à main levée » se servaient le plus souvent d'un Rolleiflex bi-objectifs (ou d'une copie telle le Semflex) toujours associé à un flash électronique composé d'une torche éclairante

et d'un lourd générateur que l'on portait à l'épaule. Les films N & B n'étaient pas assez sensibles pour que l'on puisse opérer sans flash à l'intérieur.

C'est ainsi équipé que j'ai photographié (vers 1958) le fondateur directeur du TNP (Théâtre National Populaire) Jean Vilar (1912-1971) lors de sa visite suivie d'une miniconférence dans une usine de la CSF. Ces amicales relations entre le monde de l'industrie et les activités artistiques n'existent plus, aujourd'hui !

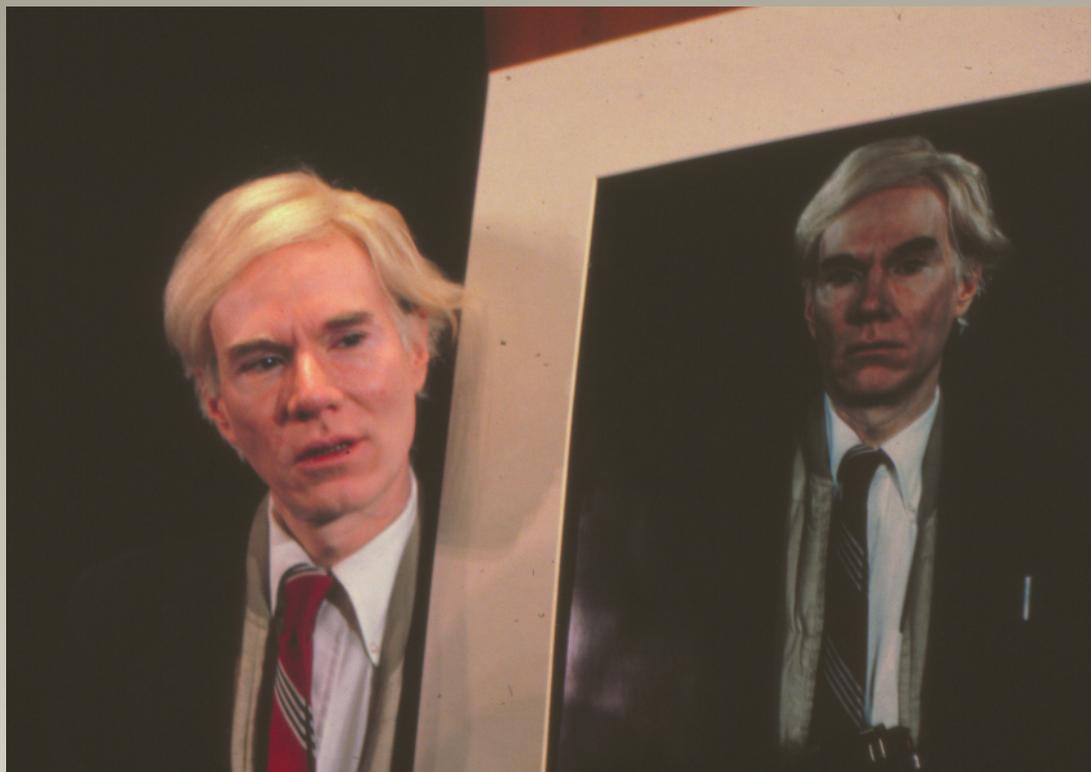
J'ai pris les photos de son acteur fétiche Gérard Philippe lors d'une

interview effectuée en toute hâte alors qu'il partait (de l'aérogare des Invalides) vers les États-Unis, je crois. Je fus très déçu de ne pouvoir prendre de bonnes photos du grand artiste, en raison du petit espace dont nous disposions. L'image est prise au moment où le comédien rend son micro, lequel est aussi obsolète que le Nagra à manivelle que mon camarade journaliste utilisa pour enregistrer l'interview. Après la mort du comédien (le 25 novembre 1959) son épouse Anne Philippe, me remercia vivement de lui avoir envoyé mes photos. « Ce sont les seules que je possède » me dit-elle « où Gérard est souriant et en habit de ville ». Photos René Bouillot.

Lorsqu'on opère de cette manière, il n'est pas question de passer de longues secondes à cadrer et à faire la mise au point ; la bonne technique consiste à estimer par avance tous les réglages de l'appareil, à tourner le dos au sujet que l'on veut saisir ; on se retourne vivement, on cadre comme « prévu dans la tête » et l'on déclenche en moins d'une seconde. Une autre méthode, très hypocrite, consiste à jouer le rôle du touriste (qui est censé photographier « n'importe quoi, n'importe comment »). Vous pouvez, par exemple, faire semblant de cadrer un bâtiment quelconque, ou de photographier la personne qui vous accompagne servant de « plastron », alors que vous êtes en train d'isoler un personnage voisin.

Les personnages célèbres (les sujets de la presse « people ») sont tellement habitués à être la proie permanente des reporters qu'elles ne prennent pas toujours garde lorsqu'un photographe « dilettante » se glisse parmi eux ; ce dernier a cependant largement intérêt à rester assez éloigné de la vedette (et de ses gardes du corps qui veillent au grain), ainsi que de la « horde » des professionnels qui défendent âprement leur terrain de chasse. Ce sont plutôt des photos à tenter d'assez loin au téléobjectif de 200 mm, par exemple. Contrairement au professionnel, vous n'êtes pas tenu de réussir les clichés !

Ce genre de portrait n'interdit pas, bien au contraire, des recherches d'éclairage ou des cadrages élaborés. La principale différence avec le portrait « posé » réside en ce que, au lieu de construire votre image, vous attendez qu'elle se forme spontanément devant vous, quitte à tourner – discrètement bien sûr – autour de votre sujet, jusqu'à ce qu'il soit, par exemple, bien éclairé.



□ **Trois portraits inédits de l'artiste américain Andy Warhol (1928-1987)**

En février 1978, quelques photographes et techniciens de l'équipe Polaroid réalisèrent plusieurs portraits géants (voir l'appareil page suivante) de Andy

Warhol sur la scène du ballroom de l'hôtel Waldorf Astoria à New York. Dans la salle, de nombreux invités (dont j'étais) assistaient à la démonstration. Sur la scène, il y avait un chevalet affichant le grand portrait encadré de l'artiste, deux minutes environ après la prise de vue. Armé de mon boîtier Olympus OM-2 chargé d'Ektachrome, j'ai rapidement cherché à prendre

des photos en montant sur scène dès la fin de la séance. En dépit de la horde des photographes et journalistes qui l'envahirent bientôt, je réussis à opérer calmement, sans utiliser de flash afin de conserver l'ambiance du moment. J'eus seulement le temps de prendre ces trois images, avant que Warhol n'aille se perdre dans la foule. Photos René Bouillot.



### **Chambre Polaroid 20 × 24**

Voici la gigantesque chambre Polaroid 20 × 24 délivrant des images « instantanées » de format 50 × 60 cm. Sept seulement furent fabriquées, dont six continuent à photographier des personnes pouvant payer 3 500 \$ ou plus pour se faire tirer le portrait.

## **UN POINT CRUCIAL : LE DROIT À L'IMAGE**

Il est strictement interdit par la Loi d'exposer ou de publier sous quelque forme que ce soit (Web, exposition, vitrine, livre, journal, revue, etc.), une photographie représentant une personne reconnaissable – ce qui est justement la spécificité d'un portrait – sans son consentement écrit. En principe, la loi ne joue pas pour la photo d'une personne « publique » dans le cadre de ses activités, à condition expresse qu'elle ne soit pas diffamatoire ou ne concerne sa vie privée.

Disons les choses clairement : si la ou les personnes représentées sont reconnaissables (ou croient se reconnaître !) sur l'image que vous publiez, vous prenez inconsidérément le risque – qu'à travers un cabinet d'avocats spécialistes de la question – l'on vienne vous réclamer d'énormes droits, sous la menace d'un procès, que vous perdriez inévitablement si vous ne pouvez présenter l'autorisation signée de la personne en bonne et due forme. De toute manière, les éditeurs de livres, journaux, magazines, etc. ne publieront pas vos images sans cette autorisation. On considérait autrefois que le risque n'était pas bien grand qu'une personne photographiée lors d'un voyage sur un marché de plein air à Bogota puisse se reconnaître sur l'une de vos photos, mais ce n'est plus le cas aujourd'hui : à travers les galeries d'Internet, le droit à l'image – disons plutôt l'argent que la « victime » peut en tirer – s'exerce efficacement dans le monde entier.

Voici comment la prise de vue en numérique vous permet de résoudre élégamment le problème. Ne demandez pas à la personne permission de la photographier : ce n'est pas tellement par crainte d'essuyer un refus, mais parce que le fait de se savoir l'objet de votre attention suffit, dans la majorité des cas, à lui faire perdre tout naturel. Puis, que la personne vous ait vu

prendre les photos ou pas, montrez-lui une seule photo (celle qui a le plus de chance de lui plaire, qui n'est pas forcément la meilleure) sur le moniteur ACL de votre boîtier. Si la photo lui plaît et qu'elle est d'accord, vous lui donnez votre carte de visite, vous lui promettez de lui envoyer la photo : ce qui vous permet en même temps de connaître son nom et son adresse et de lui faire signer le formulaire tout préparé appelé « Autorisation de diffusion » (ou « Model release »).

Faute d'avoir pris ces précautions, réservez la pratique du « portrait volé » à votre usage personnel et au cercle restreint de la famille et des amis.

**Précision** – Pour ce qui concerne les photos de « portrait reportage » publiées dans cet ouvrage, j'ai évacué le problème du droit à l'image de la manière suivante : je n'ai conservé que des photographies dont je suis le seul auteur et qui ont été prises il y a longtemps. Cette approche peut – aux yeux de certains – conférer à cet ouvrage un aspect « passéiste », mais qui ne le rend pas obsolète pour autant. Cela permet au contraire d'insister sur le fait que l'image photographique aura été – depuis son invention – le seul moyen de faire connaître aux futures générations à quoi ressemblaient vraiment les êtres et les choses d'autrefois. Les « daguerréotypistes » de 1840 étaient aussi « modernes » que nous pensons l'être aujourd'hui. Le présent est le passé de demain !

**René Bouillot**

# CHAPITRE 18

## LE MAQUILLAGE ET LE PORTRAITISTE

*À la fois art et technique, le maquillage ne s'improvise pas. Cependant, le portraitiste professionnel doit avoir recours au maquillage afin de donner de ses clientes l'image la plus attrayante possible. Encore que certains portraitistes maîtrisent également l'art du maquillage, il faut être au moins capable d'en juger, de conseiller et d'y faire apporter si besoin est les corrections nécessaires.*

La pratique du maquillage demande soin et expérience. Chaque sujet a sa personnalité qui se reflète sur ses traits ; le maquillage a pour objet de mettre en valeur les différents éléments qui forment un visage. Mais il n'est pas question de « transformer » la personne, comme le font les maquilleurs professionnels de cinéma et de télévision qui, grâce à leur adresse, par l'emploi de postiches, etc., changent radicalement l'aspect d'une comédienne ou d'un comédien. Le maquillage dont nous parlons ici se situe au niveau du photographe portraitiste vis-à-vis de la clientèle qui se fait photographier dans son studio.

Pour ce qui concerne la femme, celle-ci s'est probablement préparée avant la séance de prise de vue, mais il faut bien dire que ce n'est pas toujours réussi. Par exemple, les teintes du maquillage ne sont pas en harmonie avec le vêtement, ou bien elles sont trop vives ou au contraire trop pâles ; la peau est brillante, etc.

Le photographe doit donc aborder le problème du maquillage d'une manière simple et légère, afin de ne pas modifier sensiblement la personnalité de son modèle.

S'il ne se sent pas capable de pratiquer ce genre de « retouche » à même le sujet, il peut, au moment de fixer le jour et l'heure de prise de vues, conseiller à sa cliente de passer entre les mains d'une esthéticienne. Il doit bien préciser que le maquillage doit être léger, tout en étant très soigné. Si nécessaire, le photographe n'aura plus qu'à appliquer une petite touche de poudre au dernier moment.

L'intervention est plus simple pour le portrait masculin. Les éléments les plus gênants sont généralement la brillance de la peau et « bleu » de la barbe. Les hommes sont parfois difficiles à se laisser convaincre !



### **Maquillage avant prise de vues**

*Aux États-Unis, maquillage d'une cliente avant les prises de vues. © Claudia Murray Photography.*

Le photographe peut lui donner l'exemple d'une émission de télévision où tout participant a systématiquement droit « au poudrage » avant de passer sur l'antenne : ce qui n'altère ni sa personnalité, ni sa virilité.

*Un bon maquillage est en effet celui qui ne se voit pas sur la photographie* : il doit être discret. Ce n'est en fait qu'une opération de correction préventive, qui réduit considérablement – voire supprime – la retouche ultérieure des « clichés ». Du temps de la photo argentique en noir et blanc, les travaux de retouche se faisaient à la mine de plomb sur le négatif, lequel devait donc être d'assez grand format. En couleur, la retouche était quasi impossible sur les négatifs ou inversibles originaux : le maquillage du modèle était déjà la meilleure solution. En numérique, il est toujours possible de retoucher les portraits à l'ordinateur, mais cela demande de la pratique, une bonne maîtrise des outils logiciels, et prend beaucoup de temps, d'autant qu'il faut retoucher chaque image retenue par la cliente ou le client. En revanche, les améliorations apportées par le maquillage du modèle bénéficient à toutes les vues prises ce jour là.

Résumons : le fait d'embellir et de mettre en valeur les traits du modèle, de corriger les légères imperfections de la peau par le maquillage est déjà très important pour le portraitiste, mais ce qui est essentiel, c'est que cette technique de correction préventive peut supprimer radicalement la retouche de l'image. Cette dernière est considérée comme impraticable en argentique

et pour le moins une inutile perte de temps en numérique. En photographie – pas seulement dans le cas du portrait – il est toujours préférable d'éviter les erreurs à la prise de vue plutôt que d'avoir à les corriger, si l'on en est capable, au post-traitement ! Ce ne sont évidemment pas les principes que l'on enseigne dans les tutoriaux de Photoshop ou autres programmes logiciels graphiques : ils partent du principe que les photos prises par l'amateur inexpérimenté sont par nature entachées de toutes sortes de défauts – ce qui est généralement le cas –, mais que le logiciel miracle permet à tout à chacun de les corriger. Le logiciel peut (et doit) corriger les gros défauts de prise de vue, tels les abominables « yeux-rouges » provoqués par l'emploi du flash avec un compact ou encore un mauvais réglage de la balance des blancs ; mais il ne peut rien faire de lui-même pour ouvrir des paupières fermées ou dissimuler une cicatrice. Il n'est pas donné à tout le monde de corriger ce genre de défaut sur l'image écran d'un ordinateur : cela est dans les cordes d'un dessinateur graphiste de talent, mais cela n'a strictement rien à voir avec l'art du portrait photographique décliné à son plus haut niveau !

Sur un plateau de cinéma ou de télévision, le maquilleur travaille en étroite collaboration avec le chef opérateur, entre autre responsable de l'éclairage des comédiens et des décors : on l'appelle aussi « directeur de la photographie ». On comprend que le travail du maquilleur ne peut être mis en valeur que par la qualité de l'éclairage ; réciproquement, un excellent éclairage sur un visage mal maquillé ne produirait que des images décevantes. Le même raisonnement s'applique au photographe portraitiste dans son studio : il met en scène, embellit et éclaire son modèle ; il est entièrement responsable de ses images et doit mettre tous les atouts en sa faveur, afin qu'elles soient pleinement réussies.

## LE MAQUILLAGE ET SES TECHNIQUES

Les produits utilisés pour le maquillage professionnel « de l'image » (cinéma, télévision, photographie) sont semblables à ceux que l'on trouve dans le commerce pour le maquillage féminin de tous les jours. Il ne s'agit absolument pas du maquillage de scène, volontairement outré pour être vu de loin par les spectateurs de la salle, mais d'un maquillage assez discret pour ne pas être décelable sur l'image finale.

---

### ÉQUIPEMENT NÉCESSAIRE

Il est important et agréable pour la clientèle de disposer d'une cabine confortable et bien éclairée, réservée au maquillage et au « coup de peigne ».

Pour un éventuel démaquillage – dans le cas où celui du modèle ne convient pas –, il faut avoir du « lait » et de la lotion (ou « eau de rose »), ainsi que des disques de coton ou équivalents (Kleenex, Quickers, etc.). Prévoir également :

- ▶ des petites éponges mousse pour étaler le fond de teint. Il en faut plusieurs, de manière à avoir toujours une réserve d'éponges propres ;

- des houppettes de coton pour poser la poudre ;
  - une brosse à sourcil ;
  - un jeu de pinceaux : un gros pour la poudre, un moyen pour le blush, un plus petit pour les paupières et un ou plusieurs autres pour les lèvres.
- 

## 1. POSE DU FOND DE TEINT

Vous devez disposer d'au moins trois valeurs de fond de teint (clair, moyen et foncé), afin de l'harmoniser avec la carnation de la peau et la couleur de chevelure de votre modèle. On utilise couramment deux sortes de fonds de teint : les liquides (ou « fluides ») et les « compacts » (ou « en sticks »). Tous deux se posent à l'aide de la petite éponge en mousse, légèrement humide. Par souci d'hygiène, ne jamais étaler le fond de teint avec les doigts.

Le fond de teint liquide est moins couvrant : on l'utilise donc sur une peau ne présentant pas d'imperfections importantes. On choisit plutôt le fond de teint compact plus épais si la peau est affectée de rougeurs ou de boutons.

Il est important d'utiliser l'éponge, car elle évite l'excès de produit et permet surtout de déposer une couche parfaitement uniforme sur la surface du visage et du cou (ne pas oublier de déposer le fond de teint sur le cou, faute de quoi l'on créerait une ligne de démarcation).

Les petits accidents de la peau sont déjà bien atténués par le fond de teint. Pour les défauts plus marqués (boutons, cernes, cicatrices, traces de lunettes, etc.), utilisez un correcteur plus épais appelé « anti-cernes » (le fond de teint compact est souvent suffisant).

---

## 2. POSE DE LA POUDRE

Elle doit être très fluide et légère, translucide et sans fond irisé qui risquerait de trop accrocher la lumière. Comme pour les fonds de teint, il faut disposer d'au moins trois valeurs de densité : neutre transparent, une teinte plus soutenue et une poudre foncée.

Commencez par répartir la poudre avec le gros pinceau sur l'ensemble du visage. Continuez ensuite par petites touches à l'aide d'une houppette de coton afin de bien « mater » les zones plus brillantes du visage, telles le front, le nez, les ailes du nez et le menton.

---

## 3. LES YEUX

Les yeux, éléments les plus expressifs du visage, doivent être mis en valeur et non pas alourdis par le fard. Vous devez donc éviter à tout prix les couleurs trop vives, particulièrement les teintes nacrées qui brillent sous la lumière et créent des taches blanches très inesthétiques sur l'image.

Il faut être intransigeant sur ce point : si les yeux de la femme sont ainsi colorés, il faut lui faire accepter une reprise totale de son maquillage...

Il existe deux types de fards à paupières : en poudre et gras. Adoptez de préférence les fards en poudre dont la surface est plus mate. Le fard à pau-



### **Raccord de maquillage**

*En France, raccord de maquillage du modèle professionnel qui a posé pour la photo de couverture de cet ouvrage. Photo Clarke. Modèle : Julia Drouet. Maquilleuse : Jessica Delaire.*

pières s'applique avec un pinceau très doux et assez fin. Toujours dans le souci de ne pas surcharger les paupières, nous vous conseillons les couleurs dites « passe-partout », c'est-à-dire les gris, gris-bleu et les bruns. Il faut proscrire les couleurs anti-naturelles comme le vert cru et le bleu turquoise. En fait, les teintes proches du neutre sont toujours préférables aux teintes vives.

Répartissez le fard plus foncé au ras des cils, en partant de l'angle interne et en allant vers l'angle externe, dans le but de l'étirer et de l'agrandir. En travaillant ensuite à l'estompe, éclairez graduellement l'ombre vers le haut des paupières.

Vous pouvez également souligner le dessous des yeux au ras des cils inférieurs, en équilibrant ainsi l'ombre des paupières vers l'extérieur : ceci forme une « amande » qui allonge l'œil.

Le maquillage des yeux s'achève normalement par la pose du mascara (ou rimmel) sur les cils. Toujours dans un souci d'harmonie avec les caractéristiques du modèle (en particulier laisser la prééminence à la couleur des yeux), vous choisirez du mascara de teinte noire ou brune. La femme en ayant généralement l'habitude, elle le posera elle-même, mais vérifiez que les cils ne sont pas collés, ni surchargés de produit. Des cils bien faits mettent agréablement les yeux en valeur.

---

## 4. LES SOURCILS

Ceux-ci ne demandent généralement aucun maquillage, à une époque où on les préfère « naturels », ce que nous trouvons une bonne chose car leur forme joue un grand rôle dans l'expression. Vous pouvez cependant les peigner avec une petite brosse et, si nécessaire, donner un petit coup de crayon s'ils présentent des discontinuités. Pour cela, utilisez un crayon brun ou gris, pointu et pas trop gras, de manière à ce que le trait soit fin et net.

---

## 5. FARD À JOUES OU « BLUSH »

Il faut le placer très exactement sur les pommettes à l'aide d'un pinceau.

Choisissez un fard en poudre (plus facile à poser) que vous fondrez avec un peu de poudre neutre. Vous pouvez disposer de plusieurs teintes à choisir en fonction de la carnation de la peau : par exemple et en simplifiant : une teinte rose pour une blonde aux yeux bleus et une teinte orangée pour une brune aux yeux marrons. La couleur du blush est également à choisir en fonction des vêtements portés par le modèle.

---

## 6. LES LÈVRES

Ne cherchez surtout pas à en modifier le contour : vous n'avez pas la main assez experte (la chose est considérée comme très difficile, même par un maquilleur professionnel).

Contentez-vous de suivre le plus exactement possible le tracé naturel des lèvres. Si elles sont étroites, utilisez un rouge assez vif et, au contraire, faites-les « oublier » avec une teinte plus neutre si elles sont très charnues.

Vous pouvez adopter des rouges un peu brillants, mais pas trop. Évitez les brillants à lèvres (lip gloss) qui sont trop gras et provoquent des reflets irréguliers gênants. Les lèvres doivent briller, mais discrètement.

En principe, la teinte du rouge à lèvres doit être choisie en fonction de la tonalité générale du maquillage, mais en tenant également compte de la chevelure et des vêtements. On distingue parmi bien d'autres, le rouge bleuté, le rouge-orangé, etc.

## POUR LES HOMMES

Les poudres compactes appelées « crème puff » suffisent à unifier le visage masculin et à cacher quelques imperfections. Vous pouvez également poser quelques touches de fond de teint compact sur les rougeurs ou boutons trop apparents.

Terminez cette légère et rapide intervention en poudrant légèrement tout le visage et le cou (pensez à protéger chemise et cravate avec une serviette), afin de le mater uniformément, c'est-à-dire en éliminant la brillance de la peau.

# CHAPITRE 19

## L'ÉCLAIRAGE EN PHOTOGRAPHIE

Dans cet ouvrage consacré au portrait, nous avons souhaité développer une pédagogie spécifique à l'éclairage : elle délivre des conseils que nous espérons utiles aux différentes catégories de photographes : débutant, amateur expert, étudiant d'une école d'art, ainsi qu'à celle ou celui qui veut en savoir plus sur le portrait en studio.

L'idée de base est que chacun puisse s'inspirer des images exemplaires données dans ce chapitre à partir des illustrations 3D, cela en utilisant des équipements financièrement accessibles à une majorité de passionnés. Beaucoup des images illustrant ce chapitre ont été réalisées dans le cadre d'ateliers pédagogiques que nous avons animés, en particulier dans les photo-clubs.

Quels que soient la nature et le prix de l'équipement dont on dispose, il existe toujours une solution à un problème d'éclairage. L'idéal est cependant de disposer d'un minimum de 3 à 4 sources de lumière et d'investir progressivement dans des accessoires qui permettront de répondre à tous les besoins de la création.

Avant de se mettre au travail, il convient de s'affranchir de la technique. C'est le plus sûr moyen de libérer son potentiel créatif et d'atteindre le but que l'on s'est fixé. Si, par exemple, votre ambition est de devenir l'assistant d'un professionnel, ce « condensé » vous permettra d'aller rapidement à l'essentiel de ce que vous devez savoir sur la pratique de ce métier. Ces connaissances vous seront précieuses pour juger de la qualité d'un éclairage sur le lieu de prise et pour déterminer quelles sont les sources de lumière complémentaires il faudra peut-être installer.

Un éclairage « juste » est celui dont le spectateur de l'image n'a pas conscience, tout simplement parce qu'il s'accorde avec l'ambiance et le climat psychologique de la scène. En résumé, l'éclairage doit s'harmoniser avec l'ensemble de l'image, jusqu'à se faire oublier. Pour avoir l'air naturel, il ne doit pas révéler à l'aide de quelles sources et accessoires il a été bâti, ni faire état de performances techniques.

Si, au début de votre apprentissage, vous avez le sentiment que vos photographies ne sont pas parfaites sur le plan technique, ou qu'elles ne ressemblent pas aux images de référence que nous vous proposons, ne vous laissez surtout pas décourager : ces imperfections ne témoignent nullement

de votre capacité à progresser, ni de votre véritable valeur face aux critiques. Regardez votre image comme si vous n'en étiez pas l'auteur : intéressez-vous à l'histoire qu'elle raconte sans donner la priorité à l'aspect purement technique. Une image qui a quelque chose à dire (un sentiment à exprimer, un événement à relater, etc.) est autrement plus attrayante pour le spectateur qu'une photo de superbe qualité technique, mais qui n'attire ni ne retient son attention.

## LA LUMIÈRE

---

### CARACTÉRISTIQUES DE LA LUMIÈRE SOLAIRE

Le copieux Chapitre 5 : « *Lumière sur le visage* » concerne autant la lumière naturelle (dite aussi « lumière du jour ») que la lumière artificielle, quelle que soit la nature de la source. Les notions relatives à la température de couleur sont exposées dans le Chapitre 9 : « *Le portrait en couleur* », tandis que les problèmes de l'éclairage en « lumière mixte » sont abondamment traités dans le Chapitre 10 : « *Le portrait en intérieur* ». Nous vous invitons à les consulter si vous en avez l'envie ou le besoin.

---

### LA LUMIÈRE DIFFUSE

Une source de lumière est dite diffuse lorsque qu'elle confère à la scène une ambiance lumineuse semblable à celle que l'on aurait en extérieur par ciel plus ou moins couvert. Dans ce dernier cas, la source primaire de lumière (le soleil) n'est pas localisable sur un point précis de la voûte céleste. On obtient facilement la lumière diffuse en studio, par exemple grâce à une source flash installée dans une boîte à lumière ou au centre d'un réflecteur parapluie. La lumière est d'autant plus diffuse que – à la même distance du sujet – la surface éclairante est plus vaste.

La photo du jeune garçon ci-après a été prise par temps couvert. Sur toute son étendue, la couche nuageuse laissait filtrer une lumière très diffuse, les ombres au sol étaient peu marquées, à peine visibles. La lumière uniformément diffusée par le ciel gris justifiait et même imposait l'emploi d'une source d'appoint, dont le rôle fut de donner un certain « tonus » à l'image, tout en restant raccord avec le climat nostalgique induit par ce type d'éclairage. Cette lumière d'appoint fut fournie par une torche flash équipée d'un bol beauté, placée en semi-contre-jour sur le côté gauche de l'image.



**Robin**

*Photo Clarke.*

---

## DISTANCE SOURCE-SUJET ET QUALITÉ DE LA LUMIÈRE

Le soleil direct (ciel clair) est la source ponctuelle par excellence. Toute source de petite surface éclairante, utilisée sans réflecteur ni diffuseur, est ponctuelle : elle produit un éclairage contrasté, c'est-à-dire avec une grande différence de luminance entre l'ombre et la lumière. L'autre caractéristique de la source ponctuelle est que les ombres sont parfaitement délimitées ; elles sont « nettes ».

À l'aide de la source de lumière diffuse qu'est une boîte à lumière (BAL), il est facile de montrer que la qualité de la lumière, son contraste, ainsi que la forme, la densité et les dimensions des ombres, dépendent de la distance de la surface éclairante de la source au sujet. Orientée vers un personnage, la même BAL donne un éclairage très doux à quelques décimètres du modèle et un éclairage beaucoup plus contrasté à plusieurs mètres.



**Figure 1 (à gauche)**

Éclairage par torche Fresnel à 4 m du sujet.

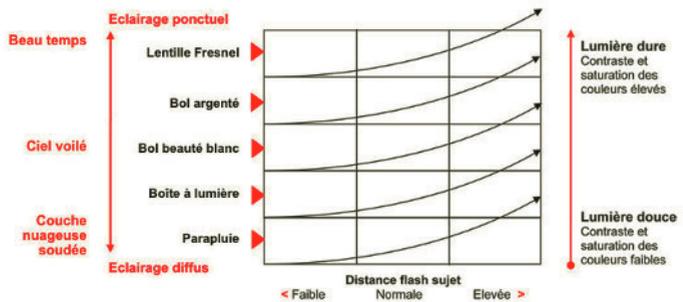
**Figure 2 (à droite)**

Éclairage par torche Fresnel à 1 m du sujet.



Pour illustrer ce propos, j'ai pris pour sujet un ventilateur (un accessoire de studio qui sert à faire voler les cheveux et/ou les vêtements du modèle) que j'ai éclairé avec une torche Fresnel (dont la surface éclairante est un cercle de 20 cm de diamètre). Vous constatez (figure 1) qu'à une distance de quatre mètres l'ombre projetée sur le mur est dense et que ses contours sont nets. À un mètre du sujet (figure 2) l'ombre projetée est douce, moins dense, tandis que ses contours sont diffus. Un autre point, très important sur les plans de l'esthétique et de la signification de l'image, c'est que l'ombre projetée sur le mur est alors beaucoup plus grande que l'objet éclairé. Il s'agit d'un exemple technique « d'ombre au flambeau », mais que vous trouverez sûrement plus agréable à étudier sur la photo « Contraste » de la page 121.

### Les qualités d'éclairage



## DISTANCE DIFFUSEUR-SOURCE ET QUALITÉ DE LA LUMIÈRE

Une autre manière de faire varier la qualité plastique de la lumière issue d'une source dirigée fait appel à un diffuseur (ou « calque de diffusion »). Dans l'exemple suivant, j'ai placé la même torche Fresnel à quatre mètres du



ventilateur, sur la face de laquelle j'ai installé un calque (Rosco, ref. 250) de  $1,2 \times 1,2$  m (figure 3). En comparant la figure 1 avec la figure 3, on remarque une différence de densité et de netteté des ombres, ainsi que dans les détails : l'ombre du dessin de la grille est moins visible que sur la Figure 1.

Pour adoucir davantage les ombres et diminuer leur densité, j'ai placé le grand calque à un mètre en avant de la source (figure 4). La différence d'aspect entre les Figures 3 et 4 est considérable !

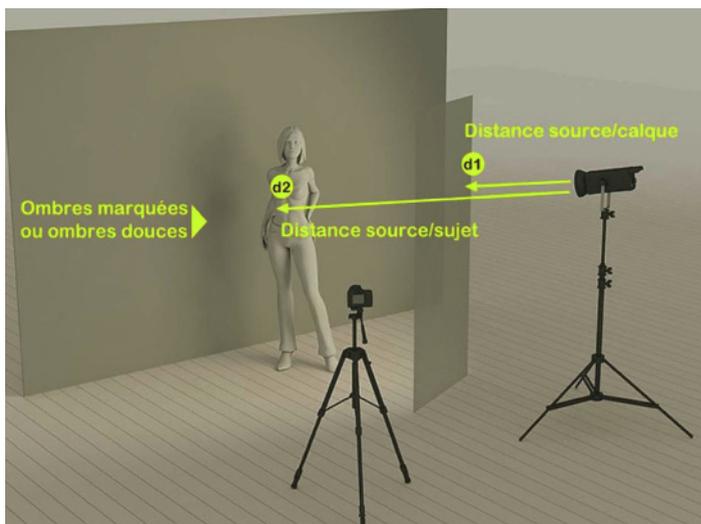
Nous dirons en conclusion (figure 5) que l'on peut assurer l'équilibre désiré du plan d'éclairage en jouant d'une part sur la distance de la source au sujet (plus précisément la zone que son faisceau doit éclairer) et, d'autre part, sur la distance entre le calque diffuseur et la face éclairante de la source.

**Figure 3 (à gauche)**

Éclairage par torche Fresnel à 4 m du sujet avec calque diffuseur Rosco réf. 250 monté sur le porte-filtre.

**Figure 4 (à droite)**

Éclairage par torche Fresnel à 4 m du sujet, le calque diffuseur étant placé à 1 m en avant de la source.



**Figure 5**

L'emploi d'un diffuseur (appelé « calque » dans le texte) permet de modifier subtilement le contraste de l'image et l'apparence des ombres.

### Studio photographique

Le studio photographique est le terrain idéal pour l'apprentissage de la prise de vue.



## OUTILS DE CRÉATION ET DE MAÎTRISE DE L'ÉCLAIRAGE

Pour le photographe voulant opérer « en professionnel », l'éclairage artificiel (par opposition à l'éclairage solaire « naturel ») a l'avantage décisif de pouvoir être contrôlé et créé. Le choix des sources (de leur teinte, de leur intensité), le mélange éventuel des températures de couleur ( $T_c$ ), la forme et le degré de concentration de la lumière, grâce au choix des luminaires – essentiellement les flashes « de studio » dans ce chapitre – et de leurs accessoires de modulation du faisceau sont les fondements même de la création.

L'espace de prise de vue (scénique) peut s'affranchir des caractéristiques du lieu où l'on opère : au sens large, le « studio » est simplement le « terrain » que l'on occupe avec son matériel pour éclairer le sujet, composer son image et l'enregistrer.

---

### LUMIÈRE FLASH OU LUMIÈRE CONTINUE ?

Les luminaires à lumière continue (disons les « projecteurs » pour faire simple) sont plus confortables d'emploi que la lumière instantanée des flashes, car ils permettent d'apprécier la qualité esthétique de l'éclairage du sujet au fur et à mesure qu'il est construit. Néanmoins, le flash s'est imposé depuis des décennies dans les studios photographiques. En voici les principales raisons :



### Scènes de films

Le tournage de scènes de films de fiction en extérieur nécessite très souvent l'appoint de puissants luminaires HMI afin de compenser le contre-jour (fill-in). Pour des prises de vues photo, Clarke a utilisé ici deux projecteurs Fresnel HMI de 20 kW. Le Crotoy, 2009.

1. Un projecteur à lampe « tungstène-halogène » (TH) a un rendement lumineux (nombre de lumens par watt) quatre fois plus faible qu'un flash (qui, de plus, ne consomme de l'énergie que pour l'émission de l'éclair).
2. Pour équilibrer la Tc de la lumière du jour (5 600 K) avec celle d'une source TH (3 200 K), il faut placer devant sa face éclairante un filtre de conversion bleu (CTB), lequel absorbe 75 % de la lumière émise (-2 IL) : avec le filtre, une TH de 1 000 W éclaire comme une 125 W !
3. Pour opérer en instantané en studio, il faut une grande puissance d'éclairage tungstène. Ce qui dégage de la chaleur, éblouit le modèle et coûte cher en électricité.
4. L'éclairage continu reste indispensable pour le cinéma et la vidéo. Pour les prises de vues, on utilise de plus en plus – de préférence aux sources TH – des luminaires à source fluorescente, à LED et pour les fortes puissances, les luminaires de type HMI, comme le montre la photo ci-dessous. Ces matériels lourds, encombrants et très onéreux se louent pour la durée de la production.



### Générateur à plusieurs sorties

Générateur 3 600 J à trois sorties asymétriques. À droite, l'une des têtes flash.

## CHOIX D'UN SYSTÈME FLASH DE STUDIO

Il existe deux types de flashes « de studio » : le flash compact monobloc, contenant son propre générateur d'alimentation, soit plusieurs têtes flash (que l'on appelle souvent « torches ») qui sont connectées à un unique et puissant générateur alimenté par le courant secteur.

La puissance d'un flash s'exprime en joules (J) ou en watts par seconde (W/s) : ces deux unités sont strictement équivalentes.

Selon la marque et le modèle, la puissance d'un flash compact varie de 200 à 1 500 J, tandis que celle d'un générateur à plusieurs sorties peut atteindre 8 000 J.

Les générateurs à plusieurs sorties sont asymétriques, c'est-à-dire que la puissance totale du générateur peut-être partagée et réglée comme désiré pour chacune des torches.



### Tableau de commande d'un flash compact

1. Cellule réceptrice de télédéclenchement par infrarouge – 2. Déclenchement manuel de l'éclair – 3. Touche Marche/Arrêt (On/Off) du signal sonore « flash recyclé » – 5. Touche de commande du mode de fonctionnement de la lampe pilote (pleine puissance ou intensité asservie à la puissance de l'éclair) – 6. On/Off de la lampe pilote – 7. On/Off de la tête flash – 8. On/Off de télécommande infrarouge – 9. Réglage de la puissance de l'éclair et afficheur à deux chiffres. (Multiblitz Profilux Plus).

## TABLEAU DE COMMANDE D'UN FLASH COMPACT

La procédure d'emploi d'un flash de studio est plus simple que celle d'un flash accessoire pour boîtier reflex, par exemple. Un afficheur indique la puissance de l'éclair choisie : soit en joules, soit par une valeur de 1 à 10 ou encore par une fraction de la puissance maximale : 1/1, 1/2, 1/4 ... 1/16, 1/32. La lampe de modelage (dite aussi « lampe pilote ») permet d'apprécier les parties du sujet ou les zones de la scène qui sont éclairées de celles qui le sont moins ou pas du tout. L'intensité de la lampe pilote peut-être asservie à la puissance de l'éclair, ce qui permet au photographe de se faire une première idée de l'éclairage qui sera produit par les diverses sources.

Tous les flashes de studio sont pourvus d'une prise de synchronisation par câble et d'une cellule de déclenchement par infrarouge.



### Flash compact

Flash compact équipé d'un réflecteur « bol » (Multiblitz Profilux Plus).



### Réflecteur bol

Le réflecteur bol (à gauche) s'utilise rarement seul. On peut l'équiper d'un premier accessoire, les volets coupe-flux ou « barn-door » (au centre). Les volets orientables permettent de masquer un ou plusieurs bords du faisceau (à l'origine circulaire) et/ou de fixer un filtre ou un calque diffuseur. La grille nid-d'abeilles (à droite) complète éventuellement le montage : elle se fixe sur la face avant du réflecteur dans le cas où l'on désirerait concentrer le faisceau selon un angle variant en fonction du pas de la grille : 10° (fin), 20° (moyen) ou 30° (large).



### Snoot



### Réflecteur « beauté »

Réflecteur « beauté » de 44 cm de diamètre, recevant divers accessoires de modulation du faisceau (Multiblitz).

Nous allons faire l'inventaire des principaux accessoires que l'on peut monter sur une tête flash ou qui s'installent à proximité de la source. Nous les décrivons en fonction de la qualité « plastique » de la lumière qu'ils produisent : cela va du faisceau le plus dirigé à la lumière la plus diffuse.

## RÉFLECTEUR BOL

D'une manière générale, les accessoires se fixent sur une tête flash grâce à une monture à baïonnette propre à la marque et au modèle. Le réflecteur bol est sans doute l'accessoire le plus utilisé, parce qu'il forme un faisceau de lumière dirigé analogue à l'éclairage du soleil direct, avec des ombres denses aux contours nets, un grand contraste entre la lumière et l'ombre et des couleurs saturées. Les caractéristiques d'un réflecteur bol se définissent selon trois paramètres :

1. le **diamètre** détermine la surface à éclairer.
2. la **forme** définit l'angle d'éclairage du faisceau (sa concentration).
3. la **surface réfléchissante** : métallique argentée ou blanche, elle modifie le « degré de dureté » de la lumière.

## LE SNOOT (CÔNE)

En forme de tronc de cône, sommet vers l'avant, surface intérieure noire, mat absorbant la lumière, le snoot réduit le diamètre du faisceau. Il est très utilisé par le portraitiste pour créer une lumière d'effet en contre-jour. On l'utilise également pour « poser » une tache de lumière sur le fond ou un élément du décor. Comme le réflecteur bol, il peut recevoir un jeu de grilles nid d'abeilles, afin de moduler la concentration de son faisceau.

## LE BOL BEAUTÉ

Son appellation vient de ce que cet accessoire est fréquemment utilisé pour les images « mode & beauté » des magazines féminins et de publicité pour les cosmétiques. La douceur de sa lumière est due aux caractéristiques suivantes :

1. son diamètre : à une même distance du sujet, la lumière est d'autant plus diffuse que la surface éclairante est plus étendue ;
2. le « chinois » : cette petite parabole masque l'avant du tube-éclair en atténuant le « point chaud » ;
3. sa surface réfléchissante blanche, délivrant un faisceau moins contrasté qu'une surface argentée ;
4. l'angle du faisceau de 75° éclaire le sujet de manière homogène, même à proximité du modèle.

On peut configurer le bol beauté pour quatre modes d'utilisation :

1. Mode standard : pourvu de son « chinois », il produit un éclairage doux, homogène, mais bien contrasté.
2. Mode dynamique : sans chinois, l'éclairage est un peu plus contrasté.

3. L'éclairage « Paramount » est une autre appellation de ce que nous avons appelé « Lumière frontale » (chapitre 5). Pour conférer cette configuration au bol beauté, on remplace le « chinois » par une grille centrale en nid d'abeilles. La lumière se concentre davantage sur les yeux du modèle, tandis que l'éclairage est plus doux sur le reste du champ.
4. Mode diffus : on obtient un adoucissement maximum de l'éclairage en plaçant un diffuseur translucide (appelé « chaussette » dans le jargon) à l'avant du bol. On peut le remplacer par un diffuseur moins dispersif.



**Spot Fresnel**  
Spot Fresnel focalisable (Multi-Blitz).

## LA LENTILLE FRESNEL

Inventée pour l'équipement des phares par Augustin Fresnel au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la lentille de Fresnel a la propriété – quand la source est située à son foyer – de former un faisceau de lumière aux rayons sensiblement parallèles au lieu de diverger comme avec un réflecteur parabolique, par exemple. Moins onéreux qu'un véritable projecteur flash à lentille de Fresnel, l'accessoire appelé « kit spot Fresnel » se monte grâce à une baïonnette sur la torche flash. Un modèle courant permet de focaliser le faisceau, de réduire son diamètre grâce à un diaphragme iris et de le compléter de volets barndoor permettant de limiter précisément les bords du faisceau.

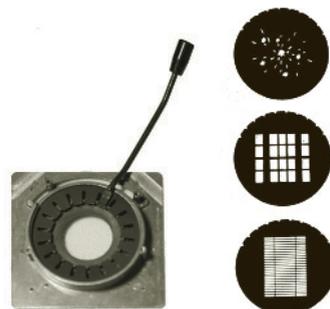


**Torche flash à découpe**

## TORCHE À DÉCOUPE

Appelée aussi « torche poursuite », elle permet la création d'effets d'éclairage spéciaux, grâce à ses accessoires particuliers :

- Quatre lames en forme de spatule permettent de découper le faisceau sous diverses formes.
- Le réglage d'une lentille frontale permet de modifier la taille du faisceau.
- Le déplacement d'une deuxième lentille assure la focalisation de la tache de lumière projetée
- Une trappe reçoit un porte-gobo. Un gobo est un disque métallique operculé de formes diverses (persiennes, fenêtre, étoiles...) La fonction d'un gobo est de créer des ombres plus ou moins réelles ou abstraites qui se projettent sur l'arrière-plan.
- Un iris manuel permet de réduire le diamètre faisceau ; par exemple, pour éclairer de loin un petit élément du décor.
- Le porte-filtre frontal accepte divers filtres et verres diffuseurs.



**Iris gobos**  
Iris réglable et trois gobos pour torche à découpe.

## LE RING FLASH

L'accessoire annulaire « ring flash » se monte à l'avant de l'objectif. Grâce à son tube-éclair circulaire, il produit un éclairage presque sans ombre, mais agréablement contrasté. Il est, pour cette raison, très utilisé pour la « photo-beauté ». On peut identifier les images prises avec le ring flash par le reflet en forme d'anneau dans les yeux, ainsi que par le fin liseré d'ombre qui souligne délicatement les traits du modèle.

Selon la marque, le ring-flash peut recevoir divers accessoires, tel ce diffuseur.



**Ring flash (Multi-Blitz)**



### Boîte à lumière

Boîte à lumière octogonale à surface intérieure argentée, diffuseur triple-couche et grille nid d'abeilles textile donnant un faisceau plus directif (Multiblitz).

## LES BOÎTES À LUMIÈRE

Il existe dans plusieurs marques, des boîtes à lumière (BAL) de différentes tailles et de formes variées : carrées, rectangulaires ou octogonales.

Les plus grandes, de 2,50 m ou plus, conviennent à l'éclairage de scènes avec personnages en pied. À l'intérieur se trouve un diffuseur en tissu double ou triple couche dont la fonction est de répartir uniformément la lumière sur la face éclairante. Afin d'obtenir un éclairage encore plus diffus, on peut placer un diffuseur complémentaire sur l'ensemble. La plupart des BAL ont un réflecteur argenté, mais quelques modèles de dimensions moyennes, disposent d'un jeu d'insert blanc ou doré.

Dans un plan d'éclairage, la BAL fait souvent bon ménage avec le bol réflecteur, en offrant le complément de lumière diffuse nécessaire au réglage du contraste « ombre/lumière » de l'ensemble.



### Parapluie réflecteur blanc

## LE PARAPLUIE

Accessoire pratique et peu onéreux, le parapluie se décline en différents diamètres et surfaces réfléchissantes. La lumière qu'il produit est assez douce, mais difficile à contrôler sans emploi de panneau coupe-flux, la zone éclairée n'étant pas franchement délimitée. L'emploi d'un diffuseur textile ou d'un cône sur la torche flash permet – dans une certaine mesure – d'en moduler le faisceau.

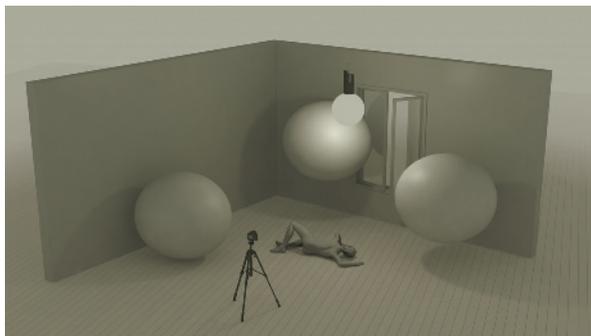
## LE LIGHT BALL

Cet accessoire, analogue au luminaire « boule d'éclairage » de jardin, diffuse la lumière du flash dans toutes les directions.

Il se fixe habituellement en hauteur au centre du plateau de prise de vues. Dans l'exemple ci-dessous, il a permis – sans autre source de lumière – de réaliser une série d'images du modèle dans son décor de gros ballons, avec une grande liberté de mouvement du modèle comme du photographe.

### Emploi d'un Light BALL diffusant la lumière du flash sur 360°

Schéma 3D et photo Clarke (Patricia, Paris, 2009).



## ACCESSOIRES D'ÉCLAIRAGE COMPLÉMENTAIRES : LE DRAPEAU

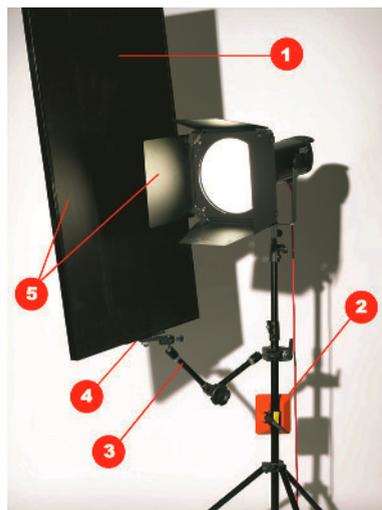
1. C'est un volet opaque de grandes dimensions (60 × 125 cm, par exemple) que l'on utilise pour empêcher une partie de la lumière diffusée (par une BAL par exemple) de « parasiter » telle ou telle partie du sujet ou du décor. Sa mise en œuvre est très subtile, par exemple pour diminuer le contraste entre la robe blanche et le visage de la mariée. Dans un tel cas, on place le drapeau devant la source afin de diminuer l'éclaircissement sur la robe. Le positionnement du panneau par rapport à la source et au modèle est particulièrement délicat.

## ACCESSOIRES D'ÉCLAIRAGE COMPLÉMENTAIRES

**La langue de chat.** La « langue de chat » est volet étroit que l'on fixe sur la source à l'aide d'un bras articulé. L'accessoire permet de masquer la lumière sur une surface bien délimitée du sujet. En général, les photographes amateurs ou professionnels fabriquent eux-mêmes les drapeaux, volets ou langues de chat dont ils ont besoin.

**Les réflecteurs.** On utilise parfois des éléments existants du décor (plafond blanc ou mur clair) afin de réfléchir et diffuser la lumière sur le sujet. Mais pour un travail sérieux, cette ressource dépend trop de la configuration du lieu où l'on opère. En studio, on utilise couramment de grandes plaques de polystyrène blanc (de 2 × 1 m, par exemple) qui sont pratiques et légères. En revanche, ce type de réflecteur est peu utilisable en extérieur (encombrant pour le transport, instable au moindre souffle d'air, etc.).

La solution universelle est d'employer des réflecteurs en tissu ou en matériau plastique, montés dans un châssis pliable ou démontable. Il en existe une grande variété : forme, dimensions, nature de la surface réfléchissante (blanc mat, blanc brillant, argentée, dorée, mélange des deux, etc.).



### Montage d'une source avec drapeau

1. Drapeau coupe-flux 60 × 125 cm. – 2. Gueuse de 7 kg pour stabiliser l'ensemble. – 3. Bras articulé à deux rotules pouvant recevoir sur une extrémité une pince de fixation (« clamp ») et à l'autre extrémité une cheville en laiton (« spigot ») pouvant supporter une tête flash. – 4. Volet : une fourche à quatre branches supportant une plaque en polystyrène peinte en noir mat. – 5. La lumière parasite est éliminée par le volet et par le drapeau.

### Réflecteur

Réflecteur Lastolite sur châssis avec prise manuelle. On peut également le fixer à un pied ou autre support par l'intermédiaire d'un bras articulé. © MMF PRO.

### Filtre diffuseur

© MMF PRO Pantin.



**Torche flash Fresnel avec calque diffuseur Rosco Réf. 252**

*Élise Bennasar, photo Clarke, Paris, 2010.*



**Filtres artistiques**

**Filtres à effet**

*Expérimentation lors d'un atelier au studio Nlight. Le modèle est proche d'un tissu diffuseur, avec rétro éclairage multiple et filtres à effet. Photo Clarke, Paris, 2010.*

**Les filtres diffuseurs (ou calques de diffusion).** Afin d'adoucir les ombres sur le modèle, par exemple en plein soleil, on utilise un matériau diffusant tendu sur un châssis. Monté sur pieds, un diffuseur de grandes dimensions se positionne au-dessus du modèle.

En studio (ou portrait élaboré dans les conditions du studio), il est rare d'utiliser une source, sans lui ajouter un diffuseur pour adoucir, unifier ou répartir sa lumière.

Voici quelques références (dans la marque *Rosco*, car il y en a d'autres) que je considère comme indispensables pour le portrait en studio : Rosco pleine diffusion 1/1 (Ref. 216), lequel se décline en 1/2 (Réf. 250), en 1/4 (Réf. 251) ou 1/8 (Réf. 252).

**Les filtres artistiques.** Il existe une gamme très étendue de filtres dits « artistiques » qui se classent en deux catégories : les filtres « cosmétiques » et les filtres « à effet ».

► **Les filtres cosmétiques** « de bon teint » colorent délicatement le visage et ils sont censés donner à la peau la plus belle apparence. Ils sont associés à un léger effet de diffusion qui atténue les petits irrégularités de la peau.



Les plus utilisés dans les studios sont les filtres « *ton pêche* » (Rosco, Réf. 184) et « *silver rose* » (Rosco Réf. 186).

- **Les filtres à effet** ont un usage plus spécifique : effet « night club » ou « variété », effet « fantastique », etc.

**Les filtres correcteurs.** Les filtres correcteurs sont utilisés, soit pour convertir la température de couleur de la lumière (filtres CT), soit pour diminuer l'intensité de la lumière émise par une source, y compris la lumière du jour passant par une fenêtre (filtres ND).

- **Filtres convertisseurs de Tc (CT = Color Temperature).** Dans le cas d'une scène éclairée par deux sources de lumière de Tc très différentes (éclairage en lumière mixte) il faut convertir la Tc de l'une des sources à la Tc de l'autre. Ce thème ayant été traité de manière très complète au Chapitre 10 « Le portrait en intérieur », nous vous conseillons de vous y reporter.

- **Filtre gris-neutre (ND = Neutral Density).** Un tel filtre ne modifie ni la Tc de l'illuminant, ni les couleurs de la scène : il absorbe uniformément toutes les radiations du spectre d'une certaine quantité. Les filtres ND les plus utilisés absorbent la lumière dans une amplitude allant de -0,5 IL à -4 IL. Rappelons qu'un écart de 1 IL équivaut à une valeur normalisée du diaphragme ou de l'échelle normalisée des vitesses d'obturation.

## LA LUMIÈRE ET SA MESURE

### LE FLASHMÈTRE

Dans la section précédente, nous avons présenté et caractérisé les différentes sources flash de studio en fonction de la qualité de lumière qu'elles produisent. Nous allons voir dans celle-ci comment régler chacune de ces sources, dans le dessein de bâtir un plan d'éclairage évoquant le « climat » de l'image finale désirée.

L'adéquation du plan d'éclairage dépend avant tout de son contraste (global et entre les différents éléments inclus dans le cadrage). Ce contraste s'élabore grâce à différentes mesures effectuées au flashmètre.

La mesure au flashmètre est exprimée en « valeur de diaphragme » (pour ce qui va suivre, rappelez-vous qu'une division de diaphragme correspond à un écart de 1 IL). Le flashmètre mesure l'intensité de la lumière avec une précision de +/-1/10 IL.

Par convention, on considère que le contraste est *élevé* quand l'écart des mesures entre deux éléments comparés de l'image est de 3 IL. Le contraste est dit « *moyen* » avec un écart de 2 IL et « *faible* » si l'écart n'est que de 1 IL.

Avec une source flash, le principe d'application consiste à régler la puissance de l'éclair en fonction de la valeur de diaphragme désiré. Il s'agit bien de la quantité de lumière reçue par chaque zone de l'image mesurée (sujet principal et décor). Si la scène n'est éclairée que par les flashes, la vitesse d'obturation (dite de synchronisation) n'a aucune incidence sur l'exposition.



**Flashmètre Digipro F (Gossen)**

En studio, les différentes mesures sont effectuées *en lumière incidente*, c'est-à-dire flashmètre à proximité de la surface éclairée, son récepteur étant dirigé dans l'axe de la source.

La dernière mesure – décisive celle-là – s'effectue depuis l'élément principal de la composition (disons le visage dans le cas d'un portrait), le récepteur du flashmètre étant orienté vers l'objectif (qui est le point de vue du photographe). Cette mesure indique en principe le bon réglage d'exposition pour cette image. Il y a cependant des cas – sujet principal en contre-jour, par exemple – où la mesure « finale » doit se faire à partir d'une surface de luminance intermédiaire.

Remarquons que la valeur indiquée par paliers de 0,1 IL par le flashmètre est plus précise que celle qui est permise – par paliers de 0,3 ou de 0,5 IL – par les réglages du boîtier. Cela n'a aucun inconvénient en pratique ; contentez-vous de régler le diaphragme de l'appareil (en réalité de l'objectif) sur la valeur d'ouverture disponible la plus proche. Si, par exemple, la mesure au flashmètre indique  $f/5,6 + 8$  dixièmes, réglez-le sur  $f/7,1$ .

---

## MESURE EN LUMIÈRE RÉFLÉCHIE

Son principe est de mesurer la quantité de lumière réfléchie par la surface considérée en direction de l'objectif (cela s'appelle la *luminance*). Outre son éclairément, la valeur d'exposition indiquée (en couple vitesse/diaphragme) prend en compte le coefficient de réflexion et la couleur de la surface mesurée. Un posemètre ou un flashmètre pourvu de la fonction *spotmètre* permet une mesure en lumière réfléchie très précise, par exemple dans un angle étroit de  $1^\circ$  à  $5^\circ$ .

Par construction, le posemètre indépendant ou intégré au boîtier, règle l'exposition de manière à traduire la plage mesurée par un « gris moyen » d'une plage dont la facteur de réflexion « r » est de 0,18 (ou 18 %) représenté par la « Carte grise Kodak ». Si le sujet principal (disons le visage du modèle dans un portrait) n'est pas représenté dans le cadrage par une plage de luminance « moyenne », il faut savoir interpréter les mesures recueillies et, par exemple, éclairer davantage les régions sombres ou peu réfléchissantes de la composition.



### Spotmètre

Mesure en lumière réfléchie avec un spotmètre.

---

## MESURE EN LUMIÈRE INCIDENTE

Que ce soit en lumière instantanée ou continue, la mesure lumière incidente n'est possible qu'avec un instrument (posemètre et/ou flashmètre) indépendant de l'appareil. Comme décrit plus loin, on ne mesure en lumière incidente que la quantité de lumière *reçue* par la zone considérée de la scène, c'est-à-dire son *éclairément*. Autrement dit, la mesure ne tient nullement compte du facteur de réflexion de la zone mesurée.

Pour ce mode de mesure, le récepteur du posemètre/flashmètre (la « cellule ») doit être coiffé d'un hémisphère blanc translucide appelé « intégrateur », lequel capte – depuis la surface devant laquelle il est placé – la quantité de lumière provenant de toutes les directions, mais principalement celle issue de la source vers laquelle il est dirigé.

---

## ÉTUDE D'UN PLAN D'ÉCLAIRAGE ET MESURES EFFECTUÉES

L'image étudiée ici a été présentée et longuement analysée dans le chapitre 10 (pages 92-93) sur les plans de l'esthétique et de la signification psychologique. Nous la reprenons ici, afin de discuter sur un exemple précis et complexe, de la sélection et de l'implantation des sources, de la composition et de la direction des faisceaux lumineux. Le but du plan d'éclairage est de mettre en valeur par la lumière, les lignes, les volumes et les matières des éléments les plus significatifs de la composition.

« **Gaëlle** »

*Gaëlle Skura, photo Clarke, Île de France, 2008.*



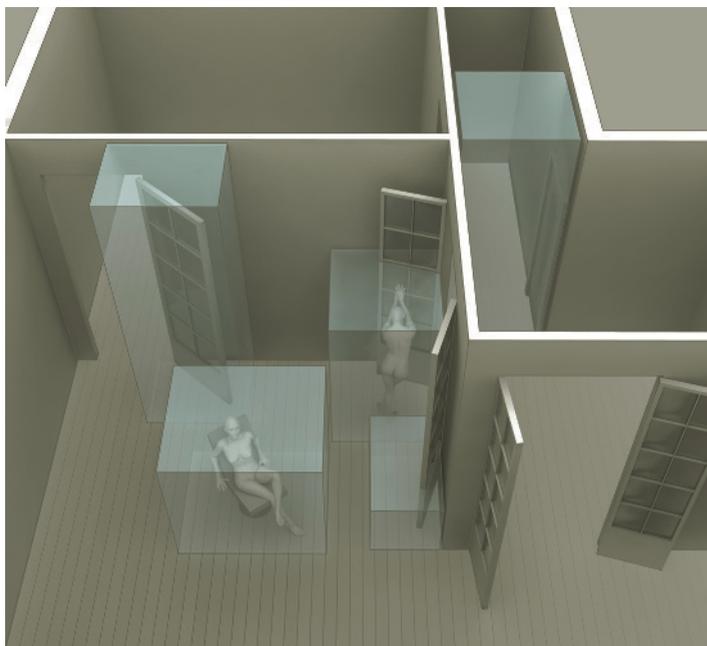
### Analyse du lieu et du décor :

- La prise de vues a lieu dans un grand salon (40 m<sup>2</sup> environ).
- Cinq ouvertures vers l'extérieur sont visibles dans le cadrage : elles vont jouer un rôle intéressant dans la composition.
- Les murs sont blancs, sans décoration ; mais compte tenu des dimensions de la pièce et de l'orientation des sources de lumière, leur rôle de réflecteur restera limité.
- Pour les mêmes raisons, la grande hauteur sous plafond (3,50 m) n'a que peu d'incidence sur le plan d'éclairage.
- Le sol est un parquet en bois de chêne vitrifié : il confère une certaine dominante chaude à l'ambiance, qu'il faudra légèrement corriger.
- Les prises de vues ayant lieu en soirée, il n'y a pas de lumière ambiante du jour. Il faudra donc simuler la lumière naturelle d'extérieur à l'aide de sources artificielles.
- La mise en scène incorpore des objets significatifs dans le décor : un costume d'homme accroché au mur, un téléviseur allumé et un plateau d'argent sur lequel reposent un verre et une carafe de whisky à moitié vides.

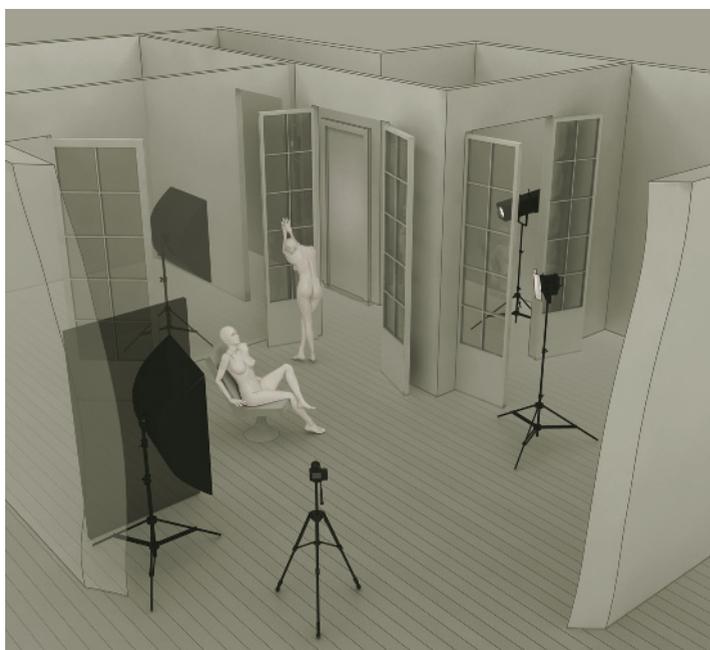
**Volumes à éclairer :** sur le dessin 3D (figure ci-contre) les cinq volumes à éclairer sont représentés par des cubes bleu-ciel transparents. Ils sont disposés de manière à contraster avec les plans qui se trouvent devant ou derrière eux. C'est ce qui crée une sensation de relief et confère de la profondeur à l'image.

- Volume 1 : au premier plan, la femme assise dans un fauteuil.
- Volume 2 : à l'arrière-plan, la femme demi-nue se détachant dans l'ouverture de la porte-fenêtre.
- Volume 3 : Le téléviseur allumé.
- Volume 4 : le couloir et le bas de l'escalier.
- Volume 5 : la porte vitrée à gauche de la scène.

**Les cinq volumes à éclairer**



**Plan d'éclairage 3D**



**Mise en place des sources et réglages :** objectif du plan d'éclairage spécifique à l'image à réaliser : créer un climat psychologique intimiste entre les deux personnages, en incitant ensuite le regard du spectateur à découvrir quelques objets significatifs présents dans le décor.

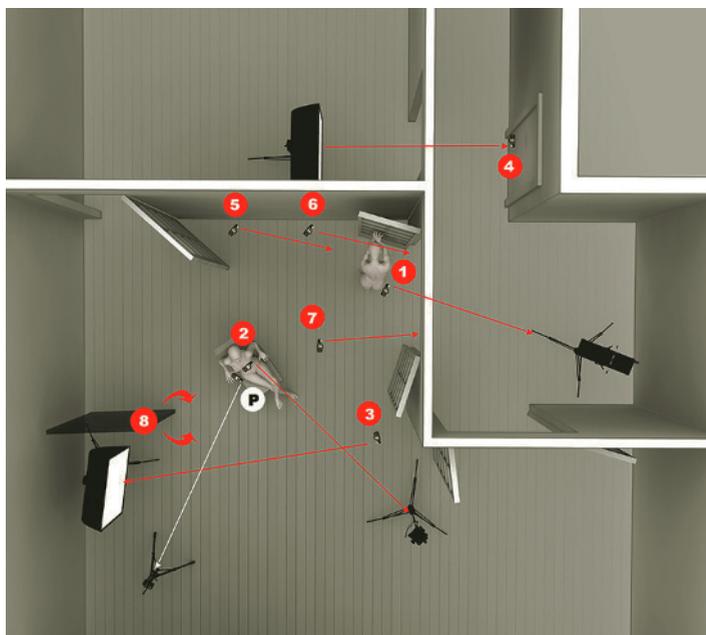
1. Eclairage de fond : torche poursuite.
2. Eclairage d'ambiance : boîte à lumière 90 × 110 cm.
3. Eclairage principal : torche Fresnel avec un filtre légèrement diffuseur.
4. Eclairage d'arrière-plan : boîte à lumière 90 × 110 cm.

**Accessoire complémentaire :** un panneau coupe-flux noir pour atténuer l'effet de la boîte à lumière sur le fond et préserver le jeu d'ombres de la torche poursuite.

#### Mesures et réglages (figure ci-dessous) :

- La torche poursuite éclaire l'arrière-plan, ainsi que la femme debout dans l'ouverture de la porte-fenêtre. Les mesures au flashmètre sont effectuées en divers points numérotés (PM n°) du « plateau » : PM n° 1 =  $f/11$ , PM n° 2 et n° 3 avec réduction de -1 à -1,3 IL.
- La torche Fresnel est dirigée sur la femme assise au premier plan. PM n° 4 =  $f/6,3$ .
- La boîte à lumière de gauche éclaire le premier plan de lumière diffuse. Elle éclaire les ombres créées par la torche poursuite, sur les régions du téléviseur et du sol. PM n° 5 et n° 6 =  $f/4$ .
- La boîte à lumière de droite émet une lumière diffuse à l'arrière-plan au pied de l'escalier. PM n° 7 =  $f/5,6$ .
- Le panneau coupe-flux (8) permet d'atténuer les ombres projetées sur le mur.

#### Mesures et réglages



# CONSTRUCTION D'UN PLAN D'ÉCLAIRAGE

La création photographique « en studio » se différencie des autres types de prises de vues par le temps nécessaire à sa préparation : seul le résultat compte et justifie les moyens. Les images sont généralement conçues bien avant leur réalisation. Cette manière d'opérer s'oppose aux photos de reportage qui doivent être saisies dans l'instant. Il ne s'agit pas ici de capturer la réalité, mais de la réinventer avec le seul souci de la vraisemblance. En harmonie avec la mise en scène, l'éclairage aide à créer le climat spécifique, au thème traité, de sorte que le travail du photographe consiste à saisir l'image du modèle au moment où son expression, son attitude ou son mouvement est le plus agréable et révélateur de sa personnalité.

La phase d'appropriation du thème, de l'histoire ou du message, est une étape décisive de ce genre photographique. Ce qu'on appelle « le style » accompagne la réalisation d'une bonne image ou d'une bonne série.

Afin d'aider les photographes encore novices dans le domaine, j'ai analysé les facteurs qui jouent un rôle pour la réussite d'une photographie « de studio ». Chacun de ces facteurs est le maillon d'une chaîne qui assure l'équilibre et l'intérêt d'une image :

- L'inspiration du photographe : le fondement même de la création.
- La composition de l'image : la marque du bon goût et du talent.
- Le cadrage qui détermine les limites de ce que le créateur de l'image donne à voir au spectateur.
- L'éclairage qui joue le plus grand rôle pour l'établissement d'une ambiance, d'un climat.
- La force de conviction déployée par le modèle. Bien que ce chapitre y soit particulièrement consacré, cette énumération rappelle le fait que l'éclairage n'est qu'un des facteurs de la création, indispensable, certes, mais ni plus ni moins important que les autres cités ci-dessus et étudiés dans les précédents chapitres de l'ouvrage.

Bâtir le plan d'éclairage d'une image « de fiction », c'est un peu comme se retrouver devant une page blanche pour l'écrivain. Les idées sont là, mais le plus difficile pour lui est d'écrire la première phrase, celle qui permet d'enchaîner les suivantes. Ainsi le récit se construit-il progressivement en développant l'idée première.

Bâtir l'éclairage d'une photo de studio, c'est en somme répondre à ces questions :

- Quel effet veut-on obtenir ?
- Nature de la source ?
- Puissance nécessaire ?
- Emplacement de la source ?
- À quelle hauteur ?
- Quelle teinte de lumière ?

- Degré de concentration/diffusion du faisceau ?
- Temps nécessaire à l'installation ?

Puisque les autres sources en dépendent, il faut répondre en priorité » à ces questions pour la source principale (notre « soleil »).

---

## QUALITÉ, QUANTITÉ ET DIRECTION DE LA LUMIÈRE DE CHAQUE SOURCE

Définir le rôle de chaque source ne suffit pas toujours à élaborer un plan d'éclairage parfait. Les combinaisons possibles sont quasiment illimitées, compte tenu du nombre d'accessoires disponibles, de la présence ou non de lumière ambiante, de la nature et de l'influence du décor, les personnages, les vêtements, etc.

Rappelons brièvement quatre éléments de réflexion relatifs à l'éclairage d'une scène, d'un personnage ou d'un objet :

- Unique source naturelle située à l'infini, le soleil donne naissance une infinie variétés d'éclairages et de climats, qu'il est impossible de reconstituer sans utiliser **plusieurs sources** de lumière artificielle.
- Chaque type de source produit une **qualité** de lumière qui lui est propre.
- Il n'y a qu'une source principale : les autres sources en dépendent directement ou indirectement, en particulier par la **quantité** d'éclairage qu'elles doivent produire.
- **La direction du faisceau** par rapport au sujet et à l'axe de prise de vue modifie l'aspect d'un sujet et/ou l'atmosphère d'une scène.

Dans cet esprit, nous avons présenté et commenté chapitre 10, page X, l'image intitulée « Le rendez-vous », dont le plan d'éclairage illustre les notions de qualité, de quantité et de direction de la lumière.

---

## LA HIÉRARCHIE DES LUMIÈRES

Quel que soit le nombre des sources mises en jeu, chacune a une place et un rôle à assumer.

L'installation d'une source d'éclairage requiert cinq étapes :

1. La positionner à sa bonne place (il n'y en a qu'une).
2. Régler sa hauteur.
3. Régler la direction de son faisceau.
4. Définir, limiter la forme du champ éclairé (emploi des volets, drapeau, etc.)
5. Si nécessaire, insertion d'un diffuseur, d'un filtre coloré, d'un gobo, dans le faisceau.

## LES CINQ MISSIONS D'UNE SOURCE DANS UN PLAN D'ÉCLAIRAGE :

**Mission 1 – Source principale (ou lumière clé).** C'est la première source à installer, en fonction de laquelle l'on dispose les autres sources. Puisqu'elle est « dominante », c'est généralement la source la plus puissante, à faisceau plutôt dirigé. Il s'agit le plus souvent d'une tête flash équipée d'un bol réflecteur ou d'une optique de Fresnel. Elle a pour mission de situer le modèle dans l'espace, de créer son relief, de définir sa forme et son volume. Dans de nombreux cas, le faisceau de cette source principale est précisément délimité par des volets et/ou adouci par un calque diffuseur.

**Mission 2 – Éclairage d'ambiance.** La source d'ambiance ou source de remplissage des ombres (« fill-in » en anglais) est pourvue d'une surface éclairante assez grande pour produire, à courte distance du sujet, une lumière diffuse. Elle « remplit » les ombres formées par la source principale, sans en former de nouvelles. Dans un studio « moderne », la source de lumière diffuse est une tête flash que l'on place dans une boîte à lumière à réflexion blanche ou argentée. On peut également utiliser un réflecteur passif ou un réflecteur parapluie. Nous avons donné, dans les chapitres précédents de nombreux exemples d'emploi de cette lumière d'appoint. Il faut surtout considérer que c'est en réglant le niveau d'éclairage des ombres délivré par l'ambiance – en fonction de la luminance des parties éclairées par la source principale – que l'on détermine le contraste d'éclairage du sujet, les écarts de luminance entre l'ombre et la lumière sont les suivants :

- Moyen contraste : -1 IL.
- Fort contraste : -2 IL.
- Violent contraste : -3 IL.

**Mission 3 – Lumière d'effet.** Placée en arrière du modèle (semi-contre-jour) du côté opposé à la source « clé », la lumière d'effet souligne agréablement sa silhouette et permet de mieux le détacher du fond. Le réglage de son intensité par rapport à l'éclairage de la partie « lumière » du visage dépend beaucoup des caractéristiques physiques du modèle et de la densité du fond. L'éclairage est plus fort (+0,3 IL) dans le cas où la chevelure du modèle est sombre, alors qu'il sera plus faible (-0,7 IL) s'il s'agit d'une personne blonde devant un fond clair.

**Mission 4 – Éclairage de vrai contre-jour.** L'éclairage de contre-jour est en somme un « effet spécial », mais qui peut répondre à une approche esthétique particulière ou à des conditions de prise de vue en lumière naturelle.

Par principe, la source fait face à l'objectif, mais elle est masquée par le sujet. Ainsi que nous l'avons montré (page X), il est nécessaire d'éclairer le visage plongé dans l'ombre, faute de quoi il ne serait pas identifiable.

**Mission 5 – Éclairage du fond.** À chaque fois que possible, le fond (l'arrière-plan, le décor, etc.) doit être éclairé indépendamment du modèle. Ainsi que nous l'avons montré par de nombreux exemples, l'éclairage du fond joue un rôle fondamental quand à l'évocation d'un certain « climat », le plus souvent psychologique.



**Le chanteur Lauryn**

*Éclairage principal : flash avec bol beauté.  
Photo Clarke, 2007.*



### Éclairage de contre-jour

Éclairage de contre-jour (cinq flashes tête nue sur le fond blanc et en arrière du modèle), en complément d'une lumière « zénithale ». Inès Benghalia, photo Clarke, 2010.



### Éclairage du fond

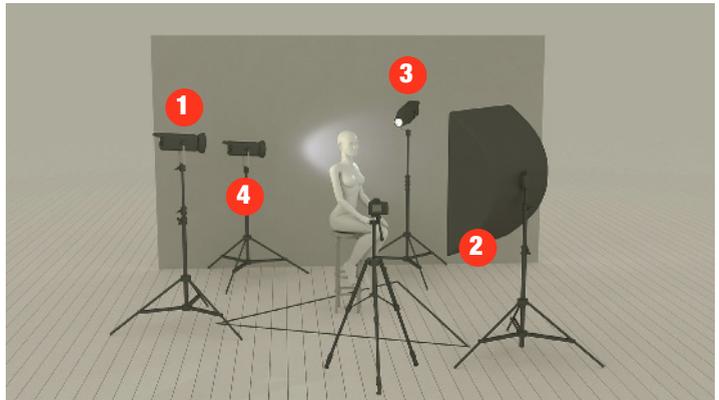
Eclairage du fond (en complément d'un éclairage zénithal) : une torche flash poursuite avec gobo simulant la croisée d'une fenêtre. Eva Steiner, photo Clarke, 2008.

## ÉCLAIRAGE DE BASE POUR LE PORTRAIT

Après avoir rappelé le rôle de chacune des quatre sources que l'on retrouve dans la plupart des portraits « classiques », nous vous proposons un plan d'éclairage de base répondant à ces définitions.

### Plan d'éclairage pour portrait « classique »

Remarquez sur ce schéma la disposition « en triangle » des trois sources qui éclairent le sujet. **1.** Source principale : tête flash avec réflecteur bol et grille nid-d'abeilles concentrant davantage le faisceau – **2.** Éclairage d'ambiance : tête flash dans une boîte à lumière, produisant un large faisceau de lumière diffuse (remplissage des ombres) – **3.** Source d'effet : tête flash avec snoot – **4.** Éclairage du fond : tête flash avec bol réflecteur.



---

## THÈME DE L'IMAGE ET ÉCLAIRAGE

Les trois exemples ci-dessous soulignent le rapport étroit que le photographe doit établir entre la nature ou la signification du sujet et sa « mise en lumière ».

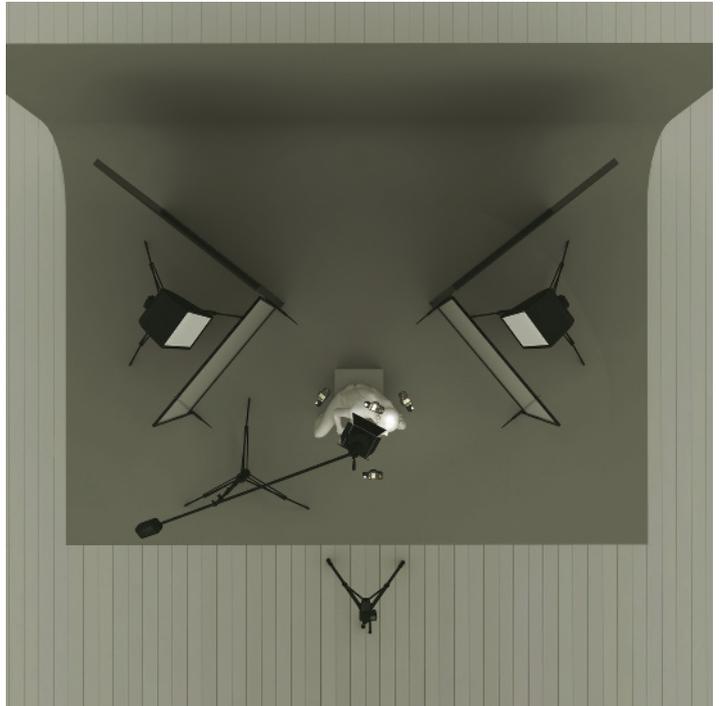
**Photo de nu traitée en valeurs sombres.** Le type d'éclairage que les peintres appellent « clair-obscur » et les photographes « low key » convient généralement bien à un nu féminin. Il évoque la beauté du corps par le jeu subtil de l'ombre et de la lumière.

Tel un sculpteur, le photographe s'efforce de mettre en valeur les volumes et les formes du corps, cela en positionnant chaque source et en réglant avec précision l'intensité et le degré de diffusion de leur faisceau.

Le plan d'éclairage ci-dessus montre que le modèle est éclairé en semi-contre-jour par deux boîtes à lumière hautes et étroites (dites « strip light ») à réflecteur intérieur blanc. Afin de créer une lumière d'une grande douceur, la face éclairante des BAL est couverte d'un « calque » diffuseur (Rosco réf. 250), avec un deuxième calque de même référence à 1 m devant elles. Pour éviter que cette lumière très diffuse ne vienne « parasiter » les ombres sur le corps et le fond noir, j'ai placé deux grands panneaux coupe-flux sur le côté de chaque BAL. Enfin, une tête flash pourvue d'un bol réflecteur, nid-d'abeilles et diffuseur est suspendue à une girafe au-dessus du modèle : son rôle est de procurer quelques détails dans les ombres.



**Photo de nu traitée en valeurs sombres**  
Photo Clarke, 2009.



### **Projecteur Fresnel à source HMI**

*Emploi d'un projecteur Fresnel HMI de 12 kW pour des prises de vues en extérieur. Ce matériel d'éclairage « cinéma », alimenté par un groupe électrogène (dans le camion de droite) se loue avec son personnel de maintenance.*



### **Lumière continue plus flash pour évoquer le mouvement**

*Stéphanie Dendura, photo Clarke, 2007.*



**Lumière continue plus flash pour évoquer le mouvement.** La lumière émise par le flash ayant sensiblement la même température de couleur ( $T_c$ ) que la lumière du jour, leur lumière se mélange sans déséquilibrer la « balance des couleurs ». En revanche, l'utilisation simultanée de la lumière continue du jour et de l'éclair instantané du flash pose des problèmes d'interprétation du mouvement. Alors que la lumière continue autorise l'emploi d'une vitesse lente évoquant le mouvement par un bel effet de filé, l'éclair « gèle » le personnage du premier plan. C'est pourquoi, pour ce genre de prise de vue et si le budget le permet, j'éclaire le sujet en mouvement avec un puissant projecteur Fresnel à source HMI (de même  $T_c$  que le jour) grâce auquel je peux utiliser une vitesse lente sans surexposer l'arrière-plan abondamment éclairé par la lumière du jour.

Sinon, je dois me contenter d'un flash autonome (alimenté par accus) équipé de préférence d'un bol beauté. Si le personnage est photographié « en pied », je conseille de monter l'appareil sur trépied et d'opérer avec une longue focale (200 mm en équivalent 24 × 36, par exemple) et de régler l'obturateur sur 1/15 s.

Pour l'image ci-après, j'ai demandé à la femme de décrire un cercle dans un mouvement continu, afin qu'elle se trouve dans la zone d'éclairage idéal à l'instant précis du déclenchement. Le faible niveau de lumière ambiante m'a permis d'adopter une vitesse d'obturation lente exposant correctement aussi bien les régions de la scène éclairée par le jour, que le modèle en mouvement, essentiellement éclairé par le flash.

**Éclairage zénithal pour image de fiction.** Dans cette composition très onirique, la lumière ne contribue pas à créer le climat : on lui demande seulement d'éclairer assez uniformément la scène, tout en offrant un certain contraste. Comme son appellation le suggère, l'éclairage zénithal est une unique source de lumière moyennement diffuse suspendue juste au-dessus de la scène. Son effet s'assimile au « soleil voilé » en extérieur, ou encore au superbe « lustre cristal » qui illuminait autrefois l'ensemble du salon ou autre salle d'apparat.

J'ai réalisé cette image « *Interstellar Overdrive* » dans mon studio, à l'occasion du lancement du boîtier de moyen format *Hasselblad H4D40*. La composition est un hommage à la mission *Apollo XI* (alunissage le 16 juillet 1969) et à un morceau du musicien Syd Barrett à la mémoire de qui j'ai emprunté ce titre.

Le choix de l'éclairage zénithal – modérément diffus, mais assez contrasté – m'a permis d'opérer sans que le modèle ni moi-même ne fusions trop limités dans nos mouvements.

Accompagnée d'un long commentaire, la composition surréaliste intitulée « Bassett levitas » (chapitre 22, page 207) est de conception semblable : vous pouvez vous y reporter.

## LIEUX ET CONDITIONS DE PRISE DE VUE

---

### PRISE DE VUES EN STUDIO

Dans un studio bien conçu, tout est fonctionnel et à portée de la main : matériel d'éclairage, décors et accessoires. La photographie en studio est cependant un travail assez difficile, car elle requiert de plus grands efforts d'imagination pour créer des images originales et attrayantes dans un environnement qui n'offre pas la grande diversité des éléments de décor que l'on peut trouver en extérieur ou dans un intérieur préexistant.

Au studio, je conseille donc au photographe débutant de ne traiter qu'un seul sujet par séance, en se fondant d'abord sur un plan d'éclairage classique, mais largement éprouvé, tel celui que nous avons évoqué précédemment.

Mais puisqu'il s'agit de portrait, n'oubliez jamais qu'un bel éclairage et une magnifique composition ne sauveront jamais un portrait dans lequel l'attitude et l'expression du modèle sont mauvais. C'est pourquoi la réussite d'un portrait dépend d'abord des relations de confiance mutuelle qui doivent s'établir entre le photographe et son modèle.

---

## PRISE DE VUES EN DÉCOR INTÉRIEUR EXISTANT

On appelle décor existant un lieu où les éléments de l'environnement sont déjà en place au moment des prises de vues. Il peut donc s'agir d'une usine désaffectée, d'une chambre d'hôtel, une villa au bord de la mer, un parking souterrain, etc.

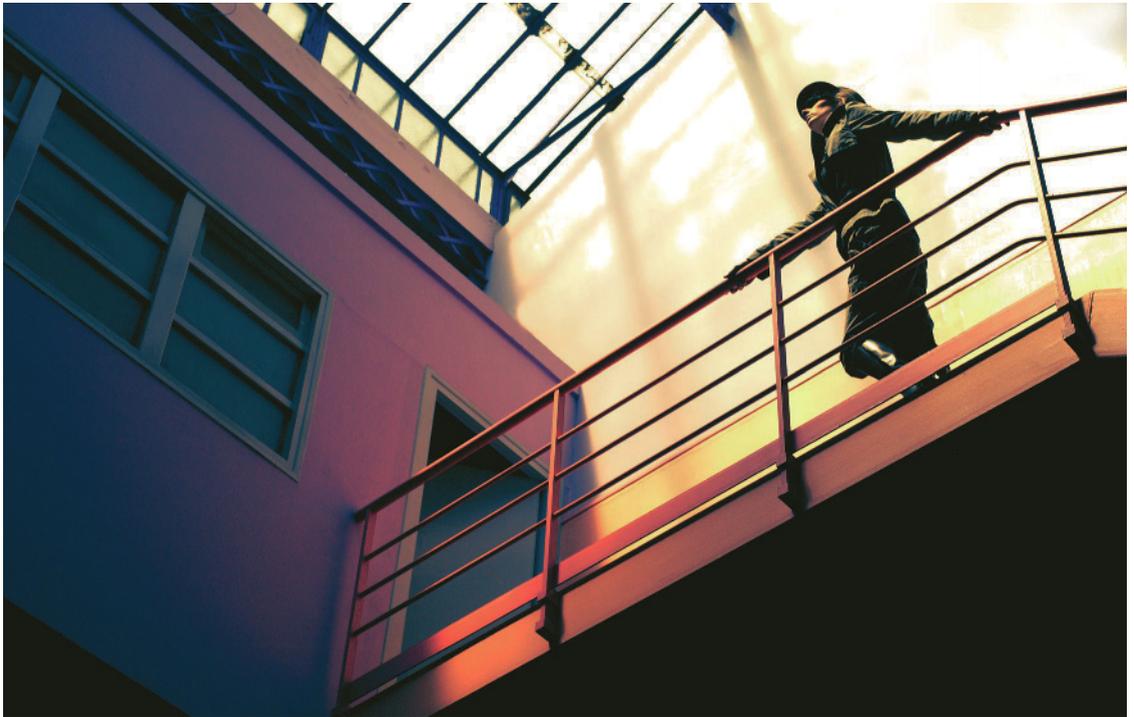
Selon l'approche « professionnelle » qui prévaut dans ce chapitre, le lieu a été préalablement repéré par le photographe et/ou par son assistant. On y détermine, entre autre, le moment de la journée où il est préférable d'opérer, en fonction de la lumière ambiante, du thème des images et des cadrages prévus.

Ainsi que nous l'avons expliqué dans le commentaire des photos publiées (voir Chapitre 10 « Le portrait en intérieur »), le plan d'éclairage est fondé sur les mêmes principes qu'en studio, à la différence près que la lumière d'ambiance continue éclaire plus ou moins la scène : elle sert souvent de base de départ pour la mise en place des sources d'appoint.

Les sources artificielles installées sur le lieu ont généralement pour mission d'éclairer idéalement le personnage (avec une intensité suffisante pour opérer en instantané), tout en mettant en valeur le décor environnant et l'arrière-plan : c'est bien à cause de l'atmosphère qu'il évoque et/ou des sentiments qu'il fait naître que ce lieu a été choisi.

L'image ci-après doit son climat psychologique (et sa beauté plastique) au choix de l'environnement et à l'ambiance lumineuse dans laquelle « baigne » les personnages. Vous avez bien sûr remarqué l'excellence de la composition.

**Prise de vues en décor intérieur existant**  
*Stéphanie Dendura, photo Clarke, Paris, 2006.*



---

## PRISE DE VUE « EXTÉRIEUR JOUR »

Nous n'avons pas grand chose à ajouter au chapitre 11 « Le portrait en extérieur ».

Par beau temps (soleil et ciel bleu) il y a souvent lieu de diminuer le contraste trop élevé entre les parties ensoleillées et l'ombre sur le sujet, soit avec un coup de flash « en fill-in », soit grâce à un réflecteur passif blanc ou doré (afin prévenir le bleuissement des ombres dans le cas où le ciel bleu dominerait).

Si le temps est couvert, cependant, la lumière diffusée uniformément par le ciel ne permet d'obtenir que des images grisâtres et sans contraste, pour tout dire inexploitable. La seule solution est alors de simuler le soleil absent grâce à l'éclair d'un flash. Ce peut être un flash accessoire du reflex, à condition que vous puissiez l'éloigner de l'axe optique avec un long cordon (flash déporté).

Pour mon travail de professionnel, j'utilise un flash de puissance autonome (alimenté par batterie) équipé – comme sur la figure – d'un réflecteur « bol beauté », éventuellement pourvu d'un calque diffuseur (Rosco Réf. 216). C'est ainsi que j'ai photographié le garçon : grâce à l'éclair bien dosé du flash, l'image semble avoir été prise sous la lumière du « soleil voilé ».



**Flash de puissance autonome**

**Victor**

*Photo Clarke (page suivante).*



# CHAPITRE 20

## MODE, CHARME ET BEAUTÉ

*Ces spécialités de la photographie contemporaine sont exercées par des professionnels talentueux ; leurs images sont le plus souvent destinées à la publicité dans les magazines et sur les affiches, aux calendriers, etc. Elles jouent leur rôle en mettant en évidence la beauté de la femme dans ce qu'elle a de plus fascinant. Mais depuis quelques années, ce type d'images concerne également l'homme « viril », lui aussi de plus en plus dépouillé.*

Restons-en à la femme dans ce chapitre. De telles photographies servent à promouvoir des artistes tels les chanteuses, les vêtements et leurs accessoires (cela devient de la « photo de mode »), les cosmétiques, les lotions capillaires, les bijoux, les voitures, mais également les détergents et lessives, les denrées alimentaires, bref, toutes les occasions – elles sont innombrables – où le charme féminin peut aider la vente... Il s'agit bien d'une catégorie de portrait, le plus sophistiqué qui soit. Voir travailler ces spécialistes – dont les plus connus font une carrière internationale – est une leçon de savoir-faire pour tout photographe, même si celui-ci n'aura jamais à s'exercer à de telles images. Nous ne vous donnerons pas une « leçon de photo de charme », mais nous allons essayer de vous faire vivre – en quelques paragraphes – une séance de prises de vues.

### LE STUDIO

Le studio du photographe publicitaire, de mode ou de charme (le plus souvent proposé en location) est, pour la France, généralement situé dans Paris : il y en a de magnifiques dans le 16<sup>e</sup> ou 17<sup>e</sup> arrondissement, dans le Marais... C'est toujours un grand espace, ancien local commercial ou atelier d'artiste avec loggia et plus de 5 m de plafond. Il y en a qui font plus de 400 m<sup>2</sup>.

Afin de pouvoir faire des photographies de personnages en pied, avec éventuellement des accessoires de grandes dimensions, l'atelier est conçu en « cyclorama », c'est-à-dire que la base d'une paroi ou de deux parois à angle droit est arrondie, afin d'assurer la continuité entre la surface verticale du fond et le sol. Parce que beaucoup de ces photos sont faites sur fond clair, la paroi du fond et le sol sont généralement blancs : il faut les repeindre très souvent.

Un petit nombre de ces studios, semblables à un atelier d'artiste peintre, peuvent bénéficier – à volonté – de la lumière du jour, grâce à des verrières



**La femme noire au collier**

*Une très belle image, traitée en clair-obscur.*

*Photo Clarke. Modèle DR.*

que l'on peut obturer totalement ou partiellement par des rideaux, stores ou volets mobiles. Ces ateliers sont généralement orientés plein Nord, de manière à ne pas être éclairés directement par le soleil. Les fonds de papier couleur, que l'on trouve en lés de jusqu'à 3,60 m de large, sont suspendus au plafond ou sur un portique, sur des barres horizontales, elles-mêmes manœuvrées depuis le sol, grâce à un treuil électrique.

Le matériel d'éclairage utilisé est presque toujours le flash électronique de puissance à plusieurs sources : ce type de photographie demande généralement une lumière à la fois puissante et diffuse, assurant un bon modelé. C'est dire que l'éclairage principal est donné par une vaste ambiance (une « boîte à lumière » pouvant avoir une surface éclairante de quatre mètres carrés ou plus), contenant plusieurs sources, par exemple quatre tubes-éclair pour 2 400 joules. Ce grand panneau lumineux est assimilable à une fenêtre éclairée par la lumière du jour, mais avec la différence – essentielle pour un professionnel – qu'elle peut être orientée comme désiré grâce à un dispositif motorisé et télécommandé.

Dans beaucoup de cas – mais cela dépend évidemment du « style » du photographe et du type d'image à réaliser – il suffit d'une seule deuxième source de lumière : par exemple, un tube-éclair nu (c'est-à-dire sans réflecteur) que l'on place derrière le modèle. Ainsi positionnée, cette source joue le double rôle d'éclairer le fond très uniformément et de détacher le modèle de l'arrière-plan.

Quant au « remplissage » des ombres (le fill-in), il est le plus souvent assuré par un ou plusieurs réflecteurs passifs. L'idéal, nous vous en avons déjà parlé, est constitué d'un chevalet en bois très léger portant une plaque de polystyrène expansé blanc. Un tel réflecteur, mesurant par exemple 3 m de haut pour 1,5 m de large, pèse moins de 5 kg support compris et il est très facile à installer : aucun risque d'accident pour le modèle en cas de chute !

## L'ÉQUIPE

Pour ce genre de prise de vue à gros budget (campagne de publicité, mode, etc.) il est bien rare que le photographe soit seul avec son ou ses modèle(s) ; énumérons les personnes présentes :

- Le photographe, responsable de la qualité artistique et technique des images.
- Une ou deux personnes représentant par exemple l'agence de publicité ou le magazine : elles sont là pour s'assurer que l'image sera telle qu'elle a été imaginée – au service d'un client – par le directeur artistique ou le maquettiste. Comme tous les artistes et dans le feu de la création, le photographe a parfois du mal à respecter rigoureusement un plan trop rigide, lequel ne prend pas forcément en compte les spécificités techniques de la photographie.
- Une personne généralement une femme, faisant office de styliste, d'habilieuse et/ou de décoratrice ; c'est elle qui a cherché, loué ou emprunté les accessoires, vêtements et bijoux ; elle appartient le plus souvent à l'agence ou au staff du magazine.
- Un ou une assistant(e) photographe : c'est par exemple un photographe déjà expérimenté qui effectue un stage de perfectionnement auprès d'un « maître ». Son rôle est de préparer les appareils, de déplacer et régler les éclairages, de prendre les mesures d'exposition, etc. Selon ses capacités, on lui confie éventuellement les prises de vues de moindre importance (les objets en « packshot »), les essais, la gestion informatique des images numériques, etc.
- Il y a souvent un ou une stagiaire (élève d'une école de photographie, par exemple) qui, tout en se rendant utile, apprend ainsi son futur métier.
- Le ou les modèles qui ont été demandés à l'agence de mannequins. Il existe plusieurs de ces agences dans les grandes villes qui proposent les services de modèles confirmés. De très jolies femmes ou jeunes filles – mais il y a aussi des enfants et des hommes – qui doivent savoir poser. La sélection du modèle (le « casting ») se fait sur des composites comportant une photographie de la personne, ses mensurations, etc. Même si le photographe y participe parfois, la sélection d'un modèle est généralement faite par le directeur artistique de l'agence de publicité ou du magazine, en fonction du « genre de beauté » recherché, du métier et de la notoriété du modèle ; ce dernier critère étant indissolublement lié au coût plus ou moins élevé de ses services. Ce choix est très délicat, tant il est évident que le même modèle ne peut pas être présent, dans le même magazine

par exemple, pour vanter les mérites de deux produits analogues, mais concurrents !

- Pour une « photo-beauté », il y a forcément un ou une visagiste dont le rôle est de préparer le mannequin selon la manière dont il sera représenté.
- Probablement un coiffeur, seul capable de donner le coup de peigne ou le « brushing » et de replacer une mèche qui tombe...

## EN ATTENDANT LES PRISES DE VUES...

Les préparations sont très longues : l'habillage, le maquillage, la coiffure du mannequin durent généralement plus d'une heure et cela ne sert à rien de s'énerver en l'attendant : cela fait partie des usages de la profession et est justifié par les performances physiques et morales que l'on va demander à ce modèle. Il est très difficile d'être belle sur commande et rien ne doit être épargné qui permette à la jeune femme d'y parvenir.

Pendant ce temps, le photographe et son assistant organisent le plateau, règlent ou modifient les éclairages, préparent les appareils : ce qui, en numérique, se résume essentiellement au choix d'un objectif et à l'insertion d'une carte mémoire dans le boîtier de l'appareil.

Pour faciliter la création d'une ambiance, on diffuse de la musique dans le studio. Encore faut-il qu'elle soit appropriée au style des images. Le modèle est prêt : on peut commencer.

## LES PRISES DE VUES

Le modèle est une personne de métier, c'est-à-dire qu'elle sait parfaitement poser, donner les attitudes et les expressions voulues. Elle sait déplacer ses doigts de quelques millimètres pour que la main soit gracieuse, comment il faut rêver, rire ou sourire, comment donner à ses yeux un éclat irrésistible... Quant au photographe, il est seul à savoir mettre son modèle dans le climat favorable, trouver les mots qu'il faut lui dire et surtout, déclencher à l'instant décisif.

L'avènement du numérique a littéralement révolutionné le domaine : plus de « polaroid » à prendre pour vérifier le cadrage, l'éclairage ou la composition, pas d'attente fiévreuse des résultats en sortie du labo de traitement. L'examen des images prises sur grand écran durant la séance de prise de vue, leur acceptation immédiate par le client ou son représentant sont une totale garantie de réussite, sans évoquer les économies en temps et en argent. Il est très courant aujourd'hui de livrer directement les fichiers images au client, via Internet.

Le nombre de vues prises dépend du style et des habitudes du photographe et de la destination des images : certains préfèrent prendre peu de vues, mais étudier chacune d'elles avec soin ; d'autres, au contraire, opèrent

de manière « explosive » et mitraillent leur modèle en perpétuel mouvement, jusqu'à ce qu'ils aient saisi plusieurs fois l'expression et l'attitude idéales. Il faut dire, si l'on considère les énormes frais d'une séance de prise de vues et le prix que le photographe pourra en demander, qu'il n'y a aucune raison d'économiser les déclenchements qui – en numérique – ne coûtent presque rien. De plus le client « en veut pour son argent » et il n'est habituellement satisfait que s'il peut choisir parmi des dizaines d'images qui ne diffèrent que par de très subtiles variations d'attitudes et/ou d'expression.

Même s'il ne s'agit que d'une seule illustration à réaliser – une couverture de magazine par exemple – la séance peut durer des heures ; le visagiste et le coiffeur auront à intervenir fréquemment ; le photographe devra changer d'objectif, modifier son éclairage, etc. ; tous devront prendre un temps de repos, mais aussi un rafraîchissement !

Les personnes qui ne connaissent pas de l'intérieur ces métiers de la photo de mode et de beauté imaginent mal ce qu'ils demandent d'attention et de tension nerveuse, de savoir-faire et de talent.

Nous avons pris cet exemple de la « photo de charme », car c'est bien de portrait qu'il s'agit ; les moyens mis en œuvre pour la photographie de mode – où les vêtements et les accessoires jouent le rôle principal – ou le Nu – dont le visage n'est pas le prétexte, mais le corps tout entier – sont assez similaires, mais ce n'est pas le thème principal de cet ouvrage.



# CHAPITRE 21

## LE PORTRAIT DE MARIAGE

*Dans l'esprit de beaucoup, le mariage est le seul événement de la vie familiale qui justifie ou impose les services d'un photographe professionnel : bien des couples n'ont affaire à lui que le jour de leur mariage.*

Dans le cas d'un « grand » mariage, il est généralement demandé au photographe « officiel » de couvrir tous les aspects de l'événement : la cérémonie (civile et religieuse), la sortie de l'église et/ou de la mairie avec la famille et les amis, le groupe des participants et invités, le lunch, etc.

Dans ce chapitre, nous ne traitons que du *portrait de mariage*, réalisé en studio, à domicile ou en extérieur. Il se différencie du portrait classique sur trois points :

- Il s'agit en premier lieu du groupe des deux époux. Il s'y ajoute souvent la mariée seule, avec ses demoiselles d'honneur, etc.
- Ce ne sont pas des portraits « de caractère » : il faut essentiellement faire naître sur les visages une expression « de bonheur » en accord avec le contexte de l'événement.
- Les vêtements de cérémonie et les accessoires – particulièrement le voile et la robe de la mariée – sont des symboles auxquels il faut attacher une grande importance. Ils posent le plus souvent de difficiles problèmes (d'exposition, de contraste, d'éclairage, etc.) que le photographe doit impérativement savoir résoudre.

### PORTRAIT DE MARIAGE EN STUDIO

Il y a donc une sorte de convention qui s'appelle « photo de mariage » et qui, par certains de ses aspects, est elle-même un cérémonial.

Les mariés sont généralement représentés en pied, côte à côte dans leurs beaux habits. Avec un peu de goût – et l'expérience aidant – le photographe sait trouver le moyen de faire prendre aux époux une attitude décontractée et affectueuse, l'un regardant l'autre, par exemple, plutôt que le strict garde-à-vous adopté autrefois pour la photo traditionnelle (celle que l'on faisait encadrer et qui restait des décennies accrochée sur un mur ou le dessus de cheminée de la « salle de séjour »).



*Un décor bien choisi, un bel éclairage de semi-contre-jour, une excellente composition et le naturel des attitudes et des expressions font de cette image un charmant tableau. Photo Catherine Theulin.*

Une pose en pied implique un fond bien adapté, en premier lieu que l'on ne voit pas de raccord avec le sol. Autrefois, les photographes disposaient de fonds peints en trompe-l'œil représentant un vague paysage classique ou encore la nef d'une église ; il y avait également des fonds dégradés. Bien qu'ils soient encore utilisés par des professionnels rétrogrades, nous ne vous étonnerons pas en disant que nous sommes tout à fait hostiles à l'emploi de ce genre d'accessoires !

À notre avis – car de nombreux spécialistes travaillent autrement – rien ne s'oppose à l'emploi d'un fond gris ou relativement neutre, en noir et blanc comme en couleur. En studio, l'arrière-plan doit avant tout se faire oublier, bien qu'il soit facile d'y créer un dégradé de lumière.

Le dégradé de lumière, du gris clair à un gris plus foncé – ou d'une teinte claire à la même teinte plus soutenue – doit être mis en place dans la composition en fonction de la valeur des vêtements. Dans un mariage « habillé » mais traditionnel, la mariée est en blanc et son époux en costume sombre ou en jaquette. Il s'ensuit un trop grand contraste entre les deux vêtements, que le procédé photographique ne peut compenser efficacement sans recourir à des artifices.

Le premier moyen consiste justement à placer la région la plus éclairée du fond derrière le marié et – inversement – sa région la plus sombre derrière la silhouette claire de la mariée. Par l'effet de la réflexion de la lumière par le fond, on aura déjà une certaine réduction du contraste général. Mais



© Claudia Murray Photography.

cela n'est pas suffisant et il faut habituellement éclairer le marié davantage, cela en rapprochant le luminaire d'ambiance ou bien en plaçant la lumière dominante de son côté. Afin d'éviter que son visage ne soit alors trop éclairé on peut employer un petit écran diffuseur précisément positionné dans le faisceau.

Pour bien mettre en valeur la transparence du voile, la délicatesse de ses dentelles et la finesse de ses broderies, on peut avoir recours à un luminaire d'ambiance placé en semi contre-jour ; ainsi se détache-t-il bien devant un fond de densité moyenne.

Pour ce qui concerne la composition d'une image représentant deux personnes vues en pied, on remarquera que le format habituel des agrandissements (13 × 18 cm, 18 × 24 cm ou A4 en numérique) donne une place relativement importante à l'arrière-plan. C'est l'une des raisons pour



laquelle les photographes d'autrefois utilisaient les fonds peints qui permettaient de « meubler » le cadrage.

Il y a enfin les « cas d'espèce » – d'ailleurs plus fréquent qu'on ne le croit – que le photographe doit savoir résoudre de lui-même avec tact. C'est par exemple celui du monsieur de 1,90 m, dont l'épouse mesure 1,65 m avec ses hauts talons et sa couronne de fleurs d'oranger : impossible qu'ils soient debout tous les deux ! L'une des meilleures solutions est de faire asseoir le marié, la mariée restant debout, ce qui est de plus justifié par la possibilité que cela donne de mettre la robe, le voile et la traîne bien en valeur.

Certains spécialistes de la photo de mariage opérant essentiellement en studio faisaient appel à un trucage optique connu sous le nom de fond projeté : c'est le principe de la *projection frontale* qui permet « d'incruster » le ou les personnages dans un décor photographique projeté. Lorsque la diapositive utilisée pour l'arrière-plan était appropriée et que le trucage était bien réalisé, il était difficile de détecter la supercherie. Maintenant que la photo professionnelle est numérique, il est bien plus facile de réaliser les mêmes effets au post-traitement à l'ordinateur.

## PORTRAIT DE MARIAGE À DOMICILE

Il est assez courant aujourd'hui de faire réaliser les portraits au domicile familial de l'un des époux ou – ce qui offre habituellement de plus grandes possibilités – dans une jolie demeure des environs louée – généralement par le photographe – pour la circonstance. Cela complique un peu le travail du professionnel qui doit y transporter son matériel et opérer parfois dans des conditions moins contrôlées qu'en studio (dont peut-être il ne dispose pas). Il y trouve en revanche des locaux plus vastes et un décor approprié dans lesquels il peut varier les poses, les angles de prise de vue et les éclairages.

Ainsi que nous en avons déjà parlé au chapitre 10 « Portrait en intérieur », la caractéristique commune à ce genre d'images prises « dans le décor » est que le lieu est généralement éclairé par la lumière du jour passant par les fenêtres ou autres baies vitrées. Il n'est évidemment pas possible de n'opérer qu'à la seule lumière du jour : même si elle est relativement abondante, elle ne peut pas convenir à coup sûr à des portraits que l'on doit impérativement réaliser un jour et à une heure prédéterminés.

Parce qu'ils sont plus puissants, qu'ils peuvent recevoir différents accessoires permettant de moduler le faisceau et qu'ils sont dotés de lampes pilotes, les photographes spécialisés utilisent plus volontiers le flash électronique « de studio » avec plusieurs sources, plutôt que les flashes dédiés au boîtier reflex. Selon les conditions opérationnelles, l'éclairage principal est donné soit par la lumière du jour (le flash servant alors d'appoint dans les ombres), soit par une source flash, la lumière naturelle donnant l'éclairage d'ambiance. Ils opèrent sur pied, de préférence avec un boîtier reflex de moyen format plus souvent aujourd'hui équipé d'un dos numérique. Bien qu'il permette de réaliser des images de bonne qualité technique, le reflex

*(Page de gauche) La photographie dégage une intense sensation de plénitude et de bonheur, tant par l'attitude des jeunes époux, que par la composition de l'image et l'éclairage, ou encore les délicates nuances des couleurs. Tous ces éléments préexistaient au moment de la prise de vues, mais il fallait tout le talent de Catherine Theulin pour les associer dans cette image mémorable.*

*La tendance actuelle est – pour les photos du moins – de délaisser les habits traditionnels du mariage (le voile blanc de la femme et le complet noir de l'homme) dont le trop fort contraste s'oppose à un rendu agréable des valeurs de la scène, au profit de vêtements de tonalité moyenne, de teinte grise ou pastel qui, dans ce bel exemple, s'harmonisent à la fois avec la carnation de la peau et avec les éléments de l'environnement. Photo Catherine Theulin.*



numérique à capteur APS est loin d'être idéal, essentiellement à cause de son viseur étriqué et relativement peu lumineux. Pour ce genre de prises de vues, le RN à capteur 24 × 36 mm est largement supérieur.

Une pièce d'appartement, si elle est assez vaste, pas trop encombrée et décorée avec goût, est un environnement normal pour de jeunes mariés ; il est probable que le portraitiste pourra leur faire prendre des attitudes harmonieuses et plus naturelles qu'en studio. La mariée est assise, par exemple, sur un divan, sa belle robe à traîne étalée sur le sol, tandis que le marié peut être debout à côté d'elle.

Nous reconnaissons volontiers ce que ce genre de photographie peut avoir de conventionnel. Mais un photographe professionnel doit – dans une certaine mesure – admettre quelques compromis avec ses conceptions esthétiques et d'abord satisfaire une clientèle qui lui assure ses revenus.



Nous connaissons bien des cas où le professionnel dans sa ville de province, a réussi à former son public qui accepte et demande maintenant des images plus originales, somme toute plus conformes aux concepts de la vie moderne.

## PORTRAIT DE MARIAGE EN EXTÉRIEUR

S'il fait beau ce jour-là – rien n'est moins sûr – il y a de très belles photographies de mariage à faire dans un parc, un jardin ou un site architectural. Là, le décor se prête admirablement à des compositions charmantes qui expriment, mieux que le classique portrait en studio, le contexte ludique du mariage.

Comme pour tout domaine photographique, le portrait de mariage requiert de la part du photographe des qualités particulières et une grande maîtrise, lesquels ne s'improvisent pas. De fait, il y a d'excellents photographes qui n'osent accepter de faire des portraits de mariage, sachant qu'ils éprouveraient probablement de grandes difficultés à les réussir aussi bien que des spécialistes, sans doute plus modestes dans leurs aspirations créatrices, mais tellement plus rompus à cet exercice difficile. Il s'agit d'un événement unique : nul n'a le droit de rater une photo de mariage !

*Pour créer cette belle image des nouveaux mariés et leur joyeux cortège de demoiselles d'honneur, Claudia Murray a préféré le noir et blanc. Bien que l'exposition soit évidemment mesurée sur les visages, ce choix lui a permis de conserver suffisamment de détails dans la robe et le voile blanc de la mariée, ainsi que dans les vêtements sombres des demoiselles et du marié.*

Des considérations du même ordre s'appliquaient aux photos de communion et aux portraits officiels, mais ce genre de photographie n'est plus pratiqué aujourd'hui. On ne voit plus que rarement de défilés de communiants, les filles en voile et les garçons portant le brassard brodé, tandis que les hommes d'État (ou leur conseiller) veulent donner d'eux-mêmes une image moins solennelle.

Si l'on regarde les photos officielles des plus récents présidents de la République – celles qui furent affichées dans les mairies et autres lieux représentant le pouvoir – on doit bien constater qu'elles sont pour la plupart médiocres. C'est normal : on a demandé à un « grand photographe » de l'époque de les prendre, mais celui-ci n'était pas forcément doué pour ce type de portrait ! Dans les mauvais, citons : Valéry Giscard d'Estaing par Jacques Henry Lartigue (1974) et François Mitterrand par Gisèle Freund (1981). La photographe Bettina Rheims fait exception à la « règle » avec l'élégant portrait de Jacques Chirac (1995). Quant au portrait de Nicolas Sarkozy (2007) par Philippe Warin, il est presque aussi « raté » que celui de Mitterrand ; ce qui n'est pas peu dire. Nous ne publierons pas ces portraits officiels dans notre ouvrage, mais vous pouvez vérifier nos assertions en les cherchant sur le Web, par exemple, grâce à cette adresse : [Google > Les photographies officielles des présidents].

# CHAPITRE 22

## LA MAGIE DU NUMÉRIQUE

*En photographie argentique, la qualité esthétique et technique des images dépendait essentiellement des décisions du photographe à la prise de vue : correctement traité en laboratoire, un « bon cliché » permettait toujours d'obtenir de bons tirages. En numérique au contraire, les manipulations de post-traitement permettent (à condition d'en avoir le talent et de maîtriser un programme logiciel spécifique) de corriger des erreurs, mais également de modifier profondément l'aspect de l'image finale.*

L'art photographique est intemporel et indépendant des procédés et techniques mis en œuvre. Avec d'assez nombreux exemples de « photos anciennes », nous avons rappelé que, sur les plans de l'esthétique et de la signification d'un portrait, ce qui était vrai il y a un siècle ou plus l'est toujours aujourd'hui. Mais depuis l'avènement du numérique, les appareils de prise de vue, les objectifs et les logiciels de traitement sont en perpétuelle évolution, de sorte qu'il serait vain de décrire dans cet ouvrage les « outils logiciels » utilisés aujourd'hui pour conférer aux images numériques leur aspect définitif et permanent.

Comme pour toute œuvre d'art, la valeur d'une photographie ne dépend que de considérations d'ordre artistique, mais il n'empêche que sa création nécessite la mise en œuvre d'outils matériels et logiciels « informatiques ». Pour s'exprimer librement, le créateur doit maîtriser ces outils. Chaque photographe ayant sa personnalité et ses préférences, notre rôle n'était pas de vous conseiller l'emploi d'un matériel ou d'un logiciel plutôt que d'autres : c'est bien à vous de prendre la « bonne décision » en fonction de vos goûts personnels. Si, encore inexpérimenté dans ces domaines, vous avez besoin de vous forger une opinion plus solide, vous pouvez consulter les ouvrages, les magazines, les fora, les tutoriaux et les chroniques sur les sites Web des spécialistes. Parmi ceux-ci, les meilleurs conseillers sont – à notre avis – les photographes de talent qui ont appris à maîtriser le numérique, de préférence aux techniciens de l'informatique qui « font également » de la photographie.

Telles sont les raisons pour lesquelles nous ne vous présentons que deux images exemplaires, pour lesquelles les manipulations de « laboratoire numérique » étaient indispensables. Vous aurez sans doute remarqué que les auteurs de cet ouvrage cherchent le plus souvent à réduire au strict minimum les interventions et « retouches » ultérieures à la prise de vue ; voire à rien du tout quand c'est possible. Cela étant, nous ne critiquons nullement les excellents photographes dont les images sont au contraire profondément manipulées à l'ordinateur, si elles ne sont pas créées de toutes pièces : ce n'est pas notre manière de voir, voilà tout.



Photo Philippe Halsman – « Dali Atomicus » – 1948

## □ Des images surréalistes

Une très intéressante étude de Lionel Montoliu (docteur es Sciences, professeur d'Université et artiste conceptuel) compare en profondeur les photos respectivement intitulées « Dali Atomicus » de Philippe Halsman (1948) et « Bassett levitas<sup>1</sup> » de Clarke (2010). Avec son accord (et nos remerciements), nous reproduisons cette étude ci-après.

La photographie « Bassett levitas » de Clarke (page suivante) a

1. Du Latin *levitas* : légèreté.

été conçue et réalisée comme un hommage et une transcription contemporaine de la célèbre photo de Philippe Halsman réalisée en 1948 et nommée « Dali Atomicus ». Dans le contexte de cette époque d'immédiate après-guerre, la société s'enthousiasma pour la science et la technologie symbolisées par la maîtrise toute récente de l'atome. Bien que déjà ancienne, la découverte de la nature énergétique de la matière par le grand public, fait rêver. À l'époque, Salvador Dali peint un tableau intitulé « Leda Atomica », lequel représente Leda, fille du roi Thestios d'Étolie, entourée d'objets en lévitation. Intéressé comme lui par la science de la matière, Halsman proposa à Dali de

réaliser une photo surréaliste sur le thème de l'atome, c'est-à-dire de la matière maintenue en sustentation par l'énergie. La réalisation de cette image nécessita vingt-huit clichés d'essais et elle se prolongea pendant six heures. Du temps de l'argentique en effet, le négatif de chaque prise de vue devait être développé avant de pouvoir juger du résultat et de décider de poursuivre ou non l'expérimentation. Les éléments du décor sont suspendus au plafond du studio, tandis que trois chats et un seau d'eau sont projetés dans la scène à l'instant précis où Dali saute en l'air et que jaillit l'éclair du flash électronique. Cette image (ci-dessus) est devenue depuis très célèbre.



Photo Clarke Drahce – « Bassett Levitas » – 2010



### Plan d'éclairage 3D

1. Position de l'appareil (Hasselblad H3D2-39MP, équipé du zoom 50-110 mm réglé sur 80 mm de focale. Exposition : 1/60 s f/5,6 à 100 ISO) – 2. Torche flash avec réflecteur bol et calque diffuseur (Rosco n° 216) – 3. Torche flash avec grand réflecteur parapluie – 4. Les grandes verrières de l'atelier fournissent un peu de lumière d'ambiance, mais sans que leur intensité ne domine l'éclairage « au flash » de la scène.

Comment transposer l'allégorie de Halsman-Dali dans notre monde moderne ? Cette question a conduit et guidé Clarke dans son travail de recherche et de composition. Pour construire ce projet, il conserve évidemment le sujet de base : un artiste et quelques objets flottant dans l'air. Séduit par les différents messages et la force de cette mise en scène, il entendrait à son tour une démarche consubstantielle à l'œuvre d'Halsman, mais en évoquant un climat sociopsychologique très éloigné de celui d'il y a plus de soixante ans.

Contrairement à ces années-là, la science et la technologie – pourtant omniprésentes dans le monde d'aujourd'hui – ont perdu beaucoup de leur prestige. On peut même dire qu'un doute à leur égard s'est emparé de la société. La promesse de progrès et de bonheur qui leur étaient associés, nous semble aujourd'hui bien lointaine. A contrario, celle-ci semble pour beaucoup la source de problèmes quasi-insolubles, tant en ce qui concerne la prolifération nucléaire, que la pollution de la planète. Autrefois « mère de tous les espoirs », la science est maintenant ressentie par beaucoup comme étant responsable d'une planète déshumanisée, évoluant trop vite pour ses habitants.

La transposition de la photo d'Halsman par Clarke devait donc faire davantage référence à l'humanisme, à l'art et à la lenteur, qu'à la science et à la vitesse. Les éléments exprimant cette vitesse – c'est-à-dire les chats et l'eau – ont été supprimés. L'artiste, Salvador Dali, est présenté vertical, dans un saut par nature énergique. Pour donner au contraire un sentiment de ralenti, Clarke a

choisi de représenter une artiste en position horizontale, comme suspendue entre ciel et terre, en lévitation. Il accentue volontairement ce sentiment de ralenti et de flottement en montrant l'artiste immobile en train de peindre sa toile. Celle-ci, au lieu d'être représentée encadrée comme en 1948, est libérée de son châssis et semble ainsi échapper à tout contrôle. Un pot de peinture – référence à l'élément liquide qui traverse violemment la scène dans la version Halsman – est suspendu très haut au-dessus de la toile. Tout dans la scène moderne suggère un sentiment de légèreté et de ralenti. Bien qu'ils soient de style Surréaliste, les deux tableaux de Dali figurant dans la composition d'Halsman, sont figuratifs et ordonnés, à l'image de la science et de la matière. La toile peinte utilisée dans l'image de Clarke est quant à elle abstraite, du style explosif *Action Painting*, un peu à la manière de Jackson Pollock, emblème de liberté et d'anticonformisme. Pour habiter son image, Clarke a choisi l'artiste Monica Bassett, dont il apprécie particulièrement l'œuvre et la personnalité. Américaine d'origine, Monica a abandonné l'hyper réalisme de ses débuts, au profit de la liberté de l'abstraction lyrique. Clarke a pensé que la transposition de Dali, homme mûr et déjà célèbre (ce qui semblait un choix logique juste après la guerre, en tant que représentation de l'énergie et de la science), devait cette fois être une femme, une artiste émergente, modèle de douceur et d'intuition. Halsman avait choisi de photographier Dali dans un décor neutre, une pièce blanche et immaculée, sans fenêtre, plus proche de l'image du laboratoire que de celle d'un studio d'artiste. À l'opposé, Clarke a représenté Monica Bassett

dans un décor typique d'atelier, avec sa grande verrière laissant apparaître des festons de plantes grimpantes à travers le verre cathédrale ; une ouverture sur le monde extérieur ménagée dans le mur de l'atelier passablement dégradé par le temps. En acceptant des contraintes techniques semblables à celles d'Halsman, Clarke s'est interdit tout photomontage, en ne s'autorisant (comme l'avait fait son précurseur) que la retouche au pinceau – logiciel cette fois – pour effacer les câbles qui soulèvent les éléments. Comme pour la photo de 1948, la séance de prises de vues dura très longtemps : huit heures environ. Mais cela n'était pas dû au traitement humide de chaque négatif en laboratoire, mais au temps passé pour la préparation de la scène, en particulier la suspension convenable des différents éléments à maintenir en lévitation, dont l'artiste elle-même, la courageuse Monica.

En voyant la photo de Clarke, toute personne ayant quelque connaissance de l'histoire de l'art photographique, pense forcément à celle d'Halsman. La référence et la parenté entre les deux images lui viendront inmanquablement à l'esprit. Pourtant, le sentiment qui se dégage de la nouvelle image est complètement différent, en raison des options prises par Clarke, telles que nous les avons évoquées ci-dessus. Nous pouvons dire que l'audacieux pari de Clarke avec cette nouvelle interprétation de la photo de Philippe Halsman est gagné. La référence au maître est claire, tandis que la transposition de la scène à notre monde moderne, à nos sentiments et à nos valeurs actuels est incontestablement réussie.

Monica Bassett est née à Chicago, USA, où elle fit des études en mode, art et design. Elle s'installe en France en 1994 afin de consacrer tout son temps à la peinture. Son expression picturale a progressivement évolué d'un style classique figuratif, vers un style très libre, proche de l'abstraction. Elle souhaite exprimer une vision personnelle de la nature, pleine d'énergie, de lumière, de mouvements et de vibrations. Monica expose en galeries et participe à de nombreuses expositions en France, en Chine et aux USA.



# BIBLIOGRAPHIE

## LIVRES PHOTO ET VIDÉO

René Bouillot, *Cours de photographie numérique : principes, acquisition, stockage, 3<sup>e</sup> édition*, Dunod.

René Bouillot, *La pratique du reflex numérique*, Éditions VM.

René Bouillot et Gérard Galès, *Cours de vidéo : matériels, tournage et prise de vues, post-production*, Dunod.

René Bouillot et Bernard Martinez, *Le langage de l'image*, Éditions VM.

Chris Bucher, *Jouer avec la lumière en photographie*, Dunod.

Vincent Burgeon, *Obtenez le maximum du Canon EOS 60D*, Dunod.

Michael Freeman, *Le grand livre de la photographie numérique*, Dunod.

Arnaud Frich, *La photographie panoramique*, Eyrolles.

Fil Hunter, Steven Biver et Paul Fuqua, *Manuel d'éclairage photo*, Éditions VM.

Olivier Ponthus, *Guide pratique du tournage vidéo*, Dunod.

Jean-Loup Princelle, *The Authentic Guide to Russian and Soviet Cameras*, Le Rêve Édition.

Chris Rutter, *L'art du reflex numérique : composition et prise de vue*, Dunod.

Laurent Thion, *Photographier en toute stabilité : matériel, prise de vue et défis créatifs*, Dunod.

Serge Timacheff, *Tout l'univers Canon EOS : boîtiers, objectifs, accessoires et usages*, Dunod.

Chris Weston, *Filtres optiques et numériques pour la photo : techniques, savoir-faire et défis créatifs*, Dunod.

Chris Weston, *L'essentiel du reflex numérique : matériel, réglages et prise de vue, traitement numérique*, Dunod.

## TRAITEMENT ET RETOUCHE PHOTO

René Bouillot, *Cours de traitement numérique de l'image*, Dunod.

Martin Evening, *Photoshop Lightroom 3*, Eyrolles.

Volker Gilbert, *Développer ses fichiers RAW*, Eyrolles.

Stéphanie Guillaume et Thibaut Hofer, *Travaux pratiques avec Photoshop : retouche d'images et photomontage à la portée de tous*, Dunod.

Stéphanie Guillaume et Thibaut Hofer, *Travaux pratiques avec Photoshop CS4 : trucs et astuces de pros*, Dunod.

Thibaut Hofer, *Travaux pratiques avec Gimp : retouche d'image et photo-montage à la portée de tous*, Dunod.

## MAGAZINES

*Chasseur d'Images* : magazine photo numéro un en France, en termes de ventes. Très complet, et plutôt dédié technique. S'adresse surtout aux amateurs et utilisateurs « experts ».

*Réponses Photo* : l'autre magazine photo, complémentaire de *Chasseur d'Images*. Bons dossiers thématiques, notamment sur le noir et blanc et la photo argentique.

*Le Monde de la Photo* : magazine également axé technique et savoir-faire, proposant régulièrement de gros dossiers sur un point particulier (l'impression, le bruit, etc.).

*Polka* : jeune magazine élégant, axé principalement sur le journalisme et le reportage.

## SITES ET BLOGS

*Photographie.com* : un des premiers magazines en ligne consacré 100 % à la photo.

[www.photographie.com](http://www.photographie.com)

*Chassimages* : le forum du magazine *Chasseur d'Images*, très bon endroit pour échanger sur tout ce qui touche de près ou de loin à la photographie.

[www.chassimages.com](http://www.chassimages.com)

*Aube nature* : le blog des amateurs de photographie animalière.

[blog.aube-nature.com](http://blog.aube-nature.com)

*Canon Image Gateway* : le site de partage d'images de Canon.

[www.cig.canon-europe.com](http://www.cig.canon-europe.com)

*EOS Numérique* : un site-forum très actif dédié principalement aux reflex Canon.

[www.eos-numerique.com](http://www.eos-numerique.com)

*Déclencheur* : un blog audio consacré à la photographie.

[www.declencheur.com](http://www.declencheur.com)

*Time-lapse.fr* : un petit site sympathique dédié à la technique du time-lapse.

[www.time-lapse.fr](http://www.time-lapse.fr)

*The Digital Picture* : un outil permettant de comparer des objectifs sous plusieurs angles : résolution, vignette, flare, tests et mesures diverses, etc.

[www.the-digital-picture.com/Reviews/Comparison-Tools.aspx](http://www.the-digital-picture.com/Reviews/Comparison-Tools.aspx)

*Cambags* : un site recueillant des témoignages d'utilisateurs pour tout ce qui touche au transport de matériel photo (sacs, valises, etc.) (en anglais).

[www.cambags.com](http://www.cambags.com)

*Digital Photography Review* : un des sites incontournables en matière de tests de boîtiers reflex et d'appareils compacts (en anglais).

[www.dpreview.com](http://www.dpreview.com)

*Philipbloom.net* : un site dédié (en partie) à la vidéo sur reflex Canon, regorgeant de magnifiques exemples et de conseils en tout genre (en anglais).  
*philipbloom.net*

*Cineaste.org* : une newsletter hebdomadaire permettant aux abonnés d'échanger des petites annonces ayant trait aux milieux du cinéma et de la vidéo (recherche casting, matériel, conseils, offres d'emplois...). Simple et efficace.

*www.cineaste.org*

*Abelcine.com* : pour en savoir plus sur les formats de capteurs, voici un petit site qui permet de comparer les tailles des différents capteurs de caméras vidéo et boîtiers photo existant sur le marché et de visualiser l'angle de vue obtenu avec chacun d'entre eux associé à une focale donnée.

*http://www.abelcine.com/fov/*