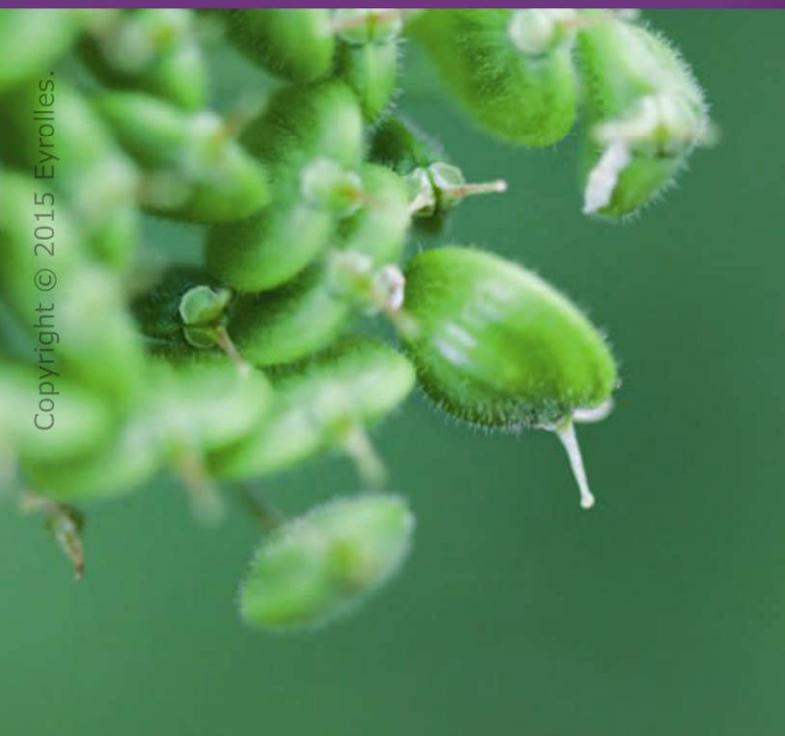


Frédéric Landragin

Les secrets de
LA SÉRIE PHOTO

Démarche – Cohérence – Impact



EYROLLES



« Que l'on soit photographe débutant ou plus aguerri, la série photo constitue un challenge stimulant ! »

Frédéric Landragin

Les secrets de LA SÉRIE PHOTO

Comment se définit une série photo ? Avec quels critères ? Comment concevoir et réaliser une série forte ? Qu'elle ait pour point de départ des images déjà existantes ou qu'elle soit conçue à partir de rien, la série fait l'objet d'une démarche singulière de la part du photographe.

Grâce à de nombreux exemples relevant de sujets variés, ce guide vous aidera à maîtriser narration photographique, cohérence graphique et impact et vous conduira à préciser votre démarche, depuis la prise de vue jusqu'à l'édition.

Frédéric Landragin est photographe et linguiste. Spécialisé en photo animalière et macro, il recherche dans ses images la simplicité et l'impact. Par son activité de chercheur, il s'intéresse au langage des mots et au langage des images. Ses réflexions viennent nourrir sa pratique de la photo, qu'il partage à travers divers articles et expositions (frederic.landragin.free.fr).

AU SOMMAIRE

Qu'est-ce qu'une série photo ? Définition, histoire, critères, intérêt, précautions

Critères techniques : intention, lumière, contraste, couleur, moment, composition

Narration et cohérence graphique : paires, suites et séries, narration, contexte et sujet, rythme, transition, cohésion et cohérence

Démarche pour obtenir des séries fortes : maîtriser l'impact, simplicité et lisibilité

Photographier en vue d'une série : matériel et format, travailler le sujet, l'image au hasard, l'intention

Édition de la série photo : sélection, rôle des images, manques, écriture et réécriture photographique

Retouche d'une photo et d'une série : techniques d'homogénéisation, techniques de mise en valeur

Quelques séries et leurs secrets : paysages, portraits d'enfants, reportage en montgolfière, instants animaliers, photos sous-marines, photos urbaines...



Les secrets de
LA SÉRIE PHOTO

Chez le même éditeur

Dans la même collection

- C. Jentzsch, *Les secrets de la photo de voyage*, 2016, 200 p.
L. Tichané, *Les secrets de la photo d'enfants*, 2015, 240 p.
G. Lepetit-Castel, *Les secrets de la photo de rue*, 2015, 224 p.
P. Bricart, *Les secrets de la photo de nu*, 2015, 256 p.
D. Dubesset, *Les secrets du cadrage photo*, 2015, 144 p.
E. Balança, *Les secrets de la photo d'animaux*, 2014, 232 p.
G. Simard, *Les secrets de la photo en gros plan*, 2014, 208 p.
A. et I. Guillen, *Les secrets de la photo sous-marine*, 2014, 280 p.
V. Bergamaschi, *Les secrets de la photo de nuit*, 2014, 120 p.
F. Milochau, *Les secrets de la photo de paysage*, 2013, 224 p.
E. Balança, *Le grand livre de la photo de nature*, 2013, 260 p.

Boîtiers argentiques et numériques

- P. Garcia, *Photographier avec son Canon 750D/760D* (à paraître).
V. Lambert, *Photographier avec son Nikon D7200*, 2016, 304 p.
P. Druel, *Photographier avec son Nikon D750*, 2015, 256 p.
V. Lambert, *Photographier avec son Nikon D810*, 2015, 304 p.
P. Druel, *Photographier avec son Nikon D3300*, 2014, 224 p.
N. S. Young, *Photographier avec son Canon EOS 70D*, 2014, 280 p.
R. Bouillot, *Pratique du reflex numérique*, 4^e édition, 2013, 484 p.
V. Luc, *Nikon D200 – Nikon D80 – Nikon D50 – Canon EOS 500D – Canon EOS 350D – Canon EOS 5D Mk II – Canon EOS 550D – Canon EOS 60D – Canon EOS 7D*.
V. Luc, P. Brites, *Canon EOS 5D Mk III, Canon EOS 600D*.
V. Luc, M. Ferrier, *Nikon D300*.
V. Luc, B. Effosse, *Canon EOS 40D – Canon EOS 400D*.
M. Ferrier et C.-L. Tran, *Nikon D5200 – Nikon D3000 – Nikon D5000 – Nikon D90 – Canon EOS 1000D – Pentax K-x*.
A. Santini, *Nikon D60*.

Techniques de la photo – Prise de vue

- A.-L. Jacquart, *Mission photo pour les 8-12 ans*, 2015, 144 p.
E. Schuy, *La photographie d'objets*, 2015, 276 p.
B. Schmidt et B. Thompson, *Maîtriser sa GoPro*, 2015, 304 p.
M. Freeman, *Capturer l'instant*, 2015, 208 p.
L. Excell, *Composition – Pratique photo*, 2^e édition, 2015, 272 p.
A.-L. Jacquart, *Retouchez vos photos pas à pas*, 2014, 180 p.
T. Legault, *Astrophotographie*, 2^e édition, 2013, 165 p.
A.-L. Jacquart, *Photographier au quotidien avec Anne-Laure Jacquart*, 2013, 256 p.
S. Calabrese Roberts, *La photo documentaire*, 2013, 192 p.
T. Nagar, *Street photo*, 2013, 176 p.
A. Amiot, *Conseils photo pour les voyageurs*, 2013, 192 p.
G. Lepetit-Castel, *Concevoir son livre de photographie*, 2013, 176 p.
F. Hunter, S. Biver, et al., *Manuel d'éclairage photo*, 2^e édition, 2012, 260 p.
A. Mante, *Composition et couleur en photographie*, 2012, 208 p.
A.-L. Jacquart, *Composez, réglez, déclenchez ! La photo pas à pas*, 2011, 168 p.

Consultez notre catalogue complet sur www.editions-eyrolles.com, et notre actualité photo sur notre webmagazine www.questionsphoto.com.

Frédéric Landragin

Les secrets de
LA SÉRIE PHOTO

Démarche – Cohérence – Impact

Toutes les photos de l'ouvrage sont la propriété de l'auteur, © tous droits réservés.

Groupe Eyrolles
61, bd Saint-Germain
75240 Paris Cedex 05
www.editions-eyrolles.com

Conception graphique et mise en pages : Nord Compo

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage, sur quelque support que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris.

© Groupe Eyrolles, 2016, ISBN : 978-2-212-14257-0



Copyright © 2015 Eyrolles.



Copyright © 2013 Eyrolles.

Remerciements

La maturation du contenu de ce livre a pris plusieurs années, pendant lesquelles j'ai fait des quantités de photos tout en accomplissant mon métier de chercheur en linguistique. Le rapprochement entre ces deux activités s'est imposé avec l'étude de deux notions : celle d'impact et celle de série. Je me suis rendu compte que mes études linguistiques m'aidaient à mieux penser mes séries photo, et que réfléchir sur l'image m'aidait à préciser certaines directions de mes recherches sur le langage. Ce livre est né de ce constat.

Je tiens à remercier les photographes, amis et collègues qui m'ont inspiré tout au long de ce processus. Pour citer quelques noms parmi d'autres, merci à Olivier Corsan, Vincent Deloménie, Danielle Jean, Bernard Victorri. Merci au club photo de la MJC de Palaiseau, qui a assisté à la constitution de certaines des séries présentées dans ce livre, et notamment à Serge Guichard et Frédéric Hubert. D'autres séries ont bénéficié de mon expérience d'encadrement de safaris photo en Vanoise : merci à Brigitte Chiwy et Elizabeth Chosson qui m'ont vu construire des séries animalières année après année et m'ont toujours encouragé.

La rédaction elle-même s'est déroulée pendant quelques mois d'échanges incessants et fructueux avec d'une part mon éditrice Hélène Pouchot, que je remercie vivement pour sa confiance, son professionnalisme et ses remarques constructives, et Marie Gabiache, pour ses retours attentifs et pertinents sur les textes et la mise en pages lors de la dernière ligne droite du projet, et d'autre part mes proches que je remercie pour leurs bonnes idées et leur soutien sans faille. Là aussi, je choisis un nom parmi d'autres : merci Céline, ce livre te doit beaucoup.

SOMMAIRE

1 Qu'est-ce qu'une série photo ?	3
Définition d'une série photo	4
Historique de la série en peinture et en photo	4
Critères pour constituer une série	11
Le langage de la série et les autres langages	15
Pourquoi photographier en série ?	23
Intérêt	24
Précautions	24

2 De la photo à la série : critères techniques	27
La photo et ses principaux ingrédients	28
L'intention	36
La lumière	38
Le contraste	42
La couleur	45
Le moment de la prise de vue	47
La mise au point	47
L'instant	48
Le net et le flou	51
La composition	54
Les plans et la profondeur de l'image	55
La perspective et les lignes de force	58
Les théories de la couleur et de la composition	61
De la photo à la série : récapitulatif	64

3 La série photo : narration et cohérence graphique	67
Paires, suites et séries	68
La narration photographique	72
Le reportage photo	72
La petite histoire en images	78
Caractérisation de la série photo	80
Fondations de la série : le contexte et le sujet	80
Construction de la série : les référents	81
Structuration de la série : le rythme	81
Transition d'une image à l'autre : les connecteurs	83

Homogénéité de la série : la cohésion et la cohérence	83
---	----

Mise en place des éléments d'une série	87
Le choix de contraintes et la formulation de critères	87
Dialogue autour d'une série : photo urbaine	88
Atelier : réalisez une série graphique	92

La série photo : récapitulatif et questions à se poser	95
---	----

4 Démarche pour obtenir des séries fortes	97
--	----

Maîtriser l'impact	98
L'impact d'une image et l'impact d'une série	98
Gérer le sujet et l'impact	100
Une démarche qui va de la prise de vue à la retouche	102

Maîtriser la cohésion et la cohérence	106
Simplicité et lisibilité	106
Dialogue autour d'une série : portraits d'artistes	108
Atelier : réalisez des portraits en série	112

Les questions à se poser avant la prise de vue	115
--	-----

5 Photographier en vue d'une série	117
---	-----

Choisir un matériel et un format	118
----------------------------------	-----

Se lancer	122
Travailler le sujet	122
La série réalisée en une seule séance	125
L'image au hasard : initiation d'une série	125
L'image en tête : continuation d'une série	130

Persévérer	131
L'intention photographique revisitée	132
La prise de vue revisitée	132
Dialogue autour d'une série : le printemps en ville	133
Atelier : réaliser une série de photos de rue	136

Les questions à se poser pendant la prise de vue	139
--	-----

6 L'éditing de la série photo.....	141	Simplifier	181
Rassembler des photos pour constituer une série.....	142	Dialogue autour d'une série : couleurs et perspectives	181
Identifier le rôle de chaque photo dans la série.....	144	Atelier : simplifiez vos photos de famille	184
Manque-t-il une photo ?.....	145	Les questions à se poser pendant la retouche	186
Les grilles d'évaluation d'une série	148	8 Quelques séries et leurs secrets.....	189
Finaliser une série	150	Paysages.....	190
L'écriture et la réécriture photographique	150	Portraits d'enfants.....	192
Présentation d'une série	151	Reportage : un tour en montgolfière	194
Quand du texte accompagne les photos.....	157	Narration photographique : instants animaliers.....	198
Dialogue autour d'une série : éditing pour un reportage.....	158	Photos sous-marines	200
Atelier : évaluez une série urbaine.....	160	Photos urbaines	202
Les questions à se poser pendant l'éditing.....	165	Macrophotos.....	204
7 Retouche d'une photo et d'une série.....	167	Photos de spectacle	206
Quelles retouches pour quelles séries ?... ..	168	Graphisme : gros plans de fleurs	208
Techniques d'homogénéisation	174	Contraintes fortes : duos d'animaux, un net et un flou	212
Méthode pour la retouche d'une série.....	174	Bibliographie	215
Contrôler les densités et le contraste.....	175		
Homogénéiser les couleurs.....	177		
Appliquer un effet à l'ensemble des photos....	178		
Techniques de mise en valeur	179		
Valoriser le sujet	179		



© 2015 J. P. ...

1

Qu'est-ce qu'une série photo ?

Un photographe peut prendre des photos isolées, indépendantes les unes des autres, ou construire des séries de photos, c'est-à-dire des ensembles d'images présentant des points communs suffisamment intéressants pour que leur regroupement fasse sens. Or, produire des séries nécessite des connaissances ainsi qu'une démarche spécifique. Ce chapitre introductif a pour but de mettre en place ces connaissances et cette démarche, pour montrer tout l'intérêt de photographier en série et renforcer ainsi ses compétences photo.

Définition d'une série photo

Vous faites des photos : face à un paysage magnifique, une scène de rue intéressante, un animal rare, vous ressentez une émotion et vous déclenchez deux ou trois fois. Un peu plus tard, vous décidez de partager une de ces photos et vous la mettez sur Internet, la montrez à vos proches. Et puis le temps passe, le souvenir s'estompe, un flot de nouvelles images vous submerge et vous laissez la photo là où elle est.

Un jour, face à un nouveau paysage, une autre scène de rue, un animal rare d'une espèce proche, vous déclenchez et vous obtenez une nouvelle photo qui vous plaît. Elle aussi, vous la partagez puis vous la laissez quelque part sur une page web, un ordinateur, une carte mémoire. Faute d'organisation, de démarche photographique, peut-être de discipline, vous n'avez pas rapproché les deux clichés. Or ce rapprochement aurait pu déclencher une prise de conscience : sur le sujet photographié, qui vous tient à cœur, sur la composition commune aux deux images, qui caractérise votre œil de photographe, ou encore sur leur graphisme qui vous touche particulièrement. Mais aussi sur ce que vous avez envie de continuer à prendre en photo, pour ajouter par exemple une troisième image qui fasse écho aux deux précédentes.

Vous faites des photos... mais faites-vous des séries ?

Avant toute chose, qu'est-ce qu'une série photo ? D'où vient cette notion, d'où vient l'intérêt qu'on lui porte actuellement ?

Historique de la série en peinture et en photo

Regrouper plusieurs images ne suffit pas à en faire une série. On ne parle véritablement de « série » que lorsque les images sont partie prenante d'un ensemble cohérent, lorsqu'elles entrent en résonance les unes avec les autres. Dresser la liste des points communs et complémentaires constitue ainsi une première méthode pour aborder une série, pour en déterminer le périmètre. Explorons un peu comment se définit une série, avec quelques repères historiques fondamentaux.

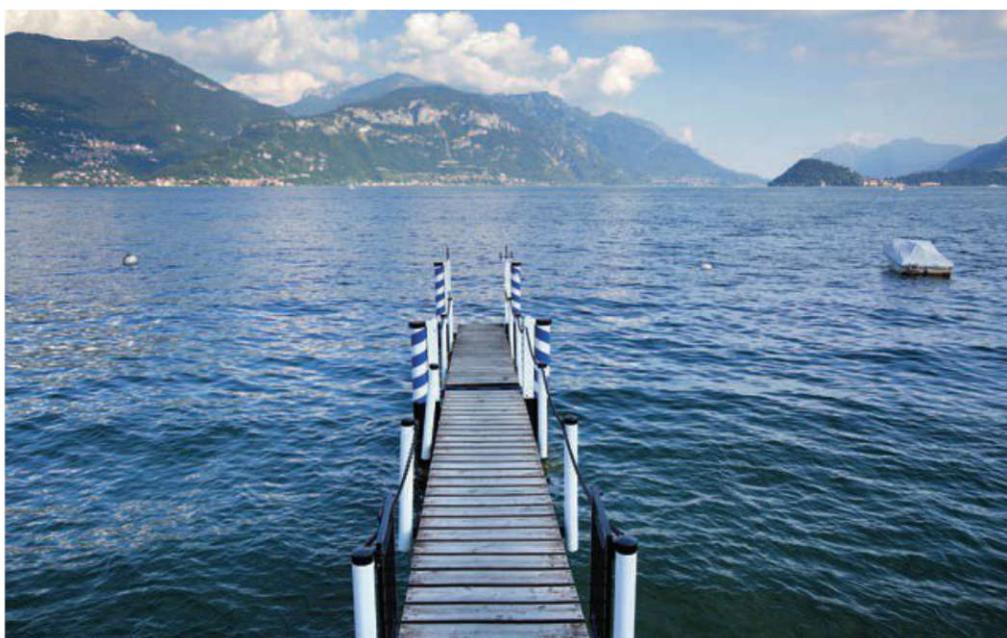
On peut construire une série à partir de photos déjà réalisées, individuellement, dans des contextes totalement différents. C'est la **série après coup**. Les points communs sont identifiés parfois longtemps après les prises de vue, sans avoir jamais influencé celles-ci.

Une sélection de photos pour un diaporama ou une exposition se fait souvent ainsi : pour que la présentation soit cohérente, on identifie un fil directeur, et donc une liste de points communs. Dans tout le stock à disposition, on repère alors les photos appropriées. Une exposition de peintures suit bien souvent le même principe et la liste des points communs peut se réduire à des critères factuels en nombre limité : même peintre, même période, même type de sujet (portraits, par exemple). Même si les tailles et les couleurs varient totalement d'un tableau à l'autre, une série n'en est pas moins constituée. Ensuite, la série peut fonctionner... ou pas. Quand une exposition s'avère mal reçue par le public, peut-être est-ce dû à une liste de similitudes trop courte, trop basique, ou trop difficile à cerner ?

On peut aussi construire une série après avoir établi une liste des points communs (et complémentaires) souhaités. C'est la **série anticipée**, intentionnelle. Lors de la



Pontons sur le lac d'Annecy, photographiés en mai 2010, et sur le lac de Côme, en Italie, en août 2011. Les deux photos présentent de nombreux points communs : embarcadère centré, nuages dans le ciel, montagnes de formes comparables, avec un élément sombre à droite. Je les ai prises à plus d'un an d'intervalle, et leur rapprochement récent me donne envie de continuer la série involontairement initiée. Je peux alors choisir de mettre en avant de nouveaux points communs, par exemple la présence de plusieurs bateaux. Dans ce cas, il me faudra refaire ou remplacer la photo du lac de Côme, qui n'en comporte qu'un seul.



prise de vue, le photographe se remémore le contenu de sa liste, afin d'être attentif à ce qu'il photographie. Quand il constate que la photo tout juste réalisée ne satisfait pas suffisamment les éléments de sa liste, il l'efface et recommence !

À l'heure actuelle, où l'on parle beaucoup de séries photo, il est autant question de séries après coup que de séries anticipées. Les deux approches peuvent aussi se mélanger, avec des séries en partie anticipées, en partie sélectionnées après coup. Mais d'un point de vue historique, quand on étudie l'émergence de la notion de série, les séries anticipées sont particulièrement intéressantes. En effet, on ne peut commencer à parler de série que lorsque le photographe a décidé de prendre

Séance photo au cours d'un meeting aérien : après de nombreux passages d'avions isolés, je décide de privilégier les photos montrant simultanément deux avions. Je choisis aussi un angle et une direction où le ciel est uniformément bleu. Ces contraintes guident ma façon de photographier, et j'en tire ces deux photos qui entrent en résonance.



des photos qui se répondent et qui sont destinées à faire partie d'un ensemble. C'est le cas par exemple de Walker Evans, avec ses photos d'églises dans les années 1930, puis ses portraits de passants photographiés dans la rue ou dans le métro new-yorkais.

C'est aussi le cas du couple de photographes allemands Bernd et Hilla Becher. À partir de la fin des années 1950, ils ont photographié des installations industrielles telles que des usines, des mines, des silos à grains, en adoptant exactement la même approche, et donc le même type de cadrage, de perspective, le même rendu, et surtout la même volonté de procéder à un inventaire photographique cohérent. Il en découle des séries ambitieuses, réalisées parfois sur de très longues périodes (jusqu'à trente ans !) et de ce fait particulièrement marquantes.

D'autres photographes avaient déjà construit des séries. On peut même remonter aux débuts de la photographie en citant Gustave Le Gray et ses paysages marins. Dans les années 1850, ce photographe, qui a fait partie des premiers artistes photographes reconnus, s'est intéressé aux bords de mer. Il a réalisé des clichés contrastés, avec des nuages très marqués, ajoutant un aspect dramatique aux paysages. Pour un meilleur rendu, les contraintes chimiques de l'époque nécessitaient de photographier le ciel séparément, avec un temps de pose différent. Du coup, Gustave Le Gray se retrouvait avec une série de négatifs pour les paysages, et une autre série de négatifs pour les ciels. Lorsque c'était possible, il choisissait pour un paysage le ciel le plus adéquat : il a ainsi obtenu une vingtaine d'images, qui constituent ce que l'on peut considérer maintenant comme l'une des toutes premières séries photo.



Série de paysages marins dramatiques réalisée à Saint-Jacut-de-la-Mer, en Bretagne, fin 2010. Points communs : ciel chargé, sol avec une texture intéressante, reflets lumineux, rendu noir et blanc très contrasté. Points complémentaires : les éléments présents sur le sable ne sont pas de même nature, et la position de l'horizon va progressivement du bas au haut de l'image (faisant évoluer la proportion ciel/sol de ces différentes scènes).



Copyright © 2015 Eyrolles.



Mais le travail documentaire de Bernd et Hilla Becher a donné une nouvelle ampleur au concept de série photo, et en a quasiment fait des **photographes en série** – *serial photographers*. Cette étude a marqué l'histoire, ne serait-ce que par la démarche dont elle a fait preuve.

La démarche, justement, est essentielle. C'est ce qui permet de mieux cerner l'émergence de la notion de série. En fait, ce concept est issu de la peinture, plus précisément de l'impressionnisme : quand Claude Monet, un peu à la suite de William Turner, se met à peindre dans la nature et multiplie les études sur le terrain, par tous les temps, toutes les lumières. L'exécution est plus rapide ; réaliser plusieurs tableaux au lieu d'un seul devient possible. En 1872, il peint *Impressions, soleil levant* qui ouvre la voie aux impressionnistes. En même temps ou presque, il commence sa série des *Régates sur la Seine à Argenteuil* : les tableaux représentent un ensemble de bateaux avec, à gauche ou à droite, quelques maisons au bord de l'eau. Le sujet est le même – c'est le point commun –, donc les titres des tableaux doivent se distinguer en apportant une précision : *Régates à Argenteuil par temps gris*, par exemple. Ce dernier date de 1874, année de recherches incessantes pour Monet, qui s'aménage une cabine de peinture sur une barque, qui capte les lumières du lever et du coucher de soleil, et année historique pour sa peinture, qui s'oriente vers les lumières naturelles éphémères. Déclinaisons d'ambiances et de lumières sur un même sujet, les séries s'enchaînent alors : *La gare Saint-Lazare* (1876-1878), *Les peupliers* (1888-1891), *Les meules* (1890-1891), *La cathédrale de Rouen* (1892-1894).

La plupart de ces séries comportent une vingtaine de tableaux, mais le nombre n'est pas essentiel. Ce qui est essentiel, c'est le travail sur les points communs et les points complémentaires. Pour la série sur le portail de la cathédrale de Rouen, le sujet est le même, l'angle de vue aussi. Du coup, les variations d'heure et de météo sont mises en valeur. Elles sont d'ailleurs à l'origine des titres des tableaux : *Le portail, plein soleil* ; *Le portail, brouillard matinal* ; *Le portail, soleil matinal, harmonie bleue*. Chaque œuvre apporte à la série une ambiance spécifique qui donne sens à l'ensemble. Pour ce faire, Monet garde sous les yeux toutes les peintures déjà réalisées d'une série en cours. Il peut ainsi vérifier la cohérence de l'ensemble, et préparer une nouvelle œuvre sans craindre d'être redondant. C'est pourquoi on parle véritablement de « série ». C'est aussi la raison pour laquelle on ne parle plus vraiment de série pour *Les Nymphéas*, qu'il peint à partir de 1895 et jusqu'à la fin de sa vie. Vendant certains tableaux, en détruisant d'autres, Monet n'a plus sous les yeux son travail en cours de constitution : les tableaux s'enchaînent, mais la série perd son sens. Elle le retrouve si l'on considère des sous-ensembles ou si l'on construit, à partir du stock laissé par l'artiste, des séries après coup... mais la démarche n'est plus la même.

D'autres peintres avaient déjà réalisé des séries avant Monet. On peut citer quelques types de séries célèbres et souvent réinterprétées.

- Les quatre saisons, exemple typique de série dont on connaît à l'avance la taille : quatre tableaux, ni plus ni moins, présentés dans un ordre prédéterminé. En 1573, Giuseppe Arcimboldo compose une telle série, avec une approche personnelle originale : il s'agit de portraits, les têtes étant composées de fruits, de légumes et de fleurs.

- Nos cinq sens – vue, ouïe, odorat, toucher, goût – série de cinq tableaux. Une collaboration entre Jan Brueghel l'Ancien et Pierre Paul Rubens aboutit en 1618 à une série célèbre, celle des *Allégories des cinq sens*.
- Les quatre éléments – eau, terre, feu, air – ont aussi été un sujet d'inspiration pour Brueghel l'Ancien, pour Rubens comme pour Arcimboldo.
- Les portraits d'une personnalité, pour la représenter dans diverses positions ou occupations constituant une série.
- Les scènes avec un sujet et des contraintes communes précises, dans le but par exemple de décorer une salle de manière homogène. C'est le cas du *Cycle de Marie de Médicis* (1625), série chronologique de vingt-et-un tableaux commandée à Rubens par la reine de France Marie de Médicis, pour décorer le Palais du Luxembourg.

Autant d'exemples qui ont marqué l'histoire de la peinture. Mais Monet, par son côté acharné et systématique, a redéfini la notion de série. Plusieurs peintres s'en sont ensuite inspirés : Henri Matisse en fait partie, du moins quand il peint une série sur les falaises d'Étretat. Réinterrogeant la notion de série – qu'il appelle d'ailleurs « suite » – il s'intéresse aux rapports de forces, aux rapports de formes, c'est-à-dire à ces points complémentaires essentiels qui relient les éléments d'une série. Matisse recherche des oppositions, et peint des séries de deux tableaux, autrement dit des « paires » : portraits doubles, rapprochement d'une esquisse et d'une œuvre accomplie, et surtout tableaux qui se répondent, par un changement d'arrière-plan ou d'angle de vue. Inutile de souligner que tout ceci s'applique pleinement à la photographie !

EN BREF

Une série naît d'une démarche. Pour obtenir un ensemble d'images qui fait sens, il peut être utile de **penser en série**, en commençant par vous poser les questions suivantes.

- Quels sont les **points communs** entre les images, c'est-à-dire les similarités à la base de leur regroupement en une série ?
- Quels sont les **points complémentaires**, les **variations** d'une image à l'autre, les **oppositions**, qui apportent un intérêt et justifient l'appartenance de chaque image à la série ?
- Les points communs et complémentaires sont-ils suffisamment explicites pour vous lancer dans les prises de vue et opérer ainsi une **série anticipée** ?
- Évoluent-ils au point de privilégier au contraire une sélection d'images *a posteriori*, donc la constitution d'une série **après coup** ?
- Dans quelle mesure votre démarche personnelle concilie-t-elle anticipation et sélection après coup ?

Critères pour constituer une série

N'importe quel sujet peut faire l'objet d'une série, même le plus commun, même le plus anodin. Mais tout le monde n'arrive pas à réaliser des séries fortes et pertinentes sur n'importe quel sujet. Nous avons déjà vu que la démarche était essentielle, nous allons maintenant survoler les critères permettant de préciser cette démarche. Ces critères sont regroupés en cinq ensembles, présentés rapidement

ici pour donner une idée de leur nature, puis détaillés de manière plus approfondie dans les chapitres composant ce livre.

Prendre en photo des voitures dans une rue parisienne est un exemple de critère – ou paramètre, choix, contrainte – lié à la nature du sujet. Prendre en photo des voitures garées et éclairées par le soleil est un exemple de critère déjà plus précis, entraînant plus de contraintes lors de la prise de vue. Photographier frontalement des voitures garées, éclairées, colorées, et encadrant une place libre est

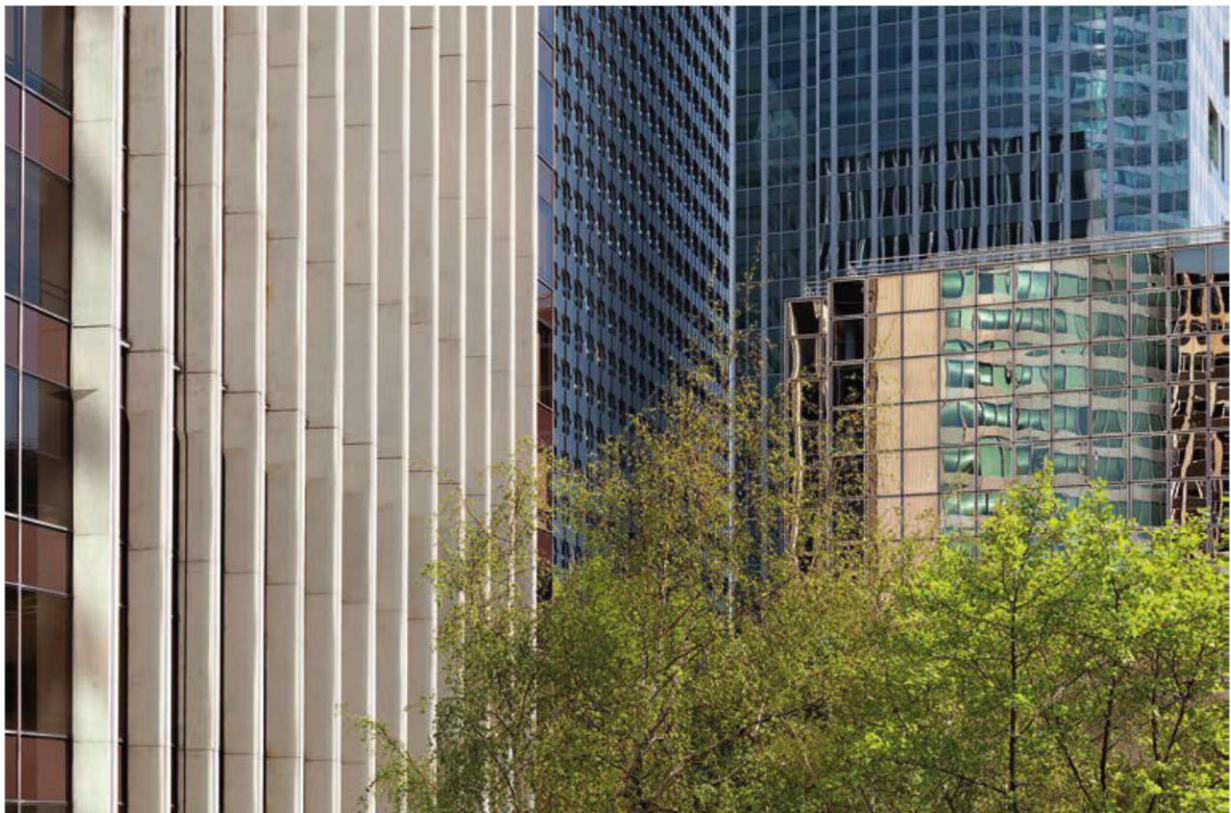


Série de photos de marmottes réalisée en Vanoise en 2005. Seul le sujet est commun à ces photos ; tout le reste est complémentaire : la taille du rongeur dans l'image, son attitude, l'angle de prise de vue, l'environnement naturel...

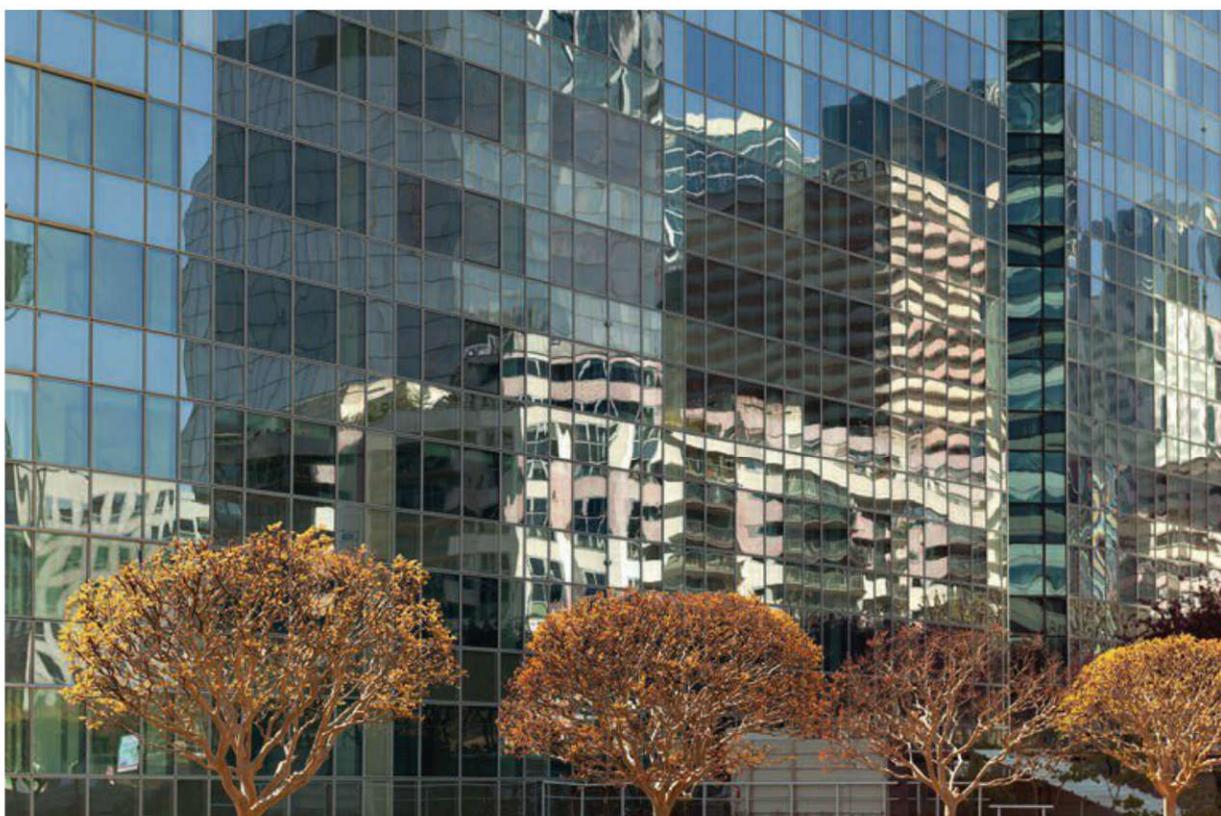
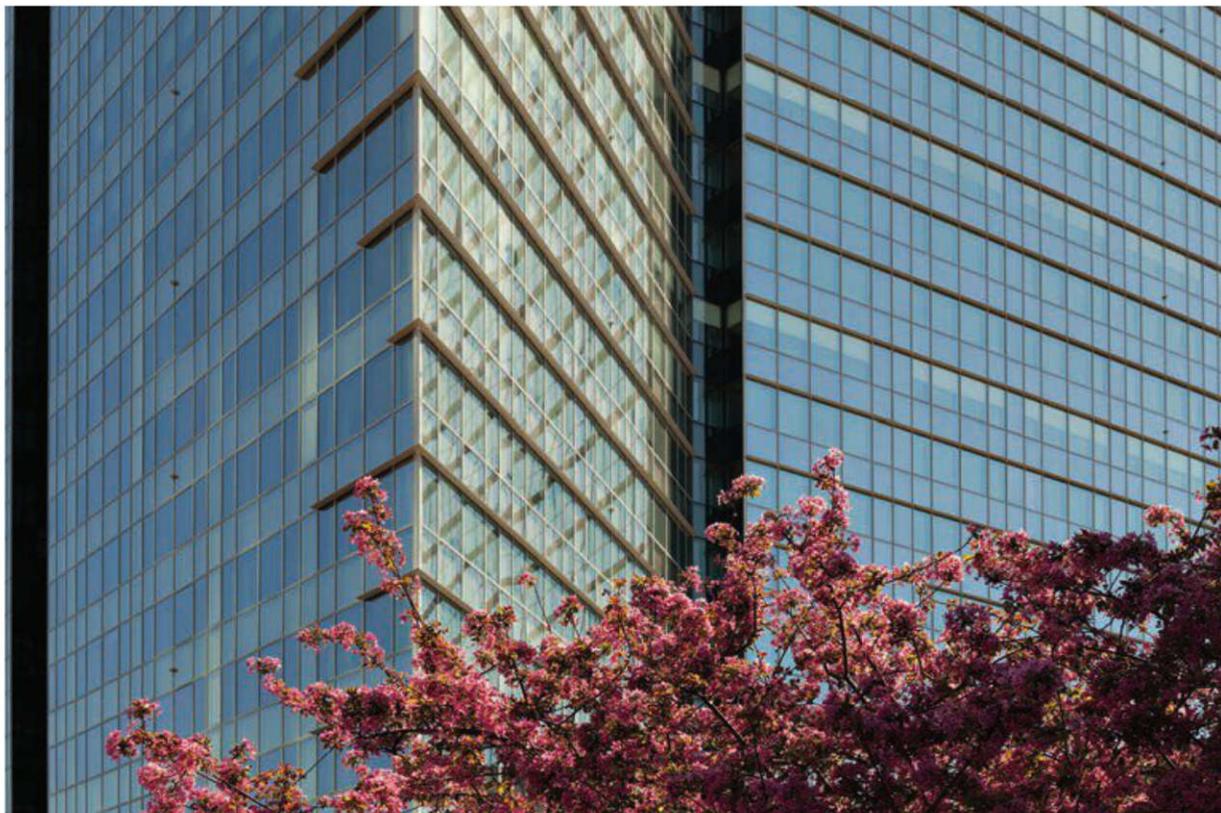
un critère encore plus strict, peut-être trop. C'est le type d'exercice que s'impose le photographe contemporain Martin Parr, dont les séries remarquables font l'objet de nombreux livres et expositions. Le sujet, son environnement, la météo – rappelez-vous des séries de Claude Monet – constituent ainsi un premier ensemble de critères.

Un deuxième ensemble repose sur les **caractéristiques de la prise de vue photo**. C'est le « frontalement » de l'exemple des voitures, c'est l'angle de vue fixe adopté pour le portail de la cathédrale de Rouen. Mais c'est aussi tout un ensemble de paramètres techniques que vous choisissez sur votre appareil photo et qui influe sur le rendu, comme le choix du diaphragme et de la vitesse d'obturation, dont nous reparlerons au chapitre suivant.

Si les critères énoncés ci-dessus relèvent surtout des points communs, un troisième ensemble s'intéresse plutôt aux **liens entre les images**. Nous avons parlé des rapports de formes et de forces d'Henri Matisse, nous explorerons aussi les logiques de succession des images. L'ordre de présentation des éléments d'une série a en effet son importance ; la série des paysages marins contrastés avec la ligne d'horizon qui progresse de haut en bas est un premier exemple d'ordre graphique, mais nous étudierons également la notion de narration photographique, utilisée notamment dans le reportage.



Série réalisée dans le quartier d'affaires de La Défense, le 19 avril 2015, au cours d'un exercice de réalisation d'un maximum de séries en un minimum de temps (marathon série). Les critères retenus ici sont la présence d'un arbre aux couleurs printanières et de façades d'immeubles verticales, avec des reflets. L'ensemble de la photo doit être très net, bien éclairé et graphique.



Copyright © 2015 Eyrolles.

Le rendu graphique fait lui aussi l'objet de critères : couleurs, formes, lignes, textures... Tous les éléments du langage du graphisme peuvent constituer autant de critères. La cohérence graphique est d'ailleurs une caractéristique souvent mise en avant dans une série photo, et nous en reparlerons en détails dans le chapitre 3.

Enfin, un dernier ensemble de critères regroupe les retouches. La retouche photo – ou post-traitement – permet de rattraper une petite erreur sur le sujet, son cadrage, la luminosité, le choix des couleurs, le rendu graphique de chaque image. Les ciels contrastés de Gustave Le Gray relevaient déjà de cette démarche photographique, et les retouches facilitées par le numérique permettent de la préciser, de la rationaliser même, comme nous le verrons dans le chapitre dédié à la retouche d'une série photo.

EN BREF

Préciser votre démarche implique de déterminer un ensemble de critères :

- critères liés au sujet choisi et à son environnement immédiat ;
- critères liés à la prise de vue et à ses aspects techniques ;
- critères liés à la logique de succession des images de la série ;
- critères liés au rendu graphique des images ;
- critères liés aux retouches que vous vous autorisez sur chaque image pour renforcer la cohérence de la série.

Le langage de la série et les autres langages

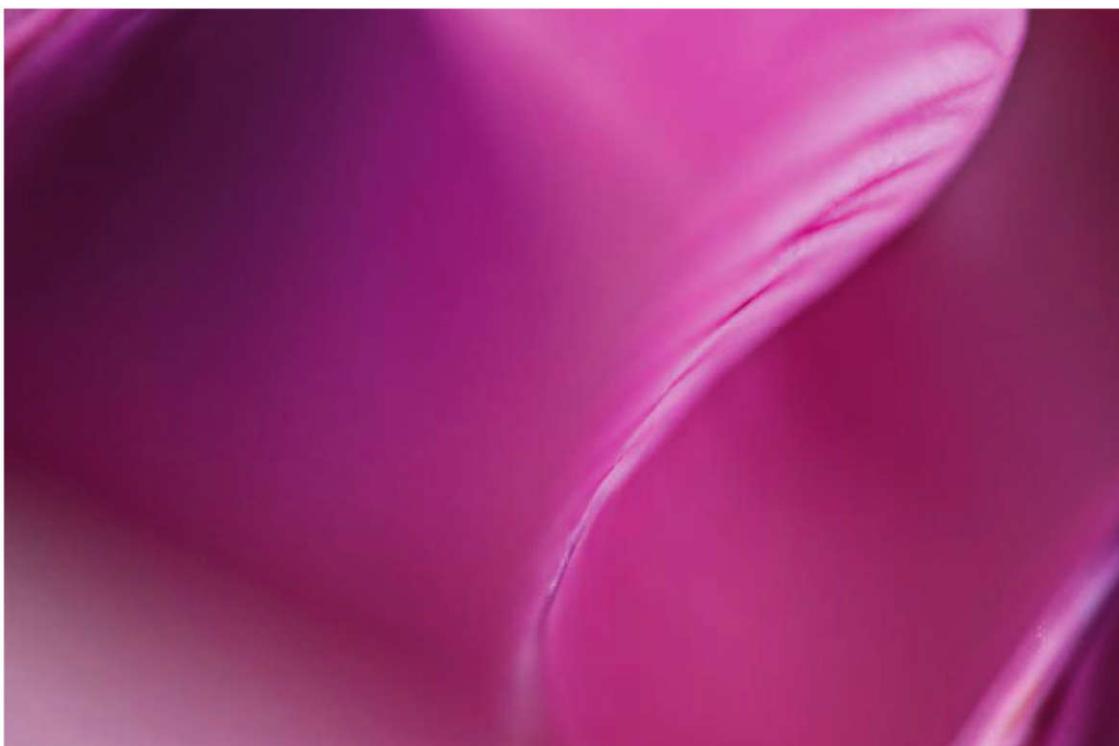
Vous faites des photos, donc vous connaissez les principales caractéristiques du langage photographique. Mais connaissez-vous celles du langage de la série photo ? Comme la précédente, cette section propose une vue d'ensemble d'éléments que le livre va ensuite reprendre pas à pas. Les disciplines qui vont être citées ici – cinéma, musique, linguistique – ne seront cependant pas reprises : le but est de vous donner une idée des procédés mis en œuvre lors de l'élaboration d'une série photo, grâce à l'analogie.

Démarches, approches, critères : nous avons commencé à explorer la constitution de séries d'un point de vue pratique. Qu'en est-il du point de vue théorique ? Une image fixe se caractérise par un format, un rapport entre hauteur et largeur, ainsi que diverses façons d'organiser le contenu visuel dans le cadre ainsi défini. Points, lignes, couleurs, luminosités, contrastes : ce sont les éléments de base du langage photographique, que nous définirons dans le chapitre 2.

Le langage de la série photo incorpore ces éléments. Et il en inclut d'autres : ceux liés au fait que l'on considère une succession d'images. Or, quand on voit plusieurs images se succéder, on a tendance à chercher des raisons, des explications : on essaie de comprendre la logique de ce qui nous est présenté. C'est là qu'entre en jeu la narration, et c'est là qu'interviennent d'autres langages, issus d'autres domaines que la photo.



Série purement graphique de très gros plans de fleurs de Vanoise, pris avec un objectif macro augmenté d'une bonnette de forte puissance. Les trois photos sont issues d'une série réalisée en 2009 dans un espace ne dépassant pas deux mètres carrés, en montagne, lors d'une balade estivale. Le graphisme est mis en avant avec des effets de flou et un rendu monochromatique.





En premier lieu, le langage cinématographique : étant par nature une succession d'images, le film se rapproche naturellement de la série photo. Il apporte à ce langage de la série photo la notion de séquence, d'unité narrative composée d'une série de plans. Une unité narrative raconte un ensemble d'événements isolable dans la construction du film. Pour ce faire, elle met bout à bout plusieurs plans, qui sont les unités de base de la prise de vue cinéma (entre « action ! » et « coupez ! »). Un plan correspond à une photo ; une séquence à une série photo. Or le langage cinématographique a développé tout un ensemble de codes et de procédés, pour premièrement tourner un plan et deuxièmement juxtaposer des plans les uns après les autres. Dans le premier cas, on considère les mouvements de caméra, notamment les panoramiques (mouvements de rotation) et les travellings (déplacements). Dans le second cas, on s'intéresse aux « raccords », qui assurent la continuité entre deux plans successifs :

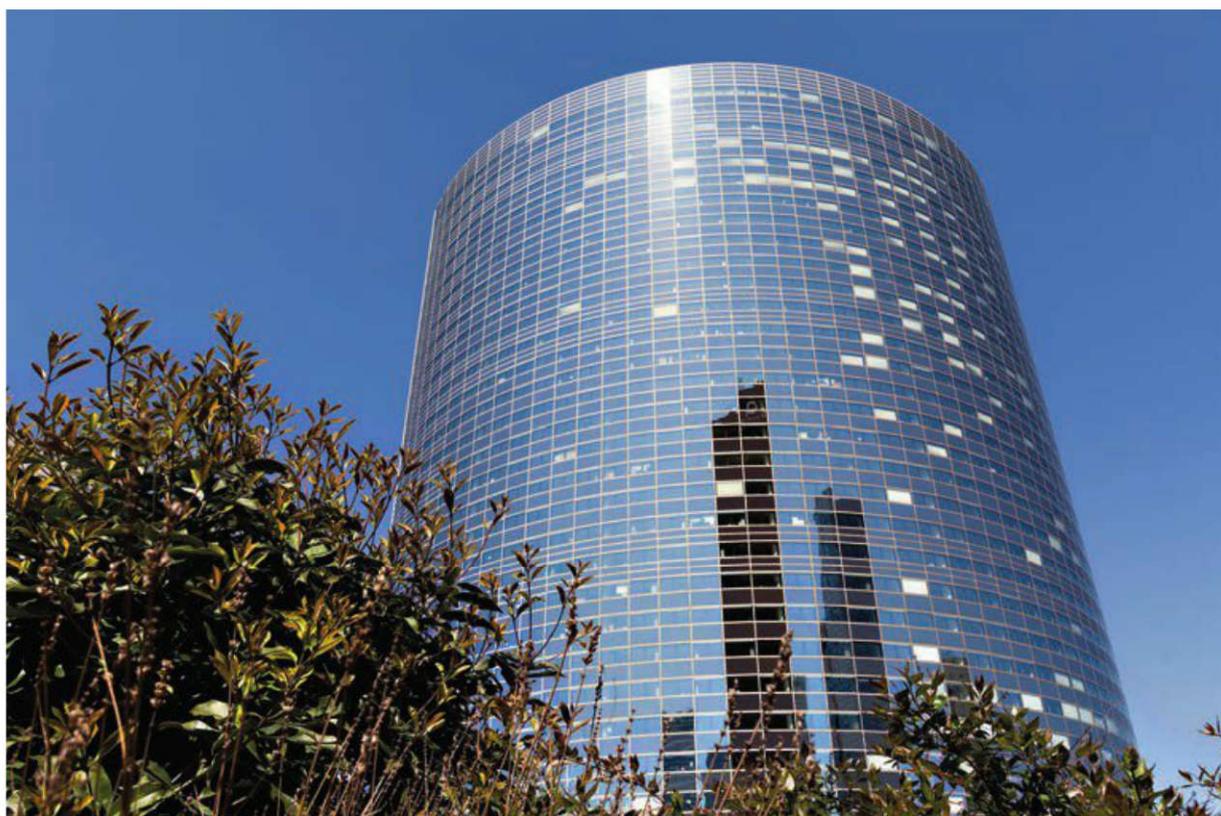
- raccord dans l'axe : quand on passe par exemple d'un cadrage large à un cadrage plus serré ;
- raccord de déplacement : quand un personnage sort par la droite, puis, dans le plan suivant, apparaît logiquement par la gauche ;
- raccord de geste : ébauche d'un geste au cours d'un plan, suite du geste dans le plan suivant ;
- raccord de regard : à l'image d'un personnage succède l'image de ce qu'il voit.

Ces procédés s'appliquent pleinement à l'ordonnement des images d'une série photo : avoir conscience de leur existence est ainsi d'une grande utilité pour le photographe en série.

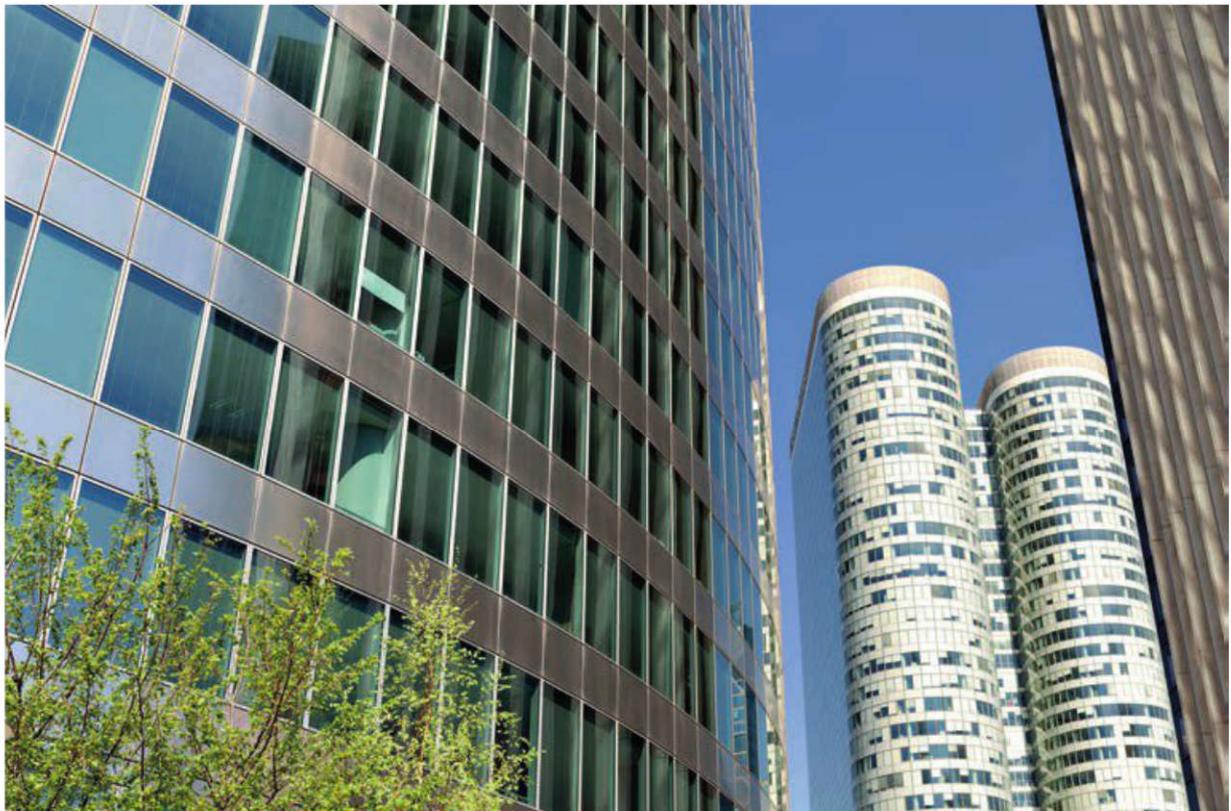
Le monde de l'audiovisuel s'intéresse actuellement au langage de la série télévisée. Objet d'étude en soi, une série télé regroupe des épisodes caractérisés par plusieurs points communs, notamment l'univers, l'ambiance, le thème principal, les personnages principaux et leurs costumes. Pour le photographe amateur de séries télé, observer ces points communs peut être une source d'inspiration pour sa démarche photographique.

De façon complémentaire, on peut faire un rapprochement avec les codes du théâtre classique : pour rester compréhensible et ne pas trop perturber les spectateurs, une pièce se déroule dans un même endroit – le décor de la scène – pendant un intervalle de temps correspondant généralement à la durée de la représentation, ou en tout cas ne dépassant pas une journée. Elle montre de plus une action principale unique, autrement dit une suite d'événements reliés les uns aux autres, suivant un seul fil directeur depuis l'exposition jusqu'au dénouement. C'est ce que l'on appelle la « règle des trois unités », qui se décline spontanément à la série photo :

- unité de lieu : toutes les photos sont prises au même endroit ;
- unité de temps : les photos sont prises à peu près au même moment ;
- unité d'action : les photos montrent une seule action principale, soit un sujet unique.



Deuxième série réalisée dans le quartier d'affaires de La Défense, le 19 avril 2015, au cours du même marathon série. Ici aussi, il s'agit de photos rassemblant immeubles et végétation printanière, mais en suivant une approche un peu différente : les photos sont prises en légère contre-plongée (les verticales convergent vers le haut), avec une zone de ciel bleu visible.





Copyright © 2015 Eyrolles.

La règle des trois unités apporte des repères, des idées de points communs entre les images d'une série. Elle s'applique plus particulièrement au reportage photo. Même si on la transgresse facilement, comme l'a d'ailleurs fait le théâtre, c'est un gage de cohérence qu'il est bon de connaître et que l'on reprendra en tant que point de départ dans le chapitre 3.

De manière plus anecdotique, le langage de la bande dessinée apporte lui aussi ses propres règles : découpage en cases, ordre de lecture, zones de texte venant ajouter une explication ou un contenu complémentaire à l'image... Ces codes s'appliquent plus particulièrement à la réalisation d'une série regroupant textes et photos, du moins à l'étape de rédaction des légendes. On reviendra brièvement sur cet aspect dans le chapitre 6.

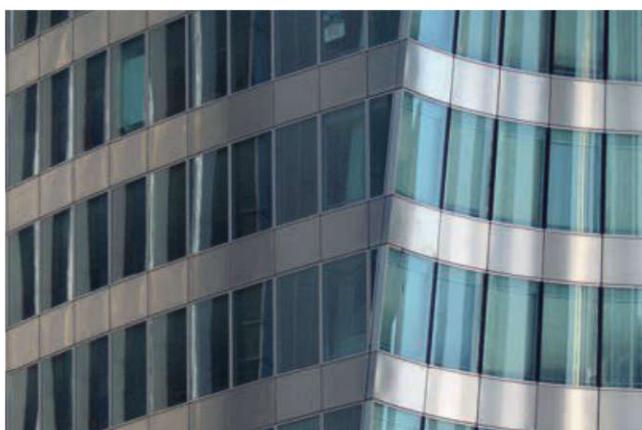
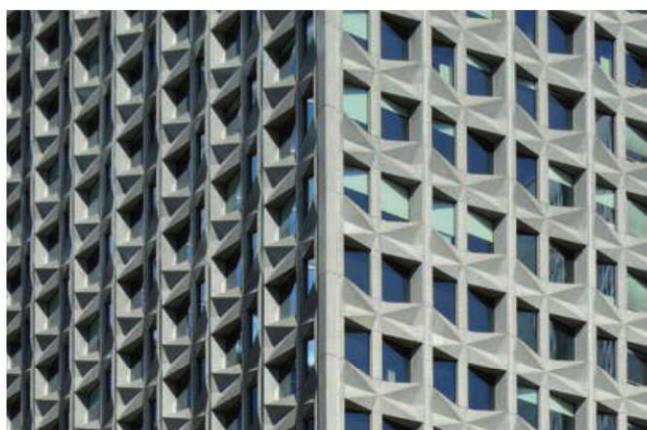
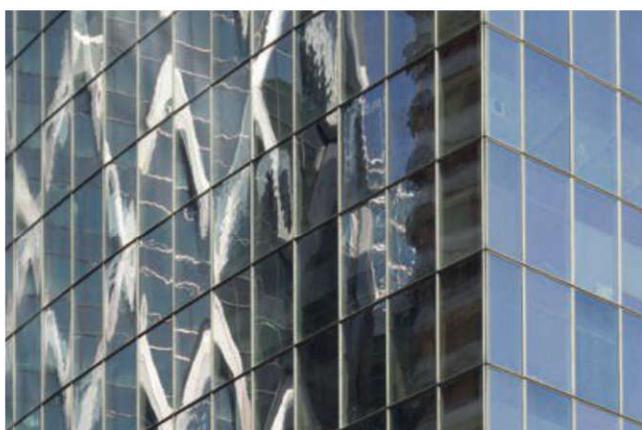
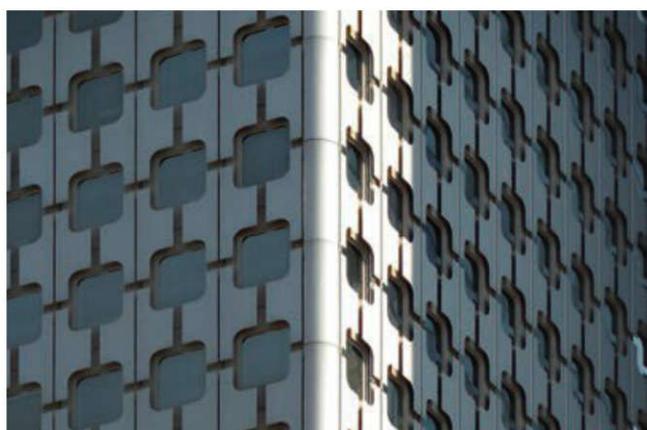
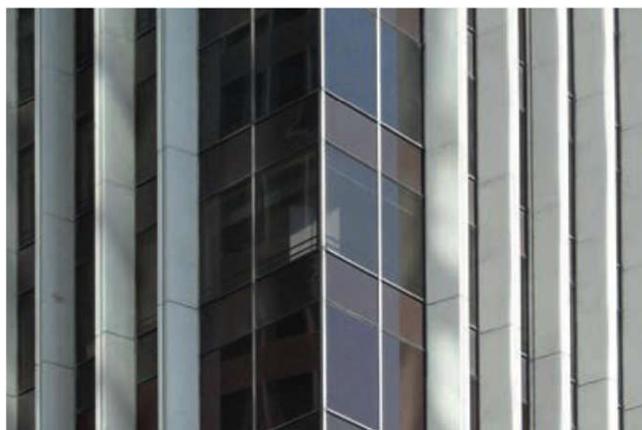
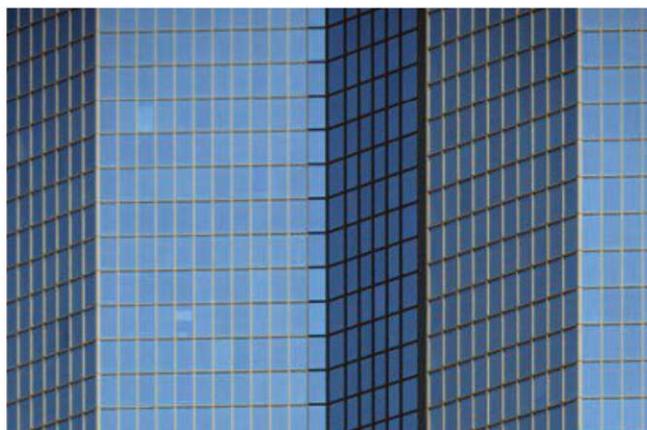
Le langage de la série photo peut également s'inspirer de celui de la musique. L'analogie peut se faire à différents niveaux. Tout d'abord, un album – par exemple de pop-rock – est une série de morceaux présentant des points communs, ne serait-ce que dans le choix des instruments. Dans un album-concept, les morceaux sont liés intentionnellement, pour une véritable cohérence de l'ensemble. Il peut s'agir d'un thème commun (un thème étant un motif musical) : mélodie, harmonie ou rythme particulier. En répétant ce même motif d'un morceau à l'autre, la cohérence de l'album est renforcée.

La répétition est ainsi un élément fondamental du langage musical et, pour reprendre un exemple cité plus haut, c'est d'ailleurs un élément qui a inspiré Henri Matisse quand il a peint ses paires. D'autant plus que la répétition s'accompagne souvent de variations : le motif est modifié, assez pour éviter la redondance et suffisamment peu pour rester reconnaissable, ou du moins perceptible. En musique classique, les variations constituent un exercice en soi, voire un moyen d'écrire de nouveaux morceaux à partir d'anciens, éventuellement d'un autre compositeur. Dans sa première symphonie, Gustav Mahler a par exemple repris le thème de la compositine *Frère Jacques* dans une tonalité mineure, qui en change le rendu.

Une autre notion qui permet d'obtenir une série à partir d'une base unique est celle d'arrangement, c'est-à-dire de réaménagement ou d'agrémentation d'un thème en utilisant une instrumentation plus étendue. Johannes Brahms a par exemple écrit un ensemble de danses hongroises, tout d'abord pour piano à quatre mains, puis transcrites pour orchestre. La liste des danses ne constitue pas une série, dans la



Troisième série réalisée dans le quartier d'affaires de La Défense, avec cette fois une approche très graphique. Il s'agit quasiment de variations sur un même thème, celui de l'arête d'immeuble.



Copyright © 2015 Eyrolles.

mesure où les thèmes sont très différents. En revanche, la version initiale pour piano, celle pour orchestre ainsi éventuellement qu'une troisième pour piano et violon (qui n'est cependant pas de Brahms) sont trois éléments constituant une série.

L'analogie musicale peut aussi se faire au niveau de la narration, en considérant les structures de morceaux tels que les suites ou les symphonies. Interviennent alors les notions de **mouvement**, c'est-à-dire d'unité narrative musicale, et de **forme musicale**. Un exemple de forme musicale est la forme sonate, qui comporte trois par-

ties – l'exposition, le développement et la réexposition – chacune ayant ses propres règles, l'ensemble formant un mouvement. Là aussi, le photographe mélomane pourra s'inspirer de ces codes musicaux pour construire ses séries photo.

Enfin, les études du langage verbal, qu'il s'agisse de langue orale ou écrite, apportent des éléments importants qui seront détaillés dans le chapitre 3. Entre linguistique et série photo, les liens ne sont *a priori* pas immédiats ; pourtant, nous avons vu que les notions de **narration** et de **cohérence** sont essentielles à la série photo. Or, ces notions sont issues de la linguistique, et notamment de la branche qui s'intéresse non pas aux mots ni aux phrases, mais aux successions de phrases et donc aux textes. Cette branche, appelée « linguistique textuelle » ou « linguistique du discours », explore depuis des années les caractéristiques qui font qu'un texte est plus ou moins cohérent, plus ou moins bien écrit, notamment en ce qui concerne la narration. L'analogie opère donc de la manière suivante : à une phrase correspond une photo ; à un texte correspond une série photo. Comme nous le verrons dans le chapitre 3, les résultats des études linguistiques nous permettront de mieux appréhender la réalisation d'une série photo.

EN BREF

Définir la notion de série photo nécessite de définir les caractéristiques du langage de la série photo. Ce langage se fonde avant tout sur celui de l'image fixe. Portant sur une succession d'images, il s'inspire aussi d'autres langages :

- le langage cinématographique, du fait de l'aspect narratif, et de l'exploitation que l'on peut faire des procédés de découpage en plans ou de travelling ;
- le langage de la série télévisée, avec la cohérence apportée par l'univers, l'ambiance, le thème, les personnages ;
- le langage du théâtre classique, avec la règle des trois unités ;
- le langage de la bande dessinée, avec son découpage en images fixes, éventuellement enrichies de textes courts ;
- le langage de la musique, avec les notions de motif, répétition, variation, arrangement, sans oublier les structures narratives qui lui sont propres ;
- le langage verbal, avec une analogie entre phrase et photo, qui se prolonge entre texte et série photo.

Pourquoi photographier en série ?

Pourquoi photographier en série, plutôt que continuer à prendre des photos de manière isolée, comme vous le faites déjà ? J'espère que les repères mis en place dans ce premier chapitre vous en donnent l'envie. J'espère aussi que les analogies mentionnées vont vous inspirer. Ce livre a pour but de vous sensibiliser au langage de la série photo, en partant du langage photographique et de quelques emprunts bien choisis à la linguistique textuelle ; mais encore faut-il que vous ayez la motivation et le discernement pour devenir un photographe en série. Tentons donc de dresser une liste des avantages d'une telle approche de la photo, et de ses inconvénients, ou plutôt des précautions à prendre pour suivre cette approche en toute connaissance de cause.

Intérêt

Réaliser des séries photo est un moyen efficace pour :

- mettre en œuvre vos connaissances théoriques et techniques sur l'image ;
- tester et renforcer vos compétences en prise de vue ;
- tester et renforcer vos compétences en retouche d'images ;
- exploiter de manière optimale votre stock de photos.

Depuis le passage au numérique, il est plus facile de gérer des photos, c'est-à-dire de les classer, de leur affecter des mots-clés, de les regrouper dans des répertoires, ou encore de les comparer en les affichant simultanément à l'écran.

Il est également plus facile de retoucher ses photos, afin de se rapprocher d'un rendu souhaité. Vous ne savez pas quelles retouches appliquer à vos photos ? Réalisez des séries, et vous verrez que penser en série vous aidera à choisir : optimiser une image isolée est une chose, mais retoucher plusieurs photos dans le but d'accroître la cohérence d'une série peut s'avérer bien plus intéressant et productif.

Avec le numérique, ce sont aussi tous les moyens de diffusion et de valorisation qui se sont développés. Sites web, cadres numériques, diaporamas, films photographiques, impression de livres photo à la demande : autant de possibilités qui s'offrent à vous, autant de manières de valoriser une série. Même les concours photo deviennent numériques, et certains parmi les plus prestigieux s'intéressent désormais à la notion de série photo, en incluant par exemple une section « série numérique ». Le concours de Montier-en-Der, incontournable dans le domaine de la photo animalière et de nature, remet chaque année un prix à la meilleure séquence homogène ou harmonieuse de trois à cinq images. Le terme « séquence » met en avant l'aspect narratif, les termes « homogène » et « harmonieuse » la cohérence. Vous commencez à réaliser des séries, mais vous ne savez pas si elles fonctionnent vraiment ? Soumettez-les à votre entourage (qui sait déjà reconnaître si un diaporama ou une exposition photo fonctionne, autrement dit qui est déjà sensible à la série), soumettez-les à un club photo, à un forum sur le Web, puis cherchez un concours et tentez-le !

Plus que tout, photographier en série vous aidera à forger votre démarche et votre style photo. Votre façon de faire de la photo sera plus structurée et vous percevrez mieux les sujets autour de vous : pour voir vraiment un sujet, pour l'interroger de manière approfondie, il faut en faire une série. Vous saurez plus précisément pourquoi vous déclenchez : photographier en série nécessite de déterminer le message porté par la série, et expliciter le message que l'on veut faire passer aide à produire de meilleures photos. Donc vous progresserez. Vous anticiperez plus, papillonnera moins. Voir vos séries en cours de constitution vous permettra également de tester votre obstination, votre maturité photographique : la série est un bon indicateur.

C'est aussi une raison de tout l'intérêt qu'on donne actuellement à la série photo.

Précautions

Depuis le passage au numérique, nous sommes tous submergés par un flot d'images : les photos s'échangent rapidement, incessamment. Réaliser des séries photo peut être une solution. Quand on a une idée précise en tête, on prend moins

de photos, car c'est plus difficile de trouver la situation adéquate. Quand on attend d'avoir une série construite avant de montrer quoi que ce soit à qui que ce soit, on échange moins de photos. Mais ça peut aussi être un prétexte pour multiplier les idées et pour réduire ses exigences : après tout, cette photo appartiendra à une série, elle peut donc être un peu plus faible... Si l'on n'y prend pas garde, on peut ainsi multiplier les prises de vue inintéressantes.

Plus que cela, quand on a une idée précise en tête, on se laisse moins porter par une perception spontanée, sans effort, de son environnement. On peut ainsi voir moins de sujets, et s'enfermer dans un mode de perception dirigée trop réductrice.

Enfin, dès que l'on a quelques séries en cours de réalisation, on peut s'obstiner à vouloir les compléter. On peut donc ne plus faire que des photos des mêmes sujets. À force, on risque de se répéter, de faire toujours la même chose. L'inverse de la créativité, en fin de compte.

Attention donc à photographier en série par périodes (et pas tout le temps), en sachant retrouver un regard d'enfant face à ce qui nous entoure, et en gardant les mêmes exigences que l'on peut avoir pour des photos isolées.



www.les-herminettes.com

2

De la photo à la série : critères techniques

Pour aborder le fonctionnement d'une série photo, il est utile de commencer par explorer celui d'une photo isolée. La réussite d'une série photo passe en effet par celle des photos qui la composent. Maîtriser la prise de vue photo est donc un préalable essentiel, sans compter que chaque paramètre caractérisant la prise de vue pourra donner des idées de critères pour la préparation de séries. Ce chapitre définit les prérequis techniques, en soulignant les paramètres indispensables pour réussir une photo : qualité de la lumière et des couleurs, gestion réfléchie du net et du flou, de la perspective et de la composition.

La photo et ses principaux ingrédients

D'un point de vue technique, une photo est la transformation sur un support plan (en deux dimensions) d'une scène réelle (en trois dimensions), figée dans un intervalle de temps plus ou moins court. Pour faire une photo, il faut ainsi une optique et un dispositif d'enregistrement, qui conserve une trace de l'image plane produite par l'optique.

L'optique, c'est l'objectif photo, constitué de lentilles en verre ou plastique. Il en existe deux types principaux : les objectifs à focale fixe et les objectifs à focale variable (les zooms).

La focale est une longueur exprimée en millimètres, qui relève de la construction de l'objectif et donne une indication sur l'angle de champ capté. Les focales courtes présentent un angle élevé (un objectif à focale courte est d'ailleurs appelé « grand-angle ») qui capte un large espace, par exemple celui d'un paysage. Les focales longues se caractérisent, elles, par un petit angle qui capte un espace étroit, par exemple la tête d'un animal dont on reste prudemment à distance.

Quand on utilise un objectif à focale fixe, le choix de l'angle de champ est figé : on peut travailler avec un **objectif grand-angle**, un **objectif standard** – dont l'angle moyen correspond approximativement à la vision humaine –, ou un **téléobjectif**, c'est-à-dire un objectif caractérisé par un petit angle (une focale longue) propice au grossissement du sujet visé (comme avec une paire de jumelles).

Quand on photographie avec un objectif à focale variable, le choix de l'angle se fait en zoomant entre deux limites, que l'on peut appeler les positions « grand-angle » (courte) et « télé » (longue) du zoom. Il existe plusieurs types de zooms selon l'écart entre ces deux positions, et selon la priorité donnée à la position grand-angle ou à la position télé. La possibilité de faire varier la focale est un confort appréciable, au point que ce sont des zooms qui équipent la plupart des appareils compacts faits pour la photo quotidienne. Un seul zoom peut en effet couvrir les champs de plusieurs objectifs à focale fixe, ce qui présente un aspect pratique non négligeable. En contrepartie, les objectifs à focale fixe ont souvent des possibilités élargies et une meilleure qualité optique.

Ces définitions rapides ne seraient pas complètes sans quelques chiffres. Depuis le passage au numérique, la variabilité du matériel est telle que les chiffres caractérisant la construction des objectifs doivent être convertis et comparés à des repères. Votre matériel est ce qu'il est, et les repères que nous allons prendre ne lui correspondent peut-être pas directement. L'important est que vous les ayez en tête – ne serait-ce que sur la longueur de ce livre – et qu'ils puissent vous aider à mieux faire des photos et des séries photo. Plusieurs appareils peuvent être utilisés pour réaliser une série. Les conversions et le recours à des repères universels (partagés avec d'autres photographes) sont donc nécessaires. Le format 24 × 36, qui couvre une surface de 36 mm de largeur et 24 mm de hauteur, a fait ses preuves depuis plusieurs dizaines d'années, et continue en numérique avec les appareils reflex experts. C'est lui qui fournit ainsi les repères suivants :

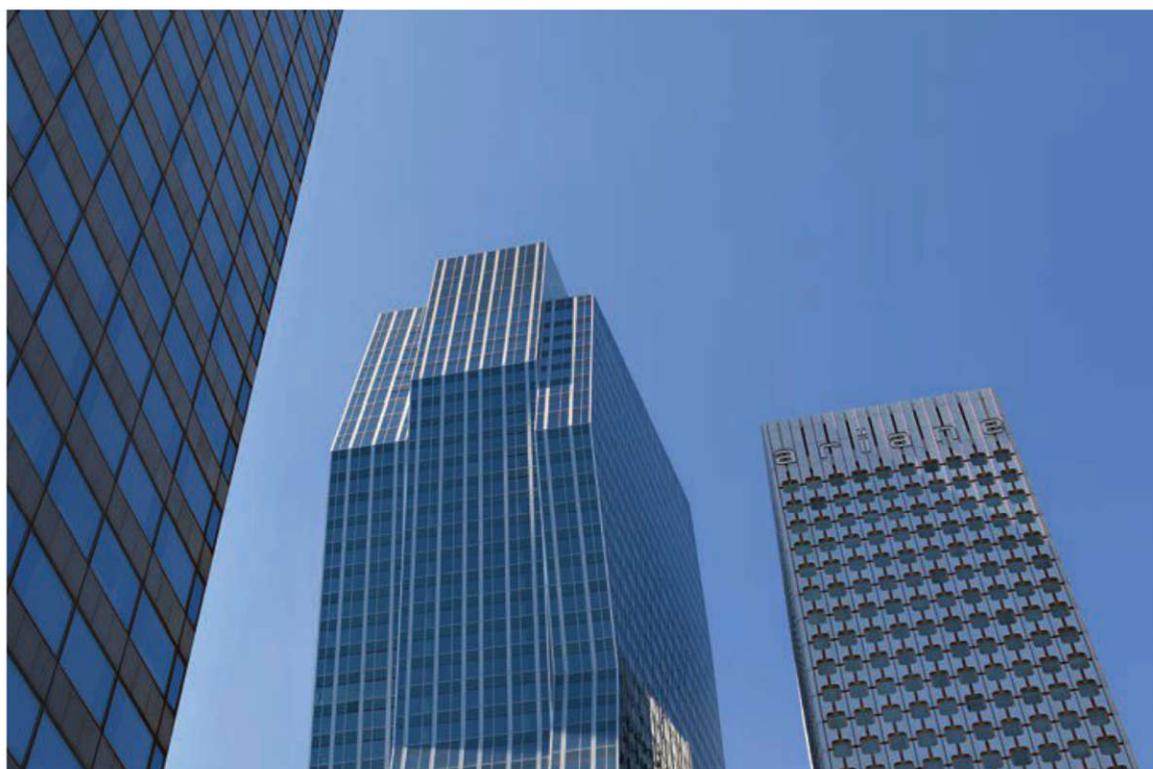
- objectif standard : 50 mm de focale ;

- objectif grand-angle : longueur focale plus petite, souvent autour de 28 mm ou de 35 mm, et pouvant aller, quand on considère du très grand-angle, jusqu'à 20 mm voire 16 mm ;
- téléobjectif : longueur focale plus élevée que le standard, avec les petits téléobjectifs autour de 200 mm et les super-téléobjectifs qui font 400, 500 ou 600 mm ;
- zoom standard : souvent de 28 à 80 mm, parfois plus long (28 à 105 mm), parfois plus court (24 à 70 mm), parfois transtandard avec 28 à 200 mm ou 28 à 300 mm.



La chaîne des Aravis surplombant le Grand-Bornand, photographiée avec le même point de vue et le même angle de champ. La météo et la saison varient, ce qui fait tout l'intérêt de cette série.





Série d'immeubles de La Défense, en accentuant les perspectives grâce à un objectif grand-angle. Pour cette série, l'accent est mis sur les croisements de lignes, ainsi que sur l'aspect graphique, renforcé par le rendu du ciel bleu sans aucun nuage.

Canon EOS 5D Mark II et zoom 28-70 mm f/2,8 à 28 mm pour la plupart des photos ; Samsung WB600 avec le zoom en position grand-angle ou presque – équivalent 28 mm – pour l'une d'entre elles





Copyright © 2015 Eyrolles.

À titre d'exemple, je me sers depuis une dizaine d'années de quelques focales fixes, notamment un standard de 50 mm, un petit téléobjectif de 100 mm et un autre téléobjectif de 300 mm. Même si les focales se recouvrent, j'utilise en parallèle trois zooms : un zoom grand-angle qui varie de 16 à 35 mm, un zoom standard de 28 à 70 mm, et un télézoom de 100 à 400 mm. Si vous faites des photos avec un appareil de type APS-C, il vous faudra multiplier les chiffres inscrits sur vos objectifs par 1,5 ou 1,6 pour comparer avec les valeurs que je mentionne. Si vous photographiez avec un compact, tout dépend du modèle et vous devrez vous reporter à sa fiche technique pour tirer parti de ces repères.

L'intérêt de mon 100 mm est qu'il permet de photographier en très gros plan. C'est ce que l'on appelle un objectif « macro », et c'est pour ce type de fonctionnalité que les focales fixes surpassent les zooms. Avec un tel objectif, on peut photographier plein cadre un insecte comme un criquet. Un repère utile est alors celui de **rapport de grandissement**, qui décrit sous la forme d'un chiffre ou d'un rapport entre deux chiffres le degré avec lequel l'objectif agrandit le sujet visé sur le capteur. La base de calcul étant le format 24×36 , un rapport de 1 (ou 1:1, soit 1 divisé par 1) désigne une photo cadrant une zone faisant exactement 36 mm sur 24 mm. Avec un criquet de 3 cm de longueur, photographier plein cadre devient possible. Un rapport de grandissement plus grand, par exemple de 2 (ou 2:1, soit 2 divisé par 1), permet de cadrer une zone de 18 mm sur 12 mm, ce qui autorise les portraits de criquets, et d'une manière générale des macrophotos plus impressionnantes qu'avec un rapport 1. Avec un rapport de grandissement plus petit – disons de 0,5 –, on cadre une zone de 72 mm sur 48 mm, contenant un papillon ou une grosse sauterelle. Plus le rapport de grandissement diminue, plus on se rapproche de la photo généraliste. L'importance de cet indicateur pour la constitution de série photo réside dans les contraintes que l'on s'impose : on peut vouloir regrouper dans une série uniquement des photos d'insectes prises au rapport 1, ou uniquement des natures mortes au rapport 0,1. Le point commun entre les photos est défini de manière précise, car un œil entraîné repère facilement des différences de grossissement au sein d'une série, surtout quand le sujet lui est familier.

Comme le choix du rapport de grandissement, celui d'une distance focale peut constituer un critère important lors de la réalisation d'une série. L'angle de champ d'une photo se perçoit : face à une image, un photographe averti devine immédiatement si c'est un grand-angle ou un objectif standard qui a été utilisé, même si ce n'est pas évident pour un débutant. On peut donc considérer la distance focale comme un point commun des photos d'une série, ce qui implique – surtout quand on emploie plusieurs appareils (reflex, compact, smartphone) – d'être capable de vérifier que chaque photo a été prise avec, par exemple, une focale de 35 mm. Quand j'ai photographié les arêtes verticales des immeubles de La Défense, je me suis servi de deux appareils, tous les deux à une focale d'environ 200 mm. Ce choix d'utiliser un téléobjectif se perçoit, de même que l'on voit rapidement que des vues d'ensemble ont été réalisées au très grand-angle. Le choix de la focale est d'ailleurs un premier exercice pour réaliser une série : choisissez une focale, par exemple 50 mm, et faites vos photos sans changer d'objectif ni de réglage de zoom. Avec une telle contrainte, vous aurez un regard plus homogène, et ce sera plus facile de sélectionner des photos pour une série.



Série de photos de criquets, réalisée avec un objectif macro à divers rapports de grandissement, compris entre 0,3 et 3. L'objectif est conçu pour atteindre le rapport 1 avec un format 24 × 36. Dans le cas du portrait sur fond clair, le rapport 3 a été atteint d'une part grâce à l'utilisation d'un tube allonge, accessoire qui s'insère entre l'objectif et le boîtier, et d'autre part grâce au capteur équipant ce boîtier, un peu plus petit qu'un capteur 24 × 36.

Canon EOS 1D Mark II et 5D Mark II ; objectifs Sigma 105 mm f/2,8 macro et Canon 100 mm f/2,8 macro



Après ce tour d'horizon des aspects optiques, parlons rapidement du dispositif d'enregistrement. Auparavant film argentique, il s'agit désormais du capteur numérique, pour lequel nous avons déjà donné un repère de taille : une surface de 36 mm par 24 mm, avec donc un format rectangulaire caractérisé par un rapport longueur sur largeur de 1,5 (noté aussi 3/2). Tous les capteurs sont loin d'atteindre cette taille : seuls le font les capteurs dits « plein format », les autres étant généralement plus petits. Il y a des chances pour que le capteur de votre smartphone soit beaucoup plus petit. Or cette surface est une caractéristique essentielle du capteur, car elle influe grandement sur la qualité de l'image captée : d'une manière générale, plus la surface est grande, meilleure sera l'image. De fait, d'autres paramètres interviennent dans la qualité de l'image : le nombre de pixels et la puissance du processeur chargé du traitement du signal, notamment. Mais une grande surface reste un gage de qualité et permet plus de possibilités de gestion de flou, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre. Nous étudierons également les paramètres de la capture d'image, en particulier le **temps de pose** – le temps que dure la capture et qui influe lui aussi sur la gestion du flou.

Terminons ces prérequis techniques avec un dernier paramètre directement lié au matériel de capture : la **sensibilité ISO**. Il s'agit de la sensibilité à la lumière, qui dépend du capteur et du processeur associé. Cette sensibilité peut varier au gré des choix du photographe, mais dans des limites imposées par l'appareil.

- Une sensibilité de 100 ISO, qui correspond souvent à la limite inférieure, est ainsi une faible sensibilité, à privilégier pour les scènes d'extérieur ensoleillées.
- Au contraire, une sensibilité de 3 200, 6 400 ou 12 800 ISO – un appareil performant se caractérisant par une limite supérieure élevée – sert pour les photos en intérieur, les spectacles, les concerts.

Ce qu'il faut retenir, c'est que plus la sensibilité augmente, plus la qualité de l'image diminue, du fait de l'apparition de grain. Ce grain, ou « bruit numérique », peut être diminué voire enlevé grâce à des retouches bien maîtrisées. Il n'en reste pas moins que dans une série composée de photos prises à 100 ISO et à 6 400 ISO, ces dernières risquent d'être repérables : encore une fois, il s'agit d'un paramètre qui peut orienter la réalisation d'une série photo. D'une manière générale, réaliser une série à l'aide d'appareils différents nécessite une bonne maîtrise de ces outils, de manière à ne pas introduire trop de variations dans le rendu des photos. En vue d'une série homogène, on privilégiera un appareil unique, utilisé à chaque fois avec des réglages similaires.

L'intention

D'un point de vue artistique, une photo se définit de manière bien moins stricte qu'avec des arguments purement techniques. Quand on prend une photo, c'est parce que l'on ressent une certaine émotion. Ce peut être à la vue de la profondeur ou de la grandeur d'un paysage, de l'intérêt d'une scène de rue, d'un ajustement graphique de motifs et de couleurs. La prise de vue repose sur une intention, celle de capturer cette émotion. Or l'appareil photo retranscrit une image en deux dimensions : l'image obtenue n'est qu'une surface remplie de pixels, aucune émotion n'est enregistrée avec elle. Plus tard, en visualisant la photo, certains



Composition et couleurs me permettent de révéler les détails et la délicatesse de la plante. La disposition des éléments dans le cadre suit une légère diagonale qui part du tiers inférieur gauche de l'image et monte doucement vers le tiers supérieur droit. Les couleurs plus vives sur le premier tiers de l'image et plus fades sur le dernier tiers soulignent la trajectoire de cette ligne.

Canon EOS 5D Mark II ; objectif 100 mm f/2,8 macro avec une bonnette pour augmenter le rapport de grandissement ; 1/500 s, f/5,6, 800 ISO

spectateurs ressentiront la même émotion que le photographe, d'autres auront un sentiment différent, d'autres enfin n'éprouveront rien du tout. Une photo réussie, c'est une image dans laquelle le photographe a su – par son choix du sujet, son choix de prise de vue, ses choix techniques – faire en sorte qu'un spectateur retrouve l'émotion initiale.

Avoir conscience de votre intention à la prise de vue est une étape fondamentale pour obtenir des photos intéressantes. Bien entendu, ça l'est aussi pour obtenir des séries intéressantes. L'enjeu réside dans la maîtrise de tous les ingrédients qui font une photo : plus vous maîtrisez ces ingrédients, plus vous avez de chances qu'un spectateur ressente la bonne émotion, celle qui correspond à votre intention personnelle. La difficulté pour le photographe est d'arriver à se remettre en question et à choisir les ingrédients pertinents pour optimiser la prise de vue. Un moyen possible consiste à s'abstraire de ses propres émotions, et à s'imaginer à la place d'un spectateur quelconque. Ressentirait-il quelque chose ? Comment faire pour maximiser les chances que ce soit le cas ? Face à la photo obtenue, c'est aussi un moyen de tester la réussite de celle-ci, en tout cas son adéquation avec l'intention initiale.

Au-delà de l'intention, qui reste un paramètre abstrait, une photo se caractérise par le rendu des lumières, des contrastes et des couleurs. Passons donc en revue ces ingrédients concrets essentiels, dont la description fournira autant de prérequis théoriques que de préoccupations photographiques et d'idées de critères pour réaliser des séries, et donc décliner une intention.

La lumière

Face à un sujet tel qu'un paysage, la lumière est subie, c'est-à-dire que le photographe ne peut changer ni sa nature, ni l'angle avec lequel elle éclaire un lac ou des rochers. Comme pour les contrastes et les couleurs, certaines manipulations seront possibles lors de la phase de retouche, mais il faut déjà faire avec les conditions de prise de vue. On peut ainsi attendre un moment plus favorable, avec un soleil plus bas, ou des conditions météo plus photogéniques, autrement dit reporter la prise de vue plutôt que de prendre une photo pour l'éliminer peu de temps après.

La **nature** de la lumière se définit par celle des sources lumineuses, et sa **qualité** par la façon dont se fait la transmission vers le sujet visé. Pour un paysage, la source principale, naturelle, est le soleil. La transmission peut se faire directement, auquel cas la lumière est dure, avec des ombres marquées. Elle peut au contraire se faire à travers des nuages : on a alors une lumière plus douce, car diffusée dans plusieurs directions par les nuages qui jouent le rôle de diffuseur. Les ombres sont moins marquées et l'ambiance plus feutrée. Pour une scène d'intérieur, les sources principales, artificielles, sont généralement des éclairages électriques, qu'il s'agisse d'ampoules classiques, du flash de l'appareil photo ou de flashes de studio. Quand l'éclairage est transmis à travers des abat-jours (diffuseurs) ou après réflexion sur un mur ou un plafond (réflecteurs), la lumière obtenue est plus douce, et donc d'une qualité différente – souvent considérée comme meilleure – de celle d'un éclairage direct.

Quand les sources sont multiples, on peut craindre un manque d'homogénéité de la lumière, ou encore la production – peu naturelle – d'ombres multiples, à l'image des dizaines d'ombres entourant un joueur de football éclairé par les dizaines de projecteurs du stade. Photographier en extérieur avec un flash nécessite d'ailleurs des compétences, notamment pour gérer correctement la source principale et la source secondaire. On peut choisir par exemple de régler la puissance du flash pour que celui-ci serve de source secondaire. Le flash atténue alors les ombres créées par la source principale qu'est le soleil, et ce sans introduire de nouvelles ombres qui trahiraient l'utilisation évidente d'un flash.

Pour la série photo, nature et qualité de lumière sont deux paramètres qui peuvent avoir un rôle important dans le rendu des photos. Réunir des photos réalisées avec et sans flash s'avère risqué, de même que mélanger des photos prises en éclairage direct et en éclairage indirect, avec des qualités de lumière très différentes.

Une troisième caractéristique de la lumière est son **intensité** : plus la source est puissante, puis elle éclaire le sujet, et plus aisément se fait la capture par l'appareil photo (avec un rendu théoriquement équivalent). Cette caractéristique peut être intéressante pour la série photo, du moins si les écarts d'intensité des éclairages des différentes photos se perçoivent.

Une quatrième caractéristique de la lumière est sa **température de couleur**, autrement dit la couleur avec laquelle elle éclaire le sujet. Nous en reparlerons plus loin dans ce chapitre, dans la section dédiée à la gestion des couleurs.

Quelles que soient ses propriétés, la lumière est captée par l'appareil et produit une photo. C'est d'ailleurs le sens du mot « photographie » : « peindre avec la lumière ». Certains réglages de l'appareil ont une incidence sur le rendu. Ce chapitre les abordera les uns après les autres, mais il en est un qui est directement lié aux considérations ci-dessus : l'**exposition**. Quand on prend une photo, on fait le choix d'une exposition, d'un rendu plus ou moins clair. L'appareil propose plusieurs modes de mesure d'exposition, selon la zone du cadre dans laquelle il quantifie l'intensité de la lumière. On peut ainsi choisir un mode de mesure et faire confiance à l'appareil : c'est lui qui détermine l'exposition. On peut aussi, et c'est notamment ce qui arrive quand le résultat ne convient pas, procéder à une correction d'exposition :

- décaler l'exposition vers la gauche, c'est-à-dire **sous-exposer** (rendre l'image plus sombre que ce que l'appareil propose) ;
- décaler l'exposition vers la droite, donc **surexposer** (rendre l'image plus claire).

La maîtrise de l'exposition n'est pas immédiate : elle nécessite souvent des essais et erreurs, ce qui ne pose pas de problème particulier en numérique et peut donc être encouragé. C'est de toute façon un élément à prendre en compte lors de la constitution d'une série photo : on peut vouloir regrouper des photos surexposées, ou tout simplement des photos correctement exposées correspondant aux attentes du photographe ou du spectateur. On vise surtout à regrouper des photos exposées avec une intention homogène. Présenter une photo bien plus claire que les autres peut casser le fonctionnement de la série, d'où l'importance donnée à ce critère.

On en vient ainsi à parler de **tons** et de **densités**. Si elle n'est pas complètement sous-exposée ou surexposée, une photo contient des tons foncés, moyens et clairs, c'est-à-dire qu'elle couvre un spectre qui va en gros du noir au blanc. La densité, c'est le degré de noircissement. Une photo est globalement dense quand les tons foncés sont plus présents que les tons clairs. Une photo trop dense est souvent sous-exposée, ce qui n'est pas le cas d'un portrait pris sur fond noir : les tons foncés y sont très présents, mais c'est volontaire et on ne considère pas la photo comme étant sous-exposée. Pour un tel exemple, on parle de portrait « Low key ». Inversement, dans un portrait sur fond blanc, les tons clairs sont très présents et on parle de photo « High key », de manière à bien la différencier d'une photo surexposée.

En retouche photo, augmenter la densité revient à assombrir l'image, comme l'aurait fait une sous-exposition lors de la prise de vue. Les tons clairs deviennent alors des tons moyens, les tons moyens des tons foncés. Au contraire, diminuer la densité transforme les tons moyens en tons clairs.

Bien entendu, toutes ces considérations ont une importance pour la réalisation de séries. Une série peut réunir des photos toutes très denses, sans tons moyens, ou uniquement des portraits Low key. Tons et densités font eux aussi partie des critères permettant de définir les points communs et les points complémentaires d'une série photo, de la prise de vue à la retouche.



Musée de la Marine à Lisbonne, photographié deux jours de suite durant l'été 2004. L'objectif utilisé est un grand-angle autorisant le décentrement et la bascule. Pour corriger les perspectives, et notamment pour obtenir des verticales vraiment verticales, un fort décentrement a été appliqué. Cette paire met en parallèle les rendus qu'entraînent des lumières de qualités très différentes.

Canon EOS D30 ; objectif 24 mm f/3,5 TSE ; 1/180 ou 1/90 s selon la photo, f/8, 100 ISO



Le contraste

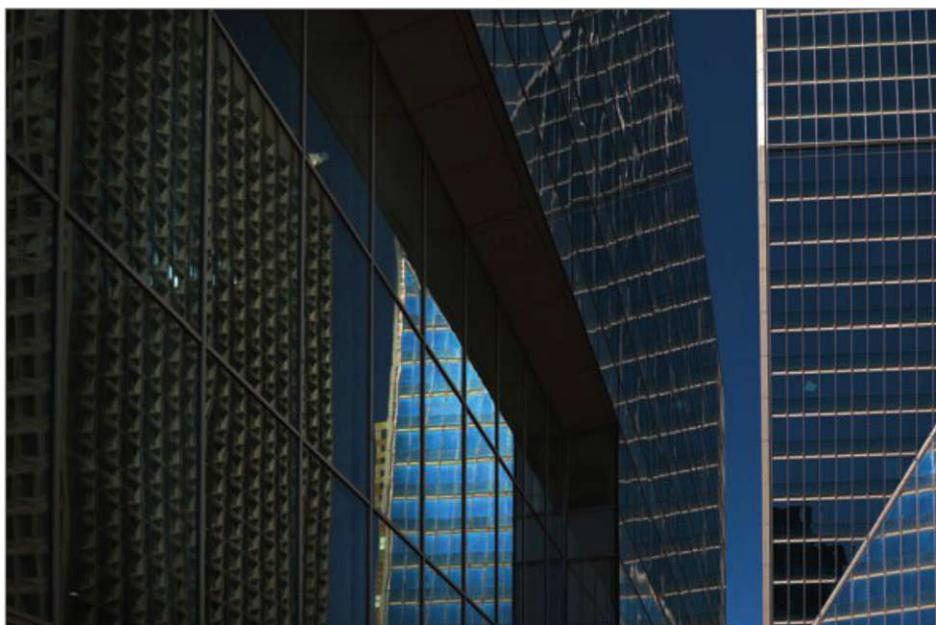
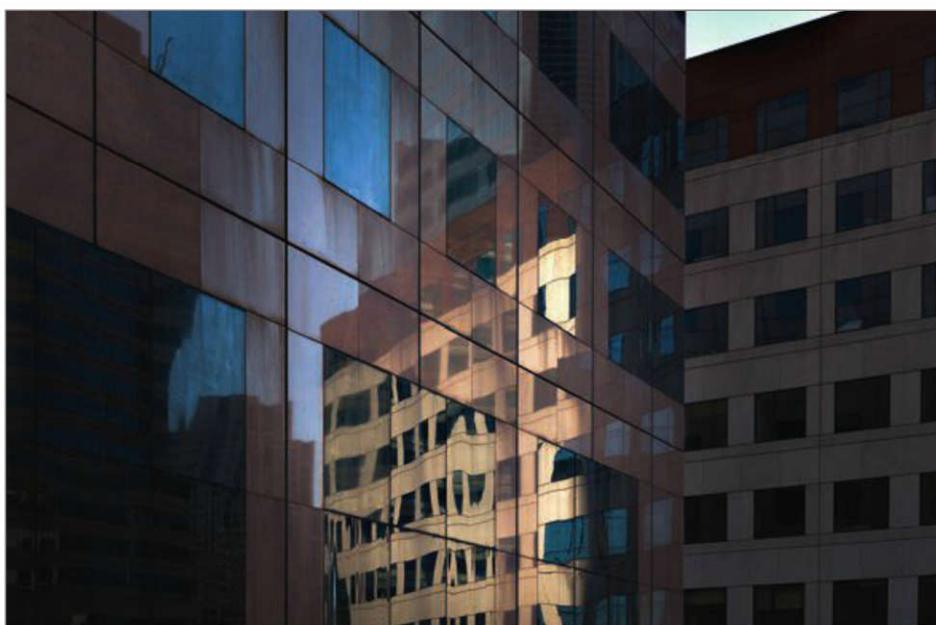
Un paysage photographié en contre-jour à midi n'a pas du tout le même rendu que lorsqu'il est plongé dans une brume matinale. Les conditions météo, et donc la qualité de la lumière, en sont bien entendu les causes. Les deux scènes se différencient par leur contraste : la première est très contrastée, la seconde très peu. Le contraste désigne l'écart, plus ou moins important, entre les zones les plus sombres et les zones les plus claires. On retrouve ce contraste sur les photos, sachant qu'un capteur numérique ne peut rendre correctement qu'une certaine gamme de tons.

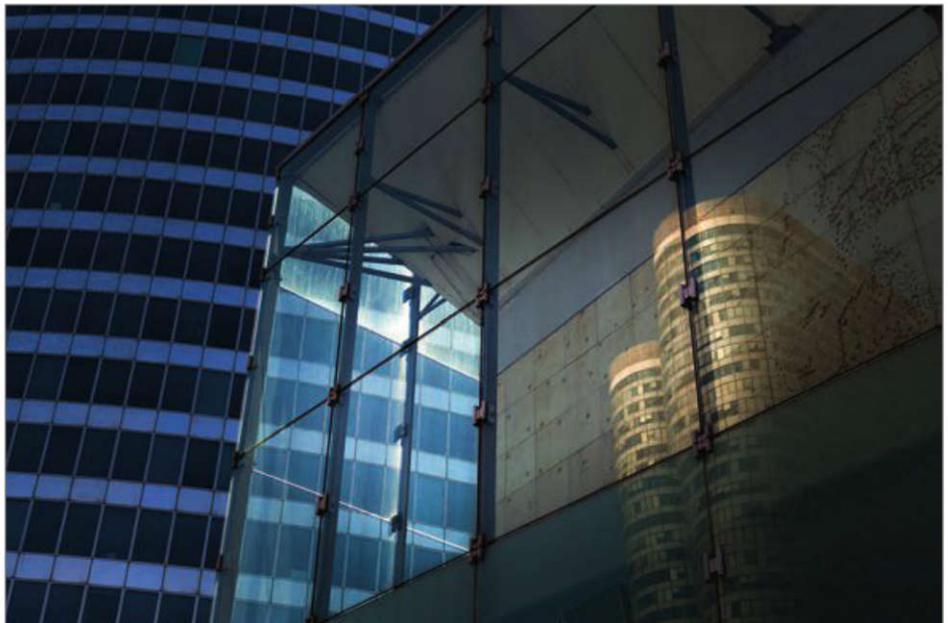
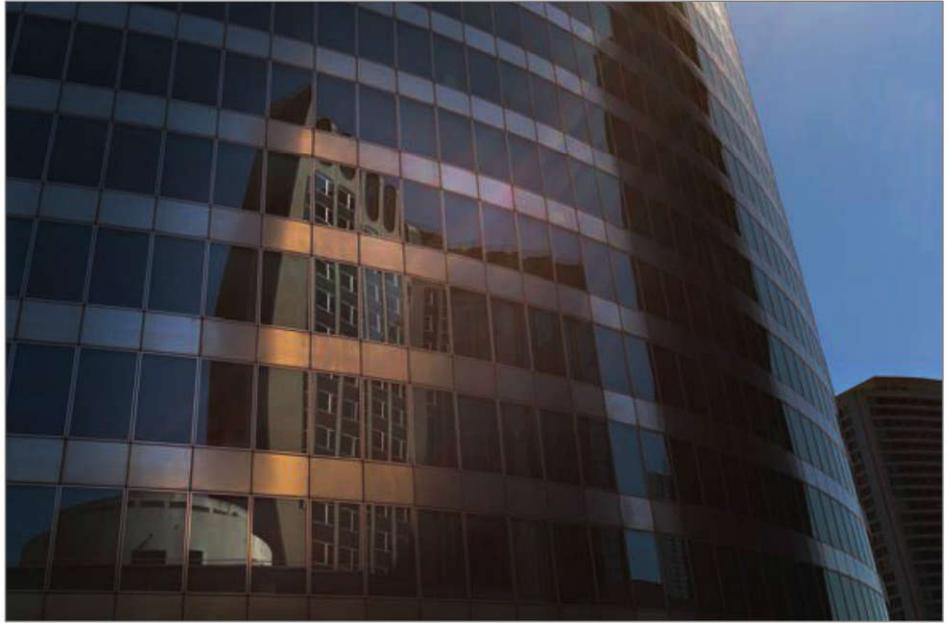
Pour le paysage par nature très contrasté et compte tenu des limites du capteur, les ombres risquent d'être totalement noires, c'est-à-dire « bouchées », et le ciel totalement blanc, autrement dit « brûlé ». Si vous voulez éviter de tels phénomènes, c'est à vous de cadrer de manière à rendre la gamme de tons plus raisonnable et plus proche des capacités de votre appareil photo. En excluant le ciel trop clair du cadre, par exemple. Une telle solution vous permet de diminuer la densité des ombres et d'obtenir une photo plus lisible, dont le contraste reste dans des limites intéressantes car perceptibles. Vous pouvez aussi adopter une autre approche : garder le cadrage, avec ses zones très denses et ses zones très lumineuses, mais opter pour une prise de vue HDR (*High Dynamic Range*). Cette approche consiste à prendre plusieurs photos avec à chaque fois un décalage d'exposition, de manière à capter toute la gamme de tons naturels. La capture se faisant sur des photos séparées, la phase de retouche consistera à fusionner les photos, de manière à en obtenir une seule avec les densités adaptées et un contraste raisonnable. Bien sûr, vous pouvez aussi garder le cadrage et prendre la photo en toute connaissance de son très fort contraste : à vous d'assumer alors la présence de zones bouchées et de zones brûlées dans votre photo, qui se caractérise alors par un sur-contraste.

Pour le paysage brumeux, la scène est par nature très peu contrastée, et la photo obtenue présente un sous-contraste. Cette caractéristique peut être volontaire et ne poser aucun problème, comme c'est le cas avec la brume. On peut aussi vouloir la contrer, c'est-à-dire effectuer des retouches visant à augmenter le contraste pour obtenir une photo plus percutante. Cette correction du sous-contraste s'applique plutôt à des gros plans qu'à des paysages, dans la mesure où elle dénature le sujet photographié : non seulement le contraste artificiel risque d'être détectable, mais, de plus, la manipulation peut entraîner des modifications perceptibles des couleurs.



Série de reflets sur des immeubles de La Défense. Les prises de vue ont été guidées par l'écart de luminosité entre les reflets et les immeubles. Les photos sont ainsi globalement denses, les tons clairs et moyens correspondant essentiellement aux reflets. C'est d'ailleurs sur ces reflets que la mesure d'exposition a été faite à chaque fois. Du fait de l'écart de luminosité important entre reflets et immeubles, les photos sont également contrastées. Pour rendre la série plus homogène en densité et en contraste, certaines photos ont été retouchées : la densité a parfois été augmentée, globalement et localement.





La couleur

Pour le paysage contrasté photographié à midi comme pour le paysage brumeux, le photographe doit faire avec les couleurs : celles des éléments photographiés (arbres, lac, ciel) comme celles des sources lumineuses et des éventuels diffuseurs et réflecteurs. Le soleil de midi semblable à l'éclair émis par un flash, est plutôt blanc, alors que le soleil de fin de journée tend vers l'orangé et le rouge, comme la lumière émise par une ampoule électrique ou une bougie. Une source lumineuse se caractérise ainsi par une **température de couleur**, c'est-à-dire par une mesure exprimée en kelvins qui se base sur des considérations physiques et apporte des repères au photographe :

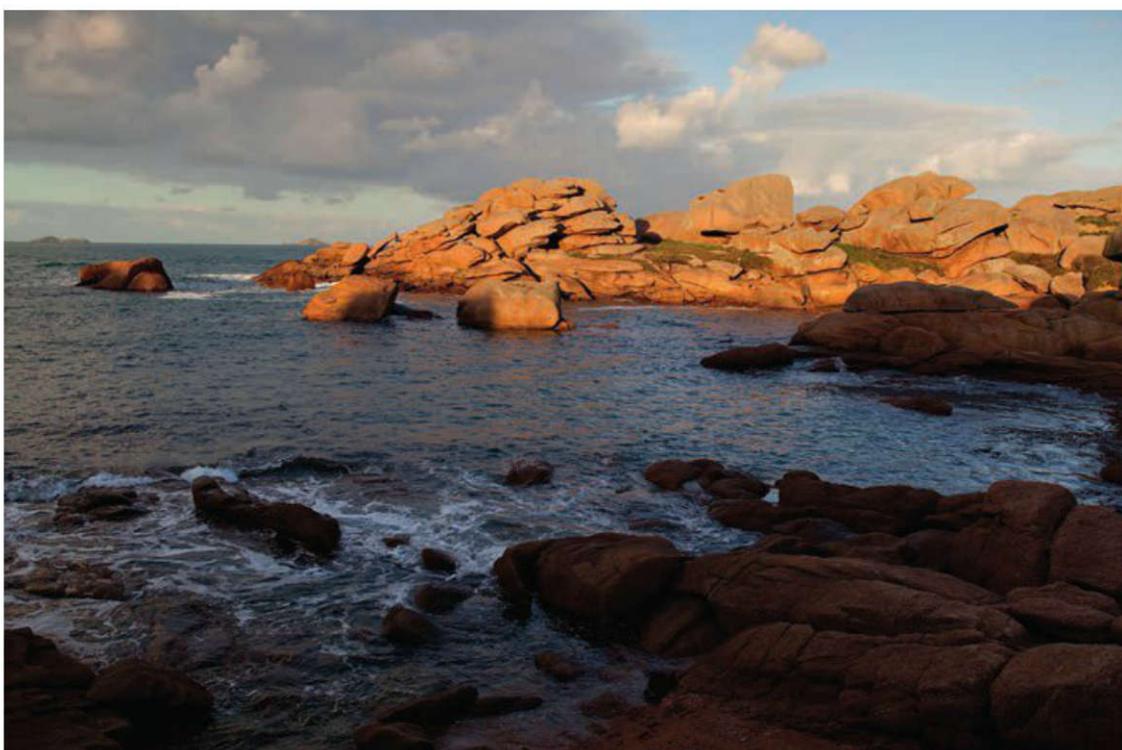
- 5 000 à 6 000 K pour le soleil de midi ;
- 2 000 à 4 000 K pour le soleil de fin de journée.

Quand des nuages ou de la brume diffusent la lumière du soleil, la couleur résultante tend vers le bleu, ce qui conduit à un éclairage correspondant à 7 000, 8 000 ou bien 10 000 K. Quand on place sur un flash un diffuseur coloré, en orangé par exemple, l'éclair va prendre la teinte correspondante, ce qui peut amener à un éclairage de 3 000 K, plus chaud. Il en est de même lorsque les murs réfléchissent la source lumineuse en la colorant, par exemple dans une pièce peinte en jaune. Selon les conditions de prise de vue, la lumière qui arrive sur le sujet peut ainsi prendre une multitude de couleurs possibles, qui viennent modifier la perception des couleurs du sujet lui-même.

L'appareil photo est équipé d'un système qui détecte la température de couleur moyenne de la scène photographiée, et adapte ainsi son réglage colorimétrique. C'est la **balance des blancs** automatique. On peut faire confiance à ce système, ou au contraire procéder à un réglage manuel : dans ce cas, des repères tels que 3 000 K ou 6 000 K seront utiles pour se repérer parmi les différents réglages possibles.

Quoi qu'il en soit, deux paramètres sont à prendre en compte simultanément : les couleurs qui éclairent le sujet, et les couleurs que l'on veut rendre sur la photo. Si le but est d'obtenir une photo de coucher de soleil, il n'est pas question de régler la balance des blancs sur 3 000 K pour compenser la dominante orangée de l'éclairage ; au contraire, il s'agit de garder cette dominante sur la photo pour restituer les couleurs de la scène. Si le but, en revanche, est de ramener l'éclairage électrique d'un appartement à un éclairage blanc, neutre, donc plus proche de ce qu'on a l'habitude de percevoir, on peut régler la balance des blancs sur la température de couleur des ampoules électriques, soit 3 000 ou 4 000 K. On peut aussi prendre la photo avec la balance des blancs automatique, et corriger les couleurs lors de la phase de retouche. Si le but est de sélectionner des photos pour en faire une série, on pourra procéder ainsi pour homogénéiser les rendus colorimétriques.

Un autre réglage, dès la prise de vue ou pendant les retouches, relève de la gestion des couleurs : celui de **saturation**. Elle correspond à l'intensité de la coloration : plus un rouge est saturé, plus il s'éloigne d'un rouge grisé et un peu fade pour se rapprocher d'un rouge pur, vif, presque flashy. Une lumière particulièrement vive peut donner des couleurs saturées, alors que l'exemple du paysage noyé dans



Littoral breton près de Perros-Guirec, en octobre 2012. La fin de journée favorise les couleurs chaudes. Sur ces compositions, j'ai attendu à chaque fois que les ombres des nuages rendent le premier plan sombre et peu coloré, de manière à mettre en avant les blocs de granit avec leurs teintes si particulières : couleur et luminosité sont liées.

la brume donnera au contraire une photo très peu saturée. Là aussi, on peut choisir de laisser tel quel ou de compenser. Surtout, on peut aussi reporter ce choix à la phase de constitution d'une série photo, plus précisément à celle d'homogénéisation des couleurs. Comme la température de couleur et auparavant le contraste, la saturation est un point commun potentiel pour les photos d'une série.

Quand on diminue la saturation des couleurs d'une photo, on lui donne un rendu fade, peu intéressant pour une image isolée mais qui peut faire sens si on l'applique aux photos d'une série, en tant que point commun supplémentaire. Diminuer totalement la saturation, autrement dit passer au noir et blanc, est aussi un moyen de renforcer une série : quand les couleurs des différentes photos ne fonctionnent pas ensemble ou s'avèrent trop variées, le choix du noir et blanc peut s'imposer comme solution valable.

Pour beaucoup de photographes, le noir et blanc est cependant un choix de départ, en dehors de toute autre considération. Que ce soit pour des raisons historiques, esthétiques, ou tout simplement par habitude – plus on photographie en noir et blanc, plus on arrive à tenir compte du rendu noir et blanc dès la prise de vue –, ce choix de départ est un aspect essentiel de la constitution d'une série. Inhiber complètement les couleurs facilite en effet l'homogénéité. Cela n'oblige cependant pas à utiliser le réglage noir et blanc de l'appareil photo. Au contraire, faire la prise de vue en couleurs permet de passer ensuite en noir et blanc, lors de la phase de retouche, de manière plus contrôlée et optimale. C'est aussi un moyen de s'autoriser un changement d'avis. Une fois la photo prise en couleurs et convertie en noir et blanc, on peut tester son appartenance à une série couleur et à une série noir et blanc.

Le moment de la prise de vue

Parmi les réglages de l'appareil photo décrits ci-dessus se trouvent, outre le choix du matériel, les réglages suivants :

- la sensibilité ISO ;
- le mode de mesure de l'exposition ;
- le correcteur d'exposition ;
- la balance des blancs ;
- la saturation des couleurs.

Ce sont des choix que l'on peut faire au début d'une séance de prise de vue, sans avoir à les changer à chaque déclenchement. Il est d'autres réglages qui nécessitent l'attention du photographe à chaque prise de vue.

La mise au point

Il s'agit tout d'abord du réglage de mise au point, c'est-à-dire de la distance de prise de vue. Si le sujet visé est situé à 2 mètres du photographe, celui-ci règle son objectif pour une distance de 2 mètres.

Avec la grande majorité des appareils, l'**autofocus** se charge de ce réglage – il s'agit d'un réglage automatique de la distance de mise au point – mais encore faut-il lui indiquer quelle est la partie de l'image sur laquelle faire le réglage, c'est-à-dire quel est l'élément que l'on veut rendre net. Pour ce faire, on choisit un collimateur autofocus, que l'on utilise pour viser le sujet avec précision. Un appui à mi-course sur le déclencheur lance le réglage de mise au point, et un appui à fond prend la photo.

Sur beaucoup d'appareils, il est possible de choisir le collimateur autofocus que l'on veut activer parmi ceux qui couvrent la surface de l'image. On peut aussi choisir le collimateur central, souvent plus performant, et recadrer entre le moment de l'appui à mi-course et celui de l'appui à fond. C'est ce que je fais systématiquement, et notamment pour les exemples montrés ici. On peut enfin laisser le choix du collimateur à l'appareil. Dans ce cas, l'appareil risque de ne pas deviner sur quel élément vous vouliez la netteté : entre l'œil, le museau ou autre chose, que va-t-il choisir ? Une fois la photo faite, vous n'aurez plus qu'à accepter son choix, ou à refaire la photo en réglant l'appareil de manière à mieux le contrôler et à obtenir une image conforme à votre intention.

L'autofocus est une facilité permettant d'être plus rapide, et souvent plus précis. C'est aussi un automatisme qui, comme tous les automatismes, ne fonctionne pas très bien dans certaines situations : manque de luminosité, sujet sans texture ni contraste, ou bien en mouvement... Pour réussir ses photos, il est utile d'être conscient des limites de son matériel, et de savoir photographier sans automatismes quand c'est nécessaire.

Une fois la photo réussie, le fait qu'elle ait été prise en mise au point manuelle ou à l'aide de l'autofocus n'a plus aucune importance, sauf peut-être pour les puristes qui ne jurent que par les photos mises au point manuellement. Dans ce cas, ce choix peut (éventuellement) constituer un critère supplémentaire pour une série photo.

L'instant

Le moment qui sépare l'appui à mi-course et l'appui à fond sur le déclencheur de l'appareil photo n'est pas forcément le plus court possible. Si le sujet s'y prête, notamment s'il ne se déplace pas trop, on peut exploiter ce moment pour attendre l'**instant décisif**, c'est-à-dire, en suivant la définition du photographe Henri Cartier-Bresson, l'instant exact où tous les éléments de la photo se mettent en place de manière optimale, l'instant précis et éphémère où l'action ou l'émotion atteint son paroxysme. Cette notion n'est pas très utile quand on photographie des natures mortes ou des textures en macro. Elle l'est beaucoup plus pour la photo de rue, de sport, d'action : ce peut même être un critère essentiel pour la constitution d'une série dans l'un de ces domaines.

L'instant de déclenchement n'est pas forcément éphémère : il peut même durer longtemps, plusieurs minutes pour certaines photos de nuit. Comme on l'a vu plus haut avec le choix de la sensibilité ISO, un capteur numérique a besoin d'un certain temps pour enregistrer l'image transmise par l'objectif. Se définit ainsi le **temps de pose**, exprimé en secondes, appelé aussi « durée d'exposition ». Ce

paramètre est à rapprocher des limites physiques du capteur et des caractéristiques du dispositif optique utilisé. Les repères suivants permettent de mieux l'appréhender :

- 1/10 000 s : temps de pose extrêmement court, nécessaire pour figer les battements d'ailes d'un papillon mais impossible à atteindre avec du matériel généraliste ;
- 1/1 000 s : temps très court, nécessaire pour figer des scènes d'action, et utile dans beaucoup de situations (photo au téléobjectif, photo prise depuis un véhicule) pour que les tremblements du photographe n'aient aucune incidence sur la netteté de la photo ;
- 1/100 s : temps moyen, largement suffisant pour un paysage mais beaucoup plus risqué avec un sujet ou un photographe en mouvement ;
- 1/10 s : plutôt long, nécessitant un appui stable, et utilisé en général dans un but précis, par exemple le suivi d'un véhicule pour obtenir un effet de filé (véhicule correctement figé, arrière-plan flou) ;
- 1 s : long, utile pour photographier un coucher de soleil, mais nécessitant un trépied ;
- 10 s, 100 s, etc. : temps de pose très longs, adaptés à la photo de nuit.

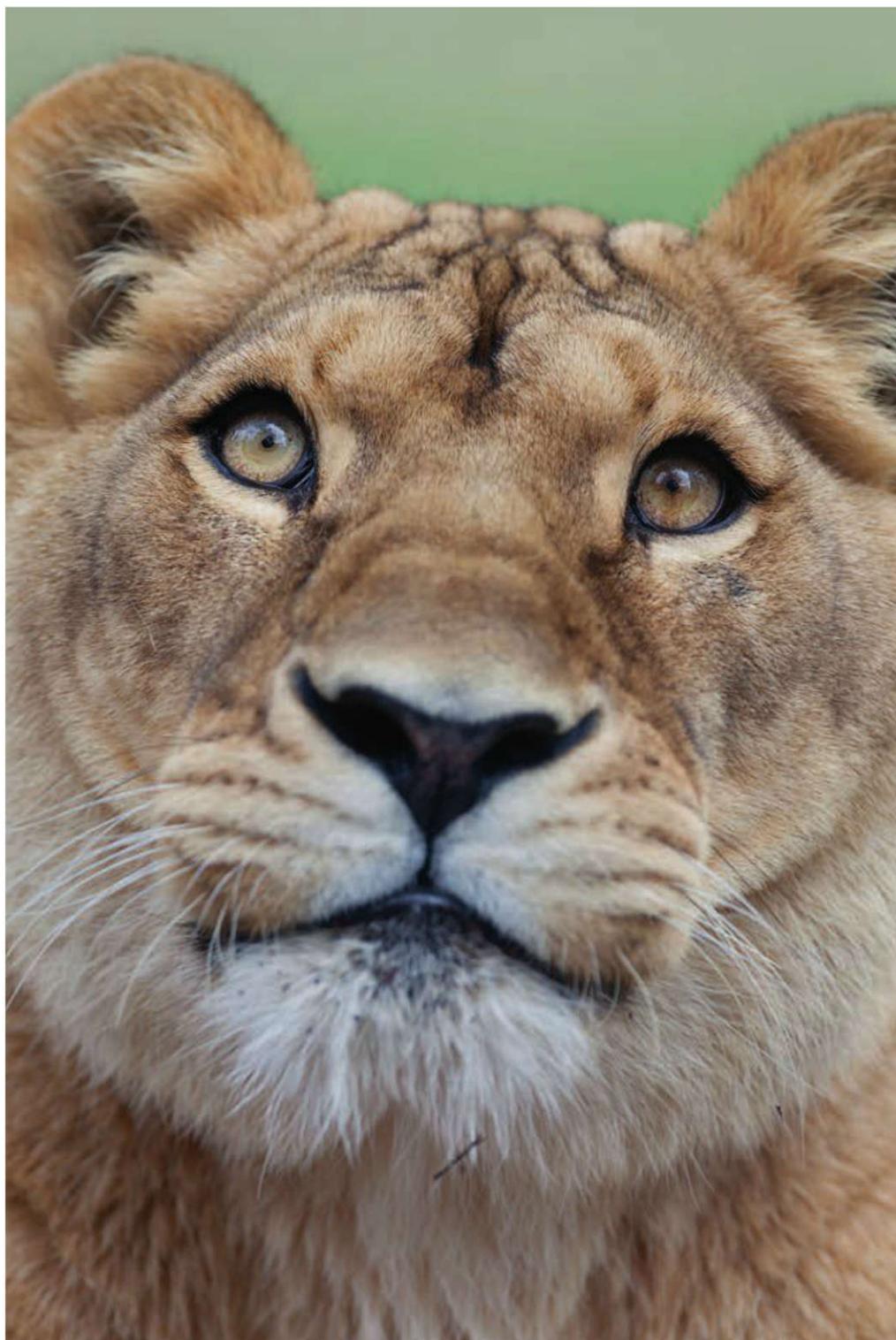
Le net et le flou

Les repères précédents introduisent une nouvelle notion, celle de flou, qui s'oppose directement à la netteté. Il existe plusieurs causes de flou, et par conséquent plusieurs types de flou.

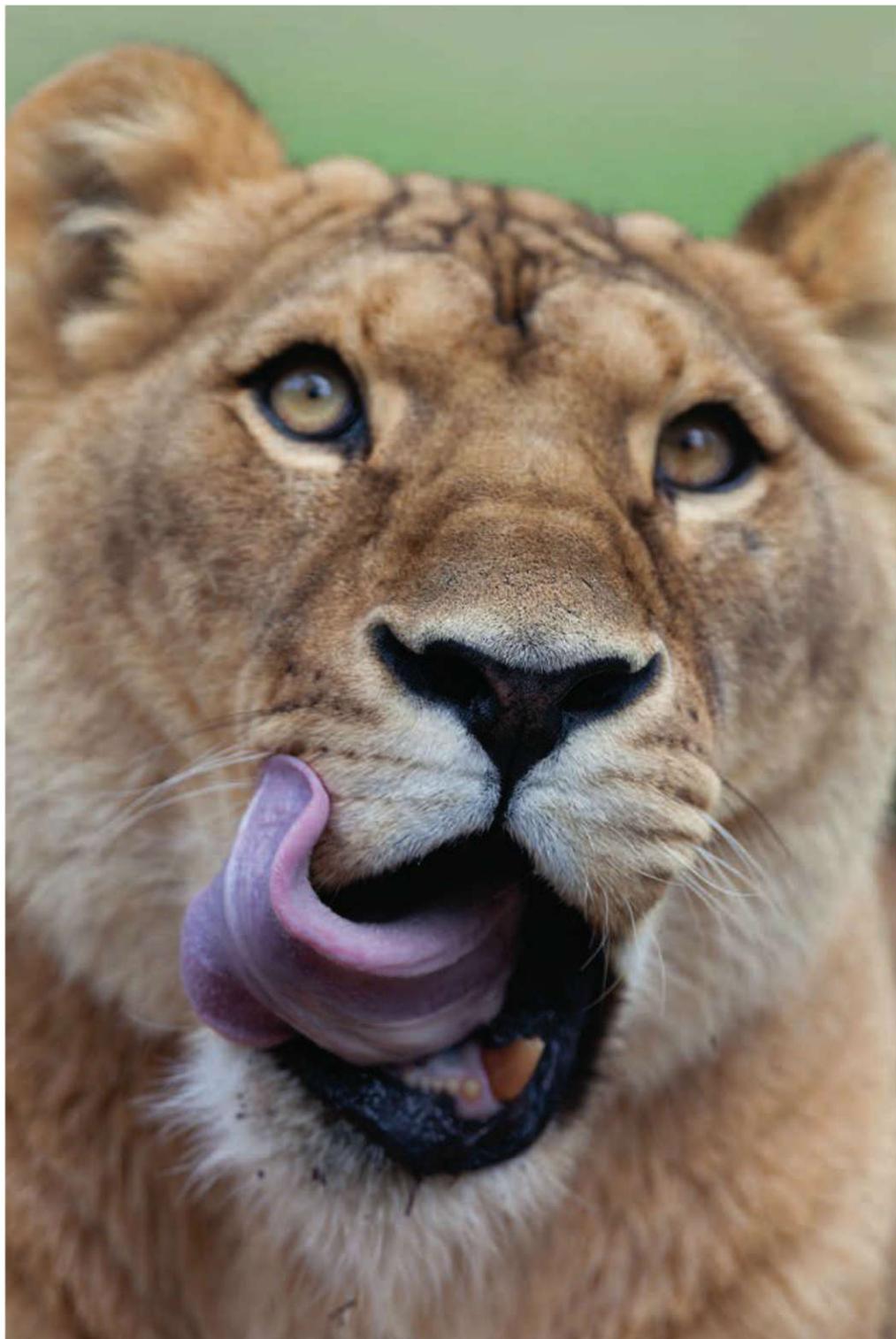
On vient de voir qu'avec un temps de pose trop long se posait le risque d'une photo floue. Il s'agit dans ce cas du **flou de bougé**, qui traduit le fait que le capteur et le sujet visé ne sont pas physiquement reliés et peuvent bouger l'un par rapport à l'autre pendant la durée d'exposition. Si le bougé vient du photographe, toute la photo sera affectée par le flou. S'il provient du sujet, seule la partie montrant le sujet sera affectée. S'il provient à la fois du photographe et du sujet, alors dans le meilleur des cas le sujet sera net et l'arrière-plan flou – exemple de l'effet de filé. Dans tous les cas, le bougé se perçoit. Il peut faire partie de l'intention photographique, auquel cas il peut constituer un nouveau critère pour réaliser une série ; ou il peut s'avérer involontaire, et donc gênant. Le photographe a alors tout intérêt à recommencer la photo en choisissant un temps de pose plus court.

Un deuxième type de flou est le **flou dû au sujet lui-même**. Un paysage complètement noyé dans la brume se perçoit mal. Les contours des rochers ou des maisons sont flous, et aucun détail n'est perceptible. Preuve s'il en est, l'autofocus s'avère incapable de faire la mise au point. Du fait des conditions de prise de vue, la photo obtenue ne sera jamais vraiment nette, quels que soient les réglages de l'appareil photo.

Un troisième type de flou, beaucoup plus fréquent et intéressant, est dû à la mise au point. Une fois que la zone de mise au point est décidée, il se peut que l'appareil ou le photographe se trompe et règle la distance un peu en avant ou un peu en arrière. Le sujet n'est alors pas net comme prévu, et on a un **flou de mise au point**, qui se corrige



Lionne de Thoiry photographiée à un peu moins de 4 mètres, au téléobjectif. Pour cette première photo, j'ai choisi de suivre la règle classique consistant à faire la mise au point sur l'œil, de manière à ce que le regard soit parfaitement net. L'expression de la lionne est ainsi mise en valeur, ce qui est particulièrement adapté à un sujet vivant.



Pour ce second portrait, j'ai fait un choix totalement différent, en dirigeant le collimateur sur le museau. L'accent est alors mis sur la proximité de l'animal et renforce son côté sauvage, ce qui convient bien à la photo isolée. Pour une série d'animaux, le choix de l'œil est peut-être plus pertinent, car il est privilégié pour de nombreuses photos, et donc le point commun le plus naturel. C'est parce que j'avais conscience des deux possibilités – prise de vue pour une photo isolée ou prise de vue pour compléter une série – que j'ai réalisé plusieurs images.

En portrait, le regard du sujet est souvent l'élément le plus important de la photo. Ici, le contraste de couleurs entre le bleu des yeux et l'environnement rouge met en valeur le regard de l'enfant, mais j'ai en outre fait le point sur ses yeux afin qu'ils soient parfaitement nets, par conséquent ce qui se trouve à l'avant et à l'arrière de cette zone de netteté devient progressivement flou. On note que la profondeur de champ est très courte : l'oreille de mon petit modèle est floue.



en recommençant la prise de vue. Une fois la mise au point correctement effectuée, il n'en reste pas moins que l'intégralité de la photo n'est pas forcément nette. Au contraire, même si le sujet est bien net, le **premier plan** et l'**arrière-plan**, c'est-à-dire les éléments placés devant lui et derrière lui, peuvent être flous, et ce à des degrés divers. C'est le principe de la **profondeur de champ** : la zone nette captée par l'appareil n'est pas infinie, elle entoure le sujet mais ne s'étend pas forcément très loin de lui.

L'étendue de la profondeur de champ dépend de plusieurs paramètres : la focale, la distance de mise au point (surtout en macrophotographie) et le **diaphragme d'ouverture**. Ce dernier est un réglage de l'appareil photo qui a son importance à chaque prise de vue. Il consiste à fermer plus ou moins un iris présent dans l'objectif : plus on ferme le diaphragme, plus la profondeur de champ est étendue, mais plus la quantité de lumière arrivant au capteur diminue. Les valeurs s'étendent généralement entre $f/2$ (ouvert) et $f/32$ (fermé) : $f/2 - f/2,8 - f/4 - f/5,6 - f/8 - f/11 - f/16 - f/22 - f/32$. Avec les petits capteurs des smartphones et des compacts, les possibilités sont beaucoup plus réduites et les marges du photographe moins intéressantes.

Le but principal du photographe est d'abord l'étendue de la profondeur de champ. On peut souhaiter obtenir des paysages toujours très nets, depuis le rocher du premier plan jusqu'aux montagnes de l'arrière-plan. Ou au contraire, on peut prendre des portraits avec une profondeur de champ réduite au maximum, de manière à flouter tout ce qui n'est pas le sujet principal et à le détacher du décor. L'étendue de la profondeur de champ est ainsi une intention photographique et, par conséquent, un critère potentiel de constitution de séries.

En macrophoto ou en photo animalière, certains photographes recherchent le flou d'arrière-plan le plus fort possible, ainsi que le plus esthétique possible, avec par exemple des transitions douces entre les éléments flous. On parle alors de « bokeh », terme japonais qui désigne la qualité du flou. Le bokeh s'obtient en utilisant

du matériel adéquat, notamment des objectifs à très grande ouverture. C'est là une contrepartie du choix de la profondeur de champ la moins étendue possible : il faut pour cela atteindre des ouvertures de diaphragme très grandes (f/1,4, f/2, f/2,8), ce qui n'est possible qu'avec certains objectifs, et pas les plus communs.

Un photographe comme David Hamilton s'est fait connaître par ses photos très douces, avec des flous dus à des choix de lumière et de matériel particulièrement étudiés. On peut retrouver ce type de rendu en employant un filtre adoucissant vissé sur l'objectif, ou en utilisant la fonction *soft focus* de certains objectifs



Chamois photographiés dans les Aravis en août 2011. La première photo est nette sur toute sa surface, la seconde présente des éléments flous. L'objectif et le réglage du diaphragme sont pourtant les mêmes sur les deux photos, sauf que la première a été prise de loin, et avec un sujet très proche de son environnement. Autrement dit elle ne comporte aucun premier plan, et un arrière-plan situé quasiment au niveau du plan de mise au point. Au contraire, la deuxième photo a été prise à courte distance, avec des éléments répartis dans un premier plan (brindilles) et dans un arrière-plan, tous deux flous.



comme le Canon 135 mm f/2,8 SF. L'effet obtenu est celui d'une aura de lumière entourant les zones claires, comme si une image floue s'ajoutait à l'image nette. Ce type d'effet peut être à l'origine d'une série photo, sachant qu'il peut se contrôler aussi efficacement lors des retouches qu'à la prise de vue.

EN BREF

Une photo peut se définir techniquement et artistiquement. Du point de vue technique, l'association d'une optique avec un dispositif de capture est à l'origine de la photo. Du point de vue artistique, une image repose sur l'intention du photographe et sur l'émotion qu'il ressent, qu'il souhaite conserver et transmettre dans sa photo. Cette intention se décline sur plusieurs plans et est à l'origine de tout un ensemble de choix :

- le choix du sujet ;
- le moment et les conditions de sa prise de vue ;
- l'angle d'approche ;
- le rapport de grandissement (si le sujet s'y prête) ;
- la distance focale de l'objectif ou du zoom ;
- la lumière, éventuellement contrôlée (flash, diffuseur, réflecteur) ;
- le rendu des densités et le contraste ;
- le rendu des couleurs (ou le choix du noir et blanc) ;
- l'élément sur lequel faire la mise au point ;
- le rendu plus ou moins flou des éléments en dehors de la zone de mise au point ;
- les réglages de l'appareil photo qui en découlent, et notamment la sensibilité ISO, le temps de pose, l'ouverture du diaphragme ;
- les choix éventuels de correction et de retouche.

La composition

La composition, c'est l'art du cadrage, c'est-à-dire de sélectionner certains éléments à l'intérieur du cadre – donc d'en laisser d'autres en dehors – et d'agencer ces éléments de manière à obtenir une image construite selon la logique de l'intention initiale. Si l'intention est de rendre la profondeur d'un paysage, les éléments retenus seront situés préférentiellement à des distances variées du photographe (pas tous dans l'arrière-plan) et placés dans différentes zones de l'image, par exemple pas tous en bas à gauche : l'image en serait déséquilibrée et donnerait l'impression d'être mal construite.

Bien composer est une facette fondamentale de toute démarche photographique. Pour une série, on peut vouloir réunir des photos bien composées, afin d'obtenir un résultat qui transmet une idée du travail d'agencement accompli. On peut aussi vouloir réunir des photos qui présentent toutes un déséquilibre en bas à gauche, mais attention, même avec ce but quelque peu original, maîtriser la composition est une étape importante de la réalisation d'une série : il est difficile de contrer les règles classiques de manière pertinente sur plusieurs photos.

La composition relève à la fois du choix du sujet et du choix de l'angle d'approche. Elle intervient avant les paramètres techniques, et a des conséquences impor-

tantes sur ceux-ci : pour rendre la profondeur d'un paysage, un choix classique – sans être obligatoire – consiste à utiliser un objectif grand-angle et à maximiser la profondeur de champ, donc à fermer le diaphragme. Même si ce n'est pas une règle à suivre impérativement, c'est une étape utile lors de l'apprentissage : on ne maîtrise pas la composition de ses photos du jour au lendemain. Avant de contrer les règles classiques, mieux vaut les connaître et donc les avoir suivies.

Certains photographes adoptent une approche presque scientifique de la composition. D'autres photographes composent leurs images de manière spontanée, presque inconsciente. Ce n'est pas pour autant qu'ils ignorent les grands principes de la composition : ils les ont juste assimilés et n'ont plus besoin d'y penser à chaque fois qu'ils prennent une photo. Le but ici est de présenter les ingrédients principaux de la composition, pas forcément selon une approche scientifique approfondie, mais en mettant en avant des critères de constitution de séries.

Les plans et la profondeur de l'image

Projection en deux dimensions d'une réalité en trois dimensions, une photo n'apparaît pas pour autant complètement plate, sans aucun relief. La présence d'un premier plan devant le sujet et d'un arrière-plan derrière suffit par exemple à donner de la profondeur à l'image. C'est ce qui différencie les deux photos de chamois, parmi les exemples déjà présentés. De fait, rien qu'en regardant une photo, l'œil humain est capable de reconstituer la profondeur de la réalité photographiée. Même avec les deux chamois collés contre la paroi montagneuse, les ombres ainsi que la nature du sujet photographié nous font ressentir le relief.

Dans une photo mettant en scène plusieurs plans, celui-ci est accentué et le sujet est mis en valeur. C'est pourquoi, et notamment en photo de paysage, utiliser un premier plan est utile, voire essentiel. Un premier plan proche du photographe apporte souvent une grande profondeur à l'image.

- Premièrement, parce qu'il donne un repère de taille : si le premier plan est un élément reconnaissable comme un arbre, un pont ou de simples fleurs, l'œil perçoit immédiatement la taille de cet élément et détermine rapidement celle des autres éléments de la photo.
- Deuxièmement, parce qu'un premier plan sert à entrer dans l'image, à la regarder d'une manière active et non passive. C'est le premier plan que l'on voit en premier, et qui ouvre une voie menant aux autres plans de la photo.
- Enfin, parce qu'un premier plan permet de combler un vide, en ajoutant un élément à une zone qui, sans lui, paraîtrait inintéressante, monotone ou répétitive. C'est beaucoup plus facile de contrôler la position dans l'image d'un premier plan que d'un autre plan. Autant en profiter pour compenser une éventuelle faiblesse de l'image.

En revanche, quand il est mal géré, le premier plan peut gâcher l'image : s'il n'est pas bien choisi – un rocher d'une taille impossible à déterminer, par exemple –, il peut donner un faux repère de taille. S'il est trop imposant, il peut barrer l'entrée dans l'image plutôt que l'aider ; s'il remplit une zone vide de manière trop opportuniste, son rôle de cache-misère risque d'être perceptible.

Gérer efficacement les plans est ainsi une facette essentielle de la composition. Elle consiste par exemple à alterner des plans ayant des propriétés différentes, de manière à ce que l'œil les perçoive plus aisément. En paysage, on peut ainsi passer des heures à attendre les nuages adéquats pour obtenir un premier plan éclairé, un deuxième plan dans l'ombre, un troisième plan éclairé et un arrière-plan dans l'ombre. Cette alternance d'éclairage contribue à accentuer l'étagement en plans et à donner de la profondeur à l'image. Une autre façon d'alterner est de placer le premier plan à gauche de l'image, le second à droite, le troisième à gauche et ainsi de suite. Bien entendu, ces principes sont autant de critères de constitution de séries.

Paysage alpin, photographié un jour d'été 2006 avec différents angles de vue. Selon la photo, le premier plan est placé à gauche, central, inexistant, voire constitue l'élément principal de la composition. Un premier plan faible entraîne une photo sans profondeur. Un premier plan fort, même anodin comme ici avec quelques reliefs glacés, rend la photo intéressante.





La perspective et les lignes de force

Quand on la perçoit schématiquement, une image se caractérise par des points et des lignes, qu'il s'agisse de ceux des plans ou des objets photographiés. En première approche, les points correspondent aux éléments ponctuels, les lignes aux tracés des contours. L'agencement dans le cadre des points et des lignes est une autre facette de la composition. Certains peintres s'y sont d'ailleurs intéressés particulièrement, en composant des tableaux faits de points et de lignes agencés de manière très étudiée.

Les lignes qui structurent l'image sont ici bien visibles et guident le regard du spectateur vers un personnage au centre, un peu à gauche.



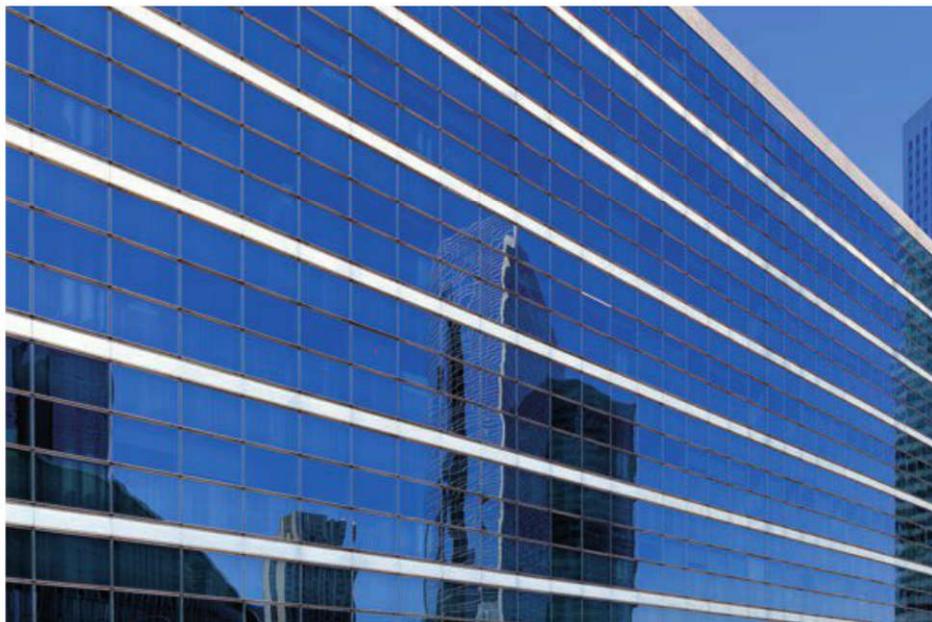
Pour le photographe, avoir conscience des points et des lignes présents dans son image est non seulement une étape importante de la composition, mais aussi un moyen, en se représentant mentalement ses photos, de trouver des points communs initiateurs d'une série. On peut imaginer par exemple une série regroupant des photos caractérisées par un point et deux lignes particulièrement perceptibles. En deuxième approche, les lignes ne sont pas directement visibles sur l'image mais s'y devinent, par exemple parce qu'elles relient des objets alignés. De même, certains points peuvent ne correspondre à aucun élément visible, mais tout simplement à une zone de l'image où plusieurs lignes se rejoignent.

C'est ainsi qu'en photo, on s'intéresse aux points forts et aux lignes directrices, et notamment à ceux et celles issus de la perspective. Les photos d'immeubles le montrent bien : quand on projette une réalité en trois dimensions sur une image en deux dimensions, on fait apparaître des lignes de perspective. Les éléments horizontaux et verticaux ne sont plus parallèles comme dans la réalité mais convergent. Les points de convergence sont appelés « point de fuite », et ce sont des éléments importants de la composition. Même s'ils sont situés en dehors du cadre, leurs positions contribuent à la structure de l'image. Ainsi, dans la série présentée en début de chapitre, les immeubles du quartier d'affaires de La Dé-

fense présentent des verticales qui convergent en un point situé au-dessus de l'image, horizontalement centré : à l'exception d'une photo, ce point de fuite est systématiquement en dehors du cadre. Cette régularité contribue à la cohérence de la série, et le critère d'inclusion du point de fuite dans le cadre pourrait permettre d'en exclure la photo un peu différente. Dans la série ci-dessous, le point de fuite n'est jamais dû aux verticales (qui restent bien parallèles sur les photos), mais aux horizontales, qui se rejoignent systématiquement en un point situé près d'un bord – gauche ou droit – de l'image. La position de ce point de fuite est là aussi un critère de constitution de la série. Étudier cette position permet éventuellement d'écarter une photo de la série : celle où le point de fuite passe en dessous du bord inférieur de l'image.



Autre série de façades d'immeubles de La Défense, toujours dans le cadre du même marathon série. Cette fois, le sujet repose non plus sur les immeubles eux-mêmes mais sur un jeu de lignes convergentes du fait de la perspective adoptée lors de la prise de vue. L'autre point commun des images de cette série est l'aspect monochromatique et quelque peu saturé.





Les lignes blanches de cette série structurent les photos et leur donnent une dynamique particulière. Le regard a tendance à les suivre quand il parcourt l'image, et c'est là tout l'intérêt des lignes de force. Sans faire nécessairement appel à la perspective, chaque photo comprend ses propres lignes de force. Ce sont par exemple les lignes formées par les brindilles dans la série de criquets. D'une manière générale, points et lignes de force sont des repères pour le parcours du regard. Bien composer, c'est aussi avoir conscience des parcours possibles, et c'est ajuster les éléments de sa photo pour que le regard ne sorte pas trop facilement du cadre ou ne soit pas totalement perdu à l'intérieur.

Les théories de la couleur et de la composition

D'une manière générale, les théories de la couleur et de la composition ont comme application de rendre une image intéressante, de faire en sorte que le regard ne s'en détourne pas trop vite. Elles se fondent pour cela sur le fonctionnement de notre vision, donc sur des aspects physiologiques, et sur notre culture, autrement dit sur les couleurs et compositions utilisées depuis des siècles en peinture et qui nous orientent encore maintenant dans nos choix photographiques.

Au niveau physiologique, on peut retenir que nous percevons différemment les couleurs, notamment en termes de rapidité. On met très peu de temps à percevoir du rouge, un peu plus pour du vert, et encore un peu plus pour du bleu. Si on a le choix de la couleur de son sujet – ce qui n'est pas toujours le cas, loin de là – on peut donc choisir de privilégier un sujet rouge, il n'en sera que mieux perçu. C'est également le rouge qui est la couleur la plus frappante au moment de l'accommodation, c'est-à-dire quand on porte notre regard sur une nouvelle cible et que l'on fait l'équivalent de la mise au point photo. En effet, les couleurs interviennent sur la rétine selon des plans différents, ce qui, quand on accommode,



Sur cette macrophotographie, le jaune et le vert, couleurs juxtaposées sur le cercle chromatique, offrent un fort contraste.



Sentier des ocres, à côté de Roussillon, en juillet 2011. Les tons chauds s'opposent à la verdure, les textures des roches à celles des arbres.

donne l'impression que les rouges avancent et que les bleus reculent. Par ailleurs, la rétine est faite de telle sorte qu'une couleur appelle sa complémentaire, le cyan pour du rouge par exemple. Cet appel peut être simultané : l'espace environnant une zone rouge tend à se colorer en cyan. Il peut également être successif : le cyan apparaît sitôt l'image avec la zone rouge disparue.

Sans plus entrer dans les détails de ces résultats physiologiques qui font la joie des amateurs d'illusions optiques, notons que nos yeux ont un comportement bien précis, qui ne met pas à jeu égal toutes les couleurs et toutes les compositions. Tenir compte de ces résultats peut inspirer le photographe, et notamment le photographe en série prêt à jouer avec des déclinaisons de situations visuelles.

Au niveau culturel, les associations de couleurs et d'objets naturels (le bleu du ciel, le vert de la végétation) ont entraîné de multiples associations entre couleurs et notions : vérité ou joie pour le jaune, force ou passion pour le rouge, paix ou froideur pour le bleu, énergie pour l'orangé, dignité pour le violet, etc. Dans un même ordre d'idées, on peut associer à une forme ronde l'idée d'intelligence, à un carré celle de stabilité, à un triangle celle de danger, à une droite horizontale celle de calme et à une droite verticale celle d'agressivité. Quant au cadre, on peut le diviser en zones, chacune d'entre elles étant associée à une notion abstraite :

- moitié supérieure : spiritualité ;
- moitié inférieure : matérialité ;
- moitié gauche : passé ;

- moitié droite : avenir ;
- d'où l'importance de la diagonale qui part en bas à gauche pour aboutir en haut à droite.

Il ne s'agit en aucun cas de règles, tout au plus de repères qui peuvent donner une explication à une photo qui ne fonctionne pas bien. Certains n'ont d'ailleurs parfois aucune utilité : quand on photographie un paysage, on n'interroge pas le rôle de la zone où l'on place le ciel : on met le ciel en haut de l'image, c'est tout ! Ils peuvent en revanche servir dans la photo purement graphique ou conceptuelle.

Des siècles de pratique de la peinture ont contribué à poser des bases de composition qui sont ancrées dans notre culture. Plusieurs repères ont par exemple été définis pour le format rectangulaire. Le plus célèbre est peut-être le nombre d'or, simple rapport de proportion qui est devenu un principe esthétique en soi, que l'on peut appliquer à la mise en place des lignes de force d'une image. De manière plus pratique, on retiendra le découpage du cadre en tiers. Pour une photo de paysage, placer l'horizon non pas au milieu mais au tiers du cadre, qu'il s'agisse du tiers supérieur ou du tiers inférieur, est un principe désormais classique. Pour une photo animalière, placer la tête au tiers – à gauche ou à droite – permet de



Ici, on devine des ellipses, renforcées par les nuances de couleur, qui structurent l'image selon la règle des tiers. Les pointes jaunes des pistils, bien que floues, sont mises en valeur par le fond rouge et attirent irrésistiblement le regard.

casser la symétrie statique de la position centrale et donne de la dynamique à l'image, surtout si l'animal regarde dans la bonne direction :

- vers la droite s'il est placé à gauche ;
- vers la gauche s'il est placé à droite.

Mes photos de chamois suivent totalement ce principe. En conséquence, leur regard ne bute pas sur le bord de la photo. Compte tenu du sens de lecture qui va de gauche à droite, le choix de placer l'animal à gauche est pertinent : la direction de son regard correspond avec celle de lecture de l'image, qui n'en sera que plus fluide.

Deux positions possibles sur l'axe vertical, deux autres sur l'axe horizontal : on en vient à quatre positions privilégiées dans le cadre. Ces placements stratégiques sont à retenir quand on ne sait pas trop où mettre le sujet de sa photo. Dans une série, on peut même les exploiter systématiquement.

Plusieurs repères ont également été définis pour la perspective, le positionnement de deux ou trois personnages dans une scène, ou encore l'utilisation des couleurs. Pour rendre la profondeur, un principe consiste à utiliser des couleurs de plus en plus fades et tendant vers le bleu pour les lointains. En peinture, on reproduit ainsi le rôle de l'atmosphère. En photo, même si on n'a pas vraiment le choix, on peut retenir ce principe pour cadrer son arrière-plan ou pour décider d'une retouche à effectuer sur sa photo.

Vous l'aurez compris : en plus d'apporter des repères et des connaissances sur le fonctionnement de l'image, ces principes peuvent être à l'origine de critères de constitution de séries.

De la photo à la série : récapitulatif

Qualité de la lumière et des couleurs, gestion réfléchie du net et du flou, de la perspective et de la composition : les ingrédients pour réaliser des photos sont maintenant posés. Ce chapitre nous a permis d'aborder la photo à travers trois angles d'attaque complémentaires :

- celui de l'image, en tant que cadre rempli de points et de lignes, dont le fonctionnement repose sur les mêmes traditions et les mêmes théories que la peinture ;
- celui de la photo proprement dite, qui apporte aux repères classiques son vocabulaire spécifique, notamment autour du contraste, de l'exposition ou de la profondeur de champ ;
- enfin, celui de la prise de vue photo, avec l'ordre des opérations qu'un photographe effectue à chaque fois qu'il prend une photo.

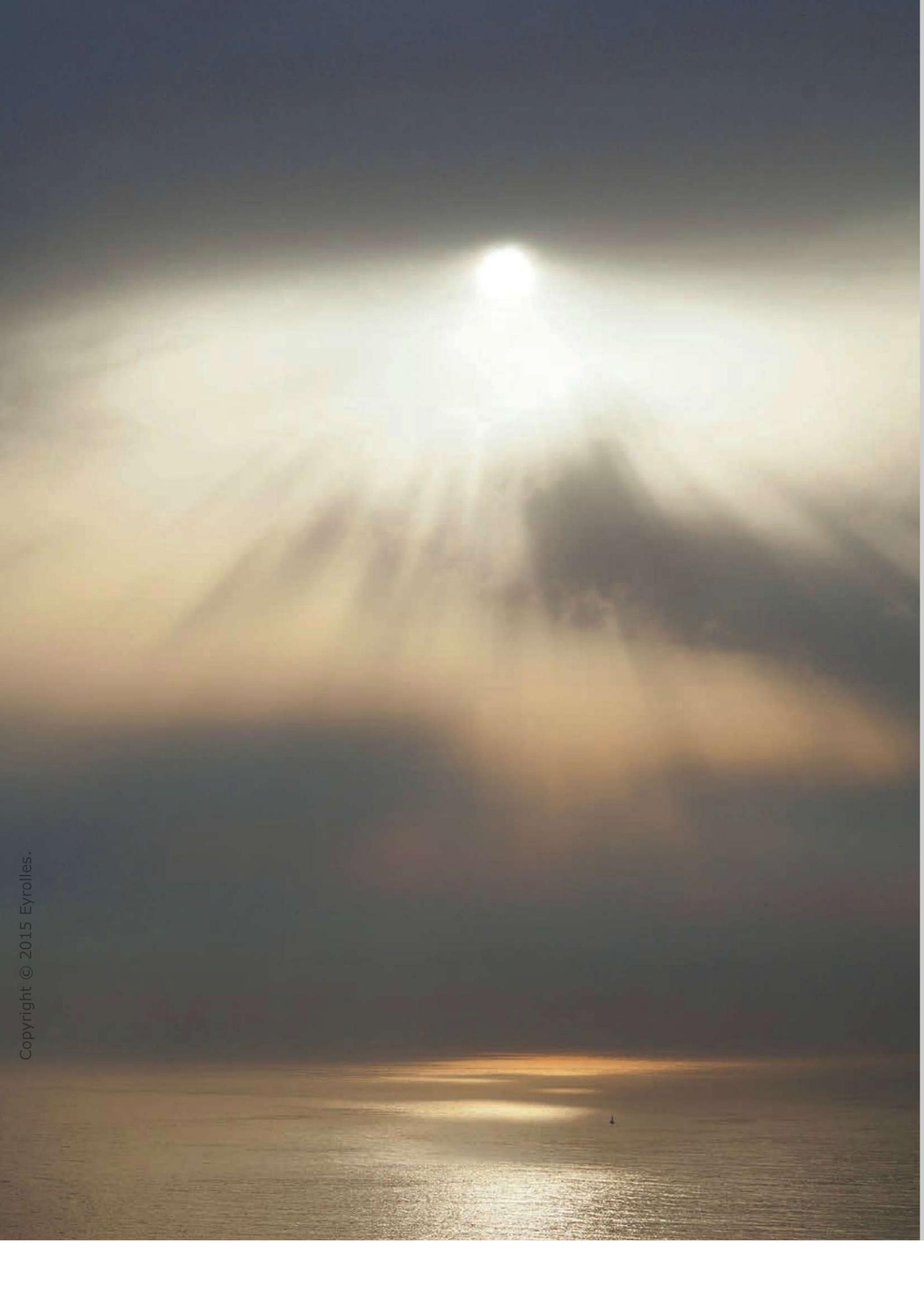
Maintenant que les notions techniques principales ont été définies, on peut revenir sur ce dernier angle d'attaque. Il s'agit de ce qu'on peut appeler le « geste photographique » : par quoi commence-t-on ? Dans quel ordre procéder aux différents réglages de l'appareil photo ?

Une fois le sujet choisi, la première étape concerne l'intention photographique, qu'il s'agit de déterminer de manière à en déduire une matérialisation en termes d'angle d'approche, de choix d'objectif photo et de positionnement par rapport aux sources lumineuses.

La deuxième étape consiste alors à mesurer l'exposition, à appliquer une correction éventuelle, à choisir la sensibilité ISO, puis le diaphragme d'ouverture et le temps de pose. La prise de vue commence vraiment à ce moment : il s'agit de faire le point, de peaufiner le cadrage tout en attendant l'instant décisif, puis de déclencher. La photo est prise.

La troisième étape commence avec la vérification du résultat sur l'écran de l'appareil photo. Celui-ci permet de vérifier que l'instant est bien choisi, que le sujet est bien net (en agrandissant) et que l'exposition est satisfaisante (pas de zones brûlées, ou alors ponctuellement) ; si l'une de ces trois conditions n'est pas remplie, on recommence l'étape précédente.

La quatrième et dernière étape du geste photographique se fait devant un écran d'ordinateur. Elle inclut la phase de retouche, ainsi que la sélection (ou non) de la photo pour enrichir une série en cours de constitution.



3

La série photo : narration et cohérence graphique

Plusieurs photos constituent une série quand elles racontent une histoire ou quand elles partagent un ensemble de points communs dans leur composition. Ces deux facettes mettent en avant la narration photographique et la cohérence graphique, deux notions essentielles pour décrire le fonctionnement d'une série : le reportage photo s'appuie beaucoup sur la narration, et la cohérence est la caractéristique souvent avancée dès que l'on parle de série. Mais d'autres facteurs interviennent aussi : le rythme qui structure la série ou les connecteurs qui lient les photos les unes aux autres, par exemple. Ce chapitre détaille ces paramètres et montre comment le geste photographique se prolonge avec la série.

Pairs, suites et séries

Qu'est-ce qu'une série ? Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, c'est un ensemble de photos regroupées selon des critères de deux sortes : d'une part des points communs qui apportent de la cohérence à l'ensemble, d'autre part des points complémentaires qui donnent un intérêt à chaque photo en tant qu'élément de la série.

Sans points communs clairement identifiables, le regroupement ne fait pas sens et la série risque de ne pas fonctionner, comme des photos indépendantes que l'on juxtaposerait. Sans points complémentaires, il ne s'agit pas de série mais plutôt de variations ou d'essais, comme un **making of**, ou une étude sur la façon d'arriver à une photo satisfaisante après plusieurs brouillons.

Combien de photos peut-on mettre dans une série ? Il n'y a pas de réponse définitive à cette question. On peut avancer un nombre minimal de photos, par exemple trois ou sept, et un nombre maximal de photos, par exemple quarante ou cinquante.

Comment fixer un nombre minimal ? Quand vous sélectionnez des photos pour en faire une série, c'est dans le but de raconter une histoire en images, ou de montrer votre cohérence ou votre savoir-faire sur plusieurs photos, dont le nombre même est une preuve de vos capacités à décliner un sujet sur plusieurs situations ou compositions. Dans ces conditions, une série comportant seulement deux ou trois photos aura du mal à atteindre son objectif. C'est pourquoi regrouper deux photos constitue plutôt une **paire** ou un diptyque, regrouper trois photos donne un triptyque, alors qu'une série commence vraiment avec quatre ou cinq images. Certains exemples présentés dans ce livre comportent trois photos, mais il s'agit souvent d'extraits de séries plus importantes.

Comment fixer un nombre maximal ? Si les liens entre les photos sont narratifs, la limite est celle du nombre d'étapes que comporte l'histoire. Une histoire courte peut se raconter en quatre ou cinq photos ; une histoire longue qui fait l'objet d'un grand reportage peut nécessiter plusieurs dizaines de photos. Si les liens sont essentiellement graphiques, comme avec une série urbaine, il n'y a pas de limites à la prise de vue et la série peut s'enrichir indéfiniment, constituant ainsi une **suite**. Dans ce cas, le nombre maximal de photos est celui à partir duquel on commence à ressentir une certaine redondance. À moins d'une très grande originalité photographique, montrer des immeubles avec des perspectives exagérées devient lassant au bout d'une dizaine d'images ; un argument suffisant pour fixer un nombre maximal de photos. Pour ne pas arrêter les séances de prises de vue, le principe est qu'une nouvelle photo prend la place d'une ancienne, moins intéressante, qui est ainsi retirée de la série.

Le nombre maximal de photos dépend aussi du format de présentation de la série. Si le but est un diaporama, avec un temps moyen de cinq ou six secondes par image, alors une série de trente photos se présente en trois minutes, ce qui est déjà pas mal pour un même sujet. Si le but est une exposition, la taille de la salle et des tirages permet de calculer rapidement un nombre maximal, souvent entre quinze et quarante photos. Si le but est un livre, la série peut alors dépasser cent voire deux cents photos.

Les enjeux ne sont donc pas les mêmes, et on peut considérer deux étapes :

- une étape de sélection – de dix à quinze photos –, qui permet de se faire une idée de la nature de la série et de son fonctionnement, quel que soit son format de présentation ;
- l'étape de constitution complète de la série, en fonction du format de présentation. Si le nombre total de photos est élevé, on peut alors considérer des sous-séries. En partant sur l'idée d'un livre photo avec une image par page, on peut ainsi considérer que la série comporte des paires. C'est une utilisation naturelle de la notion de paire. On peut la retrouver dans un diaporama, où elle sera moins perceptible – à moins d'afficher les photos deux par deux – ou dans une exposition, où l'agencement des tirages permettra de valoriser les paires, en rapprochant les photos deux à deux.

L'organisation des photos constituant une sous-série suit les mêmes principes que ceux régissant une série. Par exemple, la relation entre les deux photos constituant une paire peut reprendre les oppositions suivantes :

- vue d'ensemble/plan serré ;
- *recto/verso* ;
- champ/contrechamp, par exemple pour voir dans la deuxième image ce que voient les personnages présents dans la première ;
- couleurs/noir et blanc, ainsi que toutes les oppositions qui font appel aux notions techniques et aux critères de composition présentés au chapitre 2.

On pourrait penser que plus la série comporte de photos, plus les critères de qualité de chacune d'entre elles peuvent s'assouplir. Il n'en est rien : la beauté de la série dépend avant tout de la qualité individuelle des photos. Il vaut mieux une série plus courte avec des images fortes qu'une longue série d'images moyennes. Autrement dit, la série n'est pas une solution pour sauver des photos ratées.

Quels sont les grands types de séries ? Il y a d'une part les séries narratives, avec en premier lieu le reportage photographique. Le but est documentaire, informatif, et les photos suivent souvent la règle des trois unités. Les liens entre elles sont narratifs, même si plusieurs jours séparent parfois deux photos, comme c'est le cas dans les grands reportages. Autre exemple purement documentaire : la série chronophotographique, c'est-à-dire la décomposition d'un mouvement sur plusieurs photos qui se suivent à intervalles réguliers. Quand la narration relève de la fiction plutôt que du document, on parle alors de « narration photographique ». Le journal intime – on pensera par exemple à certaines œuvres entre document et fiction de Sophie Calle – est un autre type de série où la narration est importante.

Il y a d'autre part les séries axées sur la cohérence graphique. Il peut s'agir de la répétition d'une même image présentant plusieurs matérialisations différentes, comme les couleurs. Pensez aux sérigraphies d'Andy Warhol sur Marilyn Monroe, par exemple. Il peut s'agir de la déclinaison d'un même sujet dans différents contextes, comme les marmottes du premier chapitre, ou des portraits d'un même modèle photographié dans différentes tenues. Il peut s'agir de plusieurs exemplaires d'un même sujet, par exemple des cheminées, des lampadaires ou des bancs, que la série rapproche en exploitant des compositions similaires. Il peut



Soleil éclairant la mer en Bretagne, à travers une série de quatre photos prises en mai 2015. Les deux premières photos ont été faites à quelques minutes d'intervalle, de même que les deux suivantes. Il s'agit en réalité de paires, la première photo de chaque paire étant une vue d'ensemble et la seconde un plan serré photographié depuis le même point de vue. Une série peut ainsi regrouper des paires, des triptyques, ou encore des mosaïques de photos.



s'agir encore de la déclinaison de situations similaires, par exemple deux personnes de dos assises sur un banc. Enfin, on arrive à la série purement graphique, pour laquelle le sujet compte moins que sa réalisation, un peu comme la série des pages 59-60.

EN BREF

Une série comporte au moins quatre ou cinq photos. Pour vérifier sa justesse et son bon fonctionnement, dix à quinze photos sont préférables. En vue d'un diaporama ou d'une exposition, elle peut comporter jusqu'à trente ou quarante images. En vue d'un livre photo, elle peut aller encore au-delà de ces limites, mais bénéficiera alors d'une structuration en sous-séries, par exemple en paires.

Tant que les séances de prises de vue sont possibles, une série peut se constituer comme une suite, c'est-à-dire de manière incrémentale. Si l'on se fixe un nombre maximal de photos, la série évolue en remplaçant une photo par une autre, au fur et à mesure des progrès effectués.

Quelques types de séries :

- reportage ;
- chronophotographie ;
- narration photographique ;
- journal intime ;
- déclinaison d'une même situation ;
- déclinaison d'un même sujet, avec le même exemplaire ;
- déclinaison d'un même sujet, avec des exemplaires différents ;
- graphisme.

La narration photographique

La narration permet de lier les photos d'une série en suivant les étapes d'une histoire. On a ainsi une situation initiale, exposée avec une ou deux photos qui introduisent le sujet et donnent une idée du contexte de prise de vue. Éventuellement apparaît un élément perturbateur, problématique, qui suscite en tout cas la curiosité. Puis des péripéties qui se succèdent. Et enfin un dénouement, avec la présentation d'une situation finale. Les photos de la série sont ainsi ordonnées selon la chronologie de l'histoire.

Le reportage photo

Lorsque l'histoire racontée est réelle, c'est-à-dire lorsqu'on se place dans la photo documentaire, on obtient un **reportage photo**. C'est le premier type de série, celui qui fait l'objet du travail de nombreux reporters. Les sujets sont extrêmement variés, et peuvent être présentés en quatre, cinq, dix voire vingt ou trente photos. Comme le sujet prime, un reportage peut réunir des photos réalisées par plusieurs photographes. On s'éloigne ainsi un peu de la série, en tout cas de la série telle

qu'on l'appréhende dans ce livre, caractérisée par une démarche et un rendu graphique cohérents.

À l'origine, le reportage suit la règle des trois unités : il montre sur plusieurs photos un événement qui se déroule dans un même lieu (ou espace géographique) et dans un intervalle de temps réduit. C'est le cas pour un événement sportif, culturel, politique, ou encore pour une catastrophe naturelle. Mais on peut aussi faire un reportage sur la vie des marmottes ou sur la déforestation en Amazonie et relâcher l'unité de temps : c'est-à-dire réunir des photos prises à différentes saisons ou périodes montrant les phases de vie de l'animal pour le premier sujet ou l'évolution du déboisement dans le second cas. La narration se fonde alors sur ces phases de vie ou sur les changements du couvert forestier, et le reportage met en avant la succession temporelle. La cohérence graphique est secondaire, c'est ce qui différencie l'approche du photojournaliste de celle du photographe en série.

Pour illustrer cette différence, notons qu'il existe des reportages tenant en une photo, résumant à elle seule un fait d'actualité ou une facette de la vie courante. Des concours comme celui du *World Press Photo* en mettent régulièrement en avant.

Certains photographes constituent également des séries en même temps qu'ils réalisent un reportage. Un photographe de presse qui couvre le Tour de France peut ainsi, pendant les moments d'attente, travailler à une série personnelle sur les camping-cars garés le long de la route, une série sur les badauds impatients ou encore une série sur les à-côtés de la course, ou sur tout autre sujet qui lui semblerait pertinent.

Dans l'exemple portant sur des incendies au Portugal, j'ai focalisé la narration sur le combat du feu par les airs. La situation initiale montre une forêt en feu, ce qui se fait en une seule photo. La situation finale en est le dénouement, avec un paysage de cendres, sans feu ni fumée. Entre les deux, on suit tout d'abord le travail d'un hélicoptère, recueillant puis larguant sa charge d'eau. Pour que la narration fonctionne, l'hélicoptère va de la gauche vers la droite lorsqu'il combat l'incendie, et dans l'autre sens lorsqu'il revient vers le lac dans lequel il puise de l'eau. Sa charge étant insuffisante, le reportage montre alors une vue de forêt toujours en feu. Logiquement, on voit ensuite deux avions bombardiers d'eau, se chargeant en même temps, et signifiant par-là l'intensification du combat, ce qui permet d'aboutir à la situation finale.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les photos n'ont pas été prises dans l'ordre de présentation : le combat du feu se faisait alternativement par l'hélicoptère et les avions, et certaines photos d'hélicoptère ont ainsi été faites après celles des avions. L'histoire prime : on peut donc se permettre quelques aménagements de ce type, du moment que la narration photographique y gagne en clarté et que la réalité n'est pas trahie. Si les photos du reportage encouragent une interprétation plutôt qu'une autre, le texte qui l'accompagne donne suffisamment d'explications pour lever le doute.





Reportage sur des incendies dans le nord du Portugal en août 2010. Montrer un sujet dramatique comme celui-ci suscite toujours des interrogations au photographe : que montrer ? Comment rester respectueux tout en apportant des informations ? Dans ce cas, j'ai choisi un point de vue éloigné – toutes les photos ont donc été prises au téléobjectif. Aux gros plans d'arbres en feu, j'ai préféré des vues d'ensemble et des photos exposant les moyens mis en œuvre pour combattre le feu, sans montrer les humains impliqués. Ce choix repose sur plusieurs raisons – sécurité, possibilité d'accès aux zones, hasard – et va à l'encontre des reportages mis en avant dans les journaux d'actualité, généralement focalisés sur des personnes (reportages souvent considérés comme plus vivants, plus attrayants, plus faciles à suivre).





La petite histoire en images

À la manière d'un roman-photo ou d'un essai photographique, la petite histoire en images reprend les mêmes recettes narratives, mais sans la contrainte documentaire : les photos peuvent provenir de séances de prises de vue totalement différentes, sans suivre la règle des trois unités. L'accent est mis sur la narration, et donc sur les péripéties qui permettent au spectateur de détecter immédiatement les liens entre les photos et d'avoir envie d'en savoir plus, donc d'aller jusqu'à la conclusion de la série. Comme dans un roman, l'art du photographe consiste alors à intéresser, en gérant correctement introduction, développement et conclusion, et en entretenant la tension dramatique.

L'exemple de la mésange et de la noisette est une série courte qui n'est pas exempte de défauts. L'introduction, ou situation initiale, montre le personnage principal qui arrive sur une branche. L'aile est encore ouverte, et le bec déjà entrouvert. Le sens de lecture est de gauche à droite : comme sur les photos suivantes qui montrent les tentatives de grignotage de la noisette, la mésange a la tête tournée vers la droite. Sur la troisième photo, on la voit déterminée à arriver au bout de son précieux trésor. La quatrième photo est un peu une charnière dans la narration : la mésange a bien récupéré sa noisette, mais elle s'avère incapable de la grignoter. Le regard se tourne désormais vers le bas. Le sens de lecture change sur la photo suivante, montrant ainsi la clôture d'une étape narrative. De fait, la mésange perd le fruit de toutes ses attentions. La dernière photo, avec un recul en arrière, montre la situation finale : pas de noisette, mésange toute seule, résignée, prête à décoller. En plus de l'aspect narratif ici très simple, la série se



La mésange charbonnière et sa noisette. Photos prises dans le parc de Sceaux en 2008, au départ sans aucune intention narrative, juste pour réaliser des portraits de mésanges. L'idée de la série est venue en voyant les photos après la séance de prises de vue. Le plus difficile a été de choisir la photo la plus pertinente pour clore l'ensemble : une fois le fil narratif identifié,

caractérisée par sa cohérence graphique : les photos montrent des lumières, des couleurs et des textures similaires. Elles ont pourtant été prises lors de deux séances photo, à quelques jours d'intervalle, mais dans des conditions similaires. Il s'agit probablement de deux individus différents, que l'on considère – grâce à l'aspect narratif – comme une seule et même mésange.

Un exemple typique de série qui combine à la fois succession temporelle et cohérence graphique est la répétition : par exemple, une fois par an, d'une même prise de vue, avec le même sujet et parfois au même endroit, selon la même composition. Le photographe américain Nicholas Nixon est ainsi connu pour sa série des sœurs Brown : en 1975, il prend une photo de sa femme, Bebe Brown Nixon, accompagnée de ses trois sœurs, Heather, Mimi et Laurie Brown. En 1976, nouvelle photo de famille à l'occasion d'une remise de diplôme... il photographie alors à nouveau les quatre sœurs, ensemble, dans le même ordre. L'idée de la série s'impose à lui et il continue, chaque année, pendant quarante ans de les photographier. En 2014, un livre présentant les quarante photos – dont celle de l'année – matérialise cette série temporelle d'une cohérence impressionnante. Dans le même ordre d'idées, bien souvent la naissance d'un enfant peut être l'occasion de construire une série témoignant des changements physiques des premières semaines, des progrès psychomoteurs de la première année, ou bien encore de tout cela à la fois en réalisant un projet 365, soit une photo par jour avec des critères plus ou moins larges. Lorsque l'on mène un projet quotidien, conserver de la souplesse est essentiel pour le mener à bien et que la prise de vue ne devienne pas une contrainte (ni pour le photographe, ni pour son sujet).



on cherche des idées pour les situations initiale et finale. Dans l'idéal, j'aurais aimé que la série se termine avec une photo de la mésange qui s'envole, abandonnant la noisette... sauf que je n'ai pas eu l'occasion de capturer un tel instant. Je me suis donc contenté de la série en l'état.

Caractérisation de la série photo

La série exploite les notions de narration et de cohérence ; or, ces notions relèvent du langage. Elles sont étudiées par la linguistique, et plus précisément la linguistique du discours, qui décrit comment plusieurs phrases constituent un texte : car pour écrire un texte narratif cohérent, il ne suffit pas de mettre bout à bout plusieurs phrases, il faut tenir compte du contexte, des référents, ou encore des connecteurs qui lient une phrase à la phrase précédente.

Autant de critères qui peuvent s'appliquer à la photo : si l'on rapproche par analogie phrase et image, alors l'analogie peut se prolonger en rapprochant texte et série. La réalisation d'une série photo peut ainsi s'inspirer des critères linguistiques qui caractérisent un texte narratif cohérent : passons ces critères en revue et montrons ce qu'ils apportent à la constitution d'une série.

Fondations de la série : le contexte et le sujet

Le **contexte**, c'est la situation générale qui transparait dans les photos – notamment grâce à leurs arrière-plans – et qui permet d'identifier ensuite le **sujet** de la série, c'est-à-dire ce sur quoi elle porte. Pour le reportage sur les incendies, c'est l'environnement forestier du nord du Portugal qui est le théâtre d'une catastrophe écologique ; pour la série sur la mésange, c'est un sous-bois dans lequel l'oiseau cherche à se nourrir.

D'une manière générale, il s'agit d'indications sur le lieu, l'époque et les conditions de prises de vue. Ces indications permettent au spectateur d'identifier le but de la série : informer, distraire, choquer, éblouir, transporter. Elles permettent éventuellement de catégoriser la série : reportage d'actualité, reportage animalier, paysage, graphisme... C'est l'équivalent du genre textuel en linguistique : roman, poésie, document juridique, manuel technique, ou encore article journalistique, chaque genre textuel se caractérisant par ses propres codes.

Identifier le contexte permet de mieux appréhender le sujet. Une fois que l'on a compris que le contexte est le sous-bois dans lequel une mésange cherche à se nourrir, on identifie le sujet comme étant la difficulté à trouver une nourriture adaptée. Pour le reportage au Portugal, le sujet est le combat du feu par les airs. À la rigueur, peu importe que l'événement se déroule au Portugal : ce qui compte ici, c'est la description des moyens mis en œuvre et la façon dont ils opèrent. Le sujet, c'est la réponse à la question « de quoi s'agit-il ? », alors que le contexte répond à plusieurs questions :

- quelle est la nature/le genre de cette série ?
- quand a-t-elle été photographiée ?
- où ?

Construction de la série : les référents

Un **référent**, c'est un élément visible et identifiable en tant qu'objet du monde : c'est un objet (ou un individu) auquel la photo fait référence. La plupart des photos ont un référent principal et des référents secondaires. Les référents d'une série sont les éléments présentés par l'ensemble de la série ; c'est un peu la réponse à la question « que voit-on ? ».

Pour reprendre les exemples déjà cités, les référents du reportage sur les incendies sont essentiellement le feu, les avions et l'hélicoptère. Concernant la mésange, le principal référent est la mésange elle-même et, dans une moindre mesure, la noisette. Les référents participent à l'action. C'est pourquoi ni le lac qui sert de réservoir d'eau ni l'arbre qui sert de perchoir à la mésange n'ont été mentionnés : ils servent de support à l'action mais n'y participent pas vraiment.

Il y a **coréférence** quand on retrouve un même référent sur plusieurs photos. C'est le cas de l'hélicoptère sur quatre photos parmi celles de la série sur les incendies ; c'est le cas de la mésange sur l'intégralité des photos de la série qui la concerne. Dans ce deuxième cas, la série se caractérise par sa coréférence systématique, comme avec les sœurs Brown de Nicholas Nixon.

Même en cas de coréférence systématique, il n'y a pas forcément équivalence entre le sujet et le référent. Une série montrant une personne âgée seule peut avoir comme sujet la solitude, la mélancolie ou la vieillesse, et non la personne particulière qui sert de référent.

Structuration de la série : le rythme

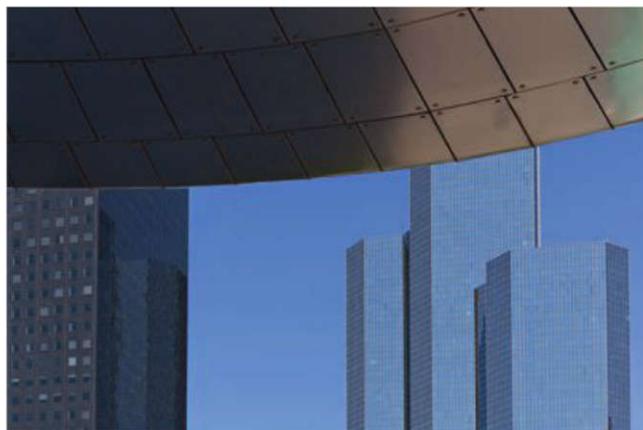
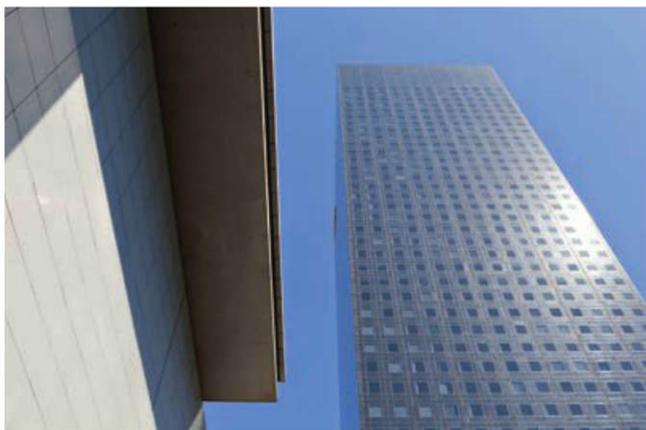
Le **rythme** est une notion déjà utilisée dans les théories de la composition, pour désigner l'effet perçu lors de la répétition d'un élément à l'intérieur d'une image. Les fenêtres des immeubles de La Défense se répètent horizontalement et verticalement de manière régulière, ce qui induit un rythme que le spectateur perçoit et qui contribue à la dynamique de la photo. Plus que cela, grâce à ce rythme, la photo continue en dehors du cadre : une façade coupée par le bord de l'image se complète mentalement, et la perception de la photo en est prolongée.

Dans une série photo, le rythme joue à un autre niveau : il naît de la succession d'éléments similaires au cours de la narration. Les allers-retours des hélicoptères et des avions induisent un certain rythme dans le reportage sur les incendies : toutes les trois ou quatre photos, on retrouve une image avec un mouvement de la gauche vers la droite, puis un mouvement inverse. Mais pour qu'un tel rythme soit perceptible et contribue au fonctionnement de la série, encore faut-il que la photo soit de taille suffisante.

Lorsqu'un type d'image apparaît périodiquement dans une série, l'écart entre deux apparitions caractérise le rythme de la série. Cet écart – ou **période** – peut être qualifié de long quand il s'étale sur trois ou quatre photos. Mais, en reprenant l'exemple d'une photo « A » orientée vers la droite et d'une photo « B » orientée vers la gauche, on peut imaginer une succession narrative de type A B A B A B : on a alors un rythme rapide, exploitable même sur une série courte de quatre ou cinq photos. C'est le cas de la première série de ce chapitre, avec son alternance

de plans larges (A) et de plans serrés (B). En reprenant l'analogie avec le texte, on a là l'équivalent par exemple d'une succession rapide de phrases courtes et de phrases longues. Comme dans beaucoup de romans, on peut aussi avoir deux points de vue narratifs, qui alternent au sein d'une série.

Les exemples précédents relèvent d'un rythme régulier. Mais ce n'est pas forcément le cas et, à l'instar de la série sur les incendies, le rythme peut être irrégulier, voire syncopé. Il est alors plus difficile à détecter, peut-être en deuxième lecture, mais ceci n'enlève rien à la qualité de la série.



Série réalisée à La Défense, lors du marathon série déjà mentionné dans ce livre. L'idée est d'associer une façade d'immeuble avec un autre élément, en béton ou métal. À l'intérieur de chaque image, le rythme opère à un premier niveau, celui des fenêtres et du motif répétitif qu'elles construisent. À l'intérieur de la série, le rythme opère à un second niveau, celui de l'agencement de la façade et de l'élément supplémentaire : d'abord à gauche, puis en haut, en bas et à droite. Ce mouvement circulaire amorce un rythme que la série aurait pu continuer à exploiter avec, par exemple, quatre photos complémentaires.

Transition d'une image à l'autre : les connecteurs

En linguistique, un **connecteur** est un mot qui établit un lien entre deux phrases, et qui contribue ainsi à mieux organiser un texte et à en rendre la lecture plus fluide. Entre autres exemples, il existe des connecteurs explicitant un lien de conséquence entre les phrases : « donc », « ainsi », « par conséquent »... Il existe aussi des connecteurs d'opposition : « mais », « cependant », « en revanche », ou tout simplement de succession narrative : « ensuite », « alors ». Il existe enfin ce que l'on appelle des organisateurs textuels, comme « d'une part » et « d'autre part », ainsi que « premièrement », « deuxièmement », « troisièmement »... Le but est de structurer le contenu pour permettre au lecteur de se repérer dans cette structure.

Dans la série photo, certains connecteurs sont signalés par le sujet lui-même. Quand on considère une série illustrant les quatre saisons ou les cinq sens, on indique au spectateur que chaque photo illustre une notion, l'une après l'autre. Avec l'exemple des quatre saisons, c'est un peu comme si l'on indiquait « premièrement », « deuxièmement », « troisièmement » et « quatrièmement » : par conséquent, aucun autre connecteur n'est nécessaire.

D'autres connecteurs sont matérialisés visuellement, par la composition. En reprenant l'exemple de l'orientation de gauche à droite ou de droite à gauche de la mésange, un changement brusque d'orientation peut signifier une opposition équivalente à celle d'un « mais » ou d'un « cependant ».

Enfin, d'autres connecteurs sont matérialisés par la répétition d'un élément – présent à droite d'une photo, puis à gauche de la photo suivante – ou par des associations entre plusieurs éléments différents. L'association peut être purement visuelle, avec par exemple une photo qui aboutit à droite sur un escalier, la photo suivante commençant à gauche par un flanc de montagne qui lui ressemble fortement. La montagne rappelle l'escalier, ce qui induit une continuité et contribue à la fluidité de la série. L'association peut aussi être conceptuelle : avec les photos d'incendies, j'aurais pu commencer par une photo de paysage brumeux, et suivre avec une image montrant de la fumée. La fumée explicite alors la nature de la brume ; ensuite, j'aurais pu faire apparaître la forêt en feu, le feu explicitant la fumée. Une telle succession fait appel à des connecteurs qui aident à structurer la narration.

Homogénéité de la série : la cohésion et la cohérence

Maintenant que la série est construite sur des bases solides, qu'elle est structurée, rythmée, et que ses photos sont connectées les unes aux autres, reste à l'homogénéiser : c'est le rôle des notions de **cohésion** et de **cohérence**. La cohésion œuvre sur la forme, la cohérence sur le contenu ; les deux visent à renforcer l'unité de la série en apportant des liens logiques et harmonieux entre les photos. L'harmonie est au cœur de ce dernier critère de constitution d'une série photo.



Série de couchers de soleil en Bretagne, photographiés sur quatre jours en mai 2015, à chaque fois à la même heure. Les lumières sont homogènes, comme les compositions, ne serait-ce qu'avec le centrage du soleil et l'apparition systématique d'une portion de côte. C'est la même portion qui apparaît sur trois des photos : il y a donc corréférence. L'intérêt de la série repose sur ces points communs, mais aussi sur les points complémentaires, notamment dans la texture de la plage au premier plan, très différente d'une photo à l'autre.



En linguistique, la cohésion intervient au niveau des mots et la cohérence dans leur interprétation. Les connecteurs sont ainsi des indices de cohésion, de même que les répétitions – y compris celles entraînées par les coréférences – et certains pronoms. Caractériser la cohérence est beaucoup plus difficile, puisque par définition cette notion intervient à un niveau plus abstrait. Affirmer qu'un texte est cohérent ou incohérent relève tout d'abord d'une impression générale à la lecture, et demande pour le spécialiste des études plus poussées que l'étude des mots apparaissant dans le texte.

En photo, la cohésion relève ainsi de l'analyse formelle des photos constituant la série. Si elles sont toutes en noir et blanc avec des densités comparables, c'est un facteur de cohésion ; si elles ont toutes la même orientation en portrait, c'est un autre facteur de cohésion ; si la série comporte des connecteurs et des coréférences, là aussi, sa cohésion en est renforcée.

D'une manière générale, les critères liés aux couleurs et à la composition relèvent de la cohésion quand ils augmentent l'homogénéité des photos d'une série. La cohérence relève de l'analyse thématique des photos, c'est-à-dire de leurs sujets, des référents qui y sont visibles et que l'on retient après avoir vu chaque photo. Comme en linguistique, évaluer la cohérence d'une série nécessite des études plus poussées que l'analyse de ses caractéristiques visuelles. Une méthode consiste, devant chaque photo, à se poser les questions suivantes :

- de quoi est-il question dans cette photo ? Si les réponses diffèrent trop d'une image à la suivante, il y a des chances pour que la série ne se caractérise pas par sa cohérence ;
- quel est le rôle de cette photo dans la série ? S'il n'est pas clair, ou si plusieurs photos ont exactement le même, il y a des chances pour que la série ne soit pas optimale quant à sa cohérence ;
- cette photo pourrait-elle être remplacée avantageusement par une autre ? Si oui, alors les différences entre l'ancienne et la nouvelle (si elles sont faciles à identifier) peuvent permettre de mieux comprendre la cohérence de la série.

Pour certains linguistes, la cohésion est un critère de cohérence. C'est pourquoi, dans un souci de simplicité, on pourra parler indifféremment de cohérence pour les deux notions. Il est néanmoins utile de retenir que plus de critères de cohésion et de cohérence sont remplis, plus la série a des chances d'apparaître homogène et harmonieuse ; en un mot, d'être meilleure.

EN BREF

Par analogie, la série photo peut se rapprocher du texte narratif et s'inspirer des critères de cohérence étudiés en linguistique.

Il s'agit seulement d'une inspiration, de manière à mieux appréhender le fonctionnement d'une série photo, et non d'une assimilation. En effet, photo et linguistique ne relèvent pas du tout des mêmes mécanismes : la perception d'une image est immédiate, alors que celle d'une phrase ou d'un texte est linéaire. Cette linéarité se retrouve dans la perception d'une série photo, ce qui permet quelques rapprochements ; mais ceux-ci ne sont pas pour autant des arguments pour soutenir que photo et linguistique sont deux facettes d'un même procédé.

La constitution d'une série photo peut donc faire appel à des critères qui se rapprochent des notions étudiées par la linguistique textuelle :

- le sujet et son contexte constituent les fondations de la série ;
- les référents (les éléments qui apparaissent dans les photos) permettent d'axer des lignes narratives et servent de pilier pour la construction de la série ;
- le rythme sert à structurer la série de manière efficace et dynamique ;
- les connecteurs ont pour rôle d'explicitier ou de faciliter les transitions d'une photo à la suivante ;
- la cohésion et la cohérence garantissent l'homogénéité graphique et thématique, la cohésion jouant plutôt au niveau de la forme et la cohérence au niveau du contenu.

Mise en place des éléments d'une série

Depuis le premier chapitre, ce livre passe en revue les théories, les critères et les paramètres techniques permettant de construire une série photo de manière rationnelle. Ce sont des outils qui permettent maintenant de mettre en place une démarche et de la matérialiser par des photos.

Le choix de contraintes et la formulation de critères

Une première étape pour le photographe consiste à trouver son sujet ; si vous faites de la photo depuis quelques années, vous savez quels sont les sujets qui vous mettent à l'aise et ceux qui vous bloquent. Photographier un paysage ne pose généralement pas de problème lors de la prise de vue, alors que la photo de gens dans la rue demande beaucoup plus d'implication, d'aplomb et de prise de risque. Aussi, le résultat ne correspond-il pas forcément : il est difficile de produire des paysages originaux et marquants. Trouver son sujet est donc un compromis entre aisance à la prise de vue et satisfaction à la visualisation du résultat. Si vous n'avez jamais réalisé de série, commencez avec votre sujet de prédilection, dans un contexte auquel vous êtes habitué ; les conditions seront réunies pour que vous ayez quelque chose à dire avec une série.

Une deuxième étape possible consiste à s'imposer des contraintes. Vous connaissez votre sujet ; essayez d'ajouter des contraintes qui viendront garantir une certaine cohésion dans vos photos. Par exemple : optez pour le noir et blanc avec un format 24 × 36 et une orientation verticale, utilisez un objectif à focale fixe, insérez systématiquement un premier plan. Pour définir ces contraintes, parcourez les photos de votre stock et cherchez des points communs, ou du moins des ébauches de points communs. Vous vous rendez compte que vos photos les plus réussies intègrent un premier plan ? Alors adoptez ce principe comme une contrainte pour réaliser une série. Vos photos verticales vous semblent être les plus fortes ? Alors incitez-vous à photographier en vertical. Une ou deux contraintes peuvent largement suffire. Le principe est de vous tester quand vous photographiez dans une certaine direction plutôt qu'en totale liberté. Si cette direction vous étouffe et que la liberté vous manque, c'est que les contraintes sont trop dures : relâchez-les, n'en gardez (au moins) qu'une.

Les prises de vue s'enchaînent, les contraintes s'affinent ou s'assouplissent. Vient maintenant la troisième étape : celle de l'édition. C'est le moment de rapprocher et de comparer les photos que vous avez réalisées sous contrainte. Le but est de faire un premier tri, d'ordonner les photos, puis de procéder à un second tri en fonction de cet ordre, en tenant compte de considérations telles que la narration, son rythme, les connecteurs et la cohérence. Si vos photos portent toutes sur le même sujet – par exemple, en noir et blanc, en vertical et avec un premier plan systématique –, vous aurez plus de chances d'identifier un rythme et des connecteurs qu'avec des photos réalisées sans contrainte. La deuxième étape prouve ici son intérêt : avec un matériau de départ déjà bien ciblé, la construction de la série est facilitée. Cette troisième étape consiste à tester différentes configurations et à retenir certaines associations de photos. Pour la mener à bien, il peut être utile de tirer vos photos en petit format, par exemple 10 × 15 cm, de les poser toutes sur une grande table et de les déplacer. Les photos qui se répondent bien sont ainsi plus faciles à identifier que sur écran, et vous construirez pas à pas quelques sous-séries, puis votre série.

Bien entendu, cette méthode n'est qu'une possibilité parmi d'autres ; elle vise à donner des repères, pas à promouvoir un mode de fonctionnement qui peut sembler bien rationnel. À chacun de s'adapter ! On peut construire une série de manière totalement spontanée, intuitive et irrationnelle.

Dialogue autour d'une série : photo urbaine

- Pourquoi ces photos d'immeubles (voir pages 90-91) avec un élément en bas à droite ? Quel est l'intérêt ?

Il s'agit d'un exercice pour illustrer une démarche photographique, pas forcément pour obtenir des images marquantes. De fait, chaque photo n'a pas beaucoup d'intérêt en soi : c'est l'ensemble – la série – qui fait sens. Quand on se

balade dans le quartier de La Défense, on est tout d'abord attiré par les perspectives des immeubles et par le graphisme de leurs façades, mais on se lasse rapidement des vues d'ensemble exagérant les perspectives grâce au grand-angle. J'ai vite été intrigué par les éléments urbains : lampadaires, caméras de surveillance, panneaux de signalisation, barrières, rambardes... d'où l'association de façades et d'éléments urbains, association qui pour moi reflète bien cet environnement particulier. Pour tout ramener à ces deux ingrédients, j'ai coupé les rues, les passants et les arbres, et j'ai donc cadré un peu vers le haut. C'est aussi pourquoi j'ai choisi les lampadaires : eux seuls dépassaient encore.

- **Sur certaines photos, l'élément en bas à droite n'est pas très visible et il faut le chercher un peu. Ne devrait-on pas enlever ces photos de la série ?**

Non, car leur présence est signalée par les autres photos de la série. Une fois qu'on a bien regardé les photos sur lesquelles le lampadaire ressort d'un arrière-plan clair et uniforme, on devrait rapidement repérer les lampadaires qui se superposent à des fenêtres. C'est ainsi que joue la complémentarité dans la série.

- **Comment naît l'idée d'une telle série ?**

Une fois rendu dans ce célèbre quartier, j'ai d'abord photographié tout ce qui se présentait devant moi. Puis j'ai commencé à repérer les sujets qui m'intéressaient le plus et à ordonner mes critères. Dans un premier temps, j'ai gardé toutes mes photos, quitte à remplir plusieurs cartes mémoire. J'ai ainsi amorcé plusieurs séries en parallèle, sans savoir vraiment lesquelles ressortiraient le mieux. Par rapport à d'autres séries réalisées en même temps, l'idée de celle-ci m'est venue tardivement. C'est surtout sur l'écran de mon appareil photo, en essayant de trouver un intérêt à deux photos qui ne rentraient dans aucune autre série, que j'ai repéré le lampadaire – au départ indésirable – qui leur était commun. C'est devenu un élément de composition, que j'ai transformé en contrainte pour réaliser des photos supplémentaires et construire une série cohérente.

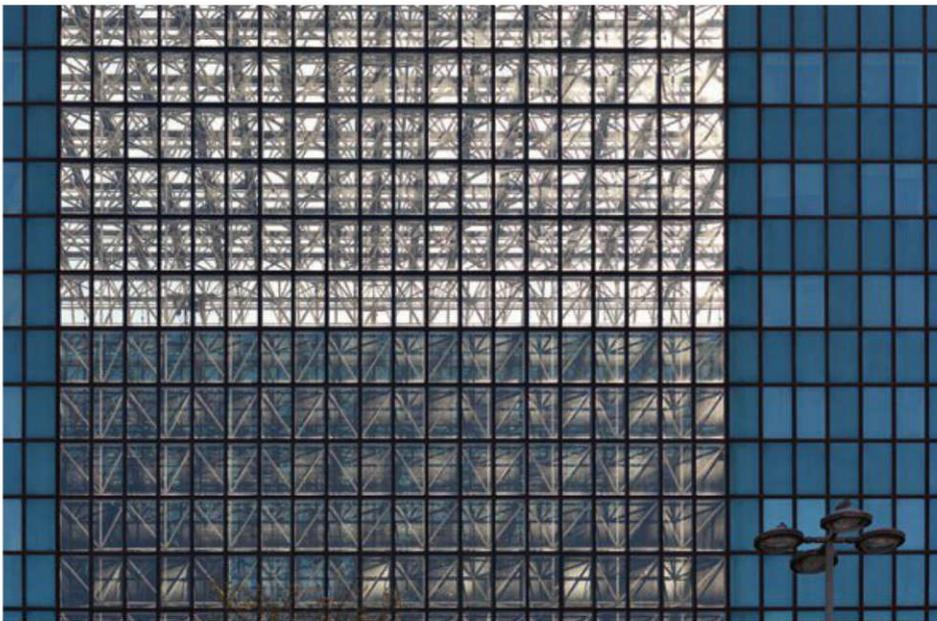
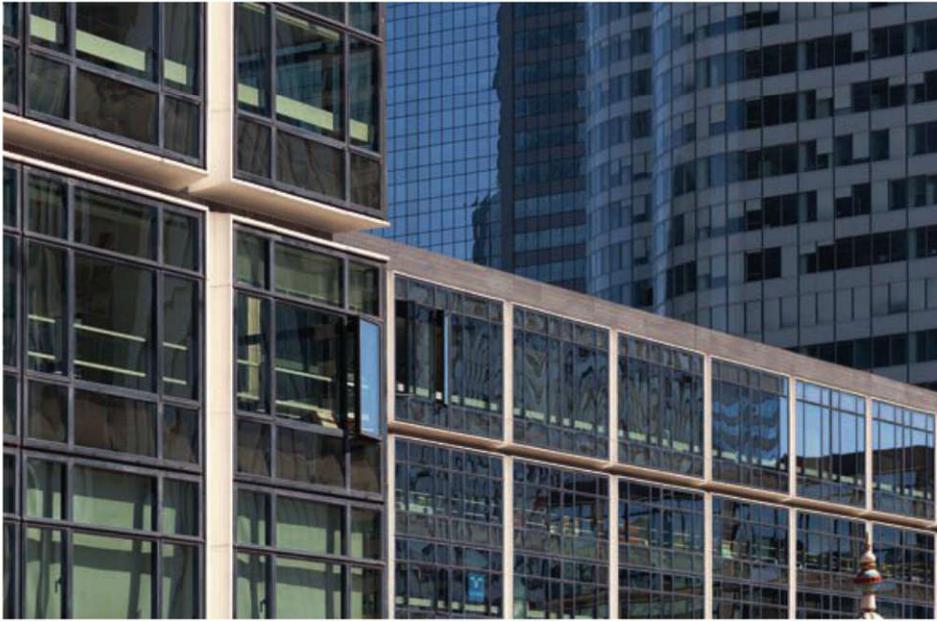
- **D'où vient la cohérence de la série ?**

À part les fenêtres et les lampadaires, les points communs entre les photos sont surtout graphiques. Il s'agit notamment des couleurs : on trouve des tons bleus et des tons beiges, rien d'autre. Il s'agit également des lignes : toutes les verticales sont rigoureusement verticales.

- **Des retouches ont donc été effectuées après la prise de vue ?**

Oui, tout d'abord un redressement des perspectives, justement pour obtenir des verticales, même quand j'orientais mon appareil vers le haut et ensuite un recadrage, afin de positionner le lampadaire systématiquement au même endroit. Enfin, j'ai homogénéisé les densités, pour que les couleurs des façades ressortent de manière homogène. Du coup, les zones de ciel n'ont pas la même densité d'une photo à l'autre, mais je ne voulais pas me lancer dans des retouches trop marquées ; je les ai donc laissées telles quelles.





Série réalisée à La Défense, avec une contrainte forte : un élément urbain doit apparaître systématiquement en bas à droite. Le reste de la photo est rempli par des façades d'immeubles, et éventuellement par un petit coin de ciel bleu. La série ne fonctionne que si l'élément en bas à droite est toujours le même ou toujours différent. Ici, c'est la deuxième solution qui a été choisie, sachant qu'à la prise de vue j'avais aussi déclenché en prévision de la première, car je n'étais pas sûr d'accumuler assez de lampadaires ou de caméras de formes différentes.

Atelier : réalisez une série graphique

Si vous n'avez aucune idée de série, commencez par des sujets simples, qui vous entourent dans votre vie quotidienne. C'est ce que j'ai fait avec ma série d'éléments urbains en béton ou en métal. Plots, rambardes, marches, poteaux : autant de sujets que l'on trouve partout dans un environnement urbain. Or ces éléments peuvent être très graphiques et sont ainsi des sujets de prédilection pour amorcer des séries accessibles : à vous d'essayer de reproduire une série similaire.

Beaucoup de photographes se sont amusés avec les marquages au sol des passages pour piétons : faites de même ! Bien sûr, les photos obtenues ne présentent un intérêt qu'à travers la série. Sauf bien sûr si l'exercice vous fait progresser et vous permet non seulement d'aboutir à des séries efficaces mais, également, de mieux appréhender la prise de vue en général, grâce à une meilleure gestion des contraintes et des critères de qualité que l'exercice aide à formuler.



Autre série réalisée à La Défense, montrant cette fois des éléments urbains divers, au sol. Ni bâtiment ni ciel n'apparaissent : j'ai photographié uniquement en dirigeant mon appareil vers le sol. La cohérence passe bien entendu par le rendu graphique en noir et blanc, mais aussi par la présence d'ombres marquées, ainsi que par des cadrages serrés, coupant certains éléments, jamais vraiment stables : les horizontales manquent, on se sent presque déséquilibré. Réaliser une série de ce type ne demande pas plus de 15 minutes, en tout cas en ce qui concerne la prise de vue ; il s'agit là aussi d'un exercice aidant à mieux appréhender le concept de série.





La série photo : récapitulatif et questions à se poser

Le geste photographique défini à la fin du chapitre précédent regroupe les phases : de choix du sujet et d'intention photographique, de positionnement face au sujet, de mesure de l'exposition, de réglage de l'appareil photo, de déclenchement, de vérification du résultat sur l'écran de l'appareil, puis de sélection et de retouche sur ordinateur.

Les considérations sur la narration photographique et la caractérisation de la série (en termes notamment de cohérence) viennent préciser certaines de ces phases. Avant tout, intégrer des contraintes sur le sujet et son contexte a des répercussions sur le choix de l'intention photographique. Les contraintes techniques dirigent la phase de réglage de l'appareil photo et de déclenchement. Ensuite, une première vérification de l'intérêt et du fonctionnement de la série envisagée se fait lors de la phase de vérification sur l'écran de l'appareil. On peut alors reprendre le geste photographique avec des paramètres plus précis. Enfin, une deuxième vérification du fonctionnement de la série se fait lors des phases finales – sélection et retouche – qui prennent une importance toute particulière pour le photographe en série.

Une fois un prototype de la série réalisé, c'est-à-dire une fois que les photos ont été homogénéisées (même rapidement) et, par exemple, passées en noir et blanc, on peut l'évaluer en se posant les questions suivantes.

- La série se fonde-t-elle sur un contexte précis et identifiable ? Toutes les photos qui la constituent appartiennent-elles manifestement à ce même contexte ?
- La série se définit-elle par un sujet clair et évident ? De même que l'on identifie immédiatement le sujet d'une photo isolée, devine-t-on rapidement quel est celui de la série ?
- La série met-elle en scène des référents clairement identifiables ? S'il y a corréférence, celle-ci est-elle manifeste ?
- La série présente-t-elle une structure narrative ? Si oui, les photos sont-elles présentées dans un ordre précis, qui ne peut pas être changé ?
- La série est-elle rythmée ? Y a-t-il un temps mort dans la succession des photos ? La série est-elle intéressante du début jusqu'à la fin, sans distraire l'attention du spectateur ?
- La série est-elle renforcée par des connecteurs qui lient certaines photos ? La nature de ces liens est-elle identifiable sans ambiguïté aucune ?
- La série est-elle cohésive ? Toutes les photos se caractérisent-elles par les mêmes propriétés visuelles, les mêmes aspects formels, le même rendu graphique ?
- La série est-elle cohérente ? Toutes les photos portent-elles sur le même contenu, ou sur des contenus logiquement complémentaires ? La cohérence thématique de la série rejaillit-elle sur chacune des photos ?



4

Démarche pour obtenir des séries fortes

Envisager des séries aide à choisir ses sujets de manière plus précise, et donc à apprendre à mieux observer. Penser série permet de mettre au jour une démarche photographique personnelle, et à terme d'identifier puis de perfectionner son style. Travailler sur des séries donne un sens à la retouche photo : avec une photo isolée, on est tenté d'appliquer n'importe quelle retouche ; dans le cadre d'une série, on vise l'homogénéité, ce qui donne une direction à suivre. Ce chapitre propose quelques ingrédients pour combiner ces éléments en vue de la préparation de séries efficaces.

Maîtriser l'impact

Un ingrédient essentiel en photo est l'impact. À l'image de l'impact d'une balle tirée par un fusil, cette notion décrit l'effet percutant produit par une photo réussie.

Dans le contexte d'une photo unique, cet effet intervient notamment lorsque le sujet est mis en avant, par la composition et/ou les réglages de l'appareil photo. La composition contribue à l'impact quand, par exemple, les lignes de force de l'image convergent toutes vers le sujet. Parmi les réglages de l'appareil photo, une très faible profondeur de champ est un moyen efficace d'augmenter l'impact du sujet.

Qu'en est-il avec une série photo ?

Portrait de chat en trois versions. La première correspond à la photo initiale, avec un arrière-plan certes dépouillé mais malgré tout peu valorisant. La seconde est une version retouchée : le fond a été remplacé par un motif issu de la fourrure du chat. La troisième version est une nouvelle retouche qui fait apparaître un halo autour du sujet et en augmente ainsi fortement l'impact.

L'impact d'une image et l'impact d'une série

Prenons un exemple très classique : vous photographiez votre animal domestique, un chat, dans votre intérieur. Après vous être positionné devant un mur dépouillé et non devant des meubles, après quelques essais de prise de vue, vous arrivez à cadrer à la hauteur de l'animal et à le figer dans une attitude esthétique.

La photo obtenue est un portrait, et le sujet est le seul référent qui apparaît. La netteté est bonne, les couleurs et contrastes également ; l'arrière-plan est dépouillé, ce qui permet de ne regarder que le chat. Sauf que cet arrière-plan n'est pas très valorisant : on y devine des marques. Même floues, même peu perceptibles car dans



une zone sous-contrastée, ces marques atténuent l'impact. Pour que le chat bénéficie d'un meilleur impact, tous les éléments de la photo devraient y contribuer.

C'est ce qui se passe dans la deuxième version de la photo : après un détourage rapide du chat, l'arrière-plan a été écrasé par une image floue, qui est en fait une copie déformée et floutée d'une partie de la fourrure du chat. Agrandie jusqu'à atteindre la surface entière de la photo, elle en devient méconnaissable. Elle comporte les mêmes couleurs et le même type de texture que le sujet, ce qui renforce l'homogénéité de la photo. Elle fait de plus écho au sujet, ce qui augmente l'impact de celui-ci. La photo reste malgré tout perfectible ; l'arrière-plan, en particulier, devient aussi présent que le sujet, avec les mêmes densités, ce qui va à l'encontre de la mise en avant souhaitée. Accessoirement, les contours du chat sont trop marqués : on y retrouve la couleur claire de l'arrière-plan initial, ce qui n'est pas cohérent avec le nouveau fond.

C'est ainsi que l'on arrive à une troisième version de la photo. Sur cette image, on a gommé le nouvel arrière-plan tout autour du sujet, avec une transition très progressive. L'arrière-plan initial réapparaît ainsi localement, à la manière d'un halo. Il



y a maintenant un ordonnancement : le chat prend clairement le dessus, l'arrière-plan tenant le rôle de faire-valoir.

Cette méthode un peu extrême permet d'obtenir un impact maximal. Ce qui relève ici de retouches peut être géré – dans une moindre mesure – à la prise de vue, par le choix d'un arrière-plan et d'un éclairage adéquats. C'est en tout cas une démarche que l'on peut suivre, de la prise de vue à la retouche.

L'impact d'une série photo intervient à deux niveaux, un peu comme la notion de rythme décrite dans le chapitre précédent.

Tout d'abord, il passe par l'impact de chacune des photos, individuellement. De même qu'une série composée de photos moyennes a peu de chances d'atteindre l'excellence, une série composée de photos ayant peu d'impact risque de ne pas en avoir beaucoup non plus. Surtout si la série est présentée sous la forme d'un diaporama ou d'un livre photo, c'est-à-dire si le spectateur découvre les photos l'une après l'autre et non simultanément.

L'impact d'une série passe ensuite par la capacité de chaque photo à ramener au sujet de la série : de même que les lignes de force d'une image ramènent à son sujet, les photos constituant une série devraient avoir un même but, celui de faire-valoir, au bénéfice du sujet de la série. C'est un aspect difficile à maîtriser : comme pour la cohérence, l'impact joue ici à un niveau abstrait, et on ne peut pas donner de recettes universelles pour le maximiser à coup sûr.

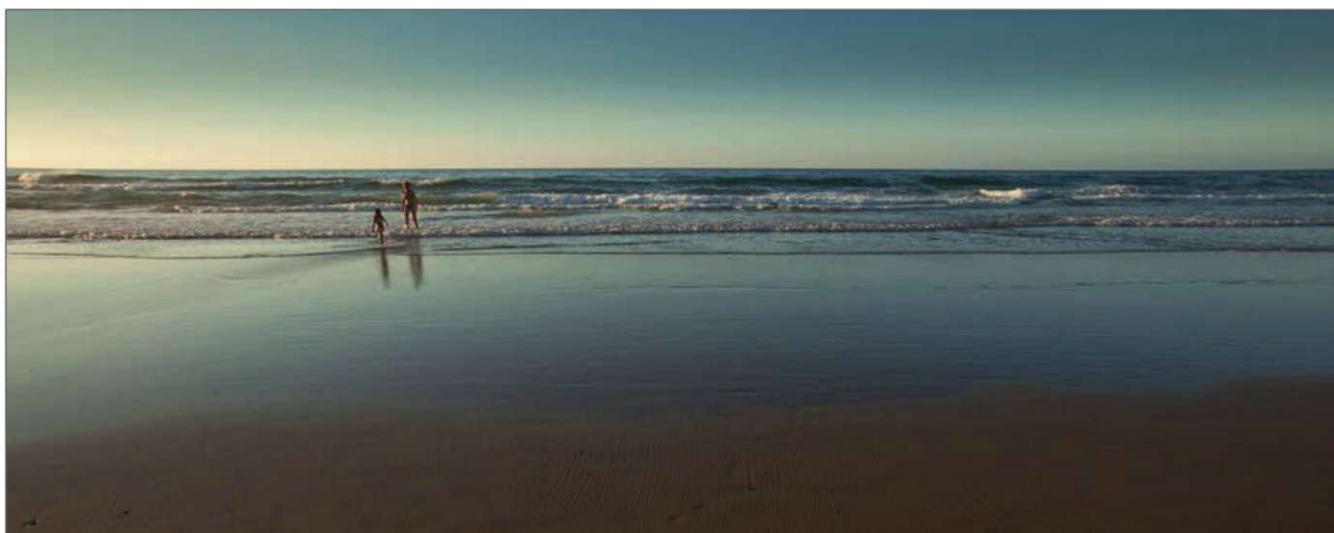
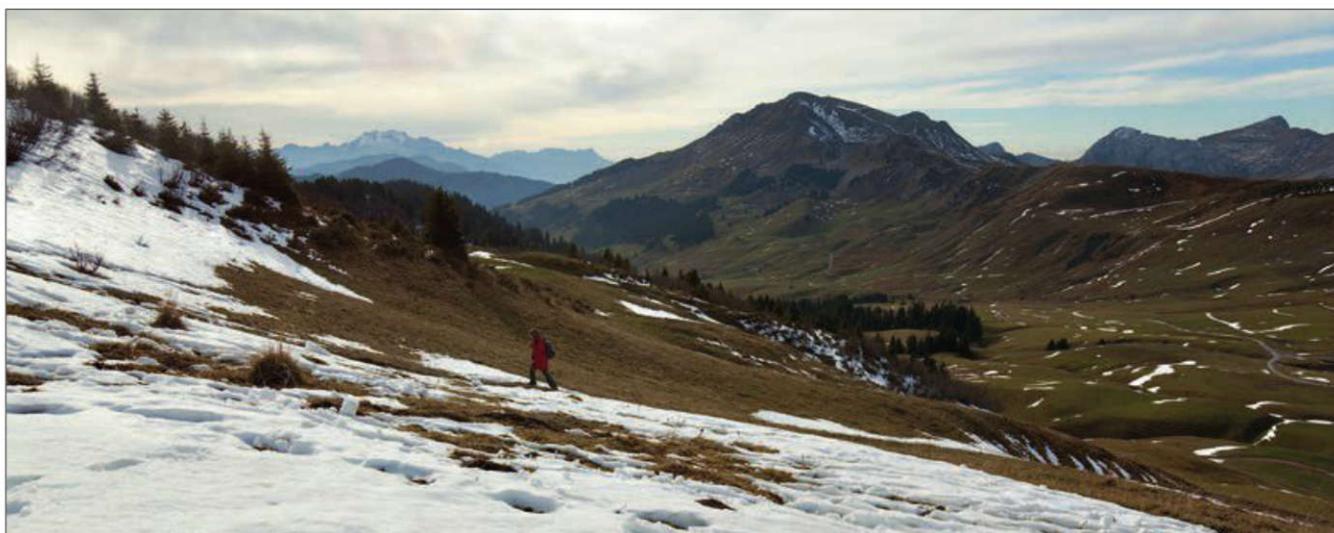
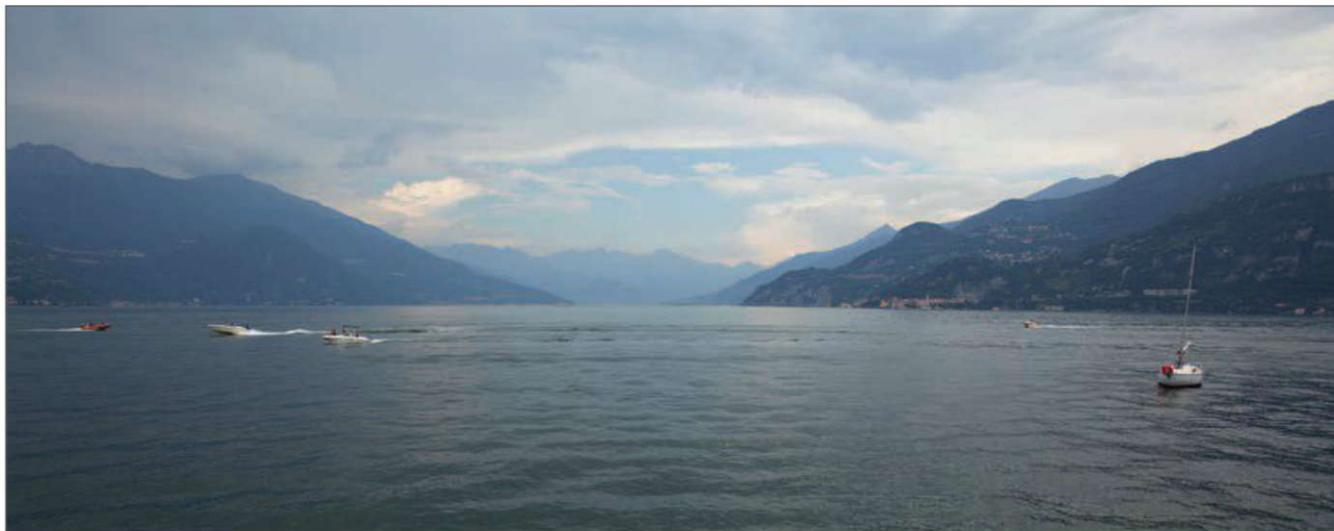
Lors de l'édition, c'est néanmoins une question que l'on peut se poser devant chaque photo : « cette photo ramène-t-elle au sujet de la série ? Contribue-t-elle à l'impact de la série ? ». Si aucune réponse ne vient immédiatement à l'esprit, c'est que l'impact de la série peut être amélioré.

Gérer le sujet et l'impact

Les questions soulevées par la notion d'impact sont liées au sujet de la série photo. En fin de compte, beaucoup de choses reposent sur une bonne identification de ce sujet par le spectateur.

Série de paysages panoramiques avec des repères humains qui donnent l'échelle, accentuent la grandeur des paysages et leur ajoutent un peu de vie. Selon la photo, il s'agit d'un personnage presque identifiable, ou de vacanciers sur des bateaux, au loin. Dans tous les cas, ce sont des points d'accroche pour le regard. De manière moins perceptible, la série évoque – par les couleurs et les éléments naturels – les quatre saisons, dans l'ordre suivant : été, automne, hiver, printemps. C'est l'un des points complémentaires de la série.





On a vu qu'une photo pouvait mettre en scène un certain nombre de référents. Une question que l'on peut se poser, pour chacune des photos d'une série, est la suivante : « parmi les référents, lesquels contribuent au sujet de la série ? ». Cela permet d'identifier les référents nécessaires, et par conséquent ceux dont le rôle est plus flou. Ceux-ci ne pourraient-ils pas être supprimés ? Ce n'est pas forcément facile – il faut disposer de photos alternatives, ou bien recommencer une séance de prise de vue – mais c'est un moyen efficace pour augmenter l'impact de la série.

Quand les éléments principaux de l'image ne sont pas des référents clairement identifiables, par exemple pour des images très graphiques ponctuées de lignes et de couleurs, la question que l'on peut se poser est légèrement différente : « quels sont les éléments graphiques qui **soulignent** le sujet ? Quels sont ceux qui le **perturbent** ? ». Augmenter l'impact passe aussi par la suppression ou l'inhibition des éléments perturbateurs, en faveur des éléments attractifs.

Dans tous les cas, il est difficile d'aller plus loin dans la caractérisation de l'impact : tout dépend de la photo, de la série, de son contexte. L'impact d'un paysage ne fonctionne pas du tout de la même façon que celui d'un portrait, pour lequel, par exemple, le regard du modèle est essentiel et arrive parfois à occulter tous les autres aspects. C'est pourquoi je reste ici au niveau de questions à se poser : arriver à répondre rapidement à ces questions, face à une photo ou à une série donnée, est un bon indicateur pour évaluer votre production photo et pour progresser.

Une démarche qui va de la prise de vue à la retouche

L'exemple du portrait de chat, en plus d'illustrer la gestion de l'impact d'une photo, montre un aspect important de la démarche d'un photographe en série. Il s'agit de l'interdépendance des phases de prise de vue et de retouche.

La photo, notamment depuis l'avènement du numérique, suit une approche **cyclique** : on réalise des retouches en fonction des photos que l'on prend, et on adapte la prise en vue en fonction des retouches réalisables.

Maintenant que la retouche est accessible, elle revient au photographe. Celui-ci apprend donc des techniques qui dépendent de la nature de ses photos : un amateur de noir et blanc se perfectionne sur les techniques de conversion en noir et blanc ; un amateur de graphisme travaille sur la gestion des couleurs, de la netteté, et acquiert éventuellement quelques notions de peinture numérique.

La prise de vue dépend aussi de la retouche : on photographie en fonction de ses propres capacités de retouche. On peut par exemple se permettre quelques infractions aux règles de l'exposition si l'on se sait capable de corriger efficacement les densités ; de même, on s'autorise des portraits sur des fonds peu uniformes (comme celui du chat) à partir du moment où l'on se sent capable d'uniformiser l'arrière-plan en post-traitement. La prise de vue en est facilitée et l'ensemble de la chaîne de production d'une image y gagne. Du moins si l'on

s'autorise de telles retouches, c'est-à-dire si l'on sort de l'approche photographique purement documentaire.

La gestion de l'impact tire parti de cette interdépendance entre les phases de production d'une image.

Dans le contexte d'une photo unique, le choix du sujet, de l'angle de prise de vue, du positionnement du photographe, de la profondeur de champ, ou encore des retouches découle en partie de l'impact que l'on veut donner à la photo. De fait, toutes les décisions vont dans un même sens. Que ce soit pour la photo du chat ou n'importe quel portrait, ces choix peuvent être les suivants :

- positionnement du photographe par rapport au sujet et à l'arrière-plan de manière à maximiser la distance entre le plan de netteté – celui du sujet – et l'arrière-plan ;
- faible profondeur de champ, pour rendre le fond – déjà flou du fait de son éloignement – encore plus flou et donc moins gênant sur la photo ;
- retouche des bords et des angles de la photo pour, si besoin, les rendre totalement flous et ne pas laisser d'élément perturbateur à la limite du cadre ;
- éventuellement, remplacement de l'arrière-plan si celui-ci n'est pas satisfaisant, c'est-à-dire si les choix précédents n'ont pas suffi à mettre le sujet en valeur.

Pour une série de portraits, les paramètres de chacune des opérations mentionnées sont à retenir, de manière à les appliquer à chaque séance de prise de vue destinée à compléter la série. La photo en série, elle aussi, suit une approche cyclique :

- on pense aux retouches réalisables lorsque l'on détermine la nature de la série, ne serait-ce qu'aux techniques adéquates de conversion en noir et blanc, par exemple ;
- on pense à la série dans son ensemble lors de chaque prise de vue ;
- on pense aux prochaines prises de vue, visant à compléter la série, lors du premier éditing ;
- lors de ce même éditing, on pense aux retouches possibles pour homogénéiser les photos ;
- lors de ces retouches, on pense aux nouvelles prises de vue envisageables, surtout si les retouches se sont avérées plus compliquées que prévu.

L'élaboration d'une série photo passe donc par la recherche d'un équilibre entre prise de vue, éditing et retouche.





Série de lacs en noir et blanc : le lac Léman en novembre 2009 et le lac de Côme en août 2011. Comme pour la série sur le littoral breton du premier chapitre, il s'agit de photos contrastées, en noir et blanc, avec un intérêt particulier pour les textures, ici celles de l'eau et du ciel. Dans la série du premier chapitre, l'horizon était situé de plus en plus haut à chaque changement de photo. Ici, l'horizon alterne entre une position haute et une position plus basse, ce qui induit un certain rythme. Quelques référents apparaissent ici et là : éléments verticaux, habitations, bateaux, sans qu'il y ait de corréférence systématique, mais plutôt des corréférences croisées (qui sont tout aussi efficaces). Certaines photos ont été réalisées par temps gris, voire maussade : je savais que j'étais capable d'augmenter fortement le contraste pour faire ressortir les textures souhaitées. J'ai ainsi procédé à la prise de vue en anticipant les retouches ultérieures.

Maîtriser la cohésion et la cohérence

Lorsque les notions de cohésion et de cohérence ont été définies, on a souligné l'intérêt de multiplier les points communs entre les photos d'une série ; maintenant que l'impact est placé au cœur de la démarche, on peut adapter cette approche.

Pour maximiser l'impact, on a vu la méthode qui consistait à écarter tous les éléments perturbateurs, qui ne contribuent pas au sujet. Cela revient à dépouiller les photos, à en faire des images simples et percutantes. Pour maximiser l'homogénéité d'une série, une technique consiste à regrouper en priorité les images simples et percutantes, c'est-à-dire à faire de cette propriété le point commun principal : l'impact de chaque photo sera alors garanti, tandis que celui de la série en sera accru.

Simplicité et lisibilité

Allez à l'essentiel ; faites simple : les images ayant le plus d'impact sont souvent les plus simples. Mes photos de marmottes, de criquets, ou le chat présenté au début du chapitre essaient de suivre ce principe au maximum. Nous sommes tous submergés par des centaines de photos, par de l'information qui vient vers nous en continu. Par conséquent, une photo simple, avec un référent unique, isolé, bien mis en valeur, apparaît comme reposante et agréable à regarder. Elle peut sortir du lot.

Aborder une photo est plus facile quand il n'y a qu'un seul endroit intéressant où regarder, et quand la quantité d'information portée par la photo reste dans des limites raisonnables. C'est pourquoi je mets en avant la simplicité dans ma démarche.

Dans l'exemple des perruches, on voit que toutes les photos de la série sont composées avec l'intention de ramener le regard vers l'animal. Celui-ci est l'unique référent intéressant : les branches d'arbres et autres éléments naturels servent essentiellement de faire-valoir.

Pour cette série animale, que j'ai voulue sans retouche, tout ce qui concerne l'impact et la cohérence a été géré à la prise de vue. Je me suis ainsi placé de manière à choisir l'arrière-plan, qui était beaucoup plus varié que ce que l'on voit sur les photos. Au téléobjectif comme ici, se tourner légèrement vers la gauche ou la droite suffit à faire disparaître un tronc d'arbre trop présent et à obtenir un fond plus uniforme. Ce contrôle du fond m'a demandé beaucoup plus de temps que la gestion du sujet en lui-même : une fois posées sur leur branche, les perruches ne bougeaient pas beaucoup et je les surveillais à peine. Il me restait donc à me concentrer sur le rendu de l'arrière-plan, non seulement pour la composition de chacune des photos, mais aussi pour la constitution de la série. Pour chaque nouvelle photo, j'avais en tête le rendu de l'arrière-plan obtenu sur la photo précédente : la cohérence de la série vaut bien ce petit effort de mémoire.

Concernant la photo sur laquelle la tête de la perruche semble sortir de la végétation, j'ai profité d'une trouée dans un feuillage situé en premier plan : je m'en suis rapproché pour le rendre totalement flou, et j'ai visé au niveau précis de la trouée afin d'y placer la tête du sujet. Le résultat illustre cette recherche de l'impact dès la prise de vue.

Les photos de cette série se caractérisent également par les tons clairs de l'arrière-plan. C'est bien sûr volontaire, avec un double objectif. Il s'agit d'une part de ne pas sous-exposer le sujet, ici la perruche, mal éclairée dans son environnement de sous-bois. J'ai donc effectué la mesure de l'exposition sur le sujet. L'arrière-plan étant globalement mieux éclairé, il ressort surexposé. Il s'agit d'autre part d'une méthode pour augmenter la lisibilité de l'image. Comme c'était également le cas pour le chat et comme on va le voir plus loin avec une série de portraits, placer un sujet sur un fond clair augmente la lisibilité ; c'est un important facteur d'impact.



Perruches à collier, photographiées dans le parc de Sceaux en mars 2008. Les deux premières photos montrent une femelle, les deux suivantes un mâle (sur lequel on perçoit bien le collier noir qui donne son nom à l'espèce). Les femelles regardent vers la droite, les mâles vers la gauche : on obtient ainsi une opposition rappelant celle du champ/contrechamp.

Dialogue autour d'une série : portraits d'artistes

- Les photos de ce groupe musical constituent-elles une série ?

Oui, c'est une série qui comporte des sous-séries. Au départ, j'ai photographié dans le but d'obtenir des illustrations, sans préoccupation de narration ni de cohérence ; c'était notamment le cas pendant le concert dont sont issues les premières photos de la série, c'est-à-dire la première sous-série. Je me suis ensuite mis en tête l'objectif d'une série de portraits, avec des attitudes et des ambiances cohérentes. Chaque sous-série se caractérise ainsi par un même arrière-plan et une même lumière. Des éléments rappelant le monde du spectacle apparaissent dans toutes les sous-séries. En plus du sujet commun, c'est aussi pourquoi on peut considérer l'ensemble comme une série.

- Quels sont les critères de cohérence ?

Il s'agit tout d'abord de portraits : même en concert, même quand la composition exploite la présence de la harpe, ce sont les visages des artistes qui sont mis en valeur. L'accent est mis également sur leurs costumes de scène, bien visibles sur toutes les photos et, de manière secondaire, sur des accessoires qui rappellent le monde du spectacle. Ensuite, la cohérence passe par des choix d'expressions – alternativement souriantes et étonnées – ainsi que par des critères graphiques, notamment les couleurs et la qualité des éclairages.

- À quel niveau joue l'impact ?

Plus la série avance, plus elle s'oriente vers la simplicité et la recherche de l'impact. Sur les premières photos, les conditions du concert ne m'ont pas permis de beaucoup travailler cet aspect. J'ai pris de nombreuses photos, dont beaucoup de plans d'ensemble avec la scène en entier, en incluant parfois les premiers rangs des spectateurs. Très peu de ces clichés m'ont semblé avoir un impact intéressant. C'est pourquoi, pour la série, je n'ai sélectionné que des plans serrés avec un fond noir uniforme et un minimum d'éléments perturbateurs. Sur les photos réalisées en studio, j'ai pu mieux contrôler le rendu général, le choix de l'arrière-plan et l'éclairage. Voulant garder une certaine cohérence avec les photos de concert, j'ai commencé par photographier avec un fond noir. Dans ce cas, l'impact joue en fermant complètement les photos, c'est-à-dire en veillant à ce que les bords et les angles soient totalement noirs et ramènent l'attention vers les visages. J'ai ensuite opté pour d'autres arrière-plans, pour terminer avec des fonds blancs qui augmentent tout de suite la lisibilité et l'impact, sans effort particulier.

- Comment l'éclairage a-t-il été géré ?

En concert, l'éclairage est celui de la scène, non contrôlable. Pour la sous-série réalisée dans la salle de spectacle avec un fond noir, j'ai voulu simuler un éclairage proche de celui du concert. Plutôt que d'utiliser des spots, j'ai pris un flash que j'ai déclenché à distance, par commande radio. J'ai pu ainsi le positionner sur un côté et obtenir un éclairage dur, de biais, qui fait apparaître des ombres marquées rappelant celles dues aux spots de la scène. L'éclairage a donc bien été bâti en fonction d'un critère de cohérence. Ensuite, pour les autres sous-séries, j'ai utilisé systématiquement le flash. Cela m'a notamment permis de capter des mouvements : pour que les poses des artistes ne semblent pas trop figées, je leur ai demandé de bouger, de tourner autour de la table ou de la harpe. Le



Photos d'un groupe de jazz vocal, ici sur scène au cours d'un concert à Paris, en janvier 2012. Mon rôle était de les photographier pour les aider à illustrer leur site web et leurs annonces de concerts.



Le groupe se compose de cinq musiciens : Evelyne (harpe et chant), Gabriel (chant), Claire (chant), Danielle (chant) et Alain (batterie). Ces photos complètent celles prises lors du concert : même fond noir ; présence d'éléments rappelant le monde du spectacle. La prise de vue s'est déroulée dans une salle de spectacle, deux jours après le concert. Cette proximité temporelle donne une certaine cohérence à la série.



Copyright © 2015 Eyrolles.



Deuxième série de portraits groupés, avec cette fois l'objectif de placer les sujets dans une ambiance typée années 1970. L'arrière-plan et les couleurs ont été choisis en fonction de cette intention. Pour faciliter les postures des artistes et signaler leur appartenance au monde de la musique, on a ressorti la harpe.



flash – dirigé vers le plafond, cette fois – a apporté l'éclairage nécessaire à un temps de pose court.

- **Des retouches ont-elles été effectuées pour cette série ?**

Oui, sur quasiment toutes les photos. J'ai en particulier fait attention à la fermeture des images au fond noir : dans les deux photos de concert, j'ai ainsi noirci le bas, de manière progressive et les têtes des spectateurs du premier rang ont disparu dans cette zone noire. J'ai appliqué ce même principe de suppression des éléments perturbateurs sur la photo prise dans les sièges de la salle de spectacle. Sans aucun accessoire de focalisation ni de diffusion, le flash a éclairé la scène brutalement, y compris les pieds et les jambes des sujets. Pour mettre en valeur les visages, j'ai donc assombri les pieds et les jambes. Pour cette photo, j'ai même noirci les quatre bords du cadre. Les artistes semblent ainsi placés dans un petit cercle de lumière, ce qui augmente l'impact de la photo et rappelle l'effet d'un spot de concert. Sur les deux autres photos prises dans la salle de spectacle, j'ai assombri le sol, qui n'était pas aussi noir que le fond. Quant aux photos de style années 1970, leurs angles ont été assombri pour, encore une fois, ramener le regard du spectateur vers le centre de l'image. En revanche, les photos avec un fond blanc n'ont nécessité aucune retouche.

Atelier : réalisez des portraits en série

La recherche d'un arrière-plan uniforme, dépouillé, lumineux et de la même couleur que le sujet est le point commun entre les photos du chat, des perruches et les derniers portraits d'artistes. Les prises de vue ont été orientées vers la simplicité, la lisibilité et un impact maximal. La cohérence, elle, oriente la constitution de la série : aucune narration ni connecteur n'intervient pour ce type de photos, et le rythme est secondaire – il intervient éventuellement avec l'alternance des expressions des sujets.

L'exploitation des notions définies dans ce livre peut orienter vos prochains portraits photo. Commencez par choisir un sujet et surtout un lieu pour les prises de vue, par défaut une pièce avec des murs blancs nus. Faites quelques essais pour tester votre cadrage et les réglages de votre appareil photo. Si vous utilisez un flash, essayez de le diriger vers le plafond pour exploiter celui-ci comme un réflecteur. Si vous avez accès à du matériel de studio et à plusieurs flashes, construisez votre éclairage pour mettre en valeur le visage tout en gardant un arrière-plan lumineux.

Dès qu'un premier essai aboutit à une photo réussie en termes d'impact, de simplicité et de lisibilité, alors la séance de prise de vue peut vraiment commencer. Le but étant une série et non un portrait unique, il faut arriver à enchaîner les photos et ne pas se trouver à court d'idées au bout de trois déclenchements. Les conditions étant fixées, reste à faire varier les postures et les expressions du sujet. Vous êtes le photographe : à vous de donner des directives simples et claires.

Troisième série de portraits groupés, cette fois devant un mur blanc pour maximiser l'impact et obtenir une image épurée, mettant en avant les visages.



Quatrième série de portraits, individuels cette fois, avec à nouveau un fond blanc et l'utilisation d'accessoires signalant le monde du spectacle.



Avec le groupe de musiciens, un point essentiel était qu'ils regardent tous, soit dans la même direction, soit vers mon objectif. Pour qu'ils regardent bien dans la même direction, il est utile de placer un objet à un endroit précis : cet objet focalisera leurs regards : sur certaines photos, un spot fixé au plafond a joué ce rôle. Un autre point essentiel est de trouver des initiatives pour provoquer des sourires, des airs étonnés ou apeurés. Là aussi, c'est un aspect qui peut s'anticiper, en préparant à l'avance quelques phrases voire quelques descriptions de mouvements, comme celui de tourner autour d'une table. Vos modèles n'auront pas tout leur temps à vous consacrer, vous devez donc éviter les moments de réflexion

entre deux prises de vue pour improviser de nouvelles idées. Au contraire : préparez dix idées à l'avance et enchaînez efficacement les situations propices à la capture d'instantanés intéressants. L'obtention d'une série et non d'un portrait unique vaut bien ce petit effort préalable.

Les questions à se poser avant la prise de vue

En insistant sur l'impact et la cohérence, ce chapitre montre que l'essentiel de la démarche photographique se prépare avant d'allumer son appareil photo. Le choix de l'arrière-plan, la construction de l'éclairage, la détermination des points communs et des points complémentaires dans une série sont autant de questions à se poser avant de prendre la moindre photo. C'est peut-être – comme le dit le photographe Eric Forey à propos de la démarche de la série – la différence entre « faire des photos » et « faire de la photo ».

Voici donc une liste indicative de questions qu'il peut être utile de se poser au moment de construire sa démarche :

- Quel est votre domaine photo de prédilection, celui pour lequel vous vous sentez prêt à réaliser une série ? Comment orienter votre angle d'attaque pour bien définir le sujet de la série ?
- Dans quelle situation de prise de vue photographier ce sujet ? Est-elle reproductible, de manière à recommencer des prises de vue si besoin ?
- Comment positionner les référents de chaque photo ? L'arrière-plan est-il contrôlable aussi facilement que le sujet ? Se font-ils écho, pour décupler l'impact ?
- Si vous photographiez des éléments perturbateurs en même temps que votre sujet, serez-vous capable de les enlever lors du post-traitement, pour optimiser la simplicité ?
- Contrôlez-vous l'éclairage des différents éléments ? Si oui, tenez-vous compte de la lisibilité dans vos choix d'éclairage ?

Ces questions cherchent à définir une démarche photographique ; celles du chapitre précédent visaient à évaluer un premier résultat, on aurait donc pu inverser l'ordre de présentation. La photo adoptant une approche cyclique, l'idée est de procéder à des allers-retours entre ces questions complémentaires.



5

Photographier en vue d'une série

Les notions théoriques et techniques ont été détaillées ; l'approche générale, et en particulier la notion d'impact, a été précisée. Mais concrètement, comment réaliser une série ? Qu'elle ait pour point de départ un ensemble de photos déjà réalisées ou qu'elle soit conçue à partir de rien, une série se construit avec des préoccupations variées : respect de contraintes, choix de reproduire une configuration type, choix de refaire une photo avec des critères plus précis...

Ce chapitre passe en revue les situations les plus courantes, depuis le choix du matériel jusqu'au stockage de dizaines de séries en cours de réalisation, en soulignant à chaque fois les conséquences pour un déroulement adapté de la prise de vue.

Choisir un matériel et un format

Pour des sujets classiques comme le paysage, le portrait ou la photo de rue, envisager une série n'a généralement pas de conséquences drastiques sur le choix du matériel : on utilise son appareil habituel, avec un grand-angle ou une focale fixe telle qu'un 50 mm. Le sujet prime, pas le matériel. Sans contraintes liées à l'utilisation de l'appareil photo, le photographe reste libre dans ses choix.

Quand on travaille sur une ou plusieurs séries, cette liberté – très appréciable par ailleurs – peut nous faire perdre l'objet de la séance de prise de vue. C'est pourquoi on s'impose parfois quelques contraintes : avec un appareil ou un objectif très spécifique, on est incité à penser série. Du fait de l'homogénéité du matériel imposé, les photos réalisées sous contrainte ont plus de chances d'être cohérentes. De la contrainte découle une facilité particulière, idéale pour les débutants ou photographes en manque d'idées.

Entre autres exemples, voici quelques contraintes matérielles possibles :

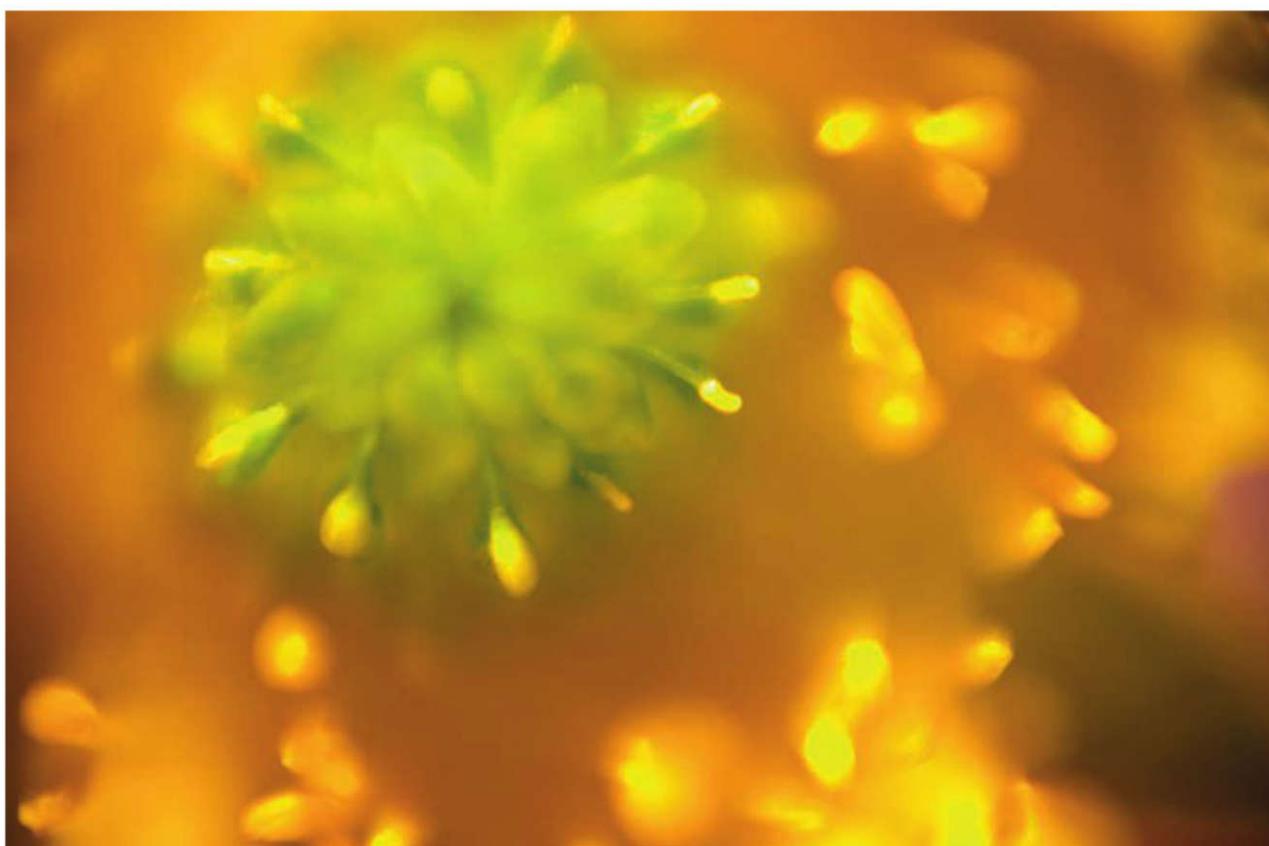
- photos prises au très grand-angle, avec des perspectives extrêmes et une netteté sur tous les plans ;
- photos prises au téléobjectif à grande ouverture, pour des fonds flous, avec une recherche du meilleur bokeh ;
- photos prises avec un objectif macro et un rapport de grandissement élevé ;
- photos prises avec un objectif fish-eye, c'est-à-dire qui produit une image ronde, à la manière d'un judas optique sur une porte d'entrée, caractérisée par sa distorsion volontaire ;
- photos prises dans la rue à l'aide d'un smartphone, avec un cadrage approximatif et une netteté pas forcément au bon endroit ;
- photos argentiques réalisées avec un appareil ancien – Lomo Lubitel, par exemple – ou un film noir et blanc à haute sensibilité ISO, avec un rendu granuleux ;
- photos argentiques de type polaroid, aux couleurs marquées, avec un format carré et une présentation caractéristique : cadre blanc au bord inférieur plus large que les autres ;
- photos argentiques réalisées avec un sténopé, c'est-à-dire un appareil sans objectif, celui-ci étant remplacé par un trou de petite taille qui suffit à produire une image, mais qui nécessite des temps de pose très longs ;
- photos argentiques infrarouges, pour un rendu particulier de la végétation ;
- photos prises avec un filtre à densité neutre vissé sur l'objectif, de manière à ne laisser passer qu'une petite partie de la lumière, ce qui impose des temps de pose longs, même en plein jour ;
- photos prises avec un filtre à effet vissé sur l'objectif, par exemple un filtre dégradé tabac, qui donne au ciel une couleur d'orage, un filtre bicolore, qui impose globalement ses propres couleurs, ou encore un filtre mirage, qui fait apparaître un reflet artificiel coupant l'image en deux parties symétriques ;
- photos prises avec un bricolage quelconque, tel qu'un morceau de papier calque fixé sur l'objectif, afin d'obtenir des photos au rendu très diffus et sous-contrasté.

Parmi ces possibilités, certaines gagneraient à être simulées en post-traitement. L'intérêt de se les imposer à la prise de vue est de diriger celle-ci vers la réalisation d'une série : on n'a pas le choix, il faut faire avec, ce qui entraîne donc à percevoir différemment son environnement. La créativité peut en être encouragée, et la cohérence favorisée.



Série de macrophotos réalisées au rapport 1, avec un objectif macro de 100 mm, lors de la même séance de prises de vue que celle des photos des pages 61 et 63. La série porte sur les motifs végétaux et se décline en trois sous-séries : une première avec des éléments tournés vers le bas, une deuxième avec de multiples points formant des motifs circulaires qui semblent venir vers nous, et une troisième avec des éléments tournés vers le haut. Les contraintes matérielles sont celles du rapport de grandissement choisi. La cohérence joue sur plusieurs plans. Tout d'abord celui du contenu : sur chaque photo, on voit tout de suite qu'il s'agit de végétaux, et ce malgré le fort grandissement. Ensuite sur le plan du graphisme : les arrière-plans sont totalement flous et épurés, les couleurs restent dans des gammes réduites.





Copyright © 2015 Eyrolles.



Se lancer

Le choix d'un matériel ou d'un autre est un exercice qui permet de se lancer et, dans certaines configurations comme celles des filtres à effet, permet presque de s'affranchir d'un sujet précis. Une fois l'appareil prêt à fonctionner, il suffit de prendre des photos autour de soi, sans trop réfléchir, pour obtenir une première série. Plus l'effet sera fort, plus la cohésion sera assurée – à défaut de véritable cohérence – et plus la série paraîtra acceptable.

C'est cependant quand on commence à réfléchir à un sujet qu'on se lance vraiment dans l'élaboration de séries.

Travailler le sujet

En 1827, la première photographie montre une cour prise depuis une fenêtre d'une maison de Saint-Loup-de-Varennes. Cette photo historique de Nicéphore Niépce a fait des émules : qui n'a jamais photographié la vue depuis sa fenêtre ?

Si vous n'avez vraiment aucune idée de sujet pour une série, commencez par celui-ci. Choisissez votre fenêtre, trouvez un élément intéressant sur lequel axer le cadrage, et retenez la position de l'appareil. En multipliant les photos à des heures et des saisons différentes, vous obtiendrez une série à moindre effort. Guetter les conditions météo les plus intéressantes deviendra un jeu et permettra à votre série de s'enrichir, prise de vue après prise de vue. Des photographes comme Harald Mante en ont fait un travail réparti sur plusieurs années, de manière à capter les ambiances lumineuses les plus impressionnantes.

Si vos fenêtres donnent sur une rue, cadrez un passage pour piétons ou un bout de trottoir, et guettez les passants. Au bout d'une dizaine de photos, vous aurez votre première série de photos urbaines.

La photo urbaine est sujette à de nombreuses possibilités de séries accessibles. Le photographe Eric Forey donne plusieurs exemples de sujets faciles à photographier (mais pas forcément faciles à repérer) : par exemple, les chiffres peints ou gravés sur des murs, ne serait-ce que les numérotations des habitations. Avec un tel sujet, l'ordre des photos est fixé d'avance, et le jeu consiste à obtenir la série la plus longue tout en veillant à la cohérence graphique.

Les couleurs font également l'objet de nombreuses séries, en axant par exemple sur l'opposition entre tons chauds et tons froids, ou tout simplement sur la présence d'une couleur comme le rouge. Même chose pour les lignes : tentez par exemple une série mettant en valeur les lignes horizontales d'escaliers. Harald Mante comme Eric Forey ont beaucoup joué avec ces éléments, produisant des dizaines de séries graphiques, qui sont aussi des préludes à des séries plus complexes et plus intéressantes.

L'intérêt de tels exercices est qu'ils permettent de s'entraîner et de se familiariser avec la notion de cohérence. En vous focalisant sur les lignes ou les couleurs, vous apprendrez à repérer les critères de cohérence graphique et vous travaillerez votre sujet pas à pas, à votre rythme.

Bien sûr, ces considérations valent surtout en situation de panne d'idée. Au cours de vacances, de voyages ou de participation à un événement, le sujet s'impose de lui-même. Il se définit éventuellement de manière progressive, comme avec l'exemple des camions mexicains et, nous allons le voir, avec trois situations typiques : la série réalisée en une seule fois, la photo prise un peu par hasard et qui amorce une série, la continuation d'une série sur la base d'une image en tête.



Série de pick-up dans des villes mexicaines, en avril 2012. Le sujet de cette série m'est venu tout simplement en me promenant dans les rues. Une photo en a amené une autre, et ce qui n'était au départ qu'un souvenir de vacances est devenu le sujet d'une série : les photos se sont enchaînées, avec des compositions et des ambiances variées. Pour que la série fonctionne, j'ai sélectionné les photos les plus proches les unes des autres de par leurs couleurs vives, la présence de zones au soleil et à l'ombre, et bien sûr l'aspect des véhicules.





Copyright © 2015 Eyrolles.

La série réalisée en une seule séance

La série réalisée en une seule fois suit la règle des trois unités : même action, même lieu, même temps. C'est le cas du reportage, ou de la séance de portraits, mais aussi de toute série réalisée au cours d'un voyage, dans un lieu dont on sait qu'il se passera des années avant que l'on y revienne. Dans ce cas, la contrainte ne vient pas du choix de l'appareil photo : elle vient de l'occasion de photographier le sujet lui-même.

Le marathon série, qui a été pour moi une opportunité de produire une quinzaine de séries, dont beaucoup sont présentées dans ce livre, est un autre exemple parlant : en m'imposant une contrainte stricte de lieu et de temps, j'ai appréhendé les immeubles de La Défense d'une façon efficace et rationnelle, peut-être même trop :

- recherche d'éléments visuellement intéressants, que l'on retrouve fréquemment dans la zone de prise de vue – sinon, la série est vouée à l'échec ;
- catégorisation de ces éléments – perspectives des immeubles, textures des fenêtres, lampadaires, voitures, arbres devant des façades, éléments bétonnés, panneaux de publicité, éléments colorés – de manière à commencer à identifier des sujets pouvant supporter la longueur d'une série ;
- prises de vue, en retenant la focale et les réglages principaux pour chacune de ces ébauches de sujets ;
- visualisations régulières sur l'écran de l'appareil photo, pour vérifier que les images déjà réalisées suffisent à constituer des séries ;
- pour les séries comprenant trop peu de photos, recherche des éléments adéquats pour continuer les prises de vue en les ciblant mieux ;
- pour les séries comprenant trop de photos, redéfinition du sujet exact de la série envisagée – par exemple, association d'une façade à un élément en béton (plutôt qu'une façade seule, trop banale une fois qu'on en a réalisé trente photos) ;
- détermination des principaux manques pour chacun des sujets de série, de manière à terminer la séance de prises de vue en ciblant le plus efficacement possible ;
- arrêt de l'exercice dans le temps imparti, en étant convaincu d'avoir capté suffisamment de séries intéressantes.

À ce point, l'obtention de séries complètes est importante. On croit qu'on pourra toujours revenir sur les lieux et recommencer d'autres prises de vue. C'est effectivement une possibilité que l'on peut envisager. Cependant, on ne sera plus dans le même état d'esprit, et cela se verra sans doute sur les photos. Par ailleurs, les conditions météo, la lumière et l'ambiance générale seront forcément différentes, et cela aussi se verra sur les photos. C'est pourquoi la séance unique est un bon moyen d'obtenir des séries cohérentes.

L'image au hasard : initiation d'une série

Le premier pick-up croisé au détour d'une rue mexicaine m'a fait prendre une photo. Le deuxième m'a fait commencer une série. On se place ici entre la série anticipée et la série après coup : il s'agit de la série révélée plutôt par la répétition d'une situation similaire.

Beaucoup de photos sont prises en **billebaude**, c'est-à-dire au cours de balades, sans préparation particulière ni recherche active d'un sujet plutôt qu'un autre. En photo animalière, la billebaude s'oppose à l'affût : en billebaude, on se promène avec son matériel et on guette la rencontre avec un animal ; en affût, on a repéré l'animal, on sait par où il passe et on se place, à l'avance, au bon endroit pour favoriser les chances de le photographier. La première photo d'une série relève souvent de la billebaude ; les suivantes laissent déjà moins de place au hasard.

À quel moment initie-t-on vraiment une série ? Pour les pick-up mexicains, dès la première photo : sans en être vraiment conscient, j'ai conservé cette première photo, alors qu'elle n'avait ni intérêt particulier ni forte signature graphique. Au deuxième pick-up, j'ai immédiatement repensé à la première photo, que j'ai visualisée sur le champ pour commencer à penser série. L'avantage d'un tel sujet, c'est qu'il repose presque entièrement sur un référent précis, clairement identifiable. Ce n'est pas toujours le cas : en paysage, on ne peut pas dire que l'on commence une série parce que l'on a photographié un arbre. Les référents sont moins séparables, peut-être moins figuratifs. Dans ce cas, la série peut émerger après plusieurs photos, voire plusieurs dizaines de photos. On photographie des paysages et, un jour, on s'aperçoit que beaucoup d'entre eux présentent les mêmes tons, avec les mêmes nuages denses et les mêmes textures : la série peut commencer.



Série présentant trois frères et sœurs, lors d'une journée au bord de la mer, à Bray-Dunes en juin 2011. Le temps étant maussade, j'ai choisi de convertir toutes les photos en noir et blanc. Lors de la prise de vue, une première photo de la fratrie observant un crabe m'a donné l'idée de faire une série. Le sable, l'horizon en arrière-plan, le ciel gris, la lumière diffuse, sans aucune ombre : les ingrédients me semblaient propices pour mettre en avant les expressions des visages ainsi que la complicité familiale. Je n'avais donné aucune directive aux sujets pour la première photo. Après quelques photos du même style, j'ai au contraire dirigé la prise de vue en suggérant des postures. J'ai ainsi fait courir et sauter mes modèles, afin d'obtenir des photos dynamiques et variées. Le résultat rend bien la bonne entente entre frères et sœurs, la série apporte une autre approche de la photo de famille.





Copyright © 2015 Eyrolles.



L'image en tête : continuation d'une série

Une fois que l'on a décidé de commencer une série, ne serait-ce qu'avec une seule image, un premier réflexe consiste à parcourir son stock pour tenter d'y trouver des photos compatibles. Si vous indexez et commentez les photos de votre stock, cette recherche sera probablement plus rapide que si vous vous contentez de regarder les images une par une.

De fait, la série photo donne un intérêt supplémentaire à un archivage fait dans les règles de l'art. Ajouter des mots-clés à chaque photo permet en tout cas de

À la suite de la série précédente, ces nouvelles photos présentent cette fois la famille au complet. On est toujours dans le même rendu noir et blanc, avec une première photo dans le prolongement de la série précédente, et une deuxième photo plus travaillée, qui relève d'une mise en scène en partie improvisée, en partie inspirée par certaines photos de groupes musicaux d'Anton Corbijn.



préparer ce qui deviendra un jour un critère de cohérence d'une série. C'est donc une démarche particulièrement bénéfique pour le photographe en série.

La première photo joue le rôle de **modèle**, de prototype. Sans que l'on sache précisément si l'essentiel en est le sujet, la composition, l'ambiance, ou une combinaison de plusieurs caractéristiques, on se laisse guider par ce modèle – l'image en tête – dans l'exploration des photos déjà réalisées.

Une fois que l'idée de la série se précise, celle-ci peut se construire uniquement avec des photos archivées. Quand on a identifié les points communs et que ceux-ci s'avèrent pertinents pour une série, des photos auparavant indépendantes en deviennent presque indissociables. La série est aussi un moyen de changer son regard sur son stock et de le valoriser.

Si le stock ne suffit pas à constituer une série de taille suffisante, le deuxième réflexe est, bien entendu, d'entamer des séances de prise de vue. Là aussi, le modèle devient une image que l'on garde à l'esprit. Si le stock a permis de faire ressortir quelques photos proches sans pour autant être compatibles avec la série, alors ces photos peuvent constituer autant d'images en tête et de photos à refaire en adaptant les paramètres pour une meilleure adéquation avec le sujet visé.

Continuer une série demande du temps ; c'est une démarche qui se fait dans la durée, et qui demande de la concentration à chaque fois que l'on envisage une séance de prises de vue. C'est cependant la meilleure façon d'obtenir des séries satisfaisant tous les critères définis dans les chapitres précédents.

Persévérer

Une série se construit donc dans le temps. On n'est plus du tout dans le même type de fonctionnement que lorsque l'on prend des photos ponctuelles, rapidement imprimées, rapidement mises sur un site web, rapidement oubliées.

La série nécessite de persévérer. Illustrations de cette démarche, on voit se multiplier les initiatives telles que :

- une photo par jour pendant un an, mettant à chaque fois en avant un objet ou un événement du quotidien ;
- un autoportrait – *selfie* – par jour pendant un an, ou par défaut à chaque visite, à chaque voyage, lors de chaque événement réunissant famille ou amis ;
- cent photos de tel ou tel sujet, etc.

Ces défis poussent à penser série, du moins si on les aborde avec des préoccupations de cohérence, et pas seulement comme une tâche quotidienne parmi d'autres. C'est un moyen facile pour avoir toujours des idées en tête, et pour ne jamais s'arrêter de faire des photos.

Néanmoins, les inconvénients et les risques s'avèrent nombreux : diminution des exigences de qualité en faveur de la seule quantité, diminution du temps passé pour chaque prise de vue, monotonie, lassitude, diktat de la série... Les méthodes et ingrédients décrits dans ce livre servent justement à éviter ces travers : si vous vous lancez dans un tel défi, réfléchissez d'abord aux critères de cohérence que vous voulez rendre !

L'intention photographique revisitée

L'intention photographique élaborée pour une série diffère de celle dédiée à la photo isolée. On ne prend plus en photo pour obtenir une image, mais pour compléter un stock d'images déjà réalisées et en vue de futures images.

Ainsi, on n'anticipe pas une composition en vue d'une seule photo, mais en pensant à la déclinaison potentielle de plusieurs images. Autrement dit, la réflexion sur la composition inclut une prise de conscience des variations possibles, chaque variation pouvant amener à une photo supplémentaire dans la série.

À propos des photos de la fratrie, la composition d'une photo isolée consiste à décider des positionnements relatifs des trois personnages : en ligne, par exemple. Par opposition, la composition dans le contexte d'une série consiste à imaginer plusieurs possibilités complémentaires de positionnements relatifs : en ligne horizontale, en ligne oblique, en diagonale (photo des sauts sur l'eau), en triangle (photo des sauts sur la plage)... Bien connaître les théories de la composition aide alors à anticiper les variations possibles.

Dans le même ordre d'idées, on n'anticipe pas le sujet d'une image en fonction des référents qui y apparaissent, mais en fonction du sujet de la série et des référents présents – ou prévus – dans l'ensemble des photos de la série.

Toujours à propos de la série sur la fratrie, le sujet d'une photo isolée est la fratrie elle-même, c'est-à-dire le portrait des frères et sœurs. Dans le contexte de la série, les frères et sœurs ne sont plus que des référents, le sujet résidant dans la bonne entente familiale matérialisée par la détente ludique au bord de la mer. Ce sujet nécessite d'envisager chaque photo en tant qu'élément de la série, apportant un indice supplémentaire pour montrer cette bonne entente : regards complices, sourires particuliers, coordination des mouvements. Même si elles se recourent, les préoccupations sont bien différentes : la photo unique nécessite de résumer le message en une image ; la série incite, elle, à décliner les différentes facettes du message sur des photos fortes, complémentaires, chacune d'entre elles s'orientant prioritairement sur une facette spécifique.

La prise de vue revisitée

Avec le marathon photo, comme de manière générale, on a vu que le photographe en série a toujours en tête plusieurs images correspondant à plusieurs séries en cours.

L'organisation d'une séance de prise de vue peut ainsi s'avérer plus compliquée que pour des photos isolées ; tout d'abord, il est nécessaire de se remémorer toutes ces images servant de modèles. Avant de partir photographier, on a intérêt à les visualiser rapidement.

Ensuite, chaque série porte ses propres contraintes, et notamment ses contraintes matérielles. Si le photographe a trois séries en cours, la première nécessitant un reflex et son objectif macro, la deuxième un sténopé, et la troisième un smartphone, la séance de prise de vue ne va pas être de tout repos : les changements d'appareils risquent de se multiplier. Sans compter que si les séries en cours diffèrent fortement quant à leur sujet, passer d'un objet d'attention à l'autre nécessitera sans doute un temps d'adaptation.

Bien sûr, ces problèmes n'interviennent pas forcément pour le marathon série, dont le but est, certes, l'obtention de plusieurs séries, mais toutes dans un même contexte et avec des sujets connexes. On peut aussi décider de faire une croix sur les contraintes matérielles, pour n'utiliser par exemple que son reflex ; et on peut également préparer des petites fiches, de manière à avoir sous les yeux la liste des points communs et des points complémentaires de chaque série en cours. Lors de la préparation comme lors de la prise de vue, penser série nécessite de petits aménagements.

Dialogue autour d'une série : le printemps en ville

- Quel est le sujet de cette série d'immeubles (voir pages 134-135) ?

Il s'agit d'un contraste entre la nature colorée, représentée par des feuillages désordonnés, et les constructions humaines, régulières, strictes, représentées par une multitude de lignes. Dans ces constructions humaines se reflètent d'autres constructions, mais pas de feuillages, ajoutant ainsi une profondeur à la sensation d'écrasement.

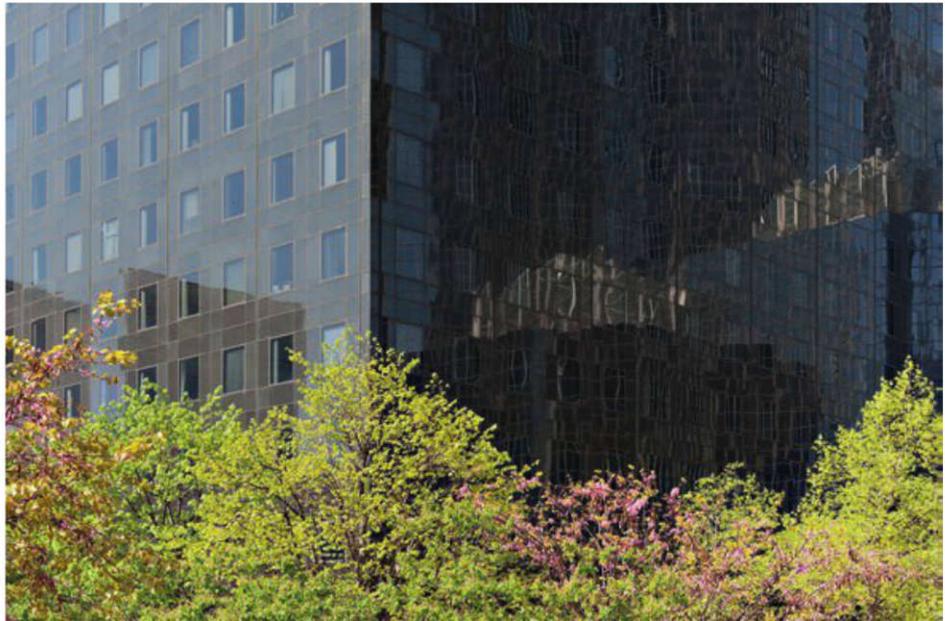
- La cohérence de la série passe-t-elle uniquement par cette association, dans chaque image, de feuillages et de constructions ?

La présence systématique de reflets est aussi un facteur important de cohérence, de même que la verticalité stricte des arêtes des immeubles ou encore l'absence de toute portion de ciel : pour renforcer le contraste avec les immeubles, je voulais minimiser les éléments naturels, donc ne faire apparaître que des portions d'arbres. Le ciel se voit dans les reflets, mais du coup il a moins d'impact. Au niveau purement graphique, seules les lignes ont été l'objet d'une attention particulière. Les couleurs n'ont en tout cas joué aucun rôle lors de la constitution de la série.

- Des retouches ont-elles été effectuées sur ces photos ?

Oui, tout d'abord le redressement des verticales pour les photos aux perspectives initialement déformées par le grand-angle, puis un renforcement de la netteté générale. Que ce soit pour les feuillages ou les lignes, je voulais une netteté perceptible, aucun élément ne devant prendre le dessus, comme cela aurait été le cas avec une mise au point sur les arbres et une très faible profondeur de champ. Ici, tout est net, ce qui permet de mieux rendre le contraste entre nature et culture.

*Série faite à La Défense
avec des arbres aux couleurs
printanières, photographiés
devant les façades typiques
des célèbres immeubles. Cette
série complète l'une de celles
présentées dans le premier
chapitre : même sujet, même
rendu graphique. Selon les
photos, le reflet d'un autre
bâtiment est plus ou moins
visible sur la façade cadrée.
Ce bâtiment qui constitue
un référent indirect est
parfaitement reconnaissable sur
la première photo de la série, un
peu moins sur les autres.*





Atelier : réaliser une série de photos de rue

Même si les appareils photo sont de plus en plus nombreux, ne serait-ce qu'avec l'essor des smartphones, la photo dans la rue reste une discipline difficile.

Souvent, les passants n'aiment pas être photographiés : ils peuvent le prendre comme une curiosité malvenue, voire comme une agression. Face à cette difficulté, photographier à la sauvette est une solution possible. Une autre méthode consiste à signaler clairement qu'on fait des photos, à lancer un regard interrogatif qui vaut comme demande d'autorisation de photographier puis, éventuellement, à montrer rapidement le résultat sur l'écran de l'appareil, histoire de rassurer. Entre ces deux solutions, une alternative consiste à s'intéresser – ou à feindre de s'intéresser – à d'autres sujets que les passants eux-mêmes : la rue, les façades de boutiques, les étals de marché...

Dans tous les cas, la photo de rue en vue d'une série se focalise simultanément sur plusieurs éléments, pas seulement sur les passants. Ceux-ci rappellent un contexte de prise de vue et apportent aux photos des points forts. Mais les lignes formées par les trottoirs ou les marquages au sol peuvent être aussi importants, à l'image des arrière-plans pour les portraits animaliers.

Une méthode classique consiste donc à se concentrer tout d'abord sur ces éléments urbains, à préparer l'appareil photo, puis à attendre qu'un passant entre dans le champ pour déclencher. Avec un tel exemple, le passant est figé en train de marcher : pour rendre la photo dynamique, ses jambes doivent se distinguer clairement l'une de l'autre, plutôt que se superposer. Photographier en rafale permet de capter plusieurs instants avec des attitudes différentes, puis de choisir celle transmettant le plus de dynamisme. Un peu de chance fera le reste.

Marchés au Mexique, photographiés en avril 2012, lors du même séjour que celui de la série de pick-up. À chaque promenade en ville, j'avais en tête plusieurs sujets de série. Concernant les marchés, j'ai engrangé des photos d'étals (surtout quand ils présentaient beaucoup de couleurs) et des vues plus générales. Ici, j'ai choisi une structure similaire à celle de la première série de ce chapitre : six photos en trois paires. La première paire montre un marché couvert, enfumé à cause des viandes en train de griller ; la deuxième montre des étals dans la rue, proposant notamment des piments et des insectes ; la troisième se focalise sur des poissons, à nouveau en marché couvert.





Les questions à se poser pendant la prise de vue

Série en une fois, initiation d'une série, continuation d'une série ? Les questions à se poser pendant les séances de prise de vue diffèrent quelque peu. Dans le cas de la série réalisée en une seule séance et dans celui de l'initiation d'une série, il s'agit d'enchaîner les photos et d'alterner prises de vue et visualisations sur l'écran de l'appareil. On n'a pas forcément le temps de penser série – et l'inspiration pourra venir après coup, à tête reposée – donc il vaut mieux se concentrer sur la composition de chaque cliché, comme pour des photos isolées. Dans ces deux cas de figure, on ne sait par exemple pas encore si la série regroupera des photos en couleurs ou en noir et blanc. La prise de vue ne peut pas prendre en compte cet aspect, qui sera décidé plus tard, lors de la gestion de la cohérence de la série. Les questions à se poser pendant la prise de vue sont donc celles communes à la réalisation de toute photo : elles relèvent du geste photographique tel qu'on l'a déjà décrit.

Dans le cas d'une séance de prise de vue dédiée à une seule série, autrement dit dans le cas de la continuation d'une série unique, alors les questions à se poser sont d'une part celles du geste photographique habituel, d'autre part celles de l'adéquation de la photo en cours de réalisation avec le modèle préalablement identifié. En voici quelques exemples :

- les référents de la photo sont-ils cohérents avec le sujet de la série ?
- les points communs souhaités – entre la photo en cours et le modèle – sont-ils vraiment perceptibles ?
- la photo en cours apporte-t-elle quelque chose à la série ? Autrement dit, vaut-elle plus loin qu'une simple répétition du modèle, et permet-elle de préciser le sujet de la série ?

La prise de vue est également dirigée par les contraintes choisies pour la série. En reprenant le choix du noir et blanc, c'est un aspect préalablement décidé, donc pour lequel le photographe doit se mettre dans un état de perception adéquat.

Enfin, dans le cas d'une séance de prises de vue dédiée à plusieurs séries en cours de réalisation, la principale adaptation consiste à passer mentalement d'une série à l'autre, c'est-à-dire à se remémorer le bon modèle, et à se mettre dans l'état d'esprit correspondant, et ce d'une photo à l'autre.

Face à une scène donnée, lorsque celle-ci peut *a priori* être intégrée dans plusieurs séries – par exemple face aux immeubles de La Défense –, il s'agit également de multiplier les prises de vue, en changeant à chaque fois l'image en tête et les contraintes associées.



6

L'édition de la série photo

Même avec un fil directeur précis et des contraintes strictes, la constitution d'une série entraîne une multiplication des photos. Comment les trier et en sélectionner les meilleures, celles qui donneront le plus de sens à la série ? Existe-t-il un moment où l'on peut dire que la série est finalisée, définitive ? Ce chapitre présente quelques grilles d'évaluation visant à donner des repères pour répondre à ces questions, et explore la notion de réécriture photographique, c'est-à-dire la méthode qui consiste à remplacer une photo par une autre pour améliorer la série sans en augmenter la taille.

Rassembler des photos pour constituer une série

Qu'elles soient issues d'un stock ou de séances récentes de prises de vue, nos photos se multiplient rapidement. Or, trancher parmi une vingtaine de photos pour en sélectionner les meilleures n'a rien à voir avec choisir parmi mille photos : on n'appréhende pas de la même façon vingt photos – qui peuvent s'afficher simultanément sur un écran sans devenir illisibles pour autant – et mille photos, qui nécessitent une exploration rationnelle et cadrée.

L'exploration d'un grand nombre de photos peut suivre trois principes complémentaires.

Série d'écureuils du parc de Sceaux, certains photographiés en mars 2008, d'autres en octobre 2011. Le matériel utilisé est le même, mais les conditions météo varient, ainsi que les arrière-plans et bien sûr les postures des animaux.

- Elle peut être axée sur des critères de recherche de type mots-clés, c'est-à-dire dirigée par l'indexation des photos. Dans ce cas, on visualise non pas l'intégralité des photos mais les résultats d'une requête regroupant un choix de mots-clés. Plus l'indexation est complète et de qualité, plus les résultats seront pertinents et plus la série aura des chances de se constituer efficacement. Bien entendu, une indexation au préalable – à la main ou à l'aide d'un logiciel dédié – est nécessaire ; encore faut-il qu'elle ait été faite (et ce, de manière correcte).



- Elle peut être orientée par une image – le modèle, comme pour l'image en tête – qui sert de critère de recherche. Ici aussi, on visualise les résultats de la requête et non l'intégralité des photos. Avec votre moteur de recherche favori, une telle requête est désormais possible : le système se sert de votre image pour trouver dans sa base toutes les photos similaires, c'est-à-dire cohérentes graphiquement – et même thématiquement pour les systèmes les plus évolués, capables de reconnaître les référents et d'en tenir compte dans sa recherche. Le résultat peut être bluffant au premier abord, mais il ne remplace pas pour autant l'intervention du photographe, ne serait-ce que pour le repérage des points complémentaires. Par ailleurs, pour qu'une telle technique fonctionne sur son propre stock, une indexation préalable est là aussi nécessaire.
- Elle peut être visuelle, c'est-à-dire centrée sur la perception du photographe. Cette méthode requiert d'autant plus de temps que le stock est important. On a alors tout intérêt à procéder de manière raisonnée : présélection en fonction des sujets, constitution de groupes, affichage des photos groupe par groupe, sélection puis reconstitution de nouveaux groupes, affichage et ainsi de suite. Avec mon stock d'environ 30 000 photos, c'est la méthode que je préfère, sachant que mes photos sont classées selon leur sujet et pas seulement selon la date ou le lieu de prise de vue.



Les techniques d'indexation et de recherche dans une base d'images progressant continuellement, une série peut s'identifier des années après la réalisation des photos. Exploiter les nouvelles technologies peut d'ailleurs constituer un moyen amusant de tester des séries.

Ce n'est cependant pas l'utilisation d'un outil qui va vous permettre de construire une série narrative : quand on veut raconter une histoire, il faut en déterminer les étapes. Cela va bien au-delà des critères de cohérence pris en compte par les outils. De même, gérer la redondance, la complémentarité, le style de vos photos nécessite votre propre regard. À moins que vous ne travailliez avec un éditeur ou un commissaire d'exposition, c'est à vous qu'il revient de construire des séries avec vos propres photos, d'identifier le rôle de chaque image, d'évaluer votre série et de combler un éventuel manque pour obtenir une série plus équilibrée et plus complète.

Identifier le rôle de chaque photo dans la série

Chaque photo d'une série doit apporter quelque chose à l'ensemble dans lequel elle s'inscrit. Dans une narration photographique, cet apport est généralement explicite et ne pose pas de question particulière, du moins si les étapes narratives sont clairement définies. Dans une série graphique, l'apport peut être plus délicat à identifier, surtout si les photos sont nombreuses et se ressemblent.

Quand les points complémentaires ont été identifiés, il peut s'agir d'une variation sur un paramètre, par exemple l'expression du sujet pour une série de portraits, l'environnement naturel pour des portraits animaliers, et d'une manière générale l'ensemble des critères de composition déjà discutés.

Quand les points communs et complémentaires caractérisant la série ne sont pas totalement figés, cet apport pose plus de questions. On se place ici à un stade où la série est encore en construction : on a envie de rassembler certaines photos, même si elles s'avèrent en partie redondantes. Un photographe souhaite mettre en avant certaines de ses photos, surtout celles qui ont demandé le plus de travail ; du coup, le regroupement obtenu relève parfois plus du portfolio que d'une véritable série. Pour tester le rôle d'une photo en particulier, une méthode simple et directe consiste à considérer la série sans la photo en question : si la série fonctionne toujours, c'est que la photo n'y jouait aucun rôle majeur.

La série des photos d'écureuils présentée précédemment n'est pas finalisée. Des photos ont été regroupées, mais le rôle de chacune n'a pas vraiment été vérifié. Testons donc les éléments principaux que sont les postures des animaux, la nature des arrière-plans et les couleurs dominantes. Certaines positions, notamment celles des deux premières photos, sont très similaires et introduisent une redondance nettement perceptible : l'une des deux est donc de trop. Tester la série sans la première et tester la série sans la seconde donne des résultats différents. Cela permet de se rendre compte que les couleurs et l'arrière-plan de la première sont bienvenus dans la série. Pour l'instant, il semble préférable de supprimer la seconde.

La dernière photo montre une attitude intéressante de l'écureuil, qu'on ne retrouve sur aucune des autres photos ; mais ses couleurs et le tronc d'arbre ressemblent trop à des éléments déjà présents dans la série, tout en étant graphiquement plus

faibles. On peut donc soit supprimer cette dernière photo, soit une autre présentant les mêmes couleurs dominantes. Pour identifier celle-ci, le choix peut reposer sur l'originalité plus ou moins forte de la composition.

Sans aller plus loin avec l'exemple donné, ces considérations montrent, d'une part, que décider d'enlever une photo relève de choix subjectifs, d'autre part, qu'il s'agit presque toujours d'un compromis entre plusieurs critères.

Si tester des suppressions de photos ne donne aucun résultat probant, alors une méthode plus rationnelle consiste à hiérarchiser les critères. Après avoir ordonné les critères prioritaires – couleurs, postures, arrière-plans, etc. –, il suffit d'enlever les photos redondantes au niveau des critères les plus importants et en plus grand nombre.

Manque-t-il une photo ?

L'identification d'une photo en trop dans la série se fonde sur la recherche de redondance, alors que l'identification d'une photo manquante se base sur la recherche d'unicité.

Quand un référent important – c'est-à-dire clairement perceptible, au point qu'on le retient une fois la série parcourue dans son ensemble – apparaît sur une seule photo, alors soit celle-ci est en trop, soit il en manque une présentant le même référent. Détecter un référent unique conduit ainsi à compléter la série en renforçant la coréférence : avec une coréférence claire et assumée, on justifie la présence du référent dans la série, ce que l'unicité ne permettait pas.

Sur la série photographiée dans les marais de Bourges, les référents principaux – que l'on retrouve sur plusieurs photos, et qui relèvent donc de coréférences – sont les suivants : eau, ciel chargé de nuages, végétation en premier plan, berges, arbres, barques. Or l'une des photos, la dernière, montre également le bord d'un chemin, avec des marches pour accéder aux barques. La photo a de la profondeur



Série sur les marais de Bourges, réalisée par un temps mitigé en avril 2011. Le rendu du ciel donne un intérêt à l'ensemble des photos, ne serait-ce qu'avec les reflets dans l'eau. Il s'agit d'une série réalisée en une seule séance, dont la cohérence repose à la fois sur la règle des trois unités et sur l'ambiance nuageuse. Si l'on ajoute à cette série une photo prise à un autre moment, avec d'autres conditions météo, on risque de casser la cohérence des nuages.





et fait écho à d'autres de la série ; on n'envisage donc pas de la supprimer. Par conséquent, on peut envisager de compléter la série avec une autre photo montrant un chemin et des escaliers. Une photo manquante a été identifiée, son modèle également : il reste à procéder à la prise de vue.

Quand la série est narrative, l'identification d'une éventuelle photo manquante se fait en explicitant les étapes narratives et en associant chaque photo à une étape. Si chaque étape narrative est décrite par deux photos, alors une étape pour laquelle n'intervient qu'une seule image peut devenir l'objet d'une nouvelle sélection.

Quand la série est plus graphique, quand elle donne de l'importance aux couleurs par exemple, alors une autre méthode consiste à identifier les variations entre les photos. Si un rendu monochrome est recherché, on peut comptabiliser les couleurs déjà présentes et celles qui ne sont pas exploitées : ces dernières pourront caractériser les photos manquantes et axer un nouvel éditing, voire une nouvelle séance de prises de vue.

Comme pour l'identification de la photo en trop, on arrive ici à une approche rationnelle par laquelle on explicite les critères de variation avec les valeurs manquantes. C'est une démarche qui va à l'encontre d'un éditing spontané, mais qui peut apporter des arguments intéressants quand la spontanéité et l'impression générale n'aboutissent à rien de concret. La notion de grille d'évaluation prolonge cette démarche.

Les grilles d'évaluation d'une série

Une **grille d'évaluation** – l'ensemble de critères précis que l'on teste pour chaque photo de la série – permet d'obtenir des indicateurs (voire des notations) établis de manière rationnelle. Pour ne pas laisser trop de place à des scores, il est essentiel de contrebalancer cette approche avec un avis plus spontané : le coup de cœur surpasse toute notation et se suffit à lui seul.

Les critères décrits dans le deuxième chapitre permettent de dresser une première liste, à adapter pour chaque cas particulier. Pour chaque photo de la série, le principe consiste à tester chaque critère et à décider si, oui ou non, il est rempli. On compte le nombre de d'exigences satisfaites et on affecte ainsi une note à la photo. Une fois toutes les photos évaluées, l'éditing consiste à reconstruire la série en commençant par les photos les mieux évaluées. Au bout d'un certain nombre de photos ou quand les notes passent sous un certain seuil, on décide d'arrêter la série. Les photos avec une évaluation moindre sont donc retirées.

Une telle grille d'évaluation est parfois utilisée par les jurys de concours, en tant qu'indicateur pour aider à classer les photos. Pour ne pas trop rationaliser la sélection, les critères restent peu nombreux ; pour tenir compte de l'avis spontané et du coup de cœur, ils peuvent également rester assez abstraits. On peut ainsi imaginer un critère « impression générale » en parallèle de critères plus techniques et plus précis.

Pour un concours axé sur un thème, voici un exemple de grille d'évaluation généraliste, applicable quelle que soit la nature du thème imposé :

- adéquation au thème ;
- aspects techniques ;
- qualité de la composition ;
- aspects artistiques.

Plus spécifiques, voici les quatre critères d'un concours de photo nature :

- aspects techniques : comment le photographe a-t-il fait ?
- aspects esthétiques ;
- capacité à déclencher une émotion chez le spectateur ;
- intérêt de l'information apportée par la photo.

Dans un même ordre d'idées, mais une organisation quelque peu différente, voici la grille d'analyse d'un concours de photo animalière – en l'occurrence l'édition 2011 du concours du Festival de l'Oiseau, qui se déroule dans la Somme – avec trois critères, dont certains se décomposent en sous-critères plus spécifiques :

- qualité technique : netteté sur l'œil, composition de l'image, qualité du piqué ;
- qualité artistique : choix de la composition, choix de la lumière, choix du cadrage ;
- originalité du sujet et difficulté de la prise de vue.

On le voit, les notions sont plus ou moins précises et se recouvrent parfois. Aucune importance : ce sont de simples indicateurs, à prendre tels quels. Pour l'édition d'une série, il est tout à fait possible de reprendre chacun de ces critères et de les compléter avec les critères spécifiques aux aspects narratifs et à la cohérence. Voici un exemple qui peut servir de point de départ :

- la série est-elle claire, lisible, signifiante et originale ?
- la série montre-t-elle un style photographique, et ce style est-il lié au sujet ?
- la série fait-elle preuve de qualités artistiques, d'un art du cadrage, voire d'une certaine poésie ?
- la série est-elle complète (pas de photo manquante), concise (pas de photo de trop), rythmée ?
- la série est-elle cohérente thématiquement et graphiquement ?

EN BREF

Rassembler des photos de son stock pour commencer à construire une série peut suivre plusieurs méthodes complémentaires :

- identification d'une ou de plusieurs photos portant sur un même sujet, et détermination éventuelle d'une photo qui sert de modèle pour bâtir la série ;
- visualisation l'une après l'autre des photos du stock, afin de trouver des photos en adéquation avec ce modèle ;
- dans le cas où le stock a été indexé, recherche par mots-clés ou – si la technologie est disponible sur le système – recherche visuelle à l'aide de la photo modèle.

Structurer la série passe par les étapes indicatives suivantes :

- déterminer le fil directeur de la série ;
- affecter des photos types à chaque étape narrative, à chaque référent important ou à chaque élément graphique essentiel à la série ;
- identifier le rôle de chaque photo dans la série, et vérifier ce rôle en enlevant temporairement la photo ;
- identifier les photos manquantes, dont l'ajout permettrait de renforcer la série ;
- évaluer la série en cours de construction, en utilisant une liste des critères les plus intéressants compte tenu du sujet et de l'objectif visé – narration ou graphisme, par exemple.

Finaliser une série

Une fois que l'on a identifié les manques et que l'on a trouvé ou réalisé les photos pouvant les combler, une fois que l'on a enlevé les photos introduisant trop de redondance, peut-on dire que la série est finalisée ?

Pour répondre à cette question, on peut parcourir critère après critère une grille d'analyse telle que celle présentée ci-dessus. Si l'on voit que certains critères sont peu ou mal gérés, alors la série n'est pas probablement pas terminée.

Ceci dit, l'ensemble des séries présentées dans ce livre est loin de satisfaire tous les critères que l'on a pu discuter dans chaque chapitre. Autrement dit, aucun résultat n'est parfait et la finalisation d'une série repose aussi (et surtout) sur d'autres arguments moins stricts : la satisfaction – relative – du photographe face au résultat obtenu, mais aussi l'impression d'avoir fait le tour du sujet de la série et, pour reprendre cette notion de style qui apparaît dans la dernière grille d'évaluation, le sentiment d'aboutir à une série qui fait preuve d'un certain style. Ce sont des critères subjectifs et critiquables, mais il vaut mieux en tenir compte plutôt que de laisser perpétuellement en chantier les séries que l'on réalise.

L'écriture et la réécriture photographique

Pour explorer le critère subjectif de style et mieux comprendre les enjeux de la finalisation d'une série, poursuivons l'analogie entre série et texte, telle qu'amorcée dans le troisième chapitre.

La réalisation d'une série photo et celle d'un texte, par exemple un roman ou une nouvelle, présentent de nombreux points communs. Au niveau du contenu, il s'agit d'attirer l'attention, de chercher l'impact, de soutenir l'attention par la tension dramatique ou esthétique. L'écriture est le procédé qui matérialise ces aspects. De même que l'on parle d'« écriture littéraire », on peut tout à fait parler d'« écriture photographique ». C'est d'ailleurs une analogie qui a déjà été utilisée par de nombreux photographes, Bernard Plossu en est un exemple.

Au niveau de la démarche elle-même, l'écriture littéraire est un travail qui demande du temps et dans lequel on distingue plusieurs étapes, de même nature que celles de l'élaboration d'une série.

- Le **premier jet**, étape qui sert de test, pendant laquelle on cherche son sujet et son style.
- Le **développement**, c'est-à-dire le cœur de l'activité d'écriture. On peut distinguer deux profils : celui de l'auteur **structural**, qui envisage le plan et la structure avant même d'écrire la moindre phrase, et celui de l'auteur **scriptural**, qui construit son texte petit à petit, pendant qu'il l'écrit, et parfois sans savoir quelle va en être la conclusion.
- La **relecture**, utile pour vérifier la cohérence et le bon fonctionnement du texte.
- La **correction**, qui intervient souvent au cours de la relecture et qui consiste à modifier quelques défauts ponctuels, afin d'obtenir un texte plus présentable.

Ces étapes ne se suivent pas forcément dans cet ordre et peuvent constituer un cycle. Les liens avec les étapes de la réalisation d'une série sont immédiats. Si vous avez réalisé une série mais qu'elle ne vous satisfait pas, considérez-la comme un premier jet et envisagez la suite du travail : quelle partie allez-vous développer ou corriger ? Si vous avez du mal à constituer une série, demandez-vous si votre profil est plutôt structural ou scriptural : cela vous aidera à mieux appréhender les caractéristiques de votre écriture photographique.

De même que l'écriture littéraire s'accompagne de réécriture, c'est-à-dire d'une transformation d'un texte déjà écrit afin d'obtenir un autre texte de meilleure qualité, l'écriture photographique s'accompagne de **réécriture photographique**, tout particulièrement pour la série photo. La réécriture consiste à reprendre l'écriture, localement ou globalement. Selon l'objectif principal, on peut distinguer les procédés suivants.

- **Réviser**, c'est-à-dire mettre à jour : on corrige une partie, suite à la détection d'un problème lors de la relecture. Pour la série photo, cela peut concerner le remplacement d'une photo par une autre, plus récente et de meilleure qualité.
- **Reformuler**, sur le même principe d'amélioration locale, mais en impliquant cette fois des corrections plus profondes. Dans une série narrative, on peut par exemple reformuler l'une des étapes de l'histoire. On est alors amené à remplacer une ou plusieurs photos, sans pour autant bouleverser la narration : la série reformulée reste thématiquement équivalente à la série initiale.
- **Réécrire**, donc recommencer l'écriture, de l'ensemble ou d'une partie seulement, avec un but d'approfondissement. La série réécrite sera probablement plus longue que la série initiale, et les deux ne seront plus équivalentes.
- **Récrire**, c'est-à-dire réorienter. Ce procédé est celui qui entraîne le plus de modifications. C'est tout le sujet de la série qui peut être interrogé à nouveau et précisé dans une nouvelle direction.

Là aussi, si vous souhaitez reprendre l'une de vos séries qui ne vous satisfait pas, la connaissance de ces quatre procédés peut vous inspirer dans votre travail de réécriture photographique.

Présentation d'une série

Une fois réécrite et corrigée, la série est finalisée : elle peut donc être présentée. La préparation de la forme finale dépend du média choisi, dépendant lui-même du public visé : cercle familial, amis, club photo, grand public... On a déjà évoqué le site web, le diaporama, l'exposition et le livre photo ; revenons sur les spécificités de chacun, de manière à mieux envisager l'adaptation de la présentation au contenu de la série.

D'un côté, le diaporama et le livre photo imposent au spectateur de prendre connaissance des photos l'une après l'autre, éventuellement par paires ou petites sous-séries pour le livre. On peut feuilleter un livre photo sans suivre l'ordre des pages ; on reçoit en revanche les photos d'un diaporama dans l'ordre prévu. En outre, le diaporama impose quasiment la même taille pour toutes les photos, à savoir la taille de l'écran de projection. C'est la même chose pour un film photographique ou une



Série de photos de bouquetins, mâles, femelles et petits, sous une météo et à des époques variables. Il s'agit d'un regroupement de photos prises en juillet 2006, mai 2010 et août 2012. Sur les deux photos du mois de mai, on voit le pelage d'hiver qui part en lambeaux. De fait, cette série en cours de construction vise à réunir différentes phases de la vie du bouquetin. Parmi les multiples photos manquantes, on peut citer : des portraits en hiver et en automne, des scènes de combat entre mâles, de recherche de nourriture. Pour l'instant, les images sont toutes dans les tons gris-bleus, ce qui a été l'une des raisons du regroupement effectué. Autrement dit, il s'agit plutôt d'un essai de série – un premier jet – que d'une série vraiment présentable.







œuvre multimédia combinant photos, mise en scène graphique et accompagnement sonore, sur le support du cinéma qui impose donc sa temporalité.

De l'autre côté, le site web et l'exposition remplissent une surface plus ou moins grande, éventuellement segmentée en volets ou en murs. Les photos peuvent avoir des tailles très différentes, ce qui permet d'en mettre certaines plus en valeur. Un spectateur peut aborder la présentation par le début prévu, mais peut aussi – un peu comme un livre – commencer par la fin ou par le milieu.

Ces deux catégories de présentation sont donc opposées. Cela rappelle les différences entre la série narrative et la série graphique : l'ordre des photos a du sens dans le premier cas, alors qu'il est plus libre dans le second cas. Par ailleurs, les paires et les séries comme celles qui déclinent un même cadrage à plusieurs époques différentes peuvent imposer la même taille pour chacune des photos. Les contraintes sont donc variées, et à une catégorie de série ne correspond pas forcément une catégorie de présentation.

- Tout type de série peut s'adapter à tout type de présentation, éventuellement au prix de quelques aménagements secondaires.
- Une série narrative s'adapte naturellement au diaporama et au film photographique, mais aussi aux autres types de présentation.
- Si le but est que le spectateur rapproche et compare les différentes photos en un seul regard, les contraintes des paires et des séries qui déclinent un même cadrage s'adaptent au site web, au livre et à l'exposition. Les tailles des photos et leurs positions relatives peuvent en effet être décidées librement : tailles et positions deviennent même les principaux paramètres de la présentation.
- Si le but est de simuler une petite animation en montrant les variations d'une photo à l'autre – par exemple avec un fondu enchaîné – les contraintes de ces mêmes paires et séries s'adaptent parfaitement au diaporama et au film photographique.
- Une série complexe, structurée en de nombreuses sous-séries, s'adapte naturellement au site web, au livre et à l'exposition, mais beaucoup moins au diaporama qui transmettra les sous-séries de manière linéaire. Même chose pour une série dans laquelle certaines photos sont plus importantes que d'autres : même en reléguant les moins intéressantes à la fin ou en diminuant le temps dédié à leur affichage, le diaporama tendra à placer toutes les photos sur un même plan.
- Une série comportant plus de cinquante photos s'adapte surtout au livre.
- Une série de moins de six ou sept photos ne fonctionnera pas sous la forme d'un diaporama, ou alors elle devra être titrée et regroupée avec d'autres séries.

Le livre photo est dans tous les cas une solution intéressante, qui plus est très accessible – beaucoup plus qu'une exposition, en tout cas. Avec la gestion de la mise en pages, des marges, de la couleur du fond de page, de la taille et des positions relatives des photos, il permet de prolonger l'élaboration de la série sur ses aspects les plus formels. Il permet aussi de prolonger la réflexion sur l'impact de la série.

Quand du texte accompagne les photos

Le site web, le livre et l'exposition permettent d'ajouter des textes explicatifs. On distingue le **texte de présentation** de la série, qui par exemple décrit le sujet et son contexte, du **texte de présentation de chaque photo**, autrement dit des **légendes**.

Quelle que soit la série, le texte de présentation n'est pas indispensable : un titre peut suffire. Si le sujet n'est pas banal, difficile à identifier ou susceptible d'interprétations différentes – l'animal a-t-il été photographié en nature ou en zoo ? – alors le texte apporte les éléments que les photos ne peuvent pas expliciter. Il clarifie aussi les éléments qui permettent au spectateur de comprendre la démarche du photographe en série.

Le texte peut prendre la forme d'un poème, à visée non plus explicative mais incitant à l'imagination ou à l'émotion, comme le font certaines photos.

Enfin, il peut intégrer une biographie succincte, avec éventuellement le profil et la démarche générale du photographe.

La présence ou non de légendes, en-dessous ou à côté de chaque photo, est un choix un peu moins libre que celui du contenu et de la longueur du texte de présentation.

Pour une photo documentaire, la mention du lieu et de la date de la prise de vue est requise, ne serait-ce que pour des raisons déontologiques. Pour une photo plus artistique, ces notes sont totalement facultatives. Selon la nature de la série, des légendes peuvent donc être indispensables. Dans le cas exceptionnel d'une série moitié documentaire moitié graphique, la cohérence prime et la moitié documentaire impose la présence de légendes pour toute la série.

Dans tous les cas, n'importe quel texte – descriptif, explicatif, poétique – peut jouer le rôle de légende. Il peut même porter sur le lien entre la photo courante et la photo précédente, par exemple en explicitant la relation de narration ou le connecteur. Attention cependant à ne pas faire porter la narration par les légendes : l'idée est parfois tentante, mais le risque, en tout cas pour une série narrative, est celui de la **narration double** : le spectateur se trouve face à deux médias qui racontent tous les deux une histoire. Si la complémentarité des deux narrations est mal gérée, si de la redondance ou des contradictions apparaissent, alors la perception de la série en sera gâchée.

Le texte de la légende peut se réduire à un titre. Certains lieux d'exposition, et surtout d'indexation – banques d'images, agences photographiques – requièrent un titre pour chaque image. En général, on y décrit le sujet de la photo.

La série vient bouleverser ce principe : le sujet d'une photo n'étant pas celui de la série, forcer l'apparition d'un titre à chaque photo peut détourner l'attention du véritable sujet de la série. Il peut aussi provoquer une **surinterprétation**, c'est-à-dire diriger la compréhension du spectateur dans une direction (trop) précise, plutôt que de le laisser découvrir par lui-même les subtilités de l'organisation de la série.

Par ailleurs, l'affichage de légendes bien lisibles, en caractères de grande taille et parfois d'un noir plus dense que les tons les plus foncés des photos, peut rompre l'harmonie visuelle de la série.

Potentiellement sources de perturbation, à la fois sur le contenu et sur la forme, les légendes doivent donc être gérées avec précaution. Le choix de les faire apparaître doit être décidé en connaissance de cause. Dans le doute, mieux vaut s'en abstenir.

Dialogue autour d'une série : édition pour un reportage

- Quel est le sujet exact de cette série ?

Il s'agit d'un reportage montrant les conditions d'un stage de ski d'été. Parmi les photos présentées, à part une photo qui sert de titre à la série, on trouve ainsi quelques images montrant l'accès aux pistes, la neige qui n'est pas très présente (voire en train de fondre), et des skieurs évoluant au milieu des rochers.

- Comment s'est déroulé ce reportage ?

Comme pour tout reportage, les photos ne montrent qu'une partie du travail effectué. Il y a d'abord la préparation, ici avec l'encadrant du stage et les pisteurs, de manière à ce qu'ils me reconnaissent et m'aident le cas échéant à remonter les pistes. Ne sachant pas skier, je me suis retrouvé à pied sur les pistes, essayant de suivre le groupe que je devais prendre en photo. Tout ceci s'est fait en accord avec les responsables des pistes, celui du stage et les participants. Une fois les gens en train de skier, je me suis placé en bordure de piste, le plus près possible de l'action, notamment des virages. Au départ, j'ai enchaîné les portraits de skieurs. Ensuite, ayant pris mes repères, je me suis focalisé sur d'autres scènes, plus liées au déroulement d'un stage. Celui-ci n'a pas duré longtemps et, du fait de ma difficulté à me déplacer et à suivre le groupe, j'ai réalisé peu de photos, une quarantaine.

- Quarante photos, est-ce suffisant pour effectuer un édition dans de bonnes conditions ?

Non, le matériau de départ est limité et ne permet pas de trouver des options satisfaisantes pour chaque situation à mettre en avant. Mon premier édition était centré sur les photos que j'avais en plus grand nombre, à savoir les portraits de skieurs. Ma première série regroupait ainsi des images dynamiques de skieurs en plein virage, avec une ou deux images décrivant l'accès aux pistes au début, et pas de fin. N'ayant pas photographié le retour vers Val d'Isère, je n'ai aucune image de conclusion.

- Ce premier édition ne suivait donc pas les règles du reportage ?

Effectivement. Le sujet était mal défini et les photos déséquilibrées. J'ai montré ma sélection à un photoreporter, Olivier Corsan, qui m'a aidé à préciser le sujet de la série : ce qui est intéressant dans le ski d'été, c'est de voir des gens slalomer au milieu de cailloux. J'ai donc récrit – réorienté – ma série, en sélectionnant les portraits de skieurs sur fond de roches et seulement ceux-ci. C'est

Reportage sur un cours de ski d'été, photographié en juillet 2006. Les participants ont un bon niveau. Ils profitent d'un glacier, celui du Pisailas près de Val d'Isère, pour continuer à s'entraîner en plein été, du moins le matin, avant que le soleil ne commence à chauffer. Ne skiant pas moi-même, j'étais à pied sur les pistes, essayant de prendre un maximum de photos du groupe que l'on m'avait demandé de suivre.



le cas par exemple de la dernière photo de la série, telle qu'elle est présentée ici : nouvel éditing, nouvelle évaluation, mais impossible de combler les manques identifiés. Après une nouvelle réécriture, j'ai obtenu la série telle quelle, en étant conscient de ses faiblesses.

- **Et si c'était à refaire ?**

J'essayerais de partir en reportage avec une idée plus précise du sujet que je veux montrer, ce qui implique de se documenter au préalable. On ne peut pas tout anticiper, mais on peut au moins envisager deux ou trois angles d'attaque possibles, et faire au mieux en fonction des conditions sur le terrain. En outre, je n'oublierais pas de donner de l'importance aux prises de vue utiles pour l'introduction et la conclusion de la série.

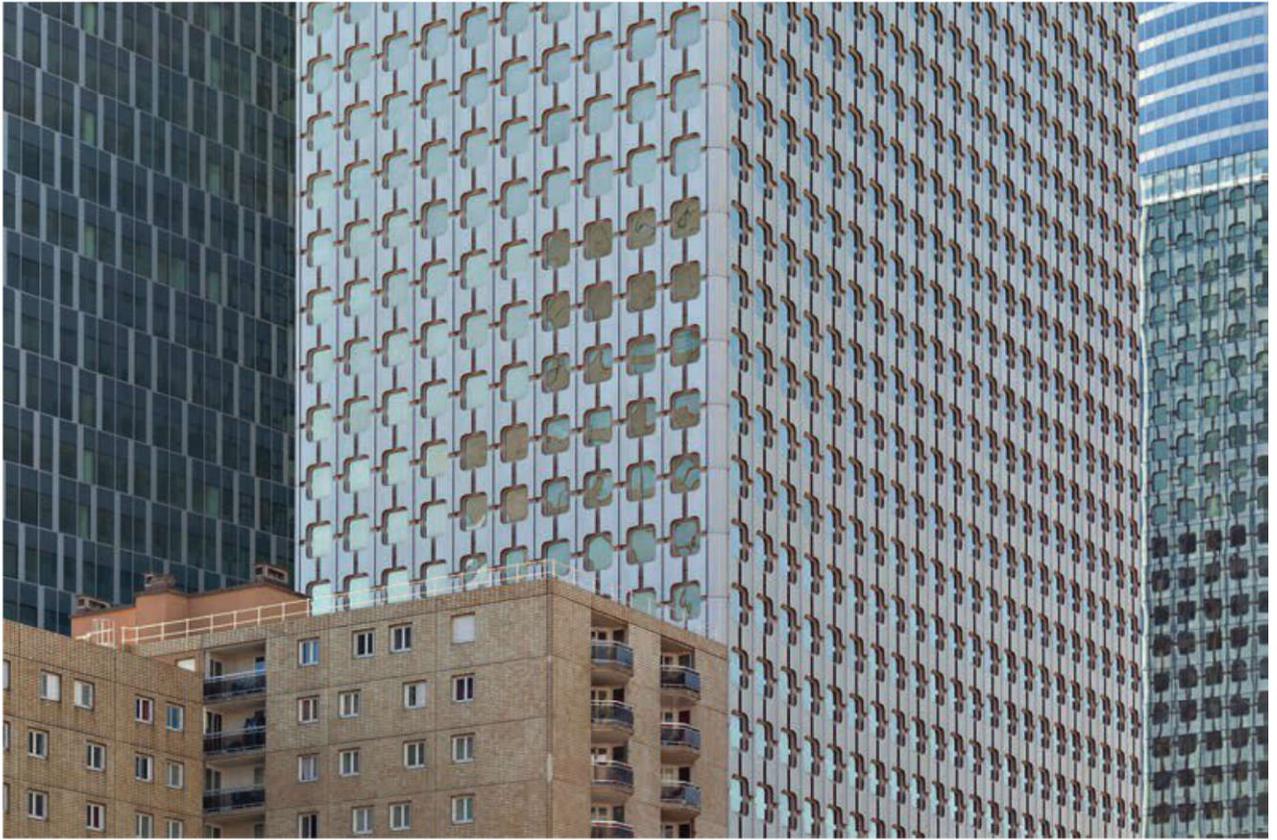
Atelier : évaluez une série urbaine

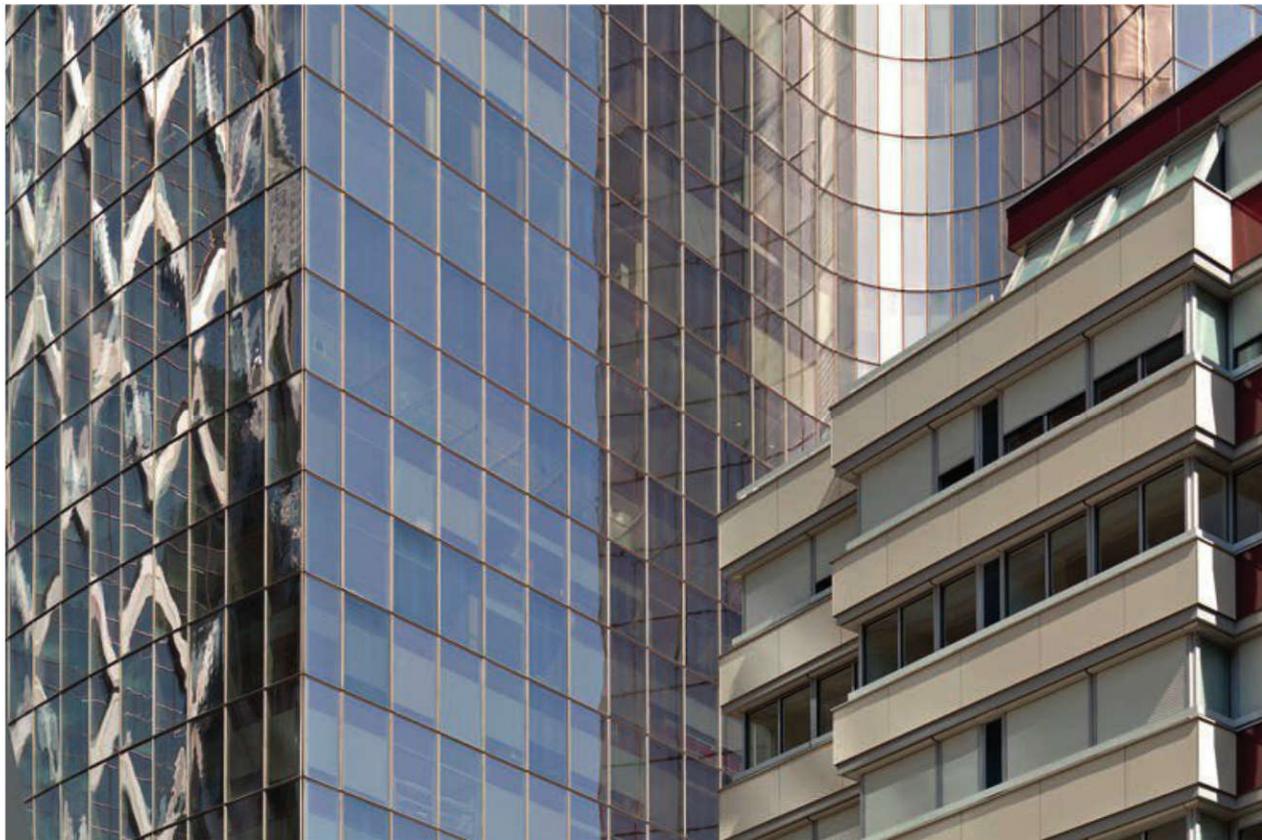
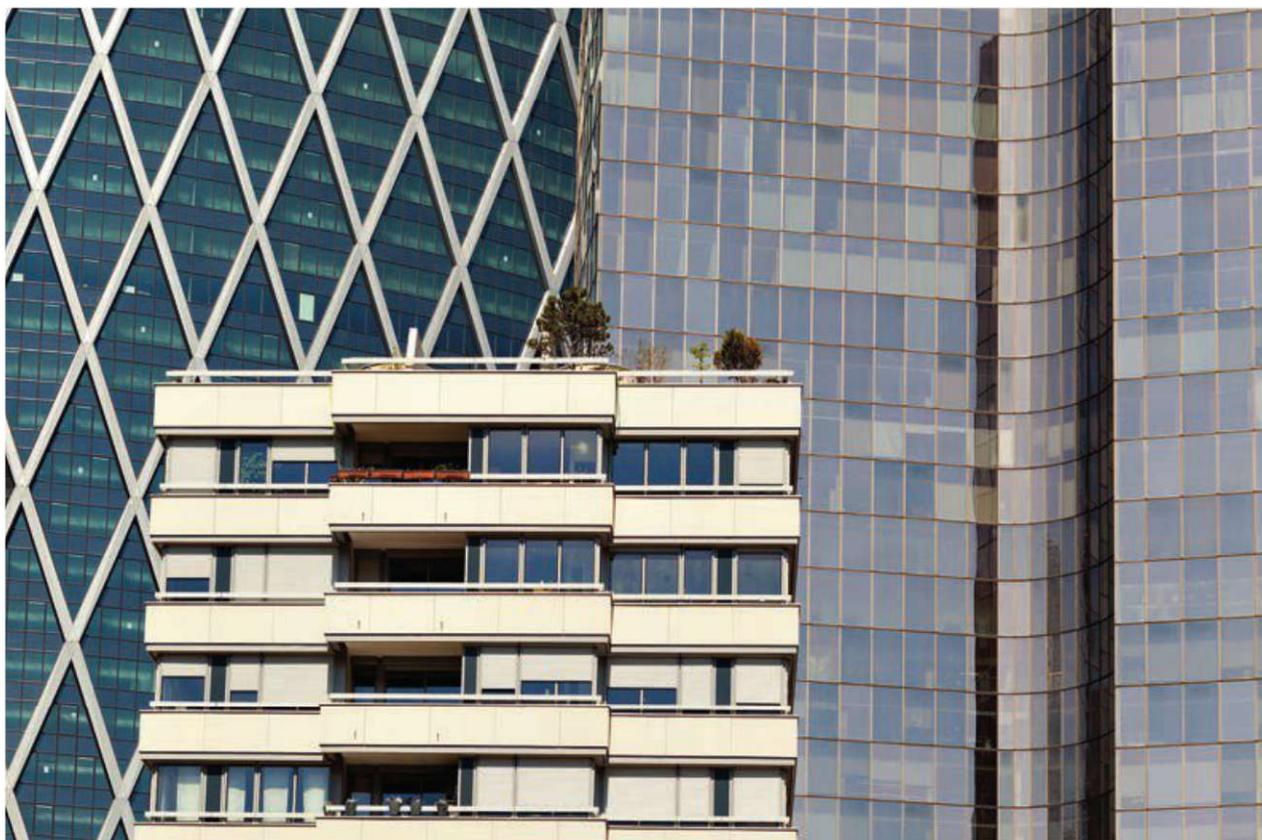
Si vous n'avez pas encore réalisé de série urbaine, regardez celle opposant tours modernes et immeubles plus anciens à La Défense. Le but est de procéder à une évaluation, de manière à orienter efficacement l'éditing, avec comme objectif l'obtention d'une série qui met en avant l'opposition, voire l'écrasement des immeubles d'habitation par les tours de bureaux.

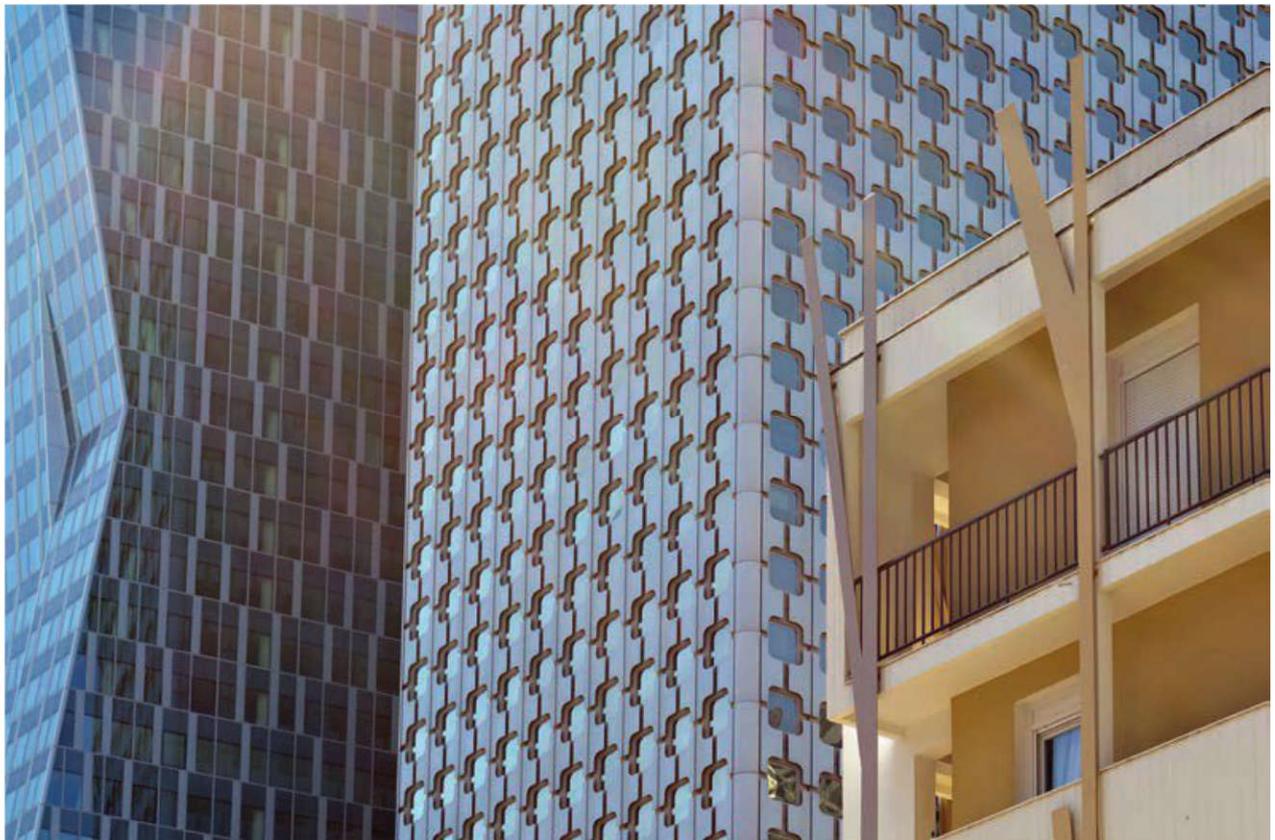
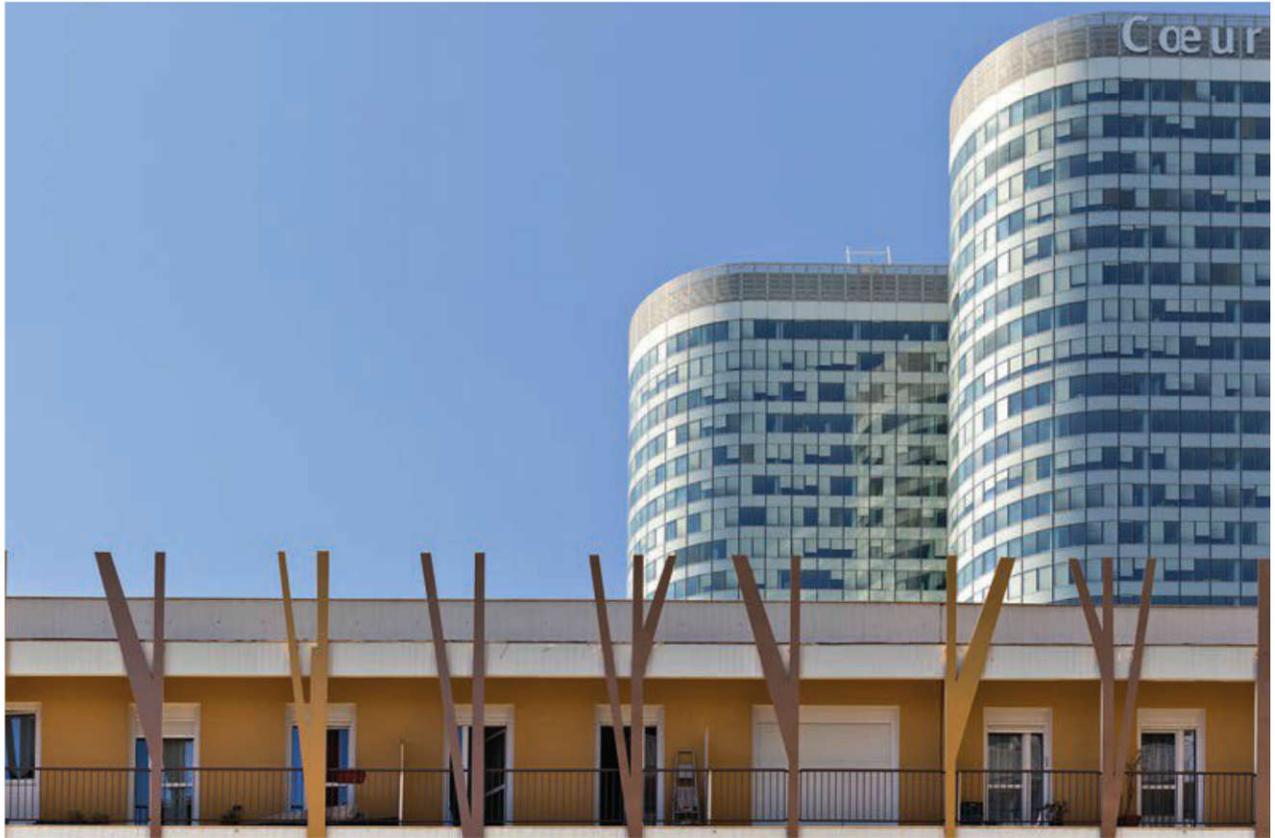
Le sujet étant déjà bien défini, il s'agit d'identifier les critères d'évaluation qui lui sont adaptés.

- Par exemple, on veut rendre un écrasement. Un moyen est que les bureaux prennent plus de surface sur les images que les habitations. Ce rapport entre les surfaces peut constituer un critère à part entière. La première photo obtient par exemple une très bonne évaluation sur ce critère.
- Un autre moyen est l'écrasement dû aux perspectives. C'est un aspect bien rendu sur la première photo, avec le tassement des perspectives causé par l'utilisation d'un petit téléobjectif. Mais c'est aussi un aspect rendu correctement – bien que différemment – sur la deuxième photo, avec son angle en contre-plongée qui accentue la différence de taille des immeubles.
- On veut rendre une opposition entre bureaux et habitations. Les photos qui rendent bien la froideur et l'uniformité des bureaux, et en même temps qui montrent des éléments du quotidien sur les immeubles d'habitation, sont donc à favoriser. Ce critère met en avant les photos montrant des balcons, avec des objets divers tels qu'un escabeau ou des bacs de fleurs.

Nouvelle série urbaine réalisée à La Défense, avec cette fois une opposition entre des tours modernes de grande taille et des immeubles plus petits et plus anciens, qui paraissent du coup écrasés par les tours. L'opposition rejoint celle entre le monde du travail et celui de la vie privée. La série est structurée en trois paires, qui correspondent aux coréférences : l'immeuble des deux premières photos est le même, pris avec des angles de vue différents, de même que l'immeuble des deux photos suivantes et celui des deux dernières photos.







- On veut constituer une série sans narration, plutôt graphique. Les photos doivent donc se caractériser par leurs compositions et par leur cohérence. Ce critère se décline ici en termes d'uniformité de l'éclairage, des couleurs et des cadrages. Le choix de faire apparaître le ciel peut être évalué positivement ou négativement. De son côté, le choix de garder la même ambiance lumineuse d'une photo à l'autre entraîne forcément une évaluation positive pour les photos qui y contribuent le plus.

Comme avec les grilles d'évaluation de concours détaillées plus haut, on retient ici des critères au nombre de quatre. Faites de même avec vos séries urbaines, de manière à ne pas multiplier les calculs, et fixez vos priorités.

Si l'on retient par exemple les quatre critères avec leur ordre de présentation comme ordre de priorité – le premier critère cité valant pour le plus important –, alors les deux photos constituant la première paire de la série sont favorisées, et avec elles celles de la troisième paire. Du fait d'un rapport de surface moins flagrant, d'un écrasement des perspectives trop fort qui tend à confondre les deux types d'immeubles dans une seule texture, ainsi que d'un impact graphique plus faible, les photos de la deuxième paire peuvent être enlevées de la série.

Un test de perception rapide montre que la série obtenue, avec seulement quatre photos, fonctionne tout aussi bien. L'édition est donc concluant.

EN BREF

Déterminer si une série est achevée s'avère une question difficile, surtout pour les séries graphiques où des photos peuvent en remplacer d'autres facilement. À l'instar de la construction d'un texte littéraire, l'écriture photographique comprend plusieurs étapes – premier jet, développement, relecture, correction – et intègre les notions de style et de réécriture photographique, celle-ci se définissant par les procédés suivants :

- réviser : mettre à jour ;
- reformuler : améliorer par remplacement ;
- réécrire : recommencer l'écriture pour approfondir ;
- récrire : recommencer l'écriture pour réorienter.

Une fois terminée, la série a pour but d'être montrée. On distingue pour cela quatre formats de présentation :

- le site web, adapté à toutes les séries, en particulier aux plus structurées et à celles faisant une place importante aux textes d'accompagnement ;
- le diaporama, particulièrement adapté aux séries narratives et aux séquences déclinant une même scène avec un même cadrage ;
- l'exposition, sans doute le moyen le plus valorisant pour montrer les photos dans toute leur finesse, adapté à toutes les séries ;
- le livre photo, adapté à toutes les séries et valorisant particulièrement un travail qui a nécessité beaucoup de temps.

Les questions à se poser pendant l'édition

On le voit, l'édition est une étape essentielle de la réalisation d'une série photo. Il incite le photographe à se poser des questions de natures très différentes, qui contribuent toutes à l'amélioration de la qualité du résultat.

- Comment réaliser une série à partir de quelques photos formant un ensemble inabouti, même s'il fait déjà preuve d'une certaine cohérence ? Comment continuer le travail, en suivant quels procédés de recherche, de détermination d'une photo prototype de la série, de planification de nouvelles prises de vue ?
- Quels moyens mettre en œuvre lors de l'édition ? Quelles techniques de comparaison de photos ? Quel temps s'accorder pour compléter la série, pour en réécrire une partie, pour recommencer tout le processus ?
- Quelle part accorder aux aspects quantitatifs, notamment à travers une grille d'évaluation, et quelle part accorder à l'impression globale, au coup de cœur ?
- Sur quels critères décider l'arrêt de la série ?
- Comment présenter les photos, et quelles sont les conséquences des contraintes des médias envisagés sur la construction de la série ?
- Comment gérer le texte et les légendes d'accompagnement, et en particulier les dépendances entre textes et photos ?

Se poser ce type de questions n'amène pas de réponses simples et définitives, que l'on pourrait réutiliser lors de l'élaboration d'une autre série. En revanche, se poser ce type de questions, de même que celles énumérées à la fin des chapitres précédents, aide à clarifier les caractéristiques de son écriture photographique, de son style.



© 2014 Eyedea

7

Retouche d'une photo et d'une série

En rapprochant des photos sur des critères de cohérence graphique, l'édition peut faire apparaître de légères disparités de cadrages ou de couleurs. Plutôt que de refaire les photos, la phase de retouche a pour but de gommer ces disparités. Corriger chaque photo fait alors appel aux techniques classiques de retouche corrective et créative, mais renforcer l'homogénéité d'une série requiert également des techniques spécifiques. Ce chapitre aborde ces techniques, en montrant comment tenir compte d'une photo qui sert de modèle et comment améliorer l'impact de la série.

Série de paysages photographiés au grand-angle dans des lieux divers – Portugal, Alpes françaises, Sicile, Mexique –, en 2010, 2011 et 2012. Pour cette série axée sur la grandeur des paysages et leur graphisme, l'accent a été mis sur le rendu du ciel. Celui-ci occupe une grande surface de l'image. Pour l'obtenir, j'ai dû recadrer fortement certaines des photos, ce qui constitue une retouche en vue de la série. De même, j'ai renforcé le contraste de deux photos qui semblaient plus fades que les autres, afin d'améliorer la cohérence de l'ensemble. Ces deux manipulations relèvent de retouches créatives, dans le contexte de la série.

Quelles retouches pour quelles séries ?

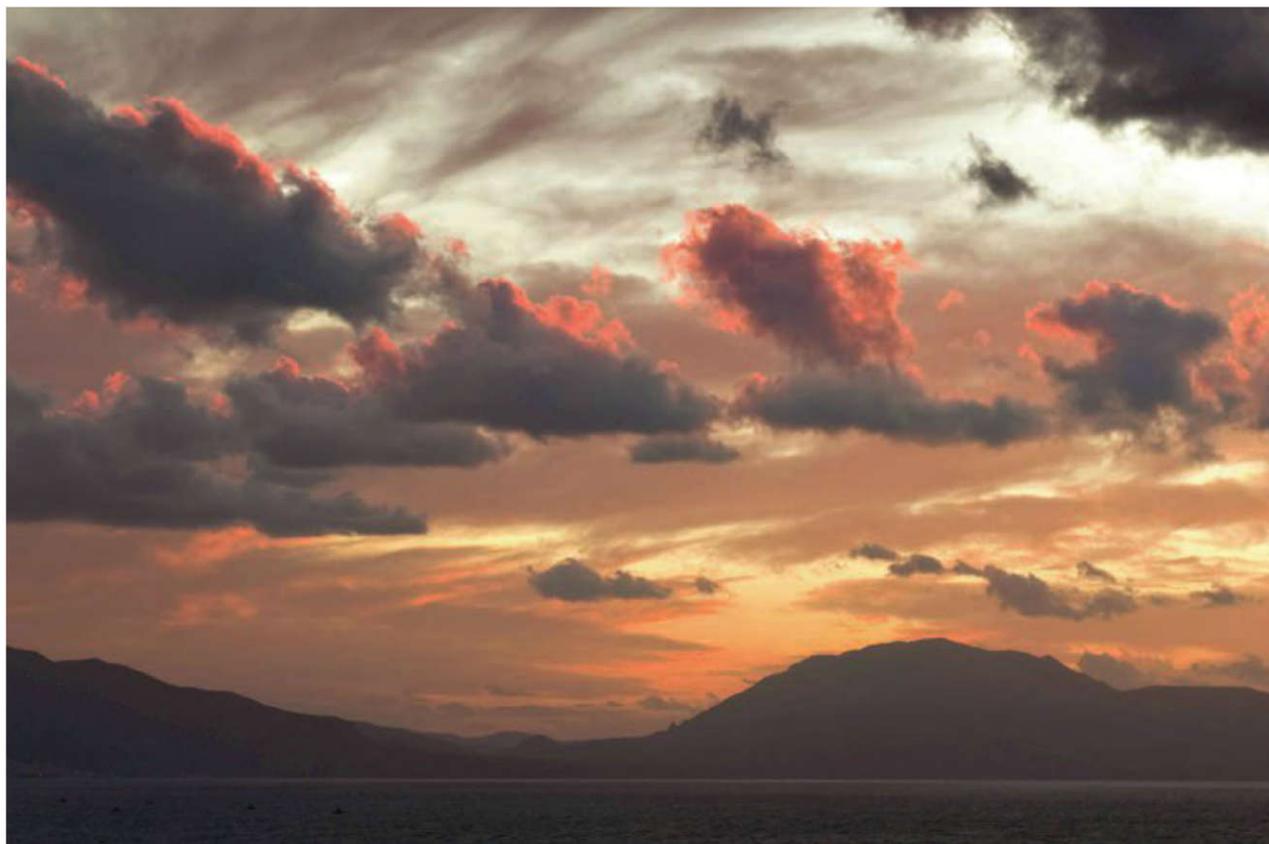
En plaçant côte à côte des photos graphiquement proches, et si l'approche choisie pour la série en autorise la réalisation, l'édition donne au photographe des idées de retouche. Par exemple, dans une série graphique axée sur une teinte précise de bleu, on peut vouloir intégrer une photo intéressante, qui apporterait beaucoup au sujet, mais dont la teinte de bleu s'avère très légèrement différente. On fait alors appel à des techniques de colorimétrie pour corriger cette photo et renforcer la cohésion de la série : ce sont de telles techniques que ce chapitre vise à énumérer et à discuter.

L'exemple avec la teinte de bleu montre que la nécessité de retouches apparaît lors de l'édition, c'en est même un prolongement de la notion de réécriture. En effet, on peut corriger ou réviser une photo en reprenant le fichier brut issu de la prise en vue, et en développant une nouvelle image avec de nouveaux paramètres techniques adaptés à la série en cours de constitution. Dans ce cas, la retouche ne modifie pas le rôle de la photo dans la série, elle ne fait qu'en corriger les petits défauts et les petits écarts avec comme modèle les photos déjà sélectionnées.

En suivant la distinction classique entre **retouche correctrice**, qui vise à corriger des défauts légers comme ceux dus à l'appareil photo, et **retouche créative**, qui relève de transformations plus libres et plus importantes, on se place dans le périmètre de la retouche correctrice pour la série photo.







Copyright © 2015 Eyrolles.

En revanche, si on modifie la photo pour en augmenter l'impact, améliorer la perception des référents (voire supprimer l'un d'entre eux) et ainsi renforcer la cohérence avec les autres photos de la série, on se place dans le périmètre de la retouche créative pour la série photo. Il s'agit dans ce cas d'une véritable réécriture, pas seulement d'une correction ou d'une révision.

La notion de défaut est sujette à discussion. Quand il s'agit d'enlever la trace d'une poussière collée au capteur de l'appareil, tout le monde est unanime : il s'agit bien d'un défaut que l'on a le droit de corriger, et la photo retouchée peut prendre la place du fichier original. Un défaut s'appréhende en fonction d'une norme : ici, la norme est celle d'un capteur propre et d'une photo dépourvue de traces de poussières. On peut malgré tout choisir de laisser les traces ; mais il faudra l'assumer car on enfreint la norme.

Quand il s'agit de décaler légèrement la teinte d'un bleu pour qu'il s'harmonise mieux à une série, on ne peut parler de défaut qu'en fonction de la norme que constitue cette série en cours. C'est déjà différent, et beaucoup de photographes considèrent cela comme une retouche créative. Le défaut ne dépend pas d'une erreur de colorimétrie de l'appareil photo mais du point de vue du photographe. C'est pourquoi la version corrigée de la photo ne prend pas la place du fichier original : elle s'ajoute à lui, en tant que développement spécifique à la série en cours. Si l'on gère plusieurs séries en parallèle, on obtient potentiellement plusieurs versions d'une même photo.

Par ailleurs, un défaut sur une photo isolée reste un défaut : c'est un élément perturbateur qu'il vaut mieux enlever ou inhiber. Quand le défaut se répète sur plusieurs photos d'une série, ce n'est plus un défaut mais un point commun qui contribue à la cohérence ; il vaut donc mieux le laisser !

Les retouches correctives classiques sont les suivantes.

- **Correction des défauts optiques dus à l'objectif photo** : c'est le cas des aberrations géométriques (distorsion), des aberrations lumineuses (vignettage), ou encore des aberrations chromatiques (franges colorées apparaissant sur certains contours). À moins d'assumer un fort vignettage ou la distorsion caractéristique d'un objectif fish-eye, et à moins d'imaginer une série basée sur une forte distorsion, c'est un aspect qui nécessite une correction. Celle-ci est d'ailleurs prise en charge par le matériel de plus en plus fréquemment.
- **Gestion du bruit numérique** introduit par l'appareil photo, dans le cas de poses longues ou du choix d'une sensibilité élevée. Parfois trop présent, ce bruit peut gêner la perception des détails. C'est un aspect que l'on peut corriger, ou laisser tel quel en considérant qu'il participe au rendu de la photo. Il relève en tout cas des retouches correctives, et nécessite un diagnostic sur toutes les photos d'une série. Si la série regroupe des photos prises avec des sensibilités ISO très disparates, alors la cohésion passe par l'homogénéisation du rendu du bruit, ce qui peut se faire en le supprimant ou en ajoutant artificiellement du bruit sur les photos qui n'en ont pas, pour qu'elles ressemblent plus à celles qui en sont dotées. Si la série est composée de photos avec un rendu de bruit similaire, alors le choix de corriger ou non est laissé au photographe.
- **Réglage de la netteté** : dans un même ordre d'idées, les photos d'une série peuvent provenir d'appareils variés, certains accentuant nativement les petits

détails de manière à compenser la faiblesse du capteur et à renforcer la netteté. Là aussi, si la série regroupe des photos présentant un rendu différent, renforcer la cohésion nécessite d'accentuer les détails des photos les plus molles. L'inverse, autrement dit diminuer la netteté des photos les plus accentuées par l'appareil, s'avère plus délicat mais peut également s'envisager.

- **Suppression des poussières et des petits défauts ponctuels** : c'est un aspect propre à chaque photo et non à la série, du moins si le défaut n'est pas considéré comme un point commun des photos. En général, on décide de supprimer ces défauts, qui peuvent être des traces de poussière, des micro-reflets parasites, ou encore des artefacts – effets collatéraux – dus à une gestion trop forte du bruit numérique ou de l'accentuation.
- **Gestion du cadrage** : pour une série avec des photos du littoral, on s'aperçoit parfois que les horizons ne sont pas tous parfaitement horizontaux. La cause en est une légère imprécision lors de la prise de vue, qui se corrige aisément en post-traitement en redressant l'image. Cette retouche correctrice – de même que la correction de la distorsion – s'accompagne d'un recadrage, inévitable mais qui reste dans des proportions très modérées.
- **Gestion de la colorimétrie** : la recherche de la fidélité des couleurs est souvent ce qui prime, en particulier pour les séries à vocation documentaire. Comme on l'a vu avec l'exemple de la teinte bleue commune aux photos d'une série, cela peut cependant faire l'objet d'une retouche, du moins si celle-ci reste modérée – sinon elle bascule dans le champ de la retouche créative.
- **Gestion des densités et des contrastes**, par exemple dans le cas de scènes en contre-jour, ou avec un contraste tellement fort qu'il n'est pas rendu correctement. C'est un aspect important de la retouche d'une photo isolée aussi bien que de la cohérence d'une série. Dans le cadre d'une retouche correctrice, cette gestion reste dans des limites strictes. Il s'agit soit d'une correction globale de l'exposition pour compenser une erreur de mesure lors de la prise de vue, soit d'une compensation d'un sur-contraste. Un exemple de ce deuxième cas est la sous-exposition volontaire lors de la prise de vue, de manière à ne pas brûler les tons clairs : la photo obtenue est alors globalement sous-exposée, et la phase de retouche consiste à éclaircir les tons foncés et les tons moyens, sans trop toucher aux tons clairs qui sont déjà presque blancs.

Les retouches créatives les plus courantes sont les suivantes.

- **Gestion du cadrage** : en plus d'un éventuel redressement de l'horizontalité, il s'agit ici du classique recadrage, consistant à zoomer dans la photo pour obtenir une image mieux composée. Certains photographes s'interdisent tout recadrage. Considéré ici comme une retouche créative, qui ne vise pas à laisser à la photo le statut de document fidèle, il peut s'effectuer sans modération, de même que les retouches associées que sont le redressement des perspectives, la rotation de l'image ou encore la transformation de sa géométrie.
- **Gestion de la colorimétrie** : on peut changer la teinte d'une partie de l'image, la saturation des couleurs chaudes, ou encore la température de couleur, de manière à homogénéiser les photos d'une série. On est dans le domaine des retouches créatives, on peut donc s'autoriser une exagération des couleurs d'un

coucher de soleil, par exemple. L'image obtenue n'est plus documentaire, mais peut renforcer la cohésion d'une série portant sur ce thème.

- **Gestion des densités et des contrastes** : dans une série regroupant des photos faites en plein soleil et d'autres prises par un temps maussade, obtenir une meilleure cohésion peut constituer un argument pour retoucher la photo maussade ; en l'éclaircissant et en augmentant globalement son contraste, ou pour retoucher la photo en plein soleil afin de l'assombrir et de diminuer son contraste. Tout dépend de l'intention de la série. Dans tous les cas, il s'agit de retouches créatives pour obtenir des photos graphiques. On n'est donc plus dans une logique de fidélité absolue avec le réel, si tant est qu'une telle fidélité existe en photo.
- **Gestion de l'impact et de la lisibilité** : en suivant notre démarche pour obtenir des séries fortes, il s'agit ici de supprimer les éléments perturbateurs de chaque image de la série, de travailler les arrière-plans ainsi que les bords des photos pour ramener le regard du spectateur sur le sujet. Il s'agit en outre d'améliorer la lisibilité en éclaircissant par exemple les éléments qui constituent des points forts, sur lesquels se porte l'attention.
- **Simulation de filtres utilisés en photo argentique** : pour faire écho aux aspects matériels décrits dans le chapitre 5, cette liste de retouches créatives ne serait pas complète sans l'ajout d'un dégradé gris ou tabac pour assombrir le ciel, la transformation des couleurs, l'ajout d'un reflet artificiel, ou encore la simulation d'un rendu infrarouge ou d'un flou rappelant ceux de David Hamilton.

Chaque type de retouche peut être envisagé en vue de la photo isolée comme de la série, avec à chaque fois des spécificités de mise en œuvre : exploiter l'outil Niveaux pour corriger une photo isolée ou pour homogénéiser les photos d'une série relève de deux pratiques très différentes. Il existe donc bien des retouches propres à la série photo.

Les outils utilisés pour procéder aux retouches correctives, comme aux retouches créatives, sont souvent les mêmes, avec là aussi des usages différents : exploiter l'outil « tampon de duplication » pour enlever une trace de poussière ou pour supprimer totalement un référent de l'image relève de deux pratiques très différentes.

Pour mieux comprendre les exemples donnés dans ce chapitre, il est utile de connaître les outils suivants : corrections de l'objectif, suppression ou ajout de bruit, Accentuation, Flou de l'objectif, Flou gaussien, Tampon de duplication, Règle (pour redresser un horizon), Recadrage, Transformation, Réglage de la température de couleur, Pipette, Balance des blancs, Niveaux, Tons foncés/Tons clairs, Densité + et Densité - (pour la gestion des densités et des contrastes), outils de sélection - pour séparer le sujet de son arrière-plan, de manière à appliquer à chacun d'eux différentes manipulations faisant appel aux outils précédemment cités.

Il s'agit d'outils classiques, présentés dans de nombreux ouvrages sur les logiciels de traitement d'images. Même pour les retouches créatives les plus spectaculaires, comme celle avec le portrait de chat dans le chapitre 4, ils suffisent largement. De fait, aucune série présentée dans ce livre n'en a nécessité d'autres.

EN BREF

Dans la chaîne de l'image numérique, retoucher ses photos est devenu quasiment inévitable. L'élaboration d'une série photo ne fait pas exception. Les retouches développées pour la photo isolée s'appliquent également à la série, en distinguant deux étapes :

- la retouche d'une photo en vue de corriger les défauts qui lui sont propres ;
- la retouche d'une photo en vue de l'ajouter à une série en cours de construction.

Dans les deux cas, il est nécessaire de se poser la question de la légitimité des retouches :

- quelles retouches s'autorise-t-on pour un reportage, pour une série à visée documentaire, ou à la fois documentaire et graphique comme peut l'être une série animalière ?
- quelles retouches s'autorise-t-on pour une série graphique ou pour toute série qui ne requiert pas un statut de document ?

Pour répondre à ces questions, on considère les deux catégories classiques de retouche :

- la retouche correctrice, qui vise à compenser les aléas du matériel de prise de vue et à atteindre une certaine fidélité dans la reproduction du réel ;
- la retouche créative, qui vise à reformuler les photos pour qu'elles correspondent plus à des habitudes, des modes, voire des normes, et surtout au prototype caractérisant une série en cours de constitution.

Techniques d'homogénéisation

L'ensemble des retouches énumérées ci-dessus est vaste. Pour la série photo, seules quelques-unes sont vraiment importantes et méritent d'être développées ici : celles qui concernent le cadrage, la colorimétrie, les densités et les contrastes. Les raisons sont les suivantes :

- ces retouches influencent fortement le rendu de chaque photo et par conséquent celui de la série ;
- elles nécessitent des techniques spécifiques à la série.

Méthode pour la retouche d'une série

Face à une série, on peut vouloir effectuer des retouches sur toutes les photos en série (l'une après l'autre) ou en parallèle (toutes en même temps). Pour l'instant, les spécificités de chaque photo ne sont pas prises en compte : les retouches sont effectuées de la même façon, pour la première photo comme pour la dernière.

Le fonctionnement en série est celui des **scripts**. On définit une succession d'actions à effectuer, regroupant potentiellement plusieurs types de retouche. Cette succession devient un script, que l'on exécute sur l'ensemble des photos de la série ; bien sûr, si l'on veut garder un contrôle total des opérations, on peut aussi procéder manuellement, une image après l'autre. Dans tous les cas, chaque photo est traitée successivement, indépendamment des autres.

Le fonctionnement en parallèle n'est possible que si votre logiciel de traitement d'images permet d'ouvrir simultanément plusieurs fichiers. L'intérêt est d'afficher toutes les photos à l'écran, pour une perception globale de la série, et d'appliquer les manipulations à l'ensemble, type de retouche après type de retouche.

Face à une série, on peut aussi chercher à retoucher les photos les unes en fonction des autres. On peut vouloir par exemple exploiter les caractéristiques, telles que les couleurs, d'une photo particulière de la série, par exemple celle qui a servi de modèle lors de l'édition. Dans ce cas, un fonctionnement en parallèle est requis, avec au minimum l'ouverture simultanée de la photo à retoucher et de la photo modèle. Celle-ci sert à paramétrer les outils que l'on veut appliquer sur la photo en cours de retouche.

Ce sont les grands principes de la méthode pour retoucher une série, sachant que chaque type de retouche présente ses propres spécificités.

Le recadrage, par exemple, est une retouche très simple pour la photo isolée mais déjà plus compliquée pour la série. On considère ici une séquence regroupant plusieurs photos prises au même endroit, avec le même angle de vue, mais des conditions météo différentes. Le but est d'obtenir une superposition parfaite des cadrages, de manière à ce qu'un diaporama avec des fondus enchaînés ne provoque aucun décalage au moment de passer d'une photo à l'autre.

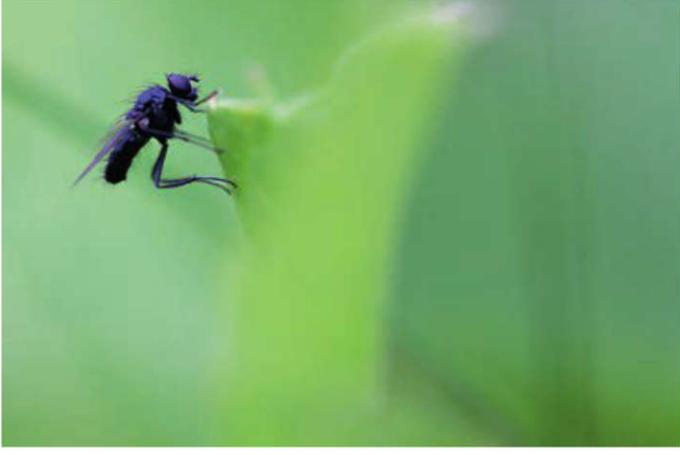
Recadrer nécessite alors soit un logiciel spécifique, capable d'**aligner** automatiquement les photos au pixel près, soit d'identifier des repères très précis en bord de cadre afin d'axer un recadrage manuel sur ces repères. La vérification du résultat se fait par exemple en superposant les différentes photos et en les rendant à moitié transparentes. Que ce soit à l'aide d'un logiciel ou manuellement, le recadrage d'une série peut s'avérer délicat, en particulier si les photos représentent des paysages dans la brume : trouver des repères fiables en bord de cadre devient dans ce cas un véritable défi.

Les logiciels pour faciliter une telle manipulation ne manquent pas. De fait, l'alignement des photos est un préalable à la construction de panoramiques à partir de plusieurs prises de vue décalées, à la fusion HDR ou encore à l'astrophotographie. Les logiciels développés pour ces applications sont intéressants parce qu'aligner nécessite parfois – et notamment quand les photos ont été prises à des moments très différents, voire avec des appareils différents – de déformer chaque photo. C'est en effet en déformant les perspectives, en rattrapant les distorsions et en effectuant des rotations que l'on peut obtenir une superposition parfaite. Or ces transformations sont effectuées automatiquement par les logiciels les plus performants.

Bien entendu, si les photos de la série ont toutes été prises sur trépied, lors de la même séance de prise de vue, le problème du recadrage ne se posera pas. C'est le cas de la photo en accéléré ou vidéo *time-lapse*.

Contrôler les densités et le contraste

Rien de tel pour casser la cohérence d'une série que de laisser au milieu de photos correctement exposées une photo trop sombre ou pas assez contrastée. Dès que l'on rapproche des photos, les écarts de densités et de contrastes se repèrent immédiatement. S'ils peuvent être laissés tels quels dans l'optique de la photo isolée, ils ont tout intérêt à être corrigés dans celle de la série.



Qui plus est, rattraper un écart de densité ou de contraste se fait aisément, par exemple à l'aide de l'outil Niveaux : en déplaçant un simple curseur, on éclaircit ou assombrit globalement l'image ; en déplaçant deux curseurs, on augmente ou diminue globalement son contraste. Ces manipulations – largement décrites dans les manuels de retouche photo – se font ici en affichant simultanément à l'écran la photo à retoucher et la photo modèle : on déplace les curseurs, pas à pas, et on évalue à chaque fois l'importance de l'écart entre les deux images. Pour ce type de correction, la perception humaine s'avère généralement suffisante, et toujours plus précise qu'un réglage automatique. Il n'est pas nécessaire de faire appel à des mesures de luminosité. Les cas les plus complexes sont ceux où la manipulation consiste à éclaircir une photo sous-exposée ou à assombrir une photo surexposée. Très peu de détails risquent d'être récupérables dans les tons foncés du premier cas de figure et les tons clairs du second. Si vous photographiez en format RAW plutôt que JPEG, vous aurez plus de latitude. Ce type de correction nécessite cependant une certaine expérience, ne serait-ce que pour connaître les limites, et surtout les conséquences : apparition de bruit numérique dans les tons foncés ; apparition d'aplats blancs dans les tons clairs ; apparition de crénelages lors d'une forte augmentation du contraste. Pour la série en cours de constitution, il revient au photographe de décider si le résultat obtenu est de qualité suffisante pour améliorer la série, ou s'il vaut mieux l'abandonner et sélectionner une autre photo.

Homogénéiser les couleurs

Dans un même ordre d'idées, rien de tel pour casser la cohérence d'une série qu'un léger écart de couleur. C'est le cas par exemple si la série s'oriente sur un camaïeu, c'est-à-dire une déclinaison de différents tons d'une seule couleur : il suffit d'une photo sur laquelle la couleur dominante s'écarte trop pour rompre l'harmonie du camaïeu.

Mettre en parallèle la photo incriminée et la photo modèle permet de manipuler la première tout en évaluant la diminution ou l'augmentation de l'écart à chaque intervention.

Diminuer un écart de couleur peut cependant s'avérer plus délicat qu'un écart de densité ou de contraste : il est en effet plus difficile de déterminer dans quel sens

Série de macrophotographies prises en juillet 2009, portant sur le sujet animalier le plus commun et anodin qui soit : la mouche. Réaliser une série sur un tel sujet est un exercice intéressant, un vrai challenge. L'animal étant peu esthétique, il s'agit de transformer quelque chose de potentiellement repoussant en images graphiques, qui feraient presque oublier la nature du sujet. La démarche de la série et les retouches aident à opérer cette transformation. Sur beaucoup de ces photos, j'ai ainsi renforcé l'aspect monochrome, augmenté le flou d'éléments en arrière-plan ou au bord de l'image, et accentué la netteté des yeux et des pattes. Une attention particulière a été donnée au contraste, avec à chaque fois l'augmentation du contraste local au niveau du sujet et sa diminution au niveau de l'arrière-plan. Les variations lumineuses des fonds apparaissent ainsi douces et subtiles, alors que les mouches restent bien contrastées et lisibles.

opérer la correction. Un écart de couleur peut concerner la teinte, la saturation et la luminosité. Or les manipulations diffèrent selon la nature exacte de cet écart. À moins de mettre en œuvre une technique rationnelle, la méthode de la perception immédiate implique de multiplier les tentatives de correction.

Une méthode plus rationnelle consiste à effectuer des mesures – à l'aide de l'outil Pipette, par exemple – sur la photo modèle, puis sur la photo incriminée afin d'identifier le type d'écart et donc la nature de la correction à apporter. Ce travail peut être réalisé globalement ou couleur par couleur. Dans les cas les plus complexes, il peut être utile de construire un **nuancier**, c'est-à-dire un catalogue comprenant les couleurs principales caractérisant la série. Pour chaque photo qui s'écarte graphiquement de la série, le nuancier apporte des repères de couleurs. Dans le cas de séries graphiques, on peut aller jusqu'à peindre en mode couleur certaines zones des photos.

Appliquer un effet à l'ensemble des photos

Une manipulation parfois utilisée par les photographes en manque d'idées est l'application brutale d'un effet, à l'aide d'un filtre, à toutes les photos d'une série : par exemple, un rendu vintage ou polaroid qui modifie globalement les couleurs et assombrit les angles de photos. L'effet peut convenir au sujet de la série, mais il peut aussi devenir artificiel. Comme tout effet, il focalise l'attention du spectateur sur la forme plutôt que sur le contenu, au point parfois qu'on ne retient que l'effet ! L'application d'un effet à une série doit donc se faire en connaissance de cause et doit être motivé par un lien entre l'effet choisi et le sujet de la série. Dans le cas contraire, l'effet risque de devenir le seul point commun perceptible entre les photos. Il s'agit certes d'une méthode puissante pour homogénéiser les photos d'une série, mais qui a aussi ses limites. Une fois que vous aurez appliqué un effet à une série, en ferez-vous votre style ? Si c'est le cas, vous risquez de vous enfermer dans une démarche très formelle. Si ce n'est pas le cas, vous finirez par vous lasser de l'effet de votre série, et par oublier celle-ci ou la recommencer autrement.

EN BREF

Retoucher les photos d'une série peut se faire :

- en série : une photo après l'autre ;
- en parallèle : sur plusieurs photos simultanément ;
- en alternant l'une ou l'autre de ces méthodes selon la nature de chaque retouche.

Les retouches dont la mise en œuvre pour une série nécessitent des techniques spécifiques sont notamment :

- le recadrage, lorsque la précision requise pour une photo dépend des cadrages obtenus sur les autres photos de la série ;
- l'homogénéisation des densités et des contrastes, qui fait appel à nos capacités de perception plutôt qu'aux mesures effectuées par des outils logiciels ;
- l'homogénéisation des couleurs, qui demande de faire appel aux mesures de logiciels plutôt qu'aux seules capacités de perception humaine.

Techniques de mise en valeur

Composer une photo pour une présentation isolée ou pour son inclusion dans une série n'implique pas les mêmes procédés. Avec son éventuelle multiplicité de référents, la série encourage à la mise en valeur des référents essentiels au sujet général, ainsi qu'à la simplification des photos : c'est pourquoi la recherche de l'impact et de la lisibilité a été mise en avant dans ce livre.

L'impact et la lisibilité peuvent faire l'objet d'une attention particulière à la prise de vue comme au moment des retouches. On développe ici des techniques de mise en valeur, valables aussi bien pour la photo seule que pour la série, mais qui acquièrent une importance particulière pour la série photo. À moins d'une intention particulière, aucune photo ne devrait en effet être éclipsée par toutes les autres.

Valoriser le sujet

Avec les portraits sur fond blanc comme avec les macrophotos de mouche, un même principe a été appliqué pour la réalisation des photos : obtenir un sujet contrasté sur un arrière-plan peu contrasté. Cette méthode, qui relève aussi bien de la prise de vue – avec par exemple le choix du fond blanc – que de la retouche, permet de valoriser efficacement le sujet. Celui-ci attire à lui tout le contraste de la photo, et impose au reste de l'image le rôle de faire-valoir.

Les techniques de retouche, utilisées notamment sur les photos de mouches, consistent tout d'abord à séparer le sujet de son arrière-plan, de manière à renforcer le contraste du sujet seul et à diminuer le contraste de l'arrière-plan seul. Pour ce faire, un détournage ou une sélection par la couleur est nécessaire. Tout dépend de la photo et de la texture de l'arrière-plan. D'autres manipulations peuvent être effectuées sur le sujet, par exemple une accentuation de la netteté, et les manipulations inverses sur l'arrière-plan. Dans tous les cas, le but est le même : il s'agit d'augmenter artificiellement les différences entre sujet et arrière-plan.

À cette méthode idéale pour valoriser le sujet, on peut ajouter celle consistant à assombrir les bords et les angles. Le but est de fermer l'image et de ramener ainsi le regard du spectateur vers le sujet. Les techniques utilisées pour ce faire sont celles de la gestion locale des densités et des contrastes, ou tout simplement un détournement des outils dédiés à la correction du vignetage.



Série de plantes dans le sable, photographiées en quelques minutes sur une plage portugaise en août 2010. Au départ, les sujets ne sont pas forcément intéressants. De plus, les cadrages ne les mettent pas vraiment en valeur : l'orientation de l'appareil vers le bas écrase les plantes. En revanche, la cohérence est très forte, ne serait-ce qu'avec la lumière du soir, rasante et intervenant par touches plutôt que globalement. Dans cet exemple, c'est finalement la série qui valorise le sujet.

Simplifier

Si l'étape de retouche précédente a impliqué une séparation du sujet et de l'arrière-plan, on peut continuer à travailler sur l'arrière-plan pour le simplifier, et ce sans toucher au sujet.

- La première manipulation envisageable consiste à rendre cet arrière-plan plus flou, voire totalement flou, de manière à atténuer fortement la perception des éléments qui y apparaissent.
- Une deuxième manipulation possible s'attache à réduire le nombre de couleurs. En fusionnant certaines couleurs voire en visant un rendu monochrome, on enlève des éléments de composition qui pouvaient détourner l'attention du sujet pour la reporter sur l'arrière-plan.
- Enfin, une troisième manipulation, qui va de pair avec une diminution du contraste, suit la même démarche que l'utilisation du fond blanc. On éclaircit l'arrière-plan, sans le rendre trop lumineux pour autant, pour améliorer la perception des contours du sujet et rendre celui-ci plus saillant, plus lisible.

Par ailleurs, une méthode radicale pour simplifier une photo consiste à éliminer des éléments, par exemple un référent qui n'est pas central dans la série et dont la présence perturbe la cohérence de la série.

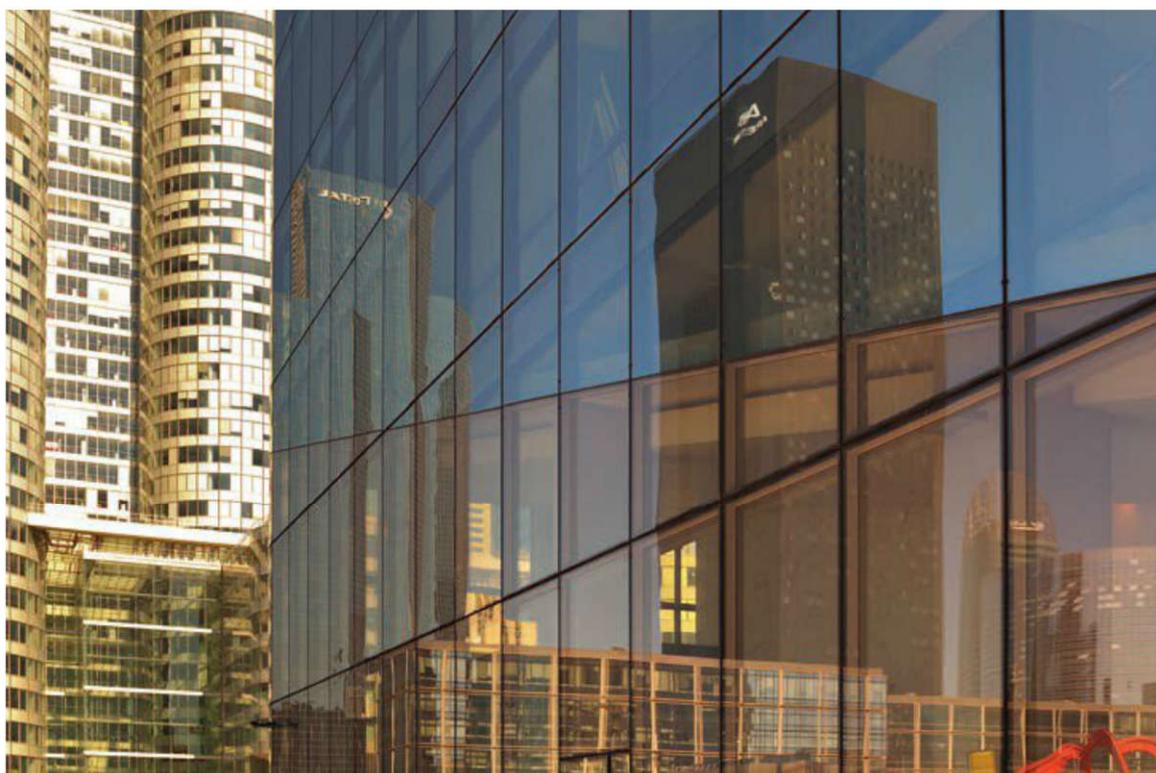
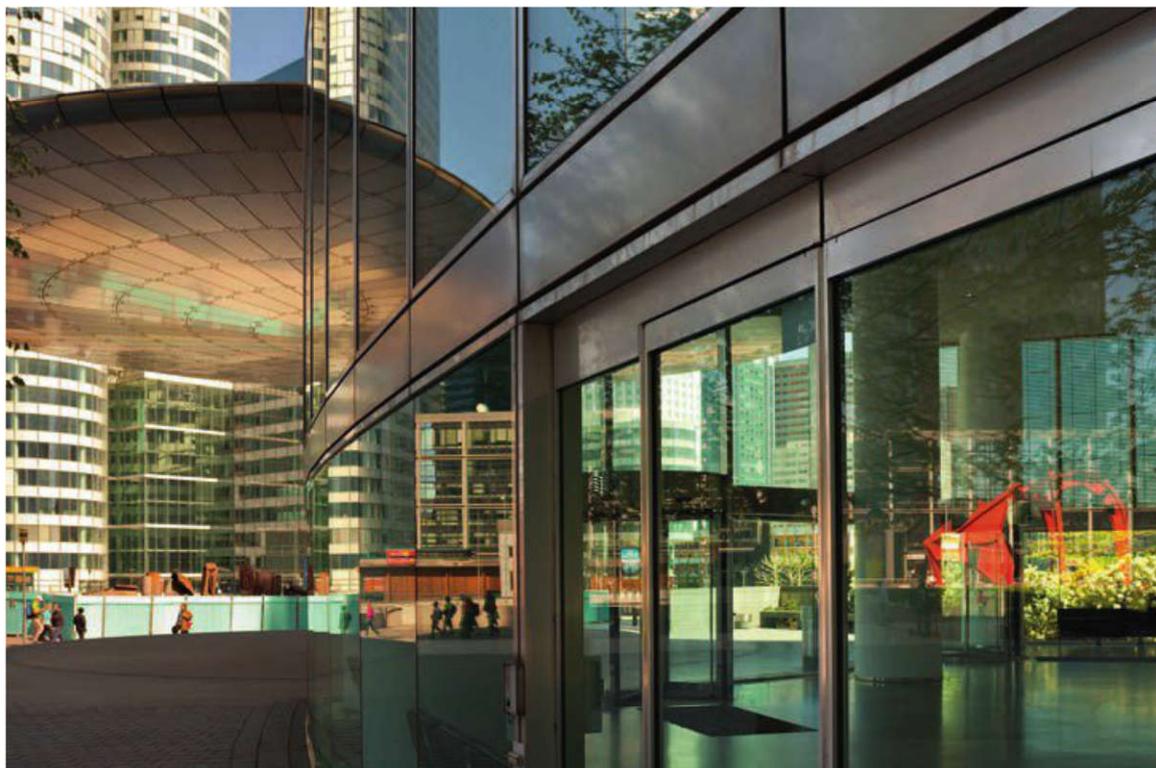
Enlever un personnage au second plan relève de ce type de retouche. Bien entendu, on se place encore une fois dans le domaine de la photo à but non documentaire... De manière moins brutale, supprimer un bout de brindille sur une macrophoto pose également moins de problèmes éthiques. Beaucoup d'outils sont accessibles pour procéder à de telles manipulations, en partant du tampon de duplication jusqu'à la reconstruction d'une texture.

Recadrer relève également de ce genre de correction. C'est d'ailleurs la fonction première du recadrage, en plus de recentrer la composition sur le sujet principal : en réduisant le champ cadré, on enlève des éléments apparaissant auparavant en bord d'image, désormais hors cadre. La retouche ne fait que prolonger le geste photographique, avec le choix d'intégrer ou non un élément dans le champ cadré.

Dialogue autour d'une série : couleurs et perspectives

- Quel est le sujet de cette nouvelle série (voir pages 182-183) ?

La plupart des immeubles de bureaux de La Défense manquent de couleurs : les façades donnent beaucoup de place au verre, qui reflète le ciel ou d'autres immeubles, mais transmet peu de couleurs autres que le bleu. Cette dominante assez froide se voit d'ailleurs régulièrement sur les séries précédentes. Je me suis focalisé ici sur la présence d'un élément coloré. Le sujet en devient le contraste entre une couleur vive, ponctuelle, irrégulière, et des immeubles plus ternes, plus réguliers.



Série d'immeubles de La Défense réalisée le 19 avril 2015. Par rapport aux autres séries déjà présentées, j'ai axé celle-ci sur l'ambiance générale : urbaine, géométrique, surchargée, mais aussi colorée.



- On voit effectivement des éléments rouges ou orangés qui agrémentent les photos. Pourquoi cette couleur rouge ?

L'élément coloré est mis en contraste avec les façades. Pour bien rendre cette opposition, qui se caractérise par des couleurs froides, le plus efficace était de mettre en avant une couleur chaude. J'ai donc exploité quelques éléments urbains caractérisés par leurs couleurs chaudes.

- La série fonctionne donc grâce à la composition, telle qu'elle a été gérée à la prise de vue. Du coup, des retouches ont-elles été nécessaires ?

Aucune retouche n'était vraiment nécessaire, mais je voulais une série graphique, dont l'aspect coloré soit perceptible. J'ai ainsi modifié les couleurs des photos, avec en particulier une augmentation globale de la saturation. Cette manipulation a affecté aussi bien les tons froids que les tons chauds ; les éléments rouges en ressortent bien mieux. Compte tenu du sujet de la série, c'était une retouche qui m'apparaissait complémentaire de la prise de vue, et tant pis si le résultat n'est pas absolument fidèle à la réalité.

- La série a-t-elle nécessité d'autres retouches ?

Pour homogénéiser, j'ai éclairci les photos qui montrent des façades à l'ombre, et assombri celles qui montrent surtout des immeubles éclairés par le soleil. La plupart des reflets s'avéraient plus sombres que les immeubles en vue directe. J'ai donc sélectionné chaque reflet, de manière à l'éclaircir et à en augmenter le contraste, et par conséquent l'impact. Ces retouches ont été effectuées en affichant les quatre photos en mosaïque, de manière à vérifier que l'une des quatre ne prenne pas trop d'importance par rapport aux autres et ne ressorte pas du lot.

- À part les couleurs et les densités, par quels critères et quelles retouches passe la cohérence de la série ?

Comme certaines des séries déjà présentées, un autre critère est l'aspect géométrique des façades. J'ai veillé à ce que les arêtes verticales des immeubles soient bien parallèles, et j'ai ainsi redressé les perspectives en post-traitement.

Atelier : simplifiez vos photos de famille

La photo de famille est un terrain d'exercice et d'apprentissage fabuleux : les sujets vous connaissent et sont prêts à vous consacrer du temps. Profitez-en pour peaufiner vos instantanés !

Suite aux thématiques décrites dans ce chapitre, voici quelques points à surveiller lors de vos prochaines séances de prises de vue en famille.

- **Vérifiez les arrière-plans.** Si vous ne faites pas assez attention ou si vous n'avez pas trop de latitude lors de la prise de vue, travaillez vos arrière-plans lors des retouches. Si des éléments perturbateurs apparaissent en bord de champ, commencez par recadrer autant que possible, du moment que le sujet principal n'en est pas trop affecté. Continuez en essayant de simplifier l'arrière-plan : moins d'éléments, moins de détails, moins de couleurs. Sur certaines des photos de la série avec les ballons, j'ai par exemple étiré l'arrière-plan pour faire disparaître un bout de ciel qui apparaissait dans un angle. Je m'étais arrangé lors de la

prise de vue pour enlever les chaises et tables situées dans le champ ; je n'ai donc pas eu à procéder à des retouches complexes pour enlever de tels éléments perturbateurs. Mais des trous dans la végétation étaient là et attiraient trop le regard sur les photos initiales. J'ai comblé ces trous grâce à l'outil Tampon de duplication.

- **Surveillez les expressions de vos sujets.** Yeux fermés ou dans le vague, sourires crispés, bouches ouvertes... les occasions de rater une photo sont nombreuses. Multipliez les prises de vue et gardez le plus de photos possible. La dernière image de la série avec les ballons résulte de la fusion de deux photos. Sur



Trois frères avec trois ballons, photographiés dans le jardin familial en juin 2014. Avec comme but initial de prendre des photos de famille classiques, j'ai rapidement utilisé les ballons pour maintenir l'attention des garçons. Jouer avec est devenu le fil directeur de la séance de prise de vue et donc de la série. Les mouvements figés s'avérant assez aléatoires, j'ai été amené à retoucher l'une des photos, en ajoutant le ballon qui était sorti du cadre.

l'une d'entre elles, l'un des garçons fermait les yeux. Elle était bien composée et montrait un instant intéressant. Je l'ai donc gardée. En revanche, lors des retouches, j'ai exploité une autre photo, prise juste après elle, rien que pour récupérer la tête du garçon qui fermait les yeux. Le tour était joué : les trois sujets ont désormais une expression photogénique.

- **Prenez des photos sur des intervalles de temps réduits**, de manière à favoriser les possibilités de séries. Même s'il est toujours possible d'améliorer la cohérence lors de la phase de retouche, il est malgré tout plus logique et pratique de chercher cette cohérence dès la prise de vue.

EN BREF

La recherche de l'impact et de la lisibilité incite à envisager des retouches qui complètent les précautions prises lors du déclenchement, notamment à propos de la nature et du rendu de l'arrière-plan. Une fois que l'on a identifié les différences de rendu entre le sujet et l'arrière-plan, on peut accentuer ces différences :

- sujet plus net et arrière-plan plus flou ;
- sujet aux détails accentués et arrière-plan aux détails simplifiés voire supprimés ;
- sujet plus contrasté et arrière-plan moins contrasté ;
- sujet aux couleurs variées et arrière-plan aux couleurs uniformisées ;
- sujet aux couleurs plus saturées et arrière-plan aux couleurs désaturées.

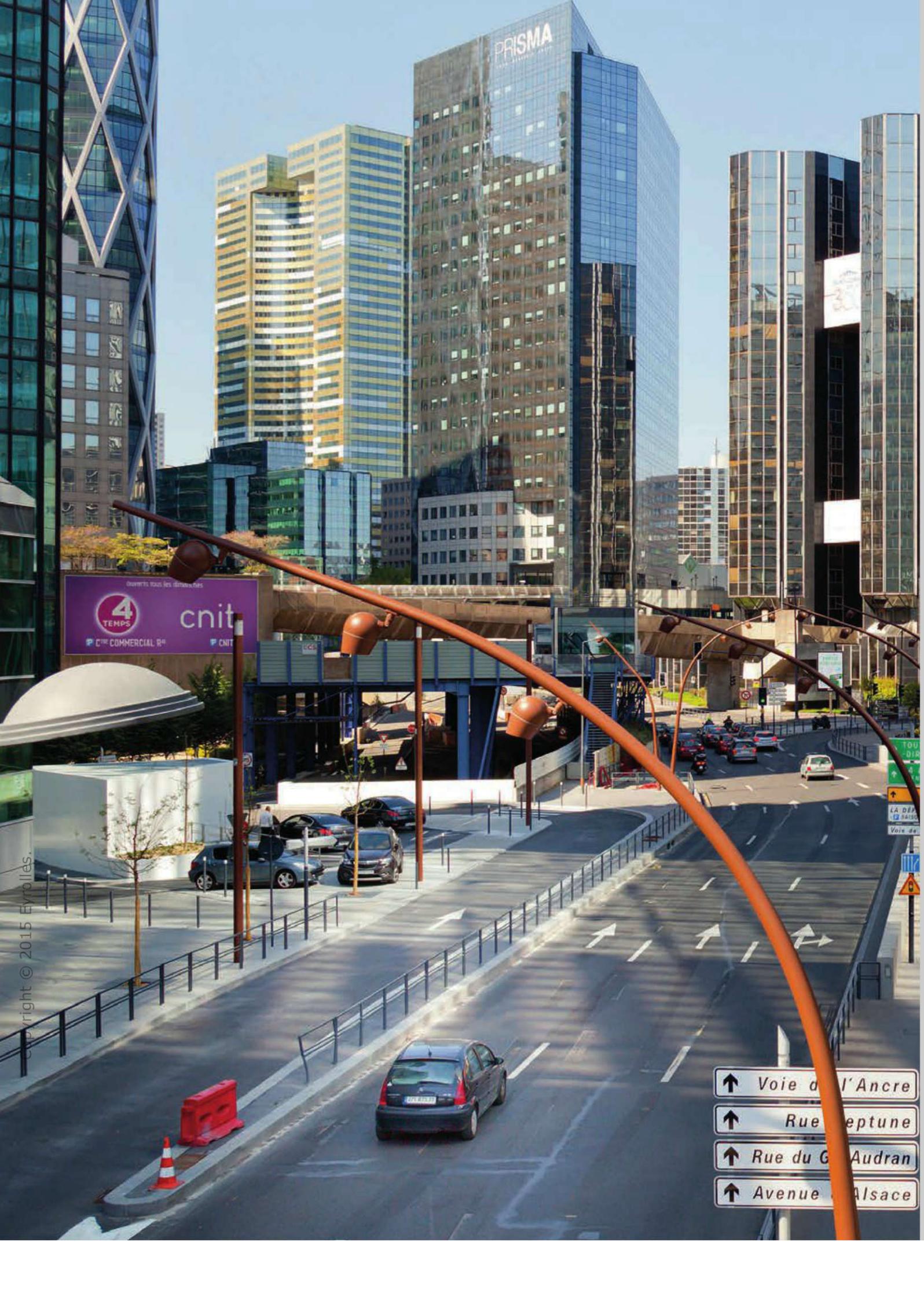
L'arrière-plan ne retenant pas l'attention, on peut lui appliquer les retouches les plus puissantes. Enlever un élément gênant qui apparaît dans un angle peut amener à distordre totalement l'arrière-plan. Uniformiser les couleurs peut amener à peindre, c'est-à-dire à reprendre de A à Z le rendu graphique. Comme avec l'exemple du portrait de chat, on peut aller jusqu'à reconstituer un arrière-plan dédié à la mise en valeur du sujet.

Les questions à se poser pendant la retouche

Retouche correctrice comme retouche créative, retouche augmentant la qualité de la photo pour elle-même ou pour mieux l'insérer dans une série, retouche pour augmenter l'impact et la lisibilité de la photo et de la série : les possibilités sont nombreuses. Plus que cela, la démarche du photographe en série nécessite de se poser des questions et de clarifier le déroulement du post-traitement. Élaborer et préciser les termes de cette démarche contribue à choisir les retouches pertinentes.

Pour terminer ce chapitre, voici une liste de questions à se poser pendant les retouches, chaque question étant valable aussi bien pour une photo que pour la série. Pour que l'exercice soit efficace, il peut être utile de disposer de tirages de lecture de chaque photo de la série, et de placer ces tirages dans un ordre ou selon des sous-séries proches du format de présentation envisagé.

- Quel est le degré d'impact ? Que voit-on de loin ? Y a-t-il dans la série des photos qui ne se caractérisent pas par un certain impact ? Quels types de retouches peut-on mettre en œuvre pour renforcer cet impact et celui de la série ?
- Quel est le degré de lisibilité ? Que voit-on de près ? Chaque photo est-elle suffisamment épurée ? Les arrière-plans sont-ils dépouillés ? Quels types de retouches peuvent améliorer la lisibilité des photos et de la série ?
- Quels sont les éléments attracteurs ? Combien de référents voit-on, et sont-ils valorisés ? Quelles retouches effectuer pour renforcer l'attrait des référents les plus importants compte tenu du sujet de la série ?
- Quels sont les éléments perturbateurs ? Quelles retouches effectuer pour diminuer la perception de ces éléments, pour les atténuer voire les supprimer ?
- La composition est-elle maîtrisée ? Pour chaque photo, perçoit-on des zones vides sans intérêt ? Les référents sont-ils correctement placés les uns par rapport aux autres ? Les lumières et les couleurs se répondent-elles de manière satisfaisante ? Quelles retouches effectuer pour renforcer la composition de chaque photo et la qualité de la série ?
- Les aspects graphiques sont-ils maîtrisés ? Les compositions, les couleurs, les densités, les contrastes et les flous sont-ils correctement gérés et bien adaptés au sujet de la série ? Quelles retouches effectuer pour rendre la série plus homogène ?



OUVERTS TOUS LES JOURS

4
TEMPS

cnit

C^{TR} COMMERCIAL R⁴ CNIT

- ↑ Voie de l'Ancre
- ↑ Rue de l'Épave
- ↑ Rue du Général Audran
- ↑ Avenue de l'Alsace

Copyright © 2015 Eyrolles.

8

Quelques séries et leurs secrets

Chacun des chapitres de ce livre a proposé des exemples de séries. Selon les cas, l'accent était mis sur l'approche du sujet, les choix matériels et techniques lors de la prise de vue, la narration photographique, ou divers critères de cohérence, pris en compte à tout moment : prise de vue, éditing, retouche. Voici maintenant dix séries, chacune dans son propre domaine, chacune avec ses propres critères. Ceux-ci sont commentés et montrent à quel point photographier en série relève d'une démarche intégrée, dans laquelle toutes les facettes du geste photographique interagissent continuellement.

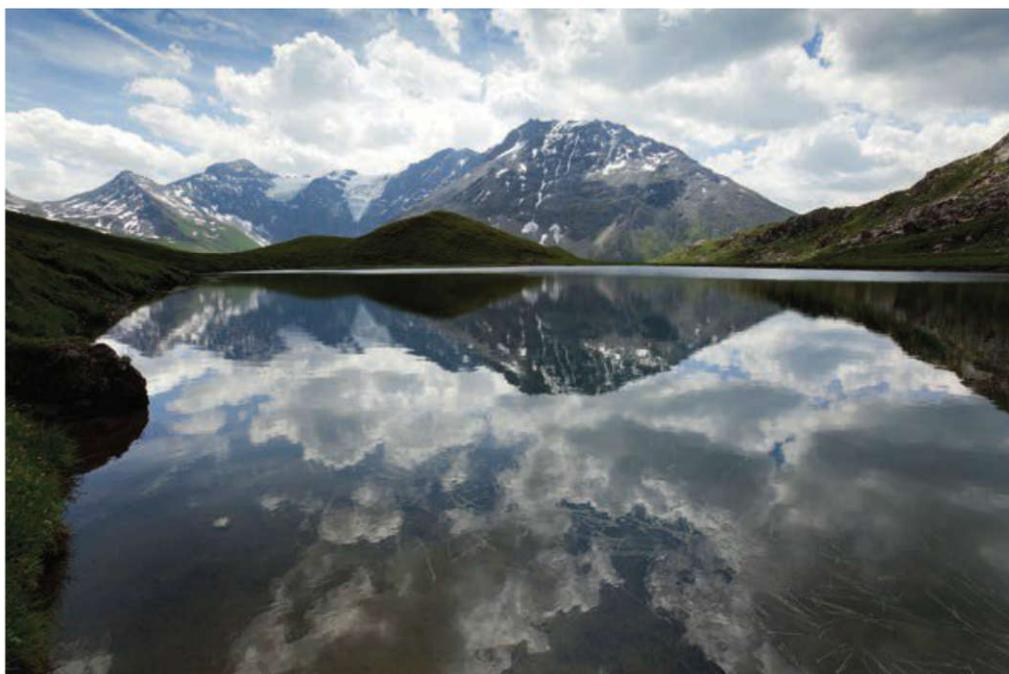
Le petit tour de séries que je vous propose ici commence avec des photos faciles à réaliser dans la vie quotidienne : en voyage, en vacances, en famille, et sans matériel photo spécifique. Il enchaîne avec des domaines photo bien balisés, qui font l'objet de livres par ailleurs : photo sous-marine, photo urbaine, macrophoto... autant de domaines apportant leurs codes et techniques appliqués ici dans l'optique de la série. Les critères deviennent plus spécifiques et rendent les prises de vue plus ardues, de même que dans les séries très graphiques qui terminent ce petit portfolio.

Paysages

Comment être original quand on photographie un paysage de vacances ? Si comme moi vous avez l'impression de répéter un geste déjà effectué par des milliers de touristes, imposez-vous des contraintes, ne serait-ce que météorologiques, et photographiez en priorité quand ces conditions sont respectées.

La série présentée ici regroupe des vues montagneuses prises dans les Alpes entre 2010 et 2013, de manière ponctuelle et donc sans aucun lien narratif ni connecteur entre les photos. Le matériel utilisé est classique : zoom avec focales variées, plutôt grand-angle au début de la série et téléobjectif à la fin. Les compositions sont classiques : des pans de montagne qui alternent, éventuellement un plan d'eau, mais pas de relief exceptionnel ni de panorama à couper le souffle. Ce sont des vues communes, qui correspondent à ce que l'on peut observer lors d'une simple balade ou d'une petite randonnée – autrement dit, tout à fait abordables.

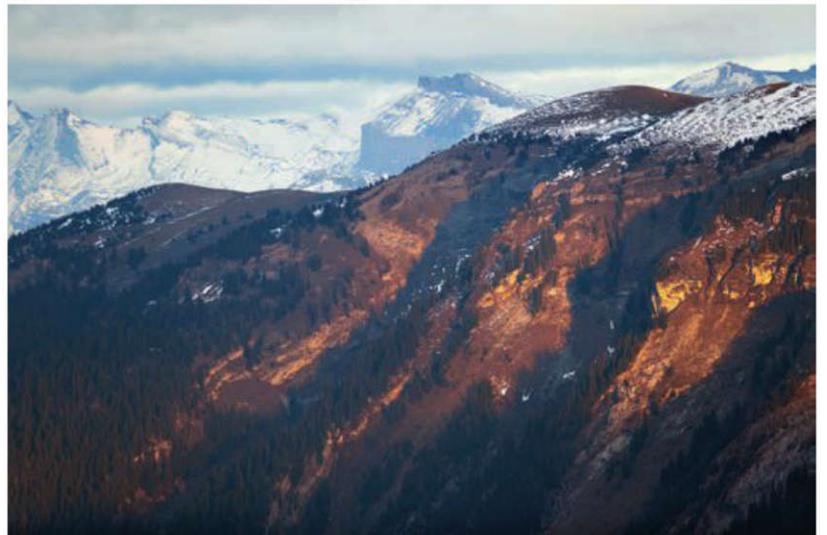
La principale contrainte, et donc le critère utilisé pour regrouper ces photos, a trait à l'ambiance : ciel chargé de nuages et lumière non uniforme, éclairant certaines zones – certaines seulement – du paysage, pour mieux mettre en valeur son relief naturel.



Généralement, on part en balade quand il fait beau. Mais je me suis lassé des paysages éclairés par une lumière directe, sous un ciel bleu totalement uniforme et sans intérêt graphique. Je préfère ainsi les balades par temps variable voire maussade. Comme tout photographe, je privilégie également les sorties en fin d'après-midi, lorsque le soleil n'est plus à la verticale mais commence à se rapprocher de l'horizon. Bilan : peut-être moins de photos réalisées, mais des photos plus intéressantes, avec un attrait esthétique plus durable.

Chaque année, j'enrichis ainsi mon petit stock de photos de paysages aux lumières marquées. De temps en temps, je rapproche certaines photos pour tenter de constituer une série. La démarche ne fait pas forcément appel à la réflexion, plutôt à l'instinct : je me laisse guider par une intuition, qui aurait probablement été différente à un autre moment. C'est le cas pour la série présentée ici : le regroupement des photos ne s'est pas fait en comptant le nombre de points communs et complémentaires, seulement avec l'impression du jour.

En revanche, une fois les photos sélectionnées, je les ai retouchées pour que la série gagne en cohérence. L'essentiel étant le rendu de la lumière, j'ai procédé à des augmentations plus ou moins fortes du contraste, en comparant à chaque fois avec les photos déjà prêtes pour la série.



Portraits d'enfants

Le visage d'un enfant change rapidement d'expression ; ses mimiques sont variées, nombreuses et photogéniques. Alors pourquoi se limiter à photographier des sourires ?



Lors d'une séance réalisée sur deux jours en mai 2009, j'ai voulu exploiter cette variabilité pour faire une série de portraits. J'ai abordé la prise de vue dans l'optique de la série, ce qui m'a amené à préciser les facettes de ma démarche :

- fond uniforme blanc – un mur d'appartement – pour mieux mettre en valeur le sujet ;
- placement de celui-ci un mètre devant le mur, pour éviter les ombres portées visibles ;
- aucun accessoire ni artifice, pour mieux mettre en valeur l'expression ;
- éclairage constant d'une photo à l'autre, afin de garantir la cohésion de la série ;
- orientation verticale, propice au portrait en plan américain (sujet coupé à mi-cuisse, mains dans le cadre) ;
- aucune retouche.

Initialement, je voulais que le sujet regarde systématiquement dans l'objectif. Lors d'un premier éditing, à la fin de la première séance de prise de vue, je me suis aperçu que ce n'était pas un critère aussi important que je le pensais. J'ai donc relâché cette contrainte. Le deuxième éditing s'est ainsi focalisé sur l'éventail des expressions saisies, plus important à mes yeux.

Avant même la première photo, une mesure d'exposition rapide m'a montré que les conditions de prises de vue – photo en intérieur dans un coin d'appartement – n'étaient pas compatibles avec une grande profondeur de champ et un temps de pose court (de l'ordre de 1/250 s). Or ces deux contraintes techniques étaient importantes, du fait des mouvements potentiellement rapides du sujet ; je voulais figer des expressions fugaces, il me fallait un temps de pose très court. De même, le sujet bougeant constamment, une grande profondeur de champ me permettait de compenser un petit déplacement par rapport au plan de mise au point. J'ai donc choisi un éclairage artificiel, indirect, avec un flash dirigé vers le plafond blanc. Je savais que des ombres allaient souligner les pommettes et les cernes, mais au moins j'avais la possibilité de figer une expression sans recourir à de très hautes sensibilités ISO. De fait, les conditions techniques étaient posées dès la première photo et ne m'ont pas demandé beaucoup d'efforts.

Capter et garder l'attention d'un enfant de trois ou cinq ans pendant une séance photo peut s'avérer difficile, surtout si la seule



instruction qu'on lui donne est de dire « ouistiti » pour obtenir un semblant de sourire. Dans mon cas, je voulais des expressions marquées et très différentes les unes des autres. J'ai donc réparti mes instructions dans la narration d'une histoire, avec des moments prévus pour surprendre, pour faire peur, faire rire et impliquer l'enfant. Au final, peu de sourires mais beaucoup d'attitudes et de mimiques spontanées que je n'avais même pas imaginées !





Reportage : un tour en montgolfière

Un vol en montgolfière permet d'admirer des paysages avec un point de vue élevé, sans vibrations, dans le calme et en vue directe (et non à travers une vitre). C'est une expérience photographique intéressante, surtout quand les conditions météo sont favorables.

Cette série a été réalisée lors d'un vol d'une heure au petit matin, en région parisienne, début août 2014. J'y ai tenté une série de paysages, une autre de selfies et, en parallèle, cette série typée reportage.

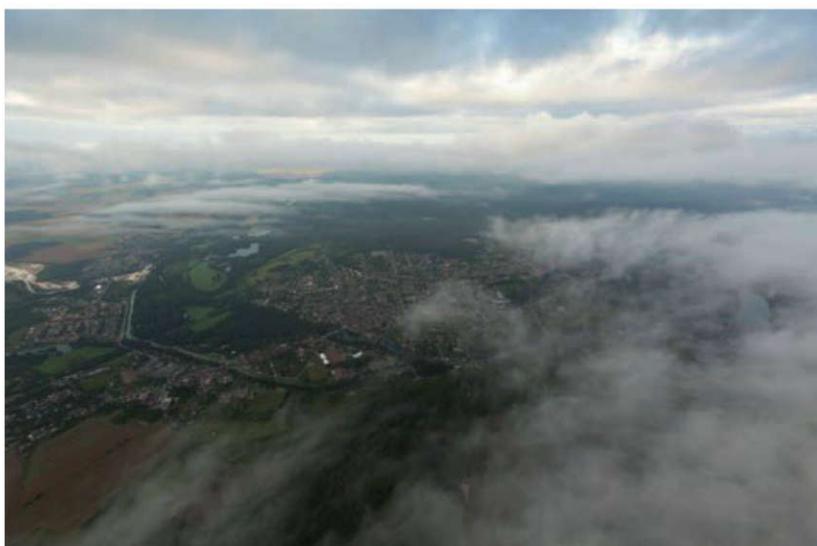
Les photos, présentées dans l'ordre chronologique, montrent quelques étapes fortes de cette expérience : gonflage, décollage, survol de paysages naturels et de villes, vol en altitude dans des nuages, descente et atterrissage. Le but était aussi de préparer un diaporama ; c'est pourquoi les photos ont toutes le même format et la même orientation horizontale.

Contrairement à une série esthétique, il s'agit ici de capter des moments clés, de les restituer le mieux possible, puis de gérer les connecteurs d'une image à l'autre. L'édition est essentielle, mais pour que le matériau sur lequel il s'appuie soit intéressant, il est nécessaire de réussir – ou du moins de multiplier – les photos aux moments clés comme le décollage et l'atterrissage. Deux montgolfières volaient en même temps, ces photos ont donc été possibles, surtout que je me trouvais dans celle qui a atterri en premier.

Le fil directeur principal est la présence récurrente de la même montgolfière : au début pour le décollage,

ensuite au milieu de quelques-uns des paysages, puis à la descente et à l'atterrissage. La transition des scènes de décollage aux paysages se fait avec une photo de forêt (troisième photo). On y perçoit clairement les ombres des deux montgolfières. C'est le premier connecteur, le mécanisme consistant à faire apparaître sur une photo un élément présent sur la photo précédente. Le second intervient entre les paysages vus de haut et les photos d'ambiance brumeuse : sur l'une des images, on voit un paysage avec des nuages qui arrivent par la droite, nuages qui apparaissent ensuite plein cadre et qui apportent à la série une impression d'évasion. À la fin, juste avant la description des phases de l'atterrissage, se trouve une photo montrant la montgolfière au ras des arbres. Cette image, avec son point de vue surélevé, indique la descente. En fait, il s'est passé un certain temps entre ce moment et celui de la descente, mais j'ai profité de l'écart d'altitude des deux montgolfières pour prendre cette photo significative et utile à la narration.

S'agissant d'un reportage, aucune retouche n'a été effectuée : les photos restent documentaires.







Narration photographique : instants animaliers

Le reportage qui précède suit la règle classique des trois unités (lieu, temps, action) ainsi que celle de la coréférence à un même sujet. Voici maintenant une série narrative qui prend ces règles à contrepied : les sujets varient d'une image à l'autre, les lieux également, et les photos ont été réalisées en 2009 et 2010, séparément, sans aucune intention de construire une série. D'où les formats et les orientations variables. Le lien entre les photos est purement narratif et ne se décèle éventuellement qu'en deuxième lecture, ou à l'aide d'un texte explicatif. Un tel texte pourrait être le suivant : on se rencontre, on se parle, on se court après, on s'aime, on se dispute, on se sépare, on se réconcilie...

Il s'agit en fait de photos laissées de côté. À l'époque des prises de vue, mon but était de faire des photos animalières, en m'intéressant à des animaux communs : mouettes rieuses, marmottes, canards colverts, poules d'eau... Les oiseaux ont été photographiés en ville, aux abords de plans d'eau, et les marmottes en Vanoise. Aucune technique particulière n'a été employée ; je me suis tout simplement approché d'eux, en restant à une distance à laquelle j'étais sûr de ne pas les déranger. On le voit d'ailleurs sur les images : les animaux ne se préoccupent pas de moi. J'ai utilisé un téléobjectif pour que leur présence remplisse le cadre. Dans mon approche de la photo animalière, j'ai surtout privilégié les portraits avec fond flou, comme on le voit par ailleurs dans ce livre. C'est pourquoi les photos de cette série n'ont pas retenu mon attention : les fonds sont trop présents, et les instants captés ne correspondent pas à des portraits. Comme la situation était à chaque fois intéressante voire amusante, je les ai néanmoins gardées, mais je les ai un peu oubliées.

Un jour, on m'a reproché de ne pas capter « d'instant ». La photo animalière s'intéresse en effet au figement d'actions spectaculaires, et mes portraits statiques étaient loin de faire l'unanimité. Me rappelant de certaines situations, j'ai exploré mon stock de photos et retrouvé celles-ci. La série m'est alors apparue : contrairement à des actions de prédation ou de combat, les instants que j'avais captés se caractérisent par un anthropomorphisme marqué – on peut en effet reconnaître des attitudes humaines dans les postures des marmottes ou des canards. Il n'en est évidemment rien : les marmottes qui ont l'air de discuter sont en fait en train de se battre, celles qui ont l'air de s'embrasser sont juste en train de se renifler, et le canard qui semble prendre son élan pour donner un coup de patte à la femelle est en fait en train de s'étirer. Faire croire au spectateur qu'un animal a une attitude humaine n'est en général pas souhaitable – montrer des comportements naturels est plus honnête et plus proche de la démarche d'un photographe animalier pur et dur –, mais acceptable pour la série, qui prend ainsi une orientation humoristique. L'anthropomorphisme est ici clairement assumé.



Photos sous-marines

Si les séries précédentes ne nécessitaient aucun matériel ni entraînement particulier, c'est moins le cas avec cette série de photos sous-marines qui impose d'utiliser un appareil pouvant aller sous l'eau. Beaucoup de compacts le font à l'heure actuelle, du moins tant que l'on n'envisage pas d'aller au-delà d'une certaine profondeur. J'ai pris le parti de rester à ras de la surface. J'ai ainsi opté pour un sac étanche, dans lequel j'ai placé mon reflex avec son zoom grand-angle. Ensuite, il faut arriver à prendre ses marques dans un milieu inhabituel, c'est-à-dire réussir à photographier tout en gérant respiration et déplacement. J'ai commencé par me familiariser avec les palmes, masque et tuba avant de prendre l'appareil photo. Enfin, il peut être nécessaire – c'est le cas quand tous les réglages de l'appareil ne sont plus accessibles – de redéfinir son geste photographique habituel. J'ai ainsi pré-réglé mon reflex en mode tout automatique, de manière

à n'avoir à utiliser que le déclencheur, pour faire la mise au point et prendre les photos.

Le monde sous-marin a ses spécificités : aucun horizon ne vient donner de repère de profondeur pour les paysages, et la photo animalière nécessite de s'approcher très près des sujets. Pour cette série réalisée aux Maldives en janvier 2014, j'ai choisi de montrer des poissons dans leur environnement naturel. La présence systématique de la surface de l'eau en est un indice. Sur la plupart des photos, le fond apparaît également, qu'il s'agisse de sable ou de coraux.

De fait, la série s'est constituée après coup : lors de la prise de vue, les difficultés de cadrage et de mise au point sont nombreuses et encouragent à déclencher au jugé, en multipliant les essais. Beaucoup de photos vont directement dans la corbeille, et c'est un éditing sévère qui m'a permis de faire ressortir quelques séries, dont celle-ci.

Des retouches ont été nécessaires avant d'aboutir à ces photos relativement homogènes : correction des couleurs, ajustement des densités et du contraste, et bien sûr recadrage, parfois important compte tenu des aléas de la prise de vue.





Photos urbaines

Vous l'avez compris, les immeubles du quartier d'affaires de La Défense ont été pour moi un exercice de réalisation de séries accessibles. Voici donc la dernière de ces séries faites le 19 avril 2015, lors du marathon déjà évoqué dans cet ouvrage.

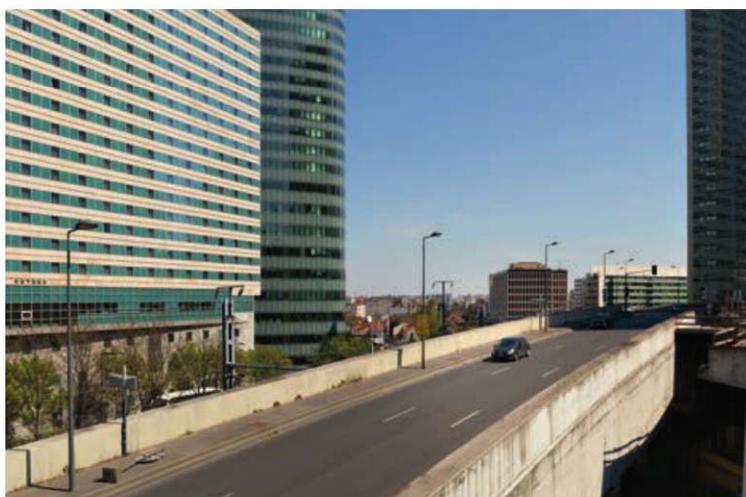
Le principe, déterminé en visionnant ma première dizaine de photos, est le suivant : cadrage d'un environnement urbain – avec immeubles et routes – totalement désert à l'exception d'une seule voiture perceptible, c'est-à-dire en train de rouler dans une zone lumineuse ou un point fort de l'image. D'autres voitures peuvent être présentes sur l'image, mais elles doivent alors être garées à l'ombre ou rester totalement discrètes, en tout cas ne pas attirer le regard. Cette série a ainsi requis plus d'efforts de composition que celles déjà présentées dans le même contexte.

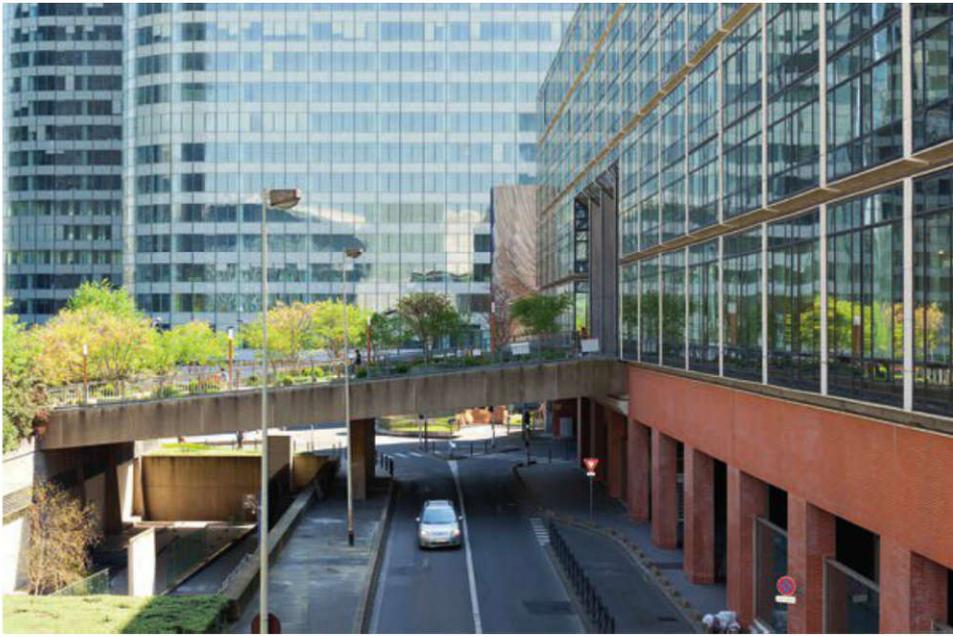
Une fois qu'un angle de vue est repéré, une longue attente est nécessaire pour n'avoir qu'une voiture dans le cadre. Avec de telles contraintes, construire une série regroupant des dizaines d'images demande de la persévérance. Dans mon cas et dans le temps imparti, je ne suis pas arrivé à dépasser six clichés (cinq

présentés ici et celui de la page 188), ce qui est déjà plus présentable que deux ou trois qui auraient pu passer pour des coïncidences plutôt que pour la matérialisation d'une démarche photographique.

La qualité de la lumière et de l'atmosphère apporte une certaine cohérence à la série. Pour aller plus loin, j'ai procédé à quelques retouches sur le contraste et éclairci les tons moyens, pour renforcer la lisibilité.

Comme souvent en photo d'architecture, j'ai aussi redressé les verticales pour qu'elles soient vraiment verticales sur les photos. Pour cette manipulation, j'ai préféré la solution de la retouche plutôt que celle de la correction lors de la prise de vue. Celle-ci aurait nécessité un objectif à décentrement, ce qui m'aurait amené à passer beaucoup de temps sur cette série au détriment des autres, et qui plus est à changer fréquemment d'objectif. J'ai donc cadré un peu plus large que prévu, de manière à autoriser des transformations en post-production. Autrement dit, ma démarche tenait compte, avant même chaque déclenchement, de la nature des retouches que j'envisageais. Cette série, comme celles qui vont suivre, montre comment les retouches que l'on sait possibles influent sur la prise de vue.





Macrophotos

La macrophotographie est un domaine qui m'intéresse particulièrement. Les sujets ne manquent pas, quel que soit l'endroit où l'on vit et quelle que soit la météo : il suffit de se pencher et l'on découvre un petit monde varié, coloré, offrant d'innombrables possibilités photographiques. Ensuite parce qu'en cadrant un très gros plan de quelques centimètres de largeur, voire quelques millimètres, on gère sa photo de A à Z : l'horizontalité n'est plus requise comme pour un paysage ; l'orientation par rapport aux sources lumineuses est totalement libre ; le positionnement d'un premier plan ou d'un arrière-plan se fait en se déplaçant de quelques centimètres. On le verra plus loin avec une série de très gros plans de fleurs, la macrophoto, pour peu que l'on surmonte les premières difficultés techniques, permet de prendre des photos originales et variées.

Voici une série de plans rapprochés plus accessibles, réalisée d'un côté dans la nature en juillet 2009, de l'autre dans une serre à papillons en juillet 2012. C'est un objectif macro de 100 mm qui a été utilisé, mais pas forcément avec un rapport de grandissement élevé, certains papillons mesurant six ou sept centimètres de largeur. Rien à voir avec la taille d'une mouche, par exemple.

Après quelques photos, la série s'est rapidement orientée vers des images graphiques, dans lesquelles les couleurs se répondent. J'ai ainsi choisi des premiers plans – rendus flous du fait d'une faible profondeur de champ volontaire – en fonction de leur couleur. De même, j'ai essayé de cadrer en fonction de l'arrière-plan visible, et là encore de sa couleur principale.

Mon objectif n'était pas de faire de la photo de nature, mais des images graphiques, sans avoir à rechercher des sujets dans la nature. D'où le choix de la serre aux papillons. D'où également les caractéristiques de la démarche suivie : j'ai choisi chacun des sujets non pas pour son intérêt entomologique mais pour celui de son environnement – couleurs de la fleur sur laquelle il est posé, nature de l'arrière-plan disponible, etc.

Après la séance de prise de vue, je me suis autorisé toutes les retouches permettant d'améliorer le graphisme des images. Pour la plupart des photos, je me suis contenté d'augmenter le contraste et d'ajuster la saturation des couleurs ; pour d'autres, j'ai enlevé des éléments gênants dans l'arrière-plan, que j'ai également éclairci. J'ai ainsi obtenu des images plus simples et plus lisibles. Pour certaines, les trois premières images par exemple, j'ai rendu complètement flous les éléments présents sur le bord de l'image, de manière à les fondre dans l'arrière-plan et à ramener la composition vers le sujet. Enfin, dans deux cas, je me suis même permis de reconstruire un (faux) premier plan, en utilisant une partie d'une fleur, en la copiant, l'agrandissant et la floutant complètement (un peu comme pour la photo de chat du chapitre 4). Bien entendu, l'image finale n'a plus rien à voir avec une photo de nature, visant à reproduire la réalité sans trucage.

Toujours avec cette approche graphique, j'ai privilégié, lors de l'édition, des photos montrant une grande variété de situations, divers cadrages, plusieurs orientations du sujet par rapport à moi, et différentes positions du papillon sur la fleur. Je me suis surtout attaché à l'harmonie des couleurs et des flous. Certains papillons apparaissent ainsi plusieurs fois, ce qui aurait pu être évité mais me semblait secondaire par rapport au rendu graphique doux et épuré.



Photos de spectacle

Prendre des photos en plein spectacle, de théâtre par exemple, s'avère souvent plus difficile que prévu. Même avec une autorisation officielle et l'accord des artistes, on hésite à rester debout, à se déplacer pour changer de point de vue, ou tout simplement à déclencher !

En contrepartie d'une certaine immobilité, on utilise plusieurs objectifs de focales différentes, voire plusieurs appareils pour ne pas avoir à changer d'objectif dans le noir. Sauf que l'angle de vue reste le même, et ça se voit sur les photos, surtout si la scène et le décor d'arrière-plan sont visibles.

Difficile d'être original dans de telles conditions... Surtout que l'originalité perçue sera celle des artistes, des costumes, de l'éclairage, du décor, plutôt que celle du photographe. Un éditing réalisé avec les artistes conduit d'ailleurs à des sélections bien différentes de celle du photographe : eux savent quels sont les passages qui leur ont demandé le plus de travail et qu'ils ont envie de voir valorisés. Et, comme tout le monde, ils préfèrent être figés dans une attitude qui leur plaît plutôt que dans une attitude qui plaît au plus grand nombre. Un éditing avec le régisseur en charge des lumières apporte aussi des critères spécifiques : en effet, celui qui s'occupe de l'éclairage sait quels sont les instants qu'il souhaite mettre en avant. Par ailleurs, il n'aime pas trop que l'on voit les sources de lumières, comme les spots, qui apparaissent souvent sous la forme de disques lumineux en haut de l'image. Les laisser visibles sur la photo, c'est un peu révéler le dessous des cartes.

D'un point de vue technique, la photo de spectacle nécessite un matériel performant, surtout si l'on veut figer des mouvements. Le flash étant évidemment exclu, seules de très hautes sensibilités permettent de photographier en limitant les risques de flou de bougé. Plus que dans tout autre domaine, c'est ici que les focales fixes à très grande ouverture s'avèrent bien pratiques ; mais même avec un objectif haut de gamme, ce n'est pas pour autant que le geste photographique est facilité. Quand on passe d'un cadrage à un autre, la très grande variabilité de la luminosité fait faire des bonds à la mesure de l'exposition. Les risques de sous-exposition et de surexposition sont bien présents, et nécessitent un peu d'anticipation de la part du photographe.

La courte série présentée ici est issue d'une même représentation de théâtre musical, en octobre 2010. Les artistes savaient que je les photographiais, d'où les regards directs sur la dernière image.

Toutes les photos ont été faites à la limite des capacités de mon appareil, c'est-à-dire à 6 400 ISO, 1/100 s et à pleine ouverture de mon objectif 28-70 mm f/2,8 ou du 100 mm f/2,8. Pour éviter les écarts d'exposition, j'ai déconnecté la mesure de l'exposition : j'ai fait une mesure en début de spectacle, puis choisi le mode manuel avec les paramètres mesurés, qui sont restés fixes pendant toute la représentation... ou presque : l'éclairage peut varier d'une scène à l'autre, ce qui nécessite ponctuellement une petite adaptation.

Pour éviter la monotonie des vues d'ensemble prises du même endroit et donc avec le même angle de vue, je me suis rabattu sur des plans serrés. La série alterne plusieurs plans serrés avec des grandissements différents et, certes, une seule vue d'ensemble mais qui reste nécessaire.

Quand on veut capter l'expression d'un artiste en plan serré, on est confronté à un petit dilemme : en portrait, on évite de déclencher au moment où le sujet parle, les positions des lèvres s'avérant souvent très peu esthétiques une fois figées. En spectacle, on évite de déclencher dans des moments de silence, par souci de discrétion, du moins si l'on utilise un reflex bruyant. On déclenche donc au moment où les artistes parlent ou chantent... Pour résoudre ce dilemme, il n'y a pas d'autre solution que de multiplier les prises de vue.

Quelques retouches ont été effectuées, d'une part pour enlever les spots visibles en haut de la vue d'ensemble, d'autre part pour rendre les parties noires des arrière-plans vraiment noires afin d'effacer des bouts de décor encore perceptibles et, en même temps, le bruit numérique dû à la haute sensibilité ISO.



Graphisme : gros plans de fleurs

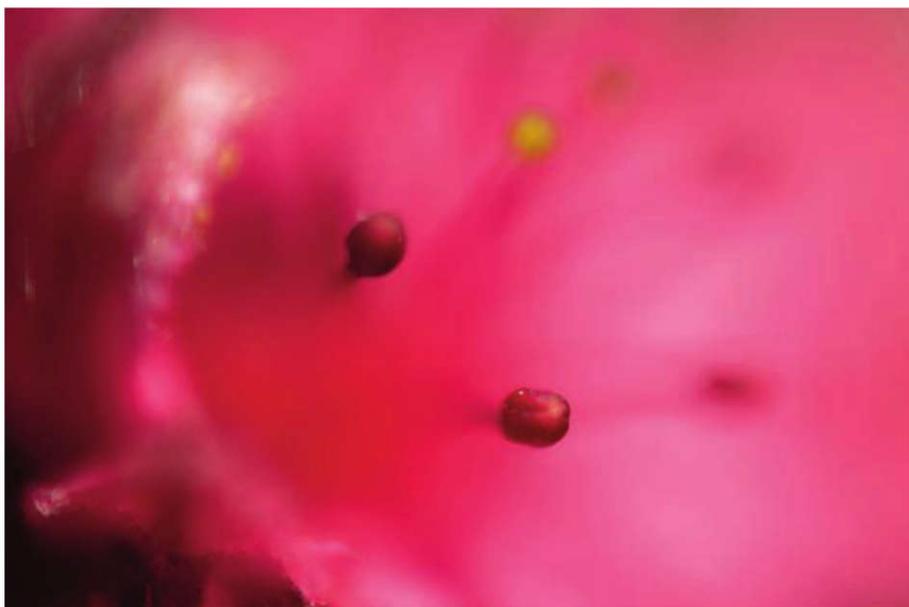
Cette série de macrophotos présente de très gros plans de fleurs : bouts de pétales, pistils, étamines, tellement agrandis qu'on ne les identifie plus. Le but est d'obtenir des photos très graphiques, en maximisant le rapport de grandissement. Dénaturé, le sujet n'est plus la fleur mais la couleur, le flou, l'ensemble des courbes perceptibles. En quelque sorte, on passe de la photo figurative à la photo abstraite.

Un matériel spécifique est nécessaire à l'obtention de telles images. Dans le cas présent, il s'agit d'un objectif macro de 100 mm, avec en plus une bonnette macro, c'est-à-dire une loupe vissée devant la lentille frontale (comme pour les photos des pages 37, 61 et 63, qui relèvent de la même série). J'utilise trois bonnettes

autorisant des grandissements variés, ce qui me permet d'atteindre divers rapports entre 2 et 10.

Contrairement aux objectifs haut de gamme, les lentilles composant ces bonnettes sont plutôt basiques, sans traitement multicouche ni matériau de qualité. En conséquence, elles ajoutent des défauts optiques : reflets lumineux parasites, aberrations chromatiques, manque de netteté. Les photos obtenues présentent donc des franges colorées sur les contours, ainsi que de nombreux flares (diffusions parasites de la lumière). Autant dire que cette configuration de prise de vue n'est pas adaptée à la recherche de la plus grande netteté, comme j'ai pu le faire avec mes photos d'insectes.

Ici, les défauts sont en cohérence avec l'intention photographique : il s'agit de jouer sur les flous, et d'exploiter la diffusion de la lumière pour obtenir des photos douces, vaporeuses, presque oniriques. Centrer une série photo sur les flous ne plaît pas à tout le monde. Certains photographes reconnaissent les



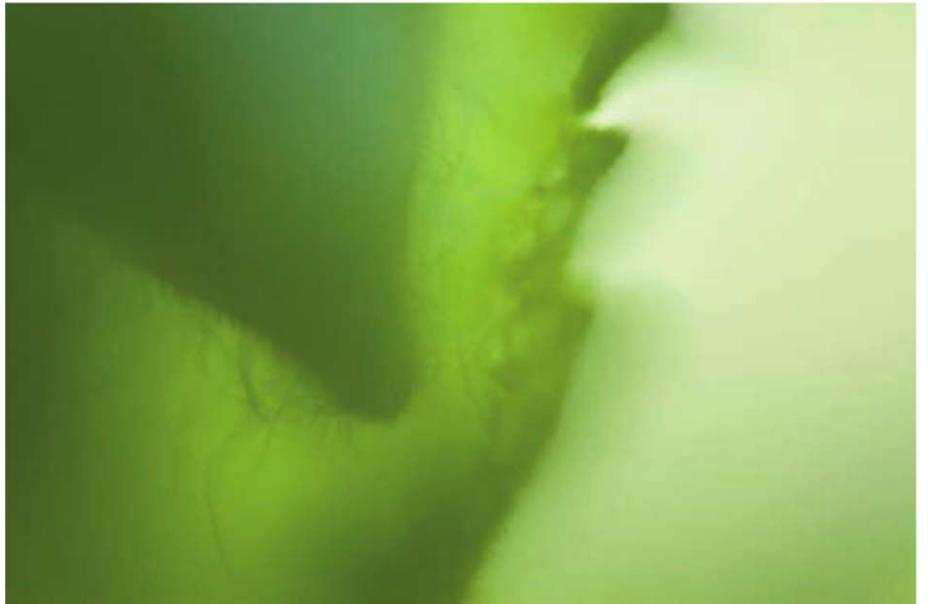
défauts optiques qu'ils cherchent à éviter et ne voient plus qu'eux ; d'autres ne supportent pas une photo sans un seul élément net auquel se raccrocher. Au contraire, certains spectateurs, par exemple des photographes débutants, découvrent des possibilités qu'ils n'avaient pas imaginées en photo et y sont sensibles.

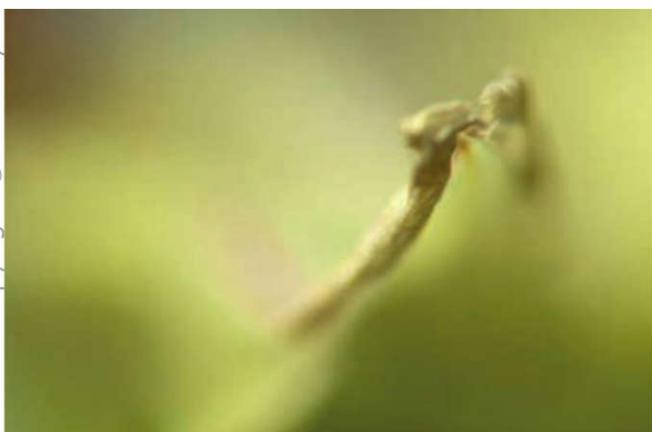
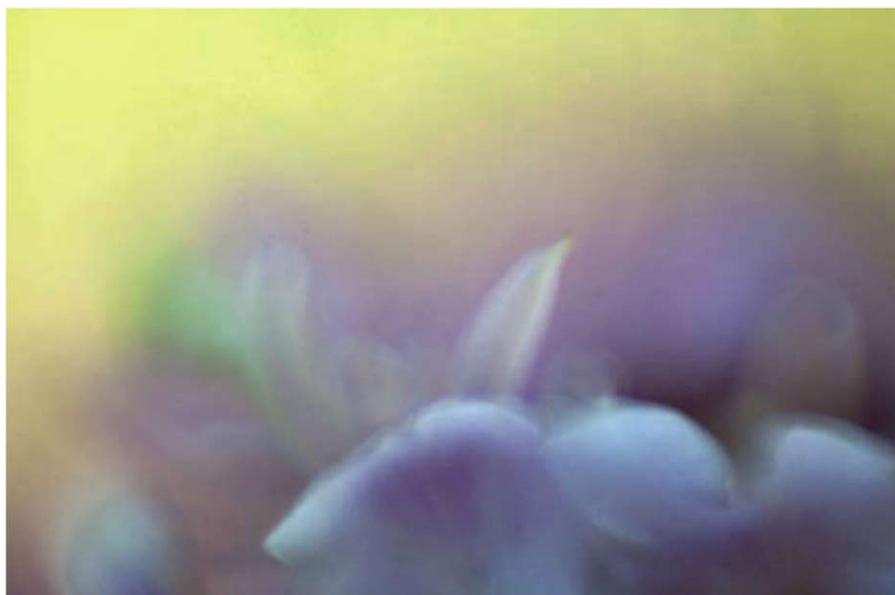
Dans cette série, j'ai regroupé plusieurs images monochromes et bichromes, c'est-à-dire avec au maximum deux couleurs. Pour que la série gagne en intérêt, j'ai fait varier ces couleurs d'une image à l'autre, en veillant à ne pas mettre deux photos similaires l'une à la suite de l'autre. Tout est tourné autour des jeux de lumière, de flou et de transition progressive d'une couleur à l'autre. Sous forme de diaporama, cette série est présentée lentement, avec des transitions douces : le fondu enchaîné est quasiment obligatoire !

Certaines photos, par exemple la dernière de la série, ont un aspect de peinture. Cet effet involontaire est dû à un aléa de la prise de vue, résultat d'une association particulière

de la nature du sujet, des conditions de lumière et de l'utilisation de la bonnette macro. Ce rendu imprévisible est très difficile à répéter dans une autre situation, mais constitue un critère de sélection après coup. Parmi les deux cents photos réalisées en juillet 2009 dans l'optique de cette série, seules cinq ou six se rapprochaient de peintures. Je les ai donc gardées pour la série.

Les retouches effectuées sont minimales. Compte tenu des conditions de prises de vue, la plupart des photos étaient sous-exposées, mais avec un fort contraste entre les zones sombres et les reflets lumineux. J'ai donc atténué ces derniers et diminué le contraste global. C'est tout. En particulier, les couleurs n'ont pas été modifiées.







Contraintes fortes : duos d'animaux, un net et un flou

La démarche de cette dernière série n'est pas celle de la photo animalière. En effet, les animaux ont été photographiés dans des parcs animaliers français. Les manchots du Cap n'ont pas été figés en Afrique mais à Beauval. De fait, les photos de cette série ont été faites en trois séances, en 2009 et 2010, chacune dans un parc animalier différent : Beauval, Thoiry, Haute-Touche.

Cette démarche est assumée, même si peu d'indices signalent l'origine des animaux et des photos – la corne coupée, par exemple. Lors d'une exposition en 2011, ma démarche était donc explicite, avec des légendes indiquant les lieux de prises de vue. Le choix d'un rendu très contrasté en noir et blanc lui correspond : il met en avant des textures et des oppositions entre tons clairs et tons foncés, plutôt que les animaux eux-mêmes. Les textures les plus intéressantes appartiennent d'ailleurs soit aux animaux, soit à l'arrière-plan. La série alterne ainsi des vues d'ensemble et des plans rapprochés, voire des plans serrés.

En fait, l'idée de la série m'est apparue lors d'un éditing à la fin de la première séance de prises de vue. Parmi les dizaines de photos réalisées, j'ai choisi de sélectionner celles qui montraient deux individus de la même espèce, un dans le plan de netteté et l'autre un peu en retrait. La série s'articule donc autour d'une contrainte et d'un rendu graphique qui met cette contrainte en valeur.

Lors des deuxième et troisième séances, j'ai gardé cette idée en tête, sans pour autant m'interdire d'autres types de photos, ni passer des heures à attendre que les animaux se déplacent pour que je puisse en isoler deux de manière satisfaisante. La série n'a donc pas dirigé les prises de vue. Lorsque l'on entreprend une série avec une telle contrainte, ça peut tourner à l'obsession : c'est pourquoi j'ai considéré ces photos comme constituant une sous-série, à l'intérieur d'une série beaucoup plus large d'animaux de zoos en noir et blanc.

Cet objectif du noir et blanc a en revanche été de plus en plus prégnant, au fur et à mesure des prises de vue. Au bout d'un moment, je percevais les animaux et leur environnement en noir et blanc, c'est-à-dire en faisant totalement abstraction des couleurs. L'approche de la composi-



tion s'en trouve modifiée. Les spécialistes de noir et blanc connaissent bien ce phénomène, qui illustre l'importance de l'idée du résultat au moment même de la prise de vue.

À part le passage en noir et blanc, les retouches ont surtout consisté en de petits ajustements des tons et des contrastes. J'ai par exemple assombri les angles des photos, de manière à ce que le regard du spectateur soit ramené plus facilement vers le sujet.





Copyright © 2015 Eyeolles

Bibliographie

- René Bouillot et Bernard Martinez, *Le langage de l'image*, Eyrolles, 2006.
- Fabrice Cahez et Philippe Moès, *Sous l'aile du temps*, Éditions du Perron, 2011.
- Connaissance des arts, numéro hors-série 464, *Monet*, Les Échos, 2010.
- Connaissance des arts, numéro hors-série 520, *Matisse, paires et séries*, Les Échos, 2012.
- The George Eastman House Collection, *Histoire de la photographie. De 1839 à nos jours*, Taschen, 2005.
- L'Estampille/L'Objet d'Art, numéro hors-série 32, *Arcimboldo*, Éditions Faton, 2007.
- Eric Forey, *Serial Photographer*, Pearson, 2014.
- Michael Freeman, *L'œil du photographe et l'art de la composition*, Pearson, 2008.
- Michael Freeman, *L'art de la narration photographique*, Pearson, 2013.
- Fil Hunter, Steven Biver & Paul Fuqua, *Manuel d'éclairage photo*, Eyrolles, 2012.
- Anne-Laure Jacquart, *Photographier au quotidien*, Eyrolles, 2013.
- Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin, 2009.
- Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2004.
- Wolfgang Köhler, *Psychologie de la forme*, Gallimard Éducation, 2000.
- Harald Mante, *Serial Photography: Using Themed Images to Improve Your Photographic Skills*, Rocky Nook, 2011.
- Harald Mante, *Composition et couleur en photographie*, Eyrolles, 2012.
- Fabrice Milochau, *Les secrets de la photo de paysage*, Eyrolles, 2014.
- David Präkel, *Composition*, La Compagnie du Livre, 2006.
- Réponses Photo, numéro hors-série 17, *Qu'est-ce qu'une série photographique ?* Mondadori Magazines France, 2013.
- Denis Rouart, *Monet*, Éditions de la Seine, 1998.
- Ghislain Simard, *Les secrets de la photo en gros plan*, Eyrolles, 2014.
- Marie-Claude Vettraino-Soulard, *Lire une image*, Armand Colin, 1993.