

Pascal Druel



Les secrets de
LA PHOTO DE PORTRAIT

Matériel – Éclairage – Direction du modèle



EYROLLES



« En portrait, il faut réagir vite pour saisir des expressions souvent très fugaces. »

Pascal Druel

Les secrets de **LA PHOTO DE PORTRAIT**

Voici un guide pratique traitant à la fois du portrait et de la pose, mêlant technique de prise de vue (réglages de l'appareil et maîtrise de la lumière), direction du modèle, et traitement des images de manière à obtenir des photos valorisantes.

Photographe-auteur, diplômé de l'École nationale supérieure Louis-Lumière et ancien rédacteur à *Chasseur d'Images* durant une douzaine d'années, Pascal Druel aime photographier l'humain. Il travaille ainsi régulièrement avec des modèles professionnels ou débutants, que cela soit au studio ou en lumière naturelle.

AU SOMMAIRE

Exploiter son matériel de prise de vue : caractéristiques importantes, boîtiers, objectifs, qualité optique, compléter son équipement

Appréhender la technique de prise de vue : le trinôme temps de pose, ouverture de diaphragme et sensibilité, maîtriser l'interaction de ces trois réglages clés, bien exposer ses images, réaliser la mise au point

Maîtriser la composition en portrait : les bases de la perspective, cadrage horizontal ou vertical, lien entre plan et focale, les bases essentielles de la composition, équilibrer les valeurs de l'image, harmoniser les couleurs

Maîtriser la lumière : exploiter la lumière naturelle, utiliser la lumière artificielle

Diriger son modèle : soigner la prise de contact, séance de portrait, aller plus loin et travailler en équipe

Développer et retoucher ses portraits : quel logiciel pour quel usage, développer ses fichiers RAW dans Lightroom, retoucher ses portraits dans Photoshop

Travaux pratiques : portrait *Low key*, portrait *High key*, portrait selon la méthode « Brenizer », portrait et prise de vue sportive, portrait « boudoir », portrait et lingerie, semi-nu et nu, nu et *Light painting*, portrait et nu « texturés »

www.editions-eyrolles.com



Les secrets de
LA PHOTO DE PORTRAIT

Chez le même éditeur

Dans la même collection

- G. Lepetit-Castel, *Les secrets de la photo argentique*, 2016, 240 p.
T. Legault, *Les secrets de l'astrophoto*, 2016, 144 p.
D. Dubesset, *Les secrets de la macro créative*, 2016, 162 p.
D. Dubesset, *Les secrets du cadrage photo*, 2016, 136 p.
F. Milochau, *Les secrets de la photo de paysage*, 2016, 206 p.
F. Landragin, *Les secrets de la série photo*, 2016, 224 p.
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.
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.
E. Balança, *Le grand livre de la photo de nature*, 2013, 260 p.

Techniques de la photo – Prise de vue

- M. Freeman, *Photographie – 50 pistes créatives*, à paraître.
A. Schulz, *La photographie urbaine – prises de vue d'architecture et d'architecture d'intérieur*, 2016, 272 p.
A. Hess, *L'éclairage au flash avec le système Nikon*, 2016, 420 p.
F. Hunter et al., *Manuel d'éclairage photo*, 3^e édition, 2016, 230 p.
M. Freeman, *Capter l'instant*, 2015, 208 p.
E. Schuy, *La photographie d'objets*, 2015, 266 p.
A.-L. Jacquart, *Retouchez vos photos pas à pas*, 2014, 180 p.
R. Bouillot, *Pratique du reflex numérique*, 4^e édition, 2013, 484 p.
A. Amiot, *Conseils photo pour les voyageurs*, 2013, 192 p.
G. Lepetit-Castel, *Concevoir son livre de photographie*, 2013, 176 p.
S. Arena, *L'éclairage au flash – Les flashes Canon Speedlight*, 2012, 380 p.
H. Mante, *Composition et couleur en photographie*, 2012, 208 p.
A.-L. Jacquart, *Composez, réglez, déclenchez ! La photo pas à pas*, 2011, 168 p.

Boîtiers argentiques et numériques

- V. Lambert, *Photographier avec son Nikon D500*, à paraître.
P. Garcia, *Photographier avec son Canon 80D*, 2016, 250 p.
P. Garcia, *Photographier avec son Canon 750D/760D*, 2016, 200 p.
V. Lambert, *Photographier avec son Nikon D7200*, 2016, 300 p.
V. Lambert, *Photographier avec son Nikon D810*, 2015, 304 p.
P. Druel, *Photographier avec son Nikon D750*, 2015, 256 p.
P. Druel, *Photographier avec son Nikon D3300*, 2014, 224 p.
N. S. Young, *Photographier avec son Canon D70*, 2014, 280 p.
V. Luc, *Maîtriser le 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, *Maîtriser le Canon EOS 5D Mk III – Canon EOS 600D*.
V. Luc, M. Ferrier, *Maîtriser le Nikon D300*.
V. Luc, B. Effosse, *Maîtriser le 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*.

Uniquement disponibles en versions e-books

- J.-M. Sepulchre, *Le Nikon D500 – Le Nikon D750 – Le Nikon D810 – Les Fuji X-Pro1 et X-T1 – Le Nikon D610 – Le Nikon D7100 – Le Nikon D800 – Le Nikon D7000 – Le Nikon D5100 – Le Canon 5D Mark III – Le Canon 1D Mark IV – Le Sony NEX-7 – Le Leica M9 – 137 tests d'objectifs pour le Nikon D3s – 94 tests d'objectifs pour le Nikon D300s – 58 tests d'objectifs pour le Nikon D90 – 91 tests d'objectifs pour le Nikon D300 – 103 tests d'objectifs pour le Nikon D700 – 110 tests d'objectifs pour le Nikon D3*.
B. Favier, J.-M. Sepulchre, *Le Canon EOS 7D Mk II*.

Consultez notre catalogue complet sur www.editions-eyrolles.com, et notre actualité photo sur Facebook Eyrolles Photo.

Pascal Druel

Les secrets de
LA PHOTO DE PORTRAIT

Matériel – Éclairage – Direction du modèle

Éditions Eyrolles
61, boulevard Saint-Germain
75005 Paris
www.editions-eyrolles.com

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

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 : 978-2-212-14417-8

Remerciements

Un livre est l'aboutissement d'un travail d'équipe. Cet ouvrage confirme cette règle, car il n'aurait pu voir le jour sans le soutien de nombreuses personnes qui œuvrèrent dans l'anonymat.

Je tiens donc à remercier tout particulièrement l'équipe Eyrolles : Hélène Pouchot et Sophie Hincelin qui ont assuré le suivi éditorial ainsi que Carole Rousseau, à la fabrication. Elles m'ont apporté soutien et conseil, avec un grand professionnalisme et une profonde gentillesse, tout au long de cette aventure humaine, où elles ont fourni également un inestimable travail de relecture et de vérification, en traquant et en corrigeant la moindre erreur. Je manifeste aussi toute ma gratitude à toutes les personnes qui ont travaillé de près ou de loin à la fabrication de cet ouvrage, tant au niveau de la mise en pages que de celui de l'impression, notamment les équipes de Nord Compo, en particulier Magalie Potteeuw.

Je remercie aussi les modèles qui ont accepté que leurs visages apparaissent dans ces pages, à savoir : Aiden, Alexie, Amelia, Anelhore, Audrey, Axel, Charline, Danaé, David, Eddy, Elena, Émilie, Hélian, Inès, Letitia, Loïca, Lola, Madelyn, Maeva, Marcia, Marin, Maryse, Stéphane et Valérie. Je suis également très reconnaissant à l'égard des parents qui m'ont fait confiance en acceptant que des photos de leurs enfants mineurs soient publiées dans cet ouvrage.

Enfin, j'exprime également toute ma reconnaissance à Maryse, ma compagne et ma complice de tous les instants, pour son amour et son soutien au quotidien.

SOMMAIRE

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | Exploiter son matériel de prise de vue | 3 |
| | Matériel : les caractéristiques importantes en portrait | 4 |
| | Les catégories de boîtiers | 9 |
| | Reflex et hybrides | 10 |
| | Un reflex, oui mais lequel ? | 12 |
| | Quels objectifs pour le portrait ? | 14 |
| | Focale de l'objectif | 14 |
| | Ouverture maximale d'un objectif | 18 |
| | L'alternative : zoom ou focale fixe ? | 23 |
| | Construire sa gamme optique | 26 |
| | Au sujet de la qualité optique | 28 |
| | Connaître les performances et les défauts des objectifs | 28 |
| | S'assurer de la qualité d'un objectif | 30 |
| | Compléter son équipement | 30 |
| | Le flash cobra | 30 |
| | Choisir son trépied | 32 |
| | Filtres optiques : toujours utiles ? | 32 |
| 2 | Appréhender la technique de prise de vue | 35 |
| | Le trinôme temps de pose, ouverture de diaphragme et sensibilité | 36 |
| | L'ouverture du diaphragme | 37 |
| | Le temps de pose | 38 |
| | La sensibilité | 39 |
| | Maîtriser l'interaction de ces 3 réglages clés | 40 |
| | Temps de pose et restitution des mouvements | 41 |
| | Ouverture de diaphragme et profondeur de champ | 44 |
| | Sensibilité et rendu d'image | 45 |
| | Bien exposer ses images | 46 |
| | Sous-exposition et surexposition | 51 |
| | L'image prime sur l'histogramme | 52 |
| | Réaliser la mise au point | 53 |
| | Autofocus ou focalisation manuelle ? | 53 |
| | Bien régler son autofocus | 54 |
| | Réussir manuellement le point | 56 |
| 3 | Maîtriser la composition en portrait | 59 |
| | Les bases de la perspective | 60 |
| | Importance du point de vue | 60 |
| | Perspective douce et perspective forte | 61 |
| | Plongée et contre-plongée | 62 |
| | L'alternative du cadrage : horizontal ou vertical ? | 65 |
| | Cadrage horizontal : la stabilité | 65 |
| | Cadrage vertical : le dynamisme | 66 |
| | Quel plan utiliser en portrait ? | 66 |
| | Plan général | 66 |
| | Plan moyen ou plan « en pied » | 66 |
| | Plan italien | 67 |
| | Plan américain | 67 |
| | Plan rapproché | 67 |
| | Plan en buste | 67 |
| | Gros plan | 67 |
| | Très gros plan | 67 |
| | Lien entre plan et focale | 70 |
| | S'appuyer sur des fondamentaux académiques | 71 |
| | ... Ou expérimenter une recherche plus personnelle ? | 71 |
| | Les bases essentielles de la composition | 72 |
| | Grammaire et sens de lecture d'une image | 72 |
| | Hierarchie de lecture des composantes visuelles de l'image | 72 |
| | La règle des tiers | 73 |
| | Composer avec les lignes de force et les diagonales | 74 |
| | Aérer ou bloquer le regard du sujet ? | 74 |
| | Maîtriser l'agencement des plans | 76 |
| | Importance du premier plan | 76 |
| | Interactions entre les différents plans | 77 |
| | Gérer l'arrière-plan | 77 |
| | Équilibrer les valeurs de l'image | 78 |
| | Importance des hautes lumières | 79 |
| | Exploiter les ombres | 79 |
| | Harmoniser les couleurs | 81 |
| | Accords et oppositions chromatiques | 81 |
| | S'appuyer sur la symbolique des couleurs | 81 |

| | | |
|----------|--|-----|
| 4 | Maîtriser la lumière | 85 |
| | À propos de la lumière... .. | 86 |
| | Qu'est-ce que la température de couleur ? | 87 |
| | Quel est le rôle de la balance des blancs ? | 89 |
| | Régler la balance des blancs..... | 89 |
| | Exploiter la lumière naturelle | 90 |
| | Une lumière belle mais inconstante | 90 |
| | Gérer le contraste d'éclairage | 92 |
| | Utiliser la lumière artificielle | 93 |
| | Lumière continue ou flash de studio ? | 93 |
| | Les sources d'éclairage à flux continu | 95 |
| | Les flashes de studio..... | 96 |
| | Choisir un système d'éclairage adapté à ses besoins..... | 98 |
| | Quel modeleur pour quel usage ? | 99 |
| | Autres accessoires utiles..... | 101 |
| | Exploiter une seule source d'éclairage artificiel | 102 |
| | Multiplier les sources d'éclairage artificiel | 105 |
| | Mêler des sources de TC différentes..... | 108 |
| 5 | Diriger son modèle | 111 |
| | Soigner la prise de contact..... | 112 |
| | Séance de portrait : de la planification à la réalisation | 112 |
| | Préparatifs essentiels avant la séance..... | 112 |
| | Aborder sereinement la séance | 114 |
| | Guider le modèle | 116 |
| | Clôturer la séance..... | 122 |
| | Aller plus loin : travailler en équipe | 122 |
| | Monter son équipe de « collaborateurs » | 122 |
| | Privilégier les collaborations sur du long terme | 123 |
| 6 | Développer et retoucher ses portraits | 125 |
| | Quel logiciel pour quel usage ? | 126 |
| | Logiciels de développement | 126 |
| | Logiciels de retouche..... | 128 |
| | Développer ses fichiers RAW dans Lightroom | 129 |
| | Les réglages de base | 129 |
| | Conjuguer détail et bruit..... | 131 |
| | Retoucher ses portraits dans Photoshop | 133 |
| | Améliorer la peau <i>via</i> la séparation de fréquences | 135 |
| | « Dodge and burn » et ajustements locaux des densités..... | 138 |
| | Intensifier le regard..... | 140 |
| | Aller plus loin..... | 141 |
| 7 | Travaux pratiques | 143 |
| | Portrait <i>Low key</i> | 144 |
| | Prise de vue | 144 |
| | Traitement des fichiers | 146 |
| | Portrait <i>High key</i> | 146 |
| | Prise de vue | 148 |
| | Traitement des fichiers | 148 |
| | Portrait selon la méthode « Brenizer » | 149 |
| | Prise de vue | 149 |
| | Traitement des fichiers | 151 |
| | Portrait et prise de vue sportive | 152 |
| | Prise de vue | 152 |
| | Traitement des fichiers | 154 |
| | Portrait « boudoir » | 155 |
| | Prise de vue | 155 |
| | Traitement des fichiers | 157 |
| | Portrait et lingerie | 158 |
| | Prise de vue | 158 |
| | Traitement des fichiers | 160 |
| | Semi-nu et nu | 160 |
| | Prise de vue | 161 |
| | Traitement des fichiers | 162 |
| | Nu et <i>Light painting</i> | 163 |
| | Prise de vue | 164 |
| | Traitement des fichiers | 165 |
| | Portrait et nu « texturés » | 166 |



Copyright © 2017 Eyrolles.

1

Exploiter son matériel de prise de vue

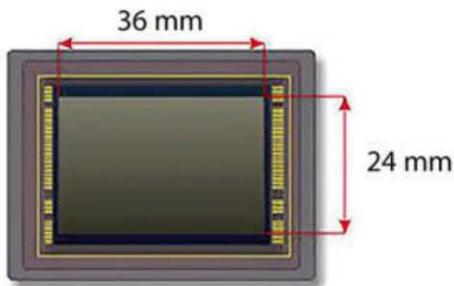
La question du matériel de prise de vue est toujours sujette à controverse, tant il est vrai qu'aucun appareil n'est réellement universel, et que chaque photographe a des goûts et des aspirations qui lui sont propres. Néanmoins, certains boîtiers s'avèrent plus polyvalents que d'autres et constituent, de ce fait, d'excellents outils pour réaliser de beaux portraits. Je vous propose donc d'aborder dans ce premier chapitre la question de l'équipement photographique, afin de vous permettre d'exploiter au mieux celui que vous possédez déjà ou que vous envisagez éventuellement d'acquérir.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 G ED VR II, flash nomade de 600 J, octobox 120 – 100 ISO, 1/125 s, f/4, 160 mm

Matériel : les caractéristiques importantes en portrait

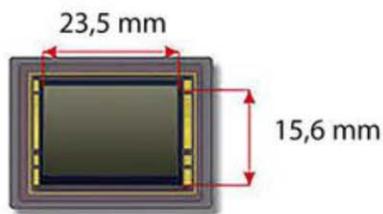
Comme tout produit manufacturé, un appareil photo numérique présente diverses caractéristiques techniques qui font sa spécificité. Parmi elles, certaines influent sur le confort de travail ou ont une action directe sur l'image, que l'on s'adonne au portrait ou à toute autre discipline photographique. Il est donc important que vous les appréhendez au mieux afin d'extraire la quintessence de votre matériel de prise de vue.

- **Objectif** : selon le type d'appareils, il peut être fixe (sur un compact ou sur un bridge) ou interchangeable (sur un reflex ou sur un hybride). Ainsi que nous le verrons plus loin, il a une action prépondérante sur l'image.
- **Capteur** : en numérique, le capteur a remplacé le film indispensable aux boîtiers argentiques. Les spécificités essentielles d'un capteur (indépendamment du fait qu'il soit, selon les cas, de type CCD ou CMOS) résident dans ses dimensions, d'autant plus importantes que l'on monte en gamme d'appareil photo, et dans sa définition, exprimée en mégapixels (ou Mpix). À génération et technologie de capteur identiques, plus la taille du capteur est élevée, plus il est possible d'augmenter la sensibilité tout en limitant l'apparition du bruit. De même, la dynamique enregistrable (capacité à restituer sur l'image de très forts écarts de luminosité entre les zones les plus claires et les plus sombres de la scène photographiée) est d'autant plus étendue que le capteur est grand. À l'inverse, un grand capteur permet aisément d'obtenir une faible profondeur de champ, et donc d'isoler visuellement le sujet du reste de l'image, tout en offrant un rendu et un modelé fin et nuancé. Tous ces points sont appréciables en portrait. En parallèle, plus la définition du capteur est élevée, plus il est alors possible d'agrandir ou d'imprimer l'image en grand format tout en gardant un haut niveau de qualité, ou bien de recadrer si nécessaire. Enfin, les progrès rapides et constants de l'électronique font qu'à taille de capteur identique, les boîtiers vieux de quelques années offrent une qualité d'image inférieure à celle des modèles actuels, même d'entrée de gamme.
- **Viseur et écran** : aussi regrettable que cela puisse être, seuls les boîtiers haut de gamme sont désormais dotés d'un viseur. À défaut de ce dernier (optique ou électronique, selon les appareils), la visée s'effectue uniquement *via* l'écran arrière de l'appareil. Or, si une telle option peut convenir en intérieur avec un grand-angle ou une optique standard, et à condition que l'écran soit suffisamment grand et affiche une bonne définition, elle montre rapidement ses limites avec une longue focale. En effet, il est alors peu commode d'être stable en tenant l'appareil à bout de bras dès lors que l'écran n'est pas orientable ou inclinable. De même, en plein soleil, l'image affichée à l'écran devient peu visible, et cela même si l'on augmente au maximum la luminosité de ce dernier, rendant alors la visée plutôt aléatoire. Sur le terrain, un bon viseur, même s'il n'a aucune incidence sur la qualité de l'image, vous apporte un grand confort et vous permet de composer précisément tout en vérifiant l'expression de votre modèle. De même, un écran orientable ou inclinable simplifie la réalisation de portraits sous des angles audacieux. Gardez cependant en tête qu'à l'instar de toute



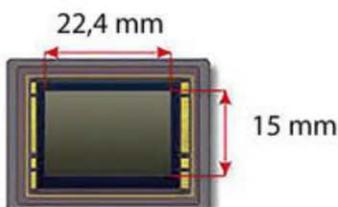
Capteur 24 x 36

- Canon EOS 5D (tous modèles), EOS 6D, EOS-1 D (tous modèles)
- Nikon D610, D750, D810, D4s, D5
- Sony Alpha 7 (tous modèles)



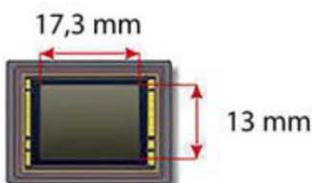
Capteur APS-C

- Fujifilm (tous modèles hybrides)
- Nikon D3300, D5500, D7200, D500
- Pentax K-3 II, K-50, K-S2
- Sony Alpha 77 II, Alpha 6000



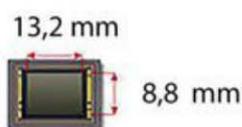
Capteur APS-C Canon

- Canon EOS 1200D, EOS 100D, EOS 700D, EOS 760D et 750D, EOS 70D, EOS 80D, EOS 7D Mark II
- Canon EOS M10



Capteur Micro 4/3

- Olympus (tous modèles hybrides)
- Panasonic (tous modèles hybrides)



Capteur CX

- Nikon 1 (tous modèles)



Capteur 1/2,3"

- Pentax Q (tous modèles)

L'illustration ci-dessus compare les différentes tailles de capteurs équipant les boîtiers à objectif interchangeable les plus courants. Quant aux compacts et bridges, la grande majorité d'entre eux sont dotés d'un capteur dont les dimensions sont comprises entre celles des capteurs CX et 1/2,3".

partie mobile sur un appareil photo, il est relativement fragile et doit donc être manipulé avec précaution.

- **Obturbateur** : c'est le mécanisme permettant au capteur d'être exposé, et donc de recevoir de la lumière pendant une durée donnée. Les obturbateurs les plus performants autorisent des temps de pose très brefs (1/8 000 s ou moins) et

Un obturbateur capable de délivrer un temps de pose très court permet de travailler à grande ouverture même dans de très fortes conditions de luminosité, comme cela fut le cas pour ce portrait réalisé par une belle journée ensoleillée.

Nikon D2X, Nikon AF-D 50 mm f/1,8 – 200 ISO, 1/8 000 s, f/2,2



une synchronisation au flash assez élevée (1/250 s). En portrait, le fait de pouvoir utiliser un temps de pose court est important, car il est ainsi possible d'adopter une grande ouverture de diaphragme quelles que soient les conditions de luminosité, et donc d'isoler visuellement le sujet du reste de la scène en conséquence de la faible profondeur de champ résultante. En pratique, un appareil grimant au 1/4 000 s s'avère amplement suffisant dans la plupart des cas.

- **Modes d'exposition** : bien que les modes d'exposition « tout auto » (scène, « programme vert » ou autres) puissent être utiles pour réussir ses premiers portraits quand on débute, ils limitent les possibilités d'intervention du photographe sur le résultat obtenu. Or, il est fort probable que passée une période de découverte et d'apprentissage, vous éprouverez le désir de prendre la main sur certains automatismes proposés par votre boîtier pour créer l'image que vous avez en tête. Le fait de pouvoir sélectionner sur l'appareil un automatisme offrant le choix, selon les cas, de l'ouverture de diaphragme (mode A ou Av selon les marques) ou du temps de pose (mode S ou Tv selon les marques), ou encore d'un mode manuel vous laissant toute liberté constitue donc un atout car il étend votre champ d'action. Pour ma part, les modes A et M sont ceux que j'utilise le plus en portrait.



En portrait en lumière naturelle, je me sers très souvent du mode Priorité ouverture (noté A ou Av selon les marques). Il offre un excellent contrôle sur la profondeur de champ tout en permettant de travailler plus rapidement que le mode manuel pour saisir des images sur le vif.

Nikon D100, Nikon AF-D 50 mm f/1,8 – 200 ISO, 1/30 s, f/1,8

- **Autofocus** : quasiment tous les appareils photo numériques offrent la mise au point automatique, mais tous n'utilisent pas la même technologie et font donc appel, selon les cas, à un système autofocus à détection de phase ou à détection de contraste (certains appareils proposent les deux modes). Plus concrètement, à procédé identique, plus l'appareil est haut placé dans la gamme d'un fabricant, plus son autofocus est réactif mais il est également plus difficile à maîtriser, du fait du grand nombre d'options disponibles (mode de mise au point, choix de la zone prise en compte, suivi ou non des déplacements éventuels du sujet et autres réglages).

AUTOFOCUS : DEUX SYSTÈMES

Deux grands systèmes de mise au point automatiques sont distingués.

- L'autofocus à détection de phase, équipant notamment les reflex, repose sur l'analyse d'une portion très réduite de l'image et la sépare en deux parties distinctes. La netteté est bonne quand les deux signaux observés et analysés sont en phase. Cette technologie est très rapide et précise.
- L'autofocus à détection de contraste, présent sur les compacts et les hybrides, ainsi que sur les reflex quand ils sont utilisés en mode Live view, évalue, comme son nom le précise, le contraste de la zone analysée, partant du postulat que la netteté est effective quand le contraste est maximum. Ce mode opératoire se décompose alors en quatre étapes : approche du point (phase d'augmentation du contraste), netteté (avec impossibilité à cet instant de savoir si le contraste est au maximum ou non), dépassement du point (avec diminution du contraste) et retour à la netteté sur la position présentant le maximum de contraste une fois que le système a calculé qu'il s'agissait bien de la position offrant le contraste le plus élevé. Ce protocole rend l'autofocus à détection de contraste bien plus lent que son homologue à détection de phase, et nettement moins adapté à la photographie de sujets très mobiles. Il est, par exemple, difficile avec un tel système de réussir des portraits d'enfants turbulents. En revanche, il se montre très à l'aise et précis sur des sujets statiques.

- **Réactivité** : même si la pratique du portrait ne requiert pas une réactivité de l'appareil photo aussi poussée que l'exige la prise de vue sportive ou animalière, un minimum de vélocité est toujours appréciable pour saisir des images sur le vif (enfants au jeu, portraits spontanés entre amis autour d'une table ou dans le cadre d'un reportage) ou une expression du visage avant qu'elle disparaisse ou se fige, perdant ainsi de son naturel.
- **Format d'enregistrement** : tous les appareils photo proposent la sauvegarde des images en JPEG. Ce format, universel car compatible avec tous les systèmes d'exploitation et reconnu par tous les logiciels d'image, constitue un excellent compromis entre qualité d'image et poids de fichier. Il s'agit néanmoins d'un format compressé qui, lors de la compression, supprime des données afin de réduire le poids du fichier. Or, les informations effacées le sont définitivement et ne pourront jamais être récupérées, ce qui est tout de même préjudiciable pour qui souhaite obtenir le meilleur de ses fichiers. En outre, du fait de sa profondeur d'échantillonnage de 8 bits, le JPEG autorise des modifications en post-traitement et un niveau qualitatif moindres que ceux de son homologue RAW (appellation générique issue du terme anglais « raw » qui signifie « brut » en français), codé sur 12 bits, voire 14 bits sur un reflex « pro » ou expert, et 16 bits sur un dos ou appareil photo moyen format). Dès lors, si vous recherchez une qualité d'image optimale, l'emploi d'un appareil capable d'enregistrer les fichiers en format RAW me paraît indispensable. Songez cependant qu'en contrepartie de sa plus grande richesse d'informations, une telle image n'est pas universelle (chaque marque possède son format RAW) et nécessite d'être développée dans un logiciel de traitement adéquat avant d'être exploitée. Néanmoins, dès lors que vous privilégiez en premier lieu la qualité d'image, je vous recommande de travailler en RAW. Pour ma part, il s'agit du seul format que j'utilise à la prise de vue, et cela depuis mes premières images numériques réalisées avec un Nikon D1, lancé sur le marché en 1999.

COMPRENDRE LA PROFONDEUR D'ÉCHANTILLONNAGE

Tout pixel contient une valeur codée qui définit son intensité et son état colorimétrique. Ce codage est quantifié sur un nombre plus ou moins élevé de bits (le bit est la plus petite unité manipulable par un ordinateur ou tout autre outil ou instrument numérique). Globalement, la richesse des informations présentes dans un pixel est d'autant plus importante que son codage (ou sa quantification) est effectué sur un grand nombre de bits. En effet, un pixel codé sur n bit est alors défini sur 2^n états. Ainsi, un pixel codé sur 1 bit a 2 états (car $2^1 = 2$), sur 2 bits a 4 états ($2^2 = 4$), sur 4 bits a 16 états ($2^4 = 16$), et ainsi de suite. De fait, les pixels d'une image JPEG, codés sur 8 bits, peuvent afficher 256 états différents ou niveaux ($2^8 = 256$), tandis qu'une image RAW codée sur 12 bits permet de discerner 4 096 états par pixel ($2^{12} = 4 096$). On comprend mieux pourquoi les pros (exception faite en presse où il est essentiel de disposer au plus vite des images finalisées) prônent l'utilisation du format RAW.



Le format RAW donne la meilleure qualité d'image possible et offre des possibilités très étendues en postproduction (réajustement de la balance des blancs, correction d'exposition). Ainsi, sur cette image enregistrée en RAW et prise sur le vif lors d'une séance de maquillage, il m'a été facile de modifier les valeurs pour obtenir un résultat final satisfaisant.

Nikon D3, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 G ED VR II – 2 000 ISO, 1/15 s, f/2,8, 125 mm

Les catégories de boîtiers

En numérique, on distingue essentiellement quatre grands types d'appareils photo : les compacts, les bridges, les reflex et les hybrides. Tous ont leurs avantages et inconvénients propres et ne conviennent pas à l'identique en prise de vue de portrait.

Ainsi que leur nom le laisse entendre, les compacts ont pour eux l'atout de leur faible encombrement. Petits et légers, ils sont très maniables et vous pouvez donc les emmener partout avec vous. Leur potentiel photographique est cependant assez faible du fait de leurs nombreuses limitations techniques : objectif fixe, capteur de petites dimensions (exception faite de celui équipant certains compacts s'adressant essentiellement aux photographes experts), qualité de visée assez déplorable, réactivité perfectible et gestion des paramètres techniques assez

basique. Depuis quelques années, la plupart des compacts, du fait de leurs faiblesses, cèdent beaucoup de terrain face aux meilleurs smartphones qui délivrent désormais une qualité d'image satisfaisante.

Quant aux bridges, généralement un peu plus évolués, ils bénéficient par rapport aux compacts d'un zoom à plus forte amplitude de focales. En théorie, ils sont donc susceptibles de vous permettre de traiter un plus large éventail de sujets. Malheureusement, en dehors de cet atout, la plupart d'entre eux affichent les mêmes limitations pratiques que les compacts.

De leur côté, les reflex et, dans une moindre mesure, les hybrides, sont avec leur objectif interchangeable les boîtiers les plus polyvalents. En conséquence, si vous envisagez de réaliser des portraits en toute circonstance, y compris en basse lumière, c'est l'un de ces appareils qu'il vaudra mieux utiliser.

Reflex et hybrides



L'atout premier des reflex et des hybrides réside dans leur grande modularité. En plus de leur objectif interchangeable, ils reçoivent un capteur de grande taille (si l'on exclut les hybrides des gammes Nikon 1 et Pentax Q dotés d'un petit capteur) qui offre un excellent potentiel, tant en matière de qualité d'image que de gestion de la profondeur de champ. Au-delà de cet avantage, ils sont également compatibles avec une gamme d'accessoires qui augmentent leur polyvalence. En parallèle, ils autorisent un contrôle total sur l'image, et une ergonomie parfaitement fonctionnelle permettant un accès direct aux réglages essentiels, tout au moins pour les meilleurs d'entre eux. Toutefois, malgré leurs similitudes, reflex et hybrides diffèrent sur plusieurs points.

La distinction première entre ces deux lignées d'appareils concerne la visée. En effet, alors que tous les reflex sont dotés d'un viseur optique (de qualité variable selon les modèles), les hybrides les plus complets intègrent un viseur électronique. Or, si

Un reflex ou un hybride doté d'un capteur de bonnes dimensions (micro 4/3 ou plus) présente un excellent compromis entre qualité d'image, polyvalence et maniabilité.

Nikon D200, Nikon AF-D 105 mm f/2,8 Micro-Nikkor – 100 ISO, 1/100 s, f/8

ce dernier apporte son incontestable lot d'innovations (voir encadré), il pêche par une finesse d'affichage nettement inférieure à celle d'un reflex et une certaine latence à l'affichage, même si ces deux griefs en sa défaveur devraient s'amoin-drir avec les progrès technologiques auxquels il semble promis à l'avenir.

Pour l'heure, ces deux défauts font que j'apprécie peu la visée électronique et que je n'ai aucun plaisir à l'utiliser. De plus, elle me donne aussi l'impression d'être un simple spectateur, un peu comme si j'observais le sujet à travers un écran de télévision, ce qui est dérangeant en portrait, car constituant une source potentielle supplémentaire de distance entre le photographe et son sujet. Ce dernier point évoqué, personnel car lié à mon ressenti et à ma pratique photographique, fera sans doute sourire les vidéastes habitués à la visée électronique. Il est vrai que pour ma part, au fil des ans, bien que j'ai utilisé divers systèmes de visée, qu'il s'agisse du dépoli d'une chambre grand format ou du viseur de poitrine d'un boîtier moyen format en passant par les reflex et les boîtiers télémétriques 24 × 36 (argentiques ou numériques), tous, malgré leurs différences, relevaient de la visée optique à laquelle je sais être très attaché. Si, de votre côté, peu importe le type de visée ou si vous êtes sensible aux avantages du viseur électronique, alors le choix d'un hybride, au détriment d'un reflex, peut être judicieux dès lors que vous le faites en toute connaissance de cause.

À PROPOS DE LA VISÉE ÉLECTRONIQUE

Bien que destinée à évoluer dans les prochaines années, la visée électronique est encore loin de supplanter son homologue optique du fait de son manque de discrimination (y compris pour les modèles haut de gamme affichant 4,4 millions de points) et de ses faiblesses face à certaines situations (sujet se déplaçant très rapidement, prise de vue à l'extérieur en plein soleil). En outre, elle est très énergivore, limitant ainsi l'autonomie de l'appareil photo, et oblige donc à investir dans plusieurs batteries quand on prévoit de longues séances de prise de vue. En dehors de ces défauts (encore rédhitoires à mon sens) ses atouts sont cependant indéniables :

- possibilité de vérifier dans le viseur en temps réel l'image telle qu'elle sera prise (exposition, balance des blancs, mise au point). Cet avantage, surtout utile au photographe débutant, est toutefois partiellement contrebalancé par le fait que la dynamique affichable par le viseur diffère sensiblement de celle du capteur, d'où une certaine disparité entre l'image enregistrée et celle observée (souvent trop contrastée) ;
- en complément de l'affichage des informations contextuelles (données de prise de vue, collimateur autofocus utilisé, charge de la batterie), le viseur électronique propose également diverses aides à la mise au point telles que le *focus peaking* (mise en surbrillance des zones nettes) et les fonctions zebra (indication des zones surexposées) et loupe (grossissement d'une zone de l'image en mise au point manuelle).

Du fait de leur visée électronique autorisant un faible tirage mécanique, les hybrides sont moins encombrants que les reflex. Malheureusement, leurs optiques, notamment celles dédiées aux appareils à capteur APS-C ou 24 × 36, sont plus volumineuses que celles des reflex équivalents. Seuls les objectifs de la gamme micro 4/3, développée essentiellement par Panasonic et Olympus, sont petits et très légers, rendant alors le système parfaitement cohérent. Enfin, les gammes d'objectifs pour hybrides sont également moins fournies que leurs parentes s'adressant aux reflex. Il est certes possible de monter quasiment n'importe quel



Les hybrides micro 4/3 Olympus et Panasonic constituent d'excellents compromis entre haut niveau de performances et faible encombrement.

Un tel boîtier, même associé à un téléobjectif lumineux comme le superbe Olympus 75 mm f/1,8, parfait en portrait, reste maniable et léger.

Un reflex d'entrée de gamme tel que les Canon EOS 100D et Nikon D3300 est excellent pour s'adonner au portrait à moindre coût.

optique sur un hybride *via* une bague d'adaptation (Metabones ou autre), mais cette option est loin d'être la panacée car elle entraîne, selon les configurations, des contraintes d'utilisation plutôt importantes (autofocus lymphatique ou inopérant selon les cas, obligation de travailler à ouverture réelle).

Un reflex, oui mais lequel ?

Malgré la concurrence encore assez récente de l'hybride, le reflex reste le meilleur compromis entre performances pures, confort de travail et prix. Ainsi, même les modèles d'entrée de gamme, notamment chez les deux principaux

acteurs du marché que sont Canon et Nikon, en offrent déjà beaucoup pour un investissement de quelques centaines d'euros, et sont suffisants pour réaliser de beaux portraits.

Certes, des reflex comme le Canon EOS 100D et le Nikon D3300, sous leur construction légère qui repose sur l'emploi massif de polycarbonate, affichent quelques limitations sur divers points techniques (obturateur, autofocus, mesure de lumière, prise de vue en rafale) et font l'impasse sur certains raffinements ergonomiques (absence de deuxième molette de réglage ou de roue codeuse, viseur optique un peu étriqué), mais ils offrent une excellente qualité d'image jusqu'à 1 600 voire 3 200 ISO, à mettre au tribut de leur capteur APS-C et de leurs algorithmes de traitement performants.



Le milieu de gamme, très riche en modèles, comprend des reflex qui, selon les cas, sont dotés d'un capteur APS-C (Canon EOS 70D, Nikon D7200, Pentax K-3 II) ou 24 × 36 (Canon EOS 6D, Nikon D610). Comparés à des modèles plus modestes, ces boîtiers apportent globalement le bénéfice d'une meilleure étude ergonomique, d'une construction améliorée et d'une réactivité accrue à tous les échelons (autofocus, rafale, buffer).

COMPLÉTER UN ÉQUIPEMENT DÉJÀ EXISTANT ?

Au moment d'acheter un reflex ou un hybride, deux situations sont possibles :

- soit vous disposez déjà d'un appareil à objectif interchangeable et d'une ou plusieurs optiques relativement chères (excluant ainsi le zoom du kit de base) dont vous êtes satisfait. Dès lors, la meilleure option consiste à choisir un boîtier dont la monture est compatible avec ces dernières pour continuer à les utiliser. Vous limitez ainsi votre investissement car vous pouvez monter vos « vieux » objectifs sur votre nouveau boîtier. En effet, revendre du matériel pour réinvestir dans un équipement équivalent disponible chez une autre marque entraîne toujours un surcoût financier. En outre, vous avez aussi la possibilité de garder votre appareil précédent comme second boîtier ;
- soit vous n'avez aucun reflex ou hybride, et vous pouvez donc construire votre équipement en toute liberté sans avoir à vous préoccuper des problèmes d'incompatibilités entre les marques. Dans cette démarche, attachez une grande importance à la gamme optique proposée par la marque dans laquelle vous envisagez d'investir avant de faire votre choix. Parallèlement, si vous disposez d'un budget assez limité, privilégiez l'objectif au détriment du boîtier. Il est en effet préférable d'associer une bonne optique à un boîtier d'entrée de gamme, plutôt que l'inverse.

Enfin, les reflex haut de gamme se destinent aux photographes professionnels ou aux amateurs passionnés et fortunés. Outils sans concession, ils embarquent le meilleur de la technologie du moment, et se montrent d'une fiabilité, d'une robustesse et d'une réactivité exceptionnelles, que cela soit en format APS-C (Canon EOS 7D Mark II, Nikon D500) ou 24 × 36 (Canon EOS 5D Mark III, EOS 5D S, EOS 5D SR et EOS-1D X, Nikon D810, D4s et D5). En toute logique, ces appareils sont tous parfaits pour réaliser de magnifiques portraits, mais ils ne sont nullement indispensables. Au final, le choix de l'objectif s'avère bien plus déterminant que celui du boîtier quant aux possibilités qui s'offrent à vous.



Ce portrait a été saisi sur le vif, en conditions de reportage, via un reflex argentique équipé d'un grand-angle. La perspective ainsi obtenue donne alors l'impression au lecteur de l'image d'être au cœur de la scène. Cette recette est très employée par les reporters.

Nikon FM, Nikkor AI-S 24 mm f/2,8, film Ilford HP5 Plus (à 400 ISO)

DU CÔTÉ DES BOÎTIERS ARGENTIQUES...

En photographie, l'omniprésence de la technologie numérique a provoqué une chute drastique de la cote des appareils photo argentiques. Cette conjoncture constitue une belle opportunité pour acheter à bas prix du matériel employant du film, notamment des modèles haut de gamme auparavant disponibles à des tarifs élevés. Cette possibilité s'applique aux boîtiers 24 × 36, mais aussi à leurs homologues moyen format (Fujifilm, Hasselblad, Mamiya, Pentax et autres) et grand format (chambres photographiques). Pour ma part, j'ai toujours plaisir à utiliser de manière très occasionnelle mon matériel argentique, même si mes clichés sont désormais presque tous pris en numérique. Délaissant désormais l'agrandisseur, je numérise ensuite mes originaux argentiques *via* un excellent scanner (Nikon Coolscan V ED) et je les travaille ensuite sous Photoshop comme n'importe quelle autre image numérique.

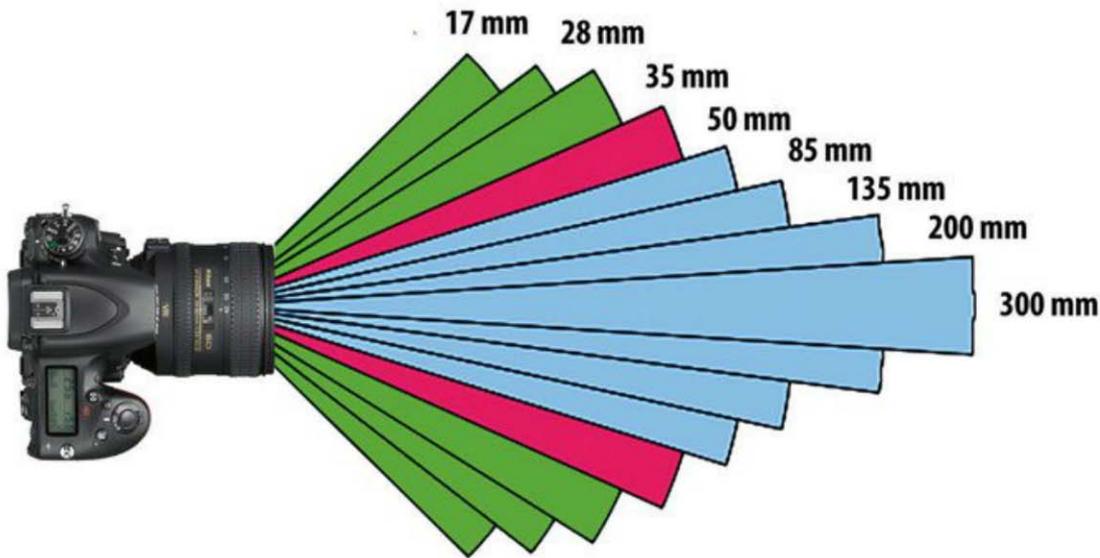
Par ailleurs, un boîtier 24 × 36 argentique, du fait de sa résolution moindre que celle d'un reflex numérique, tolère dans une certaine mesure une légère imprécision de mise, simplifiant alors d'autant la prise de vue. Ainsi, en argentique, malgré le fait qu'il soit impossible de voir le résultat avant le développement du film, il n'est donc guère compliqué de réussir techniquement un portrait.

Quels objectifs pour le portrait ?

Qu'il s'agisse d'un hybride ou d'un reflex, votre boîtier ne vous est d'aucune utilité photographique tant que vous ne l'équipez pas d'un objectif. Or, faire le bon choix en la matière implique au préalable de connaître les caractéristiques essentielles qui définissent une optique de prise de vue, mais aussi de bien cerner l'utilisation envisagée. En effet, certaines spécificités techniques peuvent être d'une grande importance pour une discipline photographique, tout en étant d'une influence moindre pour une autre. Ainsi, en portrait, je privilégie les optiques qui procurent un « bokeh » soyeux (voir page 30), tout en tolérant certains défauts tels qu'une distorsion éventuellement un peu trop forte. *A contrario*, en prise de vue architecturale ou de paysage, je préfère les objectifs affichant une faible distorsion alors que le bokeh passe ici au second plan.

Focale de l'objectif

En premier lieu, un objectif se définit principalement par sa distance focale, désignée plus couramment « focale ». Elle est exprimée en millimètres et traduit en pratique un angle de champ pour une taille de capteur donnée (ainsi que nous l'aborderons plus loin). D'une manière générale, plus la focale d'un objectif est courte, plus ce dernier embrasse un angle de champ étendu. Une optique de 28 mm cadre donc plus large qu'une autre de 85 mm. Ce constat logique peut cependant être mal interprété si l'on se focalise sur la différence en millimètres entre deux focales, alors que la variation de l'angle de champ entre deux optiques s'appuie essentiellement sur le rapport de leurs focales respectives. En conséquence, une variation de quelques millimètres de focale entre deux objectifs est d'autant plus influente sur l'écart entre leurs champs couverts que leur focale est courte. Illustrons cela avec les exemples suivants en 24 × 36 : seulement 4 mm de focale séparent un 24 mm d'un 28 mm, alors que le premier affiche un angle de champ de 84°, contre 75° pour le second. En comparaison, des objectifs de



Cette figure montre l'angle de champ embrassé par un objectif en fonction de sa focale. Les optiques dont les focales sont les plus courtes (en vert) couvrent un champ large. Elles sont communément désignées sous le terme de « grand-angle ». À l'opposé, les objectifs de « longue focale » (en bleu) ont un angle de champ étroit. Entre ces deux familles d'objectifs prennent place les optiques de focale dite « standard » (en rose).

180 et 200 mm, donc séparés par 20 millimètres de focale, ont des angles de champ respectifs de $13,40^\circ$ et $12,20^\circ$. L'écart entre les deux angles de champ de ces optiques est somme toute relativement modeste eu égard à leur différence de focale.

Grands-angles et longues focales

Les objectifs de prise de vue sont classés en fonction de leur focale en trois grandes familles.

- On distingue en premier lieu **les optiques « standards »** ou « normales », dont la focale est proche de la longueur de la diagonale du support d'enregistrement, soit autour de 43 mm en 24×36 . Dans ces conditions et par simplification, les objectifs de 50 mm sont des standards en 24×36 . Par analogie, ceux dont la focale est comprise entre 40 et 60 mm sont répertoriés dans la même catégorie (en rose, sur le schéma).
- Ceux dont la focale est inférieure à celle d'une optique standard rejoignent **la catégorie des grands-angles**, du fait qu'ils embrassent un angle de champ très large (en vert sur le schéma).
- Dans la troisième catégorie sont rassemblées **les longues focales**. Leur dénomination, suffisamment explicite, rend inutile toute explication supplémentaire à propos de leur focale. Ajoutons cependant que cette appellation regroupe les télézooms et les téléobjectifs qui affichent un angle de champ étroit, et que tous visent à rapprocher visuellement le sujet (en bleu, sur le schéma).

Ces deux images ont été prises à partir d'un même point de vue, la première à 70 mm, et la seconde à 200 mm. Elles témoignent clairement de l'influence de la focale sur l'angle de champ.



Taille de capteur et coefficient de conversion

Les équivalences entre focale et angle de champ que nous venons d'aborder s'entendent pour un support d'enregistrement 24×36 . Or, si l'on exclut les anecdotiques gammes Nikon 1 et Pentax Q ainsi que celles des boîtiers moyen format, il existe quatre principales tailles de capteur d'appareil à optique interchangeable, à savoir le 24×36 , l'APS-C, l'APS-C Canon et le micro 4/3. En pratique, le choix pour l'une ou l'autre d'entre elles a une incidence directe sur le champ réellement restitué sur l'image. En effet, quand une optique couvrant le 24×36 est montée sur un boîtier doté d'un capteur plus petit que ce format, seule la partie centrale du champ couvert est exploitée, exactement comme le ferait un recadrage.

Un même objectif cadre donc plus serré en micro 4/3 qu'en mode APS-C, lui-même restituant un champ plus étroit qu'en 24×36 . Cette différence entre ce dernier format et les autres amène à distinguer deux focales : celle dite « réelle » et celle nommée « équivalente 24×36 » par convention. La première, inscrite sur l'objectif, est invariable (la focale réelle ne change pas), tandis que la seconde, résultante de celle-ci, est déterminée après application d'un facteur de conversion qui correspond au rapport entre les dimensions des formats 24×36 , APS-C (Nikon, Pentax, Sony), APS-C Canon et micro 4/3, soit respectivement 1,5, 1,6 et 2. Indépendamment de l'optique utilisée, il est donc très facile de déterminer en format APS-C, APS-C Canon et micro 4/3 les focales « équivalentes 24×36 » par les formules suivantes :

- APS-C : focale équivalente $24 \times 36 = \text{focale réelle} \times 1,5$;
- APS-C Canon : focale équivalente $24 \times 36 = \text{focale réelle} \times 1,6$;
- micro 4/3 : focale équivalente $24 \times 36 = \text{focale réelle} \times 2$.

Cette multiplication par l'un ou l'autre des coefficients précités a des conséquences pratiques quel que soit le type d'objectifs couvrant le 24 × 36 monté sur un appareil dont le capteur est plus petit que ce format auquel on se réfère. Elles sont négatives dans le cas d'un grand-angle qui perd grandement de son intérêt du fait de la diminution de son angle de champ « pratique », et positives quant aux longues focales qui cadrent donc plus serré, et agrandissent alors davantage le sujet sur l'image.



Cette image a été prise avec un 200 mm monté sur un reflex doté d'un capteur 24 × 36. Sans changer de distance de travail, la même optique, associée à un boîtier équipé d'un capteur APS-C, aurait alors cadré plus serré (cadre rouge).

| Focale réelle de l'objectif 24 × 36 | Focale équivalente 24 × 36 | | |
|--|----------------------------|-------------|-----------|
| | APS-C | APS-C CANON | MICRO 4/3 |
| 12 mm | 18 mm | 19 mm | 24 mm |
| 14 mm | 21 mm | 22 mm | 28 mm |
| 16 mm | 24 mm | 26 mm | 32 mm |
| 18 mm | 27 mm | 29 mm | 36 mm |
| 20 mm | 30 mm | 32 mm | 40 mm |
| 24 mm | 36 mm | 38 mm | 48 mm |
| 28 mm | 42 mm | 45 mm | 56 mm |
| 35 mm | 52 mm | 56 mm | 70 mm |
| 50 mm | 75 mm | 80 mm | 100 mm |
| 60 mm | 90 mm | 96 mm | 120 mm |
| 85 mm | 127 mm | 136 mm | 170 mm |
| 105 mm | 157 mm | 168 mm | 210 mm |
| 135 mm | 202 mm | 216 mm | 270 mm |
| 180 mm | 270 mm | 288 mm | 360 mm |
| 200 mm | 300 mm | 320 mm | 400 mm |
| 300 mm | 450 mm | 480 mm | 600 mm |

Ce tableau précise les correspondances entre les focales réelles les plus usuelles et les focales équivalentes résultantes quand l'optique est montée sur un reflex ou sur un hybride doté d'un capteur APS-C, APS-C Canon ou micro 4/3.

Ouverture maximale d'un objectif

En complément de sa focale, une optique est également définie par son ouverture nominale, ou ouverture maximale. Ce critère est déterminant quant aux possibilités créatives et au confort de travail offerts.

UNE MÊME FOCALE ET DEUX OUVERTURES : QUELLES DIFFÉRENCES NOTABLES ?

Une grande ouverture n'a pas que des avantages. Elle entraîne une forte augmentation de l'encombrement et du prix d'une optique par rapport à un modèle de focale équivalente mais d'ouverture plus modeste. Les optiques les plus lumineuses affichent des tarifs prohibitifs pour la plupart des photographes amateurs, exception faite de quelques passionnés fortunés.



Ces deux images montrent la différence de taille entre deux objectifs de 300 mm mais dont les ouvertures nominales diffèrent. Le plus imposant des deux, ouvert à $f/2,8$, pèse 2 900 grammes et coûte environ 5 500 euros. Quant au second, il ouvre à $f/4$, affiche 1 440 grammes sur la balance et se négocie aux alentours de 1 500 euros. Pour doubler la luminosité, il faut donc quasiment multiplier par quatre l'investissement. (Documents Nikon)

Plus une optique est lumineuse, autrement dit plus son ouverture nominale est élevée ($f/2,8$, $f/2$, $f/1,4$ ou plus), plus la quantité de lumière parvenant sur le capteur pour une sensibilité et un temps de pose donnés quand elle est employée à pleine ouverture est importante. En basse lumière, à l'ombre, en intérieur, au lever du jour ou à la tombée de la nuit, autrement dit dans toute situation de faibles conditions de luminosité, une grande ouverture de diaphragme vous autorisera la prise de vue à main levée, sans trop grimper en sensibilité, tout en conservant un temps de pose suffisamment court pour vous éviter tout risque de flou de bougé et sans solliciter le flash.



Une grande ouverture de diaphragme est utile pour travailler à main levée et en lumière ambiante sans avoir à recourir au flash et à monter en sensibilité, préservant ainsi l'atmosphère de la scène tout en limitant la présence de bruit.

Nikon D100, Nikkor AI-S
135 mm $f/2$ – 400 ISO,
1/30 s, $f/2$



Quand le sujet se trouve à grande distance de l'arrière-plan, une ouverture de diaphragme assez modeste (comme ici à $f/4$) est suffisante pour l'isoler visuellement. De fait, si vous n'avez à votre disposition qu'une optique de luminosité modeste, efforcez-vous d'éloigner autant que possible votre modèle du reste de la scène.

Nikon D800, Nikkor AF-S 70-200 mm $f/2,8$ G ED VR II – 400 ISO, 1/2 000 s, $f/4$, 175 mm

En outre, une optique lumineuse vous offrira si nécessaire la possibilité d'isoler visuellement le sujet principal du reste de l'image grâce à la faible profondeur de champ qu'elle pourra donner. Il vous sera donc assez facile d'atténuer un détail visuel disgracieux, tel qu'un arrière-plan aux motifs géométriques répétitifs (grillage, mur de briques ou autre), toujours susceptible de distraire le regard et de le détourner du sujet principal. Il vous suffira pour cela d'ouvrir le diaphragme et de placer « l'élément indésirable » hors de la zone de netteté pour qu'il soit restitué sous forme de zones plus ou moins floues, aussi peu identifiables que possible.

En sus, une grande ouverture vous permettra de tirer pleinement profit de l'auto-focus (y compris avec un téléconvertisseur, qui est un complément optique assez coûteux que l'on intercale entre le boîtier de prise de vue et l'objectif afin de multiplier la focale de ce dernier), facilitera la mise au point manuelle du fait de la luminosité de l'image de visée, et simplifiera la recherche de l'équilibre entre lumière ambiante et éclairage artificiel quand un flash est utilisé.

STABILISATION OPTIQUE : DEUX OPTIONS

La stabilisation optique peut, dans une certaine mesure, compenser les éventuels mouvements et tremblements de l'appareil photo quand il est utilisé à main levée et que le temps de pose adopté est relativement long (situation typique en basse lumière). Aussi intéressante que soit cette technologie, elle est bien entendu incapable de corriger les mouvements du sujet. Elle ne remplace donc nullement une grande ouverture, mais se montre cependant très efficace dans le cas d'un sujet statique.

Selon les marques et les matériels de prise de vue, on distingue la stabilisation intégrée dans l'objectif de celle opérant directement sur le capteur. Chacune de ces options présente ses atouts et faiblesses propres. Ainsi, dans le premier cas, seule l'optique concernée est stabilisée, mais le confort de visée est alors optimal. C'est la solution adoptée par Canon et Nikon. Dans le second cas, tout objectif monté sur l'appareil bénéficie de la stabilisation. Toutefois, dans certaines situations, notamment à bord d'un véhicule en déplacement, la visée peut être oscillante, ce qui pèse sur la précision de la visée. C'est la voie choisie par Olympus et Pentax. En fonction de leurs modèles, certaines marques, comme Panasonic et Sony, emploient alternativement l'une ou l'autre de ces solutions.



Copyright © 2017 Eyrolles.

Ce portrait, réalisé à main levée et à la seule lueur d'une ampoule domestique de faible puissance, aurait été impossible à réussir dans de telles conditions de luminosité sans le concours de la stabilisation optique qui limite grandement le risque de flou de bougé.

Nikon D3, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 G ED VR II – 6 400 ISO, 1/15 s, f/3,2, 92 mm

L'alternative : zoom ou focale fixe ?

Alors que les objectifs dits « à focale fixe » constituaient au siècle dernier l'essentiel de la gamme optique contenue dans le fourre-tout du photographe, force est de reconnaître que les « zooms », dont la focale est variable sont, au fil des années, devenus très populaires, y compris auprès des portraitistes. Bien qu'ils furent autrefois très chers et relativement peu performants, les zooms ont désormais la faveur des photographes, à tel point que la plupart des reflex modernes sont proposés en kit avec une optique de ce type – peut-être est-ce d'ailleurs ce que vous utilisez – et non une focale fixe comme cela était le cas auparavant.

Les zooms doivent leur popularité aux énormes progrès dont a bénéficié la recherche optique ces dernières années, notamment grâce à l'essor de l'informatique. On trouve désormais de nombreux types d'objectifs à focale variable, du modèle grand-angle au télézoom en passant par le transtandard à amplitude de focales plus ou moins élevée selon les modèles.

Focale fixe ou zoom ? Si vous vous interrogez sur votre pratique de la photographie de portrait, telle est la première question que vous devez vous poser. Chacune de ces deux familles d'objectifs a ses adeptes et ses détracteurs, tant il est vrai qu'elles ont toutes les deux des avantages et des inconvénients qui leur sont propres. Certes, un zoom offre une inégalable souplesse d'emploi, se montre fort polyvalent et remplace à lui seul plusieurs focales fixes. Loin d'être en opposition, focales fixes et zooms se complètent donc au mieux.

Atouts et inconvénients des focales fixes

Récapitulons les atouts des focales fixes :

- ouverture maximale généralement supérieure à celle des zooms, limités dans le meilleur des cas à f/2,8 en format 24 × 36 ;
- excellente qualité optique sur l'ensemble du champ (dans le cas d'une optique récente), généralement supérieure à celle d'un zoom de génération identique ;
- discrétion, compacité, légèreté et maniabilité supérieures à celle d'un zoom (caractéristiques importantes notamment en reportage – mariage, *lifestyle* – ou en photographie de spectacle au milieu d'une foule) ;
- visée claire du fait de l'ouverture nominale de l'objectif ;
- grandes possibilités de gestion de la profondeur de champ ;
- possibilités étendues de prise de vue en basse lumière ;
- excellent fonctionnement en mise au point autofocus.

Citons du côté des limitations des focales fixes :

- angle de champ invariable d'où une polyvalence inférieure à celle des zooms ;

- poids, encombrement et prix proportionnels à l'ouverture nominale ;
- changement d'objectif fastidieux ;
- poids du fourre-tout, dans la mesure où trois ou quatre focales fixes, voire plus, peuvent être remplacées par un seul zoom ;
- peu d'optiques stabilisées dans les focales les plus usuelles (inférieures ou égales à 135 mm).



Face à un modèle manquant d'expérience, tel qu'un enfant, un objectif discret et assez court se fait vite oublier, facilitant alors d'autant plus l'obtention de portraits spontanés et naturels.
 Nikon D2X, Nikon F modifié AI 85 mm f/1,8 – 100 ISO, 1/750 s, f/3,5

Atouts et inconvénients des zooms

De leur côté, les zooms présentent les avantages suivants :

- excellente souplesse d'emploi grâce à la variation de focales qui offre une grande variété de cadrages différents à partir d'un seul point de vue ;
- très bonnes performances optiques globales, malgré quelques faiblesses sur les bords du champ cadré (essentiellement sur les modèles d'entrée de gamme ou à forte amplitude de focales) ;
- compacité et légèreté eu égard à l'ensemble des focales fixes auxquelles un zoom se substitue, exception faite des modèles les plus lumineux, toujours encombrants et lourds ;
- nombreux modèles d'entrée de gamme aux performances optiques satisfaisantes et qui permettent de couvrir le maximum de situations de prise de vue pour un investissement relativement modeste ;
- généralisation de la stabilisation optique sur les optiques récentes.

FOCALE À PORTRAIT : MYTHE OU RÉALITÉ ?

De nombreux manuels de photographie vantent les mérites d'une optique de 85 mm comme étant, en 24 × 36, « la » focale à portrait. Or, s'il est vrai que celle-ci est parfaitement adaptée à un type de cadrage, en l'occurrence le plan américain, elle est peu recommandable (sauf à rechercher un effet particulier) quand on veut réaliser un plan plus serré. Dans ce cas, il est alors nécessaire de se rapprocher du sujet, d'où un risque de déformation du visage sur l'image induit par la forte perspective ainsi obtenue. On évite cela en choisissant une focale supérieure, entre 135 et 300 mm. En effet, dès lors que l'on désire enregistrer une image flatteuse du modèle, et donc éviter tout résultat caricatural, il est recommandé d'adopter une distance de travail supérieure ou égale à trois mètres. Cette règle basique est parfaitement connue des portraitistes et des photographes de beauté. *A fortiori*, on outrepassera cette recommandation quand on recherchera à bon escient une perspective forte par le choix d'une faible distance de travail (en reportage ou autre) afin d'ajouter une touche dynamique à la composition. On peut ainsi tout à fait réaliser de beaux portraits « en situation » au 35 ou au 24 mm.



En portrait, il est préférable de se placer à une distance du sujet comprise entre 2,5 et 3,5 mètres dès lors que l'on aspire à respecter les proportions du modèle et que l'on s'inspire d'un certain académisme. Une plus courte distance de travail peut cependant renforcer le dynamisme de la composition tout en créant une sensation d'intimité avec le sujet. Dans cette image, la perspective assez marquée met ainsi en avant le regard du modèle et le triangle formé par les contours du visage qui est légèrement penché.

Nikon D200, Nikon F modifié AI 85 mm f/1,8, deux flashes de studio –100 ISO, 1/100 s, f/11

En contrepartie, les zooms ont aussi quelques inconvénients :

- ouverture maximale inférieure à celle des focales fixes les plus ouvertes ;
- visée moins lumineuse que celle obtenue *via* une focale fixe ouverte à $f/2$ ou plus ;
- défauts optiques variables en fonction de la focale, et donc plus difficiles à corriger en postproduction que ceux d'une focale fixe ;
- possibilités d'obtenir une faible profondeur de champ plus limitées que celles offertes par une focale fixe ultra lumineuse ;
- poids et encombrement d'un zoom supérieurs à ceux de chaque focale fixe qu'il remplace, exception faite quand cette dernière est très lumineuse.

Bien entendu, votre choix entre focale fixe et zoom ne pourra se faire uniquement sur les points évoqués ci-dessus, mais ceux-ci constituent cependant une bonne base de réflexion pour vous éviter de commettre une erreur dans le choix d'un objectif complémentaire. Vous pourrez ainsi sélectionner vos objectifs en toute sérénité, en fonction de vos goûts personnels mais aussi de vos critères d'utilisation. Pour ma part, j'alterne volontiers entre l'une et l'autre de ces catégories d'optiques en fonction des circonstances. Ainsi, en extérieur comme en intérieur, j'apprécie le Nikon AF-S 70-200 mm $f/2,8$ IF ED VR II pour ses performances (même si son piqué est parfois trop élevé en portrait, mais il est ensuite facile de l'atténuer en postproduction), sa polyvalence et sa stabilisation très efficace qui permet d'opérer dans quasiment toutes les situations de luminosité. En revanche, du fait de son poids conséquent et de son encombrement élevé, je lui préfère, selon les images recherchées, un 85 mm, un 105 mm ou un 135 mm quand je privilégie la discrétion sur le terrain, notamment en extérieur avec un modèle débutant, souvent peu à l'aise en public et qui souhaite donc se faire remarquer le moins possible. En outre, par leur ouverture nominale élevée (supérieure ou égale à $f/2$) et leur formule optique, les focales fixes précitées permettent d'obtenir si nécessaire une très faible profondeur de champ accompagnée d'un bokeh toujours très esthétique, ce qui n'est pas systématiquement vrai avec un télézoom (c'est notamment le cas du modèle précité qui, en portrait, est parfois un peu trop rugueux à mon goût).

Construire sa gamme optique

La plupart des reflex et des hybrides sont vendus avec des zooms d'entrée de gamme (type 24-85 mm en 24×36 , 18-55 mm en APS-C ou 14-42 mm en micro 4/3). Il est donc fort probable que votre boîtier de prise de vue soit équipé d'une telle optique. Or, si cette dernière vous semblera sans doute suffisante pour prendre vos premiers portraits avec votre appareil photo, il est fort probable que vous en découvrirez rapidement les limites. Plusieurs situations pratiques sont alors susceptibles de se présenter :

- **la focale minimale de votre zoom est trop longue**, car vous privilégiez essentiellement les fortes perspectives sur vos portraits. Il est alors temps d'investir dans un zoom de courte focale ou dans un grand-angle à focale fixe ;



Le télézoom d'entrée de gamme, tel le Canon EF-S 55-250 mm f/4-5,6 IS STM **a** (compatible avec les reflex APS-C de la marque), ou tout autre modèle équivalent dans une autre gamme optique, est la voie la plus économique pour s'équiper d'une longue focale. Toutefois, si son ouverture nominale vous semble trop étriquée, vous pouvez alors vous orienter vers un téléobjectif court (ici le Nikon AF-S 85 mm f/1,8 **b**) ou moyen (comme le Canon EF 135 mm f/2 L USM **c**), voire un télézoom à grande ouverture (Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 G ED VR II **d**).

- **la focale maximale est trop courte.** C'est le cas le plus fréquemment rencontré. L'achat d'un télézoom d'entrée de gamme (70-300 mm en 24 × 36, 55-200 mm en APS-C ou 40-150 mm en micro 4/3) devrait solutionner à moindre coût votre problème. Une autre option un peu plus onéreuse réside dans l'achat d'une focale fixe lumineuse (85 mm ou 105 mm en 24 × 36). Enfin, si le budget n'est pas un souci, vous pouvez investir dans un télézoom (70-200 mm f/2,8) ou une focale fixe haut de gamme (135 mm f/2) qui vous apporteront sans aucun doute une pleine satisfaction ;

OBJECTIFS SPÉCIAUX

Outre les zooms et les focales fixes « classiques », il existe aussi des optiques très spécialisées utilisables en portrait. C'est notamment le cas des objectifs appelés « Softfocus » ou « Defocus Control ». Alors que les premiers sont quasiment tombés en désuétude du fait des énormes possibilités offertes en postproduction par les logiciels de retouche les plus performants, tels que Photoshop, les seconds préservent encore un certain intérêt pratique. Ils disposent en effet d'une bague dédiée servant à la modification plus ou moins marquée de la zone de flou en avant ou en arrière du sujet.

Parmi les objectifs spéciaux, figurent également les modèles à décentrement et bascule. Bien qu'ils soient plus particulièrement destinés à la prise de vue architecturale, ils sont également utiles en photographie d'objet ou en portrait du fait de leurs possibilités inédites de gestion de la perspective et du plan de netteté très intéressantes. Le décentrement permet de décaler le point de vue par une translation verticale en déplaçant de quelques millimètres une partie de l'objectif. Il sert à modifier la perspective, notamment en redressant les lignes de fuite directement à la prise de vue. La bascule permet d'incliner la partie optique de l'objectif de manière à ce que les lentilles ne soient plus parallèles à la surface du capteur, et donc d'augmenter ou de diminuer la profondeur de champ sans changer l'ouverture du diaphragme. Cette dernière est donc attrayante en portrait, notamment pour accentuer l'impact visuel du regard du sujet, en plongeant le reste de l'image dans le flou. En contrepartie de leurs possibilités créatives, les objectifs à décentrement et bascule fonctionnent seulement en mise au point manuelle et sont chers. De fait, l'investissement dans l'un de ces objectifs très particuliers n'est guère recommandé si vous débutez.

- **l'ouverture nominale est trop faible**, réduisant ainsi vos possibilités d'obtention d'une faible profondeur de champ ou d'emploi d'un temps de pose court en basse lumière sans avoir à travailler à haute sensibilité. La meilleure option consiste alors à enrichir votre équipement d'un objectif standard (50 mm f/1,8, ou 50 mm f/1,4 en fonction de vos préférences et de votre budget).

Au sujet de la qualité optique

Indépendamment de sa focale et de son ouverture nominale, un objectif constitue toujours un compromis optique. Il n'existe donc pas d'objectif parfait ou idéal, tant les paramètres à prendre en compte sont nombreux et interagissent les uns avec les autres. Avant de faire votre choix, il vous sera nécessaire d'appréhender au mieux l'utilisation que vous comptez faire de l'optique que vous vous apprêtez sans doute à acquérir, en appréciant à leur juste valeur ses atouts sans en négliger pour autant ses défauts, toujours présents, et cela malgré tout le soin que le fabricant peut apporter à son produit.

Connaître les performances et les défauts des objectifs

Aussi informative que soit la fiche technique d'un objectif, elle ne laisse en rien présager de ses performances véritables, notamment à propos de son piqué, de sa correction des aberrations chromatiques, de sa distorsion ou encore de son vignetage, des défauts dont vous aurez peut-être entendu parler en parcourant blogs et presse spécialisés. De quoi s'agit-il exactement ?

- **Le piqué** traduit l'aptitude de l'objectif à restituer le plus fidèlement possible les plus fins détails du sujet. Il est la conjonction de sa résolution pure et de son microcontraste. Plus ce dernier est élevé, plus la transition sur l'image entre deux zones de densité différentes est sèche et bien nette. En numérique, le piqué est induit par les performances du couple objectif/capteur, mais seuls les meilleurs objectifs

Un objectif de 50 mm présente un excellent rapport qualité/prix. Il est lumineux, peu cher (notamment les modèles ouverts à f/1,8 ou f/1,7), et fait preuve de très bonnes performances optiques. Monté sur un appareil à capteur APS-C, il équivaut à un 75 mm, une focale assez adaptée aux portraits en plan large.

Nikon D3, Nikon AF-D 50 mm f/1,8, flash de studio de 200 J, parapluie blanc – 200 ISO, 1/100 s, f/8



affichent un excellent piqué (autrement dit, une très bonne netteté) dès la pleine ouverture et sur l'ensemble du champ couvert. Toutefois, sur la plupart des optiques, la meilleure qualité d'image est atteinte sur toute la surface de l'image en diaphragmant d'une à deux valeurs (par exemple, en travaillant à $f/2,8$ ou $f/4$ dans le cas d'une optique ouverte à $f/2$).

- **La distorsion**, exprimée en pourcentage, est un défaut qui déforme les lignes droites en courbes. Elle est surtout perceptible sur les bords de l'image. Ce sont principalement les grands-angles et les zooms à très forte amplitude de focales qui en souffrent. Selon la forme de la déformation, on parle de distorsion en « barillet » (convergence des lignes vers l'intérieur de l'image) et de distorsion en « coussinet » (convergence des lignes vers l'extérieur de l'image). En dessous de 1 %, la distorsion a peu d'incidence sur l'image, exception faite en prise de vue architecturale ou en reproduction de documents. Sur un zoom, il est fréquent que la distorsion évolue en fonction de la focale, passant parfois de la forme en barillet à celle en coussinet. Ce défaut se corrige cependant assez bien en postproduction.
- **Les aberrations chromatiques** sont la conséquence d'une différence de convergence entre les composantes bleue, verte et rouge d'un élément du sujet. Elles se manifestent le plus souvent par une frange colorée qui peut apparaître verte d'un côté et magenta de l'autre ou, plus rarement, fluctuer du bleu au jaune sur les contours d'un sujet. La généralisation des verres spéciaux, des lentilles asphériques et des traitements de surface des lentilles les plus élaborées fait que ces manifestations sont désormais bien contenues sur les optiques les plus modernes. Il arrive parfois qu'elles soient présentes mais elles sont néanmoins assez facilement corrigibles en postproduction.
- **Le vignetage** se constate d'autant plus aisément que l'image affiche essentiellement des valeurs claires. Il se montre sous forme d'un assombrissement plus ou moins dense des angles. En pratique, c'est à pleine ouverture que le vignetage est le plus visible. Il s'amenuise en diaphragmant et devient généralement négligeable aux ouvertures moyennes et au-delà.

AU-DELÀ DES PERFORMANCES...

En portrait, il est fréquent de choisir un objectif pour son rendu, et notamment son bokeh (voir page 30), plutôt que pour ses performances pures. Ainsi, nombreux sont les portraitistes qui utilisent des optiques dont le piqué est très moyen à pleine ouverture mais dont ils aiment la douceur et la qualité esthétique des flous d'arrière-plan. Beaucoup de modèles extrêmement lumineux mais de conception relativement ancienne entrent dans cette catégorie. Certains d'entre eux sont encore disponibles à l'achat (Nikon AI-S 50 mm $f/1,2$), tandis que d'autres ne sont plus produits (Canon EF 50 mm $f/1,2$, Noct-Nikkor AI-S 58 mm $f/1,2$) et sont donc désormais disponibles seulement sur le marché de l'occasion, parfois à des prix franchissant la limite du raisonnable. Ainsi, j'emploie régulièrement, pour mes portraits ou autres, un antique Nikon F modifié Ai 85 mm $f/1,8$, à mon sens plus performant que son successeur le Nikon AI-S 85 mm $f/2$, mais dont l'absence de traitement multicouche moderne permet d'intéressants effets visuels en jouant sur les réflexions parasites. En parallèle, quand je privilégie le piqué et la performance optique, je lui préfère le récent Nikon AF-S 85 mm $f/1,8$.

S'assurer de la qualité d'un objectif

Toutes ces spécificités techniques sont mesurables. Avant d'investir dans un objectif, il est judicieux d'estimer au préalable sa qualité optique en vous basant notamment sur les articles publiés dans la presse spécialisée. Les titres les plus sérieux, tels que *Chasseur d'Images*, *Réponses Photo* ou *Le Monde de la photo* testent régulièrement les nouveaux objectifs. Assurez-vous cependant que les essais aient été réalisés autant que possible avec un appareil doté d'un capteur de dimensions et de définition proches de celui équipant votre boîtier. En effet, certains objectifs, et plus particulièrement les grands-angles de conception ancienne, peuvent être excellents en argentique et s'avérer relativement médiocres en numérique. Notez aussi qu'Internet peut constituer une bonne source d'informations, mais assurez-vous cependant du sérieux du site consulté avant d'accorder un quelconque crédit à ses conclusions.

Bien qu'il soit indéniable que les tests soient importants pour se faire une idée des performances d'une optique, toutes les caractéristiques de cette dernière ne sont cependant pas quantifiables. Certaines notions sont très subjectives, comme le « bokeh ». Sous ce terme issu du japonais (que nous traduisons par « flou ») se cache l'aspect esthétique des flous d'arrière-plan. On parle alors de bokeh « rugueux » quand la transition entre les zones nettes et floues est franche et peu subtile ou, au contraire, de bokeh « moelleux » ou « soyeux » quand elle est toute en douceur et en finesse. La qualité visuelle du bokeh est liée à de nombreux paramètres, tels que la formule optique de l'objectif, la position et le nombre de lamelles du diaphragme mais aussi la taille du capteur de l'appareil photo.

Compléter son équipement

Bien que les objectifs soient les premiers compléments indispensables à votre boîtier de prise de vue, d'autres outils optionnels sont susceptibles de vous être utiles en portrait. C'est notamment le cas des flashes, mais aussi des trépieds et des quelques filtres optiques encore utiles en numérique.

Le flash cobra

Même si, comme la plupart des modèles, votre appareil photo dispose d'un flash intégré, un modèle externe apporte un supplément de puissance et une meilleure souplesse d'emploi, notamment quand il est doté d'une tête orientable. Pour autant, la lumière émise par un flash – exception faite des modèles de studio parfaitement modulables – est toujours très dure et inesthétique. C'est la raison pour laquelle je l'emploie en dernier recours, en complément de la lumière naturelle pour atténuer un trop fort contraste d'éclairage, et jamais comme source lumineuse principale, préférant alors travailler en lumière ambiante (quitte à devoir monter en sensibilité voire à me dispenser de faire des images quand l'éclairage est exécrable). Si toutefois, malgré ses limitations, vous aimez le flash, privilégiez un modèle équipé d'une tête orientable. Celle-ci peut alors être dirigée vers le



Sur ce portrait serré, j'ai volontairement conservé la dominante induite par l'éclairage urbain à vapeur de sodium, tout en l'atténuant sur le visage à l'aide du flash intégré, avec une correction de -1 IL pour que l'éclair demeure discret et ne prenne pas le pas sur l'ambiance lumineuse de la scène. Dans le cas d'un portrait en pied, un flash plus puissant aurait alors été nécessaire.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 G ED VR II – 6 400 ISO, 1/30 s, f/2,8, 160 mm

plafond ou un réflecteur pour produire un éclairage plus doux que celui obtenu par un éclair direct sur le sujet, mais entraîne en contrepartie une perte de lumière. La plupart des flashes externes sont des modèles dits « cobra », en raison de leur forme caractéristique qui rappelle celle du reptile éponyme. Ils existent dans diverses puissances. Choisissez un modèle aussi puissant que possible. Il vous permettra ainsi de déboucher les ombres sur tous les types de portraits, allant du gros plan au cadrage en pied, et compatible avec tous les automatismes de votre reflex ou hybride (notamment la TTL flash, assurant une exposition automatique au flash *via* une mesure réalisée à travers l'objectif). Malgré tout, du fait de la petitesse de son tube-éclair, un flash cobra est incapable de rivaliser avec un modèle de studio, tant sur le plan de la puissance que sur celui de la qualité de l'éclairage délivré. De fait, en intérieur comme en extérieur, je privilégie le flash de studio. Celui-ci est compatible avec un grand nombre de modeleurs qui sont indispensables pour construire un éclairage digne de ce nom, ainsi que nous le verrons plus loin.

PUISSANCE D'ÉCLAIR ET NOMBRE-GUIDE

Le nombre-guide (noté « NG ») définit la puissance d'un flash. Plus il est élevé, plus le flash est puissant. Pour une sensibilité de 100 ISO, le nombre-guide indique la portée en mètres de l'éclair avec un objectif ouvert à f/1. Bien entendu, la portée de l'éclair augmente en proportion de la sensibilité (à 400 ISO, elle double par rapport à celle obtenue à 100 ISO, et double de nouveau à 1 600 ISO).

Choisir son trépied

En portrait, le besoin d'un trépied se ressent surtout au studio ou quand on travaille régulièrement en basse lumière et que le modèle adopte une pose immobile. Au moment de choisir le vôtre, et même si l'investissement peut vous paraître assez conséquent, gardez à l'esprit qu'un trépied est un achat pérenne. Dans tous les cas, et cela indépendamment du budget alloué à cet achat spécifique, fuyez les modèles mal assemblés ou aux fixations très symboliques. N'oubliez pas que l'une des qualités premières d'un trépied est sa rigidité qui doit être la plus parfaite possible. La plupart des trépieds sont vendus nus, c'est-à-dire sans tête. Cette dernière prend position sur la partie haute du trépied et accueille l'appareil photo et son objectif. Elle se doit donc d'être très solide, afin de minimiser le risque de casse, et donc de chute du matériel de prise de vue. Pour ma part, j'emploie depuis des années un Manfrotto 055 auquel j'associe, en fonction de mes besoins du moment, une tête à trois axes ou une solide rotule, toutes deux équipées d'un système de fixation rapide. Cet équipement me donne entière satisfaction. Si toutefois vous préférez une option plus légère, un trépied de la gamme Manfrotto 190, ou tout autre modèle équivalent dans une autre marque, devrait répondre à vos attentes.

Filtres optiques : toujours utiles ?

Parmi les autres petits accessoires intéressants prennent place les filtres optiques. Ils sont constitués d'une surface totalement ou partiellement transparente que l'on fixe devant la lentille frontale de l'objectif dans le but d'obtenir un effet spécifique ou un rendu particulier. On distingue les filtres vissants des modèles carrés à glisser dans un porte-filtre (lui-même vissé sur la monture frontale de l'optique). Indépendamment de sa nature, tout filtre a toujours un effet soustractif et atténue donc plus ou moins en fonction de sa densité la quantité de lumière qui parvient sur le capteur. Autrefois très répandus, les filtres ont perdu de leur superbe avec l'avènement de la photographie numérique, la plupart d'entre eux produisant un résultat parfaitement simulable en postproduction et de manière nettement plus paramétrable. C'est notamment le cas des filtres dits « à portrait » qui, en numérique, n'ont plus guère d'attrait pratique. Toutefois, les filtres suivants conservent encore tout leur intérêt en numérique :

- **filtre UV** : totalement transparent (il absorbe le rayonnement ultraviolet, à l'instar de toute surface de verre), il a pour fonction première de protéger la lentille frontale de l'objectif des embruns, de la poussière ou de tout autre projection. Je vous conseille cependant d'utiliser un filtre UV seulement quand vous pho-

tographierez dans des conditions extrêmes (au bord de la mer, sous la pluie ou autour d'un circuit de motocross). Préférez toujours les filtres UV chromatiquement neutres aux modèles Skylight qui, selon les versions, donnent une dominante jaune ou rose pâle aux images plus ou moins facile à corriger en post-traitement selon les cas ;

- **filtre polarisant** : c'est un filtre rotatif que l'on visse à l'avant de l'objectif et que l'on tourne pour assurer la polarisation de la lumière, permettant ainsi l'atténuation ou la suppression des reflets (excepté ceux produits par une surface métallique), une amélioration de la saturation des couleurs et, dans une moindre mesure, une meilleure restitution des tons chair. Il vous sera essentiellement utile quand vous rechercherez des couleurs intenses, notamment sur des images dynamiques à la perspective marquée et comportant une forte proportion de ciel. Un filtre polarisant est gris. Il absorbe donc une certaine quantité de lumière, soit environ 2 IL ou Indice de Luminance ;
- **filtre gris neutre** : ainsi que son nom le laisse entendre, ce filtre est uniformément gris et chromatiquement neutre. En théorie, il absorbe donc dans des proportions identiques les trois couleurs primaires (rouge, vert et bleu) qui composent la lumière blanche et n'a donc aucune incidence sur le rendu chromatique de l'image. Toutefois, la plupart des filtres de ce type présentent une dominante plus ou moins prononcée que vous pourrez aisément corriger par un réglage adéquat sur votre appareil photo ou en postproduction. En portrait, un filtre gris neutre vous permettra de travailler à grande ouverture même en cas de très forte luminosité et avec un appareil équipé d'un obturateur peu véloce, sans risquer une surexposition de l'image.

FILTRE GRIS NEUTRE ET DENSITÉ

Un filtre gris neutre se caractérise par son coefficient d'absorption de la lumière (applicable au temps de pose initialement déterminé sans filtre pour obtenir une bonne exposition). En toute logique, plus un filtre est dense, plus il absorbe la lumière et affiche un coefficient élevé. En portrait un ND2 ou ND 4 est largement suffisant, les modèles les plus denses étant utiles seulement en pose longue. Les références les plus usuelles sont les suivantes :

- **ND 2** : absorbe 1 IL (densité 0,3) ;
- **ND 4** : absorbe 2 IL (densité 0,6) ;
- **ND 8** : absorbe 3 IL (densité 0,9) ;
- **ND 16** : absorbe 4 IL (densité 1,2) ;
- **ND 32** : absorbe 5 IL (densité 1,5) ;
- **ND 64** : absorbe 6 IL (densité 1,8) ;
- **ND 128** : absorbe 7 IL (densité 2,1) ;
- **ND 256** : absorbe 8 IL (densité 2,4) ;
- **ND 512** (noté ND500) : absorbe 9 IL (densité 2,7) ;
- **ND 1024** (noté ND1000) : absorbe 10 IL (densité 3).



Copyright © 2017 Eyrolles.

2

Appréhender la technique de prise de vue

Sans une certaine maîtrise technique et un minimum de sens artistique de votre part, le meilleur des appareils photo vous est inutile. En conséquence, pour que vous puissiez réaliser les meilleurs portraits possibles, nous allons étudier dans ce chapitre les divers paramètres influant sur l'image, tels que le temps de pose, l'ouverture de diaphragme et la sensibilité. Nous aborderons ensuite la question de l'exposition avant d'étudier celle de la mise au point et de la netteté.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 200 ISO, 1/60 s, f/2,8, 145 mm

Le trinôme temps de pose, ouverture de diaphragme et sensibilité

En portrait comme dans tout autre domaine photographique, l'exposition est fondamentale. Elle traduit la quantité de lumière parvenant sur le capteur de l'appareil photo. Quand elle est insuffisante, l'image est sombre et donc « sous-exposée ». Inversement, quand elle est excessive, l'image est plus claire qu'elle ne devrait l'être et se trouve « surexposée ». Dans le cas idéal, le capteur a reçu seulement la quantité de lumière nécessaire, ni plus, ni moins, et l'image est alors bien exposée d'un point de vue purement technique, et au-delà de toute considération d'ordre artistique. Il est en effet parfois judicieux d'appliquer à bon escient une légère sous-exposition ou surexposition à l'image afin d'obtenir un rendu visuellement plus agréable, ou correspondant tout simplement plus au résultat que vous recherchez.

Ces trois clichés montrent clairement l'influence de l'exposition sur le rendu d'image. Alors que la première vue est bien exposée et affiche des valeurs correctes, les deux autres, respectivement sous-exposée et surexposée, restituent mal les densités et les couleurs du sujet.

*Nikon D2X, Nikon AI 200 mm
f/2 – En haut : 200 ISO,
1/1 000 s, f/2*



Certes, les outils numériques modernes permettent d'améliorer *a posteriori* l'exposition, et cela notamment si vous prenez soin de travailler en format RAW, mais gardez cependant à l'esprit que plus le réajustement de l'exposition en postproduction est fort, plus il entraîne de dérives du rendu des valeurs (densités et tonalités de l'image), qui se traduisent en portrait par une altération plus ou moins prononcée des teintes chair et par la présence d'artéfacts qui réduisent le niveau de détail.

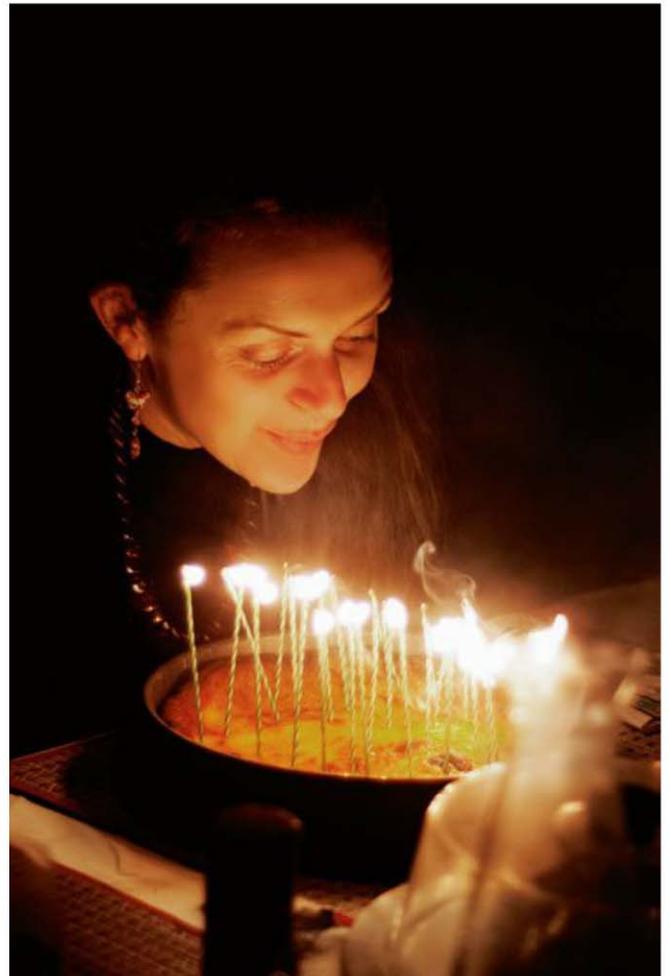
L'exposition est la résultante des trois éléments que sont l'ouverture du diaphragme, le temps de pose et la sensibilité. Dans la mesure où ces composantes interagissent, modifier l'une des trois influe alors sur les deux autres dès lors que l'on veut garder une même exposition ou que l'on utilise son appareil photo en mode automatique.

L'ouverture du diaphragme

Présent dans tout objectif de prise de vue, le diaphragme sert à moduler la quantité de lumière traversant l'objectif et parvenant sur le capteur de l'appareil photo, celle-ci étant alors d'autant plus élevée que le diaphragme est ouvert.

Les valeurs de diaphragme sont désignées par le rapport « f/x », où « f » désigne la focale de l'objectif et « x » le dénominateur, le résultat de cette fraction donnant le diamètre de l'ouverture du diaphragme. Celle-ci est donc d'autant plus grande que le dénominateur est faible. Les ouvertures du diaphragme sont répertoriées selon une échelle normalisée qui suit la progression suivante, de la plus grande ouverture à la plus petite.

Un chiffre faible désigne donc une grande ouverture et, inversement, un chiffre élevé indique une ouverture modeste, sachant qu'en passant d'une valeur à la suivante, on divise par deux la quantité



Une grande ouverture de diaphragme est parfaite pour travailler en basse lumière sans avoir à trop monter en sensibilité. Toutefois, du fait de la faible profondeur de champ ainsi obtenue, une mise au point très précise est alors indispensable.

Nikon D2X, Nikon AF-D 50 mm f/1,8 – 800 ISO, 1/125 s, f/1,8

f/1 f/1,4 f/2 f/2,8 f/4 f/5,6 f/8 f/11 f/16 f/22 f/32 f/45 f/64 etc.



L'échelle normalisée des valeurs d'ouverture du diaphragme permet de contrôler le flux de lumière traversant l'objectif. Un réglage fondamental pour bien exposer ses images.

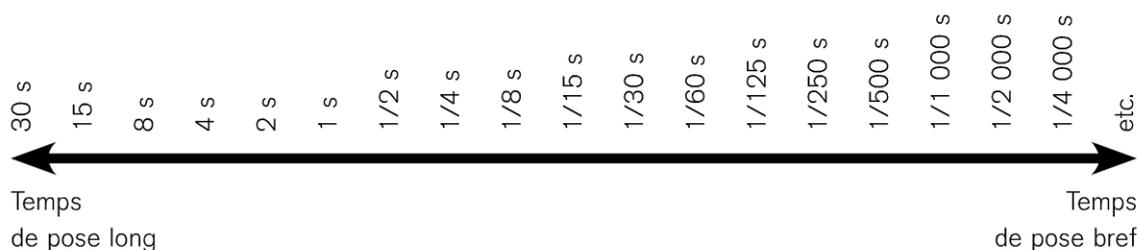
de lumière traversant l'objectif, et en conséquence parvenant sur le capteur. Ainsi, un objectif doté d'une ouverture nominale de $f/1,4$ est donc deux fois plus lumineux qu'un autre ouvrant à $f/2$. Une telle optique facilite le travail en basse lumière (reportage, portrait en intérieur) sans avoir à trop augmenter la sensibilité. Elle apporte également une plus grande liberté en matière de gestion de la profondeur de champ.

Outre ces valeurs normalisées, l'ouverture du diaphragme peut être notée par demi ou tiers de valeur. Ainsi, entre deux objectifs ouverts l'un à $f/1,4$ et l'autre à $f/2$ peut s'intercaler une optique qui affiche une ouverture maximale de $f/1,8$ voire $f/1,7$. Néanmoins, sur une bague des ouvertures (nombreuses sont les optiques modernes qui en sont dépourvues), vous ne trouverez que des chiffres normalisés, exception faite de l'ouverture nominale toujours notée quelle que soit sa valeur. Il est courant d'employer des ouvertures intermédiaires.

Le temps de pose

Souvent appelé à tort « vitesse d'obturation » (voire « vitesse »), le temps de pose indique la durée pendant laquelle l'obturateur de l'appareil photo reste ouvert afin que la lumière passant par l'objectif atteigne le capteur. Vous comprenez donc que ce réglage permet lui aussi de réguler la quantité de lumière exposant une image.

Les valeurs de temps de pose sont exprimées, elles aussi, sous forme de fraction, et en seconde ; on lit, par exemple, « $1/250$ s ». Ainsi, le temps de pose « 250 » traduit en réalité « $1/250$ s » (ou un deux cent cinquantième de seconde). De fait, le temps de pose est d'autant plus court que le chiffre est élevé. Tout comme l'ouverture du diaphragme, il suit une progression normalisée, soit de la valeur la plus longue à la plus courte.



L'échelle normalisée des valeurs de temps de pose permet de contrôler le flux de lumière atteignant le capteur de l'appareil. Un réglage tout aussi fondamental que celui de l'ouverture du diaphragme pour bien exposer ses images.

De même que pour l'ouverture du diaphragme, passer d'un temps de pose au suivant divise par deux la quantité de lumière insolant le capteur. En parallèle, les temps de pose par demi ou tiers de valeurs sont accessibles, mais ils ne sont pas répertoriés sur l'échelle ci-dessus.

La sensibilité

Tout capteur d'appareil photo a une sensibilité propre (inférieure à 200 ISO pour la plupart d'entre eux) qui désigne en quelque sorte sa capacité à absorber la lumière. De fait, l'intensité du signal délivré par le capteur est donc toujours strictement proportionnelle à la quantité de lumière reçue durant l'exposition, et cela quelle que soit la sensibilité affichée sur l'appareil. En réalité, utiliser une sensibilité équivalait à amplifier le signal, d'où une montée du bruit (voir encadré suivant). Dans le but d'obtenir la meilleure qualité d'image possible, je vous conseille donc de moduler la sensibilité en fonction des conditions de lumière dans lesquelles vous travaillez afin de limiter l'apparition du bruit, tout en évitant le risque de flou de bougé induit par un temps de pose long dès lors que vous tenez l'appareil à main levée. Si vous possédez un boîtier performant en matière de bruit, vous pouvez ainsi travailler en mode sensibilité « Auto » en paramétrant une valeur haute inférieure ou égale à la sensibilité à partir de laquelle vous constatez une dégradation de l'image. Retenez aussi que le bruit se manifeste plus fortement sur une image sous-exposée.



J'ai réalisé ce portrait à la simple lueur d'une ampoule domestique diffusée par un panneau blanc intercalé entre la source et le sujet. Du fait de la faible luminosité de la scène, j'ai augmenté la sensibilité de manière à obtenir un temps de pose suffisamment court pour limiter autant que possible le risque de flou de bougé, et cela malgré le fait que l'optique employée soit stabilisée.

Nikon D3, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 – 3 200 ISO, 1/30 s, f/3,2, 200 mm

tidieux, voire inutile, d'essayer de mémoriser tous les triplets correspondant à chaque IL, mais il est cependant fort simple de retenir à titre indicatif les valeurs de l'IL 0. Ce dernier correspond en effet à un temps de pose de 1 s à f/1 pour 100 ISO (voir tableau pages 42-43).

Cette diversité de triplets pour un même IL est une véritable aubaine ! Elle vous offre toute liberté pour exprimer votre créativité, en favorisant selon votre envie l'un ou l'autre de ces paramètres afin d'obtenir le rendu désiré. Au final, le choix d'un triplet plutôt qu'un autre a toujours des conséquences directes sur l'image qu'il est nécessaire de bien anticiper pour obtenir le résultat recherché.

Temps de pose et restitution des mouvements

Le temps de pose joue un rôle prépondérant dans l'exposition, mais son influence sur l'image s'étend bien au-delà de ce seul critère technique. Il assure aussi un rôle esthétique essentiel dans la restitution des éléments mobiles de la scène photographiée, notamment dans le cas d'un portrait animé (enfants en plein jeu photographiés sur le vif, reportage et images prises en « situation » – photos de rue ou séances *lifestyle*, notamment). Une obturation lente peut entraîner un flou de bougé dès lors que l'appareil photo n'est pas fixé de manière stable (sur un trépied ou sur tout autre support adapté), le photographe étant alors d'autant plus dans l'incapacité d'assurer la parfaite immobilité de l'appareil que la focale utilisée est longue. En basse lumière, par exemple en intérieur en lumière ambiante, ou



Sur ce portrait extrait d'une séance de maquillage, j'ai choisi un temps de pose suffisamment court pour obtenir une image nette du modèle, tout en étant assez long pour restituer sous forme de traînées floues les mouvements du pinceau manipulé par la maquilleuse, accentuant ainsi le dynamisme de la scène.

Nikon D3, Micro-Nikkor AF-D 105 mm f/2,8 – 1 000 ISO, 1/40 s, f/2,8

| | f/1 | f/1,4 | f/2 | f/2,8 | f/4 | f/5,6 | f/8 | |
|--------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|--|
| IL -9 | 8 min | 15 min | 30 min | -- | -- | -- | -- | |
| IL -8 | 4 min | 8 min | 15 min | 30 min | -- | -- | -- | |
| IL -7 | 2 min | 4 min | 8 min | 15 min | 30 min | -- | -- | |
| IL -6 | 1 min | 2 min | 4 min | 8 min | 15 min | 30 min | -- | |
| IL -5 | 30 s | 1 min | 2 min | 4 min | 8 min | 15 min | 30 min | |
| IL -4 | 15 s | 30 s | 1 min | 2 min | 4 min | 8 min | 15 min | |
| IL -3 | 8 s | 15 s | 30 s | 1 min | 2 min | 4 min | 8 min | |
| IL -2 | 4 s | 8 s | 15 s | 30 s | 1 min | 2 min | 4 min | |
| IL -1 | 2 s | 4 s | 8 s | 15 s | 30 s | 1 min | 2 min | |
| IL 0 | 1 s | 2 s | 4 s | 8 s | 15 s | 30 s | 1 min | |
| IL 1 | 1/2 s | 1 s | 2 s | 4 s | 8 s | 15 s | 30 s | |
| IL 2 | 1/4 s | 1/2 s | 1 s | 2 s | 4 s | 8 s | 15 s | |
| IL 3 | 1/8 s | 1/4 s | 1/2 s | 1 s | 2 s | 4 s | 8 s | |
| IL 4 | 1/15 s | 1/8 s | 1/4 s | 1/2 s | 1 s | 2 s | 4 s | |
| IL 5 | 1/30 s | 1/15 s | 1/8 s | 1/4 s | 1/2 s | 1 s | 2 s | |
| IL 6 | 1/60 s | 1/30 s | 1/15 s | 1/8 s | 1/4 s | 1/2 s | 1 s | |
| IL 7 | 1/125 s | 1/60 s | 1/30 s | 1/15 s | 1/8 s | 1/4 s | 1/2 s | |
| IL 8 | 1/250 s | 1/125 s | 1/60 s | 1/30 s | 1/15 s | 1/8 s | 1/4 s | |
| IL 9 | 1/500 s | 1/250 s | 1/125 s | 1/60 s | 1/30 s | 1/15 s | 1/8 s | |
| IL 10 | 1/1 000 s | 1/500 s | 1/250 s | 1/125 s | 1/60 s | 1/30 s | 1/15 s | |
| IL 11 | 1/2 000 s | 1/1 000 s | 1/500 s | 1/250 s | 1/125 s | 1/60 s | 1/30 s | |
| IL 12 | 1/4 000 s | 1/2 000 s | 1/1 000 s | 1/500 s | 1/250 s | 1/125 s | 1/60 s | |
| IL 13 | 1/8 000 s | 1/4 000 s | 1/2 000 s | 1/1 000 s | 1/500 s | 1/250 s | 1/125 s | |
| IL 14 | -- | 1/8 000 s | 1/4 000 s | 1/2 000 s | 1/1 000 s | 1/500 s | 1/250 s | |
| IL 15 | -- | -- | 1/8 000 s | 1/4 000 s | 1/2 000 s | 1/1 000 s | 1/500 s | |
| IL 16 | -- | -- | -- | 1/8 000 s | 1/4 000 s | 1/2 000 s | 1/1 000 s | |
| IL 17 | -- | -- | -- | -- | 1/8 000 s | 1/4 000 s | 1/2 000 s | |
| IL 18 | -- | -- | -- | -- | -- | 1/8 000 s | 1/4 000 s | |
| IL 19 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | 1/8 000 s | |
| IL 20 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | |
| IL 21 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | |
| IL 22 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | |

| | f/11 | f/16 | f/22 | f/32 | f/45 |
|--|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| | -- | -- | -- | -- | -- |
| | -- | -- | -- | -- | -- |
| | -- | -- | -- | -- | -- |
| | -- | -- | -- | -- | -- |
| | -- | -- | -- | -- | -- |
| | 30 min | -- | -- | -- | -- |
| | 15 min | 30 min | -- | -- | -- |
| | 8 min | 15 min | 30 min | -- | -- |
| | 4 min | 8 min | 15 min | 30 min | -- |
| | 2 min | 4 min | 8 min | 15 min | 30 min |
| | 1 min | 2 min | 4 min | 8 min | 15 min |
| | 30 s | 1 min | 2 min | 4 min | 8 min |
| | 15 s | 30 s | 1 min | 2 min | 4 min |
| | 8 s | 15 s | 30 s | 1 min | 2 min |
| | 4 s | 8 s | 15 s | 30 s | 1 min |
| | 2 s | 4 s | 8 s | 15 s | 30 s |
| | 1 s | 2 s | 4 s | 8 s | 15 s |
| | 1/2 s | 1 s | 2 s | 4 s | 8 s |
| | 1/4 s | 1/2 s | 1 s | 2 s | 4 s |
| | 1/8 s | 1/4 s | 1/2 s | 1 s | 2 s |
| | 1/15 s | 1/8 s | 1/4 s | 1/2 s | 1 s |
| | 1/30 s | 1/15 s | 1/8 s | 1/4 s | 1/2 s |
| | 1/60 s | 1/30 s | 1/15 s | 1/8 s | 1/4 s |
| | 1/125 s | 1/60 s | 1/30 s | 1/15 s | 1/8 s |
| | 1/250 s | 1/125 s | 1/60 s | 1/30 s | 1/15 s |
| | 1/500 s | 1/250 s | 1/125 s | 1/60 s | 1/30 s |
| | 1/1 000 s | 1/500 s | 1/250 s | 1/125 s | 1/60 s |
| | 1/2 000 s | 1/1 000 s | 1/500 s | 1/250 s | 1/125 s |
| | 1/4 000 s | 1/2 000 s | 1/1 000 s | 1/500 s | 1/250 s |
| | 1/8 000 s | 1/4 000 s | 1/2 000 s | 1/1 000 s | 1/500 s |
| | -- | 1/8 000 s | 1/4 000 s | 1/2 000 s | 1/1 000 s |
| | -- | -- | 1/8 000 s | 1/4 000 s | 1/2 000 s |

Ce tableau répertorie les différents IL pour une sensibilité de 100 ISO. Vous constaterez à sa lecture que plusieurs couples ouverture/temps de pose correspondent à un même IL, et donc à une même exposition. En prise de vue, vous pouvez par exemple augmenter d'un IL l'exposition (en passant à l'IL qui lui est numériquement inférieur) et doubler ainsi la quantité de lumière reçue par le capteur soit en ouvrant le diaphragme d'une valeur, soit en doublant le temps de pose. Selon le même principe, vous diminuez l'exposition par deux en passant d'un IL à celui qui le suit directement dans le tableau.

Copyright © 2017 Eyrolles.

en portrait nocturne sans flash, le risque d'obtenir un cliché flou est bien réel. La solution à ce problème consiste alors à raccourcir le temps de pose, en ouvrant le diaphragme ou en augmentant la sensibilité de manière à garantir la bonne exposition de l'image, avec les conséquences que l'on sait (voir page 40).

Il est considéré que le temps de pose « T » utilisable à main levée pour s'affranchir du risque de flou de bougé est inférieur ou égal à l'inverse de la focale « f » (ou de son équivalent en 24×36), soit « $T = 1/f$ ». Autrement dit, avec un 50 mm, on évitera d'utiliser un temps de pose supérieur à $1/60$ s ; avec un 105 mm supérieur à $1/125$ s, ou encore à $1/250$ s avec un 200 mm, selon l'échelle normalisée des valeurs de temps de pose. Cette règle bien connue des photographes expérimentés date elle aussi du temps de l'argentique. Néanmoins, bien que cette notion théorique constitue encore une base solide sur laquelle vous pouvez vous appuyer, elle est à manier avec précaution du fait de la généralisation des capteurs de haute définition, ce qui augmente alors d'autant la sensibilité au flou de bougé de l'appareil photo, du fait du faible diamètre de ses photosites. Par prudence, en numérique, il est donc désormais préférable d'employer un temps de pose au minimum deux fois plus court que celui donné par la formule $T = 1/f$ quand l'appareil est utilisé à main levée (vous éviterez donc de dépasser $1/125$ s au 50 mm, $1/250$ s au 105 mm, etc.). Toutefois, avec un minimum d'expérience, il est tout à fait possible d'outrepasser ce seuil recommandé. Ainsi, il m'arrive fréquemment de prendre des images nettes au 50 mm avec un temps de pose de $1/4$ s. Cependant, à main levée, la probabilité d'obtenir une image floue augmente toujours avec l'allongement du temps de pose. Dans le doute, multipliez donc les prises pour assurer au moins un cliché net.

Ouverture de diaphragme et profondeur de champ

L'ouverture de diaphragme a une influence directe sur la profondeur de champ. Cette dernière correspond à la zone dans laquelle le sujet doit se trouver pour être net sur l'image, et traduit donc la distance entre le premier et le dernier plan nets. Elle est d'autant plus courte que l'on travaille à grande ouverture, permettant ainsi de valoriser le sujet au détriment du reste de l'image. Cette recette est très utilisée par les portraitistes qui, de fait, affectionnent beaucoup les objectifs lumineux (ouverts à $f/2,8$ ou plus).

D'autres facteurs ont également une action directe sur la profondeur de champ, tels que la taille du capteur et le grandissement (rapport mathématique entre les dimensions de l'image du sujet et la taille réelle de ce dernier). Ainsi, pour une ouverture de diaphragme donnée, la profondeur de champ est plus courte avec un boîtier 24×36 qu'elle ne l'est avec un appareil APS-C. De même, elle diminue quand on augmente le grandissement. Elle peut donc être très courte quand on réalise un portrait serré en ouvrant fortement le diaphragme.

Enfin, dans le seul cas très particulier où le dernier plan net est à l'infini (une situation plutôt rare en portrait), la profondeur de champ diminue quand on augmente la focale.



En conséquence de la grande ouverture de diaphragme utilisée, la profondeur de champ est minimaliste sur ce portrait (pris sur le vif, par réflexion dans un miroir). Seul l'œil le plus proche de l'objectif est réellement net.

Nikon D200, Nikon F modifié AI 85 mm f/1,8 – 400 ISO, 1/45 s, f/1,8

Sensibilité et rendu d'image

Ainsi que nous l'avons vu, le fait d'augmenter la sensibilité entraîne une dégradation plus ou moins forte de l'image. Il est donc préférable de travailler autant que possible à faible sensibilité (200 ou 100 ISO, voire moins) pour garantir une qualité optimale. Dès lors que vous opérez dans de bonnes conditions de luminosité, vous y parviendrez soit en ouvrant le diaphragme (et donc en diminuant la profondeur de champ), soit en allongeant le temps de pose (avec les conséquences



Sur ce portrait instantané pris en haute sensibilité (6 400 ISO) du fait de la faible lumière ambiante, le bruit, bien que très présent, participe à l'atmosphère de la scène et renforce la présence visuelle du modèle... Preuve que la recherche esthétique s'éloigne parfois des critères inhérents à la seule qualité technique !

Nikon D3, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 G ED VR II – 6 400 ISO, 1/30 s, f/3,2, 95 mm

que l'on sait quant au risque de flou de bougé, voir page 41). C'est essentiellement en basse lumière, et sans flash (ou tout autre source d'éclairage), que vous rencontrerez parfois une certaine difficulté à bien jongler entre ces trois paramètres pour obtenir un portrait au rendu satisfaisant. Afin de simplifier votre apprentissage du portrait, efforcez-vous donc de saisir vos premières images quand votre sujet est suffisamment éclairé, vous vous éviterez ainsi des désagréments et des échecs qui, s'ils sont formateurs, peuvent aussi s'avérer décourageants quand ils sont répétitifs. Notez également que vous pouvez rechercher le bruit à des fins esthétiques, ou pour souligner l'atmosphère ou l'ambiance d'une scène.

Bien exposer ses images

Indépendamment de la quantité et de la qualité de lumière éclairant votre modèle, il est essentiel de garantir la bonne exposition de l'image pour obtenir un rendu satisfaisant, notamment de la peau du sujet. Dans la grande majorité des situations, il vous suffit alors de faire confiance à la mesure Multizone de votre appareil photo (encore appelée « Matricielle » ou « Évaluative » selon le constructeur).

COMPRENDRE ET EXPLOITER L'HISTOGRAMME

Si vous débutez en photographie, il est probable que l'histogramme vous semble complexe à déchiffrer. Cet outil est le plus efficace pour contrôler la qualité de l'exposition parmi tous ceux mis à votre disposition par l'appareil photo. Ainsi, bien que la visualisation de l'image sur l'écran de l'appareil soit utile pour contrôler après coup le cadrage, la netteté, ou l'attitude du sujet, elle ne permet guère de vérifier avec exactitude l'exposition.

Parallèlement, quand il est possible, l'affichage par clignotement sur l'écran de l'appareil photo des hautes lumières surexposées se montre moins informatif que l'histogramme qui, lui, se présente sous la forme d'un graphique symbolisant la répartition de l'ensemble des valeurs de l'image. Selon l'option validée, vous pouvez l'afficher en noir et blanc (répartition globale par densité) ou en couleurs (une courbe pour chaque couleur primaire, soit rouge, vert et bleu).

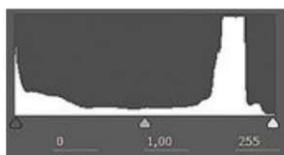
Quel que soit l'affichage choisi, l'axe des abscisses (horizontal) recense la totalité des valeurs de l'image, toujours réparties sur 256 niveaux, allant du noir absolu (valeur 0) au blanc pur (valeur 255). Le sens de lecture du graphique correspond à celui de notre écriture occidentale, soit de la gauche (fortes densités, noirs) vers la droite (hautes lumières, blancs). L'axe des ordonnées (vertical) montre pour chaque niveau sa proportion représentative dans l'image. Ainsi, plus la courbe est haute pour une valeur donnée, plus celle-ci est présente.

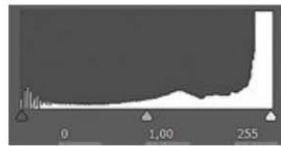
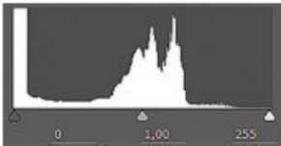
En théorie, il existe autant d'histogrammes différents qu'il peut y avoir de clichés, soit une infinité, car chacun d'eux présente des valeurs qui lui sont propres, induites par la nature de la scène photographiée et par l'exposition. En conséquence, toute variation de réglage sur une image, tant à la prise de vue qu'en postproduction, entraîne une modification plus ou moins marquée de son histogramme. Or, s'il est vrai que l'histogramme « idéal » constitue plus un fantasme qu'une réalité, il existe cependant quelques cas « typiques » servant de référence. Ainsi, la courbe d'une image bien exposée représentant un sujet aux densités moyennes prédominantes s'étale harmonieusement de la gauche vers la droite, avec une forme dite en « cloche », et sans débordement de part et d'autre de l'axe horizontal. L'histogramme doit également être exempt autant que possible de « pic » ce qui traduirait un contraste excessif. Toutefois, cette vision théorique mérite d'être nuancée, car, comme nous l'avons vu, l'histogramme d'une photographie bien exposée est tributaire des densités de la scène enregistrée. Aussi, s'il est centré sur l'axe horizontal dans le cas d'un sujet moyen, il est, *a fortiori*, tassé plus ou moins sur la droite ou sur la gauche respectivement en cas de sujet clair ou sombre.



En extérieur tout comme au studio, la qualité de l'exposition est essentielle pour obtenir un excellent rendu des valeurs. Bien exposé, ce portrait présente ainsi une très bonne restitution des teintes de la peau tout en contenant des blancs purs et des noirs profonds.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash de studio, bol beauté 55 cm – 100 ISO, 1/125 s, f/5,6, 105 mm





Ces trois vues du même sujet illustrent l'influence de l'exposition sur le rendu final. La première image, bien exposée, montre des noirs très profonds (et même légèrement bouchés localement dans les ombres) et des blancs bien présents mais non surexposés, comme en témoigne l'histogramme qui ne présente aucun débordement de la courbe sur la droite de l'axe horizontal (voir données EXIF ci-dessous). Le deuxième cliché, sous-exposé, est trop dense. Les ombres, très foncées, manquent de détails (débordement de la courbe sur la gauche de l'axe horizontal) et les hautes lumières sont absentes. Surexposée, la troisième photographie affiche des hautes lumières brûlées (ainsi que l'atteste son histogramme) et manque de noirs profonds.

Nikon D100, Nikon DX AF-S 17-55 mm f/2,8 G IF ED – 200 ISO, 1/125 s, f/10, 55 mm

Toutefois, bien que cette dernière soit très efficace, il arrive parfois qu'elle soit prise en défaut en cas de lumière difficile ou de très fort contraste d'éclairage susceptible d'outrepasser la dynamique enregistrable du capteur, par exemple quand la différence de densité entre la peau du sujet et le reste de la scène est très importante (sujet blanc sur fond sombre ou l'inverse).

Dans le doute, passez en mesure Spot et déterminez l'exposition sur la peau de votre modèle, en veillant à préserver autant que possible les hautes lumières de toute surexposition (exception faite des éventuelles sources de lumière présentes dans le champ cadré). Parallèlement, prenez garde à ne pas sous-exposer trop fortement les ombres, de manière à ce qu'elles conservent un minimum de détails tout en limitant la montée du bruit (surtout présent dans les zones très sombres).

Bien souvent, le meilleur moyen d'y parvenir est d'exposer le plus à droite possible, en référence à la courbe de l'histogramme, tout en évitant que celle-ci déborde sur la droite de l'axe horizontal, ce qui traduirait alors la présence de très hautes lumières brûlées et sans détail.

Enfin, gardez toujours à l'esprit que l'obtention d'un rendu satisfaisant de la peau prime sur toute autre considération (sauf bien entendu dans le cadre d'une recherche artistique parfaitement assumée), y compris sur la restitution des hautes lumières.

MAÎTRISER LA MESURE SPOT

En photométrie, on distingue la mesure incidente de la mesure réfléchie. La première détermine la quantité de lumière émise par la source lumineuse (lampe, bougie, soleil ou autre), et donc l'éclairement reçu par le sujet, et cela indépendamment de sa nature. Cette mesure incidente peut être réalisée à l'aide d'un posemètre à main, ou posemètre autonome.

À l'inverse, la mesure réfléchie, ou mesure par réflexion, quantifie la lumière renvoyée par le sujet (d'où son appellation) en direction de l'appareil photo (ou de la cellule). Il s'agit de la seule possible à l'aide du posemètre intégré d'un appareil photo, mais elle est également disponible sur la plupart des posemètres à main. Cette mesure est tributaire du coefficient de réflexion du sujet. Or, tout posemètre est étalonné sur une base théorique qui assimile n'importe quel sujet mesuré à une charte de gris à 18 %, c'est-à-dire à un carton gris (élément chromatiquement neutre) qui renvoie 18 % de la lumière reçue et qui sert donc de référence. En mesure par réflexion (exception faite de la mesure multizone qui analyse la scène par comparaison avec un large panel de situations possibles enregistrées dans sa base de données), vous devez donc prendre en compte la densité de la zone sur laquelle a été réalisée la mesure, afin de définir l'écart potentiel entre son coefficient de réflexion et celui d'une charte de gris à 18 %. Cette estimation du coefficient de réflexion de la peau de votre modèle vous permet de déduire la correction d'exposition à réaliser par rapport à la mesure de lumière faite par l'appareil photo ; cette correction vous est indiquée dans la dernière colonne du tableau.

| SUJET TYPE | COEFFICIENT DE RÉFLEXION | CORRECTION D'EXPOSITION À EFFECTUER |
|----------------------------------|--------------------------|-------------------------------------|
| Visage de type « indo-européen » | 30 à 40 % | +1/2 à +1 IL |
| Paume de la main | 25 à 35 % | +1/3 à +1/2 IL |
| Peau mate | 20 à 25 % | -1/2 à +1/3 IL |
| Peau « noire » | 5 à 12 % | -1/2 à -1,5 IL |

Retenez que les valeurs données dans le tableau sont indicatives ; vous devrez les adapter en situation selon les spécificités de votre sujet mais aussi en fonction du rendu que vous recherchez. Bien souvent, un rendu de peau légèrement plus clair que la carnation naturelle est flatteur pour le modèle.

Sous-exposition et surexposition

Toute erreur d'exposition est retranscrite sur l'histogramme sous la forme d'un tassement plus ou moins manifeste de la courbe vers les extrémités de l'axe horizontal. Un débordement vers la gauche en cas de sous-exposition, ou vers la droite s'il y a surexposition, indique alors un « écrêtage » des valeurs de l'image, très difficile à rattraper en retouche voire impossible dans les cas extrêmes.

Dans le premier cas, les valeurs de l'image sont trop sombres et les ombres sont « bouchées », difficiles à lire car sans détail, tandis que l'image ne comporte pas de vraies hautes lumières. En retouche, un éclaircissement des fortes densités entraîne alors une montée du bruit peu esthétique.



Cette image dite « Low key », et donc présentant une très forte prédominance des fortes densités, est correctement exposée. En effet, malgré la présence de noirs bouchés dans des zones sans importance (arrière-plan), l'image comporte également des hautes lumières (blanc des yeux, reflets sur les lèvres, la peau et les cheveux) claires et bien visibles.

Nikon D3, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash de studio, octobox 120 – 200 ISO, 1/160 s, f/6,3, 190 mm

À l'inverse, une surexposition provoque un débordement de l'histogramme sur la droite. Les noirs sont peu présents et les valeurs les plus claires sont alors « brûlées » et particulièrement disgracieuses, un peu comme si, dans l'image, les blancs étaient « découpés » à la lame de rasoir. En effet, tout capteur est sensible aux hautes lumières surexposées. Ce problème est inhérent à son principe de fonctionnement mais aussi, dans une moindre mesure, à l'absence de « support physique » de l'image numérique qui, au final, reste un fichier informatique, alors qu'une photographie argentique affiche toujours une densité minimale du fait de la présence de l'émulsion. En sus, la structure du grain renforce cette sensation visuelle de matière.

De surcroît, film et capteur n'enregistrent pas de manière identique les images. En argentique, la courbe de réponse à la lumière est aplatie à ses deux extrémités, appelées « pied » et « épaule ». En numérique, elle est linéaire sur toute la plage d'enregistrement, un pixel indiquant toujours un niveau parfaitement proportionnel à la quantité de lumière reçue, sans jamais toutefois pouvoir dépasser

la limite de 255 (blanc absolu). En conséquence de cette linéarité, les zones les plus claires de l'image sont les plus riches en informations.

EXPOSITION : L'ESSENTIEL À RETENIR

Bien exposer consiste à obtenir sur l'image la bonne restitution des valeurs de la scène photographiée. Pour une même exposition, il existe une multitude de triplets ouverture de diaphragme, temps de pose et sensibilité. Une image sous-exposée est trop sombre car le capteur n'a pas reçu suffisamment de lumière. Une image surexposée est trop claire car le capteur a reçu trop de lumière. L'exposition est assujettie à trois réglages : l'ouverture de diaphragme, le temps de pose et la sensibilité. Ceux-ci agissent comme suit :

- ouvrir le diaphragme laisse entrer plus de lumière et réduit la profondeur de champ ;
- quand l'appareil est tenu à main levée ou que le sujet est en mouvement, le temps de pose doit être suffisamment court pour éviter tout risque de flou de bougé. Allonger ou diminuer le temps de pose augmente ou réduit respectivement la durée pendant laquelle le capteur reçoit de la lumière ;
- augmenter la sensibilité entraîne l'apparition du bruit, réduit la dynamique enregistrable du capteur et influe négativement sur le rendu de la peau et la qualité de restitution des plus fins détails. Privilégiez donc autant que possible les sensibilités les plus basses ;
- si votre image est sous-exposée, recommencez-la en augmentant l'exposition. Pour cela, il vous suffit, au choix, d'ouvrir le diaphragme, d'allonger le temps de pose ou d'augmenter la sensibilité. Dans le cas contraire, et donc quand le cliché est surexposé, vous corrigerez le problème en diminuant l'exposition soit en fermant le diaphragme, soit en écourtant le temps de pose, soit en réduisant la sensibilité.

L'image prime sur l'histogramme

Malgré tout l'intérêt qu'il présente, l'histogramme est un outil, et non une finalité. Vous ne devez donc pas chercher à obtenir la courbe la plus parfaite au détriment de l'image. Le ressenti face à la photo observée sur un écran étalonné et de qualité prime sur toutes les considérations théoriques relatives à l'histogramme, notamment en matière de gestion des valeurs extrêmes (fortes densités et hautes lumières). Selon ce principe, si une image affichée à l'écran donne un rendu satisfaisant alors que son histogramme diffère de celui d'une photo bien exposée d'un sujet moyen, il est alors inutile, voire néfaste de le modifier afin qu'il tende vers cet idéal théorique qui, dans l'absolu, n'existe quasiment pas.

Parallèlement, il est également hasardeux de corriger une image visiblement imparfaite quant à son rendu des valeurs sans prendre en compte les informations données par l'histogramme. Veillez cependant toujours à ne pas vous laisser influencer par le mythe de l'histogramme parfait qui s'éloigne parfois fortement des considérations d'ordre esthétique. Votre but doit être d'obtenir la photo la plus attrayante possible et en accord avec le résultat que vous recherchez, tout en accordant cependant le plus grand soin à la gestion des hautes lumières.

Réaliser la mise au point

En portrait, d'un point de vue purement technique, la précision de la mise au point est tout aussi importante que la qualité de l'exposition. En fonction de votre matériel et de sa configuration, cette focalisation peut être automatique (autofocus) ou manuelle. Les deux méthodes présentent leurs avantages et inconvénients propres.



Bien que le boîtier et l'objectif employés pour réaliser ce portrait fonctionnent en autofocus, j'ai travaillé en mise au point manuelle car la zone sur laquelle je voulais réaliser la focalisation, en l'occurrence les yeux du modèle, débordait du champ couvert par les capteurs AF de l'appareil photo.

Nikon D2X, Nikon AF-D 50 mm f/1,8 – 200 ISO, 1/8 000 s, f/3,2

Autofocus ou focalisation manuelle ?

La mise au point automatique, ou autofocus, est disponible sur la plupart des appareils numériques, mais certains objectifs sont utilisables seulement en mise au point manuelle. C'est notamment le cas de gammes optiques proposées par quelques opticiens indépendants (Carl Zeiss, Samyang, entre autres), de références désormais « âgées » (Nikon AI-S et plus anciennes) ou de modèles très spécialisés (objectifs à décentrement et bascule, macro autorisant un grandissement élevé mais peu appropriés au portrait).

Tous les reflex (notamment les modèles haut de gamme) et, dans une moindre mesure, les hybrides, bénéficient d'un autofocus vélocé et discriminant qui se montre plus rapide que la mise au point manuelle. Pour autant, le recours à cette dernière s'avère assez fréquemment utile en portrait, notamment quand la lumière se fait rare, ou que le sujet est partiellement masqué par un premier plan susceptible de s'interposer entre lui et l'appareil (branche de lunettes, feuillage ou autres éléments mobiles sous l'action du vent), induisant ainsi en erreur l'autofocus. Or, en portrait, sauf à rechercher un effet particulier totalement assumé, il est indispensable de faire le point sur l'œil du sujet le plus proche de l'objectif, ce qui implique donc une focalisation très précise, surtout si vous travaillez à grande ouverture. En conséquence, toute erreur de mise au point, même minime, est rédhitoire.

Bien régler son autofocus

En contrepartie de sa remarquable efficacité, l'autofocus est parfois assez difficile à paramétrer. Ce point est d'autant plus problématique que votre modèle se déplace vite ou de manière aléatoire (portrait en photographie sportive, enfants jouant à l'extérieur). *A contrario*, un sujet immobile (portrait posé ou statique) ne pose généralement aucun problème à l'autofocus. Dans un tel cas, le mode AF ponctuel convient bien. Néanmoins, et surtout lorsque j'emploie une grande ouverture de diaphragme pour obtenir une faible profondeur de champ, je lui préfère le mode AF continu. La raison de ce choix est fort simple : pour un modèle, même expérimenté, il est toujours difficile de rester parfaitement immobile. De fait, en mode AF ponctuel, le moindre mouvement du sujet survenant entre le moment où la mise au point est faite et celui du déclenchement se traduit alors par un flou – même léger – sur l'image.

Configuré en mode AF continu, votre appareil photo est alors capable d'anticiper les déplacements de votre sujet et d'en enregistrer ainsi une image nette. Bien réglé, l'autofocus se montre particulièrement efficace, y compris face à un sujet très mobile. Toutefois, dans le but de lui faciliter la tâche, ajustez toujours la taille de la zone de mise au point (qui englobe un nombre de capteurs AF plus ou moins élevé selon la configuration retenue) à celle que le visage de votre sujet occupe dans l'image. Une zone AF trop grande augmente le risque d'un décalage de la mise au point, la focalisation pouvant alors être faite sur le nez ou sur toute autre partie du visage, à défaut d'être réalisée sur l'œil le plus proche de l'objectif selon l'usage courant en portrait. C'est la raison pour laquelle je vous conseille de choisir une zone AF aussi étroite que possible, quitte à la limiter à un seul capteur si cela est nécessaire, surtout si vous opérez à grande ouverture.

AUTOFOCUS : MODES, COLLIMATEURS ET AUTRES RÉGLAGES

Sur la plupart des boîtiers de prise de vue, il existe deux ou trois modes de mise au point automatique. Chacun d'eux convient à plusieurs utilisations. Les modes autofocus dits « ponctuels » (Canon One-Shot, Nikon AF-S, Olympus S-AF, Pentax AF.S et Sony AF-S) sont adaptés à la photographie de sujets parfaitement immobiles (objets, paysage). Un appareil photo réglé en mode AF ponctuel fait le point et le mémorise dès que le déclencheur est pressé à mi-course. Dès lors, si le sujet bouge, l'autofocus ne s'adapte pas et reste donc verrouillé tant que le déclencheur est maintenu à mi-course. Il vous suffit de le relâcher légèrement pour que votre boîtier fasse de nouveau le point.

À l'opposé, les modes AF continu avec suivi du sujet (Canon Ai Servo, Nikon AF-C, Olympus C-AF, Pentax AF.C et Sony AF-C) mettent au point en continu tant que vous appuyez à mi-course sur le déclencheur. Ce sont les modes les plus appropriés face à un sujet mobile. Ils privilégient la rapidité de la focalisation tout en étant précis.

Enfin, les modes AF automatiques (Canon Ai Focus, Nikon AF-A, Olympus C-AF TR et Pentax AF.A) enclenchent le suivi de la mise au point uniquement si le sujet se met en mouvement. Ils sont fort appréciables quand il est difficile de prévoir si ce dernier va bouger ou, au contraire, demeurer immobile.

Quel que soit le mode AF validé, plus le nombre de collimateurs autofocus utilisés est grand, plus la proportion du champ cadré couverte par le système est large, mais celui-ci sera aussi plus lent à faire le point du fait de la plus grande quantité de données à traiter.



En portrait en extérieur comme au studio, il est indispensable de paramétrer l'autofocus de votre boîtier en l'adaptant aux spécificités de votre sujet tout en tenant compte du cadrage et de la composition souhaités. Pour cette image, j'ai activé un seul collimateur AF et j'ai fermé un peu le diaphragme de manière à obtenir une profondeur de champ satisfaisante.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 100 ISO, 1/125 s, f/8, 145 mm

Réussir manuellement le point

En mise au point manuelle, le confort de travail varie en fonction du boîtier et de l'objectif que vous utilisez. Ainsi, un reflex procure une visée très fine et discriminante mais il propose moins d'aides électroniques à la mise au point manuelle qu'un hybride, doté du *focus peaking*, mais affichant cependant une qualité de visée insuffisante à mon goût.

Au moindre doute sur la pertinence de votre mise au point, tournez la bague des distances de l'objectif alternativement dans un sens puis dans l'autre de manière à la replacer ensuite sur la position donnant l'image vous paraissant la plus nette possible. Cette manipulation vous permet de tirer profit des qualités de l'œil humain qui, à défaut d'être un bon analyseur, se montre un excellent comparateur, tant au niveau des couleurs que des densités et du contraste (la netteté étant alors maximale quand ce dernier est à son plus haut niveau possible).

MISE AU POINT : L'ESSENTIEL À RETENIR

Que vous fassiez confiance à l'autofocus ou que vous réalisiez manuellement le point, vous obtiendrez les meilleurs résultats possibles en suivant ces quelques conseils :

- focalisez sur l'œil du sujet le plus proche de vous, en plaçant le collimateur AF actif sur celui-ci (afin de bénéficier de toutes les aides à la mise au point et des témoins de confirmation) ;
- en mise au point automatique, sélectionnez le mode AF continu, et choisissez une zone AF aussi petite que possible, surtout si vous employez une grande ouverture de diaphragme et obtenez donc en conséquence une profondeur de champ très étroite. À défaut, la focalisation risque de se faire sur une zone se trouvant sur la périphérie de l'œil (cils, arcade sourcilière, nez, branche de lunettes) ;
- en mise au point manuelle, exploitez les diverses aides disponibles sur votre boîtier afin de vérifier visuellement *via* le viseur mais aussi électroniquement la bonne focalisation de l'objectif.



Réussir un portrait en mise au point manuelle est facile dès lors que le sujet est parfaitement immobile. Dès qu'il bouge ou qu'il s'active, une aptitude à bien anticiper ses mouvements est alors essentielle pour parvenir à des résultats satisfaisants.

Nikon D2X, Nikon F modifié AI 85 mm f/1,8 – 125 ISO, 1/125 s, f/1,8



3

Maîtriser la composition en portrait

C'est avec l'essor de la photographie que le portrait s'est véritablement démocratisé. Ainsi, bien qu'il fût jadis réservé à une trop rare élite privilégiée quand il existait uniquement sous forme de tableaux ou d'illustrations, il est désormais pratiqué à tous les niveaux de l'échelle sociale. Cette banalisation, encore plus flagrante depuis l'avènement de la technologie numérique, se concrétise malheureusement trop souvent sous forme de clichés sans grande recherche esthétique et imaginés sans tenir compte des règles de composition les plus élémentaires. Dans ce chapitre, je vous propose donc d'étudier les principes fondamentaux de la composition photographique afin de vous permettre d'obtenir de vos sujets et modèles des images flatteuses.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 100 ISO, 1/125 s, f/5,6, 135 mm

Les bases de la perspective

La perspective est l'art de retranscrire sur un support bidimensionnel l'univers tridimensionnel dans lequel nous vivons. La troisième dimension originale est alors suggérée sur l'image par le biais d'artifices techniques. Il existe plusieurs modes de représentation de la perspective qui reposent tous sur le principe fondamental de la projection sur un plan déterminé des trois dimensions du sujet à représenter.

PERSPECTIVE : UN PEU D'HISTOIRE...

C'est en 1415 que l'architecte Filippo Brunelleschi découvre le postulat essentiel de la perspective dans lequel le regard, et donc, par analogie, la hauteur de l'œil, définit un point par lequel passe la ligne d'horizon. C'est également sur cette droite que prennent place les points de fuite vers lesquels convergent toutes les lignes parallèles du sujet dans la projection en perspective. Ainsi est mis en évidence le lien étroit entre le point de vue choisi par l'observateur et les points de fuite ainsi constatés. Quelques années plus tard, en 1435, Leon Battista Alberti, également architecte, expose dans son traité *Della Pittura* les concepts capitaux de la perspective à projection centrale (connue aussi sous la désignation de perspective conique car les lignes unissant l'œil de l'observateur aux contours du sujet s'inscrivent dans un cône) amorcés initialement par Brunelleschi, tout en leur ajoutant un développement personnel primordial.

Ainsi, alors que Brunelleschi emploie autant de points de fuite que nécessaire, Alberti en utilise un seul grâce à sa méthode de construction dans laquelle les lignes reliant le regard de l'observateur et le sujet sont interceptées par un tableau dans lequel sont projetés la face et le profil du sujet. Par la suite, ces diverses théories ont été affinées, donnant ainsi naissance à diverses autres formes de perspective (cavalière, isométrique) qui toutes font appel à la ligne d'horizon et aux points de fuite.

Dans toute forme de perspective, la ligne d'horizon constitue l'élément clé. Elle correspond à la hauteur de votre œil quand vous regardez droit devant vous. De fait, plus vous êtes grand (ou haut placé), plus elle est élevée. Parallèlement, si vous vous couchez à terre, la ligne d'horizon se situe alors au ras du sol. Indépendamment de sa position, elle contient tous les points de fuite résultant des lignes de fuite horizontales de chaque face du sujet observé. Ainsi, pour un point de vue donné, il existe donc un point de fuite par face visible du sujet.

Importance du point de vue

Ainsi que nous venons de le voir, la perspective dépend donc uniquement du point de vue adopté. Elle n'est aucunement assujettie à la focale de l'objectif employé. Toutefois, dans le cadre d'une utilisation courante et pour un point de vue prédéfini, une longue focale (téléobjectif ou télézoom) donne un grandissement du sujet bien supérieur à celui obtenu *via* une courte focale (grand-angle). De fait, pour un même plan, plus vous employez une focale longue (pour une taille de capteur donnée), plus la distance de travail est grande, aboutissant ainsi à une perspective douce sur l'image.

Inversement, quand vous employez une courte focale et que vous désirez que le sujet occupe une bonne partie de l'image, vous devez vous approcher très près de lui. C'est la conséquence directe de l'angle de champ large procuré par ce type d'objectif. Dans de telles conditions, la perspective obtenue est alors forte. Au final, plus vous photographiez votre sujet à courte distance, plus la perspective retranscrite sur l'image est marquée (voir ci-dessous les portraits d'Alexie).



Sujet cadré à l'identique en changeant de focale entre chaque vue. Le portrait d'Alexie pris à 28 mm est très déformé. Plus on monte en focale, moins les déformations sont visibles. Elles sont cependant présentes sur les clichés réalisés au 50 et au 85 mm, mais deviennent très difficiles à déceler dès 135 mm. Seul celui fait à 200 mm est totalement exempt de déformation, du fait d'une distance de travail proche de trois mètres.

Perspective douce et perspective forte

Un portrait bénéficiant d'une perspective douce – fruit d'une distance entre l'appareil photo et le sujet supérieure ou égale à trois mètres – donne une image flatteuse du sujet, qu'il soit cadré serré (longue focale), ou très large (grand-angle) pour inclure le milieu environnant. Les lignes de fuite sont peu prononcées et les différents plans successifs de la scène paraissent visuellement plus proches les uns des autres sur l'image qu'ils le sont en réalité. On observe ainsi un certain aplatissement du sujet qui, bien exploité, suggère l'idée de douceur et de plénitude.



Ce portrait, pris à grande distance via une très longue focale, affiche une perspective peu marquée qui renforce la douceur de l'image.

Nikon D3, Nikon AF-S 200-500 mm f/5,6E ED VR – 200 ISO, 1/800 s, f/5,6, 420 mm



Une courte distance de travail donne des portraits dynamiques montrant le sujet dans son cadre environnant. Cette recette est couramment employée en reportage, comme ici, sur ce portrait d'une vendeuse de sarong pris au marché principal de Phnom Penh (Cambodge).

Minolta X-300s, Minolta MD 28 mm f/2,8, film Kodak Kodachrome 200

A contrario, une perspective forte – générée par une courte distance de travail – se traduit par une convergence appuyée des lignes de fuite, et une prédominance marquée du premier plan de l'image au détriment des autres qui la constituent, avec notamment une minimalisation de l'arrière-plan. Cette option s'avère excellente en portrait de reportage (photographie urbaine, cérémonie ou autres) et au grand-angle, aboutissant le plus souvent à des compositions dynamiques qui reposent beaucoup sur la relation entre le sujet et son environnement. Toutefois, elle exige une certaine maîtrise de la composition pour donner des résultats optimaux. Par ailleurs, elle me semble peu appropriée quand vous recherchez un portrait classique voire académique. En effet, dans de telles conditions, un plan serré sur votre modèle se traduira par un allongement visuel du nez et un rétrécissement des oreilles positionnées en retrait du visage. À très courte distance de travail, le résultat est alors caricatural.

Plongée et contre-plongée

Globalement, dans une projection en perspective, toutes les droites parallèles s'achèment vers un seul point de fuite. De même, dans le cas d'un point de vue



J'ai réalisé ce portrait en plongée dans l'idée de mettre l'accent sur le regard du modèle. La courte distance de travail procure une perspective marquée qui renforce alors l'impact visuel des yeux du sujet.

Nikon D2X, Nikon AF-D 50 mm f/1,8 – 100 ISO, 1/100 s, f/7,1

à hauteur du sujet (axe optique horizontal), l'ensemble des lignes verticales restent parallèles et ne convergent pas. Néanmoins, dès lors que vous inclinez l'appareil photo vers le bas (plongée) ou vers le haut (contre-plongée), il en découle alors une modification de l'orientation spatiale de l'axe optique. En conséquence, les lignes verticales se rejoignent vers le bas (plongée) ou vers le haut (contre-plongée). Ce phénomène visuel renforce la perspective et se manifeste d'autant plus que l'axe optique tend vers la verticale.

En outre, en « déformant » le sujet, plongée et contre-plongée ont également une incidence sur le ressenti du lecteur de l'image. Ainsi, la plongée tend à écraser voire à inférioriser le sujet qui paraît plus petit que vous, alors que la contre-plongée contribue à le magnifier, en le montrant plus grand qu'il ne l'est en réalité. Dès lors, en portrait, je vous recommande de manier la plongée et la contre-plongée avec prudence et de les employer avec parcimonie, sous peine d'obtenir des clichés qui ne renvoient pas toujours une image très flatteuse du sujet. Par ailleurs, il me semble toujours préférable d'user d'un effet sans en abuser, afin de maintenir une certaine diversité dans vos photos.



La contre-plongée tend à magnifier le sujet, en suggérant qu'il est plus grand que vous. C'est en partant de ce postulat que j'ai réalisé ce portrait d'un villageois khmer pris au Cambodge, dans un village sur la route nationale 1.

Minolta X-300s, Minolta MD 28 mm f/2,8, film Kodak Kodachrome 200

L'alternative du cadrage : horizontal ou vertical ?

Traditionnellement, un cadrage horizontal est qualifié de « format paysage » tandis que son équivalent vertical correspond au « format portrait ».

Cadrage horizontal : la stabilité

Le format paysage est le plus souvent utilisé. Ce choix est naturel dans la mesure où notre champ de vision horizontal est supérieur à son homologue vertical. De fait, le cadrage horizontal (également employé par le cinéma et la télévision) tend à renforcer la stabilité de la composition et traduit l'idée reposante d'un certain équilibre en étant basé sur le plus grand côté de l'image. Il suggère également une certaine sensation de distance avec le sujet en obligeant l'œil à circuler plus « longuement » de la gauche vers la droite pendant la lecture de l'image. De plus, des deux cadrages possibles, il est sans doute le plus aisé à maîtriser car il est intuitif et convient bien à la plupart des sujets tout en permettant d'inclure aisément un grand nombre d'éléments visuels dans le champ cadré. En outre, force est d'admettre que du fait de leur ergonomie, les appareils photo sont de prime abord conçus pour être tenus à l'horizontale, configuration dans laquelle ils offrent le meilleur confort de travail, notamment quand ils sont couplés à une optique lourde ou encombrante.



Sur ce portrait, le cadrage horizontal renforce l'idée de plénitude et d'apaisement véhiculée par l'attitude du modèle.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash nomade 600 Ws, octobox 120 – 200 ISO, 1/200 s, f/7,1, 200 mm



L'association d'un cadrage vertical et d'une ligne de force diagonale, reliant le regard et la poitrine du modèle, donne à ce portrait un certain dynamisme.

Nikon D800, Nikon AF-S 85 mm f/1,8G, flash nomade 600 Ws, bol beauté 55 cm – 100 ISO, 1/125 s, f/5,6

Cadrage vertical : le dynamisme

Moins instinctif, le cadrage vertical procure toutefois une sensation de dynamisme – car reposant sur le petit côté – qui convient bien aux scènes d'action. Il véhicule également un sentiment de proximité avec le sujet du fait de la lecture plus rapide de l'image que ne le permet le cadrage horizontal, et se montre donc très pertinent en portrait individuel pour traduire une certaine proximité et complicité avec le modèle. En plan serré sur le sujet, il permet aussi de s'affranchir assez facilement d'un arrière-plan disgracieux en diminuant l'importance visuelle du fond de l'image.

Pour faire le bon choix entre format paysage et portrait, je vous suggère de vous accorder quelques secondes de réflexion, afin de prendre en compte les spécificités du sujet, tout en intégrant les paramètres inhérents aux conditions de prise de vue (présence ou absence d'un premier plan, nature du fond, orientation spatiale du modèle) et l'idée directrice que vous souhaitez véhiculer.

Quel plan utiliser en portrait ?

En lien avec le cadrage adopté, la proportion occupée dans l'image par votre modèle est également cruciale. Il existe ainsi divers types de plans théoriques dans lesquels la place accordée au sujet est plus ou moins importante.

Plan général

Très large, le plan général montre le sujet dans son environnement. Il est peu utilisé en portrait classique car il met essentiellement l'accent sur le décor au détriment du modèle qui est alors peu reconnaissable. Il vous sera toutefois utile pour valoriser une éventuelle action du sujet, notamment dans le cadre d'une activité sportive, orientant alors davantage votre séance de prise de vue vers le reportage que vers le portrait traditionnel.

Plan moyen ou plan « en pied »

Le plan moyen est le premier véritable plan couramment utilisé en portrait. Cadrant le sujet en pied, il minimise l'importance visuelle du décor. Probablement plus que tout autre plan, il réclame toute votre attention ainsi que celle de votre modèle, qui doit en particulier éviter les attitudes trop rigides, notamment au niveau des membres.

Plan italien

Désormais tombé quelque peu en désuétude au profit du plan américain, le plan italien coupe le sujet juste en dessous du genou. Il place l'accent sur l'axe tête-buste-bassin. La position des cuisses est ici capitale, car c'est d'elle que dépend l'harmonie visuelle globale de la silhouette.

Plan américain

Désormais nettement plus connu et populaire que son homologue italien, le plan américain a été démocratisé par le cinéma hollywoodien de l'entre-deux-guerres. Il montre le sujet à mi-cuisse, réduisant ainsi l'importance des membres inférieurs et donnant la prépondérance au visage et au buste du modèle.

Plan rapproché

Également désigné « plan taille », le plan rapproché supprime le bassin et les membres inférieurs du sujet. Il accorde la même valeur au visage et au buste. Il convient donc indifféremment à la prise de vue d'un modèle debout ou assis.

Plan en buste

Ainsi que son appellation le sous-entend, le plan en buste laisse apparaître le sujet au-dessus de la poitrine. Il focalise donc l'attention sur le visage du sujet, dont l'expression est essentielle. Très universel, il convient quasiment à tous les types de poses.

Gros plan

Montrant seulement le visage, le gros plan donne une touche intimiste au portrait. Il exige de votre part un grand sens du détail et une parfaite maîtrise des expressions de votre modèle.

Très gros plan

Peu utilisé en portrait car il est trop réducteur à l'égard de la personnalité du modèle, le très gros plan sert à souligner un détail du visage, et plus particulièrement son regard. Il est cependant intéressant pour faire ressortir l'esthétique d'un maquillage ou d'un bijou.



Le plan général présente le sujet dans le cadre environnant.



Le plan moyen montre le sujet entier tout en réduisant le décor.



Le plan italien coupe le sujet juste sous le genou.



Le plan américain cadre le sujet à mi-cuisse.



Le plan rapproché coupe le modèle à la taille.



Le plan en buste cadre le sujet à hauteur de la poitrine.



Le gros plan met l'accent sur le visage.



Le très gros plan montre seulement un détail du visage.

Lien entre plan et focale

Pour apporter de la diversité à vos portraits, combinez à votre guise cadrages et plans. Comme toujours en photographie, et à l'instar de toute autre discipline artistique, tout est possible, du classicisme à la limite du « désuet », à la prise de risque la plus audacieuse.

Dans ce portrait très académique, la composition s'appuie sur la diagonale formée par le visage (placé dans le tiers supérieur de l'image) et le bras droit du modèle.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash nomade 600 Ws, bol beauté 55 cm – 200 ISO, 1/200 s, f/6,3, 200 mm



S'appuyer sur des fondamentaux académiques...

En portrait, il est généralement judicieux d'opter pour une perspective douce afin d'éliminer tout risque de déformation du sujet. Dans ce but, il est préférable de travailler à bonne distance du sujet. Ainsi, nous avons vu en amont de ce chapitre qu'un écart minimal de trois mètres entre l'appareil photo et le sujet est idéal en portrait classique. Une fois que votre point de vue est défini, le choix de la focale se fait alors uniquement en fonction du plan recherché :

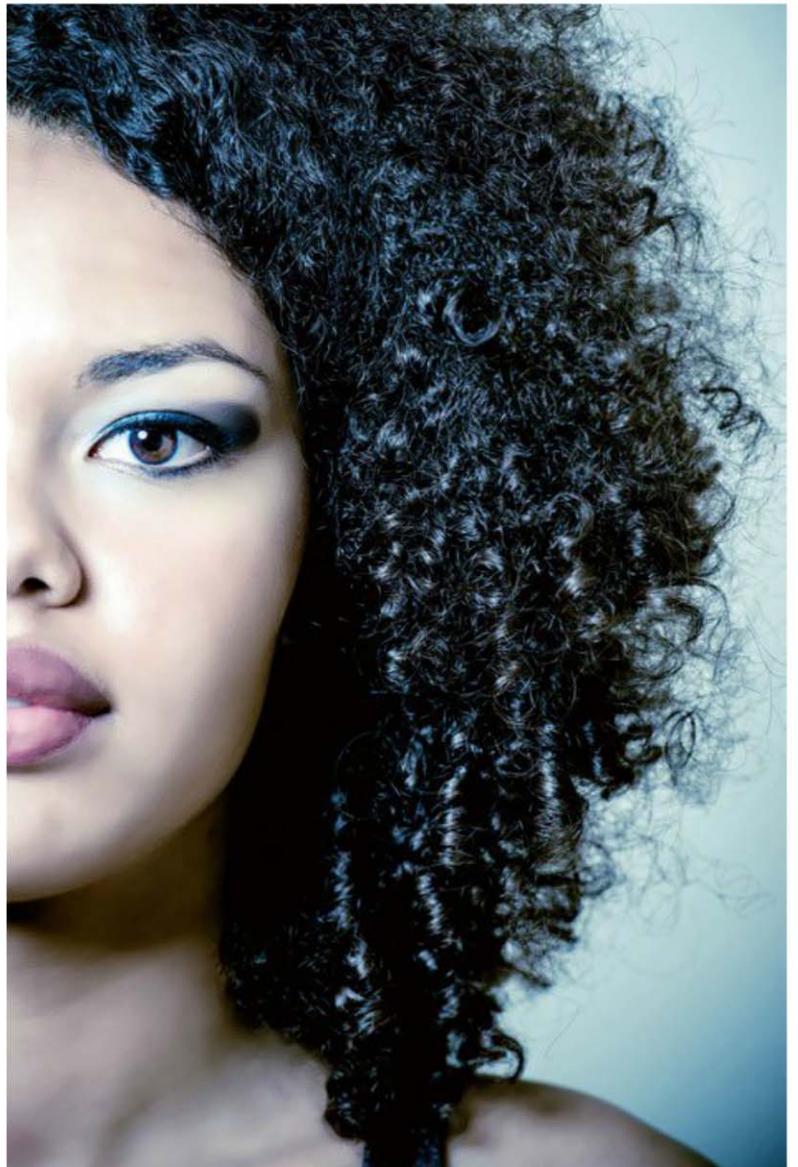
- une longue focale ou un court téléobjectif (85 à 105 mm en 24 × 36) sont parfaits pour réaliser des images allant du plan américain au plan en buste ;
- pour des plans plus serrés, une focale plus longue (135 à 200 mm, voire 300 mm) est préférable, tout au moins si vous privilégiez un portrait plutôt académique.

... Ou expérimenter une recherche plus personnelle ?

Aussi utiles que soient les bases techniques et esthétiques que nous venons d'évoquer en matière de point de vue et de perspective, elles ne constituent cependant en aucune manière des dogmes rigides applicables dans toutes les circonstances. Mais elles vous serviront, notamment, pour apprendre à les transgresser à votre envie et en parfaite connaissance de cause. L'expérience aidant, il vous sera de plus en plus facile de vous abstraire de la théorie, ou même d'opter pour une position radicalement contraire aux concepts recommandés. Au final, tout est possible dès lors qu'il existe une cohésion évidente entre cadrage, plan et expression faciale ou corporelle de votre modèle. Ainsi, l'attitude du sujet face à votre objectif constitue une évidente source d'inspiration pour

Pour ce portrait, je me suis délibérément écarté des règles classiques de composition en coupant le visage du modèle en son milieu et en mettant ainsi en avant un seul œil.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash nomade 600 Ws, bol beauté 55 cm – 200 ISO, 1/125 s, f/5,6, 200 mm



faire les bons choix. Et ce constat se vérifie particulièrement dans le cas d'un portrait en situation ou pris sur le vif où il est impossible de guider le modèle et de lui suggérer de prendre une posture définie ou d'adopter une expression précise.

Les bases essentielles de la composition

Tout portrait et, d'une manière générale, tout cliché, est constitué d'une succession d'éléments visuels qui ont chacun leurs spécificités (dimensions, couleur et forme). L'équilibre d'une telle composition est intrinsèquement lié à la manière dont sont associées ces différentes composantes.

Grammaire et sens de lecture d'une image

Les bases théoriques de la composition recense divers concepts qui, s'ils ne sont aucunement des règles applicables en toutes circonstances, constituent néanmoins une aide appréciable pour vous permettre de retranscrire en image un sentiment ou un ressenti face au sujet que vous aimeriez mettre en avant. Ainsi, une photographie se lit un peu comme un texte, soit de gauche à droite dans notre culture occidentale. En effet, le lecteur d'une image est incapable d'apprécier instantanément celle-ci dans sa globalité. Son œil la balaye et zigzague de l'angle supérieur gauche de l'image à son angle inférieur droit, la parcourant ainsi comme il le ferait pour une page de texte. Afin de faciliter cette lecture, il est essentiel que vous agenciez au mieux tous les éléments visuels inclus dans votre cliché, notamment pour que les composantes les plus importantes soient identifiées le plus rapidement possible. Or, notre regard n'accorde pas la même priorité à tous les constituants visuels que nous classons intuitivement d'une certaine manière.

Hierarchie de lecture des composantes visuelles de l'image

Dans l'absolu, trois grandes familles d'éléments visuels sont distinguées. En premier lieu, notre œil regarde les créatures vivantes qui, dans un portrait, sont également le sujet principal (comme dans quasiment toute image dès lors qu'ils en font partie). Les éléments mobiles (véhicule en déplacement ou autres) viennent ensuite en deuxième place tandis que la dernière position est occupée par les objets inanimés ou fixes.

Par ailleurs, il apparaît que les êtres humains en mouvement sont lus avant leurs homologues fixes (dès lors, bien entendu, que les déplacements et les gestes sont bien retranscrits sur le cliché).

QU'EST-CE QUE LE NOMBRE D'OR ?

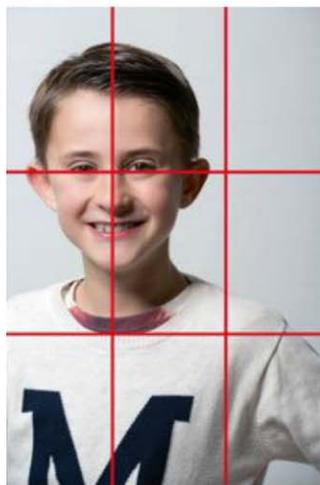
Les bases de la composition photographique s'appuient sur le nombre d'or (généralement symbolisé par la lettre grecque *phi* ou φ) et dont la paternité, bien qu'elle soit très incertaine, est souvent attribuée au célèbre architecte romain Vitruve (Marcus Vitruvius Pollio). Ainsi, selon ce postulat, l'équilibre visuel dans une œuvre s'obtient quand le rapport entre la plus grande dimension (notée « a ») sur la plus petite (notée « b ») est égal au rapport entre la somme des deux (a + b) sur la longueur a.

D'après les règles mathématiques, $\varphi = (1 + \sqrt{5})/2$, soit $\varphi = 1,618$. Au final, le nombre d'or permet de construire un « rectangle d'or ». Ce dernier, connu également sous le terme de « divine proportion », est un carré auquel on ajoute sur une dimension le côté multiplié par 1,618. On constate que ce rapport entre longueur et largeur dans un rectangle d'or est très proche de celui entre les deux dimensions des capteurs APS-C et 24×36 qui équipent la plupart des boîtiers photo à objectifs interchangeable, et qui est égal à 1,5.

Parallèlement, en divisant deux fois la hauteur du cadre par 1,5, respectivement en partant du haut et du bas, puis en appliquant ces deux opérations à la longueur successivement par la droite et par la gauche, nous obtenons quatre droites, deux horizontales et deux verticales, appelées « lignes d'or », et dont les intersections constituent les points d'or, ou points forts sur lesquels repose la règle dite « des tiers ».

La règle des tiers

Selon la règle des tiers, conséquence directe du fameux « nombre d'or », il est recommandé de placer le sujet principal (votre modèle ou, dans le cas d'un plan serré, son regard) sur l'un des quatre points forts, définis par deux droites horizontales et deux droites verticales coupant chacune des deux dimensions de l'image en trois parties égales, ou tiers. Inversement, les éléments secondaires, et plus encore ceux que vous souhaitez minimiser, ne doivent jamais prendre place sur l'un de ces points forts, sous peine d'alourdir la composition et d'empêcher la bonne lisibilité de votre photo.



Suivant la règle des tiers, le sujet principal prend tout son impact visuel quand il est placé sur l'un des quatre points forts de l'image, comme c'est le cas dans ce portrait, où le visage prend position sur le point fort supérieur gauche.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash nomade 600 Ws, bol beauté 55 cm – 100 ISO, 1/125 s, f/8, 195 mm

Ainsi, le centre de l'image n'est pas un point fort. De même, un effet de symétrie (sujet centré, regard à mi-hauteur dans la composition) est généralement peu conseillé, exception faite de quelques sujets spécifiques (jeu de reflets dans un miroir ou dans l'eau, par exemple). Toutefois, il s'agit d'une recommandation, que vous pouvez outrepasser à votre guise, en fonction de vos envies et des spécificités du sujet traité.

Composer avec les lignes de force et les diagonales

En complément des points forts, les lignes sont également des éléments clés sur lesquels vous pouvez asseoir votre composition. Elles influencent le ressenti du lecteur par leur placement, mais aussi par leur quantité et leur orientation. Or, de toutes les lignes possibles, les droites sont assurément celles dont l'impact est le plus déterminant sur la composition. Ainsi, les lignes horizontales, contenant dans l'idéal un ou plusieurs points forts, inspirent une certaine stabilité matérielle et, par analogie, suggèrent aussi l'idée de repos et de plénitude.

Quant aux droites verticales, elles suggèrent davantage l'idée d'une élévation spirituelle, et donc d'une tension émotionnelle plus ou moins forte. Les lignes diagonales ont aussi une incidence très marquée sur l'image. Elles dynamisent la composition et inspirent une connotation positive (dynamisme, progression) quand elles sont ascendantes (allant du coin inférieur gauche au coin supérieur droit) ou, à l'inverse, négative (instabilité, chute) lorsqu'elles sont descendantes (orientée du coin supérieur gauche vers le coin inférieur droit).

Enfin, les lignes irrégulières et brisées, voire répétitives, bien que moins influentes que les droites, agissent également sur notre ressenti. En fonction de leur nombre et de leur importance spatiale, elles sont la source d'une sensation visuelle plus ou moins prononcée de mouvement et d'instabilité, pouvant aller jusqu'à véhiculer l'idée de violence ou de danger. *A contrario*, les courbes, y compris quand elles sont répétitives, apaisent le regard et restituent une impression de douceur, de calme et d'apaisement.

Aérer ou bloquer le regard du sujet ?

En portrait, la direction du regard du modèle – par essence, ligne directrice première de l'image – est primordiale. Elle conditionne donc à elle seule le ressenti du lecteur. Dès lors que vous désirez suggérer l'idée d'un optimisme avéré, il me paraît donc approprié de composer en donnant de l'espace au regard de votre sujet, de manière à ce que la partie située en arrière des yeux du sujet soit secondaire. De plus, considérez qu'un regard allant dans le sens de lecture, soit de la gauche vers la droite, est tourné vers l'avenir. Inversement, un regard opposé au sens de lecture, et donc dirigé vers la gauche, est résolument orienté vers le passé. De même, quand il est bloqué contre le bord du cadre, il peut, en fonction de l'attitude corporelle et de l'expression faciale du modèle, véhiculer un sentiment de tristesse ou de mélancolie, voire d'angoisse ou de peur. En associant ces



Ces deux portraits, réalisés à quelques secondes d'intervalle, montrent combien la direction du regard est fondamentale en portrait. Ainsi, sur la première image, le regard du sujet fixe l'enfant de dos au premier plan, suggérant ainsi l'idée de communication avec lui. A contrario, sur la deuxième image, le regard semble me fixer, traduisant donc une certaine distance avec le second enfant.

Nikon D3, Nikon AF-S 85 mm f/1,8 G – 800 ISO, 1/100 s, f/1,8

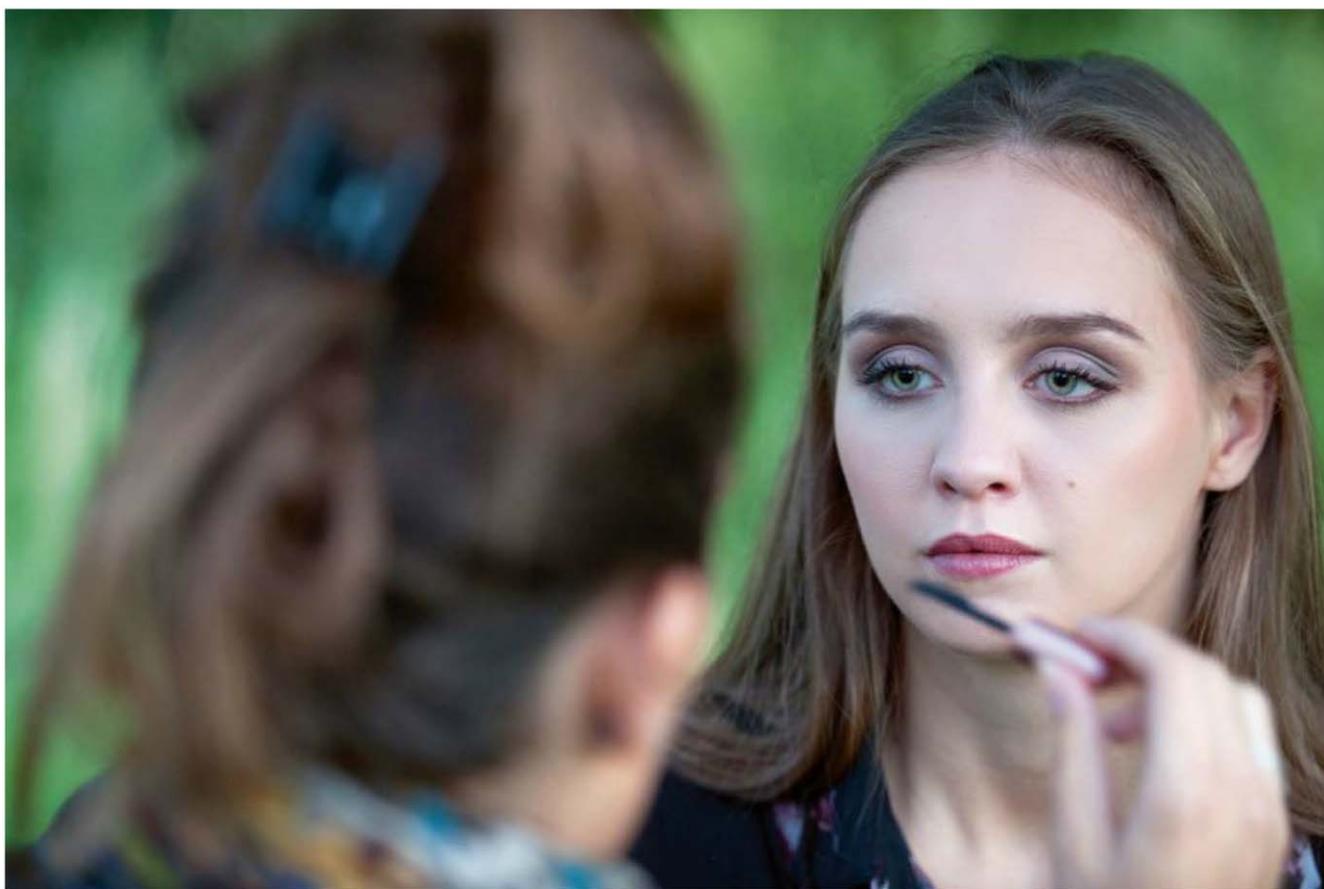
quelques notions théoriques, mais très suggestives, à des compositions adéquates, il vous sera facile d'évoquer la plupart des sentiments humains, dès lors que votre sujet se prête au jeu.

Maîtriser l'agencement des plans

En photographie, et notamment en portrait, l'une des grandes difficultés réside dans l'art de retranscrire sur un support plan à deux dimensions l'harmonie visuelle d'un sujet tridimensionnel. Or, la force d'une image, indépendamment des qualités intrinsèques du sujet et de la manière dont il est interprété, est assujettie à la réussite de cette retranscription.

Importance du premier plan

Quand il est présent dans l'image, le premier plan doit être soigné. En effet, employé à bon escient et quelle que soit la focale adoptée, un premier plan dynamise la composition. Il peut revêtir diverses formes, tant par sa texture que par ses couleurs ou par sa densité, et vous autoriser ainsi à jouer sur l'harmonie ou, à l'inverse, sur l'opposition qui le lie au reste de l'image et à votre modèle. Le premier plan peut être net ou flou sur le cliché ; votre choix sera lié à sa nature intrinsèque, et notamment à son attrait graphique et esthétique, mais aussi à votre démarche photographique.



Un premier plan flou, comme c'est le cas dans ce portrait pris à la tombée du jour, guide instantanément le regard du lecteur vers le sujet principal, facilitant alors d'autant la lecture de l'image.

Nikon D3, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 1 600 ISO, 1/15 s, f/2,8, 130 mm

Bien retranscrit, le premier plan guide l'œil du lecteur vers le sujet principal (votre modèle en l'occurrence). Flou, il suggère plus le décor environnant qu'il ne le montre. Ce parti pris se justifie pleinement quand le premier plan est inesthétique ou manque tout simplement d'attrait, mais que sa présence enrichit néanmoins la composition. En outre, un premier plan flou agit un peu comme un catalyseur sur le lecteur, qui se focalise ainsi plus rapidement sur les parties nettes de l'image, tout en éveillant son imagination qui cherche alors plus ou moins inconsciemment à en interpréter les zones non identifiables.

Inversement, la netteté donne au premier plan une fonction plus démonstrative que suggestive. Le regard est dirigé vers le sujet tout en mettant l'accent sur la relation qui l'unit à son environnement. Ce choix, possible seulement en fermant le diaphragme de l'objectif pour obtenir la profondeur de champ nécessaire, est le plus souvent très pertinent en portrait de reportage.

Interactions entre les différents plans

Cette recherche du meilleur accord entre le premier plan et le sujet, bien qu'elle conditionne fortement l'impact visuel d'un portrait, ne garantit pas sa réussite. Le plus souvent, il faut également prêter attention aux autres plans intégrés dans le champ cadré, à la manière dont ils s'agencent entre eux, en veillant à ce qu'aucun plan n'interfère avec les autres et rende donc l'image moins lisible.

Dans un portrait équilibré, les éléments secondaires sont présents pour valoriser le sujet, et non pour lui faire tort. Aussi, avant de presser le déclencheur de votre appareil photo, je vous conseille de vérifier qu'aucun objet perturbateur n'est intégré dans le champ cadré. Tournez autour de votre sujet ou jouez sur la profondeur de champ pour supprimer l'objet intrus ou pour sélectionner le meilleur fond possible.

Gérer l'arrière-plan

La question de l'arrière-plan s'avère également cruciale pour obtenir un portrait équilibré. En effet, bien que par définition, l'arrière-plan constitue le fond de l'image, et soit donc un élément secondaire, c'est aussi celui qui, en quelque sorte, en clôt la lecture. En pratique, il est d'autant plus simple de gérer l'arrière-plan que l'angle de champ de l'objectif est étroit – et donc que sa focale est grande (pour une taille de capteur donnée). De même, plus l'objectif employé est lumineux et dispose donc d'une grande ouverture de diaphragme, plus vous pouvez obtenir une faible profondeur de champ, et diluer ainsi dans le flou un éventuel arrière-plan gênant. Vous vous simplifiez également la tâche en augmentant la distance entre le modèle photographié et le fond.



200 mm



120 mm



85 mm



50 mm



28 mm

Cette série d'images montre que plus on diminue la focale tout en gardant un cadrage identique du sujet (et donc en se rapprochant de lui), plus l'arrière-plan prend de l'importance. Ce phénomène est proportionnel à la distance entre le sujet et l'arrière-plan. Ainsi, dans ces exemples, en changeant de focale, on constate que le portail bleu, situé un mètre en arrière de l'enfant, change moins que le dernier plan, placé très en arrière.

Équilibrer les valeurs de l'image

La gestion de l'équilibre entre les plans constitutifs de l'image ne se limite toutefois pas à la suppression de toute interaction négative entre eux et à la seule maîtrise de la profondeur de champ. La manière dont sont agencées les diverses valeurs (densités, couleurs) influe aussi beaucoup sur l'harmonie de la composition.

Dans toute image, les formes, les lignes et les couleurs sont perçues uniquement grâce à la lumière qu'elles réfléchissent (ou qu'elles émettent quand il s'agit de sources d'éclairage). Cette dernière est la conjugaison du flux lumineux reçu et du coefficient de réflexion de l'objet en question. Vous faciliterez le décodage de l'image en veillant à l'équilibre entre les fortes et les faibles densités (respectivement les ombres et les hautes lumières), mais aussi en supprimant tout conflit entre le sujet principal et un éventuel objet secondaire. Dans ce but, limitez la présence de points colorés et lumineux en arrière-plan. Une erreur classique

consiste à réaliser un portrait sur un fond uni duquel émergent seulement quelques taches colorées et lumineuses qui interfèrent graphiquement avec le modèle photographié.

Importance des hautes lumières

De toutes les densités, ce sont indéniablement les hautes lumières qui attirent en premier lieu notre regard. Dès lors, quand elles sont peu présentes dans l'image, je vous suggère de les placer près de votre modèle, autorisant de ce fait une lecture instantanée de l'image (clair-obscur ou autre) ou, *a contrario*, de les positionner en opposition avec lui de façon à créer une ligne de force très marquée sur laquelle appuyer la composition.



Dans tout portrait, la position des hautes lumières joue un rôle primordial. Ici, je me suis placé de telle manière qu'elles apparaissent sur la gauche du sujet, guidant alors le regard – selon le sens de lecture traditionnel – vers le modèle.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 200 ISO, 1/100 s, f/5,6, 170 mm

Exploiter les ombres

Bien qu'elles sollicitent moins notre regard que les zones les plus lumineuses, les ombres sont toutefois à prendre en compte dans la composition. Par leur importance et leur répartition spatiale dans l'image, elles soulignent les parties plus claires, et peuvent donc être employées au même titre que tout autre élément dans la composition. Vous pouvez ainsi bouleverser profondément un cliché en accentuant ou en réduisant les ombres, que cela soit directement à la prise de vue (notamment au studio et, dans une moindre mesure en extérieur et en lumière naturelle) ou durant la postproduction des fichiers.

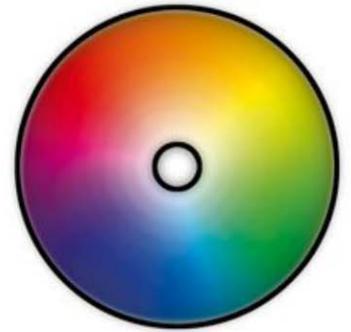


Outre une composition classique, ce portrait repose aussi sur la diagonale séparant les ombres froides dans la partie basse des hautes lumières chaudes placées dans le haut de l'image.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 400 ISO, 1/1 250 s, f/4, 160 mm

Harmoniser les couleurs

À l'instar des densités, les couleurs, par leur répartition géographique et leur diversité, influent fortement sur l'impact visuel d'une image. Elles se répartissent en deux grandes catégories, que nous appelons couleurs « chaudes » (rouge, orange et jaune) et couleurs « froides » (vert, bleu et violet).



Accords et oppositions chromatiques

Employée à bon escient, l'association entre couleurs froides et chaudes provoque une sensation d'harmonie visuelle. Ainsi, le couple chromatique idéal associe l'une des couleurs primaires (le rouge, le vert ou le bleu) avec sa teinte complémentaire (respectivement le cyan, le magenta et le jaune). De telles alliances entre les tonalités sont flatteuses pour le sujet, et sont par ailleurs exploitées dans de nombreuses disciplines ayant trait à l'esthétique (maquillage, mode vestimentaire). Vous pouvez également jouer sur les contrastes chromatiques et densitométriques entre les couleurs dans le but d'obtenir le plus bel accord visuel. Plusieurs voies de recherche sont alors à explorer :

- opposer les couleurs primaires entre elles, notamment quand elles sont bien saturées et claquantes, et miser ainsi sur le graphisme (exemple : photographe un modèle blond avec des yeux bleus très clairs sur un fond rouge vif) ;
- s'appuyer sur les différences de densité entre les teintes claires et foncées, dans l'idée de donner une certaine profondeur à l'image par le jeu de clair-obscur. L'impact visuel est alors à son paroxysme quand la composition comprend peu de couleurs différentes ou des teintes chromatiquement proches les unes des autres ;
- baser la composition sur les écarts entre les masses chromatiques. Cette recette fonctionne bien quand une couleur très vive est minoritaire dans l'image (comme cela peut être le cas d'un visage clair cadré large dans un environnement sombre) ;
- marier deux couleurs quasiment complémentaires. Notre cortex cérébral interprète alors inconsciemment les informations perçues par notre œil et compare cet ensemble chromatique au couple formé par une couleur primaire et sa complémentaire. Les subtils écarts entre ces deux binômes chromatiques engendrent une douce sensation qui sied bien à un portrait intimiste ou à la photo de style « boudoir ».

Sur la plupart des cercles chromatiques (il en existe diverses formes), les couleurs chaudes sont bien séparées des teintes froides. D'une manière générale, une tonalité chromatique s'associe bien à celle qui lui est alors diamétralement opposée sur le cercle. En vous appuyant sur ce dernier, vous pouvez donc aisément définir quelle couleur se marie bien à une autre.

S'appuyer sur la symbolique des couleurs

Les sensations de chaud et de froid ne sont pas les seules notions évoquées par les couleurs. En effet, les tonalités chromatiques ont également une forte connotation symbolique qui varie d'une culture à une autre, et qu'il est souvent intéres-

sant d'exploiter dans l'idée de suggérer au lecteur un sentiment ou une idée directrice forte. Sans véritablement parler de « langage », voici quelques concepts directeurs évoqués par les couleurs dans notre culture occidentale :

- **noir** : par sa densité extrême, le noir est associé à la nuit et aux ténèbres et, par allégorie, au malheur, à la mort (couleur de deuil en Occident) ou au désespoir. Toutefois, on lui attribue aussi une symbolique positive : modernité, raffinement et élégance (il affine la silhouette tout en valorisant les courbes) ;
- **gris** : chromatiquement neutre, le gris traduit l'équilibre. Il excite peu notre œil et a donc une fonction apaisante et rassurante ;
- **blanc** : contraire parfait du noir, le blanc est neutre, dépourvu de sensualité et donc symbolique de la pureté (tant physique que psychique), de la lumière (divine ou autre) et de l'innocence ;
- **rouge** : couleur du sang et du feu, un élément fortement connoté, le rouge, perçu instantanément par notre œil, provoque donc une excitation vive. Il est synonyme de passion mais aussi de danger voire de destruction. Il rappelle aussi l'interdit, la négation et la contestation. Fort de ces particularités, le rouge est prépondérant dans tout portrait où il est présent ;
- **rose** : représentatif des sentiments nobles, comme l'amitié ou l'amour, le rose suggère la douceur et tout ce qui se rapporte à la féminité et à l'enfance ;
- **violet** : situé entre le bleu et le rose, le violet a une aspiration à la cérébralité (méditation, spiritualité, onirisme) dans quasiment toutes les cultures. Il est parfait pour souligner le côté précieux et mystérieux d'un portrait ;
- **pourpre** : très proche du violet, le pourpre ajoute à la symbolique de ce dernier l'idée de noblesse. En Occident, c'est historiquement la couleur des rois et des



Pour renforcer le minimalisme du décor et son côté impersonnel dans ce portrait pris en lumière naturelle, j'ai opté pour un rendu froid, qui renforce aussi le regard du modèle.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 400 ISO, 1/100 s, f/2,8, 135 mm

hauts dignitaires. Il véhicule donc un sentiment de puissance, qu'elle soit d'ordre social, artistique ou spirituel ;

- **bleu** : très présent dans notre environnement (ciel, mers, océans et autres vastes étendues d'eau), le bleu suggère la sensation d'espace. Il est sécurisant mais provoque aussi un sentiment de froideur, de discipline et inspire donc un certain conservatisme auquel sont couplées les grandes valeurs symboliques du pourpre et du violet ;
- **vert** : omniprésent en milieu naturel (feuillage, herbes), le vert est la couleur emblématique de la vie, de la fraîcheur, de la fertilité et de la santé. Il apporte donc une touche d'espérance et apaise l'esprit du fait de son faible pouvoir d'excitation sur notre œil ;
- **jaune** : à peine moins lumineux que le blanc, le jaune est la teinte de la joie. Selon son éclat, très variable le jaune représente des idées coupables (jalousie, cupidité, trahison, lâcheté) ou saines et nobles (honneur, loyauté et capacités intellectuelles) ;
- **orange** : proche du feu tout en étant moins éclatant que le jaune, l'orange figure la chaleur et, plus globalement, l'énergie et un certain exotisme ;
- **brun** : couleur de la terre, le brun (qui est un rouge très dense) représente le foyer et son intimité, apportant ainsi réconfort et stabilité.

Toute la symbolique des couleurs est utile pour renforcer une idée directrice ou une ambiance que vous souhaitez donner à un portrait. Il est cependant nécessaire d'obtenir sur l'image une restitution chromatique aussi fidèle que possible par un réglage de la balance des blancs adapté aux circonstances. Enfin, veillez également à ce que l'attitude de votre sujet, mais aussi la composition, le décor ambiant et l'éclairage soient en harmonie avec votre recherche. En portrait plus encore que dans tout autre domaine photographique, le succès d'une image exige une parfaite cohérence entre toutes les composantes qui la constituent.

FORMER SON REGARD

L'acquisition des différents concepts inhérents à la composition vous guidera dans vos premiers portraits. Je vous conseille également d'éduquer votre regard en étudiant les portraits réalisés par les photographes et les peintres les plus illustres. Analysez leurs œuvres en détail : pose et répartition globale des valeurs et des masses, nature de l'éclairage, atmosphère générale et souci du détail. En vous nourrissant ainsi des créations des plus grands artistes, vous développerez une culture artistique qui, en accompagnement de votre maîtrise de la technique, vous permettra de réaliser de magnifiques portraits, notamment en multipliant les sources d'inspiration.



Copyright © 2017 Eyrolles.

4

Maîtriser la lumière

Parmi les facteurs conditionnant la réussite d'une image, l'éclairage est l'un des plus importants. Qu'il soit d'origine naturelle ou artificielle, il est essentiel de le maîtriser pour réussir un portrait dans toutes les circonstances. Y parvenir réclame un minimum de connaissances et une certaine expérience. Voyons donc dans ce chapitre comment réussir ce cocktail mêlant théorie et pratique.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash de studio 600 Ws, octobox 120 – 100 ISO, 1/160 s, f/5,6, 140 mm

À propos de la lumière...

Avant d'aborder le problème crucial de la lumière en portrait, il me semble pertinent de rappeler quelques généralités physiques quant à sa nature intrinsèque. L'appellation générique de « lumière » regroupe l'ensemble des ondes électromagnétiques visibles par notre œil. Une lumière se caractérise par sa longueur d'onde λ (notée en mètres) qui donne sa couleur et par sa fréquence F (exprimée en Hertz, ou Hz, et qui représente le nombre de cycles par seconde). Nous percevons seulement une infime partie des ondes électromagnétiques qui se propagent dans notre univers, et la plupart d'entre elles (ondes radio, rayons X, infrarouges, ultraviolets et γ) nous sont invisibles.

Ainsi, notre œil, par l'intermédiaire de ses cônes (cellules photoréceptrices sensibles à la couleur) voit seulement le bleu, le vert et le rouge. Par combinaisons multiples entre ces trois couleurs dites « primaires », nous percevons toutefois une infinité d'autres couleurs. C'est le principe de la synthèse additive des couleurs, selon lequel l'absence des trois couleurs primaires aboutit au noir alors que leur somme en proportions égales donne du blanc. Ce dernier résultat équivaut théoriquement à la lumière naturelle. Toutefois, le rayonnement solaire se montre très variable en fonction de l'heure de la journée et des saisons. En conséquence, la



Sur ce portrait instantané pris à Paris dans des conditions de reportage, l'enfant est éclairé par une lumière naturelle douce de fin d'après-midi.

Nikon F2AS, Nikon AI 105 mm f/2,5, film Ilford HP5+ (400 ISO)

lumière émise par le soleil n'est jamais parfaitement blanche. Ses proportions en rayons bleus, verts et rouges sont donc continuellement changeantes. Malgré tout, du fait de la capacité d'adaptation de notre cortex cérébral, nous avons naturellement tendance à corriger automatiquement ces variations chromatiques. Mais ce n'est pas le cas du support photographique, qu'il s'agisse d'un film argentique ou d'un capteur numérique, qui montre les couleurs telles qu'il les perçoit.

En photographie comme en vidéo, toute fluctuation chromatique de la source d'éclairage (soleil ou lumière artificielle) aboutit donc à une dominante colorée d'autant plus marquée que l'écart avec le blanc théorique est grand. Pour corriger cette dernière et obtenir un rendu des couleurs fidèle à la réalité, il est donc nécessaire de qualifier et de quantifier ces modulations chromatiques de la lumière. C'est ici qu'intervient le concept thermodynamique de « température de couleur » (usuellement désignée « TC »).

COMMENT NOTRE ŒIL PERÇOIT-IL LES COULEURS ?

L'œil humain est doté de deux types de cellules photoréceptrices que sont les bâtonnets et les cônes. Les premiers servent à la vision nocturne et ne perçoivent que des teintes de gris allant du noir au blanc. Les seconds sont dédiés à la vision diurne et sont sensibles aux couleurs. Notre œil possède seulement trois types de cônes : les cyanolabes, les chlorolabes et les érythrolabes qui sont respectivement très sensibles aux rayons bleus, verts et rouges (ainsi qu'aux jaunes, obtenus par association des rayons verts et rouges). Par combinaison entre ces trois couleurs primaires que sont le bleu, le vert et le rouge, il nous est alors possible de percevoir une infinité d'autres couleurs et teintes.

Qu'est-ce que la température de couleur ?

La température de couleur est assimilable à un « indice du blanc » qui permet de mesurer précisément la différence de couleur entre le « blanc » délivré par une source d'éclairage (soleil, flash, éclairage artificiel continu) et le « blanc parfait ». Elle est quantifiée en kelvins (notés « K »), en hommage à Lord Kelvin (voir encadré page 88).

Les températures de couleur les plus courantes s'échelonnent entre 1 600 et 20 000 kelvins, sachant que la TC du blanc « pur » théorique est de 5 600 K. Toutefois, on assimile à la lumière du jour une source dont la TC est située entre 5 000 K (soleil direct) et 7 500 K (ciel polaire).

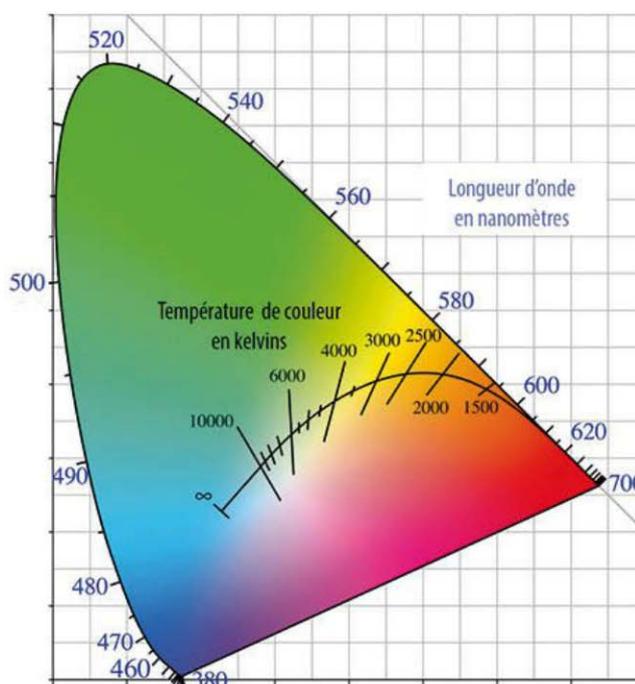
- Les températures de couleur basses, et donc inférieures à 5 600 K, désignent des couleurs dites « chaudes » et qualifient le rouge, l'orange et le jaune.
- *A contrario*, les valeurs de TC hautes, supérieures à 5 600 K, définissent les couleurs « froides » comme le bleu et le violet.

Le tableau suivant récapitule les sources de lumière les plus fréquemment employées et leur température de couleur.

| Source de lumière | Température de couleur |
|--|------------------------|
| Bougie | 1 600 à 1 800 K |
| Lampe à vapeur de sodium | 2 000 à 2 700 K |
| Soleil couché sur l'horizon (aube ou crépuscule) | 2 000 à 3 500 K |
| Ampoule à incandescence | 2 400 à 3 200 K |
| Éclairage fluorescent « blanc chaud » | 2 700 à 3 000 K |
| Ampoule halogène | 3 000 à 3 500 K |
| Soleil (une heure après l'aube ou avant le crépuscule) | 3 500 à 3 800 K |
| Éclairage fluorescent « blanc neutre » | 3 700 à 4 200 K |
| Éclairage fluorescent « lumière du jour » | 5 400 à 6 100 K |
| Soleil au zénith | 5 000 à 6 000 K |
| Flash électronique (cobra ou studio) | 5 400 à 6 500 K |
| Ciel nuageux à couvert | 6 000 à 7 000 K |
| Ciel très couvert | 8 000 à 12 000 K |
| Ciel polaire ou nocturne | 12 000 à 20 000 K |

TEMPÉRATURE DE COULEUR ET CORPS NOIR...

C'est le physicien britannique William Thomson (1824-1907), *alias* Lord Kelvin, qui le premier eut l'idée de comparer les variations chromatiques de la lumière du jour avec celles d'un « corps noir » chauffé à de très hautes températures, et dont la couleur passait alors successivement par le rouge, l'orange, le jaune, le blanc et le bleu. Ce corps noir est un objet théorique qui absorbe toutes les radiations qu'il reçoit, et ne réfléchit donc aucun rayonnement, convertissant toute l'énergie électromagnétique perçue en énergie interne. La lumière est entièrement emmagasinée par ce corps qui apparaît donc... noir ! Un tel objet n'existe pas, mais il constitue un concept idéalisé qui sert de référence aux physiciens. L'objet réel qui se rapproche le plus du corps noir est un four dont la surface comporte une minuscule ouverture qui autorise l'observation de la nature et de la couleur de l'énergie interne de l'objet. En théorie, le spectre d'émission interne du rayonnement électromagnétique du four (ou du corps noir) est alors induit par sa température (dépendante de l'énergie réceptionnée). La seule radiation émise par le four est ainsi d'ordre thermique. Dès lors, au fur et à mesure que sa température augmente, le four émet un spectre qui passe progressivement par le rouge, l'orange, le jaune (températures froides mais couleurs dites « chaudes »), le blanc pour aboutir au violet et au bleu (températures chaudes et couleurs dites « froides »). Ce constat est à la base de la notion pratique de température de couleur. En effet, les TC basses correspondent aux sources lumineuses dont le spectre global tend vers le rouge et le jaune, tandis que les TC hautes sont inhérentes aux illuminants qui émettent un spectre tirant sur le bleu (voir figure ci-dessus). Le juste équilibre entre les deux, autrement dit le blanc, correspond alors au blanc (« lumière du jour »).



Ce diagramme chromatique montre les températures de couleur (en noir) et les longueurs d'onde de la lumière (en bleu). On note que les températures de couleur basses correspondent aux couleurs chaudes, tandis que les températures de couleur élevées correspondent aux couleurs froides.

Quel est le rôle de la balance des blancs ?

Dès lors que la personne photographiée est éclairée par une source de lumière dont la température de couleur est différente du standard admis pour la « lumière du jour », l'image affichera une dominante chromatique. Cette dernière ira tantôt vers le rouge ou le jaune, tantôt vers le bleu quand la TC de l'illuminant sera respectivement basse ou élevée. Or, plus une dominante est prononcée, plus la restitution des blancs et des couleurs est mauvaise. C'est ainsi que vous vous retrouverez avec un portrait jaunâtre ou bleuâtre. Pour corriger cette dérive et obtenir un rendu satisfaisant, il est nécessaire de régler la balance des blancs qui, en quelque sorte, permet d'adapter la perception des couleurs du capteur de votre appareil photo, un peu comme le fait notre cerveau quand il reçoit les informations transmises par nos yeux afin de restituer au mieux les blancs et les couleurs. Autrement dit, le réglage de balance des blancs va tout simplement compenser la dominante appliquée de manière à ce que le blanc soit bien blanc (et non plus jaunâtre ou bleuâtre).

CRÉER UNE DOMINANTE SUR UN PORTRAIT ?

Alors que la recherche de la neutralité chromatique s'avère judicieuse dans la plupart des cas, il est parfois préférable de conserver ou de provoquer une dominante pour restituer l'ambiance de la scène photographiée ou en renforcer l'atmosphère. Il vous suffit pour cela d'indiquer sur votre appareil photo une position erronée de balance des blancs, sachant que plus vous choisissez une valeur élevée, plus l'appareil identifie la lumière comme étant froide, et compensera donc en conséquence en réchauffant les couleurs. Ainsi, choisir une valeur de TC inférieure ou supérieure à celle de la source lumineuse éclairant le sujet amène respectivement une dominante froide (bleu) ou chaude (jaune) sur l'image. Voici donc un moyen simple et intuitif de créer des dominantes chromatiques.

Régler la balance des blancs

Si vous photographiez en format RAW, vous pouvez vous contenter de travailler en mode automatique de la balance des blancs, le rendu chromatique étant alors aisément ajustable en postproduction.

Si vous photographiez en JPEG, je vous conseille de sélectionner une valeur de balance des blancs correspondant aux caractéristiques de la principale source lumineuse (soit par le biais d'une des valeurs pré-réglées disponibles sur l'appareil photo, soit en



Cette série de trois clichés témoigne de l'importance de bien régler la balance des blancs (à la prise de vue en JPEG et en postproduction en RAW). Sur la première vue (400 ISO, 1/60 s, f/16, 120 mm), ce paramètre est correctement ajusté, et les couleurs sont fidèlement restituées. À défaut, on obtient, selon les cas, une dominante froide (bleue) ou chaude (jaune-rouge) sur l'image.

Nikon D2X, Nikon AF-S 24-120 mm f/3,5-5,6 VR



entrant manuellement la TC de la source si celle-ci est connue), notamment si vous employez des éclairages de différents types. Une autre option intéressante en cas de lumière stable est d'utiliser le mode manuel de balance des blancs. Mesurez alors la TC, par exemple en cadrant serré une charte de gris (à défaut, toute autre surface chromatiquement neutre mais pas trop dense convient) et mémorisez la valeur ainsi déterminée.

Exploiter la lumière naturelle

La plupart des photographes s'accordent à penser que la lumière naturelle est sans doute l'une des plus belles qui soient. Il est cependant nécessaire de l'approprier afin d'en extraire la quintessence.

Une lumière belle mais inconstante

La couverture atmosphérique, faisant office de barrière protectrice contre le rayonnement solaire, agit un peu comme une boîte à lumière géante qui diffuse la lumière naturelle vers la surface de notre planète. Son action est cependant très variable au cours de la journée. Ainsi, la lumière matinale diffère grandement de celle émise par le soleil à mi-journée ou encore de celle d'un disque solaire rougeâtre et crépusculaire. Cette constante évolution, tant au niveau qualitatif (et donc esthétique) que quantitatif, caractérise la lumière naturelle.

Globalement, et bien que cela puisse varier en fonction des conditions météorologiques, c'est au moment où le soleil est à son point culminant dans le ciel que la lumière est la plus puissante. Malheureusement, en matière d'éclairage, quantité ne rime pas toujours avec qualité. En effet, quand le soleil est ainsi, c'est-à-dire entre 10 heures et 14 heures, les ombres sont denses, très marquées et courtes. Le contraste d'éclairage est alors très élevé, avec une baisse de la saturation des couleurs d'autant plus forte que le ciel est dégagé et exempt de nuages. En portrait, dans les cas les plus critiques, il arrive parfois que le contraste d'éclairage soit trop fort, générant alors des ombres très dures, courtes et denses, ce qui se traduit notamment par des yeux partiellement masqués par les arcades sourcilières, masquant ainsi partiellement le regard, ce qui est quasiment toujours préjudiciable. En outre, le sujet risque fort de faire la grimace quand le soleil est trop fort, notamment s'il est placé dans votre dos, et donc face à lui. Sauf exception, à l'extérieur, le milieu de journée s'avère donc peu propice à la pratique du portrait photographique dès lors que vous recherchez une lumière naturelle aussi belle que possible.

Au contraire, quand l'astre solaire descend bas sur l'horizon, sa lumière est potentiellement la plus belle. Le contraste d'éclairage s'amenuise, les ombres se délayent en s'allongeant et les couleurs gagnent en saturation. De fait, la lumière flatte alors le sujet. C'est pourquoi je vous conseille, dans la mesure de vos possibilités, de privilégier les séances de prise de vue en début de matinée ou en fin d'après-midi, quand les rayons du soleil sont rasants. Vous devrez cependant travailler vite, car c'est aux premières et aux dernières heures du jour que la lumière solaire évolue le plus rapidement, les plus beaux éclairages naturels étant très éphémères.



Ce portrait a été réalisé en lumière naturelle par une belle fin de journée d'été, aux alentours de 20 heures, d'où un éclairage doux et une tonalité chromatique légèrement chaude plutôt flatteuse.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 400 ISO, 1/320 s, f/4, 190 mm



Sur ce portrait réalisé en lumière naturelle à l'extérieur et sur un balcon, le mur blanc situé sur la gauche de l'image, et donc à droite du modèle, fait office de réflecteur. Il renvoie une partie de la lumière reçue vers le visage du modèle, atténuant ainsi les ombres.

Nikon D3, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR – 400 ISO, 1/160 s, f/8, 110 mm

Gérer le contraste d'éclairage

En lumière naturelle, il est possible que le contraste d'éclairage soit si élevé, notamment aux alentours de midi par une belle journée ensoleillée, qu'il outre passe la dynamique enregistrable par le capteur de votre appareil photo. Il est alors impossible de restituer fidèlement sur l'image toutes les valeurs du sujet, ce qui se traduit, selon les cas, par des ombres bouchées, des hautes lumières surexposées. Face à ce genre de problème, je vous recommande de toujours privilégier le rendu dans les hautes lumières au détriment de celui des ombres, de manière à enregistrer correctement la plus grande quantité d'informations possible, notamment en vous aidant de l'histogramme (voir page 46).

Une autre méthode, pas toujours applicable en toute circonstance, consiste à réduire le contraste d'éclairage de manière à déboucher les ombres et préserver un niveau de détail satisfaisant. À cette fin, un réflecteur est fort utile. Un carton, un drap ou un tee-shirt blanc feront l'affaire, de même qu'une planche de bois, un panneau de polystyrène ou un mur peint en blanc. Si vous faites beaucoup de portrait, vous pourrez investir dans un modèle pliant proposé par Lastolite.

UTILISER UN RÉFLECTEUR

Tous les réflecteurs fonctionnent sur le même principe : ils renvoient une partie de la lumière du soleil (ou de toute autre source de lumière artificielle) sur le sujet, éclaircissant ainsi les ombres. Placez le réflecteur en opposition au soleil par rapport à votre modèle et tournez-le vers ce dernier. Son action est d'autant plus manifeste qu'il est placé au plus près du sujet (sans entrer dans le champ cadré) et correctement orienté de manière à renvoyer le rayonnement solaire en direction des ombres constatées sur le sujet. Force est cependant d'admettre que sans assistant, le recours au réflecteur est envisageable seulement face à un modèle statique, ou évoluant dans un espace restreint.

Enfin, moins facile à utiliser en portrait car forcément de grandes dimensions compte tenu de la taille du sujet, un diffuseur, intercalé cette fois-ci entre le soleil et le sujet, peut faire office de « filtre » pour uniformiser la lumière. Il diminue le contraste d'éclairage, réduisant ainsi la densité des ombres. Malgré tout, le diffuseur est peu pratique, sauf à disposer d'un ou deux assistants pour le maintenir en place, ou de l'improviser en exploitant le décor environnant (drap ou rideau tendu, parasol ou toile de tonnelle de jardin). Vous pouvez également demander

au modèle de se placer à l'ombre d'un arbre ; faites cependant attention au risque de dominante verte induite par la lumière réfléchiée par le feuillage.

Utiliser la lumière artificielle

Si la lumière solaire est parfaitement utilisable en extérieur sur un terrain dégagé, elle l'est moins en milieu naturel couvert (sous-bois, ou autre) et parfois pas du tout en intérieur si l'on ne dispose pas d'une baie vitrée de dimensions suffisantes. Dans ce dernier cas, il est alors nécessaire de recourir à une ou plusieurs sources de lumière artificielle. Or, si le flash cobra apparaît de prime abord comme un bon choix pour remédier à un léger manque de lumière (en permettant notamment de déboucher les ombres lors d'un portrait en contre-jour), il montre cependant rapidement ses faiblesses, ainsi que nous l'avons vu précédemment (voir page 30). Face à ces limites, il est alors fort probable que vous éprouviez le désir d'utiliser une source de studio. Dans ce domaine, l'alternative entre les éclairages à flux continu et flash électronique est le premier dilemme qui se pose. Les uns ne sont pas supérieurs aux autres, chaque type de source répondant ainsi à des besoins particuliers et affichant des spécificités qui lui sont propres. En d'autres termes, il n'existe donc pas de source de lumière « universelle », même si certaines sont plus polyvalentes que d'autres.



J'ai pris ce portrait par une très belle après-midi en combinant lumière du jour en provenance d'une large baie vitrée et éclair de flash de studio (modèle de 600 Ws doté d'un bol beauté de 55 cm).

Nikon D800, Nikon AF-S 85 mm f/1,8 – 100 ISO, 1/125 s, f/5,6

Lumière continue ou flash de studio ?

Si vous possédez déjà un ou plusieurs éclairages de studio, la question matérielle ne se pose pas car vous avez investi en toute connaissance de cause dans le type de source qui convient à votre pratique. Sinon, vous devez commencer par définir vos besoins pour choisir la source artificielle la plus appropriée.

Qu'il s'agisse des éclairages à flux continu ou des flashes de studio, chacun regroupe une grande diversité de modèles susceptibles de couvrir quasiment toutes les situations de prise de vue rencontrées au studio. Il existe donc de quoi répondre à tous les goûts et à tous les budgets. Cependant, ainsi que vous vous en doutez certainement, les modèles « premier prix » n'équivalent pas les systèmes les plus onéreux. Bien souvent moins puissants, ils présentent des spécificités techniques limitées qui restreignent leur domaine d'application au traitement des petits sujets. Or, s'ils sont efficaces dans ce cadre-là, ils demeurent peu évolutifs et démontrent une souplesse d'emploi limitée qui, au final, en font des sources peu adaptées au portrait et à la photographie d'humains en général.



Au studio, choisissez toujours le modeleur à monter sur votre source d'éclairage artificiel en fonction du résultat recherché. Ici, j'ai opté pour un bol beauté afin de préserver du modelé sur le visage tout en accentuant les microcontrastes.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, 200 ISO, 1/200 s, f/7,1, 150 mm

Il me semble donc légitime d'orienter votre choix vers des sources plus ambieuses que ne le sont les modèles d'entrée de gamme, d'autant que les produits de catégorie intermédiaire et haut de gamme font preuve d'une excellente polyvalence. Ils offrent une puissance suffisante pour répondre au plus grand nombre de cas et disposent d'une gamme d'accessoires diversifiée. Toutefois, l'acquisition d'un éclairage haut de gamme requiert un investissement conséquent, tant au niveau de la source elle-même que de ses accessoires, sans oublier qu'il faut également prévoir d'éventuels coûts de maintenance du fait de l'usure du matériel et de ses « consommables » (lampes, tubes flash, condensateurs et autres).

De plus, avant de faire votre choix en matière d'éclairage artificiel, gardez à l'esprit que l'acquisition d'une telle source est un peu comparable à celle d'un reflex ou d'un hybride, dans la mesure où elle consiste à entrer dans un système propre à chaque marque. Ainsi, sans adaptateur spécifique, et tout comme un objectif Canon ne se monte pas sur un reflex Nikon ou Pentax, une source d'une marque donnée est généralement incompatible avec les modeleurs et autres accessoires dédiés à certains produits concurrents. Certes, il existe des produits plus ou moins universels, mais ils ne répondent pas systématiquement à toutes les situations photographiques.

Les sources d'éclairage à flux continu

Sous le terme générique de « source à lumière continue » sont en réalité répertoriés une multitude de produits faisant appel à des technologies différentes. Y sont ainsi regroupés les éclairages tungstène et halogène (Hedler, Kaiser), les « fluo » (Tred, Westcott), les HMI (Hedler) et les DEL (Hedler, Multiblitz, Westcott).

Une source à flux continu délivre une lumière constante (bien modulable sur un produit évolué). Cette caractéristique constitue une aide précieuse si vous débutez au studio, car vous pouvez constater en temps réel l'action de la source sur votre modèle. En outre, ce type d'éclairage est souvent moins cher à l'achat qu'un flash de studio. En revanche, les sources à lumière continue chauffent beaucoup (tungstène, halogène) et exigent donc que vous soyez très prudent lors de leur utilisation, notamment si vous les associez à des modeleurs ou à des gélamines colorées. Attention au risque d'incendie qui est loin d'être négligeable. En outre, en portrait, elles tendent rapidement à importuner le modèle du fait de la grande quantité de chaleur qu'elles dégagent.

Un éclairage tungstène, surtout quand il est associé à une lentille de Fresnel, délivre une très belle qualité de lumière, qui, en l'absence de celle-ci, est très contrastée, avec la présence d'un point chaud assez prononcé. Il souffre cependant d'un manque de puissance (notamment en comparaison avec le flash de studio), est très énergivore et chauffe énormément. En outre, il accepte peu de modeleurs. Enfin, du fait de sa température de couleur basse, je vous déconseille de l'associer à la lumière du jour (ou à tout autre éclairage équivalent), sous peine d'obtenir des dominantes chromatiques pas toujours du meilleur effet. Si vous travaillez en



La plupart des torches halogène telles que la Kaiser Studioliight 1010 produisent une lumière continue dont la TC oscille entre 3 200 et 3 400 K, d'où une lumière plus chaude que celle de la lumière du jour.



Une source HMI offre un excellent rendement lumineux. Un modèle tel que l'Hedler DX15 ci-dessus est doté d'une ampoule de 150 W qui délivre un éclairage équivalent à une ampoule classique de 650 W.



Certaines sources DEL, comme la Multiblitz V6, font appel à une technologie multivoltage (90-260 V). Elles peuvent donc être employées à l'intérieur sur secteur ou en extérieur via une batterie PROPAC. Leur autonomie est alors réduite (1 à 3 heures en fonction de la batterie employée).

tungstène, il est donc préférable de vous installer dans une pièce sombre, ou, à défaut, de calfeutrer les fenêtres et les portes vitrées. L'halogène présente des atouts et inconvénients très comparables à ceux du tungstène, et s'utilise un peu de manière analogue.

L'éclairage fluo, sous forme de tubes ou d'ampoules, fournit une lumière assez douce. Il est relativement économique mais délivre un spectre incomplet. Toutefois, il permet d'obtenir à moindre coût une source de lumière artificielle, facile d'emploi, qui s'avère bien adaptée à la création d'éclairages rasants ou en contre-jour. Mais, à moins de disposer d'une grande quantité de sources, il convient seulement à la réalisation de portraits statiques (dès lors que vous voulez travailler à faible sensibilité pour obtenir une qualité d'image la plus élevée possible). Si ce type de source vous tente, privilégiez les modèles « lumière du jour ».

De son côté, une source HMI (*Hydrargyrum Medium-arc Iodide*) présente un excellent rendement (quatre à cinq fois supérieur à celui du tungstène), ne chauffe pas et sa TC est comparable à celle de la lumière du jour. Il accepte une gamme de modeleurs relativement étendue (lentille de Fresnel, boîte à lumière, parapluie) pour obtenir un éclairage de qualité. Bref, le HMI n'aurait que des qualités si son prix n'était pas malheureusement élevé pour une source à flux continu.

Quant aux DEL (*Diodes électro-luminescentes*), bien que leur utilisation comme source d'éclairage en photographie soit encore très récente, il est fort probable qu'elles deviendront rapidement incontournables. Elles produisent une lumière assez agréable, ne chauffent pas, sont peu énergivores et sont très faciles d'emploi même pour un débutant. Toutefois, elles sont encore assez chères.

Les flashes de studio

Radicalement différent d'une source à flux continu, un flash de studio illumine le sujet grâce à un puissant et bref éclair. Il existe trois grandes catégories de flashes de studio : les modèles à générateur, les « compacts » et les flashes dits « nomades » ou « autonomes ».

Les premiers, lourds et coûteux, tendent désormais à se raréfier dans les studios. Pour autant, ils comptent parmi les flashes les plus puissants (leur puissance est exprimée en joules, notés J, ou en watts/seconde, abrégés Ws). Ils doivent être reliés à un générateur (lui-même relié au secteur ou autonome, selon les modèles) pour être alimentés en énergie (ce dernier peut recevoir plusieurs flashes).

Inversement, le flash compact se branche directement sur le secteur et ne requiert aucun générateur. Il est donc plus aisément transportable, ce qui constitue un atout indéniable si vous pensez être amené régulièrement à improviser un studio chez votre modèle ou votre client.

La dernière catégorie réunit les flashes alimentés par une batterie portable et autonome qui, avant utilisation, doit être chargée sur le secteur. Il s'agit de la catégorie de flashes que j'affectionne le plus, pour leur excellente polyvalence, tant en intérieur qu'en extérieur, et leur puissance satisfaisante pour du portrait (mais aussi par extension, de la photographie de mode ou de lingerie, voire du nu). Un flash nomade peut ainsi, grâce à sa batterie, s'utiliser absolument n'importe où, contrairement à un flash de studio classique qui nécessite une prise de courant pour fonctionner. L'autonomie d'une telle batterie est tributaire de sa puissance, mais aussi de celle des éclairs émis par le flash. Ainsi, plus ce dernier est employé à forte puissance, plus le nombre d'éclairs par charge de batterie est faible.

Au moment de choisir votre flash de studio, gardez à l'esprit qu'un modèle puissant permet de couvrir un maximum de situations de prise de vue (selon l'adage bien connu « qui peut le plus peut le moins »). Pour autant, la puissance maximale n'est pas le seul critère à prendre en compte ; la modularité de puissance, et plus particulièrement la puissance minimale autorisée, sont des facteurs importants. Plus un flash peut travailler à faible puissance, plus vous pourrez photographier à grande ouverture pour une sensibilité donnée et réduire si nécessaire la profondeur de champ à des fins créatives. Vérifiez enfin que toute variation de puissance n'engendre pas de changement de TC de l'éclair, ce qui augmenterait alors en conséquence le temps dévolu à la postproduction des images pour obtenir une production homogène.

Bien que très puissants, extrêmement polyvalents, modulables et capables de figer les mouvements par la brièveté de leur éclair, les flashes de studio montrent également quelques limites par rapport aux sources à flux continu. Ainsi, même si la plupart des modèles disposent d'une lampe pilote, très utile pour vérifier en temps réel le bon positionnement de la source, son intensité est rarement ajustable sur les flashes d'entrée de gamme. De fait, il peut être plus difficile de bien appréhender l'éclairage au flash et, sur ce point, la lumière continue se montre plus facile à maîtriser. En outre, exception faite de quelques modèles fonctionnant en TTL (notamment chez Profoto), abréviation de « Through the Lens », un flash de studio vous oblige à opérer en mode d'exposition manuel, l'appareil photo étant incapable de mesurer et de piloter l'éclair du flash. Pour travailler confortablement au flash, et cela d'autant plus si vous multipliez les sources de lumière, il vous faut donc investir aussi dans un flashmètre (voir encadré, page 108).



Bien que peu encombrants, certains flashes de studio, tels que l'Elinchrom ELC PHD 1000 sont très puissants et conviennent bien à tous les types de portraits, du plan large au gros plan.



Le flash Profoto B2, très polyvalent et compact, combine les avantages du flash cobra (TTL au flash avec les reflex Canon et Nikon, fonctionnement autonome sur batterie) et les atouts des modèles de studio (puissance et compatibilité avec de nombreux modeleurs).

Choisir un système d'éclairage adapté à ses besoins

Ainsi que nous venons de le voir, investir dans une source de lumière artificielle (qu'elle soit continue ou discontinue) sans tenir compte des divers accessoires et modeleurs avec lesquels elle est compatible constitue une erreur. Sans eux, une source d'éclairage offre au final peu de possibilités, si ce n'est un simple apport de lumière « brute » difficilement modelable en fonction des besoins. C'est la raison pour laquelle le catalogue des marques les plus prestigieuses (Broncolor, Profoto) fourmille d'accessoires (modeleurs, grilles nid-d'abeilles ainsi que trépieds, télécommandes, sources d'alimentation et câbles). Certes, le ticket d'entrée est cher mais il s'agit, à mon sens, d'une option à envisager si vous estimez que vous utiliserez votre flash d'une manière intensive.

Dans le cadre d'une utilisation plus modérée, d'autres marques, telles Elinchrom, Hedler ou Multiblitz proposent des produits de qualité, fiables et solides. Leur catalogue est un peu moins fourni que celui des marques très haut de gamme, mais il est suffisamment riche pour convenir à tout photographe portraitiste. Dans tous les cas, je vous conseille d'investir dans une source de marque plutôt que dans un obscur produit « démarqué ». Vous bénéficierez ainsi d'un suivi dans la gamme et pourrez faire appel au service après-vente si nécessaire (d'autant plus probable que le matériel est employé intensivement). De même, à coût identique, il est plus utile d'investir dans une source unique de très bonne facture et non dans un kit multisource moins ambitieux. En d'autres termes, mieux vaut une excellente source d'éclairage que deux de qualité moindre.



Au studio, le choix du modeleur est tout aussi important, sinon plus, que celui de la source elle-même. Il conditionne grandement le résultat obtenu.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash de studio 600 Ws, bol beauté 55 cm – 100 ISO, 1/125 s, f/8, 135 mm

Quel modeleur pour quel usage ?

Employée en éclairage direct et sans modeleur (appelé également « façonneur »), une source délivre une lumière dure qui convient à peu de sujets. Au studio, un éclairage dirigé vers le sujet se conçoit donc dans la mesure où il est possible d'intervenir sur un ou plusieurs des trois paramètres qui définissent l'effet de la lumière sur le sujet, à savoir : la taille de la source, le type de réflecteur et la distance la séparant du sujet.

Plus la source est de faibles dimensions, plus elle produit un effet « spot » et donne une lumière dure, avec des ombres nettement délimitées et profondes, un fort contraste local et donc des passages brutaux entre les plages claires et les plages foncées du sujet. À l'inverse, une source de grande taille donne des ombres délayées dont les contours sont peu tranchés. Parallèlement, éloigner la source du sujet revient à en diminuer la taille et augmente ainsi l'effet spot, raccourcissant les ombres et les rendant plus dures et nettes. Toutefois, cela réduit aussi la différence d'éclairage entre la zone du sujet la plus proche de la source et celle qui est la plus en retrait. Pensez-y si vous photographiez un modèle allongé et positionné parallèlement à l'axe optique de votre appareil photo. De même, plus le modeleur est grand (boîte à lumière, parapluie) et plus la source est proche de votre modèle, plus la lumière obtenue est douce et le modelé est beau et tout en nuances. Fort de ces quelques bases théoriques, vous pouvez élaborer l'éclairage dont vous avez besoin en optant pour un modeleur adapté. Or, il en existe des dizaines de références et, plutôt que de tous les passer en revue, je vous propose un bref panorama de ceux qui me semblent être les plus pertinents en portrait :

- **bol standard** : ce bol de petit diamètre (entre 15 et 25 cm selon les modèles) et de profondeur moyenne est le plus souvent livré d'office avec une source. Les modèles les plus intéressants peuvent recevoir un parapluie, ce qui en augmente encore le potentiel. Toutefois, sans ce dernier accessoire, le bol standard me semble peu utile en portrait, du fait de sa lumière dure s'appliquant sur une surface assez faible ;
- **boîte à lumière** : il en existe de toutes tailles et profondeurs et sous diverses formes (carrées, rectangulaires, longues et étroites – *stripbox* ou *striplight* –, octogonales – *octobox*). C'est à mon sens l'un des modeleurs le plus utile en portrait. Il donne une lumière d'autant plus douce qu'il est grand. Pour cette raison, privilégiez les boîtes à lumière dont les dimensions sont proches du mètre, voire un peu plus. Les modèles plus petits sont, à mon sens, peu adaptés au portrait, tandis que ceux d'environ deux mètres de côté sont peu manœuvrables et risquent fort de vous gêner en empiétant dans le champ cadré (sauf à disposer d'un grand studio). De même, je vous suggère d'opter pour une octobox plutôt que pour une boîte carrée, car elle donne un reflet plus esthétique dans les yeux du modèle (le fameux *catchlight* cher aux Anglo-Saxons). Enfin, en cas d'éclairage multiple et rasant, par exemple pour du clair-obscur, les stripbox sont également très utiles ;



La surface réfléchissante du bol standard est le plus souvent argentée.



Parmi les différents types de boîte à lumière, l'octobox 120 me semble être l'une des plus utiles en portrait.



Le bol beauté, outre le fait qu'il soit décliné en plusieurs diamètres, est également pourvu, au choix, d'une surface réfléchissante argentée ou blanche.



Le parapluie diffuseur est blanc et semi-transparent. Plus il est grand, plus il éclaire une large zone et donne une lumière douce pour une distance d'éclairage donnée.



Opaque, le parapluie réflecteur est doté d'une surface intérieure réfléchissante qui lui sert à renvoyer vers le sujet et de manière indirecte une partie de la lumière émise par la source d'éclairage.

- **bol beauté** : il en existe de différents diamètres (de 45 à 70 cm) et finition (blanc ou argenté), ainsi qu'avec ou sans diffuseur semi-transparent et amovible. Ce modeleur est, avec la boîte à lumière, le plus attrayant en portrait. Il souligne parfaitement les microcontrastes, mettant ainsi en avant le maquillage et les yeux, tout en donnant un excellent modelé du visage. Plus il est grand, plus l'effet produit est esthétique. Un bol beauté de 50 ou 55 cm de diamètre constitue un excellent compromis car il est aisément transportable sur site ;
- **parapluie diffuseur** : blanc et semi-transparent, le parapluie diffuseur s'intercale entre la source et le sujet. Il remplace à moindre coût une boîte à lumière mais présente toutefois deux inconvénients par rapport à celle-ci, que sont la présence d'un point chaud (plus forte luminosité au centre que sur les bords) et une pollution lumineuse de l'arrière-plan. Cependant, du fait de son faible prix, le parapluie diffuseur est utile si vous souhaitez vous initier au portrait au studio sans trop dépenser ;
- **parapluie réflecteur** : opaque, noir à l'extérieur et réfléchissant à l'intérieur (blanc, argenté ou doré selon l'effet recherché), il sert à renvoyer de manière indirecte la lumière de la source vers le sujet. Il donne une lumière douce mais son principal défaut est d'éclairer fortement l'arrière-plan, ce qui n'est pas forcément une bonne chose. De plus, du fait de la perte de lumière ainsi engendrée, il nécessite l'emploi d'une source puissante, surtout si vous optez pour un plan large ou en pied ;
- **cône (également désigné snoot)** : ce modeleur, peu approprié sur une source principale, s'avère fort intéressant dans le cadre d'un éclairage multisource. Il permet d'éclairer de manière ponctuelle une faible zone du modèle, produisant ainsi un effet lumineux (reflet sur des cheveux ou autre). Néanmoins, il est peu conseillé en tant que premier choix en matière de modeleur ;



Quasiment tous les snoots (ou cônes) acceptent des grilles nid-d'abeilles ainsi que des gélates ou des filtres colorés qui permettent de créer des effets de couleur sur un détail du modèle.

- **lentille de Fresnel** : très utilisé en cinéma, le spot à lentille de Fresnel (constituée d'une suite de prismes concentriques qui rassemble la lumière en un foyer central) sert à diriger la lumière sur la lentille par l'intermédiaire d'un miroir concave, produisant un éclairage esthétique et caractéristique, parfaitement réparti sur une zone clairement définie. Malheureusement, ce modeleur est onéreux, et, sauf si vous disposez d'un budget conséquent, il me semble peu judicieux de l'acquérir avant de disposer d'une solide expérience du studio.



Une lentille de Fresnel se place à l'avant de la source, exactement comme n'importe quel autre modeleur classique.

Autres accessoires utiles

En complément des modeleurs, certains accessoires sont intéressants pour affiner l'éclairage de vos portraits. Voici un petit panorama non exhaustif des plus utiles :

- **volet ou coupe-flux** : il s'agit d'une couronne ornée de deux ou quatre panneaux rectangulaires noirs qui, le plus souvent, se place à l'avant d'un bol standard. En agissant sur les volets, vous limitez l'action du flux lumineux sans en modifier les spécificités. Il est ainsi possible de répartir la lumière sur le sujet de manière asymétrique, nette ou dégradée ;
- **grille nid-d'abeilles** : cette grille peut être métallique et rigide (pour les bols) ou souple (pour les boîtes à lumière). Elle se fixe sur le modeleur et concentre la lumière tout en accentuant le dégradé entre deux valeurs et en délimitant plus nettement les ombres. Plus une grille est épaisse et ses alvéoles petites, plus l'effet produit est marqué ;



Les meilleurs volets coupe-flux sont équipés de volets démontables et font également office de porte-gélatine ou porte-filtre.



Les grilles nid-d'abeilles rigides se montent directement sur les bols modeleurs tandis que les modèles souples sont destinés aux boîtes à lumière et à certains types de parapluies réflecteurs.

- **panneau réflecteur** : tout comme le réflecteur souple évoqué plus haut, il sert à renvoyer une partie de la lumière émise par la source vers le sujet pour déboucher les ombres et en atténuer la densité. Un simple panneau de bois ou de polystyrène peint en blanc convient. Vous en augmenterez encore le potentiel en teintant de noir sa deuxième face afin de produire si nécessaire l'effet

inverse, en absorbant la lumière passant derrière le sujet, et éviter ainsi tout reflet. Privilégiez autant que possible les réflecteurs de grande taille qui, très efficaces, renvoient une grande quantité de lumière sur une large zone.

RÉFLECTEUR : BLANC, ARGENTÉ OU DORÉ ?

Parmi les nombreux modèles de réflecteurs (pliants ou non) proposés par les accessoiristes spécialisés, trois finitions sont distinguées : blanc, argenté ou doré. Chacune d'elles produit un effet spécifique :

- **blanc** : débouchage des ombres doux et diffus, restitution naturelle de couleurs ;
- **argenté** : débouchage très contrasté, dur et direct, rendu chromatique légèrement froid ;
- **doré** : débouchage contrasté, assez dur et direct, rendu chromatique un peu chaud.

Exploiter une seule source d'éclairage artificiel

Maintenant que nous avons passé en revue les sources et les modeleurs les plus utiles en portrait, je vous propose de voir comment les employer pour construire un éclairage. Il n'est bien entendu pas dans mon propos d'aborder tous les schémas possibles dans ce domaine tant ils sont infinis (un seul livre n'y suffirait pas), mais juste de vous montrer quelques pistes intéressantes pour bien débiter au studio et vous permettre ainsi d'élaborer « votre » lumière.

En premier lieu, retenez qu'indépendamment de la question du matériel employé, la construction d'un éclairage est toujours tributaire du placement de la source, qui seul définit la direction et l'orientation des ombres. Voici donc quelques conseils élémentaires qui devraient vous guider pour bien positionner votre source :

- la hauteur de la source : inspirez-vous du soleil qui, par nature, est toujours plus haut dans le ciel que les éléments qu'il éclaire sur le sol. Dès lors, pour un rendu classique, la source doit être au-dessus du modèle et orientée vers lui, sur la

Une source de grande taille (une octobox 120 ici) procure un éclairage doux qui sied bien au portrait ainsi qu'à la prise de vue de lingerie.

*Nikon D800, Nikon AF-S
70-200 mm f/2,8 IF ED VR II
– 100 ISO, 1/160 s, f/5,
120 mm*



gauche ou sur la droite, en fonction du résultat recherché, le plus important étant que les ombres s'orientent du haut vers le bas. Trop souvent, le débutant a tendance à placer la source trop basse par rapport au sujet. Pourtant, dans les schémas d'éclairage classiques utilisés par les photographes expérimentés, la source est en plongée sur le sujet à une distance de ce dernier comprise entre trente centimètres et un mètre ;

- une lumière frontale, formant un angle de plus ou moins 15° avec l'axe optique, les ombres sont réduites au strict minimum. Le rendu ainsi obtenu, globalement très plat mais présentant pourtant un fort microcontraste localisé, convient pour valoriser les couleurs (maquillage soutenu, regard direct, photo de type « beauté »), mais aussi pour renforcer la symétrie d'un visage ou en accentuer la largeur et les lignes saillantes (pommettes, arcades sourcilières). **L'éclairage « Paramount »** (appelé aussi **éclairage « Butterfly »**, car il dessine une petite ombre sous le nez rappelant la forme d'un papillon), très en vogue dans les studios durant la période de l'entre-deux-guerres, est typiquement fondé sur une source frontale placée très en hauteur et proche du sujet. Il donne un résultat un peu rétro et glamour ;
- une lumière latérale (angle de 20 à 75° par rapport à l'axe optique) est parfaite pour restituer au mieux la structure et les reliefs du visage. Les ombres, bien dessinées, soulignent fidèlement les traits, concourant ainsi à rendre votre modèle reconnaissable. Le rendu chromatique, moins éclatant que dans le cas d'un éclairage frontal, est cependant plus saturé et pratiquement aussi neutre. En noir et blanc, l'éclairage latéral offre un excellent rendu des valeurs. Il est très populaire chez les photographes avertis et chez les professionnels. Pour cette raison, je pense qu'il s'agit du premier type d'éclairage à savoir maîtriser au studio, tant il permet une infinité de rendus possibles et crédibles en jouant sur la distance de la source par rapport au sujet et sur le modeleur employé pour ajuster le contraste et les ombres. Ainsi, **l'éclairage « Rembrandt »** (angle de 50 à 75°), très populaire chez les portraitistes, et qui donne un triangle lumineux sous l'œil placé en opposition par rapport à la source, tout en ayant l'ombre du nez qui rejoint celle de la joue, est typiquement un éclairage latéral. De même, **l'éclairage « Loop »** (angle de 25 à 45°) qui donne une ombre du nez courte qui ne rejoint ni la lèvre supérieure, ni l'ombre de la joue, est également très employé. Il souligne les joues et convient mieux aux visages allongés qu'aux visages joufflus ;
- une lumière rasante (angle de 85 à 95° par rapport à l'axe optique) façonne les contours du sujet, en favorisant la structure avec des ombres très marquées. Elle donne un éclairage très dynamique, avec une forte saturation des couleurs, mais qui ne souffre d'aucune imprécision, la moindre variation de l'angle d'éclairage ayant des conséquences directes très visibles sur le visage (dont la moitié placée à l'opposé de la source est alors plongée dans l'ombre). Du fait de son côté très typé et relativement difficile à exploiter correctement, l'éclairage rasant, ou **éclairage « Split »**, est assez rarement utilisé quand il repose sur une source unique, sauf dans le cas d'un visage très typé ou marqué, par exemple pour en souligner la singularité ou jouer sur les rides et autres marques du temps. *A contrario*, il est fréquemment appliqué à une source secondaire dans le cadre d'un éclairage multiple, la source principale assurant alors un éclairage latéral ;

QUEL ÉCLAIRAGE « TYPE » POUR QUEL VISAGE ?

Tous les éclairages classiquement employés en portrait ne conviennent pas à tous les visages et à toutes les situations. Voici quelques indices que vous pouvez choisir ou non de prendre en compte en fonction du résultat que vous recherchez.

Éclairage Paramount :

- source : angle de 0 à 15°, haute (tout en limitant les ombres sous les arcades), proche du sujet, directe et angle d'éclairage restreint (bol étroit, lentille de Fresnel) ;
- forme du visage : symétrique, anguleux, pommettes saillantes, arcades sourcilières fortes, plutôt émacié. Il convient bien aux beaux visages ou à ceux qui sont très typés et originaux ;
- orientation du visage : perpendiculaire à l'axe optique, regard direct et franc ;
- effet : selon les cas, il apporte une touche dramatique (visage masculin) ou renforce le côté « glamour » (visage féminin) du modèle.

Éclairage Loop :

- source : angle de 25 à 45°, légèrement plus haute que le visage (mais pas « en douche » sur celui-ci, afin d'obtenir des ombres courtes) et plutôt douce et diffuse (boîte à lumière, parapluie) ;
- forme du visage : de préférence allongé, à éviter sur les visages ronds ;
- orientation du visage : de face ou tourné de trois quarts, en opposition à la source d'éclairage, vertical ou, selon les cas, à peine baissé (menton carré, proéminent) ou relevé (menton rond) ;
- effet : atténue une éventuelle dissymétrie faciale du modèle (éclairez alors le « meilleur » profil).

Éclairage Rembrandt :

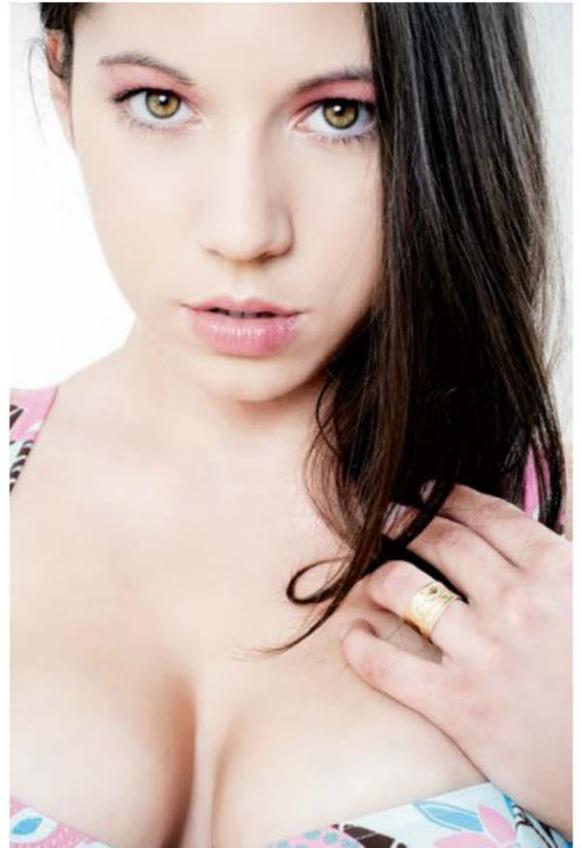
- source : angle de 50 à 75°, placée en hauteur (entre 0,5 et 1 m au-dessus du sujet en fonction de la distance avec celui-ci), de tout type mais plus la lumière est dure, plus l'effet dramatique est renforcé ;
- forme du visage : tout visage mais affine les plus ronds d'entre eux et convient très bien à ceux dont le nez est assez grand et marqué ;
- orientation du visage : de face ou légèrement orienté vers le côté opposé à la source d'éclairage, un peu incliné vers le bas ou vertical ;
- effet : renforce le caractère du visage et apporte une pointe dramatique, avec une forte présence d'ombres bien dessinées.

Éclairage Split :

- source : angle de 85 à 95°, légèrement en hauteur, de tout type selon l'effet recherché, réflecteur recommandé ;
- forme du visage : surtout adapté aux visages masculins, très marqués, de « caractère » ou ronds ;
- orientation du visage : de face et vertical, voire à peine relevé, regard direct ;
- effet : renforcement dramatique, valorisation des reliefs (arcades, nez, pommettes), des contours et des rides.

J'ai employé un petit flash de studio (200 Ws) en éclairage frontal afin de renforcer le côté « glamour » du modèle. La lumière a été modelée et adoucie par un parapluie diffuseur.

Nikon D2X, Nikon AF-D 50 mm f/1,8 – 100 ISO, 1/100 s, f/16



- le contre-jour (angle supérieur à 120° par rapport à l'axe optique) se caractérise par le placement de la source derrière le modèle. Du fait que le visage est alors plongé dans l'ombre, il s'agit essentiellement d'un éclairage d'appoint destiné à valoriser les contours du sujet, notamment la chevelure, mais qui peut également se rencontrer en situation, par exemple dans le cadre d'un portrait réalisé lors d'un reportage.

Votre source étant correctement placée et orientée, sculptez les ombres *via* un modeleur adéquat (voir page 99) et ajustez si nécessaire le contraste d'éclairage *via* un réflecteur pour renvoyer une partie de la lumière vers la zone du visage la moins éclairée (débouchage des ombres).

Au final, il est donc possible de réaliser un grand nombre d'éclairages différents avec une seule source de lumière artificielle et un ou deux modeleurs savamment choisis. Si vous débutez au studio, je vous suggère donc de parfaire votre apprentissage en apprenant à travailler avec une seule source. Multiplier les sources est envisageable par la suite, uniquement quand cela est nécessaire. Mais j'insiste cependant sur le fait que tant que vous ne maîtrisez pas un minimum l'élaboration d'un éclairage simple avec une source unique, il est illusoire de croire que le fait d'ajouter une ou deux sources va améliorer le résultat. Bien au contraire, ainsi que nous allons le voir, multiplier les sources augmente la difficulté à bâtir correctement « sa » lumière.

Multiplier les sources d'éclairage artificiel

Une erreur très classique au studio consiste à utiliser deux sources ou plus comme lumière principale. Cette configuration donne des résultats le plus souvent catastrophique en portrait avec, selon les cas, une lumière plate et sans relief ou des ombres contradictoires qui soulignent l'incohérence de l'éclairage et nuisent à la lisibilité de l'image.



Copyright © 2017 Eyrolles.

Ce portrait « caché » a été réalisé en studio à l'aide de quatre sources : une principale, une secondaire débouchant très légèrement les ombres, une à effet sur les cheveux, en léger contre-jour, et une sur le fond.

Nikon D100, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR, 4 flashes de studio – 200 ISO, 1/125 s, f/14, 98 mm

Au contraire, un éclairage multiple élaboré à partir de plusieurs sources de lumière repose toujours sur quelques principes élémentaires.

- Il est toujours basé sur une source principale, la ou les autres sources supplémentaires ajoutant juste des points de lumière sur des zones peu éclairées.
- Considérer une source comme réglée quand l'éclairage peut être amélioré uniquement par l'ajout d'une autre source.
- Ajouter une source seulement si elle est susceptible d'améliorer l'éclairage déjà en place et que son rôle est bien défini.
- Placer et régler les sources par ordre d'importance (principale, secondaire, effet et fond).
- Utiliser plus de quatre sources exige une grande expérience et s'avère très rarement nécessaire en portrait.

Classiquement, dans un éclairage multiple, le rôle de chaque source est le suivant.

- **Source principale** : elle produit la lumière directrice et l'effet qu'elle donne dès sa mise en place doit donc être proche du résultat final recherché. C'est uniquement d'elle que découle le placement des autres sources. Dans la plupart des cas en portrait, cette source est employée en éclairage direct, et non par réflexion. La source principale joue donc un rôle capital dans la répartition entre les zones claires et sombres de l'image. Il est essentiel de la positionner avec soin afin d'obtenir le résultat voulu. Généralement, elle surplombe le modèle, tout en marquant un angle plus ou moins prononcé avec l'axe optique, suggérant ainsi un rendu « naturel ». Veillez à ce que la source se reflète dans les yeux du modèle (catchlight), cela donne de la vie au portrait.
- **Source secondaire** : elle est aussi appelée « source de dilution » car son rôle consiste à éclairer partiellement les ombres sans trop les atténuer, de manière à conserver l'ambiance recherchée sans masquer les reliefs. De fait, il s'agit le plus souvent d'une lumière douce (classiquement coiffée d'une boîte à lumière, voire d'un parapluie réflecteur) réglée sur une puissance moindre (deux fois inférieure, voire plus) que celle de la source principale. La source secondaire peut être remplacée par un grand panneau réflecteur blanc.
- **Source à effet** : destiné à marquer un détail précis (les cheveux, le regard ou autre), cette source émet typiquement un flux étroit (snoot, panneau couple-flux, grille nid-d'abeilles). Elle est souvent disposée en léger contre-jour ou sur le côté.
- **Source du fond** : cette source peut être facultative ou parfois composée de deux sources, en fonction de l'effet recherché sur le fond. Tout type de modéleur est utilisable, en fonction du résultat désiré : stripbox (dégradé), snoot (point chaud), boîte à lumière (uniforme ou dégradé).

INTÉRÊT DU FLASHMÈTRE

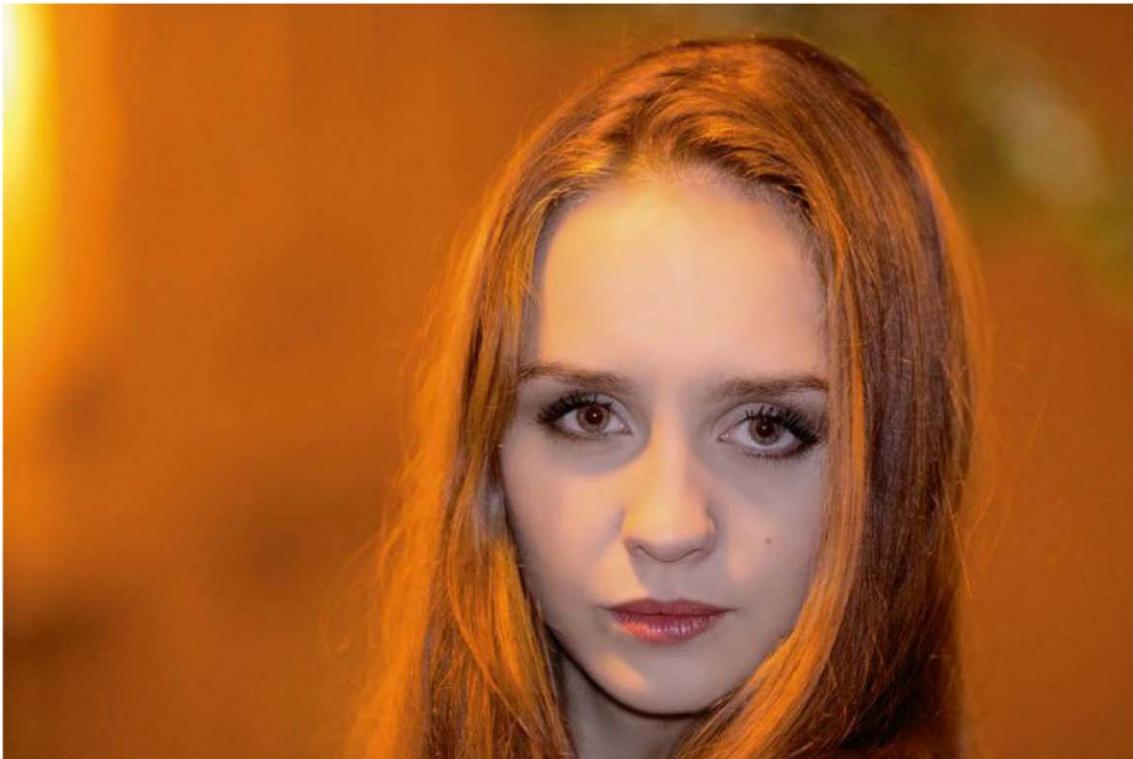
Depuis l'avènement de la photographie numérique, certains photographes pensent que le flashmètre n'est plus aussi indispensable qu'en argentique, voire est devenu inutile, sous prétexte qu'il suffit de regarder l'histogramme sur l'écran arrière de l'appareil photo pour vérifier l'exposition. C'est oublier un peu vite les atouts du flashmètre qui, outre le fait qu'il mesure la lumière discontinue (flash) et fait également office de posemètre (lumière continue), est aussi le seul outil permettant de quantifier le ratio lumineux, notamment quand on emploie plusieurs sources d'éclairage. Au final, travailler au flashmètre est bien plus efficace et rapide que de se fier au seul histogramme. Aucun doute, cet accessoire est toujours aussi utile. Pour ma part, je le juge même indispensable !

Mêler des sources de TC différentes

En extérieur comme en intérieur dans une pièce dotée de grandes ouvertures vitrées, il est souvent judicieux d'associer lumières naturelle et artificielle, notamment pour réduire le contraste d'éclairage en débouchant les ombres (fill-in au flash). Cette technique remplace efficacement un réflecteur mais, que vous utilisiez le flash en manuel ou en exploitant les automatismes disponibles (TTL) il est préférable de réduire la puissance de l'éclair afin d'atténuer légèrement le débouchage et obtenir ainsi un effet plus naturel restituant bien les volumes. Dans la plupart des cas, une correction au flash de -1 IL est suffisante.

La source d'éclairage artificielle la plus compacte mais aussi la moins puissante et la moins polyvalente est le flash cobra (ou, le flash intégré si votre appareil photo en possède un). Veillez alors à sélectionner un temps de pose supérieur ou égal à la synchro-X de votre boîtier pour que l'obturateur soit totalement ouvert lors de l'émission de l'éclair. Une autre option, dans l'éventualité où votre matériel le permet, consiste à travailler en synchronisation haute vitesse (succession d'éclairs de faible puissance), tout en sachant que la perte de puissance (et donc la portée de l'éclair) est alors fortement réduite. Parallèlement, dans la mesure du possible, notamment si vous avez à votre disposition un trépied ou que vous pouvez être assisté par une tierce personne, éloignez le flash de l'axe optique. Vous pourrez ainsi mieux travailler votre éclairage.

Malgré ses indéniables atouts, je préfère cependant remplacer le flash cobra par un modèle de studio fonctionnant sur batterie (donc sans être relié au secteur), pleinement exploitable en intérieur comme en extérieur. Certes, cette source est encombrante et relativement lourde, mais la puissance et la qualité de la lumière délivrée, de plus parfaitement façonnable via divers modeleurs, fait oublier toutes les contraintes d'utilisation. Ajustez le réglage des balances des blancs (que cela soit à la prise de vue ou en postproduction en fonction du format d'enregistrement dans lequel vous travaillez) sur la source principale pour obtenir un rendu de la peau satisfaisant, quitte à avoir des dominantes chromatiques dans les zones les moins importantes de l'image (arrière-plan ou autre élément du décor).



Ces deux portraits ont été pris dans des conditions identiques, sous un éclairage urbain à vapeur de sodium qui entraîne une dominante orangée très prononcée. Sur la première image, la dominante est clairement visible, tandis que sur la seconde, un léger éclair de flash a débouché les ombres et restitué au visage des teintes plus naturelles.
 Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 6 400 ISO, 1/50 s, f/2,8, 200 mm



Copyright © 2017

5

Diriger son modèle

Considérons désormais comme acquises les variables techniques et artistiques pour nous concentrer sur l'art de bien diriger votre modèle durant la séance de prise de vue. Ici, votre sens de la psychologie et votre parfaite maîtrise de vos émotions sont bien plus importants que vos connaissances purement photographiques. Un comportement exemplaire et du tact sont en effet indispensables pour gagner la confiance de la personne photographiée et sans laquelle il est impossible d'en réussir le portrait.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash de studio 600 Ws, bol beauté 55 cm – 200 ISO, 1/160 s, f/7,1, 116 mm

Soigner la prise de contact

Avant même de penser à prendre la moindre image de votre modèle, il est capital d'établir avec lui un échange cordial et respectueux dès la première prise de contact, que cela soit de visu, par courriel ou par téléphone. Cette étape conditionne grandement la qualité de la collaboration avec la personne qui prendra place devant votre objectif.

Lors du premier entretien avec votre « futur sujet », qui a lieu généralement quelques jours, voire quelques heures avant la séance (notamment si vous collaborez avec un mannequin très expérimenté ou professionnel dont l'emploi du temps est souvent chargé), expliquez clairement votre démarche et vos attentes, ainsi que le déroulé de la séance afin qu'il ait une meilleure idée de la manière dont les choses vont se passer et puisse vous exprimer ses éventuelles inquiétudes (surtout s'il s'agit d'un modèle non professionnel). Songez que plus vous manifestez de l'hésitation, plus votre interlocuteur ou votre interlocutrice a du mal à percevoir votre recherche et peut, en cas de très fort doute, mettre un terme à la séance avant même qu'elle ne soit commencée. Pour éviter cela, soyez donc prévenant, diplomate, concis, et ne vous encombrez pas de considérations techniques qui ne concernent que vous et pour lesquelles le modèle a peu d'empathie (ce n'est finalement pas son problème).

Séance de portrait : de la planification à la réalisation

Il est inutile, voire contre-productif et nuisible, d'être trop présomptueux pour une première séance de portrait. Il est en effet préférable de réussir des clichés simples plutôt que d'échouer en ayant voulu faire des images ambitieuses, réclamant une préparation lourde, et une forte implication de votre sujet – qu'il n'est pas toujours aisé d'obtenir dès la première collaboration. Cependant, même dans cette démarche de simplicité, veillez à tout bien organiser.

Préparatifs essentiels avant la séance

En préambule à toute séance de portrait, je vous suggère donc d'appliquer les conseils suivants qui rassureront le modèle sur le bon déroulé de la prise de vue.

Aspects logistiques

- Confirmez tout d'abord le *shooting* ainsi que ses modalités (date et heure, durée, lieu).
- Si vous devez vous déplacer, décidez aussi du moyen de transport utilisé pour vous rendre sur le lieu de prise de vue, sachant que vous risquez fort d'être encombré, notamment si vous emmenez avec vous des réflecteurs ou des flashes de studio. Assurez-vous que le modèle, lui, n'aura pas de difficulté à se rendre sur le lieu de rendez-vous (surtout si c'est vous qui l'avez choisi).

- Parallèlement, si vous avez prévu de travailler en équipe ou, plus simplement, de solliciter l'aide d'un assistant, faites-le toujours savoir au modèle. Certaines personnes peu habituées à poser peuvent en effet se sentir mal à l'aise devant l'objectif en présence de tierces personnes. Il est absolument impératif d'éclaircir ce point avant la séance.
- Idéalement la veille de la séance, chargez les batteries de votre appareil photo et de vos éventuelles sources d'éclairage autonomes. Préparez votre fourre-tout en suivant une check-list que vous aurez au préalable pris soin d'établir : boîtiers et accus, objectifs, cartes mémoire, flashes, filtres, réflecteur, trépied, ustensiles de nettoyage du matériel (pinceau soufflant, tissu monofibre). Ne vous chargez pas trop, ne prenez que le strict nécessaire.

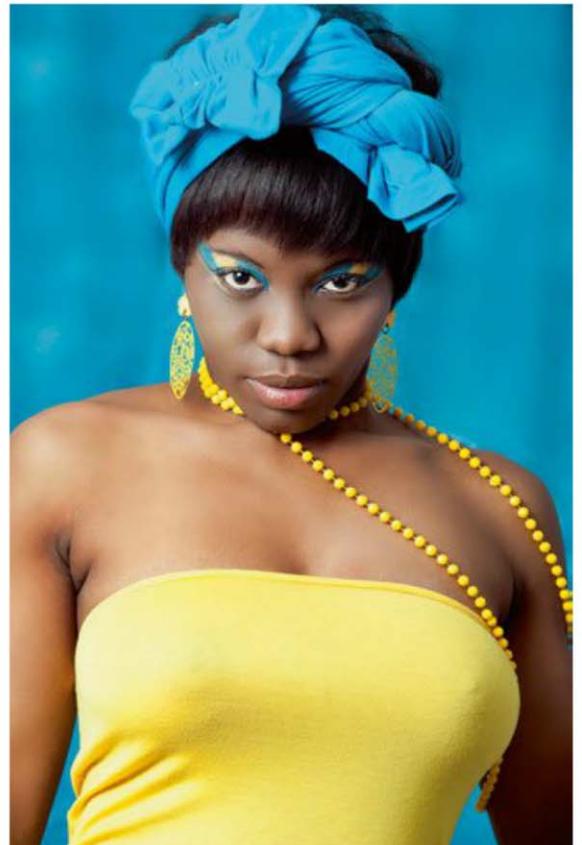
Poses et tenues

La veille des prises de vue, ou à tout autre moment de votre choix, convenez avec le modèle du type de poses que vous aimeriez travailler et accordez-vous sur les tenues vestimentaires qu'il devra porter. Dans ce but, une planche d'inspiration ou planche de tendances (appelée « moodboard » par les Anglo-Saxons) est utile pour préciser vos propos (voir encadré ci-dessous). En fonction des moyens dont vous disposez, communiquez-la à votre modèle par courriel ou remettez-lui en main propre si vous avez convenu au préalable d'un premier rendez-vous pour organiser la séance.

PLANCHE D'INSPIRATION OU MOODBOARD

Un moodboard, ou planche d'inspiration, se compose d'une association d'images et de textes courts (parfois juste quelques mots suggérant une idée, un sentiment ou une ambiance) permettant de montrer au modèle ou à l'équipe collaborant au projet le type de clichés et d'atmosphère que l'on veut obtenir en photo. C'est donc une mise en application du fameux adage : « une image vaut mieux qu'un long discours ». De nombreux sites Internet (dont www.gomoodboard.com) mettent ainsi à votre disposition des maquettes prédéfinies et personnalisables pour créer vos moodboards à partir de vos diverses sources d'inspiration. Le temps accordé à la création d'un moodboard est au final largement récupéré le jour de la séance, chacun se faisant alors une idée précise du travail à réaliser en commun.

Si votre modèle est une femme et qu'il est convenu qu'elle porte des vêtements légers dans le cadre d'une séance glamour, demandez-lui de ne porter aucune lingerie (ou, à défaut, de l'enlever juste avant la prise de vue), sous peine d'obtenir des bosses et des plis inesthétiques laissant deviner sous la fine étoffe la présence d'un soutien-gorge ou d'une culotte. Or, à mon sens, en portrait, toute pièce de lingerie doit être parfaitement invisible (à moins que vous n'ayez prévu une séance « boudoir » ou « cocoo-



Sur ce portrait, le modèle est vêtu d'une tenue moulante gainant parfaitement le corps. Il était donc impératif qu'elle ne porte aucun sous-vêtement, pour ne pas créer de surépaisseur inesthétique sous la fine étoffe de la robe.

Nikon D3, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR, 2 flashes de studio, dont un avec parapluie diffuseur – 200 ISO, 1/125 s, f/10, 190 mm

ning »). Enfin, si vous envisagez du portrait plus ou moins dénudé, précisez au modèle qu'elle ne doit pas porter de lingerie plusieurs heures avant la séance, le temps que les marques de sous-vêtements sur la peau disparaissent.

Aborder sereinement la séance

Le jour de la prise de vue, soyez à l'heure au rendez-vous voire légèrement en avance, en gage de sérieux. En présence du modèle, prenez quelques minutes pour lui rappeler ce que vous voulez.

- Avant de commencer, vérifiez la tenue vestimentaire, le maquillage et la coiffure de votre modèle, et faites des retouches si nécessaire ou demandez à un éventuel collaborateur de le faire.
- Indiquez au modèle à quel endroit vous souhaitez qu'il prenne place et quelle type de pose vous envisagez en premier lieu. Doit-il être debout, assis ou allongé ? Doit-il se placer de profil, de face ou de côté ? Telles sont les premières questions auxquelles vous devez répondre. Parlez d'une voix douce et calme, sans élever le ton et sans montrer d'hésitation. Plus vous doutez de votre démarche, plus le modèle risque d'être mal à l'aise, croyant ainsi qu'il ne correspond pas à votre attente ou qu'il n'adopte pas la bonne pose. Or, dans tous les cas, il est de votre devoir de le rassurer et de le guider, en gardant toujours à l'esprit qu'un cliché raté est de votre seule responsabilité, et jamais de celle du modèle.
- Soyez attentif au décor : le plus beau des modèles ne sera jamais valorisé dans un environnement inadéquat. En effet, même s'il est possible de minimiser



Afin d'accorder au mieux les couleurs entre elles, j'ai tourné autour du modèle tout en étant dans l'eau, à la recherche d'un fond rappelant le premier plan, pour contraster au maximum avec les yeux bleus et les teintes de la couronne de fleurs. Sans cet arrière-plan coloré, l'image aurait été moins percutante.

Nikon D800, Nikon AF-S 85 mm f/1,8 – 100 ISO, 1/1 000 s, f/2,5

l'arrière-plan en jouant sur la profondeur de champ, il n'est pas toujours évident de s'en affranchir totalement.

- Entamez une conversation avec votre modèle sur un thème qui l'intéresse si vous le connaissez déjà un peu, ou sur un sujet banal pour briser la glace.
- Pendant que vous construisez votre éclairage (placement des sources ou d'un éventuel réflecteur si vous travaillez en lumière naturelle), continuez le dialogue pour que votre sujet se détende. Opérez calmement, sans précipitation. Profitez de ce moment pour féliciter votre modèle sur un ou plusieurs points : le choix de sa tenue, de son maquillage ou encore sur la manière dont son visage prend la lumière pour qu'il se détende et prenne confiance en lui. D'une manière générale, plus vous vous montrerez psychologue, plus votre séance se déroulera dans de bonnes conditions.
- Au moment qui vous semble le plus opportun, commencez les prises de vue. Prenez rapidement quelques images, même si la pose adoptée ne vous convient pas, mais tout en guidant votre sujet par des phrases courtes prononcées sereinement. Le bruit de l'obturateur tend en effet à rassurer le modèle qui se dit alors que si vous déclenchez, tout va bien. Au contraire, le fait de ne prendre aucune image dans les premières minutes suivant la prise en main de l'appareil sème généralement le doute dans l'esprit de votre sujet, qui finit par se sentir mal à l'aise. Mettez donc tout en œuvre pour que cela n'arrive pas.
- Contrôlez votre regard, de manière à ne pas incommoder votre modèle. Ainsi, quand vous lui demandez de réajuster un détail ou de changer la position d'un bras ou d'une jambe, il est essentiel que vos yeux fixent la zone mentionnée et ne s'arrêtent pas sur un éventuel décolleté ou une échancrure d'un vêtement découvrant légèrement une cuisse et ce, que vous réalisiez des photos glamour ou des portraits plus classiques. En effet, toute personne est sensible à la cohérence entre le propos et le regard du photographe. Un regard fuyant ou indiscret risque donc fort de mettre en péril la confiance accordée, portant ainsi préjudice aux portraits réalisés.
- Dans le même ordre d'idées, respectez la distance d'intimité du modèle. Pour ma part, je veille à ne jamais toucher physiquement un modèle durant la séance, sauf dans le cas où il ne peut changer de lui-même un détail qui doit l'être. Toutefois, même dans cette situation, je demande toujours à l'intéressé si je peux corriger le défaut, par exemple en réajustant un pli de vêtement, en repoussant une mèche de cheveux ou autre.
- De même, il est important de marquer des pauses entre les poses. Un débutant a tendance à fatiguer rapidement face à l'objectif, du fait de la forte concentration que cela implique pour lui. Profitez de ces instants de repos pour continuer de discuter avec votre modèle et de vous intéresser à lui. Il est important qu'il comprenne qu'il n'est pas qu'un simple « sujet photographique » à vos yeux. Pour cela, il est essentiel que vous préserviez le contact et le dialogue tout au long de la séance. Globalement, plus le modèle est débutant, moins le



En portrait, il est essentiel d'établir une relation de confiance entre vous et le modèle. Toute méfiance se verrait instantanément sur les images, et cela d'autant plus que le sujet vous gratifie d'un regard direct vers l'objectif.

Nikon D200, Nikon F modifié AI 85 mm f/1,8, flash de studio – 100 ISO, 1/100 s, f/11

Un sourire, dès lors qu'il est naturel et donc non forcé, est souvent gratifiant en portrait. Ce genre d'instant est cependant très fugace et il vous faut donc réagir vite pour le saisir en image. Dans tous les cas, n'obligez jamais votre sujet à sourire, vous n'obtiendriez qu'un rictus crispé (exception faite si le modèle est un professionnel de la pose).

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 200 ISO, 1/100 s, f/6,3, 185 mm

silence est de mise, car prêtant le plus souvent au doute et à la confusion, ce qui est préjudiciable pour l'intérêt des images prises, et cela indépendamment de votre maîtrise technique et artistique. Parallèlement, évitez tout déballage intempestif et inutile de matériel de prise de vue. Cela peut impressionner un modèle novice et provoquer chez lui un blocage devant l'appareil. Enfin, entre deux séries d'images, vous pouvez éventuellement montrer au modèle *via* l'écran arrière de votre appareil photo un détail à changer ou, au contraire, une pose ou une attitude à reprendre et à peaufiner. N'abusez cependant pas trop de ce procédé pour préserver votre concentration et celle de votre sujet.

- Veillez à toujours garder une attitude respectueuse, sympathique et cordiale envers votre sujet. Il en va de l'intérêt des images produites, mais aussi de votre réputation. Tout manquement en la matière sera sans aucun doute rapidement communiqué *via* les réseaux sociaux aux autres personnes susceptibles de travailler avec vous et qui, après coup, réviseront sans doute leur jugement à votre égard. Dans tous les cas, respectez les limites évoquées par votre modèle. Autour de moi, de nombreuses personnes m'ont ainsi témoigné qu'il n'était pas rare que des photographes insistent pour qu'elles posent pour des portraits nus alors qu'elles avaient clairement mentionné sur leur site Internet ou lors du premier contact qu'elles refusaient ce type de pose. Or, cette insistance déplacée nuit rapidement à son auteur en lui attribuant une réputation de voyeur et non de photographe.
- Si vous envisagez d'exploiter ou de publier vos portraits sur Internet, dans la presse ou *via* toute autre maison d'édition, faites signer à votre modèle une autorisation de publication en deux exemplaires dont l'un lui sera remis. Veillez à ce que ce document mentionne une date limite d'exploitation, quitte à solliciter une autre signature si celle-ci est dépassée.

Guider le modèle

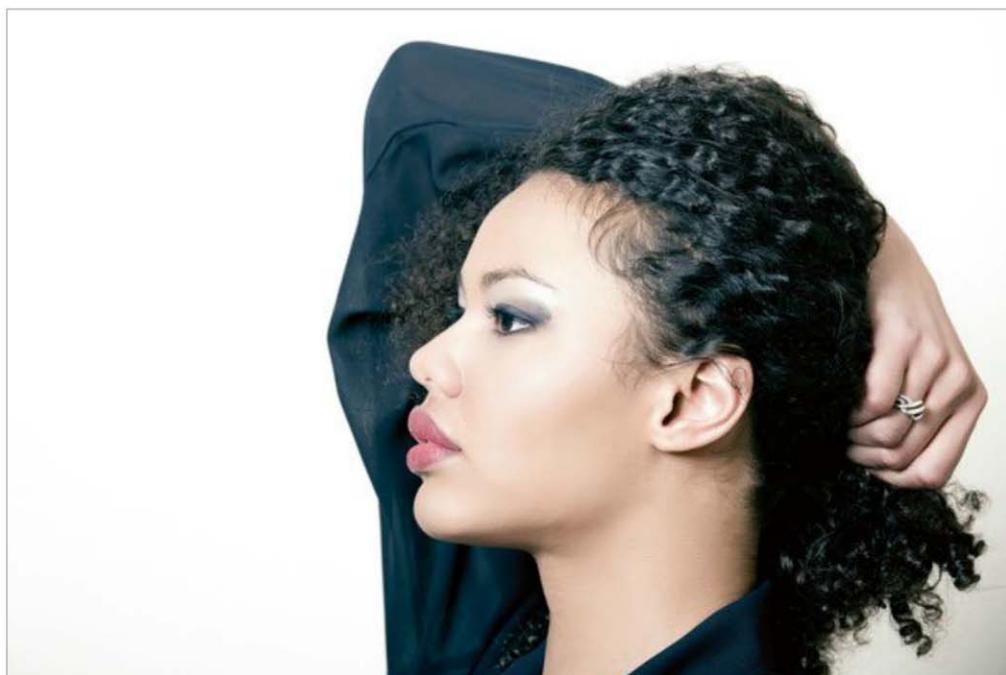
Dès lors qu'il a peu d'expérience, un modèle adopte rarement de sa propre initiative la pose recherchée. C'est donc à vous qu'incombe la tâche de le diriger en douceur et avec précision, afin d'obtenir que votre sujet prenne des expressions faciales et corporelles intéressantes et non rigides. Pour vous aider à y parvenir aisément, et plutôt que d'énumérer un ensemble d'attitudes plus ou moins stéréotypées, je vous propose quelques idées applicables ou non en fonction des circonstances de prise de vue et du résultat recherché.

- Dans l'éventualité où votre modèle est debout, demandez-lui d'avancer légèrement un pied par rapport à l'autre. Vous brisez ainsi le parallélisme des jambes et obtenez un déhanchement qui ajoute à l'image une pointe de dynamisme.
- Suggérez au modèle de poser une main sur sa hanche, tout en accentuant le déhanchement. Cette méthode casse la rigidité de la silhouette.



Les portraits de trois quarts ou de face sont parmi les plus populaires. Toutefois, les profils sont également très intéressants dès lors que votre modèle a un visage s'y prêtant parfaitement.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, 1 flash de studio, bol beauté 55 cm – 100 ISO, 1/125 s, f/5,6, 150 mm



- Travaillez peu de poses différentes durant la séance, mais efforcez-vous d'obtenir l'image recherchée avant de passer à la pose suivante. Soyez vigilant et vérifiez les moindres détails.
- En portrait, ce sont souvent les mains qui posent problème (voir page 120). Conseillez au modèle de casser le poignet et proposez-lui de fermer et ouvrir le poing plusieurs fois de suite. Cela a pour effet de décrisper les doigts qui se positionnent alors de manière plus naturelle. Dans le cas où votre sujet s'accoude pour poser son visage sur sa main, indiquez-lui de ne pas appuyer réellement sa joue sur ses doigts pour éviter toute déformation. Si, malgré cela, votre sujet garde ses doigts tendus, occupez-les en lui donnant un objet à tenir (livre, sac ou tout autre accessoire convenant à la situation).
- Désynchronisez les bras, par exemple en indiquant au sujet d'en placer un sur sa tête et de faire bouger ses cheveux ou un chapeau, ou de le replier contre le buste de manière à ce que le menton prenne place sur les doigts légèrement repliés, et l'autre main posée sur la hanche. Plus généralement, jouez sur les articulations (épaules, coudes et poignets) pour assouplir la silhouette. Si votre modèle choisit de croiser les bras, proposez-lui de se déhancher et de pencher la tête pour que la colonne vertébrale imite un « S » plus ou moins prononcé. Mettez également sur les courbes naturelles du modèle et les triangles formés entre son corps et ses membres partiellement repliés.
- Si vous travaillez à l'extérieur ou disposez d'un long couloir ou d'une grande pièce, il peut être intéressant de demander à votre modèle de marcher lentement vers vous, pendant que vous prenez une série d'images. Répétez l'opération jusqu'à obtenir le portrait désiré. Vous pouvez aussi dire à votre sujet de s'éloigner en vous tournant le dos puis après quelques mètres, d'orienter son buste vers vous sans modifier la position du bassin. Déclenchez au moment le plus approprié pour obtenir une jolie courbure de la colonne vertébrale associée

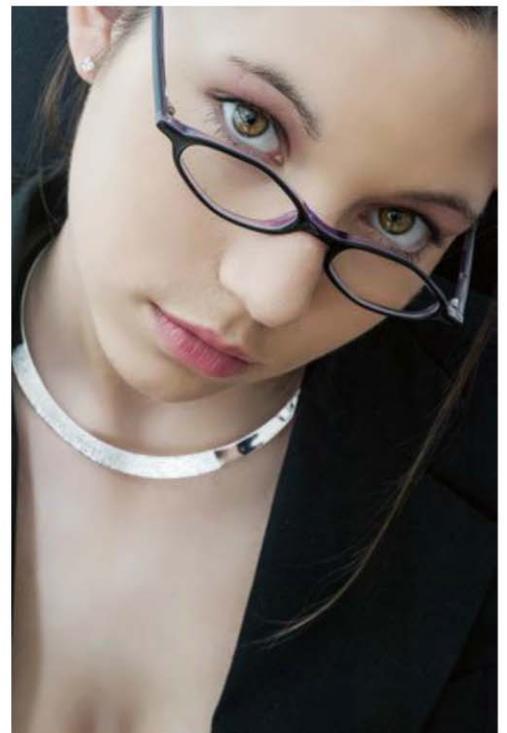


Dans ce cliché nocturne, le modèle passe naturellement la main dans ses cheveux tout en riant, ce qui accentue ici le côté spontané du portrait.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 6 400 ISO, 1/40 s, f/2,8, 70 mm

à une belle expression faciale. Bien souvent, cette pose doit être renouvelée plusieurs fois avant d'avoir un résultat satisfaisant. Néanmoins, avec un minimum d'habitude, elle permet d'obtenir des images dynamiques et spontanées.

- Quand vous souhaitez que votre sujet adresse un regard direct vers l'objectif, proposez-lui de regarder ailleurs et de tourner ses yeux vers l'appareil au dernier moment. Cette astuce évite d'obtenir un regard figé et sans âme.
- Qu'il soit de profil ou de trois quarts, dites au modèle de se déhancher en penchant plus ou moins le buste en avant et en inclinant un peu la tête de manière à ce que la ligne reliant le bassin, la poitrine et le regard forme un « S » et renforce ainsi le côté « félin » d'un sujet gracieux.
- Composez avec le décor en suggérant au modèle de s'appuyer sur un meuble, de s'accouder contre un mur ou de s'asseoir sur un canapé ou un divan.
- Demandez au modèle de redresser le torse et les épaules, cela évite le dos rond qui tend à tasser la silhouette et à rendre le sujet plus corpulent qu'il ne l'est en réalité.
- Conseillez au modèle de positionner son bassin de profil par rapport à l'objectif et d'orienter le buste plus ou moins vers vous. Avec un modèle féminin, cela valorise la poitrine et affine la taille. Si votre modèle est un homme, placez-vous de face par rapport à lui pour accentuer sa carrure et photographier son buste dans toute sa largeur.



Si votre sujet porte des lunettes, évitez les reflets sur les verres. Dans ce portrait, pris en plongée et à courte distance pour valoriser l'ovale du visage et les yeux, j'ai demandé au modèle d'incliner lentement la tête vers le bas et j'ai déclenché dès la disparition des reflets.

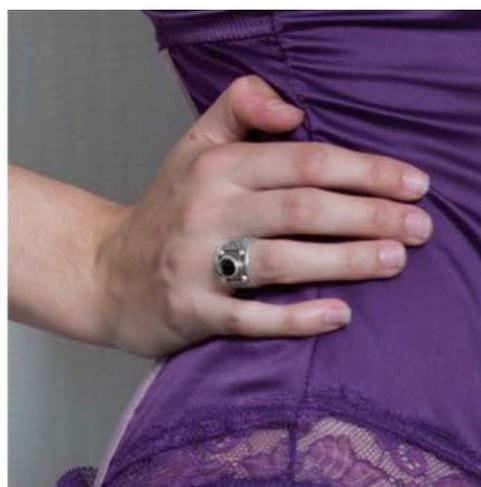
Nikon D2X, Nikon AF-D 50 mm f/1,8, 1 flash de studio, parapluie diffuseur – 100 ISO, 1/100 s, f/13

ATTENTION AUX MAINS !

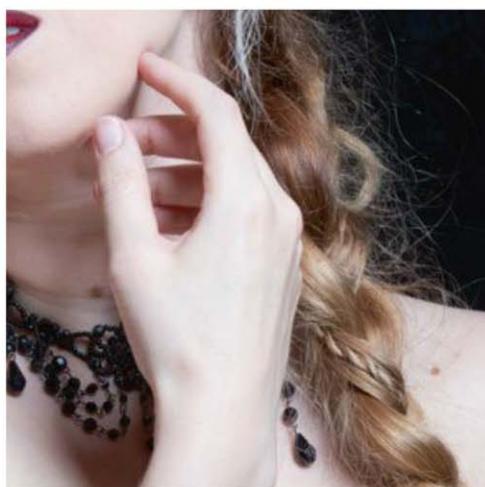
En photographie de portrait, s'il est tout à fait légitime de se concentrer essentiellement sur le regard et sur le visage du modèle, il ne faut pas pour autant négliger les éléments secondaires, et notamment les mains. Cette erreur est malheureusement commise par de nombreux portraitistes débutants. Le résultat obtenu est souvent sans appel : les mains pendent négligemment le long du corps, les doigts raides et tendus ou, au contraire, recroquevillés sur eux-mêmes, quand ils ne sont pas crochus ou tout simplement coupés au cadrage. Pour éviter cela, guidez votre modèle, en l'aidant à placer correctement ses mains et ses doigts. Sans sombrer dans un maniérisme outrancier, n'optez pas pour la raideur, et commencez par demander à la personne photographiée de « casser » le poignet pour briser la ligne droite entre le bras et la main. Une autre option si jamais les mains vous posent problème est de ne pas les inclure dans l'image. Les quelques photos présentées ci-après vous aideront dans votre « direction » des mains.



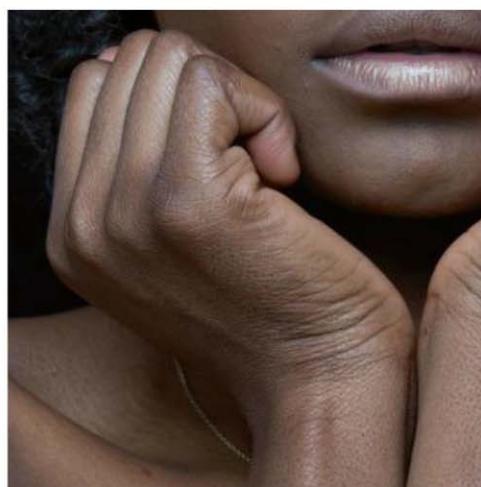
La main orientée vers le haut et les doigts, tous visibles et légèrement repliés, suggèrent grâce et légèreté.



Posée sur la hanche, la main souligne la taille du modèle. Soyez toutefois attentif aux doigts, qui peuvent parfois prendre un aspect crochu.



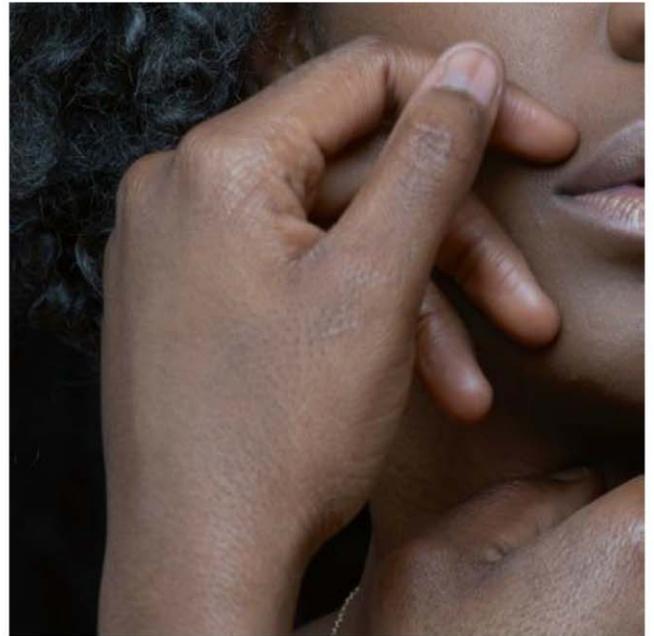
Touchant à peine le visage, la main ne marque pas ce dernier tout en soulignant ses contours. Cette attitude est souvent adoptée (à juste titre) par les modèles expérimentés.



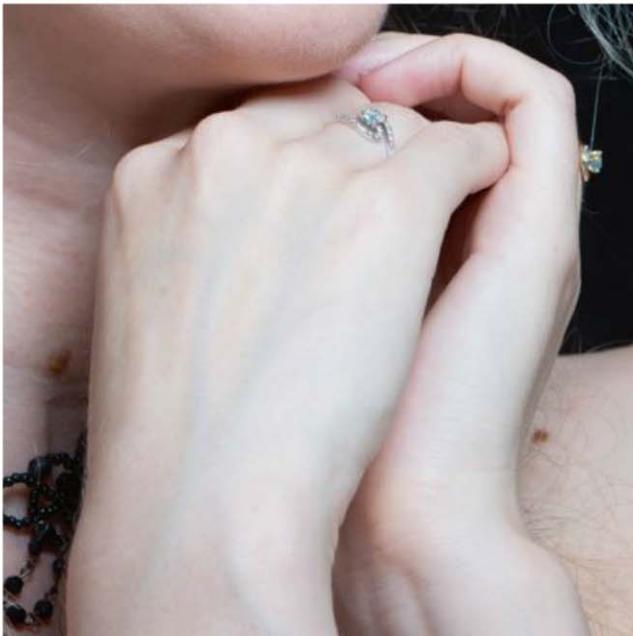
Les doigts repliés sous le visage sont envisageables dès lors qu'un ou plusieurs d'entre eux sont clairement lisibles.



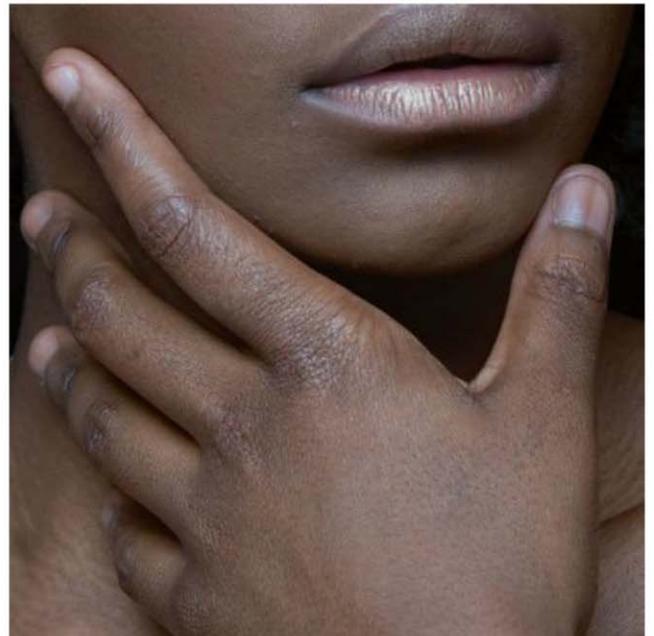
Au contraire de l'image précédente, des doigts repliés mais dont seule la première phalange est visible produisent un effet de moignon, qu'il est préférable d'éviter.



La main ainsi disposée, effleurant la joue, souligne la délicatesse et la grâce du sujet.



Les deux mains plus ou moins jointes et placées sous le visage, constituent une option intéressante pour montrer l'assurance du sujet et renforcer l'intensité d'un regard direct.



La main, doigts écartés et glissés sous le menton, donne une touche d'élégance et souligne l'attrait du visage.

- Proposez au modèle d'incliner légèrement le menton vers le bas pour masquer un éventuel double menton. En outre, cette position du visage tend à valoriser le regard.
- Une position allongée est parfaite pour jouer sur le côté « glamour » du modèle. Renforcez l'effet recherché à l'aide de quelques accessoires (coussin, accoudoir, oreiller, édredon, tapis, drap) ou vêtements appropriés (voiles, étoffes fines, satin).
- Dites à votre modèle de bouger lentement, sans se soucier de vous. Pour ma part, je suggère le plus souvent au sujet, après avoir vérifié le bon positionnement de son buste et de son bassin, de tourner la tête de la gauche vers la droite pendant que je déclenche au moment le plus propice. Il est préférable de réaliser deux ou trois séries de clichés en demandant au modèle de répéter l'opération tant que vous n'êtes pas satisfait du résultat. Faites confiance à votre instinct plutôt qu'au mode de prise de vue en rafale de votre boîtier. Quant au regard du modèle, il peut, selon votre envie, fixer l'objectif ou regarder vers une autre direction.

Clôturer la séance

Une séance de portrait peut durer seulement quelques minutes ou se prolonger durant plusieurs heures dès lors que vous faites des pauses entre deux séries d'images. Il n'y a donc aucune règle en la matière. Toutefois, rares sont les modèles, exceptés les professionnels, capables de garder leur concentration passées deux ou trois heures. Dès les premiers signes de fatigue, proposez donc à votre modèle de mettre fin à la séance. Retenez que les derniers instants d'une rencontre photographique restent souvent gravés dans la mémoire du modèle et qu'il faut donc les rendre agréables et sans contrainte.

Prenez le temps de faire le bilan de la séance en dialoguant avec votre modèle, confortablement installés autour d'un café ou d'un rafraîchissement. Vous lui montrerez ainsi que vous vous intéressez à son ressenti et lui donnerez sans doute l'envie de renouveler l'expérience.

Aller plus loin : travailler en équipe

Au fil du temps, alors que vous cumulez les séances de portrait, il est fort probable que vous vous preniez de passion pour cette activité. Sans doute ressentirez-vous alors le besoin de constituer une solide équipe de collaborateurs fiables et sérieux.

Monter son équipe de « collaborateurs »

Former un groupe de collaborateurs apporte de nombreux avantages, chacun étant alors en mesure d'apporter sa touche personnelle et ses idées aux photos. Parmi tous les postes possibles, voici un échantillon de ceux qui me paraissent être les plus profitables.

- **Accessoiriste** : certaines personnes, bien que n'ayant aucune compétence spécifique en matière de portrait photographique, disposent de très nombreux

accessoires vestimentaires ou autres. Un partenariat avec un accessoiriste est bien utile pour mettre en scène et soigner le moindre détail.

- **Assistant** : son rôle est évident. Il peut, selon les cas, maintenir en place un réflecteur, veiller à la sécurité du matériel, notamment quand on opère en plein air, rectifier un détail sur le modèle en vous permettant ainsi de rester derrière votre appareil photo.
- **Maquilleur** : c'est sans doute, avec l'assistant, le collaborateur que je trouve le plus utile en portrait. Il met en valeur le visage et les traits du modèle et veille à en gommer les imperfections tout en limitant les brillances de la peau. Certains maquilleurs excellent dans l'art de modifier la forme d'un visage sans le dénaturer, sont spécialisés dans les effets spéciaux ou font également office de coiffeur. Un bon maquillage fait gagner un temps précieux en postproduction.
- **Coiffeur** : dans le cas d'une équipe réduite, il est fréquent que le maquilleur assure également la coiffure du modèle. Pendant la séance, le coiffeur se tient prêt à intervenir si nécessaire sur les cheveux du sujet, vous laissant ainsi libre de vous concentrer sur l'attitude et la gestuelle de la personne photographiée.
- **Styliste** : il habille le modèle et veille, en fonction de votre direction artistique, à la cohérence et à l'harmonie de sa tenue vestimentaire. Il arrive que le styliste soit aussi créateur de vêtements et possède un univers qui lui est propre, vous offrant ainsi une belle occasion de collaborer sur du long terme à un projet commun en fusionnant vos idées et les siennes.

Réunir une équipe sérieuse constitue un atout bien réel car vous profitez ainsi de l'expérience et de l'imagination de chacun de ses membres. Avec de telles conditions favorables, vous progressez donc plus rapidement dans votre maîtrise du portrait que si vous travaillez seul.

Privilégier les collaborations sur du long terme

Néanmoins, malgré les avantages qu'elle apporte, une équipe de travail impose aussi quelques contraintes. Ainsi, plus elle comporte de membres, plus il est difficile d'organiser un shooting, chacun ayant son propre emploi du temps. Il est généralement nécessaire d'anticiper une date de prise de vue plusieurs semaines à l'avance, voire plusieurs mois. D'un autre côté, en prenant l'habitude de collaborer régulièrement avec les mêmes personnes, vous apprenez à les connaître, tant par leurs goûts et leurs aspirations artistiques que par leurs impératifs personnels et familiaux, et parvenez à créer une complicité avec eux. De plus, en connaissant les obligations de chacun, il vous est ensuite plus simple de prévoir une séance de prise de vue. Toutes ces considérations sont valables quelle que soit votre pratique du portrait, que vous soyez professionnel ou amateur passionné.

PHOTOGRAPHIE EN ÉQUIPE : QUE DIT LE DROIT FRANÇAIS ?

Selon la loi, seul le photographe est propriétaire de sa photographie, et cela même si cette dernière est le fruit d'un travail en équipe. Les collaborateurs éventuels ne sont donc pas reconnus comme coauteurs. Soyez cependant respectueux à leur égard, notamment en mentionnant leurs noms tout comme celui du modèle dès lors que vous publiez vos images dans la presse ou sur Internet.



6

Développer et retoucher ses portraits

La prise de vue terminée et les fichiers transférés sur votre disque dur, il vous incombe ensuite de les traiter et de les retoucher pour obtenir le rendu final souhaité. Ces deux dernières phases incontournables du processus photographique constituent l'objet de ce chapitre.

Nikon D3, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash de studio 600 Ws, octobox 120 – 200 ISO, 1/160 s, f/6,3, 160 mm

Quel logiciel pour quel usage ?

Sous le terme générique « postproduction » sont en réalité regroupées les deux opérations complémentaires que sont le développement et la retouche d'images. La première étape se résume à l'ajustement des valeurs globales du cliché (couleurs, densités et contraste) alors que la seconde rassemble les diverses corrections des défauts et autres modifications plus ou moins poussées.

Si les images JPEG sont développées directement en interne par le boîtier de prise de vue et requièrent peu de postproduction, les fichiers RAW doivent, eux, être traités avec un logiciel dédié à installer sur votre ordinateur.

Logiciels de développement

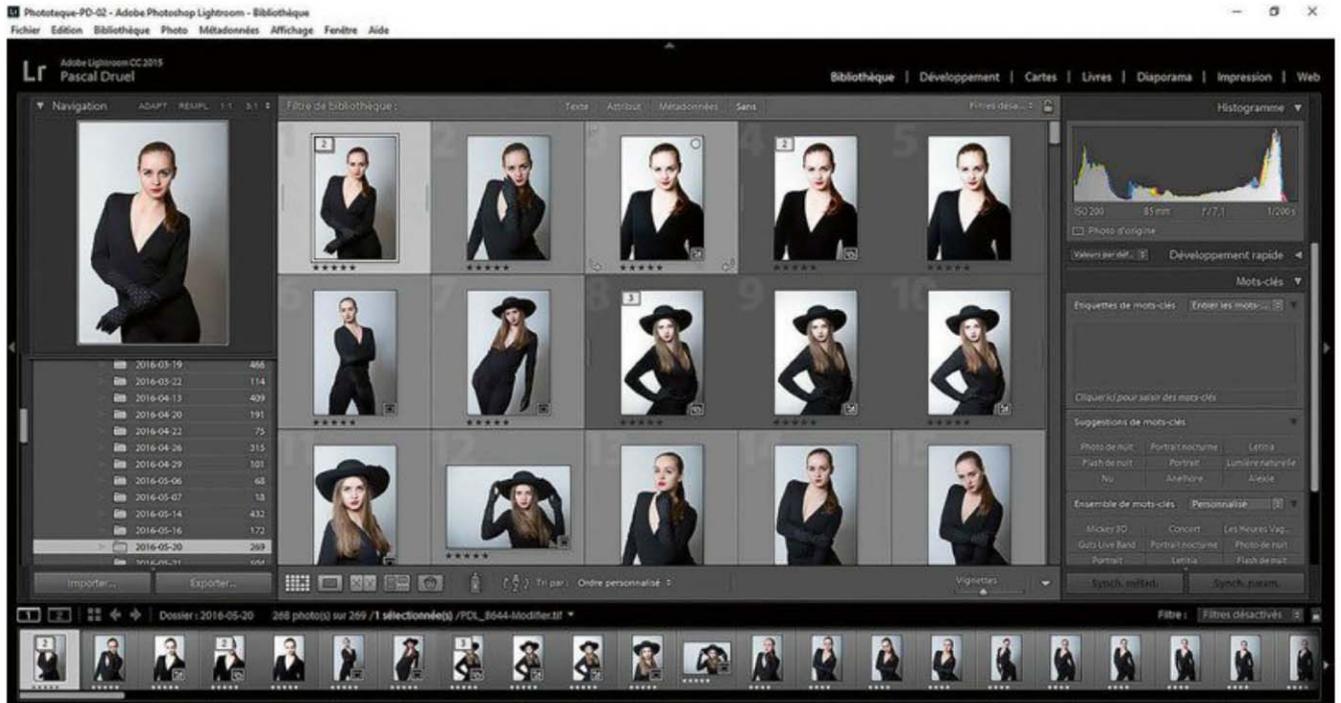
Il existe une multitude de logiciels de développement (appelés également « développeurs » ou « dérawtiseurs »), certains étant payants (DxO Optics Pro, Lightroom, Capture One) tandis que d'autres sont gratuits (RAWTherapee, Canon DPP, Nikon Capture NX-D). Ils permettent de modifier les fichiers RAW *via* leur interface. Certains proposent même des outils pour corriger un détail ou un défaut, mais ce ne sont cependant pas des logiciels de retouche.

Outre le traitement des fichiers RAW, un développeur assure également si nécessaire leur conversion – de manière automatique ou manuelle – dans d'autres formats plus universels (essentiellement en JPEG ou en TIFF). Retenez que toutes les opérations effectuées sur un fichier RAW sont annulables ou retouchables à volonté. Ainsi, une image RAW développée il y a plusieurs années peut être reprise à nouveau dans un logiciel plus récent, et donc plus performant, notamment en matière de correction du bruit.

Lightroom

Ce logiciel, lancé en 2007 et devenu rapidement une référence pour de nombreux photographes, est désormais inclus dans l'offre Creative Cloud d'Adobe en abonnement mensuel pour 12 euros par mois, en duo avec Photoshop CC. Outre son très bon moteur de développement, Lightroom intègre une fonction de catalogue qui permet de gérer rapidement et simplement un grand nombre d'images. Vous pouvez ainsi organiser et gérer vos fichiers sans disposer nécessairement des originaux sur votre ordinateur. En outre, Lightroom met à votre disposition de nombreuses options de recherche de fichiers *via* les mots-clés, les dates de prise de vue, les métadonnées EXIF, les champs IPTC ou par les notes et étiquettes de couleurs attribuées aux images.

Son interface repose sur une succession de modules (Bibliothèque, Développement, Cartes, Livres, Diaporama, Impression et Web) que vous pouvez agencer à votre guise, en fonction de vos goûts ou de vos besoins. Les deux modules les plus importants sont Bibliothèque et Développement. Le premier sert à la gestion et à l'organisation des fichiers, tandis que le second est dédié au traitement et à la retouche des images. Bien qu'il soit très convaincant à l'usage, Lightroom peut



L'interface de Lightroom repose sur la corrélation entre différents modules, chacun d'eux étant dévolu à une fonction précise. Ainsi, le module Bibliothèque que nous voyons ici est dédié à la création et à l'organisation de catalogues de gestion des images, tandis que le module Développement sert au traitement des fichiers.

toutefois dérouter le débutant peu habitué à trouver dans un même logiciel une aussi grande richesse fonctionnelle.

Avant de traiter des images, il faut les importer dans Lightroom. Les interventions se font ensuite sur des aperçus créés au moment de l'importation et intégrés dans le catalogue de logiciel. Le traitement effectué par la suite est totalement réversible. Pour ma part, après avoir été un inconditionnel de Nikon Capture NX2 (compatible seulement avec les formats RAW des boîtiers Nikon), j'ai désormais fait le choix de Lightroom pour développer mes fichiers RAW.

DxO Optics Pro

Ce logiciel, connu de nombreux photographes experts, est plébiscité pour la qualité de ses résultats en matière de correction des défauts optiques et de réduction du bruit dans les très hautes sensibilités. Il est en effet capable, en s'appuyant sur la lecture automatique des données EXIF, de déterminer la nature du couple boîtier/optique utilisé et d'appliquer ensuite les corrections nécessaires. Son interface repose sur trois modules (Organiser, Personnaliser et Traiter). Le premier sert à la navigation et à l'organisation des fichiers *via* des dossiers ou des projets. Le deuxième regroupe toutes les fonctions de correction et de réglage des images, et le dernier réunit toutes les options de conversion des fichiers (à l'unité ou par lots, selon un ou plusieurs formats de conversion).

Le logiciel propose aussi divers automatismes de traitement et permet également de simuler, *via* son plug-in FilmPack, le rendu des principaux films argentiques couleur et noir et blanc, tant au niveau des couleurs que de la granulation.

Camera Raw

Camera Raw est le module de développement des fichiers RAW intégré à Photoshop CC (ainsi qu'à Photoshop Elements dans une version nettement allégée). Il reprend le moteur de dématricage de Lightroom, ce qui est un gage d'excellence. Son interface, très simple, regroupe l'ensemble des réglages disponibles sous forme d'onglets répertoriés à droite de la fenêtre de visualisation des images. Le logiciel offre également la correction des défauts optiques en se basant sur sa base de données qui réunit les caractéristiques de nombreux objectifs. L'image traitée peut ensuite être directement ouverte dans Photoshop et retouchée si nécessaire.

Capture One

Capture One, développé par l'éditeur de logiciels et fabricant de dos numériques Phase One, présente une ergonomie très intuitive. Il offre des résultats très convaincants, notamment en matière de rendu des couleurs et de gestion des hautes lumières. Bien qu'il ne soit pas le plus performant dans le traitement des images réalisées en haute sensibilité, la dernière version a fait de sérieux progrès par rapport aux précédentes déclinaisons. Il en est de même pour les options de corrections locales qui bénéficient d'améliorations conséquentes. Capture One est disponible à l'achat ou sous forme d'abonnement.

DU CÔTÉ DES LOGICIELS DE DÉVELOPPEMENT GRATUITS...

Les dérawtiseurs libres tels que Darktable ou RAWTherapee offrent un bon niveau de traitement, mais ils souffrent d'une ergonomie peu intuitive et bénéficient rarement d'une mise à jour rapide pourtant indispensable à chaque sortie d'un nouvel appareil photo. Quant aux logiciels proposés par les marques, tels que Canon DPP ou Nikon Capture NX-D, ils sont certes intéressants pour faire ses premiers pas dans le traitement des fichiers RAW, mais leurs performances globales sont nettement inférieures à celles des logiciels payants. Pour toutes les raisons évoquées, il me semble donc peu judicieux de s'orienter vers un dérawtiseur gratuit dès lors que l'on aspire à un haut niveau de traitement et de flux de travail.

Logiciels de retouche

Dans le domaine des logiciels de retouche, Photoshop (édité par Adobe) règne en maître. Il est décliné en version « professionnelle » par abonnement (Photoshop CC) ou en version amateur en licence perpétuelle (Photoshop Elements). Il existe certes d'autres logiciels de retouche performants tels que PaintShop Pro (payant) ou Gimp (gratuit), mais ils sont très peu utilisés par les photographes professionnels et les experts pour diverses raisons (incompatibilité avec les images 16 bits, ergonomie déplorable...). En conséquence, sauf à vous inscrire à un forum Internet ou dans un club spécialisé, voire à consacrer de longues heures à votre « auto-apprentissage », il est plus difficile de se former efficacement à l'un

de ces produits qu'à Photoshop. Une simple recherche sur Internet dans n'importe quel moteur de recherche suffira ainsi à vous convaincre.

Or, tout logiciel de retouche d'images demandant une longue période d'apprentissage, il est capital que vous fassiez initialement le bon choix afin d'éviter toute perte de temps inutile. Pour cette raison, notamment si vous envisagez de vous investir durablement dans le portrait photographique, je vous recommande Photoshop, la déclinaison Elements, malgré ses qualités incontestables, n'autorisant pas certaines techniques de retouche abordées par la suite. En outre, le binôme Lightroom-Photoshop, bien qu'il ne soit pas incontournable, s'avère extrêmement efficace, les deux logiciels étant bien complémentaires.

Développer ses fichiers RAW dans Lightroom

Dès lors que vous avez opté pour l'enregistrement des fichiers en format RAW, il est nécessaire de les développer avant de les exploiter. Or, dans Lightroom, l'image ouverte reçoit un traitement par défaut. Si ce dernier ne vous convient pas, vous avez la possibilité de le désactiver ou de le modifier à votre envie. Pour ma part, je trouve très excessif les choix faits par le logiciel, même s'ils constituent une base de départ assez pertinente.

Les réglages de base

Le module Développement regroupe toutes les opérations et fonctions de traitements applicables aux fichiers RAW. Globalement, je vous conseille de les régler en suivant l'ordre proposé par le logiciel, soit de haut en bas, dans les Réglages de base : Balance des blancs, Tonalité (exposition, contraste, gestion des hautes et basses lumières) et Présence (Clarté, Vibrance et Saturation). Or, bien que Lightroom autorise des corrections d'exposition allant de -5 à +5 IL, limitez-vous à des ajustements ne dépassant pas un IL, dans un sens comme dans l'autre, voire exceptionnellement deux IL si l'image s'y prête. Au-delà de ces valeurs, toute correction me semble utopiste, et conduit à une piètre qualité finale. Il est donc préférable de recommencer la prise de vue plutôt que de chercher en vain à sauver un fichier qui ne mérite pas de l'être. En outre, agissez avec douceur sur les curseurs de réglage, les changements les plus extrêmes donnant toujours des résultats caricaturaux. Aidez-vous de la courbe de l'histogramme, en veillant notamment à préserver les hautes lumières de toute surexposition (exception faite des éventuelles sources de lumière présentes dans le champ cadré).

De même, commencez toujours par les corrections globales, et donc s'appliquant à toute l'image, avant d'aborder les modifications locales concernant une zone précise (déterminée à l'aide du Pinceau ou de tout autre outil de sélection). Agissez sur le réglage Exposition et affinez le résultat à l'aide des curseurs Hautes lumières, Ombres, Blancs et Noirs dédiés au traitement des valeurs extrêmes. Ces derniers sont très efficaces dès lors que l'image ne présente pas des blancs cramés et sans détail (niveau 255) et des ombres trop bouchées. Il est en effet

CONVERSION EN NOIR ET BLANC

Lightroom met à votre disposition des fonctions de conversion en noir et blanc de l'image très abouties *via* l'option Noir et blanc proposée dans le réglage de la balance des blancs (module Développement). Vous pouvez également choisir d'appliquer un preset (voir page 132) qui, rappelons-le, est toujours modifiable à volonté.



En partant d'une même image couleur, il est possible d'obtenir en toute simplicité une multitude de versions noir et blanc, le module Développement de Lightroom étant d'une grande souplesse d'emploi.

*Nikon D800, Nikon AF-S
70-200 mm f/2,8 IF ED VR II –
400 ISO, 1/100 s, f/2,8, 135 mm*

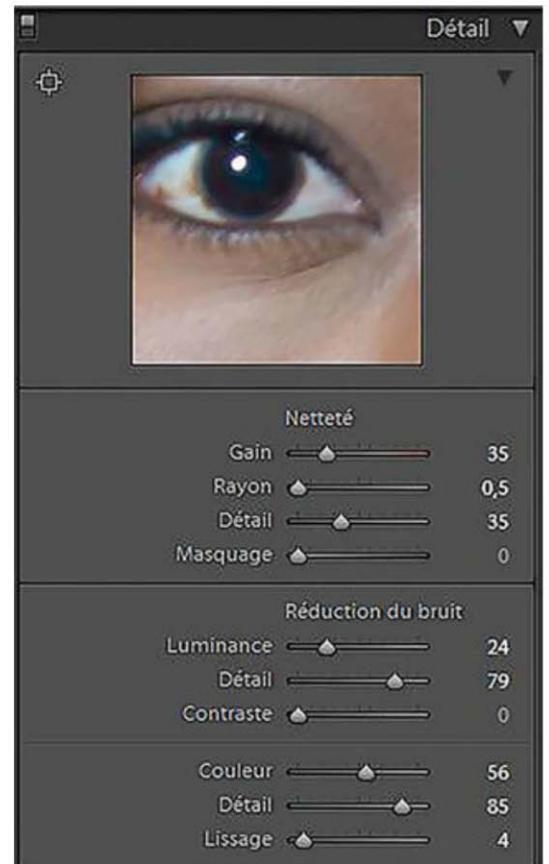


Le module Développement de Lightroom vous donne accès à tous les réglages nécessaires (répartis dans la partie droite de l'interface) pour traiter vos fichiers RAW.

impossible d'ajouter du détail dans une zone surexposée qui n'en contient pas, ou de déboucher des ombres trop foncées sans provoquer une forte montée du bruit. Comme toujours, intervenez avec parcimonie sur les réglages disponibles pour ajuster les valeurs de l'image.

Conjuguer détail et bruit

En complément de l'ajustement des valeurs, Lightroom met à votre disposition des fonctions de réduction du bruit très puissantes, mais exigeant méthode et doigté pour donner des résultats convaincants. En premier lieu, affichez votre image à 100 % ou plus (il est parfois utile d'agrandir à 200 ou à 300 % quand on traite une zone essentielle de la photo). Désactivez ensuite la correction automatique appliquée par le logiciel qui est excessive et manque de finesse (fonction Réduction du bruit dans l'onglet Détail du module Développement). Le panneau de réduction du bruit de Lightroom



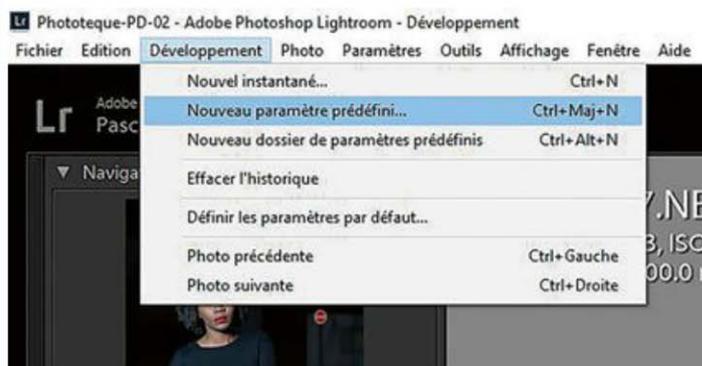
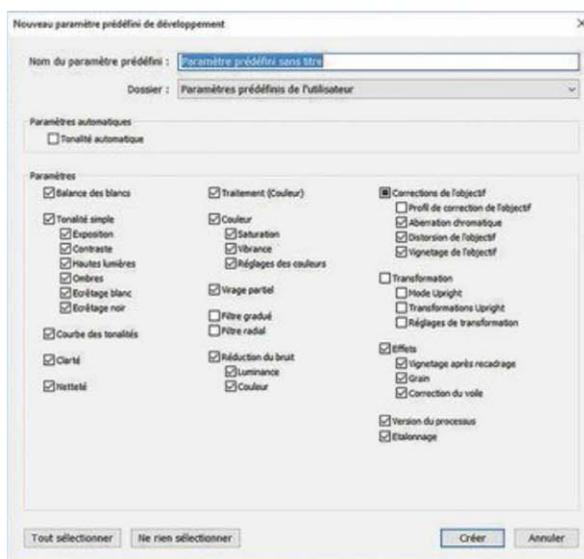
Dans Lightroom, le panneau Réduction du bruit permet d'affiner avec précision le rendu de l'image.

EXPLOITER LES PRESETS

Dans Lightroom, le terme « preset » désigne un ensemble de réglages préinstallés applicables à toute image pour obtenir des effets de virage, de conversion noir et blanc ou tout autre résultat plus ou moins prononcé. Ils sont regroupés dans le panneau Réglages prédéfinis du module Développement. Vous pouvez télécharger sur Internet des milliers de presets mais force est d'admettre que la plupart d'entre eux ne conviendront qu'à certaines images. En revanche, il me semble nettement plus judicieux de créer vos propres presets en fonction de vos images et de les sauvegarder (menu Développement>Nouveau paramètre prédéfini), en leur attribuant un nom concis et éloquent, afin de les retrouver rapidement par la suite. Il est également possible d'enregistrer diverses versions d'un preset en modifiant entre chaque sauvegarde un ou plusieurs réglages. Bien exploité, un preset permet de traiter rapidement un groupe d'images présentant des caractéristiques proches. Toutefois, il est souvent nécessaire d'affiner l'image après application d'un preset.



Dans Lightroom, il est possible de créer une infinité de presets et de les stocker dans le panneau Paramètres prédéfinis.



distingue le bruit de chrominance (points colorés parasites) du bruit de luminance (points gris plus ou moins denses). Les réglages à valider dépendent de la sensibilité et de l'appareil photo utilisés. Toutefois, je vous conseille de commencer par réduire le bruit de chrominance en agissant sur les curseurs Couleur et Lissage, en veillant à ne pas trop désaturer l'image. Ajustez ensuite le curseur Détail pour obtenir le meilleur compromis entre réduction de bruit et netteté. Terminez par le traitement du bruit de luminance via les curseurs Luminance et Contraste, puis ajoutez du Détail si nécessaire. D'une manière générale, évitez de trop pousser les curseurs. Plus la valeur adoptée est élevée, plus le traitement est poussé. Des valeurs intermédiaires, entre 30 et 70, donnent bien souvent les meilleurs résultats. Dans tous les cas, il me semble préférable de conserver un peu de bruit dans l'image plutôt que d'opter pour un lissage trop prononcé qui aboutit à un effet « masque de cire » et supprime tous les plus fins détails.

Retoucher ses portraits dans Photoshop

Bien que Lightroom propose quelques options de retouche, il ne peut rivaliser dans ce domaine avec Photoshop. Bien au contraire, les deux logiciels sont parfaitement complémentaires. Ainsi, le développement d'une image étant fait dans Lightroom, il est ensuite aisé de passer de ce dernier à Photoshop *via* le menu Photo>Modifier dans>Modifier dans Adobe Photoshop CC (ce chemin est également accessible par un clic droit sur l'image). Une fois votre image ouverte dans Photoshop, avant toute opération, dupliquez le calque Arrière-plan par un cliquer-glisser sur l'icône Créer un calque, située dans le bas de la palette Calques. Vous limitez ainsi le risque de fausse manipulation.

Choisissez ensuite les outils adaptés à vos besoins, Photoshop regorge de fonctions et de commandes utiles en retouche, mais il est parfois difficile de s'y retrouver. Ainsi, il existe mille et une manières d'améliorer un portrait, chaque photographe ou chaque retoucheur ayant une méthodologie qui lui est propre. En conséquence, les techniques de retouche que j'aborde dans ce chapitre ne sont nullement exhaustives, mais je les utilise quotidiennement et elles devraient vous permettre de corriger les petits défauts et améliorer ainsi la qualité de vos portraits sans les dénaturer.

Ces deux images identiques diffèrent cependant par le fait que la seconde a été retouchée, contrairement à la première qui, en dehors du développement, n'a pas été modifiée. La retouche a été décomposée en plusieurs étapes successives : séparation de fréquences, Dodge and burn, retouches localisées des couleurs et des densités, notamment au niveau des yeux et des oreilles.

L'ensemble des opérations m'a demandé à peine plus de dix minutes, mais il est tout à fait possible d'aller plus loin dans la retouche, tout étant affaire de goût et de recherche personnelle.

Nikon D2X, Micro-Nikkor AF-D 105 mm f/2,8, flash de studio, parapluie diffuseur – 100 ISO, 1/100 s, f/9



INTÉRÊT D'UNE TABLETTE GRAPHIQUE

Bien qu'il soit tout à fait possible de retoucher entièrement un portrait en travaillant à la souris, je vous conseille vivement, si vous pratiquez très régulièrement cette discipline, d'investir dans une tablette graphique. Ce périphérique informatique apporte en effet un grand confort de travail tout en améliorant votre vitesse d'exécution. Parmi les fabricants qui proposent ce type de produits, Wacom, incontournable, occupe approximativement 90 % du marché. Je ne peux que vous conseiller d'orienter votre choix vers l'une des tablettes proposées par cette marque. Parmi tous les modèles disponibles, ceux de la gamme Intuos constituent un excellent compromis entre performances, ergonomie et prix. Enfin, retenez qu'il est préférable de travailler sur une tablette de qualité même petite, plutôt que sur un modèle plus grand mais moins précis. Pour ma part, j'emploie une Wacom Intuos 4M qui me donne pleinement satisfaction.



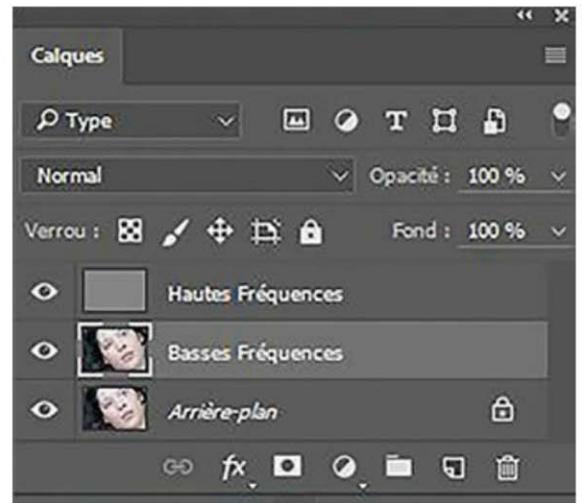
Une tablette graphique de qualité apporte un grand confort de travail. Elle permet de travailler avec précision et rapidité.

Améliorer la peau *via* la séparation de fréquences

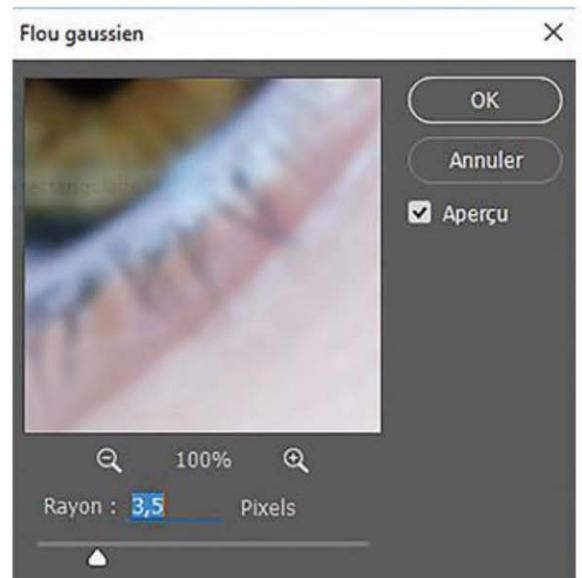
Parmi les nombreuses techniques de retouche de peau qui donnent des résultats satisfaisants, celle faisant appel à la séparation de fréquences est assurément l'une des plus efficaces. Elle permet de corriger les défauts de la peau tout en préservant son grain. Elle donne des résultats convaincants et répond notamment à la tendance actuelle du rendu « naturel », bien loin des méthodes basées sur l'application du filtre Flou gaussien directement sur l'image qui aboutissent toutes à un résultat inesthétique et trop artificiel.

Ainsi que son nom l'indique, la séparation de fréquences repose sur la distinction entre les hautes fréquences (détails et textures) et les basses fréquences (densités et couleurs) de l'image, réparties respectivement sur deux calques distincts obtenus en dupliquant l'image de départ. Chacun des calques « Hautes fréquences » et « Basses fréquences » est ensuite travaillé indépendamment, de manière à ce que la correction des couleurs n'affecte pas les détails et *vice versa*. Voici le détail des opérations.

1. Dupliquez deux fois le calque Arrière-plan comme décrit plus haut. Renommez respectivement Hautes fréquences et Basses fréquences les duplicatas supérieur et inférieur ainsi obtenus.
2. Sélectionnez le calque Basses fréquences et appliquez-lui le filtre Flou gaussien (menu Filtre>Flou>Flou gaussien). Dans la boîte de dialogue alors affichée à l'écran, faites glisser vers la droite le curseur Rayon jusqu'à l'atténuation des petits défauts de peau. Généralement, une valeur en pixels approximativement égale au quart de la résolution de l'image (exprimée en Mpix) est suffisante (soit un rayon d'environ 9 pixels pour une définition de 36 Mpix). Modulez cependant cette valeur purement indicative en fonction de votre goût, mais ne poussez toutefois pas trop loin le curseur. Pour juger du résultat sur l'ensemble de l'image, désactivez l'affichage du calque Hautes fréquences dans la palette Calques. Certains photographes et retoucheurs préfèrent au Flou gaussien les filtres Médiane (menu Filtre>Bruit>Médiane) ou Antipoussière (menu Filtre>Bruit>Antipoussière). Dans le doute, essayez les trois filtres afin de déterminer lequel d'entre eux donne le résultat qui vous convient le mieux.



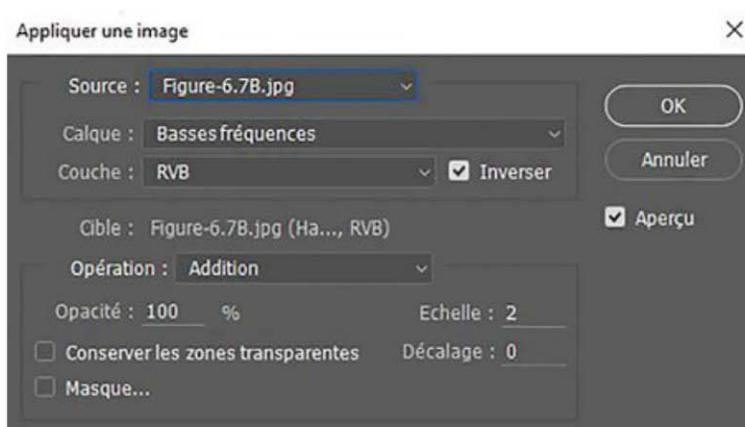
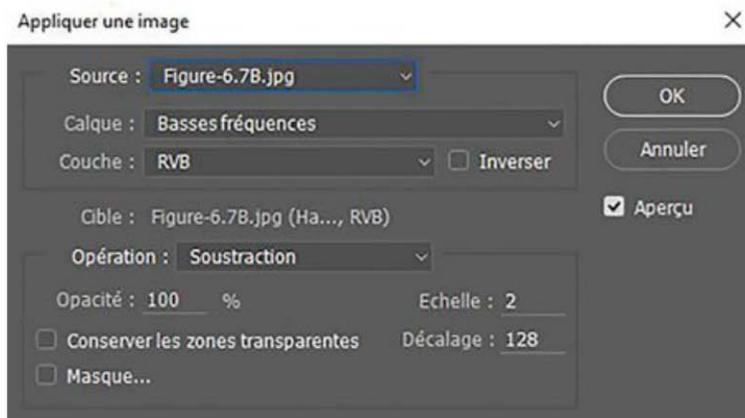
La séparation de fréquences une fois effectuée, la palette Calques contient alors trois calques (Arrière-plan, Basses fréquences et Hautes fréquences).



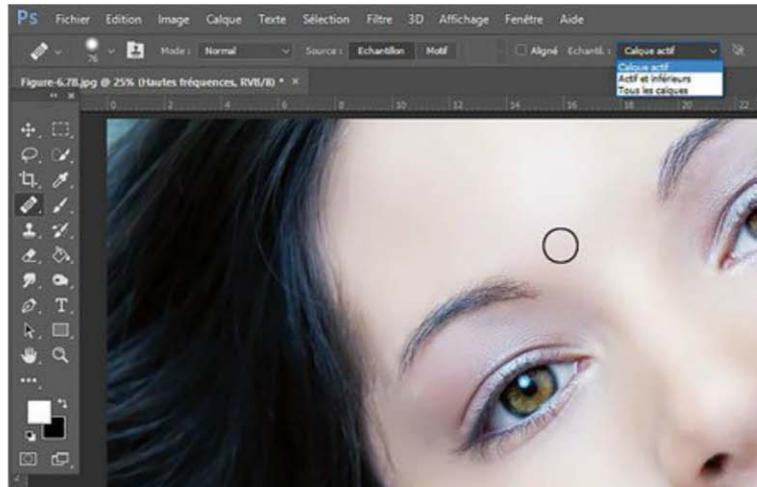
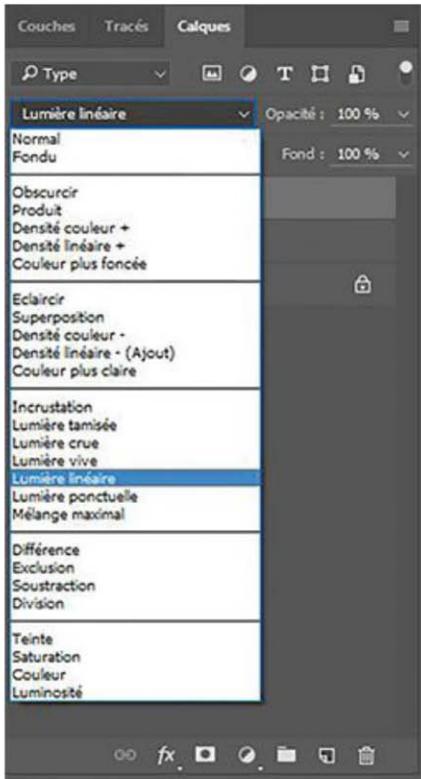
La boîte de dialogue sert à définir la quantité de flou applicable sur l'image.

- Dans la palette Calques, cliquez sur le calque Hautes fréquences pour le valider comme calque de travail. Ouvrez la boîte de dialogue Appliquer une image (menu Image>Appliquer une image). Deux cas sont alors possibles : soit vous travaillez sur une image en 8 bits par couche, soit elle est échantillonnée sur 16 bits par couche. Les réglages à valider dépendent de cette profondeur d'échantillonnage.

Le paramétrage de la boîte de dialogue Appliquer une image dépend de la profondeur d'échantillonnage du document traité. Pour une image 8 bits, adoptez des réglages identiques à ceux indiquées ci-contre en haut. En 16 bits, préférez ceux mentionnés par la 2^e capture. Cette fonction est absente de Photoshop Elements. Dans ce dernier, la seule autre option est d'utiliser le filtre Passe-haut, même s'il se montre ici moins performant que la fonction Appliquer une image.



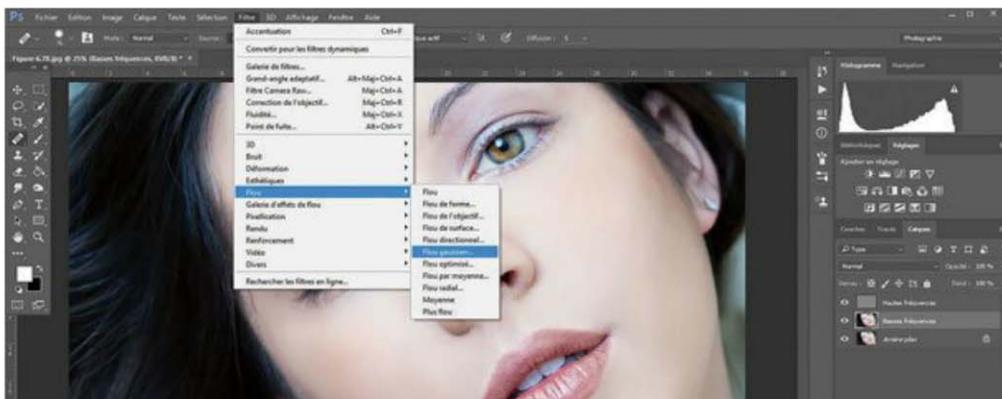
- Validez vos paramètres de la boîte de dialogue Appliquer une image en appuyant sur OK : à ce stade des opérations, l'image est grise et laisse seulement deviner quelques contours du sujet.
- Dans la palette Calques, choisissez Lumière linéaire comme mode de fusion du calque Hautes fréquences. À première vue, l'image semble identique à celle d'origine. En réalité, les détails et les tonalités sont désormais répartis sur deux calques distincts que vous pouvez travailler indépendamment l'un de l'autre. C'est là tout l'intérêt de cette méthode de retouche.
- Sur le calque Hautes fréquences, retouchez les défauts à l'aide de l'outil Correcteur du Correcteur localisé ou du Tampon de duplication, en fonction du détail à corriger. Dans tous les cas, vérifiez dans la barre d'options que la retouche s'applique seulement sur le calque actif. Supprimez ainsi tous les boutons, taches, rides et irrégularités sur la peau. Modifiez la taille et la forme de l'outil en fonction du défaut à retoucher.



Le correcteur donne de meilleurs résultats quand sa forme d'outil est de taille légèrement supérieure à celle du défaut à retoucher.

Le mode de fusion *Lumière linéaire* est accessible directement dans la palette *Calques*.

7. Validez le calque Basses fréquences comme calque de travail. Retouchez les teintes et les densités de la peau en employant, en fonction du résultat recherché, l'un des trois outils cités lors de l'étape précédente. Vous pouvez définir certaines zones (via l'outil Lasso) sur lesquelles vous appliquez le filtre Flou gaussien pour uniformiser les couleurs et les densités. Vous pouvez également peindre le calque Basses fréquences via l'outil Pinceau (en sélectionnant la couleur la plus appropriée et en choisissant une Opacité comprise entre 10 et 20 %). Choisissez l'outil le plus adapté au travail à effectuer tout en tenant compte du résultat recherché.



Le filtre *Flou gaussien* a les faveurs de nombreux utilisateurs de la séparation de fréquences. Il peut cependant, selon les cas, être remplacé par d'autres filtres tels que l'*Antipoussière* ou *Médiane*, voire le *Correcteur* ou le *Correcteur localisé*. Tout dépend du travail à réaliser et de la taille de la zone retouchée.

8. Travaillez votre image en alternant le calque de travail en fonction de la modification à réaliser. Essayez différents outils, jusqu'à l'obtention d'un résultat satisfaisant. Aplatissez ensuite l'image (menu Calque>Aplatir l'image) et enregistrez-la dans le format de votre choix (de préférence en TIFF, voire en JPEG si vous disposez d'un espace mémoire limité).

La méthode de séparation de fréquences est idéale pour retoucher la peau du modèle, mais elle se montre aussi très efficace pour supprimer proprement un détail incongru ou tout autre élément visuel indésirable inclus dans le champ cadré. De plus, elle peut être associée à d'autres techniques de retouche, ce qui étend encore son domaine d'applications.

Ces deux images montrent clairement les différences entre une image brute et une autre retouchée via une séparation de fréquences.

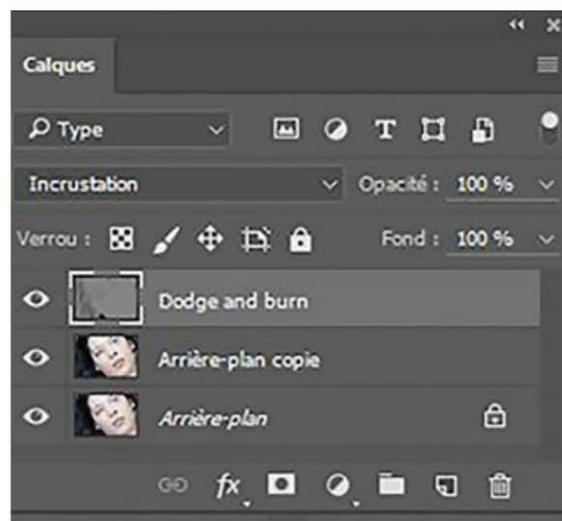


« Dodge and burn » et ajustements locaux des densités

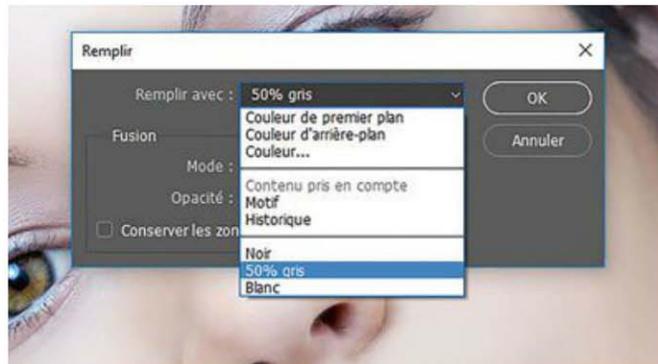
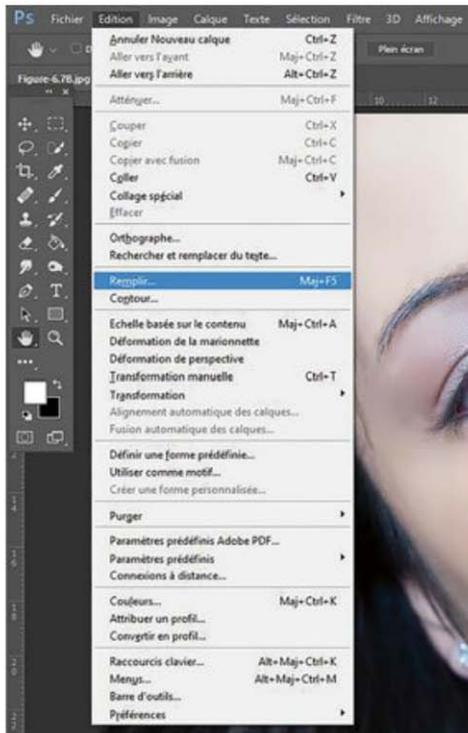
La technique connue outre-Atlantique sous l'appellation *Dodge and burn* permet de corriger localement les densités de l'image sans la dégrader ou en altérer les détails. Elle peut s'employer en corrélation ou non avec la séparation de fréquences.

1. Dupliquez le calque Arrière-plan et créez un nouveau calque (renommez-le éventuellement « Dodge and burn »).

Le calque Dodge and burn s'applique directement au calque Arrière-plan copie qui lui est sous-jacent.

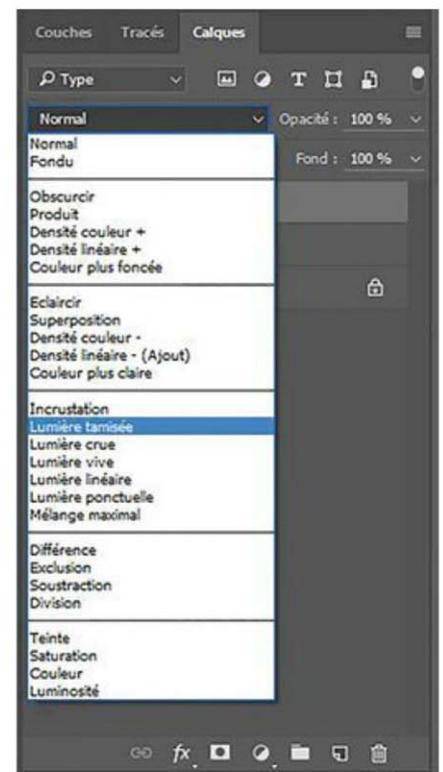


2. Remplissez uniformément en gris neutre le calque Dodge and burn (menu Édition>Remplir).



Lors de l'emploi de la commande Remplir, veillez à bien sélectionner « 50 % gris » dans le champ « Remplir avec ».

3. Dans la palette Calques, choisissez comme mode de fusion du calque Incrustation ou Lumière tamisée.
4. Travaillez ensuite les densités du calque Dodge and burn à l'aide des outils Densité+ et Densité-, ou via le Pinceau en ayant au préalable sélectionné dans la barre d'options de ce dernier une Opacité comprise entre 10 et 20 % et comme couleur de premier plan le blanc ou le noir respectivement pour éclaircir ou obscurcir les densités.
5. Une fois satisfait du résultat, aplatissez les calques et sauvegardez votre image.



Le choix entre les modes de fusion Incrustation et Lumière tamisée dépend de l'effet voulu, le premier donnant des résultats très légèrement plus contrastés que le second.

Intensifier le regard

Dans la plupart des portraits, le regard du modèle joue un rôle essentiel. Il est important de le mettre en avant par une postproduction adaptée. Commencez donc par supprimer les éventuels petits vaisseaux sanguins présents dans le blanc de l'œil en utilisant la technique de séparation de fréquences et modifiez si nécessaire les densités des yeux et des sourcils via un calque Dodge and burn. La suite des opérations sur les yeux consiste simplement à éclaircir les iris pour renforcer leur éclat.

1. Sélectionnez les yeux à l'aide de l'outil de sélection de votre choix (Rectangle de sélection, Ellipse de sélection ou Lasso).
2. Transformez votre sélection en calque (raccourci clavier CTRL + J), renommez-le « Yeux » et ajoutez-lui un Masque de fusion en cliquant dans la palette Calques sur l'icône Ajouter un masque de fusion.



Commencez la retouche des yeux par une sélection grossière et légèrement plus grande que celle de la zone à traiter.



Après transformation de la sélection en calque, affinez celle-ci via un masque de fusion.



3. Dans la palette Calques, validez Superposition comme mode de fusion du calque. Toute la sélection est désormais éclaircie de manière excessive (le résultat sera corrigé ultérieurement). Affinez celle-ci en peignant en noir le masque de fusion (après avoir cliqué dessus pour le sélectionner) en laissant voir seulement les iris et, dans une moindre mesure, le blanc des yeux (en peignant le masque en gris plus ou moins dense à cet endroit).

Appliqué avec une Opacité de 100 %, le calque Yeux a une action trop prononcée et caricaturale, ainsi que le montre la capture ci-contre. Toutefois, ce choix, bien que provisoire, simplifie le travail du masque de fusion en facilitant la lecture de la zone à traiter.

4. Toujours dans la palette Calques, réduisez l'Opacité du calque Yeux jusqu'au résultat recherché. Aplatissez ensuite l'image et enregistrez-la.



Le masque de fusion étant désormais clairement défini, attribuez au calque Yeux l'Opacité qui vous convient.



Ces deux vignettes montrent respectivement, de gauche à droite, les yeux avant et après retouche.

Aller plus loin...

Outre les quelques techniques de retouche que nous venons d'aborder, vous avez également la possibilité de corriger localement n'importe quelle zone de l'image (cheveux, dents, vêtement, bijou ou autre) en appliquant la méthode proposée pour les yeux : création d'une sélection, transformation de celle-ci en calque et ajout d'un masque de fusion à ce dernier pour affiner la zone à corriger. Il suffit ensuite de modifier les valeurs de ce calque en lui appliquant un calque de réglage (icône Créer un calque de remplissage ou de réglage dans le bas de la palette Calques).

Retenez par ailleurs que l'image est modifiable à tout moment tant que les calques ne sont pas aplatis. En effet, un masque de fusion peut être changé à volonté en le peignant en noir ou en blanc pour respectivement restreindre ou élargir la sélection. En créant donc autant de calques que nécessaire, chacun d'eux étant alors couplé à un masque de fusion, vous pouvez créer une infinité de sélections à traiter ensuite indépendamment les unes des autres. La qualité du résultat obtenu est affaire de bon goût, de doigté et d'expérience.



Copyright © 2017 Eyrolles.

7

Travaux pratiques

Dans ce dernier chapitre, je vous propose d'étudier quelques cas pratiques de portraits parfois assez éloignés des sentiers académiques. Vous y découvrirez également diverses manières d'aborder la photographie de lingerie et de nu, celle-ci se traitant assez souvent de manière analogue au portrait.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash de studio 600 Ws, octobox 120 – 100 ISO, 1/125 s, f/8, 200 mm



Dans un portrait Low key, les fortes densités dominant l'ensemble des valeurs. Elles sont ensuite mises en avant par une postproduction adaptée.

*Nikon D, Nikon AF-S
70-200 mm f/2,8 IF ED VR II
– 200 ISO, 1/200 s, f/7,1,
160 mm*

Portrait Low key

Un portrait *Low key* est une image dans laquelle les fortes densités (autrement dit, les ombres, par opposition aux hautes lumières qui constituent les faibles densités) représentent l'essentiel de ses valeurs. Nous la percevons donc comme un cliché assez sombre dans lequel les hautes lumières sont minoritaires bien qu'elles puissent être présentes, notamment dans le cas d'un clair-obscur. Les volumes sont alors suggérés par les ombres, tout en présentant des hautes lumières éclatantes mais spatialement peu distribuées qui marquent les contours essentiels du modèle. Globalement, tous les clairs-obscurs sont des *Low key*, mais la réciproque est fausse.

De prime abord, réaliser un portrait *Low key* implique que la scène photographiée montre une forte prépondérance des valeurs sombres. Ce type de clichés est envisageable avec un modèle à la peau blanche, mais convient toutefois mieux à une personne à la peau noire ou mate. En parallèle, il est préférable que la tenue vestimentaire du sujet, tout comme le décor environnant, soient plutôt sombres. L'image enregistrée correctement, et donc bien exposée afin de préserver le maximum de

dynamique et exploiter au mieux les capacités du capteur de votre appareil photo, il est ensuite nécessaire de la traiter dans votre logiciel de développement. C'est au cours de cette phase que les fortes densités sont valorisées tout en donnant aussi de l'éclat aux hautes lumières. De fait, correctement conçu et réalisé, un portrait *Low key* montre alors un panel de densités assez étendu, avec des écarts de luminosité conséquents entre basses et hautes lumières (même si ces dernières sont peu représentées).

Prise de vue

En premier lieu, je vous suggère – comme toujours – de choisir le RAW comme format d'enregistrement et de travailler à une sensibilité aussi basse que possible (200 ISO ou moins) pour limiter la montée du bruit tout en bénéficiant d'une dynamique élevée. Côté éclairage, les sources à flux discontinu ou continu ont leurs spécificités propres, mais c'est surtout le modeleur employé qui importe dans

ce type d'images. Dès lors que la source peut délivrer la puissance lumineuse nécessaire, il est possible de lui associer un modeleur diffusant (qui absorbe toujours partiellement la lumière émise) pour obtenir un éclairage doux qui convient bien au portrait *Low key*. Si vous disposez d'un vaste studio de prises de vue (ou d'une grande pièce convertie pour l'occasion à cet usage), l'une des meilleures possibilités est alors d'opérer en éclairage indirect. Le flux lumineux émis par chaque source frappe un réflecteur qui, correctement positionné, le renvoie vers le sujet. Cette méthode procure une lumière enveloppante et bien répartie sur le modèle, avec un contraste d'éclairage assez faible.

Cependant, si vous disposez seulement d'un lieu exigü, la seule solution est alors de travailler en éclairage direct. Prenez soin de choisir un modeleur aussi diffusant que possible, l'idéal étant une boîte à lumière. Pour ma part, j'affectionne beaucoup l'octobox 120 qui offre un excellent compromis entre douceur d'éclairage et maniabilité. Les modèles plus petits ne sont pas assez doux à mon goût, et les plus grands sont d'un usage trop contraignant car peu maniables. Dans une petite pièce, ils posent souvent problème en s'interposant dans le champ cadré entre le modèle et l'appareil photo. Rappelez-vous aussi que, si nécessaire, la plupart des boîtes à lumière acceptent des grilles nid-d'abeilles souples qui assurent une meilleure concentration du flux lumineux, sans nuire à sa diffusion et tout en dessinant plus nettement les ombres.

Au contraire, un parapluie diffuseur est ici peu intéressant car il présente un point chaud assez marqué (zone centrale plus lumineuse que les bords) et tend à éclairer l'arrière-plan quand celui-ci est assez proche du sujet. Le résultat est encore plus marqué avec un parapluie réflecteur. Dans la situation peu enviable où vous ne disposez pas d'une source diffuse, vous pouvez toujours improviser un panneau diffusant (drap blanc recyclé ou autre), quitte à lui superposer des bouts d'étoffe noire ou opaque dans le but de délimiter plus précisément la zone éclairée et donc éviter tout pollution lumineuse sur le fond.

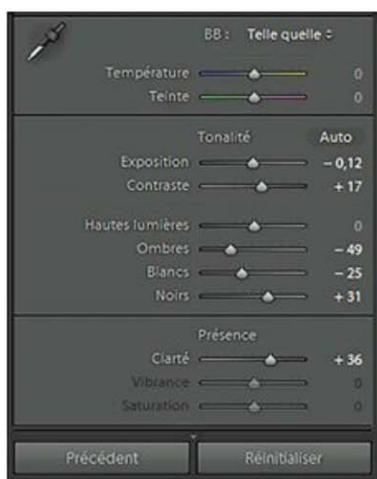


Dans tout portrait Low key, le modelé, notamment dans les cheveux et sur la peau est conservé par une bonne exposition. Toute sous-exposition aurait alors conduit à des ombres trop denses et sans détail.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 200 ISO, 1/200 s, f/7,1, 200 mm

Comme toujours au studio, employez seulement le nombre de sources nécessaires. En portrait *Low key*, une seule source diffusante est bien souvent suffisante si vous choisissez de cadrer en plan américain ou en plan taille. Bien entendu, cette configuration minimaliste n'autorise pas tous les types de portraits *Low key*, mais elle offre l'avantage d'être simple à mettre en place et facile à maîtriser. Une bonne base de départ (appliquée dans les exemples illustrant ces pages) consiste à positionner la source sur la gauche du champ cadré, en surplomb du sujet et orientée approximativement à 30 ou 40° vers le bas. Toutes les boîtes à lumière ne montrant pas la même « uniformité », surveillez bien que l'éventuel point chaud tombe bien sur le visage, et non sur la poitrine ou toute autre partie du corps du modèle. Il est en effet préférable que le visage soit la partie la plus claire de l'image, les hautes lumières attirant toujours en premier lieu le regard du lecteur. Travaillez peu de poses différentes mais finalisez bien chacune d'elles, en mettant l'accent sur le graphisme et en ayant le souci du détail.

Traitement des fichiers



Sur les deux portraits *Low key* précédents, j'ai appliqué dans Lightroom ces paramètres de développement.

Le développement des fichiers et la retouche des images constituent une étape essentielle. Commencez par ajuster la balance des blancs pour obtenir une juste restitution des couleurs. Dans ses grandes lignes, la suite du traitement dans Lightroom consiste à densifier fortement les ombres et à éclaircir légèrement les hautes lumières afin de renforcer leur éclat.

L'image est ensuite transposée de Lightroom à Photoshop (menu Photo>Modifier dans>Modifier dans Adobe Photoshop) où je procède aux opérations suivantes :

- réduction de la saturation des rouges de plus de 50 % (raccourci clavier Ctrl + U) ;
- accentuation localisée en dupliquant le calque Arrière-plan (Calque>Dupliquer le calque) et en ajoutant à la copie ainsi créée un Masque de fusion (clic de souris sur l'icône correspondante dans le bas de la palette Calques) pour délimiter les zones accentuées (menu Filtre>Renforcement>Accentuation), soit principalement les yeux, la bouche et quelques mèches de cheveux ;
- forte désaturation générale (raccourci clavier Ctrl + U) de manière à obtenir une image quasiment monochrome ;
- réchauffement global des teintes, pour renforcer l'atmosphère intimiste de l'image (menu Image>Réglages>Filtre photo) et choix dans la boîte de dialogue Filtre photo du filtre le plus approprié à l'effet recherché ;
- aplatissage des calques et sauvegarde.

Portrait *High key*

À l'opposé d'une image *Low key*, un portrait *High key* est un cliché bien exposé dans lequel les hautes lumières forment l'essentiel des valeurs. Nous le voyons

alors comme une photo très claire, dans laquelle les noirs, bien que présents, se font rares. En conséquence, il est nécessaire que le sujet photographié soit lumineux. Dans l'idéal, un modèle blond, aux yeux et à la peau claire, portant des vêtements blancs ou aux couleurs pâles et pastel s'avère parfait pour réaliser un portrait *High key*. L'image est ensuite traitée de manière à mettre en avant les hautes lumières et à éclaircir les ombres tout en préservant les noirs. De fait, un cliché *High key* affiche un large panel de valeurs avec des zones lumineuses majoritairement présentes et des noirs denses bien que rares. Il ne s'agit donc pas d'une photo surexposée comme on le lit encore malheureusement trop souvent.



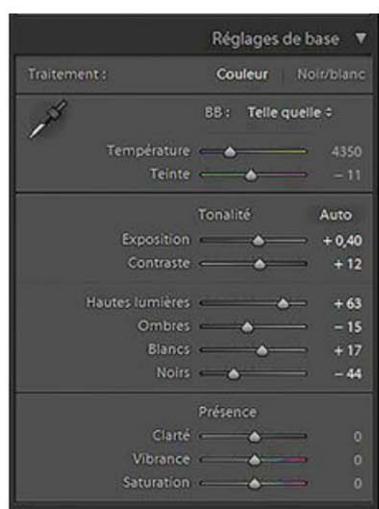
Dans un portrait High key, les zones claires sont dominantes, mais cela n'exclut nullement la présence de noirs profonds.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash autonome 600 Ws, bol beauté 55 cm – 100 ISO, 1/125 s, f/9, 125 mm

Prise de vue

Avant la séance, demandez au modèle de porter des vêtements clairs. Le blanc est idéal mais il impose la prudence quant à l'exposition, car il augmente le risque d'obtenir des hautes lumières surexposées. Or, il est essentiel de préserver du détail et du modelé dans toutes les valeurs du sujet. Bien entendu, il est également nécessaire de construire un éclairage adapté au rendu souhaité. De mon côté, pour du portrait *High key*, en extérieur comme au studio, j'affectionne beaucoup le bol beauté, dont j'aime la lumière douce mais néanmoins assez directive, parfaite pour renforcer les microcontrastes et obtenir ainsi des noirs bien denses et non diffus. Choisissez également un fond clair et éclairez-le *via* une seconde source. À défaut de celle-ci, il est impératif de placer le sujet près de l'arrière-plan, ce qui engendre des ombres portées bien visibles sur ce dernier avec lesquelles il faut alors composer. Quand les conditions le permettent, notamment par une belle journée ensoleillée dans un cadre lumineux (pierre ou sable clairs) ponctué de reflets spéculaires (au bord de la mer ou d'une rivière), vous pouvez aussi travailler à l'extérieur en lumière naturelle.

Traitement des fichiers



Dans Lightroom, les réglages indiqués sur l'image constituent une bonne base de départ pour traiter un portrait High key.

Dans votre logiciel de développement, ajustez la balance des blancs de manière à obtenir une bonne restitution globale des valeurs. Dans ses grands principes, le traitement *High key* consiste à valoriser les zones claires de l'image et à éclaircir les ombres tout en préservant les noirs, obtenant ainsi le contraste nécessaire à des fins esthétiques.

L'image est ensuite permutée de Lightroom à Photoshop (menu Photo>Modifier dans>Modifier dans Adobe Photoshop) où je procède aux opérations suivantes :

- réduction de la saturation des rouges de plus de 50 % (raccourci clavier Ctrl + U) afin d'obtenir un rendu de la peau plus éthéré ;
- augmentation de la saturation de certaines zones de l'image (yeux, cheveux, détail vestimentaire ou bijou) en fonction du résultat recherché ;
- accentuation localisée en dupliquant le calque Arrière-plan (Calque>Dupliquer le calque) et en ajoutant à la copie ainsi créée un Masque de fusion (clic de souris sur l'icône correspondante dans le bas de la palette Calques) pour délimiter les zones accentuées (menu Filtre>Renforcement>Accentuation), soit principalement les yeux, la bouche et quelques mèches de cheveux ;

- forte désaturation générale (raccourci clavier Ctrl + U) de manière à obtenir une image quasiment monochrome ;
- aplatissement des calques et enregistrement.

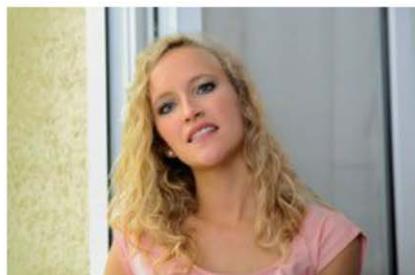
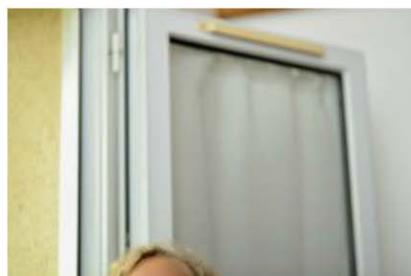
Portrait selon la méthode « Brenizer »

Ryan Brenizer est le photographe américain qui a créé la méthode éponyme et dont il explique en détail la procédure sur son site Internet (ryanbrenizer.com/category/brenizer-method/). Cette technique, très populaire outre-Atlantique, permet de simuler le rendu visuel d'un objectif ultraluminaire employé à son ouverture nominale.

Prise de vue

La méthode Brenizer repose sur le montage de plusieurs vues à la manière d'un assemblage panoramique. L'image de haute définition ainsi obtenue montre donc une très faible profondeur de champ. Le rendu final est toutefois tributaire du nombre de vues associées et du matériel de prise de vue mis en œuvre. Pour autant, la méthode Brenizer est très souple puisqu'elle est applicable avec quasiment n'importe quel appareil photo. Cependant, vous obtiendrez les meilleurs résultats en respectant les principes élémentaires suivants :

- demandez à la personne photographiée d'être parfaitement immobile ;
- fixez l'appareil photo sur un trépied afin d'obtenir des raccordements très précis entre les différentes vues ;
- employez de préférence un objectif à focale fixe comprise entre 50 et 135 mm et lumineux (f/2 ou plus) à son ouverture nominale, voire diaphragmé d'un cran ;
- si vous disposez de plusieurs boîtiers de prise de vue, préférez celui doté du plus grand capteur pour maximiser l'effet de faible profondeur de champ ;
- lors des premiers essais, contentez-vous d'un nombre de vues relativement modeste, afin de bien vous imprégner du mode opératoire. Une dizaine d'images est suffisant pour obtenir des résultats convaincants ;
- travaillez en mode automatique, avec mémorisation de l'exposition *via* la touche ou la commande appropriée, ou en mode manuel de manière à conserver les mêmes réglages d'exposition et balance des blancs d'une vue à une autre ;
- faites le point sur l'œil du modèle et débrayez ensuite l'autofocus. Toutes les images doivent être réalisées sans changer la mise au point d'une vue à l'autre afin que seul le sujet principal soit net sur l'assemblage final ;
- veillez à ce que les différents clichés se chevauchent bien, en gardant une zone commune de 20 à 40 % entre deux vues successives, pour simplifier la tâche du logiciel d'assemblage en postproduction, et limiter le risque d'apparition d'artéfacts ;
- commencez votre série d'images par le visage du modèle, et continuez en spirale autour de ce dernier.





Ce portrait, obtenu selon la méthode Brenizer, est constitué de 13 vues (voir page de gauche) assemblées dans le logiciel Microsoft ICE. Dans Photoshop, j'ai ensuite légèrement recadré et retouché le montage (redressement des fuyantes, suppression des artéfacts et autres défauts). La profondeur de champ obtenue est très faible, comme le montre la vignette de l'œil, extraite du cliché final.

Nikon D3, Nikon AF-S 85 mm f/1,8 – 100 ISO, 1/125 s, f/1,8



Traitement des fichiers

La prise de vue terminée, traitez les vues dans votre logiciel de développement habituel, de manière à obtenir une série homogène (notamment au niveau de l'exposition et de la balance des blancs). Assemblez ensuite les images dans un logiciel adapté (Autopano Pro, Easypano, Hugin, Microsoft ICE, Photoshop) que vous aurez au préalable veillé à installer sur votre ordinateur. Plus le soin accordé à la prise de vue est grand, plus l'assemblage final est convaincant. Dans l'éven-

tualité où vous obtiendriez des résultats moyens, je vous conseille donc de recommencer la prise de vue, en cherchant à remédier au défaut constaté. Si votre logiciel d'assemblage le permet, enregistrez votre travail au format PSD. Vous préserverez ainsi tous les calques, vous octroyant donc la possibilité *a posteriori* d'ajuster si nécessaire la position de chacun d'eux. Retouchez les éventuels artefacts et petits défauts avant d'aplatir les calques et de sauvegarder l'image finale.

Portrait et prise de vue sportive

En fonction de votre pratique, il peut arriver que vous ayez à conjuguer portrait et photographie sportive. Cela peut être à l'occasion d'une compétition jouée par un ou plusieurs de vos proches, ou dans le cadre d'une commande spécifique de la part d'un club sportif ou autre.



Toute activité sportive offre de belles opportunités pour photographier des scènes d'action, mais aussi pour réaliser des portraits des athlètes. Dans la plupart des cas, une longue focale est indispensable.

Nikon D3, Nikon AF-S 200-500 mm f/5,6 E ED VR – 1 600 ISO, 1/50 s, f/8, 500 mm

Prise de vue

Voici quelques pistes à suivre pour conjuguer avec succès portrait et prise de vue sportive :

- employez une longue focale (téléobjectif ou télézoom) afin de vous rapprocher visuellement du sujet sans gêner les athlètes ;

- choisissez une sensibilité suffisamment élevée pour vous prémunir contre tout risque de flou de bougé. Si votre appareil le permet, optez pour le mode sensibilité auto en indiquant un temps de pose minimum compatible avec une utilisation à main levée de votre appareil, en tenant compte de la focale employée (ou équivalente en 24×36) ;
- si vous en avez la possibilité, changez régulièrement de point de vue pour varier cadrages et compositions. Alternez entre les plans serrés et les plan larges ;
- anticipez l'action pour déclencher au moment le plus opportun. Pour ce faire, il est essentiel de connaître la discipline à photographier en se renseignant par tous les moyens dont vous disposez (dialogue avec les pratiquants, presse et ouvrages spécialisés, Internet) ;
- en cadrage serré, ouvrez le diaphragme pour détacher visuellement le sujet du reste de l'image. *A contrario*, en cadrage large, fermez autant que possible le diaphragme (en tenant compte du temps de pose) pour obtenir une profondeur de champ suffisamment grande afin de permettre la lecture de la scène.



Le sport offre de belles opportunités de réaliser des portraits dans le feu de l'action.

Nikon D3, Nikon AF-S 200-500 mm f/5,6 E ED VR – 1 600 ISO, 1/200 s, f/5,6, 500 mm

Certains sports, comme le kendo, présentent un fort intérêt graphique par les tenues et les attitudes des pratiquants. En portrait de sport, il est essentiel de mettre l'accent sur les spécificités de la discipline photographiée.

Nikon D3, Nikon AF-S 200-500 mm f/5,6 E ED VR – 1 600 ISO, 1/100 s, f/6,3, 410 mm



Traitement des fichiers

La postproduction des photographies de sport ne pose aucun problème spécifique, hormis peut-être le traitement du bruit (voir page 40) si les images ont été prises en haute sensibilité. Bien qu'il s'agisse d'une affaire de goût personnel, il me semble toujours préférable de privilégier une image bruitée mais conservant une certaine richesse d'informations, plutôt qu'un cliché lissé, sans bruit mais également dépourvu de détail.



Certaines formes de portrait sans visage permettent de mettre l'accent sur un accessoire vestimentaire propre à la discipline photographiée.

Nikon D800, Nikon AF-S 200-500 mm f/5,6 E ED VR – 1 600 ISO, 1/40 s, f/5,6, 360 mm

Portrait « boudoir »

La photo « boudoir » est une forme de portrait féminin à connotation intimiste, glamour et sexy, réalisé dans un intérieur accueillant et chaleureux (le terme « boudoir » fait ici référence au petit salon intime adjacent à la chambre à coucher dans les habitations luxueuses du XVIII^e siècle, et dédié aux conversations féminines). Ce type de prises de vue s'intercale donc entre le portrait classique, voire académique, et la photographie de lingerie ou de nu. Toute femme, quels que soient son âge et sa morphologie, peut poser pour de la photo boudoir. De même, ce genre s'accommode de multiples tenues vestimentaires du modèle (nudité, lingerie fine, chemise d'homme, pull en laine mohair, pyjama, déshabillé et autres). On note que ce type d'images est de plus en plus populaire auprès de la gent féminine qui, bien souvent, souhaite poser pour offrir les clichés à un être cher ou par plaisir personnel.



Veillez à ce que la tenue vestimentaire du modèle s'accorde avec le décor environnant (pas de tenue sophistiquée dans un cadre simple). L'image est en effet supposée représenter le sujet dans son intimité.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash autonome 600 Ws, octobox 120 – 100 ISO, 1/160 s, f/5,6, 135 mm

Prise de vue

Dans quasiment tous les cas, il suffit d'une chambre assez spacieuse ou d'un salon, si possible lumineux, pour s'initier au portrait boudoir. En fonction du lieu choisi, vous pouvez travailler en lumière naturelle ou en éclairage artificiel, ou même combiner les deux types de sources. Techniquement, cette discipline ne pose aucun problème spécifique, mais pour de meilleurs résultats, il est tout de même préférable de suivre quelques consignes simples :

- du fait de son caractère intimiste, la photo boudoir convient mieux que la plupart des autres formes de portrait (exception faite du portrait en reportage) aux courtes distances de travail (inférieures à trois mètres) qui suggèrent une certaine proximité avec le modèle ;

- les mains du sujet revêtant souvent une grande importance, demandez au modèle de soigner sa manucure avant la séance (d'autant que la décoration sur ongle est actuellement très en vogue) ;
- sauf à rechercher un effet particulier, préférez un objectif de focale assez proche de celle d'une optique standard (40 à 60 mm), ou un court téléobjectif (85 ou 105 mm). Indépendamment de la focale adoptée, un objectif au rendu doux et dont le bokeh est crémeux (transitions douces et nuancées entre les zones nettes et floues) convient tout à fait à ce type d'images ;

Le noir et blanc se prête parfaitement au portrait boudoir, dès lors que l'image est soigneusement traitée.

Nikon D2X, Nikon AF-D 50 mm f/1,8, flash de studio 200 Ws, parapluie diffuseur – 200 ISO, 1/125 s, f/16



- privilégiez les lumières douces (grande baie vitrée avec ou sans rideau diffusant, boîte à lumière de belle taille, parapluie diffuseur) ;
- dans l'éventualité où le modèle choisit une tenue vestimentaire assez déshabillée, conseillez-lui d'anticiper son épilation quelques jours avant la séance, de manière à réduire les rougeurs et autres petits problèmes de peau. Vous éviterez ainsi de longues heures de retouche ;
- si le modèle pose nu, ou très peu vêtu, suggérez-lui de ne porter aucun sous-vêtement pendant les heures précédant la séance, le temps que les éventuelles marques sur la peau s'atténuent naturellement ;
- dans tous les cas, demandez au modèle de soigner son apparence physique, tant au niveau de son maquillage que de sa coiffure. Si nécessaire, faites appel à des collaborateurs (maquilleur, coiffeur, styliste).



Les poses allongées se prêtent particulièrement bien à la photo boudoir.

Nikon D800, Nikon AF-S 105 mm f/2,5, flash autonome 600 Ws, octobox 120 – 100 ISO, 1/160 s, f/5,6

Traitement des fichiers

La photo boudoir s'associe bien aux traitements doux et suggérant une ambiance intimiste ou rétro. Le noir et blanc s'avère également approprié. De même, il est important de soigner tout particulièrement le rendu des hautes lumières et la retouche de peau (voir page 135).

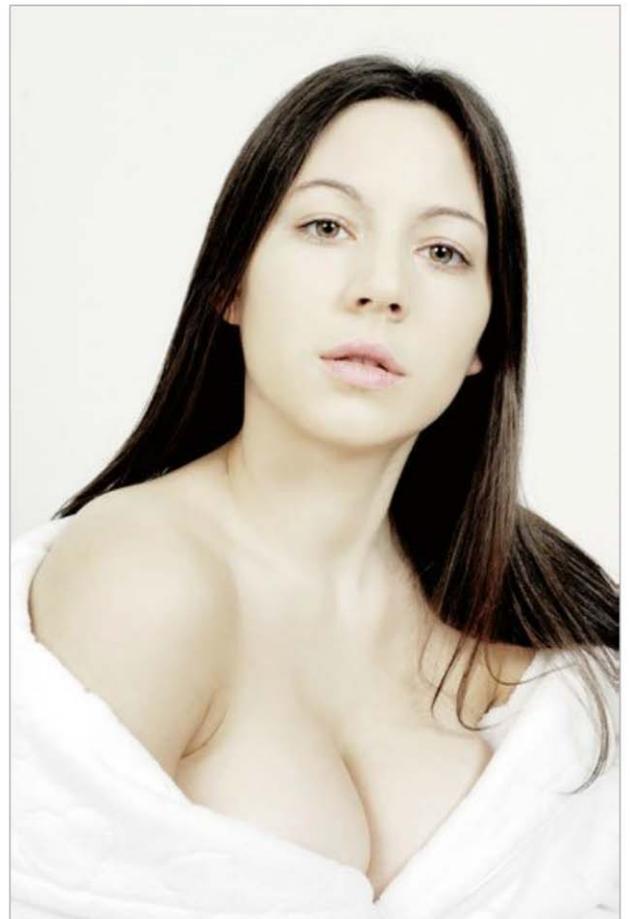


Photo boudoir et High key s'associent bien dès lors que le sujet s'y prête.

Nikon D2X, Nikon AF-S 24-120 mm f/3,5-5,6 IF ED VR, 2 flashes de studio 200 Ws – 200 ISO, 1/125 s, f/18, 52 mm

Portrait et lingerie

La prise de vue de lingerie se conçoit de diverses manières. Le modèle peut ainsi être clairement identifiable ou au contraire masqué ou non inclus dans la composition. Néanmoins, quel que soit le parti pris, l'image vise toujours à évoquer une certaine sensualité.

En photographie de lingerie, l'harmonie chromatique entre les sous-vêtements portés et le cadre environnant a une forte influence sur l'impact visuel de l'image.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash autonome 600 Ws, octobox 120 – 100 ISO, 1/160 s, f/6,3, 70 mm



Prise de vue

Contrairement au portrait boudoir pour lequel une distance de travail relativement courte convient dans certains cas, il est préférable, en photographie de lingerie, de choisir une perspective douce, afin de restituer aussi fidèlement que possible les proportions du modèle. En vue d'obtenir les meilleurs résultats, je vous suggère donc de suivre ces quelques conseils :

- optez pour une distance de travail supérieure ou égale à trois mètres (perspective douce) ;
- un court téléobjectif (85 mm, 105 mm, 135 mm) ou un télézoom de puissance moyenne (70-200 mm ou 75-300 mm) sont les outils les plus adéquats pour aborder la photographie de lingerie ;



Une longue focale permet de garder une grande distance de travail, condition indispensable pour obtenir une perspective douce et flatteuse pour le modèle.

Nikon D800, Nikon AI-S 135 mm f/2, flash de studio 600 Ws, octobox 120 – 100 ISO, 1/125 s, f/8

- privilégiez un éclairage doux, que vous opérez en lumière naturelle ou en éclairage artificiel. En particulier, accordez le plus grand soin à la gestion des ombres. Celles-ci doivent être bien placées de manière à faciliter la lecture de l'image ;
- préférez les poses avec un déhanchement plus ou moins marqué, pour marquer la taille et mettre en avant, selon les cas, le buste ou le bassin du modèle ;
- attention à la gestion des membres. Les bras ou les jambes parallèles donnent rarement de belles images.



La plupart des pièces de lingerie se prêtent bien aux compositions graphiques et épurées.

Nikon D2X, Nikon AF-S 24-120 mm f/3,5-5,6 IF ED VR, 2 flashes de studio 200 Ws – 200 ISO, 1/125 s, f/18, 70 mm



Diversifier sa production d'images est indispensable. L'un des moyens pour y parvenir est de réaliser des plans serrés sur des détails dès lors que le sous-vêtement photographié s'y prête.

Nikon D3, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 3 200 ISO, 1/30 s, f/2,8, 185 mm

Traitement des fichiers

En photographie de lingerie, tous les traitements sont possibles dès lors qu'il existe une continuité et une logique assumée entre la pose, les sous-vêtements portés, le décor environnant, l'éclairage, l'ambiance et le rendu final de l'image. Ainsi, même si tout est permis, il est essentiel de respecter l'idée directrice suivie dès la prise de vue. Dans tous les cas, soignez particulièrement la postproduction, tant au niveau du développement que de celui de la retouche, la photographie de lingerie ne souffrant d'aucune approximation, sous peine de sombrer rapidement dans le vulgaire ou le « ringard ».



Certains sous-vêtements, difficiles à porter, exigent que votre modèle ait une plastique parfaite. Veillez notamment à éviter tout bourrelet induit par une pose inadaptée. En parallèle, corrigez impérativement en postproduction tous les petits défauts de peau.

Nikon D2X, Nikon AF-S 24-120 mm f/3,5-5,6 IF ED VR, flash de studio 200 Ws, parapluie diffuseur – 200 ISO, 1/125 s, f/18, 55 mm

Semi-nu et nu

Tout comme la photographie de lingerie, le nu (en portrait ou non) exige une prudence extrême quant à l'art et à la manière de l'aborder. Il est impératif de fuir toute pose ou traitement douteux afin de valoriser le sujet, et non le dévaloriser en optant pour la vulgarité, consciemment ou inconsciemment.



La frontière entre prise de vue de lingerie et de nu est fine voire purement arbitraire, dans la mesure où les deux disciplines partagent beaucoup de points communs.

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash de studio 600 Ws, octobox 120 – 100 ISO, 1/125 s, f/11, 140 mm

Prise de vue

Le nu, que le modèle soit identifiable ou non, est assurément un thème populaire. Pourtant, il s'agit sans doute de l'une des disciplines photographiques « classiques » les plus difficiles à bien appréhender, tant la séparation entre le « beau » et le « vulgaire » est ici ténue. La plupart des conseils proposés pour la photo boudoir et de lingerie s'appliquent également au nu. Recommandez ainsi au modèle de ne porter aucun dessous plusieurs heures avant la séance pour les raisons évoquées précédemment. De même, le jour de la séance, recommandez-lui de se vêtir de vêtements amples, sans élastique susceptibles de marquer la peau. Suggérez-lui aussi d'emmener un vêtement chaud, toujours utile lors d'une pause pour éviter de prendre un coup de froid, ou tout simplement pour se couvrir rapidement si la séance se déroule en extérieur.

Côté matériel de prise de vue, un objectif standard (50 mm en 24 × 36), ainsi que ceux des focales assez proches de celle de ce dernier (35 à 85 mm)



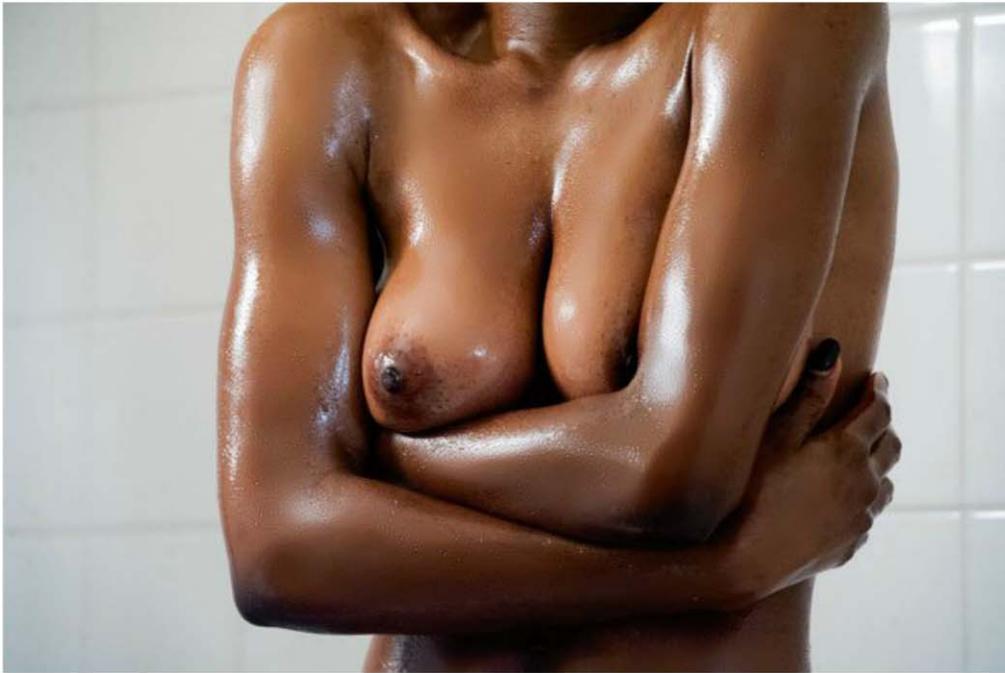
Le nu exige de bien appréhender la plastique du modèle photographié, afin d'anticiper au mieux les poses les plus susceptibles de lui rendre hommage.

Nikon D3, Nikon AF-S 85 mm f/1,4 – 200 ISO, 1/400 s, f/1,4

conviennent bien au traitement du nu. Bien entendu, il est tout à fait possible d'aborder le nu avec des optiques de focales plus courtes ou plus longues, mais elles me semblent peu adaptées pour débiter en la matière, car d'un usage trop spécifique. Parallèlement, le nu se satisfait de beaucoup d'éclairages différents, allant des lumières douces aux plus dures, dès lors que l'image, de sa conception au rendu final, est cohérente et respecte une idée directrice.

Traitement des fichiers

En postproduction, soignez particulièrement le traitement et la retouche de la peau, en veillant notamment à obtenir une homogénéité entre les différentes parties corporelles visibles. Faites attention au rendu colorimétrique, des différences étant le plus souvent naturellement visibles entre les mains, la poitrine et le visage, il est alors préférable de les atténuer pour d'évidentes raisons esthétiques. Pour ce faire, employez en fonction de vos besoins une ou plusieurs des techniques de retouche abordées précédemment (voir page 133).



En intérieur, la salle de bains est une pièce particulièrement prédisposée à la photographie de nu. Si elle est exiguë, je vous conseille d'opter pour un cadrage serré afin d'éliminer plus facilement du champ cadré tout élément visuel indésirable.

Nikon D3, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 6 400 ISO, 1/20 s, f/5,6, 195 mm

Nu et *Light painting*

La technique du *Light painting* s'emploie dans l'obscurité et en pose longue, l'appareil photo étant fixé sur un trépied et déclenché via une télécommande ou à l'aide du retardateur. Elle consiste, en intérieur (dans un studio ou dans une pièce improvisée comme tel) à « peindre » le modèle avec le faisceau d'une lampe de poche ou de toute autre source de lumière ponctuelle.



Le nu traité en Light painting donne des images intimistes et oniriques. Il est cependant nécessaire de procéder à plusieurs essais avant d'obtenir la bonne image.

Nikon D750, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 200 ISO, 35 s, f/20, 122 mm

Prise de vue

Les images créées en *Light painting* traduisent une atmosphère intimiste teintée d'une pointe de mystère. Pour obtenir les meilleurs résultats possibles, je vous suggère d'appliquer quelques concepts élémentaires :

- la lumière étant encore allumée dans le studio, guidez votre modèle en gardant toujours à l'esprit qu'il doit rester immobile durant toute la durée de l'exposition. Retenez donc seulement des poses simples et confortables, pour éviter tout mouvement involontaire et limiter le risque de crampe. Travaillez chaque détail, sachant qu'une fois l'obscurité faite, il vous sera impossible de corriger une erreur. De même, limitez au strict minimum les accessoires vestimentaires, toujours sources de distraction pour l'œil du lecteur ;
- choisissez votre point de vue et fixez l'appareil sur trépied. Ajoutez-lui une télécommande. Travaillez en mode manuel et en pose B (ou T si votre boîtier le propose). Activez l'antibruit de pose longue afin de réaliser automatiquement un « dark ». Diaphragmez de manière à obtenir une profondeur de champ suffisamment étendue. Faites la mise au point sur les yeux du modèle, débrayez ensuite l'autofocus et ne touchez plus à la bague de mise au point ;

POSE LONGUE ET « DARK »

Dès lors que l'antibruit de pose longue est activé, l'appareil photo, aussitôt l'exposition terminée, et si le temps de pose excède une durée déterminée (généralement au-delà de la seconde), réalise un « dark ». Il s'agit d'une vue noire, obtenue sans ouvrir l'obturateur, et dont la durée d'exposition est identique à celle de l'image à laquelle elle est couplée. Le boîtier fusionne ensuite en interne les deux vues en une seule image afin de supprimer les éventuels artefacts induits par l'échauffement du capteur. Pendant l'enregistrement du dark, l'appareil photo est inopérant.

- éteignez la lumière ambiante et déclenchez l'appareil à l'aide de votre télécommande, et profitez du temps imparti par le retardateur pour vous rendre près du modèle avant le début de l'exposition ;
- attendez l'ouverture de l'obturateur pour allumer votre lampe de poche en dehors du champ couvert par l'objectif, et masquez de votre main le faisceau lumineux ;
- dès le début de l'exposition, éclairez le modèle avec votre lampe de poche. C'est l'étape la plus délicate du processus. Placez la lampe près de la partie du corps du modèle par laquelle vous voulez commencer l'éclairage et retirez votre main qui occultait le faisceau lumineux. Pour ma part, je débute toujours par le visage car il s'agit de la zone la plus délicate à couvrir car demandant une grande concentration. Parcourez du faisceau de la lampe toutes les zones à éclairer, en insistant de une à trois secondes sur les parties à mettre en avant, tout en ne passant qu'une seule fois au même endroit (cela évite l'apparition d'images doubles) ;
- quand vous estimez que votre « peinture lumineuse » est terminée, éteignez votre lampe de poche et retournez près de votre appareil photo pour appuyer sur le déclencheur et fermer ainsi l'obturateur. Allumez de nouveau la lumière



En nu, que cela soit en Light painting ou non, je vous suggère de privilégier les poses les plus simples.

Nikon D750, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II – 200 ISO, 30 s, f/16, 165 mm

ambiante et proposez à votre modèle de se relaxer (rester immobile durant plusieurs dizaines de secondes est contraignant et peut parfois provoquer l'apparition de crampes) pendant que l'appareil enregistre automatiquement un dark (dès lors que vous avez préalablement pris soin d'activer l'antibruit de pose longue).

Traitement des fichiers

En *Light painting*, il est impossible de recommencer une image. Il est en effet impossible de passer le faisceau de la lampe de manière identique deux fois consécutives. Or, compte tenu de la forte influence du facteur hasard inhérent à cette technique, la surprise est toujours de mise lors de l'examen des résultats. Aussi je vous conseille de ne garder que les images les plus intéressantes, sachant qu'il est généralement possible de traiter seulement entre cinq et dix poses pour une séance de deux heures. Finalisez les clichés conservés par une postproduction adéquate :

- développez l'image à la manière d'un portrait *Low key* ;
- retouchez les défauts en exploitant les techniques abordées dans le chapitre 6 ;
- affinez le rendu, en affirmant clairement un choix personnel : légère désaturation, choix d'une dominante chaude ou froide. Privilégiez ainsi l'interprétation personnelle au détriment d'un rendu « vrai » pour renforcer le côté onirique ou mystérieux propre à ce type d'images. Tout est ici affaire de sensibilité, l'essentiel étant d'obtenir une harmonie entre la pose du modèle, la lumière, le cadre environnant et le rendu final de la photo. Dans ce but, je vous suggère d'expérimenter et de vous remettre sans cesse à l'ouvrage.

Portrait et nu « texturés »

Cette image est le fruit de la fusion dans Photoshop d'un portrait et d'un cliché de texture (vieux papier).

Nikon D800, Nikon AF-S 70-200 mm f/2,8 IF ED VR II, flash autonome 600 Ws, bol beauté 55 cm – 100 ISO, 1/125 s, f/9, 180 mm

Selon les images traitées, l'ajout dans Photoshop d'une texture à un portrait ou à un nu donne au résultat final un côté onirique, féérique ou fantastique. Cette technique convient donc bien aux clichés doux.

Pour ce faire, je procède entièrement dans Photoshop, en fusionnant deux vues : un portrait (ou un nu) et une image de texture plus ou moins uniforme, sans aucune connotation artistique, et représentant une matière (pierre, papier, sable, feuillage ou autre).



La méthode employée est simple :

- ouvrez les deux images dans Photoshop et mettez-les à la même taille ;
- copiez l'image de texture et ajoutez-la au portrait ou au nu à retoucher. Si nécessaire, vous pouvez superposer autant de calques de texture et de copie du calque Arrière-plan que vous le désirez ;
- sélectionnez le calque Texture comme calque de travail et peignez son Masque de fusion en noir ou en gris respectivement sur les zones à masquer totalement ou partiellement. Cette étape est la plus importante du processus. Plus vous occulter la texture à un endroit (en peignant en gris foncé ou en noir le Masque de fusion), moins son action sera visible sur l'image finale. D'une manière générale, il est préférable que la texture soit plus présente sur les zones secondaires (fond de l'image, vêtement) que sur les principales (yeux et visage, peau du modèle) ;
- ajustez les valeurs de chacun des deux calques par le biais des calques de réglage que vous jugez les plus appropriés ;
- dans la palette Calques, jouez sur l'Opacité du calque Texture afin de moduler son impact sur l'image finale ;
- aplatissez les calques et enregistrez l'image.



En nu comme en portrait, les textures papier ou tissu sont parmi les plus utiles.

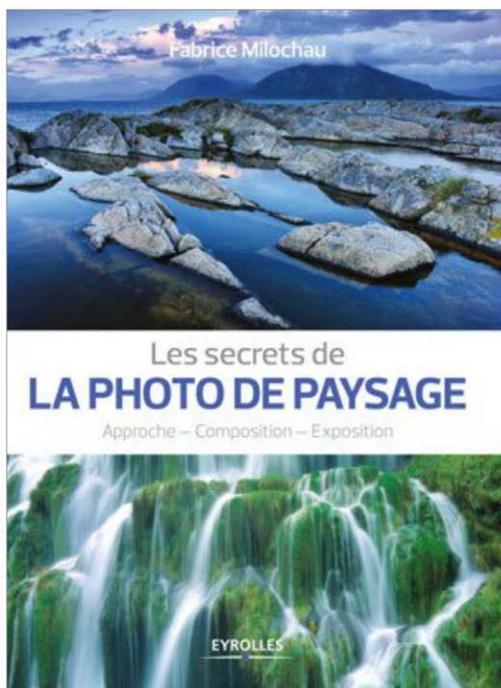
Nikon D3, Nikon AI-S 135 mm f/2 – 200 ISO, 1/100 s, f/16



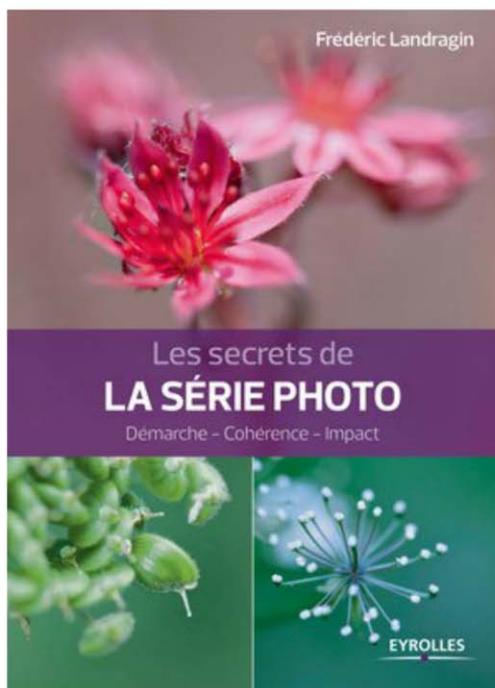
D'une manière générale, les textures relativement uniformes donnent les meilleures combinaisons.

Nikon D3, Nikon AI-S 135 mm f/2 – 200 ISO, 1/100 s, f/16

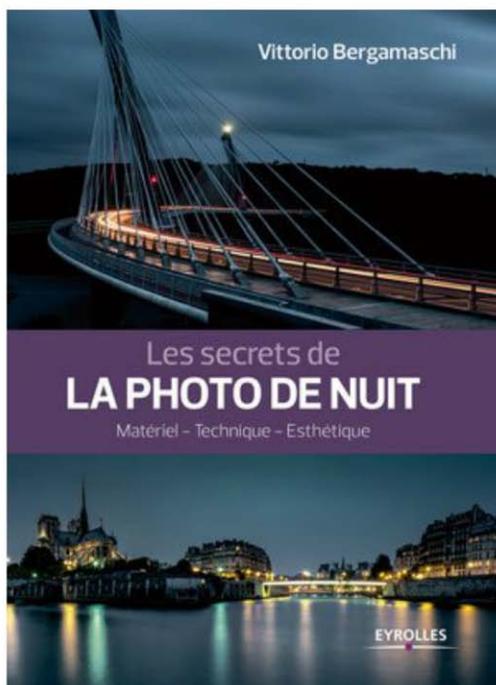
Dans la même collection



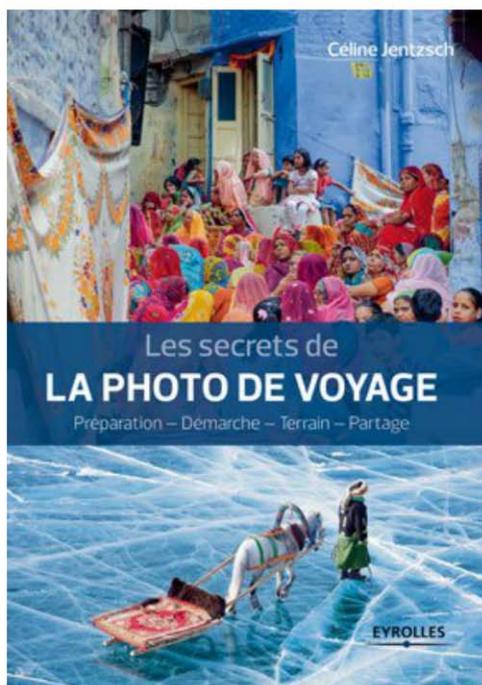
ISBN 978-2-212-14396-6
Format 17 × 23 cm, 206 pages



ISBN 978-2-212-14257-0
Format 17 × 23 cm, 215 pages



ISBN 978-2-212-13236-6
Format 17 × 23 cm, 106 pages



ISBN 978-2-212-14223-5
Format 17 × 23 cm, 176 pages