

Formation à la prise de vue

FTI

L'Art et la manière

CADRAGE ET COMPOSITION DES IMAGES



NOTA : Les brochures **FTI** constituent un premier niveau de compétence où le lecteur trouvera des notions élémentaires de base de la photographie. Les brochures **FTI SUP** proposent un deuxième niveau de compétence, concernant principalement des notions avancées d'édition de l'image.

Edition du 27 août 2007

AA-

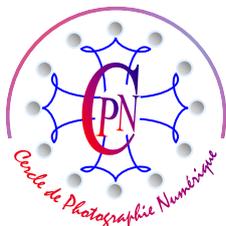


TABLE DES MATIERES

EXPOSITION ET CADRAGE.....	3
LES SCHÈMES PERCEPTIFS	3
UN FAIT CULTUREL	4
LA REGLE DES TIERS.....	6
LES LIGNES ET ANGLES DE FORCE	14
L'UTILISATION DU PREMIER PLAN	16
IMPORTANCE DU DIAPHRAGME DANS LA COMPOSITION D'UN CLICHE	18
DONNEZ DU RYTHME A VOS PHOTOGRAPHIES	20
LE FORMAT DE CADRE	22
LE CARRE.....	22
LE RECTANGLE	23
CREER LE RECTANGLE D'OR	26
METHODE PRATIQUE POUR CONSTRUIRE LE RECTANGLE D'OR INFORMATIQUEMENT DANS WORD OU POWERPOINT	27
CONSTRUIRE SON IMAGE COMME UNE HISTOIRE.....	28
L'ANGLE DE PRISE DE VUE.....	29
REMARQUE SUR LES COMPRESSIONS DE FICHIERS IMAGES.....	31



EXPOSITION ET CADRAGE

En réfléchissant sur les critères de l'exposition nous avons appris à contrôler la profondeur de notre image sur l'axe optique, à maîtriser le flou et le net, à régler rigoureusement l'éclairage de notre photo capteur.

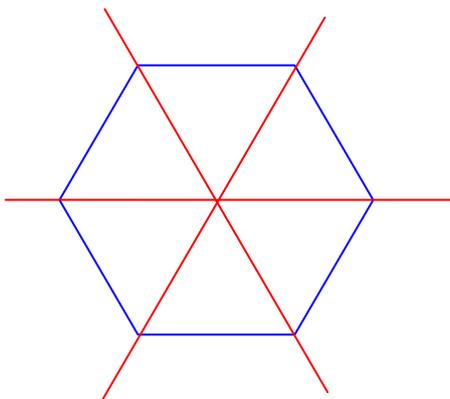
Nous allons maintenant nous appliquer à contrôler le plan photographique et la répartition, dans ce plan généralement rectangulaire, des divers éléments du sujet. Dans ce nouveau domaine, nous allons découvrir un nouvel aspect, une nouvelle dimension du langage photographique qui donnera à nos clichés tout leur impact psychologique.

La façon dont nous percevons une image est dominée par des processus inconscients de notre cerveau, processus que nous devons connaître si nous voulons maîtriser la dimension affective et sensible de la photographie. Une image n'est presque jamais un message informatif totalement neutre au plan de la sensibilité. Elle nous touche, nous attendrit, nous révolte, nous invite au rêve, nous interpelle. Dire qu'un enfant est beau n'a pas du tout le même retentissement affectif sur l'auditeur qu'un beau portrait de ce même enfant. Dénoncer la torture et la violation des droits de l'Homme n'a pas la même portée affective qu'une image montrant la torture.

Plus encore, il existe des règles précises du cadrage qui peuvent conduire à son insu l'œil du spectateur et susciter en lui des réactions affectives dont le mécanisme psychologique lui échappe cependant totalement. La manipulation des consciences n'est pas loin et la publicité s'en sert parfois d'une façon qui n'est pas innocente. L'un des éléments clés de ce langage dont la syntaxe est rigoureuse, ce sont les schèmes perceptifs qui gouvernent notre approche de l'image souvent à notre insu.

LES SCHÈMES PERCEPTIFS

On désigne par cette expression des mécanismes psychologiques souvent inconscients qui programment notre perception des images. Selon le contexte psychologique dans lequel nous observons une image, elle nous apparaît sous des aspects tout à fait différents. En voici plusieurs exemples dans les dessins qui suivent. Il est important de les interpréter sans trop de réflexion, et avec une certaine spontanéité.

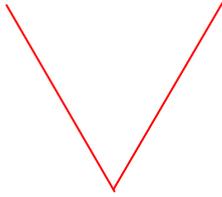


On peut multiplier les exemples : En voici quelques uns qui nous serviront à bien illustrer notre propos.

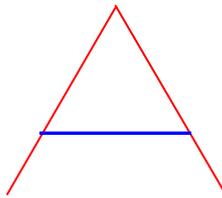
Nous verrons que ces schèmes perceptifs peuvent nous influencer à notre insu.

Ci-contre, voici une image simple. Demandez-vous spontanément et sans réflexion ce qu'elle représente. Vous allez voir certainement un hexagone traversé, selon ses six sommets, par des lignes droites inclinées à 60°. Soit. C'est votre première réaction. Mais nous allons découvrir bien d'autres choses dans cette image. Si nous la décomposons, nous allons nous apercevoir qu'elle contient quantité de figures non identifiables au premier abord, et cependant parfaitement connues.

On peut multiplier les exemples : En voici quelques uns qui



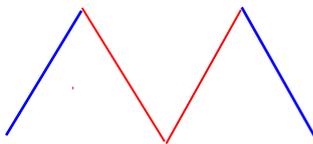
Ci-contre, vous apercevez un élément du dessin précédent, mais, cette fois vous n'avez pas de peine à l'identifier comme un V et si nous diminuons l'échelle, vous l'intégrerez aisément dans un texte comme étant une lettre V rouge : « Ici, je vois une lettre V majuscule rouge ! » Notre dessin est devenu tout à coup un texte ! Avouez-le : il y a un instant, vous n'y pensiez pas du tout.



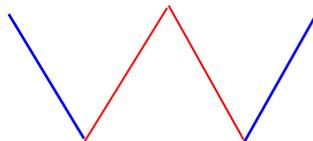
Il en va de même de la forme élémentaire suivante, qui, cette fois constitue une lettre A rouge, avec une barre bleue, que vous pourriez également intégrer dans un texte en percevant ce dessin comme une lettre A. « Je vois une lettre A rouge avec une barre horizontale bleue. »

Lorsque vous avez regardé la première figure, vous n'étiez pas psychologiquement préparé à y apercevoir autre chose qu'un dessin géométrique. Cependant, les deux lettres s'y trouvaient déjà, et, même sans les isoler de cette figure comme nous l'avons fait, vous les percevez maintenant très nettement.

Il y a plus.



Dans le dessin ci-contre, nous avons coupé la partie supérieure et inférieure du dessin original. Il nous apparaît encore comme un dessin purement géométrique, une sorte d'ornement.



Il suffit de le retourner verticalement pour y voir un W, parfaitement identifiable comme un caractère typographique, un W dont les deux barres inclinées intérieures sont rouges tandis que celles des bords extérieurs sont bleues.

Nous n'étions pas préparés à voir le W dans la figure originale. Mais nous le discernons sans difficulté quand il est isolé de la figure et placé dans un autre contexte. Ces opérations simples mettent en évidence le fait psychologique des schèmes perceptifs qui conditionnent à notre insu notre perception d'un graphisme.

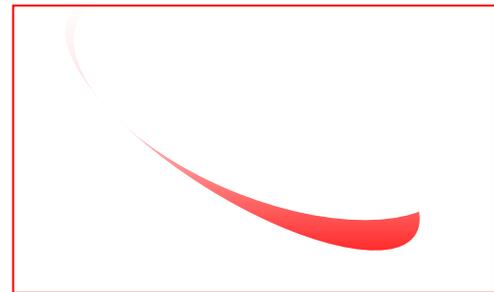
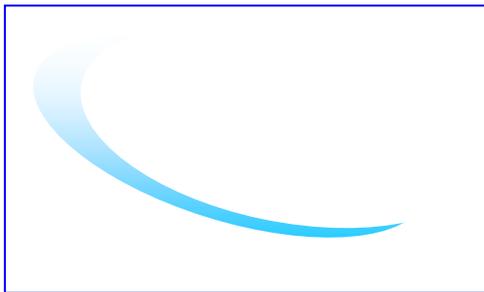
UN FAIT CULTUREL

Une remarque tout à fait capitale s'impose ici : il est certain qu'un lettré chinois qui ne pratique que le Mandarin ou un Imam qui lit l'arabe et ne parle aucune langue occidentale, ne discernent dans notre dessin aucune des lettres que nous, qui sommes de culture occidentale, y trouvons sans difficulté. La perception d'une image est donc très largement influencée par les habitudes culturelles de l'observateur. Et ces habitudes culturelles, en orientant nos schèmes perceptifs, vont conditionner notre perception de

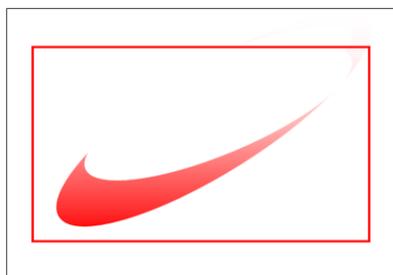
l'image par des phénomènes psychologiques souvent inconscients mais très efficaces. Ceci ne signifie pas du tout que les habitudes culturelles et spécialement les habitudes d'écriture et de lecture variables d'une civilisation à une autre sont les seuls éléments qui conditionnent notre perception des graphismes. Beaucoup d'autres éléments psychologiques interviennent, en particulier les couleurs et leur symbolique implicite dont nous aurons à parler. Néanmoins, l'élément culturel joue un rôle à la fois évident et prépondérant.

Néanmoins il est important de remarquer que nous écrivons un texte du haut vers le bas d'une page et de gauche à droite. Nos schèmes perceptifs ne seront donc pas exactement ceux d'un chinois qui aligne verticalement ses pictogrammes, ni ceux d'un Arabe qui écrit de droite à gauche des caractères plus proches de l'image, d'ailleurs esthétiquement doués d'une plasticité calligraphique déconcertante pour nous et tout à fait différents de notre écriture typographique.

Notre œil se porte naturellement en haut et à gauche de la page : cette position haute est, pour nous, investie de dynamisme. Notre regard va balayer la page de gauche à droite : c'est le mouvement naturel d'un regard qui suit le déroulement d'un texte et donc le fil d'un discours. Remonter de droite à gauche est, pour nous, contre-nature. De là une dynamique des formes et des orientations de l'image :



Ces deux images sont fortement orientées par leur pointe. L'image bleue part du coin haut gauche et se dirige vers le coin bas droit : elle est dans le sens naturel de la lecture et procure une impression de repos et de détente qui pourrait aller jusqu'à une sensation négative de laisser aller et d'abandon vers le plan du cadavre. L'image rouge pointe vers le haut et vers la gauche : elle est à rebours du mouvement de l'écriture naturelle pour un occidental. Elle génère une tension très forte, la sensation d'un effort, d'un dynamisme acerbe et obstiné, empreint d'une violente rage de gagner.



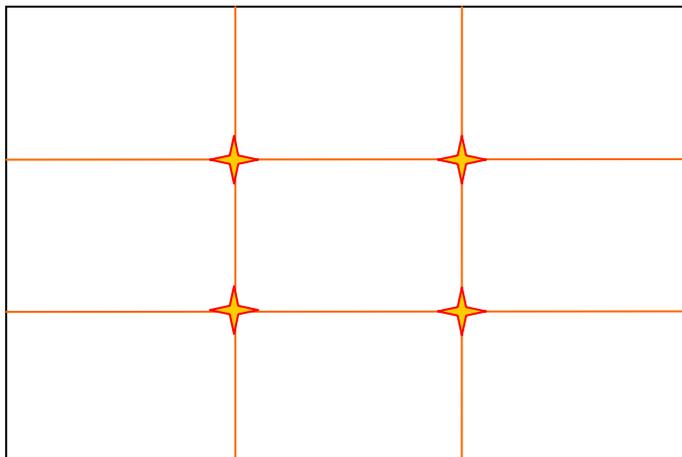
La publicité utilise avec rigueur cette typologie de l'image. Vous apercevez ci-contre le symbole publicitaire d'une entreprise qui fabrique des vêtements de sport. La célèbre courbe démarre à gauche en descendant, évoquant l'athlète qui se concentre, puis s'élance vers la gauche en montant dans un effort aisé et joyeux. Si la courbe était orientée la pointe vers la gauche, cet effort serait perçu comme difficile et douloureux. En matière de publicité, ce qui n'est pas dit par des mots est suggéré par des dispositions particulières des éléments de l'image et parle presque toujours beaucoup plus fort que ce qui est écrit ou verbalement énoncé. Ce message que l'on pourrait bien souvent qualifier de subliminal, nous influence d'autant plus que nous ne le percevons pas consciemment, mais dans des conditions où notre sens critique est émoussé et où nous sommes livrés à nos schèmes perceptifs spontanés.



La maison Puma, elle aussi dans le vêtement de sport, a créé ce graphisme conquérant et dynamique avec son puma bondissant dans un mouvement d'attaque violente qui convient bien aux sports d'équipe comme le rugby ou le football. La direction droite>gauche, contraire au mouvement naturel de l'écriture, signe la volonté de vaincre à tout prix, l'effort conscient et voulu, l'affrontement délibéré. Méfiez-vous du puma : il griffe, il mord, il déchire !

LA REGLE DES TIERS

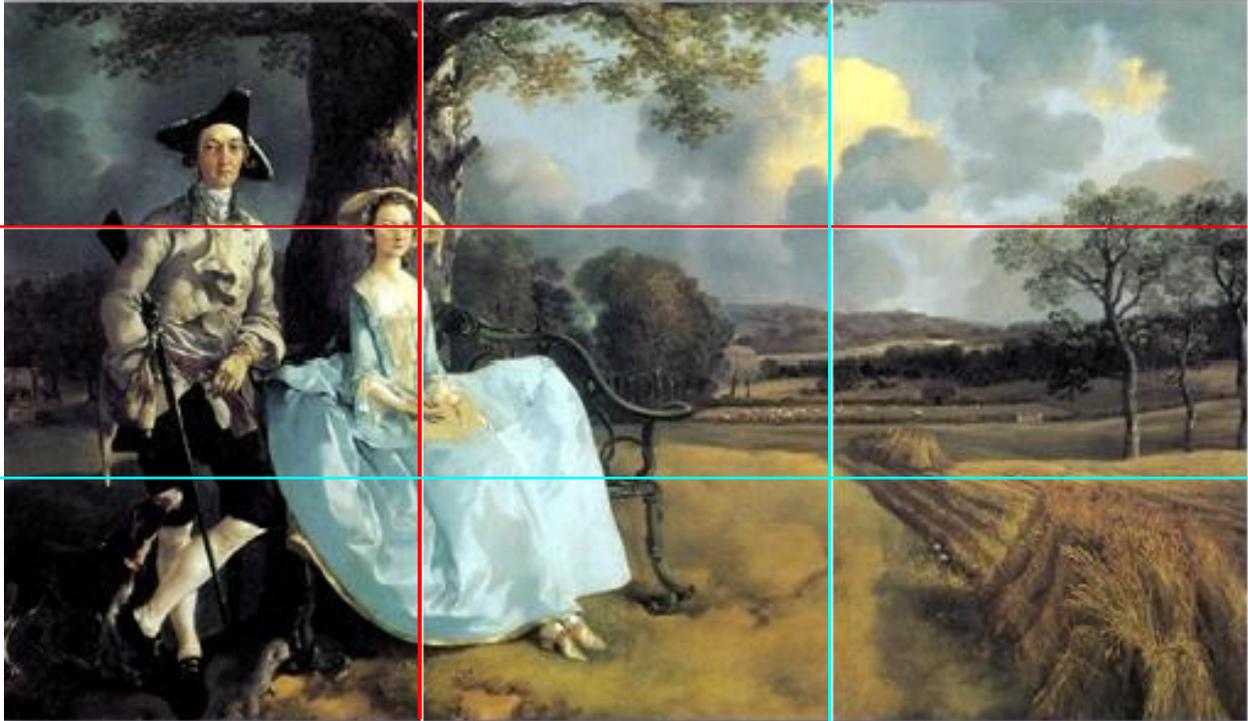
Il existe toujours dans une image quatre points forts qui sont déterminés par les intersections des lignes qui définissent les tiers de la largeur et de la hauteur. Ce principe, déjà bien connu des artistes de la Renaissance italienne, est en fait un héritage séculaire de la peinture. Ces quatre points forts déterminent les zones-clé du cliché. À la vérité, il existe aujourd'hui des photographes qui prétendent s'affranchir de ce principe jugé un peu trop formaliste et classiquement « ringard ». C'est le propre du génie artistique de créer de nouvelles règles. Mais malheureusement, on constate souvent que ce n'est pas parce qu'on s'affranchit des règles que l'on a du génie... Les grands artistes de génie ont transcendé les règles, mais ils ne les ignoraient pas. Apprenons-les donc d'abord, nous verrons après si nous avons du génie.



Les éléments-clés de votre sujet devront toujours se situer sur l'un de ces quatre points forts du cliché : ceux-ci constituent comme les nœuds des lignes de forces qui vont exprimer les tensions internes au cliché. Des quatre points, le point supérieur gauche est le plus intense. C'est là qu'en général, vous placerez les yeux de votre personnage lorsque vous ferez un portrait. Cette disposition des points forts est la même en format paysage et en format portrait. Les quatre points n'ont pas indifféremment la même valeur. Le point bas à

droite est le plus faible et l'orientation des lignes de force de l'image prendra, en fonction de ce qui a été montré plus haut, une signification particulière. La disposition des éléments du sujet par rapport à ces nœuds de forces donne lieu à des combinaisons très subtiles. Attachez-vous, pour les déceler, à observer les grands reportages de télévision et la manière dont les professionnels (même lorsqu'ils utilisent des images animées) placent à l'écran les éléments principaux de leurs sujets. Les règles que nous avons énoncées y sont appliquées de façon presque imperturbable.

Voici quelques exemples du parti que l'on peut tirer de cette règle des tiers.



Ce tableau illustre de façon tout à fait frappante que le fait que la règle des tiers est un héritage de la peinture classique : le peintre a placé son sujet principal au tiers supérieur gauche quitte à décentrer complètement son sujet à l'intérieur du tableau abandonnant la majeure partie de la surface de celui-ci au paysage qui sert d'arrière-plan et au ciel nuageux.



A l'époque moderne, la peinture impressionniste a conservé ce principe de composition, par exemple dans ce fameux champ de coquelicots :

Ici, la disposition du sujet est très frappante : le tableau est composé en diagonale de gauche en haut à droite en bas et le personnage principal a été placé au bas de la diagonale à droite, le point le plus faible de la composition, donnant une impression de détente, de laisser aller. On descend la pente du pré avec une aisance décontractée. Le bonheur... est dans le pré !



Plein d'un humour familial et léger, ci-contre, cet admirable portrait d'enfant perché dans un arbre répond aux règles fondamentales de la composition : le sujet principal placé en haut et à gauche, donc sur le point le plus fort du cadrage, trouve un deuxième cadre dans le feuillage où l'enfant joue à cache-cache. Le mouvement du bras gauche rabattu vers l'avant, la main se portant vers l'arrière pour écarter une branche semble s'accompagner d'un éclat de rire et d'un « coucou » plein de malice. C'est une photo d'art...

Mis en valeur par sa position sur le point fort du cadre, le couple semble seul dans sa danse élégante dont la dominante rouge accuse le caractère lascif et l'ambiance chaude de boîte de nuit. Une foule admiratrice est autour de lui, mais il est pourtant tout à fait isolé au centre du cercle de la piste de danse. Pour réaliser ce cliché, il faut apprendre à maîtriser l'exposition en lumière atténuée.





France 3 a diffusé le remarquable film de Pierre Schoendoerffer sur la bataille de Diên Biên Phủ. Photographe de l'armée, journaliste photographe, l'auteur exploite toutes les ressources de la typologie graphique, toujours applicable même dans le cadre de l'image animée et du cinéma. De nombreux plans dramatiques de ce film offrent une illustration frappante de notre propos. Toutes les actions fortes, surtout au début du film, montrent des mouvements des soldats orientés de droite à gauche, symbolisant l'attaque décidée, héroïque. Dans l'image ci-dessus, l'immobilité de la pose du sujet principal est annulée par le bras tendu de la gauche vers la droite, arme au poing. La volonté d'affrontement est délibérée. La verticalité de l'arme oppose un barrage absolu dans un effort tendu vers un ennemi que l'on croit encore pouvoir maîtriser. C'est une belle illustration du dynamisme de l'orientation gauche>droite (à rebours de l'écriture). L'horizontalité du mouvement en plein centre traduit la force sereine : la bataille n'est pas encore perdue, nous sommes au début de la tragédie. C'est un peu le même message que celui du puma plein de dynamisme dans l'image précédente et il signifie : « Attention, je suis là !! ». Le statisme du sujet cadré plein centre le dresse comme une forteresse sereine et imprenable.

Plus tard, quand la bataille fait rage, les morts et les blessés sont traînés par leurs camarades de combat en rampant à l'horizontale dans les tranchées boueuses, en bas de l'écran, vers la droite dans un abandon tragique et défait. Si les survivants traînent leurs compagnons blessés dans un sursaut fraternel de courage, c'est selon la diagonale inclinée de gauche à droite en s'élevant par une sorte de reptation : Ils grimpent l'écran, signe d'effort à contre-courant de l'écriture, mais dérivent vers la droite, emportés par une insurmontable fatalité, incapables de lutter, à la dérive...

Nous allons examiner une séquence-clé du film, tout particulièrement significative par la puissance d'expression des images dont la composition est fondée sur les principes que nous venons d'énoncer.



Sur sa radio de campagne, le Capitaine Jegu de Kerveguen reçoit d'un officier supérieur l'ordre du Général lui intimant de cesser le feu et de détruire ses armes afin que, lorsque lui-même et ses soldats seront faits prisonniers, elles ne tombent pas aux mains de l'ennemi. Le Capitaine demande avec insistance un ordre écrit et il lui est répondu lestement : « Viens le chercher, tête de lard ! »

Le Capitaine est placé sur le bas droit de l'écran : le point le plus faible, signe de désespérance. Il est d'ores et déjà un vaincu. Quelques moments auparavant, le Capitaine avait dit que le soldat doit être comme le morpion « ... cet animal sublime qui meurt mais ne lâche pas prise. » (Parole attribuée au Maréchal Joffre.)



L'un des soldats témoins de la conversation s'écrie dans un élan de courage : « Je vais le chercher mon Capitaine. » La question n'est pas de se rendre ou de ne pas se rendre, mais de se rendre sur ordre du commandement supérieur. Le sursaut héroïque du soldat est évoqué sur la gauche de l'écran et selon une ligne diagonale montante du bas droit vers le haut gauche. C'est la ligne de l'effort et ici, de l'effort héroïque, malgré la menace de mort. Toutes les images filmant le départ héroïque du soldat le situent dans l'angle supérieur droit de l'image, c'est-à-dire sur le point le plus fort : la construction des images ne laisse rien au hasard, elle est manifestement réfléchie et voulue.



Cette course vers le pont de tous les dangers, c'est un envol, vers le haut vers la gloire.
Au contraire, au premier plan, à droite, en bas, c'est la scène de la défaite et de la reddition.



Le capitaine va mettre à exécution, la mort dans l'âme, l'ordre de reddition qu'il vient de recevoir.

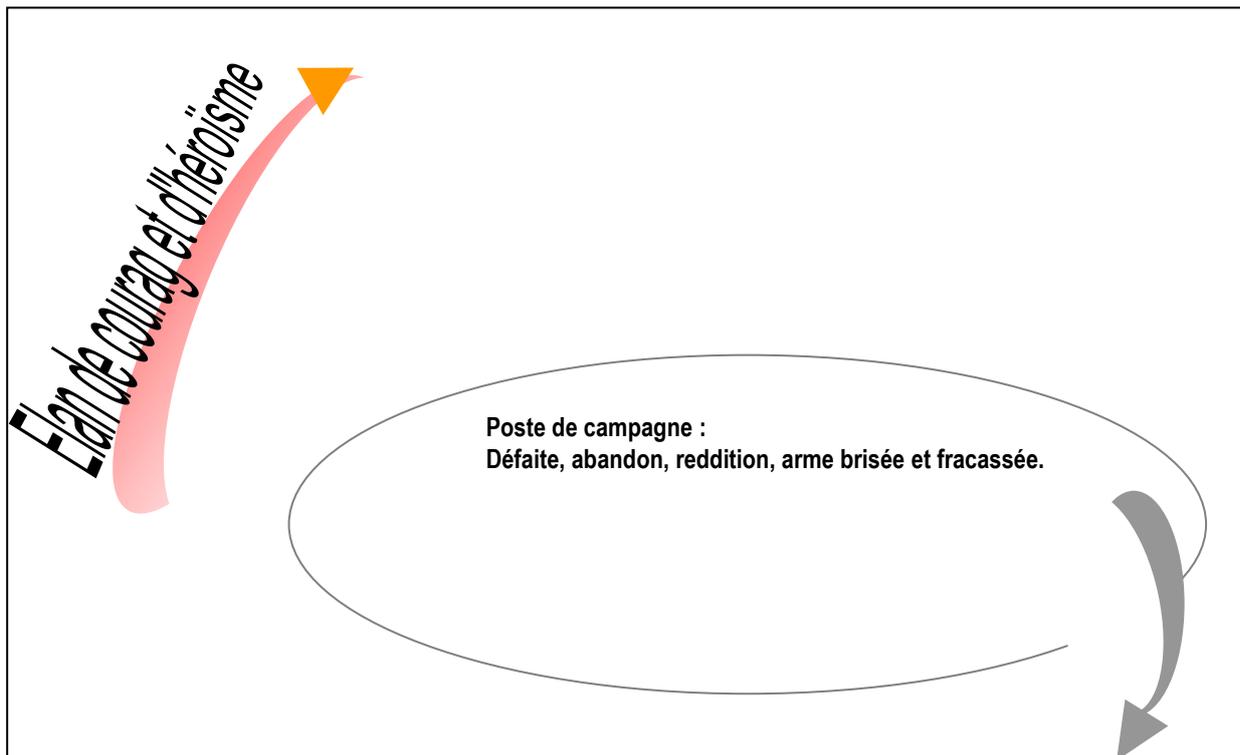
Voici comment se présente la scène de reddition : en bas, à droite de l'écran, et les regards comme les mouvements visant à briser les armes sont dirigés vers le bas et vers la droite, signe d'abandon et de défaite.



Exécution de l'ordre de capitulation : vers la droite et vers le bas, en direction opposée à l'échappée héroïque qui précède. Les regards se dirigent vers le bas. Dans la même séquence d'images, ce sont deux mouvements contraires qui s'opposent, et leur signification est radicalement opposée. Ils transmettent au spectateur deux messages profondément différents. Il existe bel et bien une sémantique de l'image ! L'ignorer, c'est se condamner à une sorte de mutisme graphique.

Ces images tirées d'une même séquence sont, comme beaucoup d'autres dans le film, une illustration frappante de la force que peut dégager la seule composition de l'image. Nous allons l'illustrer sur le schéma suivant.

Spatialement, les lignes de forces qui sous-tendent l'action sur la surface physique de l'écran expriment le drame. Dans l'exemple que nous avons relevé, on peut les schématiser ainsi :



C'est sur le plan horizontal inférieur droit, « au bout du rouleau », dans la zone du poste de campagne où il vient de recevoir l'ordre de reddition que l'on voit le capitaine, assis, fracasser son arme en la projetant vers le bas contre un rocher, à droite. C'est cette arme qu'il tenait au début du combat, sur notre premier cliché, droite et verticale, dressée face à l'ennemi, en position haute, à gauche de l'écran, dans une dynamique de provocation et d'affrontement sur la ligne de force gauche > droite.

Une image fonctionne presque avec la précision d'un mécanisme de montre, elle est le lieu de circulation de lignes de forces qui sous-tendent un discours et donnent des dimensions dramatiques à l'image. Paix, force, courage, faiblesse, abandon, désespoir, héroïsme : tous ces sentiments trouvent leur véhicule dynamique dans les lignes de force invisibles mais terriblement présentes de l'image. Donner à voir une image, c'est en placer judicieusement les éléments sur ces lignes de force appropriées qui les dynamisent. Le photographe qui ignore ces lignes de force et ne sait pas s'en servir pour valoriser et dynamiser son image ne sera jamais un bon photographe. Et il faut savoir que l'intuition spontanée ne remplace pas toujours efficacement la conscience lucide des moyens d'expression...

Au-delà de ces points forts, il est bon que le sujet comporte en lui-même des lignes ou des angles de force structurants dont nous allons voir l'usage dans les paragraphes qui suivent.

LES LIGNES ET ANGLES DE FORCE

L'utilisation des points forts que nous venons de décrire peut être parfois très utilement renforcée par la création de lignes de force qui appartiennent à l'image elle-même. En voici quelques exemples typiques :



Dans ce cliché, le sujet principal, bien situé dans un contexte large, est comme pointé du doigt par le parapet du premier plan qui crée une remarquable perspective fuyante donnant toute sa profondeur à la photographie. La création d'une troisième dimension n'est jamais négligeable dans une photographie bien construite. L'angle aigu constitué par les lignes du parapet est un très puissant angle de force qui structure l'image dans l'espace.



L'échappée qui s'insinue entre les parois rocheuses donne sa profondeur au paysage désertique (nous avons discrètement souligné les lignes convergentes par des traits blancs). Une tache de ciel bleu tranche sur la tonalité grisâtre de l'ensemble et offre l'espérance incertaine d'une issue encore lointaine...



Les marches du premier plan, soulignées par les ombres, conduisent l'œil vers les colonnades qui forment le sujet principal du cliché. Ces dernières, si elles étaient prises dans un cadrage plus serré en éliminant cette perspective plongeante, paraîtraient plus plates et le cliché ne pourrait plus évoquer, en deçà des colonnes, la surface du temple qu'elles ornaient. C'est parce qu'elles sont mises en perspective qu'elles prennent toute leur signification. L'erreur du touriste ordinaire, c'est de photographier... seulement les colonnes sans les mettre en scène !

La ligne sinueuse de la route conduit le regard, donne sa profondeur au paysage et devient presque le sujet principal. Attention : en principe, le sujet de la photographie doit se dégager nettement. Ici, on peut se demander quel est le vrai sujet : la route ? la montagne ? Quoi qu'il en soit, la profondeur est présente et l'ensemble harmonieux procure une impression d'équilibre et de paix qui constitue le vrai sujet de ce cliché tout en demi-teintes.



La photographie de la page suivante fournit un exemple encore plus poétique de cette utilisation des lignes sinueuses, dans un contexte presque onirique.



Ce sont les méandres de la rivière du premier plan qui donnent à ce paysage comme immergé dans les ombres et les brumes de l'aube naissante, sa profondeur mystérieuse. Ici, on peut encore se poser la question : quel est le vrai sujet du cliché ? Il n'y a pas de point fort, rien n'accroche le regard, l'œil est seulement conduit vers une profondeur brumeuse, c'est un paysage de rêve dont la lune blanche accentue le caractère onirique. Le cadre horizontal allongé procure une étrange impression de paix et de silence.

L'UTILISATION DU PREMIER PLAN

Ce beau paysage verdoyant, pris en plongée de très haut, génère une impression de vue d'avion qui serait très plate sans le massif de fleurs sur la gauche au premier plan, essentiel pour donner au cliché une profondeur et, en somme, une troisième dimension.





Cette tour de terre munie d'une rampe hélicoïdale et prise en contre-plongée se pose dans le lointain d'un ciel nuageux grâce à l'arche de l'avant-plan qui l'encadre et confère au cliché une troisième dimension très évidente sans laquelle, il serait tout à fait quelconque et d'une désolante platitude en dépit du caractère insolite du sujet. Mais un bon sujet... ne fait pas toujours une bonne photographie.



Il faut avoir recours à des essais de cadrages multiples dès la prise de vue : se déplacer de quelques pas fera apparaître dans le viseur le premier plan qui donne au cliché toute son originalité.

Cette arche mauresque méritait bien de servir d'écrin à la mosquée qui se détache sur un fond de ciel bleu, si bleu qu'il semble sortir d'un conte des Mille et Une nuits... Faites trois pas en avant : la mosquée apparaîtra toute plate et votre cliché sera tout ordinaire.

IMPORTANCE DU DIAPHRAGME DANS LA COMPOSITION D'UN CLICHE

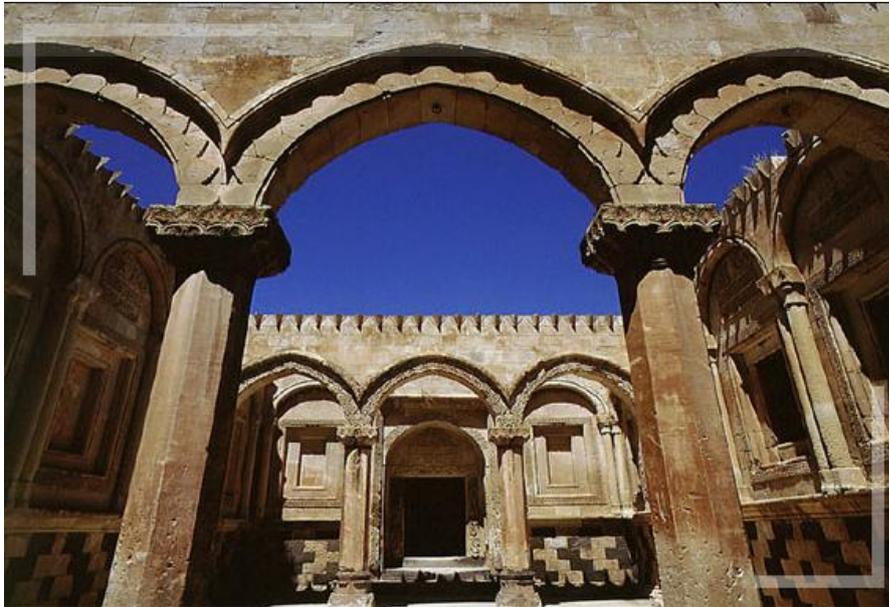


Règle des tiers, exploitation des lignes de forces, exploitation des premiers plans : ces notions permettent de structurer fortement des clichés porteurs de sens. Une bonne maîtrise du temps de pose et de l'ouverture permettront d'en renforcer notablement l'effet. Voyons quelques clichés qui illustrent remarquablement cette méthode. Ci-contre, le cadre de feuillages, plus sombre, fait ressortir la blancheur du Sacré-Cœur de Montmartre.

Ce genre de cliché demande la maîtrise parfaite de l'exposition afin de s'assurer que le premier plan ne sera pas trop sombre. En effet, ici, le bâtiment blanc et le ciel vont éblouir le photo-captur et le posemètre intégré et donc entraîner une sous-exposition du premier plan qui sortira tout noir. Pour avoir les petites fleurs jaunes, ce premier plan doit être correctement exposé, sans toutefois que ce réglage particulier déséquilibre le cliché. Le cliché pourra être retraité par zones à l'aide d'un éditeur d'images tel que Photoshop afin de « faire monter » les feuillages sans toucher au sujet principal. Mais il vaut toujours mieux partir d'un bon cliché pour utiliser ensuite l'éditeur d'image. Voici d'autres exemples dans lesquels la netteté autant que l'exposition du premier plan ont été préservées dès la prise de vue par un choix judicieux des réglages de lumination.



Excellente idée que celle qui consiste à utiliser les arcades du premier plan pour photographier cette sorte de cloître. Mais le photographe avec une excellente exposition, bien équilibrée, n'a pas su choisir le bon diaphragme : le cliché est pris avec un temps de pose de 1/1000, donc très court, ce qui implique une grande ouverture à $f/2,8$: le premier plan est flou.



Sur ce cliché, l'indice de lumination reste le même et l'exposition est tout aussi correcte, mais on a imposé à l'appareil photo, en usant du mode semi-automatique, une petite ouverture, à $f/22$, et il a donc recalculé le temps de pose qu'il a affiché au $1/15^{\text{ème}}$ de seconde (on a donc pris le cliché sur pied-photo). L'indice de lumination est identique, mais la fermeture du diaphragme à $f/22$ assure la netteté du premier plan.



Encore ici, excellente idée que d'employer les feuillages du premier plan pour donner de la profondeur à ce jardin à la française dont les lignes géométriques tracent des espaces bien définis. Mais si l'exposition est juste (le posemètre fait bien son travail !!) la combinaison pose-diaphragme est mauvaise : $1/1000$ à $f/2,8$ et les feuillages sont flous : l'automatisme ne résout pas tous les problèmes, il s'en faut de beaucoup !!

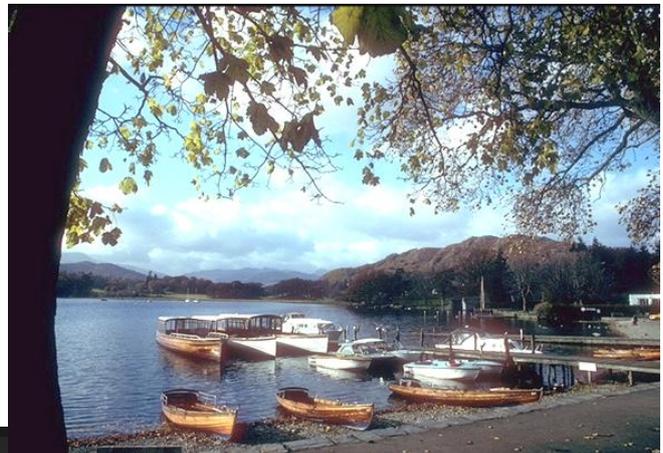
En revanche, sur ce cliché, qui traite le même sujet, l'indice de lumination et donc l'exposition restant les mêmes que ci-dessus, la combinaison temps de pose-diaphragme a été plus judicieusement choisie : $1/15$ de seconde recalculé par le posemètre auquel on a imposé une ouverture à $f/22$. Les feuillages du premier plan sont nets et le cliché devient très élégant. C'est ce que l'on appelle la priorité à l'ouverture.



Ces deux expériences illustrent parfaitement le fait que le cadrage est **aussi** un problème de choix de l'exposition et que l'automatisme **ne peut pas tout faire** à votre place. Il n'existe aucun appareil capable de penser votre cliché à votre place parce que, si performant soient-ils, les programmes informatiques qui équipent nos appareils modernes ne peuvent pas penser ni poser des choix esthétiques. De plus, entre le 1/1000 à f/2,8 et le 1/15 à f/22, il existe toute une gamme de choix possibles selon les intentions du photographe... qui parfois choisira un flou voulu consciemment. L'informatique la plus performante est incapable de ce choix personnel : c'est le photographe qui pense et s'exprime, pas l'appareil photographique qui n'est entre vos mains qu'un instrument !

DONNEZ DU RYTHME A VOS PHOTOGRAPHIES

Cette technique peut donner lieu à des compositions tout à fait originales et intéressantes comme en témoignent les clichés ci-dessous, tous marqués par des premiers plans audacieux.





La ligne des cyprès, les taches de couleur des fleurs, les lignes contrastées viennent donner du rythme à ces clichés et les rendre remarquablement vivants.

La construction en fond de cliché sert à « poser » le massif floral du premier plan. Soyez imprévisible dans vos mises en page et vos cadrages !



LE FORMAT DE CADRE

Évitons la confusion des termes : par le mot « cadrage », on entend le choix de la disposition des éléments du sujet à l'intérieur d'un cadre. Par exemple, cadrer un portrait serré, c'est jouer sur la distance ou sur le zoom du téléobjectif pour ne laisser qu'une faible marge entre l'image du sujet et le bord de la photo. « Cadrer à gauche », « cadrer à droite », c'est placer l'élément principal du sujet soit à gauche soit à droite de préférence au centre.

Mais par ailleurs, indépendamment du choix du cadrage, le choix du cadre qui délimite les bords de la photo n'est pas non plus indifférent et constitue un élément dynamique très important. On ne doit pas choisir n'importe comment le cadre d'une photo. En ce sens précis, les proportions du cadre de la photo influencent fortement la perception que le spectateur aura du sujet. Il convient de ne pas oublier non plus que le cadre physique, s'il existe, qu'il soit en métal brossé, en bois, dans un style orné, doré etc. va conférer à la photo un caractère particulier. On peut dire que la photo n'est achevée que lorsqu'elle est suspendue à une cimaise. Sur un écran électronique, une photo existe comme image numérique, pas comme photographie. Nous allons voir que le cadre confère, selon ses proportions, des caractéristiques particulières à la photo.

LE CARRE

C'est la figure la moins dynamique en soi. Elle délimite une surface neutre chargée d'un signe objectif sans interprétation particulière.

C'est là ce que l'on en dit en général (voir en particulier à ce sujet *Maquette et Mise en page* de Pierre Duplan et Roger Jauneau ed. du Moniteur, p.93). Mais ce n'est pas aussi vrai qu'on le croit en général pour une raison évidente, c'est que le cadrage du sujet dont nous avons parlé plus haut va toujours jouer son rôle à l'intérieur du cadre neutre de forme carrée. Le décentrement du sujet créera des tensions.



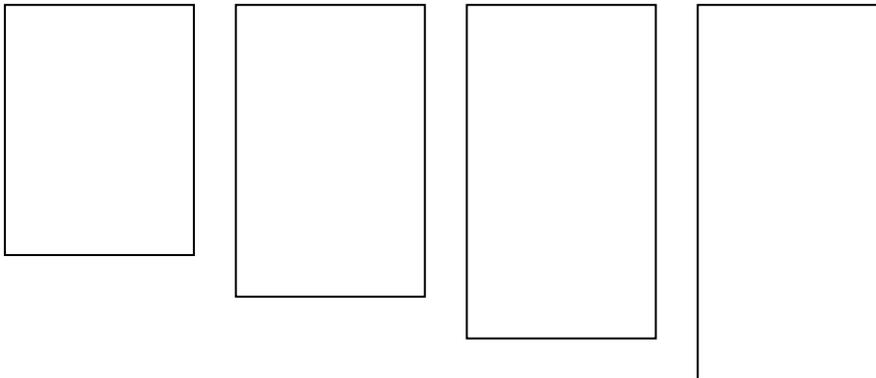
Par exemple, ce portrait d'enfant réalisé en 10 x10 à l'origine n'est pas du tout neutre malgré son cadre carré parce que le cadrage choisi a décentré le sujet pour le placer en haut et à gauche, libérant le coin inférieur droit où se loge l'épaule gauche du sujet. L'intensité du regard est ainsi mise en valeur et confère au sujet une étrange présence, dynamisant l'innocent regard qui fixe le spectateur. Mais le cadre carré, donc neutre, vide le portrait de toute agressivité, préservant la naïveté de ce regard enfantin. La neutralité du cadre carré ne préjuge donc pas de la neutralité du message photographique global. (A noter : cette image vient d'une image Jpeg qui a voyagé par Internet et a été retraitée après coup par enrichissement des pixels sous Photoshop.)

LE RECTANGLE

Le rectangle est le mode de cadre le plus souvent choisi, les appareils de photographie numérique, héritiers en cela des argentiques, offrent généralement un cadrage voisin du 24x36 traditionnel, que l'on peut présenter soit verticalement comme ci-dessous (et c'est alors ce qu'on appelle le cadre en mode ou format « Portrait », ou « à la française »), soit horizontalement, (et c'est alors de qu'on appelle le cadre en mode ou format « Paysage » ou encore « à l'italienne ».)

La différence entre longueur et largeur engendre des tensions plus ou moins fortes selon les proportions du rectangle, et l'orientation verticale ou horizontale influence fortement la perception dynamique du sujet.

On accroîtra considérablement le dynamisme de l'image et les tensions en modifiant le rapport entre longueur et largeur :

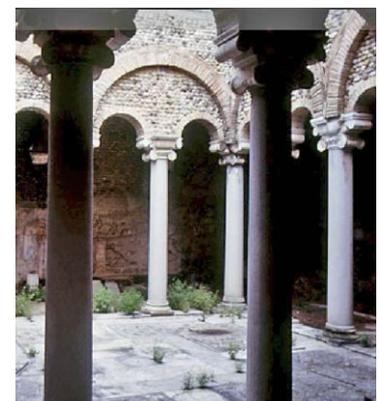


À largeur égale, la tension augmente avec l'allongement de la hauteur du rectangle. Plus on s'éloigne du carré, plus on dynamise le cliché. On peut ainsi mettre en valeur certains aspects caractéristiques de l'image.

Ci-contre, à gauche, la forme du cadre s'adapte à l'image toute en hauteur et fait paraître plus grande la tour carrée située au bout de la rue et photographiée sous un porche. De même à droite, les colonnes du premier plan.

Par rapport à la photographie de droite, celle de gauche paraît incroyablement plus étroite alors qu'elle est strictement de la même largeur. Mais elle communique une impression de hauteur et d'envol – derrière l'arche du premier plan tout en haut.

La photo de la page suivante montre une utilisation intéressante du dynamisme créé par un cadre rectangulaire plus haut que large, donc en mode portrait ou dit « à la française ».





Cette délicieuse photographie d'une aigrette proposée par Peter Burian du National Geographic illustre fort bien notre propos. Le sujet est décentré par un cadrage qui le place sur le point fort supérieur gauche et le cliché est dynamisé par le choix d'un cadre fortement allongé en hauteur. La tension donne ici un élément caricatural au cliché, accentuant humoristiquement la longueur des pattes de l'échassier que le reflet dans l'eau rend encore plus démesurées en multipliant les frêles articulations zigzagantes. Il est à remarquer aussi que l'arrière-plan est tout à fait neutre, sans détail qui retienne l'œil du spectateur et risque de le distraire du sujet principal. À peine quelques fétus de bois flottant sur l'eau évoquent discrètement le cadre naturel du marécage et le reflet ondulé du bec allongé ajoute un subtil élément de profondeur au cliché. La transparence des plumes blanches ébouriffées de lumière suggère une ambiance de soleil et de nature paisible.

On augmentera également les tensions à l'intérieur d'un rectangle en modifiant la largeur du rectangle et le rapport largeur/hauteur comme on peut le voir ci-après, et en le tirant ainsi horizontalement.



L'allongement de la largeur du rectangle en accentue le caractère statique. Un rectangle très allongé par sa base devient un panorama. Il convient bien pour rendre des paysages offrant un large champ de vision et on l'utilise surtout pour créer des panoramas constitués de plusieurs clichés juxtaposés avec un logiciel de création de panoramas, par exemple Panorama Maker de Nikon, capable de réaliser un « merge », c'est-à-dire la fusion des clichés partiels qui composent le panorama. Il existe quantité de

logiciels pour ce travail. Photoshop Elements propose justement... « Merge ». Sticher est remarquable. L'image ci-dessous illustre l'ambiance de paix et de repos que peut créer ce type de cadre avec une répartition horizontale sereine par tiers : ciel, sujet, eau du premier plan.



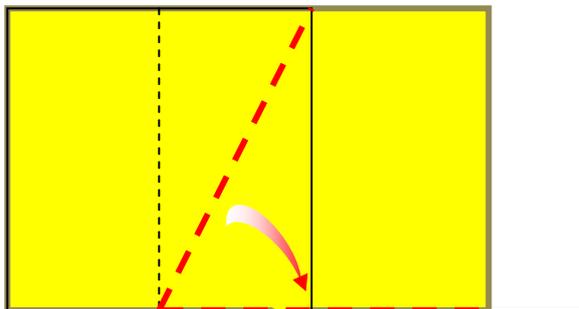
Il est utile de noter le rôle discret mais important que joue dans ce cliché le feuillage placé en premier plan dans le coin supérieur droit. On réalise souvent cet effet par un trucage sous Photoshop consistant à rapporter une partie d'une image extérieure que l'on insère dans l'image principale sous forme de calque. Ici, l'image est d'origine dès la prise de vue et non pas rapportée après coup. Simplement, comme ce calque ressortait en noir, on l'a éclairci légèrement en sélectionnant le motif de feuillages et en augmentant très délicatement la saturation de la couleur, la luminosité et le contraste. Ce feuillage de premier plan donne un repère de profondeur au regard du spectateur et crée, du côté droit, une direction perpendiculaire au cliché qui va du premier plan vers le pont St Pierre situé en recul, le feuillage sombre faisant contraste avec le dégradé de ciel progressivement plus clair que l'on aperçoit du côté droit du cliché. À l'extrême gauche, sous le Château d'eau, on a souligné par un traitement semblable la première arche du Pont-Neuf qui était trop sombre. L'œil est conduit de la gauche sombre vers la droite lumineuse. L'anse du fleuve qui vient doucement contourner le sujet principal, l'Hôtel-Dieu, dont la façade non rectiligne forme un angle ouvert, rompt la monotonie d'une ligne qui, sans ces effets de profondeur, risquerait d'être trop monotone. De plus, les reflets verticaux des nombreuses fenêtres du bâtiment viennent hacher l'étalement de l'eau du premier plan et créer un rythme discret qui accompagne le mouvement de l'œil de gauche à droite. L'exploitation des motifs répétitifs est un procédé souvent employé pour animer et rythmer un cliché de ce genre. Le cadre en dégradé de l'or vers le gris vient finir et poser le sujet dans son horizontalité paisible. C'est une composition classique très forte qui repose sur des procédés parfaitement répertoriés : l'adéquation des procédés et du sujet donne au cliché son caractère.

L'un des avantages du traitement numérique de la photo, c'est que l'on peut choisir de placer le sujet dans un cadre dont les proportions sont susceptibles d'être modifiées à l'infini. On n'est plus du tout dépendant d'un cadre particulier de prise de vue. Il suffit, sous un logiciel de traitement de l'image, d'intégrer celle-ci dans un cadre dont on définit les proportions et les dimensions, éventuellement selon le nombre d'or. Si on veut « étroitiser » une image, on pourra rogner les parties débordant à droite et à gauche et la placer dans le cadre tout à fait à sa guise. Même chose pour accentuer la largeur de l'image : il suffira de rogner l'image en haut ou en bas ou en haut et en bas dans des proportions tout à fait libres.

CREER LE RECTANGLE D'OR

Il existe des procédés géométriques visant à créer les proportions de hauteur et de largeur les plus harmonieuses, afin de produire des cadres orientés soit horizontalement, soit verticalement. Ici encore, des photographes assoiffés d'originalité contesteront ces règles classiques de la composition des images. Mais il est bon de les connaître... éventuellement pour s'en affranchir à bon escient.

Pour créer des cadres harmonieux on peut appliquer la règle du nombre d'or, approximativement la proportion dite « divine » du nombre d'or, de 1,618.



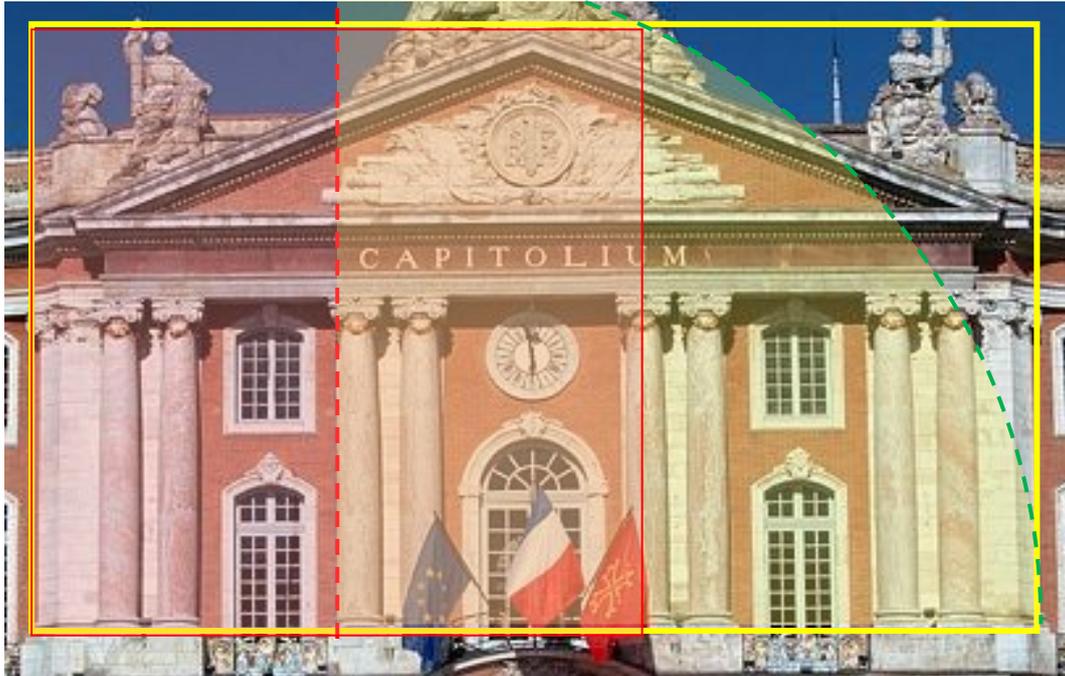
Pratiquement, on construit ce rectangle d'or par la méthode suivante : on trace un carré que l'on divise en deux par sa médiane. On trace la diagonale de la moitié rectangulaire de droite puis on projette la diagonale sur la base selon le schéma ci-contre. Le rectangle d'or est le rectangle résultant qui, partant de l'extrémité de la projection, regroupe les trois figures, (ci-contre en jaune d'or). Bien sûr, gardons-nous d'utiliser systématiquement ce type de rectangle.

Le rectangle d'or est un rectangle tel que le rapport de la largeur à la hauteur est de 1,618. C'est le nombre d'or désigné par le symbole Φ , en mémoire de Phidias l'architecte grec, constructeur du Parthénon. Cette construction obéit la règle d'or et s'inscrit dans le rectangle d'or :



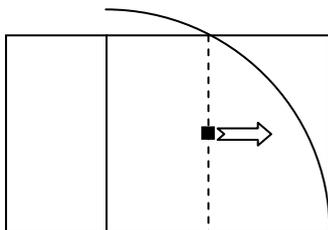
Vers 1930, le Roumain Matila Ghyka voit le nombre d'or partout : dans les spirales des coquillages, la disposition des feuilles des plantes, le nombre de pétales... mais aussi l'architecture ou la peinture.

La façade du Capitole de Toulouse présente les proportions d'un petit Parthénon posé sur un étage. L'architecte qui l'a dessiné s'est inspiré de l'architecture des temples grecs et a utilisé le rectangle d'or pour équilibrer une façade coiffée d'un fronton semblable à celui du Parthénon et ornée de colonnes grecques : le rectangle d'or enferme la base des huit colonnes, symboles des huit capitouls, les deux pilastres limitant à droite et à gauche la façade en avancée, et le sommet du fronton, comme on peut le voir ci-dessous.



Méthode pratique pour construire le rectangle d'or informatiquement dans Word ou PowerPoint.

Remarque préalable : si une figure que vous venez d'insérer n'apparaît plus après traçage, appuyez sur espace en mode texte : elle reparaitra où vous l'aviez placée.



- 1) **Tracez un carré** parfait (avec touche majuscule.) **Ajoutez-lui la médiane verticale** pour repérage.
- 2) Utilisez la forme « Arc » du menu Insertion pour **tracer** (avec touche majuscule) **un quart de cercle** que vous **centrez sur le milieu du côté inférieur du carré** (repérez-vous sur la médiane du carré.) **et que vous faites passer par le coin droit supérieur** du carré

(modifiez la dimension de l'arc par sa poignée centrale droite.)

- 3) **Tirez le côté du carré par la poignée du milieu** jusqu'à ce que le coin inférieur droit se **positionne tangentiellement sur le quart de cercle**.
- 4) **Supprimez la médiane** de repérage et **l'arc de cercle** : il reste le rectangle d'or.

Pour utiliser commodément votre rectangle d'or, après lui avoir donné éventuellement une couleur de remplissage et/ou de contour de votre choix, enregistrez-le sous Photoshop en .jpeg, et sauvez-le dans votre fichier Images. Vous pourrez toujours en faire des copies dont vous modifierez la dimension de façon homothétique par les poignées d'angle (avec majuscule) sans avoir à recréer votre rectangle tout entier.

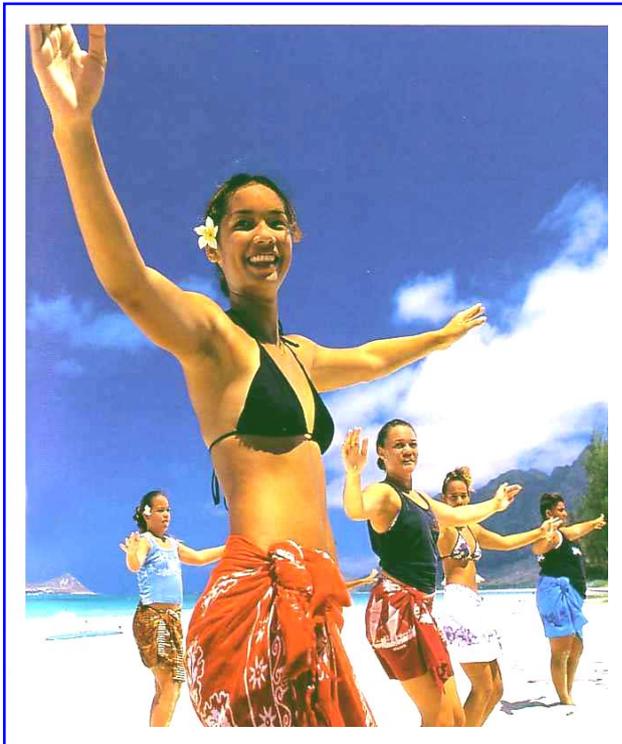
CONSTRUIRE SON IMAGE COMME UNE HISTOIRE



Un sujet pris sur le vif se présente souvent dans un contexte qui est plus ou moins favorable à sa mise en valeur, car des éléments qui lui sont totalement étrangers apparaissent dans le champ. Une image dont l'arrière-plan est encombré de détails non significatifs va distraire l'œil du sujet principal dont la présence sera affaiblie d'autant. Dans le viseur, ne regardez pas seulement votre sujet mais aussi ce qui l'environne. Le traitement informatique de l'image par un éditeur tel que Photoshop pourra rendre d'énormes services en post-traitement après la prise de vue, mais ce

n'est là qu'un recours de dernière instance. Il vaut mieux choisir soigneusement son cadrage pour n'y laisser paraître que des éléments utiles à l'image. Choisir l'environnement de la prise de vue est de la plus haute importance car il peut créer le climat de la prise de vue. Trop présent, il nuit au sujet, travaille contre lui et l'affaiblit. Mais, judicieusement choisi, il peut au contraire le mettre en valeur, le commenter, le situer dans un contexte où il prend toute sa signification. Il faut alors construire son image en créant des lignes de force et des rythmes qui vont mettre en évidence le sujet principal tout en conservant ces éléments annexes à leur vraie place. Lorsque le sujet est posé sur un point fort du cadrage, les éléments annexes ne lui nuisent pas, mais au contraire le servent. Avancer ou reculer, se déplacer à droite ou à gauche de quelques pas peut changer totalement la valeur du cadrage. Ainsi, sur le cliché ci-dessus, le décor contribue puissamment à créer une ambiance à l'aide des murs de pierres sèches qui nous placent d'emblée dans un cadre villageois. Le parterre de fleurs du premier plan donne de la distance : les personnages ont été saisis sur le vif au détour d'une promenade. À l'arrière du décor, sur la gauche, un escalier rustique s'échappe derrière un pilier de vieilles pierres, le tout très net grâce à un petit diaphragme, consciemment choisi : une profondeur est suggérée, une sorte d' « arrière arrière-plan ». Si le photographe se déplaçait de moins d'un mètre il perdrait l'échappée discrète de l'escalier vers le jardin intérieur : une dimension qui manquerait à la photo. Tout est parfaitement lisible sur le cliché, rien n'est superflu et, au contraire, tout contribue à « dire » un moment de détente heureuse et familière.

L'ANGLE DE PRISE DE VUE

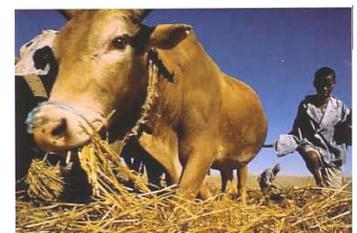


Varié les points de vue, c'est aussi faire varier les angles de prise de vue. Le sujet devient très différent lorsqu'il est pris en plongée, c'est-à-dire vu par-dessus, ou bien en contre-plongée, c'est-à-dire en se plaçant au ras du sol et en levant l'axe de l'appareil, jusqu'à trouver l'angle original qui met le sujet en valeur. Ci-contre, il suffisait de se placer à genou devant la danseuse exotique et de la prendre en contre-plongée pour souligner l'élégance de son mouvement en la cadrant sur le point fort haut gauche. Les autres danseuses n'existent plus que comme un élément d'ambiance. Le mouvement des bras de la danseuse, de haut en bas et de gauche à droite, crée un dynamisme évident repris en perspective fuyante par les autres danseuses du groupe. Même fixe, la photo a du rythme du fait de ce cadrage audacieux. Le cliché met en valeur le personnage principal dont l'œil ne peut se distraire.



Attention, surtout si l'on utilise un objectif grand angle à focale courte, aux déformations disgracieuses surtout dans le domaine du portrait. On peut même utiliser le procédé pour obtenir des effets caricaturaux qui ne manquent pas d'humour.

La contre-plongée peut générer des effets très expressifs sur des photographies de monuments. Cet effet de perspective sera notablement accentué par le choix d'une focale relativement courte. Très expressif, le cadrage peut alors basculer dans une déformation des lignes de fuite qui vont produire un effet pyramidal parfois trop déconcertant pour le spectateur. Il sera donc très important de bien construire son cliché. Un élément clé dans ce cas, c'est la présence d'un premier plan qui permet de structurer et de poser dans l'espace le sujet principal audacieusement transformé par l'effet de contre-plongée. Le cadre joue souvent un rôle majeur dans ce type de cliché parce qu'il permet de poser le plan de vision vertical par rapport auquel le sujet semble basculer en arrière : un premier plan à la fois fort et discret et un cadre vont planter le sujet en construisant puissamment l'espace. En voici ci-après un exemple qui parle de lui-même.



Le cliché suivant est typique de ce procédé spectaculaire et qui doit donc être manié avec doigté.



Sur ce cliché, peut-être aurez-vous quelque peine à reconnaître le clocher gothique fortifié du XII^e siècle de Mauvezin. Il apparaît ici comme une puissante forteresse. Une rue du village passe en contrebas et, à la prise de vue, l'appareil était dressé, l'axe optique incliné à plus de 45°, le mur fortifié étant tout proche. On a ainsi obtenu une perspective très marquée qui fait converger les lignes verticales vers le haut de l'image et développe toute la masse écrasante de la construction sans ouverture sur sa partie fortifiée inférieure. On éprouve une impression pénible d'écrasement, avec une échappée, vers le ciel très dense où l'on aperçoit le battement d'aile d'un pigeon : instant rare, récompense précieuse réservée aux photographes patients et obstinés... La rambarde de fer grossier posée sur un pilastre arrondi plutôt fruste donne une référence spatiale et « plombe » discrètement le bas de la photo... discrètement mais

efficacement. Le sommet de la haute tour semble basculer vers l'arrière du cadre. Ce basculement est accusé par le léger liseré gris détaché par une marge blanche qui renforce ainsi l'impression saisissante de hauteur et de force. Le contre-jour apportant la lumière de droite renforce la sévérité du monument dont une lumière rasante souligne les arêtes dures du côté droit. L'usage de la contre-plongée est ici tout à fait typique de ce genre de cliché, mais son maniement reste dosé et relativement discret.



REMARQUE SUR LES COMPRESSIONS DE FICHIERS IMAGES.

Notons que la forte réduction du cliché original qui, suite à une mesure drastique de compression est passé de 14,1 Mo, en fichier .tif, à 156 ko en fichier .jpg a conduit à un rééquilibrage du cliché original, directement sous Word, en poussant le contraste. Ainsi, on a retrouvé les nuances ocre des pierres un peu mises à mal par la compression. C'est la densité du cliché original pris en qualité « Fine », et sauvegardé en format .tif non-compressif qui a permis un allègement acceptable par la suite. Il faut du lourd pour faire du léger ! Les fichiers lourds sont réservés à l'impression papier ou au développement en laboratoire (mais pour ce dernier usage, n'employez pas des fichiers trop lourds tout de même, car les photographes professionnels auxquels vous demanderez de tirer vos fichiers se plaindront s'ils ont à manipuler des fichiers trop lourds pour tirer vos photos numériques : il préféreront des fichiers JPEG ou des BMP à 300 dpi). Le développement en laboratoire ou, à la rigueur, le tirage sur imprimante laser ou jet d'encre constituent la photo achevée. Les fichiers légers seront réservés à la communication, par exemple sur le web et à l'observation de l'image numérique sur un écran d'ordinateur ou sur un écran de télévision par le moyen d'un SVCD par exemple.



Contre exemple : Plus un cadre est sobre, plus il est efficace... sauf exception !!