

Les moyens de composition en photographie



Bernard Millot

Les moyens de composition en photographie

Bernard Millot



H. Cartier-Bresson - Matisse à Vence

LES MOYENS DE COMPOSITION EN PHOTOGRAPHIE



H. Cartier-Bresson

La question de la composition est récurrente pour les jeunes photographes. Notamment la « règle des tiers » est citée presque exclusivement. J'ai recherché sur le net quelles sont ces fameuses règles, espérant trouver des lois, aussi géométriques et précises que la règle des tiers. En fait il n'y en a pas vraiment. Les « règles de composition » consistent plutôt en un ensemble d'outils, de moyens divers à la disposition du photographe.

Certains sont propres à la photographie, comme la profondeur de champs. Dans d'autres arts graphiques les éléments sont directement manipulables par le peintre, le dessinateur, le graphiste. Cela permet de développer des systèmes (parfois très évolués, comme les grilles superposées en mise en page). Mais le photographe doit, lui, composer avec ce qui se présente dans son viseur. En studio, il pourra organiser la composition de sa prise de vue à sa guise.

Le plus important est surtout la façon d'employer ces moyens graphiques. Le sujet reste la priorité. La composition est un moyen, non une fin.

La composition doit-elle se faire oublier ? Elle est probablement nécessaire, mais pas suffisante. C'est comme les fausses notes en musique. Il faut les éviter, comme une mauvaise composition en photographie. Mais cela ne garantit pas pour autant que vous serez un nouveau Mozart.

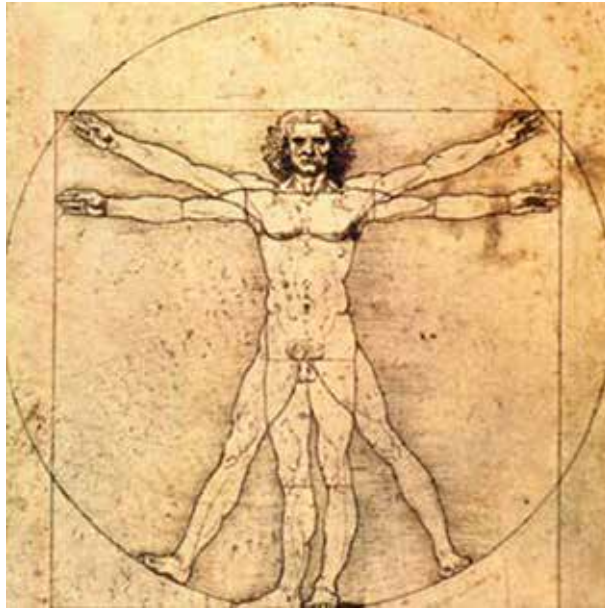
Henri Cartier-Bresson parle de la place de la composition au moment de faire une photo, à propos de l'instant décisif : L'instant décisif c'est la « **reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait** ».

Ce qu'il faut retenir avant tout c'est que le sujet d'une photo est ce qui est le plus important et que la composition sert à le mettre en valeur.

Ceci bien repéré, vous n'aurez plus qu'à déclencher pour avoir votre photo !

BM

THÉORIES ET PRINCIPES DE COMPOSITION



L'homme de Vitruve

Sans doute par analogie avec les «règles de la perspective», qui sont effectivement des lois physiques, on a depuis longtemps essayé de trouver une théorie, des principes, des règles de composition. En fait il n'en existe pas. Seuls les progrès en psycho-physiologie, en neuro-sciences, nous donnent quelques pistes avérées.

L'idéal mathématique en esthétique

Le Timée de **Platon** est certainement la plus ancienne source écrite où apparaissent des raisonnements sur les proportions qui constituent le cadre où plus tard, en particulier chez Euclide, sera formulée la notion de section dorée. Du point de vue de l'esthétique Platon s'inscrit dans la tradition pythagoricienne de l'étude des proportions.

Platon lui-même s'est borné à des affirmations générales. « C'est toujours beau et vertueux de conserver la mesure et les proportions ». « Le laid signifie simplement l'absence de mesure ».

Mais à part les fractions simples des harmonies musicales, et l'emploi de fractions comme $5/8$, $1/8$, ou $1/3$, on

ne trouve pas de chiffrages précis des proportions esthétiques.

L'esthétique platonicienne est avant tout une esthétique de la participation du sensible à l'intelligible. Il y a de la part de l'époque moderne une distorsion des conceptions platoniciennes et pythagoriciennes - par des considérations formalistes du nombre qui n'ont de sens qu'à partir du XVII^e siècle. C'est une vision moderniste de l'arithmétique et de la géométrie qui alimente les spéculations sur le rôle esthétique du nombre d'or.

Existe-t-il une composition naturelle ?

La composition est toujours marquée par la centralité



BM

« La plupart des livres s'essayant à l'esthétique photographique en arrivent à un moment à la tarte à la crème de la composition par tiers, qui est une des bêtises les plus reprises par les photographes sans imagination. Quand l'être humain regarde quelque chose, il le regarde en le mettant en plein centre de sa vision. S'il s'agit de montrer un sujet, il faut le mettre au centre du cadre. Maintenant nous avons vu que le vrai sujet de la photographie n'est pas le prétexte. Si le vrai sujet de votre photographie est le style, c'est la manière qui doit être placée au centre de votre composition : autrement dit vous pourrez en vous servant d'une composition élaborée, qui prendra le dessus sur le sujet lui-même, montrer que ce que vous placez au centre de votre regard est votre façon de voir le monde, plutôt que le prétexte de la photo. Le problème des propos sur la composition des tiers est qu'on vous propose toujours de « placer le sujet au premier ou au deuxième tiers ». Alors que votre sujet, encore une fois, doit être en plein milieu du cadre. Autrement dit, cette proposition de règle des tiers fait la confusion entre prétexte et sujet.

S'il s'agit de dire maintenant qu'il faut placer le prétexte de la photo au premier tiers, on peut regarder la règle avec un peu plus de bienveillance : c'est qu'elle peut être comprise alors comme l'idée de placer la composition 1/3-2/3 comme sujet de la photo ; et vous invite à commencer à passer à l'artistique. Et une fois qu'on a dit cela, il faut reconnaître qu'il y a mille et une façons de présenter une scène avec des compositions toutes différentes, et que proposer cette combinaison 1/3-2/3 comme la panacée est bien réducteur et bête. Pourquoi pas 1/4-3/4 ou 1/1,618 (nombre d'or) ou 10-99/2 (moitié de l'âge de ma grand-mère maternelle à son décès) ? »

Extraits de l'article « Quelques réflexions sur le cadrage en photographie »

par **Henri Peyre**

<https://galerie-photo.com/le-cadrage-en-photographie.html>

Règles géométriques

La règle des tiers

La règle des tiers est un principe de composition géométrique très connu et utilisé par les photographes.

La règle des tiers consiste à placer les personnages, objets importants ou tout autre élément clef sur des lignes imaginaires qui divisent l'image en parties égales. Ces lignes doivent être placées aux tiers horizontaux et verticaux. On les appelle les lignes de force et leurs intersections des points forts

Une des explications avancées pour ce rapport d'un tiers est sa proximité avec le nombre d'or.

La règle du tiers revient à fixer la position théorique d'un élément aux $\frac{2}{3}$ de la longueur d'un côté, c'est-à-dire à $\pm 66\%$ de la longueur du bord.

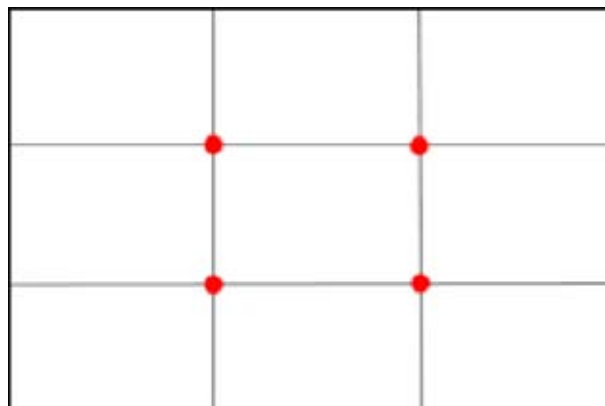
De son côté, la divine proportion ou nombre d'or reviendrait à positionner cet élément à approximativement $\pm 62\%$ de la longueur du bord.

La différence entre ces deux positions n'est que de $\pm 4\%$ de la longueur du bord, ce qui n'est pas un écart très significatif, compte tenu des nécessaires approximations des cadrages réels et de l'épaisseur du sujet positionné.

Les photographes et les peintres utilisent souvent les quatre points d'intersection des quatre lignes de tier pour la mise en place de la composition et créer une image équilibrée et esthétique.

À contrario, un élément qui porte peu de sens situé à l'un de ces points peut perturber la lecture de l'image.

Une raison pour observer la règle des tiers est de décourager le placement du sujet au centre et de proposer des solutions d'organisation de l'image plus nombreuses et complexes aux débutants. Il faut reconnaître que c'est un moyen efficace de composition.



BM



Robert Capa

Le nombre d'or

Le nombre d'or (ou section dorée, proportion dorée, ou encore divine proportion) est une proportion, définie initialement en géométrie comme l'unique rapport a/b entre deux longueurs a et b telles que le rapport de la somme $a + b$ des deux longueurs sur la plus grande (a) soit égal à celui de la plus grande (a) sur la plus petite (b).

$$a + b / a = a / b$$

Le découpage d'un segment en deux longueurs vérifiant cette propriété est appelé par Euclide découpage en « extrême et moyenne raison ». Le nombre d'or est maintenant souvent désigné par la lettre Φ (phi). Ce **nombre irrationnel** est l'unique solution positive de l'équation $x^2 = x + 1$. Il vaut : $(1 + \sqrt{5}) / 2 \approx 1,618\ 0339887$

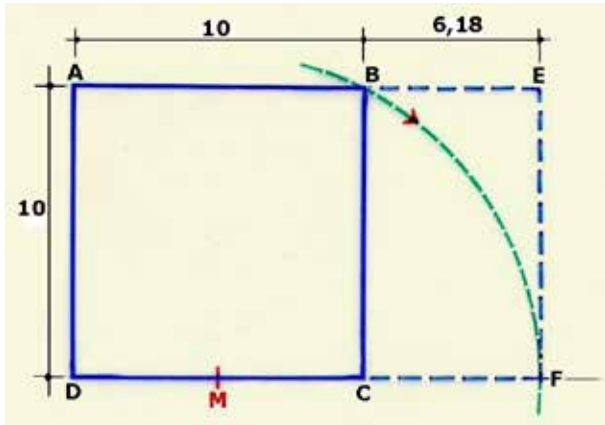
Il intervient dans la construction du pentagone régulier. Ses propriétés algébriques le lient à la suite de Fibonacci et au corps quadratique $Q(\sqrt{5})$. Le nombre d'or s'observe aussi dans la nature : quelques phyllotaxies, par exemple chez les capitules du tournesol, pavage de Penrose de quasi-cristaux).

L'histoire de cette proportion commence à une période de l'Antiquité qui n'est pas connue avec certitude. La première mention connue de la division en extrême et moyenne raison apparaît dans les *Éléments* d'Euclide. Ces proportions incommensurables, que sont la diagonale d'un carré ou celle d'Euclide, sont vécues comme un scandale, une trahison des dieux à l'époque de Pythagore. Un grec n'imagine pas qu'un nombre puisse être autre chose qu'une fraction d'entiers. **L'existence de proportions, comme celle d'Euclide, qui ne sont pas des nombres est une source de chaos intellectuel, à l'opposé des valeurs philosophiques et mystiques des pythagoriciens.** On raconte que Hippias de Métaponte aurait été exclu de la confrérie des pythagoriciens pour avoir dévoilé le scandale de l'incommensurabilité d'une diagonale d'un dodécaèdre régulier, une autre indique qu'il aurait péri noyé, conséquence de son impiété. Qu'une proportion aussi négative soit utilisée pour les monuments apparaît étonnant. Les textes d'architecture grecs confirment l'usage des nombres rationnels pour définir les proportions des bâtiments.

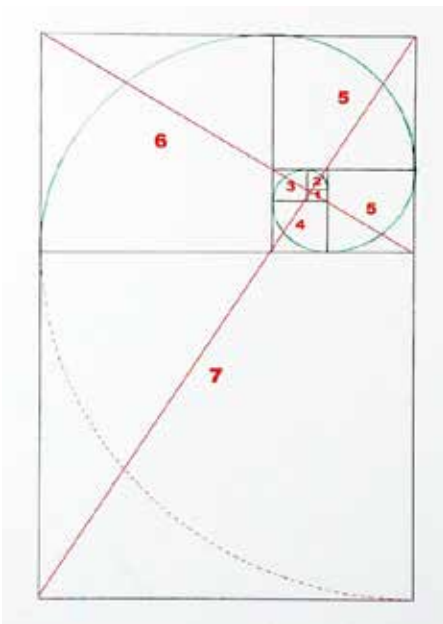
À la Renaissance, Luca Pacioli, un moine franciscain italien, la met à l'honneur dans un manuel de mathématiques et la surnomme « divine proportion » en l'associant à un idéal envoyé du ciel.

Cette vision se développe et s'enrichit d'une dimension esthétique, principalement au cours des XIX^e et XX^e siècles où naissent les termes de « section dorée » et de « nombre d'or ». Il est érigé en théorie esthétique et justifié par des arguments d'ordre mystique, comme une clé importante, voire explicative, dans la compréhension des structures du monde physique, particulièrement pour les critères de beauté et surtout d'harmonie. Sa présence est alors revendiquée dans les sciences de la nature et de la vie, proportions du corps humain ou dans les arts comme la peinture, l'architecture ou la musique. Certains artistes, tels le compositeur Xenakis, le poète Paul Valéry, le peintre Dalí ont adhéré à une partie de cette vision, soutenue par des livres populaires. L'architecte Le Corbusier en a fait la base de son Modulor.

Le développement actuel de la science - archéologie, sciences de la nature, neurosciences - infirme les théories de cette nature car elles sont fondées sur des généralisations abusives et des hypothèses inexacts.



rectangle proportion dorée



spirale de Fibonacci



tournesol

Autres repères géométriques

Nous avons d'autres moyens géométriques plus simples et familiers.

La symétrie

On compose autour des axes médians - cf reflet, miroir. On évite en général une composition centrée. Le sujet n'est pas une cible. (défaut fréquemment reproché pour des portraits) Mais c'est aussi un moyen métaphorique pour suggérer l'idée d'équilibre, de calme dans une photo.

Les points forts et lignes fortes

On parle aussi de **lignes directrices**. Les lignes directrices dirigent l'œil vers un point fort de l'image. Citons également la composition en diagonale, qui traverse le cadre, sans pointer sur un endroit particulier. C'est une composition classique. Les lignes parallèles, vues en perspective, offrent des **lignes de fuite**, vers un **point de fuite**.

Les courbes

Les courbes sinueuses sont perçues comme particulièrement harmonieuses.

Les figures géométriques simples

Triangle, carré, cercle et spirales. L'œil détecte facilement ces figures dans une image.

Prenons un exemple avec la composition en triangle (composition pyramidale). Le triangle offre une géométrie simple et équilibrée que notre œil apprécie de trouver dans une photographie.

En studio, pour appliquer cette composition, imaginez un triangle sur votre scène et placez trois éléments majeurs sur ces sommets. Essayez de combler tout l'espace de votre image. L'occupation de ses différentes zones va donner une forte unité visuelle. Cette composition est d'autant plus intéressante lorsqu'il s'agit d'une prise de vue en plongée où la forme triangulaire est parfaitement reconnaissable.

Préfère l'impair !

Un nombre impair de motifs est souvent perçu comme plus esthétique qu'un nombre pair, qui serait monotone. C'est un exemple de « règle » que l'on peut trouver à propos de composition. Ce n'est pas totalement faux, mais cela n'est en rien une vérité absolue.



William Egglestone



BM



Paul Strand

Règles de composition dans la peinture occidentale

Depuis son origine la photographie a revendiqué le statut d'art comme la peinture. Elle en a donc adopté les règles de composition classiques. Cette dialectique photo-peinture reste encore sous-jacente de nos jours

Art des diagonales

Les règles de composition géométrique sont appelées aussi « art des diagonales ».

La porte d'harmonie

La dénomination a été popularisée par Paul Sérusier, en 1921, mais on la trouve dans des traités plus anciens d'architecture.

La diagonale du carré, reportée sur la base du carré, permet d'obtenir un rectangle de côté a et de longueur b dont le rapport b/a est égal à la racine carrée de 2 (1,414...). Les formats de papier A, B et C (qui suivent la norme ISO 216) suivent cette proportion.

Le côté vertical du carré absorbé par le format est qualifié de « ligne de force ». Cette ligne de force est située approximativement au tiers (en fait 0,71 au lieu de 0,67) de la composition, et cette proportion a donné naissance à la règle des tiers.

Si le peintre précurseur de l'impressionnisme, Turner, a utilisé ce type de composition, on le trouve également dans *La Flagellation du Christ*, de Piero della Francesca, au XV^e siècle.

Règle du nombre d'or

En traçant un carré, puis en rabattant le rayon obtenu du milieu d'un côté d'un coin sur le même côté, on obtient un rectangle dont les proportions sont telles que le petit rectangle augmentant le carré initial comporte aussi, entre ses côtés, la même proportion dite nombre d'Or, soit approximativement 1,618.

Un autre moyen d'obtenir un rectangle analogue est de tracer un rectangle de valeur de 5 de côté et de 8 de longueur³.

Les châssis de peintures de format M (« marine ») vérifient théoriquement cette proportion, et ceux de format F (« figure ») sont en principe faits de deux M, mais le passage des anciennes mesures au système métrique a nui à cette formule.

C'est une théorie répandue par Matila Ghyka, mais dénoncée par Marguerite Neveux comme étant une construction après coup. Les peintres de la Renaissance, de l'époque classique, de l'École de Puteaux au XX^e siècle, le cubisme analytique, entre autres, auraient utilisé cette formule de composition pour partager leur tableau en deux moitiés inégales.

Sa légende mythologique et symbolique vient aussi du fait que l'on dessine un irrationnel qui gagne une décimale à chaque agrandissement du dessin, ce qui a fasciné

les mathématiciens.

On remarque que la ligne de force représentée par le côté du carré absorbé dans le rectangle est, comme dans le cas de la Porte d'Harmonie, située approximativement au tiers de la largeur du rectangle (en fait 0,62 au lieu de 0,66).

Les lignes de force

Chez Cézanne, l'organisation du tableau est soulignée par l'utilisation des verticales et des horizontales sur le mur du fond.

Ce sont les lignes qui dirigent l'organisation spatiale du tableau et construisent l'équilibre de l'image. Les axes sont tracés réellement dans l'image, comme la ligne d'horizon ou le bord de mer, ou virtuellement, par la lecture des plans et des masses colorées (limites de contrastes, zones de lumière...).

Les lignes de force peuvent s'agencer de manières différentes (pyramide, lignes horizontales, verticales ou obliques, vide et plein). Elles ont toujours une signification :

La pyramide : elle établit une hiérarchie, celui qui est à la pointe est le plus important.

Les horizontales, verticales et obliques : elles aident à disposer les motifs et les lignes peuvent exprimer des sentiments (aggraver ou améliorer la situation), créer des tensions ou adoucir, selon le sujet du tableau.

Le vide et le plein : ils sont importants l'un comme l'autre, car ils jouent un rôle de mise en valeur. Le vide a, lui, une fonction de « silence ».

Point de force

Les intersections entre les différentes lignes de force sont nommées « points de force » ou « centres ».

Centre

C'est le centre d'intérêt où convergent les lignes de force. Il est recommandé qu'il ne soit pas au centre géométrique du tableau.

Composition dite de « Charles VII »

Sur un format F (« figure »), tracer la verticale parallèle au petit côté coupant le format en deux. Tracer une horizontale parallèle à la longueur de manière à obtenir deux carrés joints. Cette horizontale est systématiquement la ligne d'horizon chez les impressionnistes. C'est une technique classique de l'Académie et des Beaux Arts au XIX^e siècle.

Composition académique centrée

Comme souvent chez Courbet, le format est divisé en parts égales par le centre (Un enterrement à Ornans).

Diviser le format en quatre parties égales, puis tracer les grandes diagonales du format et les petites diagonales des 4 rectangles obtenus, de manière à obtenir un losange. L'ensemble donne une composition centrée où tous les éléments sont également répartis. Procédé utilisé par David, Gros ou Courbet.

Spirale

En rapportant au compas la longueur du rectangle sur la hauteur de celui-ci, et en répétant l'opération, on décrit une spirale dite de Fibonacci. Ces spirales ont été utilisées pour tracer les plafonds et la grande peinture décorative, comme chez les Vénitiens, Tiepolo ou Art contemporain par Mario Merz.

Règle des tiers

Cette règle bien connue des photographes est à mi-chemin entre les compositions en Porte d'harmonie et du Nombre d'Or. En effet, les lignes de force verticales de la composition en Porte d'Harmonie se trouvent à 29 % et 71 % de la base du cadre, et à 38 % et 62 % en composition de la Règle d'Or. Avec la règle des tiers, on se trouve à 33 % (soit $(29\%+38\%)/2$) et 66 % (soit $(71\%+62\%)/2$). Elle est particulièrement adaptée au format 4/3 ou 16/9 des films et capteurs photographiques, et surtout simple à retenir.

Perspective

Perspective des paysagistes, ou perspective atmosphérique : par la dégradation de la valeur la plus foncée au premier plan vers la plus claire au dernier plan, on obtient une perspective en valeurs.

Accentuation de la dite perspective atmosphérique par les couleurs : par le placement cohérent des couleurs chaudes au premier plan, et les plus froides à l'horizon, on obtient l'accentuation et le sentiment atmosphérique. Les couleurs chaudes sont définies comme « saillantes », les froides comme « fuyantes ».

Règles des trois plans

Il consiste à dessiner le tableau en trois plans successifs en prenant soin de placer le sujet au second plan. Ce principe a été très largement utilisé au XVIII^e siècle par Watteau, Turner, Constable ou par les impressionnistes.

Au premier plan on place les noirs et les blancs ; au second plan les ocres, les jaunes, les verts ; au troisième plan les bleus, les violets.

Tracé régulateur

Le dessin des lignes de force et les diagonales constituent le tracé régulateur. Il peut être préexistant au tableau (Piero della Francesca, Seurat...) ou, a posteriori, comme moyen d'analyse (cubisme analytique...).

Sens de la lumière

Dans la peinture académique, la lumière directionnelle doit venir d'en haut à gauche, l'ombre principale se situant en bas à droite. Courbet a rompu cette tradition après l'apparition de la photographie.

La technique du **clair-obscur** consiste à éclairer violemment une scène se déroulant dans la pénombre ou l'obscurité. Les couleurs sont alors rompues par l'ombre dans leur valeur. (Tintoret, Caravage, Rembrandt...).

Point et ligne sur plan de V. Kandinsky - 1929

Le point - la ligne - l'équilibre la tension des plans, des formes

Kandinsky est professeur au Bauhaus quand il publie son second ouvrage en 1929

L'artiste y analyse les éléments géométriques qui composent toute peinture, à savoir le « point » et la « ligne », ainsi que le support physique et la surface matérielle sur laquelle l'artiste dessine ou peint et qu'il appelle le « plan originel ». **Il ne les analyse pas d'un point de vue objectif et extérieur, mais du point de vue de leur effet intérieur sur la subjectivité vivante du spectateur qui les regarde et les laisse agir sur sa sensibilité.**

Le « point » est dans la pratique une petite tache de couleur déposée par l'artiste sur la toile. Le point qu'utilise le peintre n'est donc pas un point géométrique, il n'est pas une abstraction mathématique, il possède une certaine extension, une forme et une couleur. Cette forme peut être carrée, triangulaire, ronde, en forme d'étoile ou plus complexe encore. Le point est la forme la plus concise mais, selon son emplacement sur le plan originel, il va prendre une tonalité différente. Il peut être seul et isolé ou bien être mis en résonance avec d'autres points ou avec des lignes.

La « ligne » est le produit d'une force, elle est un point sur lequel une force vivante s'est exercée dans une certaine direction, la force exercée sur le crayon ou sur le pinceau par la main de l'artiste. Les formes linéaires produites peuvent être de plusieurs types : une ligne « droite » qui résulte d'une force unique exercée dans une seule direction, une ligne « brisée » qui résulte de l'alternance de deux forces possédant des directions différentes, ou bien une ligne « courbe » ou « ondulée », produite par l'effet de deux forces qui agissent simultanément. Une « surface » peut être obtenue par densification, à partir d'une ligne que l'on fait pivoter autour d'une de ses extrémités.

L'effet subjectif produit par une ligne dépend de son orientation : la ligne « horizontale » correspond au sol sur lequel l'homme se repose et se meut, au plat, elle possède une tonalité affective sombre et froide, semblable au noir ou au bleu, tandis que la ligne « verticale » correspond à la hauteur et n'offre aucun point d'appui, elle possède au contraire une tonalité lumineuse et chaude, proche du blanc ou du jaune. Une « diagonale » possède par conséquent une tonalité plus ou moins chaude ou froide, selon son inclinaison par rapport à la verticale ou à l'horizontale.

Une force qui se déploie sans obstacle comme celle qui produit une ligne droite correspond au « lyrisme », tandis que plusieurs forces qui s'opposent et se contrarient forment un « drame ». L'« angle » que forme une ligne brisée possède également une sonorité intérieure qui est chaude et proche du jaune pour un angle aigu (triangle), froide et similaire au bleu pour un angle obtus (cercle) et semblable au rouge pour un angle droit (carré).



Kandinsky



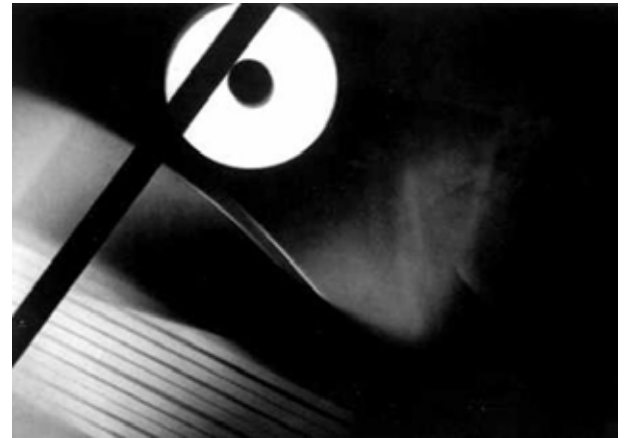
Moholy-Nagy

Le « plan originel » est en général rectangulaire ou carré, il est donc composé de lignes horizontales et verticales, qui le délimitent et qui le définissent comme un être autonome, qui va servir de support à la peinture en lui communiquant sa tonalité affective. Cette tonalité est déterminée par l'importance relative de ces lignes horizontales et verticales, les horizontales donnant une tonalité calme et froide au plan originel, tandis que les verticales lui communiquent une tonalité calme et chaude. L'artiste possède l'intuition de cet effet intérieur du format de la toile et de ses dimensions, qu'il va choisir en fonction de la tonalité qu'il souhaite donner à son œuvre. Kandinsky considère même le plan originel comme un être vivant que l'artiste « féconde » et dont il sent la « respiration ».

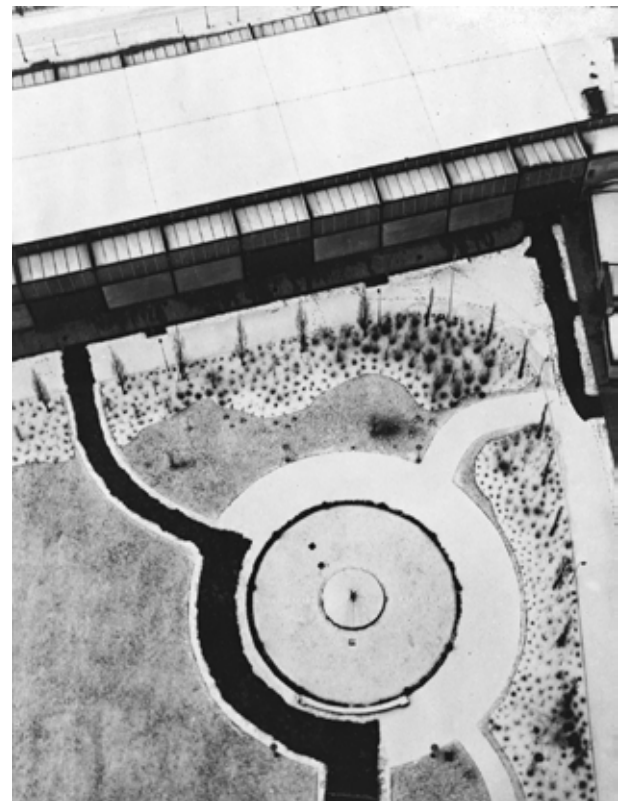
Chaque « partie » du plan originel possède une coloration affective qui lui est propre et qui va influencer sur la tonalité des éléments picturaux qui seront dessinés dessus, ce qui contribue à la richesse de la composition qui résulte de leur juxtaposition sur la toile. Le « haut » du plan originel correspond à la souplesse et à la légèreté, tandis que le « bas » évoque plutôt la densité et la pesanteur. Il appartient au peintre d'apprendre à connaître ces effets afin de produire des peintures qui ne soit pas l'effet du hasard, mais le fruit d'un travail authentique et le résultat d'un effort vers la beauté intérieure

Point et ligne sur plan comporte une multitude d'exemples photographiques et de dessins, issus d'œuvres de Kandinsky, qui offrent la démonstration de ses observations théoriques, et qui permettent au lecteur d'en reproduire en lui l'évidence intérieure, pour peu qu'il prenne le temps de regarder avec attention chacune de ces images, qu'il les laisse agir sur sa propre sensibilité et qu'il laisse vibrer les cordes sensibles de son âme et de son esprit. Kandinsky met néanmoins son lecteur en garde contre une contemplation trop longue, qui conduirait l'imagination à prendre le dessus sur l'expérience intérieure immédiate:

« Pour ce genre d'expérience, il vaut mieux se fier à la première impression, car la sensibilité se lasse vite et cède le champ à l'imagination. »



Moholy-Nagy



Moholy-Nagy

La Gestalt-théorie - théorie de la forme

D'autres théories de la perception et les études scientifiques en neurosciences aujourd'hui apportent des pistes pour la lecture de l'image.

Au début du XX^e siècle, une école de philosophie et psychologie allemande s'est penché sur la façon dont notre cerveau « regarde » et appréhende le monde. Ils démontrèrent que le cerveau ne lisait pas une image comme un texte, mais qu'il parcourait une scène ou une image en cherchant des choses précises. Les scientifiques parlent de vision constructive plutôt que passive.

La psychologie de la forme ou gestaltisme (de l'allemand, Gestaltpsychologie) est une théorie psychologique, philosophique et biologique, selon laquelle les processus de la perception et de la représentation mentale traitent spontanément les phénomènes comme des formes globales, structurées ou non, plutôt que comme l'addition ou la juxtaposition d'éléments simples.

La psychologie de la forme, proposée au début du XX^e siècle se base sur trois postulats :

Les activités psychiques ont lieu dans un système complexe et ouvert, dans lequel chaque système partiel est déterminé par sa relation à ses méta-systèmes.

- La théorie gestaltiste définit un système comme une unité dynamique à partir des relations entre ses éléments psychologiques.
- À la suite de certains amendements théoriques sur le dynamisme mental, on postule qu'un système montre la tendance vers une harmonie entre toutes ses qualités pour permettre une perception ou conception concise et claire, la « bonne forme ».
- Le gestaltisme est considéré comme une forme précoce et l'une des principales sources du courant intellectuel structuraliste qui se généralise au milieu du XX^e siècle. Ils partagent pour l'essentiel les mêmes principes méthodologiques : holisme, intérêt pour les relations entre unités élémentaires, caractère non conscient du modèle théorique.

Le Gestalt pose une approche globale des phénomènes de perception, partant du principe que le tout est différent de la somme de ses parties . Lorsque nous regardons une image nous la percevons d'abord comme un ensemble intelligibles avant de la considérer dans ses détails.

La théorie de la Gestalt , bien qu'elle ait pu être remise en cause, offre quelques analyses sur le fonctionnement complexe de la perception. La Gestalt repose sur une série de lois que l'on peut appliquer dans la composition en photographie.

Le thème de Gestalt n'a pas d'équivalent en français. Le verbe gestalten, pourrait se traduire par « mettre en forme, donner une structure signifiante ».

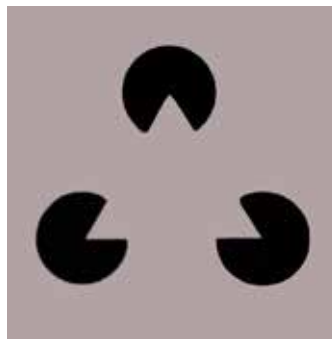
Un autre principe du Gestalt est l'optimisation, c'est à dire l'idée que l'on puisse favoriser la clarté et la simplicité. Un autre principe, la précision ou prägnanz, le fait de comprendre une image comme un tout, implique un minimum d'effort intellectuel.

Les lois listées ci dessous, permettent d'expliquer comment les éléments graphiques, semblables à des points, des lignes, etc sont interprétés par l'observateur.

L'une des lois la plus importante est la loi de clôture, souvent illustrée par le motif de Kanizsa. On rencontre souvent ce principe en photographie, lorsque certaines parties d'une composition suggèrent une forme qui aide à structurer l'image (en clair une forme construite tend à renforcer la composition), les triangles sont les plus courants en photographie.

Le théorie de la Gestalt établit notre capacité à regrouper et structurer des éléments visuels en un TOUT intelligible. L'exploitation de la Gestalt en photographique, peut desservir les intentions. Il peut être préférable dans certains cas de ralentir le regard de l'observateur, soit pour créer un effet de surprise, ou l'impliquer plus intensément dans l'image.

Les principaux enseignements à tirer de la Gestalt Theory sont que le cerveau cherche à identifier des formes (humaines notamment), à relier des formes similaires, à en compléter certaines. Dans l'image ci-dessous – appelée triangle de Kaniza – c'est le cerveau qui « voit » un triangle là où il n'y a en réalité que 3 « camemberts ».



Les Lois de structuration perceptive

- Loi de proximité : les éléments visuels sont regroupés par l'oeil en fonction des distances qui les séparent les uns des autres.
- Loi de similitude : les éléments présentant des similitudes de forme ou de contenus tendent à être regroupés.
- Loi de clôture : l'esprit complète les choses perçues. Des éléments arrangés grossièrement seront interprétés plus facilement comme une forme fermée.
- Loi de simplicité (prägnanz) : l'esprit recherche la simplicité. Une meilleure lecture d'une photo passera par la présence de lignes, de courbes, et de formes simples, ainsi que par des qualités de symétrie et d'équilibre.
- Loi de destin commun : des éléments se déplaçant selon la même trajectoire sont perçus comme faisant partie de la même forme.
- Loi de bonne continuité : l'esprit tend à interpréter d'abord les éléments perçus dans une continuité, un prolongement des uns par rapport aux autres.
- Loi de ségrégation : pour qu'une figure soit perçue, elle doit se détacher de son environnement. Certaines photos jouent sur l'ambiguïté et l'absence de distinction claire entre figure et fond.
- L'émergence : les parties d'une image qui ne contiennent pas suffisamment d'infos pour être comprises seules prennent soudainement sens lorsqu'elles sont intégrées à un tout structurant.
- La réification : l'esprit comble les informations manquantes d'une forme ou d'un contour parasité par d'autres données visuelles pour aboutir à un précepte signifiant. La loi de clôture repose sur ce principe.
- La multistabilité : dans certains cas, lorsqu'il n'y a pas suffisamment d'indices de profondeur ou de perspective, les objets peuvent être perçus sous forme inverse. Cette illusion d'optique est souvent utilisée par Escher ou Dali.
- L'invariance : les objets peuvent être reconnus quels que soit leur orientation, leur échelle ou leur contexte de présentation.



Irving Penn

La «lecture» d'une photo



Ernst Haas A mother shows a picture of her son to a returning prisoner of war, 1947



Marville impasse Larrey.

On lit souvent que le sens de lecture d'une photo est le même que pour le texte. De gauche à droite donc pour les personnes de culture latine par exemple ou de droite à gauche pour ceux écrivant en langue arabe. D'autres théories parlent de lecture en « Z » ou en « F ». Mais en réalité la façon dont le cerveau « lit » une image est infiniment plus subtile et complexe. D'abord une lecture rapide, instantanée de la scène puis une autre plus complexe durant laquelle les éléments de l'image sont « décodés » analysés et reliés entre eux. Au travers des différents éléments qui « attirent » notre œil, ce sont les bases d'une grammaire élémentaire de l'image qui se dessine et qui va nous permettre de mettre en place une hiérarchie des éléments visuels qui nous servira en composition. Le cerveau est surtout attiré par des choses bien spécifiques qu'il cherche à identifier dans la vie réelle comme dans une image.

Ainsi une expérience que chacun peut faire : On regarde les photographes japonais sans gêne particulière de lecture, sans modifier nos habitudes. Et les japonais font de même pour nos photos.

Comment voit l'œil humain

L'œil capte et le cerveau fait l'image et sa signification. L'image reçue par le cerveau est inversée, en partie monochrome, pas si nette que cela et ... bref elle n'est pas regardable. Ceci est dû au fait que différentes zones de l'œil enregistrent différentes choses : la zone très étroite de la Fovéa, grâce aux cônes perçoit les couleurs et la netteté ; les bâtonnets situés en périphérie de la rétine permettent la vision nocturne, la détection des contrastes mais n'offrent qu'une image quasi floue et monochrome.

Pour compenser les faiblesses de la vision périphérique (en terme de netteté) les scientifiques ont découvert que l'œil saute très rapidement d'un point à un autre (d'un mot à l'autre lorsque vous lisez ce texte). Cela permet à notre cerveau de former ensuite une image apparaissant globalement nette. Ces micro-saccades sont responsables de l'essentiel de ce que nous voyons. On voit donc que le sens de lecture d'une photo n'a rien de linéaire ni de routinier, notre œil se fixe en différents endroits très vite selon un ordre en grande partie dictée par le cerveau.

Ce que perçoit le cerveau

Le cerveau commence par redresser l'image, puis se sert des couleurs perçues dans la zone de la Fovéa pour simuler celles non perçues. Il va ensuite donner l'impression de la netteté – notamment en périphérie alors que l'œil voit plutôt mal sur les côtés. Le cerveau compense aussi les diverses faiblesses de notre vue (reconstitution des scènes rapides, création de la perspective, etc). Voilà pour la partie technique, mais le cerveau ne fait pas que cela : son truc à lui c'est l'interprétation. De grands photographes comme William Klein avaient fort bien compris les faiblesses de notre vision périphérique et se plaisaient à faire des images floues sur les bords avec un sujet net uniquement au centre, ce qui donnait à leurs photos un effet de réalité extraordinaire. Au contraire, une certaine esthétique de la photo numérique exagérément travaillée et retouchée, trop « clean », a tendance à rendre l'image artificielle ce qui est loin d'être le but recherché en reportage ou en street photography.

Lecture analogique et déductive

Après avoir regardé une scène ou une image de façon « globale » et quasi instantanée (lecture analogique ou immédiate), le cerveau va ensuite décoder les éléments présents les uns après les autres de façon analytique (lecture d'un texte) ou déductive (image). Le sens de lecture d'une photo est donc imposé par ces éléments que le cerveau cherche à identifier et décoder.

Pour les célèbres portraits du peintre Guiseppe Arcimboldo, c'est le processus d'identification qui est à l'œuvre. On ne voit au tout début que des légumes, mais le cerveau a tôt fait d'identifier l'être humain qui s'y cache, comme il le ferait pour éventuel prédateur caché derrière un arbre.



Arcimboldo



Daido-Moriyama

Les priorités de lecture



Ernst Haas



Saul Leiter (composition avec l'espace négatif)

Quand on regarde une photo, on s'attarde en premier sur les êtres vivants, puis sur les choses en mouvement et pour finir sur les objets fixes. Ceci participe de la vision globale initiale et vient contrarier le sens de lecture et les points forts de composition.

Le cerveau cherche d'abord à identifier une autre forme humaine ou un être vivant et ce point est très important pour les photographes car il en dit long sur l'importance de l'être humain dans une image. Placer une personne à droite ou à gauche de votre composition et le sens de lecture d'une photo change instantanément. Ligne de regard : la direction du regard d'un personnage vers ce qu'il regarde crée une ligne de force importante dans l'image.

Les éléments qui attirent l'œil

Il y a des choses qui attirent le cerveau plus que d'autres et donc modifient le sens de lecture d'une photo :

- un être vivant
- une zone nette
- une zone de haute lumière
- certaines couleurs
- une forme homogène
- un texte écrit

Ce ne sont là que quelques exemples, mais qui illustrent bien que le sens de lecture d'une photo est imposée par ces éléments visuels. S'ils sont tous à droite, vous commencerez ... par la droite.

Point d'entrée - point de sortie

Un point fort graphique, souvent constitué par un élément du premier plan, peut servir de point d'entrée du regard dans l'image. Il est souvent situé à gauche mais ce n'est pas obligatoire. On privilégie alors le sens de lecture classique gauche – droite. La sortie se fera alors du côté droit.

Il peut être utile d'éviter la sortie intempestive du regard de l'image. Prenons par exemple une sortie provoquée par une diagonale marquée avec un point de fuite vers le bord droit. On peut bloquer la sortie du regard de l'image soit par un élément fort en bout de diagonale, soit par un élément de cadre le long du bord droit de l'image.

De même, dans une image avec une entrée à gauche, si le regard sort à gauche également, la partie droite de l'image est négligée.

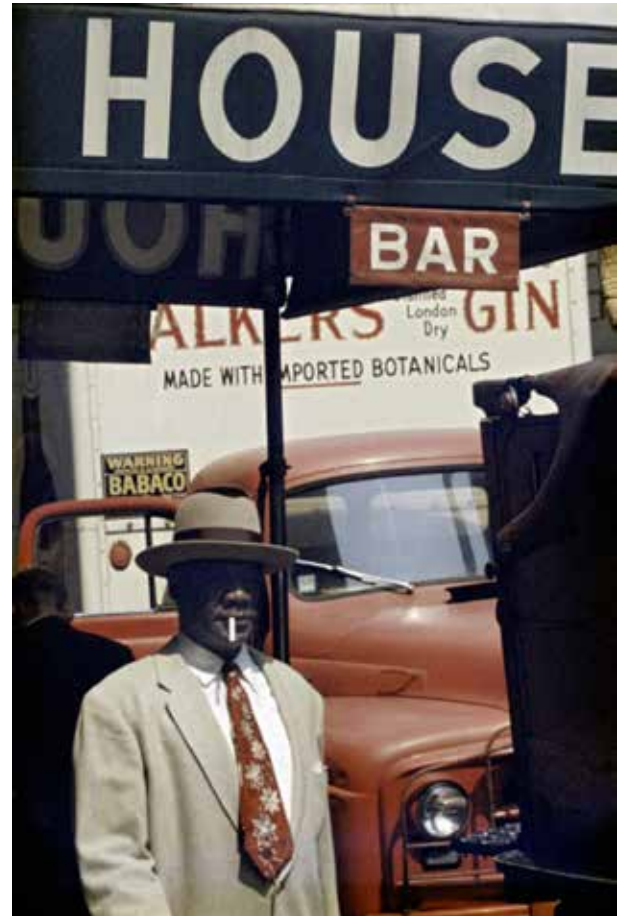
Parcourir la surface, parcourir la profondeur

... « L'œil n'explore pas de la même façon une peinture et une photographie. Face à un tableau, le chemin que le regard parcourt est celui des formes colorées. Au contraire, une photographie sollicite d'abord le regard dans un travail de reconstruction des plans successifs de l'image. Parce qu'elle écrase ces plans successifs sur une surface à deux dimensions, toute photographie appelle d'abord à reconstituer leur succession. Pour cela, le regard doit entrer dans l'image photographique bien plus que dans l'image picturale. Alors que les formes d'une surface peinte peuvent être suivies par un regard qui reste extérieur à la toile, une photographie nous incite à reconstruire la place des objets dans la profondeur de l'espace représenté et celle du photographe au moment de sa prise de vue. Si peinture et photographie nous placent chacune à la fois « devant » et « dans » l'image, la première privilégie plutôt le premier de ces rapports alors que la seconde oblige absolument son spectateur à entrer « dans l'image ».

Mais cette caractéristique a aussi pour conséquence que la photographie, en déroutant le spectateur de ses repères habituels, libère son regard. Le spectateur d'une photographie n'est pas contraint de construire sa vision selon les lois de la perspective. C'est pourquoi une photographie s'anime différemment au fur et à mesure que l'œil la parcourt. Des regroupements se font, d'autres se défont. Selon la manière dont le regard effleure ou insiste, certains détails s'estompent tandis que d'autres se dessinent sous la loupe de l'attention. Des objets situés en avant de l'image peuvent par exemple s'effacer tandis que d'autres, pourtant situés dans le lointain, sont appelés par le regard au premier plan. Le rendu identique que la photographie impose aux différents objets présents sur l'image permet ces jeux. » ...

Serge Tisseron

Le mystère de la chambre claire – photographie et inconscient
La photographie, écran ou enveloppe du monde – p 118



Saul Leiter



Raymond Depardon

Composition métaphorique

C'est une composition ayant une analogie, une qualité essentielle partagée avec le sujet de la photo, qu'elle permet ainsi mettre en valeur. Il s'agit de trouver un équivalent graphique à une idée, un sentiment exprimé dans la photographie.

Par exemple :

- **la symétrie**

quiétude, esprit zen, équilibre

- **la composition asymétrique**

déséquilibre, tension

- **la composition diagonale vers le haut**

dynamisme

- **la composition penchée**

déséquilibre, vertige

- **le flou**

reflet d'un état d'esprit quiétude / vertige

- **la tonalité sombre**

ambiance dramatique

C'est un moyen puissant de composition.



BM



Hiroshi Sugimoto



Antoine d'Agata

L'influence culturelle

Dans d'autres cultures, une conception différente de l'art donnent une perception et des principes différents de la composition d'une image.

L'exemple de la peinture chinoise

Les six principes de la peinture - Xie He 479-502 peintre et critique chinois.

Xie He est surtout connu pour ses «Six principes de la peinture» qui est devenu une théorie centrale dans l'histoire de la peinture chinoise. Dans cette théorie Xie He traite de tous les aspects majeurs de l'art de la peinture selon leur importance. Les six principes sont énoncés dans son livre Gu Huapin Lu, ou «Peintures du passé».

Les six principes sont les suivants :

- Le Rythme et le Souffle : Une peinture doit avoir un sens du rythme et du mouvement en elle. Une peinture qui n'a pas cet attribut est un art sans vie.
- La méthode du Trait : le travail du pinceau dans une peinture doit afficher le caractère et l'esprit du peintre à travers la structure et la personnalité du Trait..
- La relation entre l'objet, l'idée et la forme : Ceci est généralement vise à une sorte de cohérence entre la structure, la ligne et la forme générale de l'idée ou de l'objet représenté par le peintre.
- La correspondance des couleurs : l'application de la couleur et la tonalité doit être fait avec correspondance à l'image réelle en face du peintre.
- Gestion de la composition : Ici Xie souligne l'importance d'une composition qui permettra à la peinture de devenir un travail avec un rythme et une respiration.
- La transmission et l'accumulation (du savoir) des maîtres par la copie : Un peintre doit revenir aux grandes peintures du passé afin de parvenir à une réelle qualité. L'art n'est pas une activité humaine isolée, elle est liée à une tradition continue et un dialogue d'art.

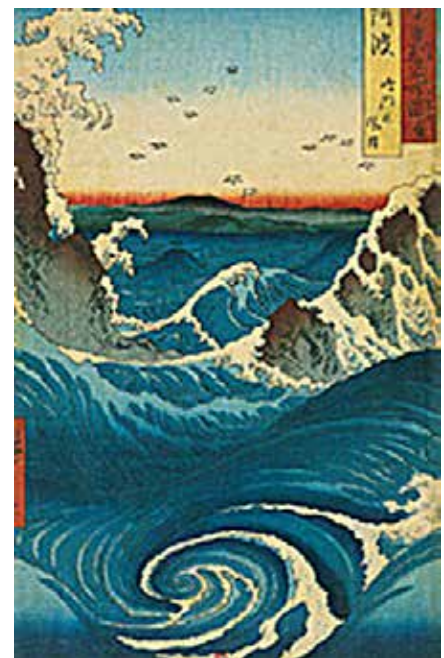
En Chine, comme au Japon, la peinture est inséparable de la calligraphie. C'est fondamentalement un « art du trait » où la notion de trait n'est pas la même qu'en Occident qui voit le trait comme un pur contour, une limite.

Le Japon

L'estampe japonaise, art plus récent, est particulièrement intéressante en ce qui concerne la composition des images. Elle mélange des aspects la fois archaïques et virtuoses pour nous.



Chine Shitao mists on the mountain 1707.



Japon Hiroshige



Japon Hokusai

LES MOYENS DE COMPOSITION

Le cadrage - Le cadre

Cadrer c'est découper dans ce que l'on voit devant soit. Photographier c'est, en premier lieu, choisir un cadre. On choisit ainsi ce que l'on montre et comment on le montre.

Pour Henri Cartier-Bresson on ne recadre jamais une photo.

Toute sa vie il se défendra de cette possibilité de recadrage. Ceci participe aussi de sa légende : l'image est la résultante d'un moment unique, presque d'osmose, voire d'illumination, où se retrouvent « sur la même ligne de mire la tête, l'œil et le cœur » (expression, forme et lumière). C'est cette entièresité qu'il entend nous offrir. Recadrer l'image briserait ce qui fait de la prise de vue photographique une « performance ». Pour preuves du non-recadrage, Henri Cartier-Bresson entend conserver le bord noir des photographes.

On définit ainsi le champs – ce que la photo nous montre et le hors champs – ce qui n'est pas montré.

Taille des plans (cinéma) : plan général, plan d'ensemble, plan moyen, plan américain, plan rapproché, gros plan, très gros plan

Cadrer demande une attention particulière. Il faut faire le tour du cadre dans le viseur avant de déclencher. Ce devrait être un réflexe. Vérifier qu'aucun élément perturbateur ne vient gêner la lecture de la photo.

On évite classiquement de placer le sujet bord cadre et même de le couper. Mais ce n'est pas une règle absolue.

L'effet d'encadrement – le cadre dans le cadre – est obtenu avec un premier plan entourant le centre de la photo sur un ou plusieurs côtés.

La difficulté du cadre est de savoir couper.

On prend toujours en compte, d'abord, l'arrière-plan :

- soit on place avec soin le sujet par rapport à cet arrière-plan
- soit on se déplace pour modifier la position du sujet sur l'arrière-plan dans le viseur

« Ne pas se fixer sur le sujet tant qu'il ne s'intègre pas à l'arrière-plan » est donc la règle de base du cadrage.

Avant de déclencher, on s'assurera d'avoir un point d'entrée dans l'image, (à gauche si on veut garder le sens de lecture commun) et un point de sortie (à droite si on veut garder le sens de lecture commun), si besoin.



Kertész



Paul Strand

Premier plan - arrière plan - profondeur de champs

Premier plan

Le premier plan ne doit pas être là simplement pour faire joli ! Il peut enrichir la photo.

Un motif en premier plan peut servir de point d'entrée dans l'image.

Premier plan structurant : le premier plan peut structurer l'image formellement, en délimitant des zones dans lesquelles s'organise la photo, dans sa signification, en montrant le contexte

Le premier plan peut servir pour indiquer la profondeur du sujet, par effet d'échelle entre le premier plan et le lointain.

Effet de cadre - le cadre dans le cadre.

La profondeur de champs

Rappelons que la profondeur de champs - zone de netteté - se répartit pour 1/3 devant la zone où on a fait le point et 2/3 derrière. Une faible profondeur de champ isole le sujet de son environnement. À l'inverse, une grande profondeur de champ replace le sujet dans son contexte en montrant tout ce qui l'entoure.

Arrière plan

Effet de profondeur

Bokeh, flou d'arrière plan

Le terme vient du japonais boke que l'on traduit par flou ou de bokashi, qui décrit la gradation de couleurs dans la gravure japonaise sur bois. Pour obtenir un bokeh satisfaisant, on utilise de préférence un objectif lumineux (avec une grande ouverture), un objectif macro (cet aspect est généralement très travaillé sur ces objectifs) ou un téléobjectif. Le bokeh peut être plus ou moins prononcé, plus ou moins beau.

La netteté, le flou

Une partie nette de l'image attire davantage qu'une partie floue. Le point doit donc être fait sur la partie principale du sujet. C'est en pratique une règle quasi absolue, sauf choix volontaire et signifiant du flou. Du coup le sens de lecture d'une photo et son interprétation en sont modifiées.

C'est une façon très simple et rapide de **hiérarchiser les éléments** lorsque vous composez votre image. Ce n'est pas la seule loin de là, mais c'est l'une des plus efficaces.

Cependant le flou - flou de mise au point, flou de profondeur de champs, flou de mouvement, bougé - peu aussi servir la composition. cf Le flou artistique des pictorialistes.



Willy Ronis



Saul Leiter

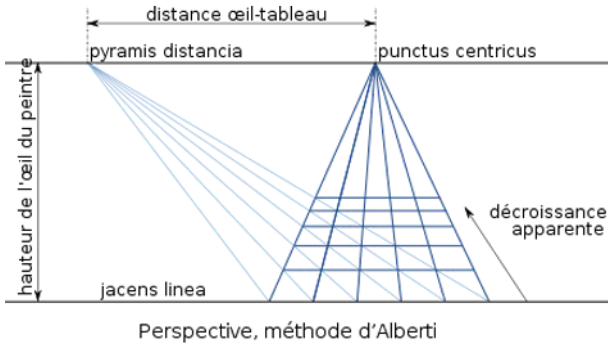


La perspective

Optiquement, la perspective ne dépend que du point de vue.

L'accessoire le plus utile en photographie c'est donc une bonne paire de chaussure ! Il est essentiel de se déplacer pour trouver **le bon point de vue, le bon angle.**

L'objectif de l'appareil photo donne une image selon les lois de la perspective conique. On peut ainsi utiliser les tracés essentiels de la perspective pour la composition : ligne d'horizon, points de fuite et lignes de fuite vers la ligne d'horizon des droites parallèles. Ce sont des puissants outils.



Perspective, méthode d'Alberti



Jeanloup-Sieff



Raymond Depardon

La focale fixe

Avec ce type d'objectif, l'appareil devient le prolongement de l'œil. On finit par mémoriser l'angle de champs de l'objectif que l'on utilise. C'est en se déplaçant qu'on fait son cadrage. Le photographe peut ainsi trouver la focale qui lui convient. Ceci est plus difficile à obtenir avec la fausse facilité d'ajustement de cadrage donnée par un zoom.

Chaque focale a ses caractéristiques de composition :

Le grand angle donne une importance au premier plan. Il a une grande zone de profondeur de champs. Cf Jeanloup Sieff, William Klein qui ont popularisé ces objectifs.

Le télé-objectif donne une impression d'aplatissement de la profondeur, des plans. La profondeur de champs est réduite. La mise au point est critique, avec une profondeur de champ réduite.

La bonne distance

Le photographe, qui a trouvé son objectif préféré, peut également trouver une distance de prise de vue particulière à son sujet et à sa manière de photographier. Il s'agit d'une distance qui lui donne un cadre et une composition expressive et signifiante. Il en arrive ainsi à avoir **un protocole personnel de prise de vue.**

cf Depardon, Marville.

L'angle

La frontalité : C'est un cadrage particulier en photographie. Le face à face, descriptif, qu'il faut savoir affronter.

La vue de biais, en perspective. Henri Cartier-Bresson utilise rarement un cadrage frontal stricte. Il a souvent un petit décalage.

Plongée / contre plongée

Varié les angles, chercher le bon angle. C'est la photo ! Voilà un bon moyen pour surprendre le spectateur et réveiller son regard.

Les formats

Horizontal : C'est le format narratif. Idéal si on veut « raconter une histoire ». On a l'espace nécessaire pour placer une scène. C'est le format du cinéma. (Faut-il le rappeler.)

En photo d'action : Il permet de laisser de l'espace devant l'action, anticipant le mouvement.

Panoramique format très allongé Il faut le remplir. Effet de lecture gauche – droite sûrement important.

Vertical : descriptif. La photographie est descriptive avant tout.

Carré : un certain équilibre – volontiers graphique. Supporte bien la symétrie, la composition centrée. Ce format a été popularisé par des appareils mythiques comme le Hasselblad, le Rolley et les films 6x6.

Dans une exposition, il arrive souvent que toutes les images aient le même ratio. Cela fait partie de la cohérence de l'editing.

Pour les recadrages, on se limite généralement aux ratios « classiques » : 1:1, 5:4, 4:3, 3:2 ou 16:9. Et pour une série, on fait en sorte d'utiliser autant que possible le même ratio ou, au maximum, deux.



BM



Josef Sudek

Influence du matériel

On ne fait pas la même chose avec un 24x36, un moyen format carré type Hasselblad, Rolley, une chambre, un polaroid, un smartphone. La visée, le format conditionnent fortement notre manière de photographier. Il faut donc avoir le matériel qui correspond à la manière de photographier souhaitée.



La lumière



Saul Leiter



BM



BM



Ernst Haas

Photographier c'est, étymologiquement, écrire avec la lumière. La lumière, l'éclairage sont essentiels. Ils font l'image Il ne s'agit pas de faire ici un traité d'éclairage.

Bien identifier les conditions d'éclairage de la scène que l'on veut photographier est primordial. Sur le plan technique, cela détermine les réglages d'exposition à faire sur son appareil photo. Sur le plan de la forme, on ne montrera pas le même aspect du sujet et sur le fond on ne sera pas dans le même registre d'écriture, purement descriptif, objectif ou plus dans l'évocation, la suggestion.

Lumière dirigée – clair obscur – éclairage caravagesque

Dans ce type d'éclairage, la lumière joue un rôle primordial. La lumière donne le sens, dirigeant le regard sur le sujet principal. La lumière construit la photo. Ce type d'éclairage montre le volume des objets par l'opposition zones dans l'ombre - zones éclairées sur les objets. **Les ombres dessinent le sujet.**

Rendu, contraste

Une erreur fréquente en post-traitement développement de photos, est d'éclaircir les ombres. Sous prétexte de récupérer du détail dans les ombres, on aplatissant l'image. On va ainsi à l'encontre de ce qu'il faut faire. La lumière de la scène doit guider le développement. Il faut respecter la lumière de la photo.

Il faut apprendre à observer la lumière et à l'analyser. La composition en découle.

La lumière est le moyen d'écriture en photographie. Cela va au delà de la composition.

Écriture photographique

Voici quatre modes d'écriture photographiques correspondants à quatre types d'éclairages courants. L'écriture photographique et la composition sont en lien étroit. Elles se renforcent mutuellement.

Écriture Couleur ou ton local

- **lumière diffuse**, venant de toutes les directions, sans ombres
- montre la couleur, ou la tonalité propre en N&B, du sujet - le « ton local » tel quel. C'est l'arrangement de ces tonalités qui forme l'image
- pas de partie du sujet masquée par l'ombre, on voit tous les détails.
- mesure de la lumière simple sur un gris moyen ou une moyenne des tonalités
- écriture plutôt descriptive, documentaire



Paul Strand



Paul Strand

Écriture Lumière ou clair-obscur

- **lumière dirigée** venant d'une direction principale
- le sujet est pris entre ombres et lumières. C'est la lumière qui fait l'image
- montre le volume, le relief, le modelé du sujet
- mesure de la lumière plus délicate. Compromis à trouver pour avoir du détail dans les ombres sans griller les hautes lumières. Mesure sur la zone que l'on veut rendre en gris moyen.
- écriture plus dans le registre de l'évocation, l'atmosphère



Paul Strand

Écriture Matière ou éclairage rasant

- **éclairage rasant**
- montre la matière, la texture du sujet
- mesure de la lumière un peu comme pour le clair obscur.
- importance du rendu du contraste.

Écriture Contours ou contre-jour

- **éclairage derrière le sujet**. Prise de vue en contre-jour. Lumière dirigée.
- montre les contours, la silhouette
- exposition selon ce que l'on souhaite montrer, pour l'ombre ou la lumière.



Paul Strand

La couleur

La couleur mérite une étude particulière à elle seule.
On ne développera pas ce sujet ici.

La couleur est un moyen de composition puissant. La nature est en couleur. Nous y sommes habitués et n'y prêtons plus assez attention. Pourtant c'est un élément de composition qui peut être « explosif », autant qu'il peut apporter harmonie et subtilité.

Voici quelques moyens pour utiliser la couleur :

- équilibre de masses colorées
- contraste de couleur - primaire / complémentaire
- ton sur ton, camaïeu
- Couleur qui « avance » / couleur qui « recule »
- teintes chaudes / froides – saturées / pâles etc.
- la couleur donne l'ambiance
- choix couleur / N&B

La couleur c'est le réel, la réalité graphique et vivante du monde. Le N&B c'est l'abstraction, l'idéalisation du monde.

- la couleur a une signification symbolique.

La couleur peut devenir l'élément principal de composition.

Voir l'usage de la couleur par ces photographes :

Saul Lieter - Ernst Haas - William Eggleston - Martin Parr - Harry Gruyaert



BM



Saul Leiter



BM

Le sujet

Un photographe doit avant tout penser à mettre en valeur son sujet. Les moyens de composition sont là pour ça.

Il faut veiller à avoir un sujet clair, lisible, sans parasite. Bien identifier son sujet est important pour le photographe. C'est de là qu'il organisera sa composition, instinctivement ou consciemment.

On fera attention à la taille du sujet dans l'image
La règle générale : **Il faut se rapprocher du sujet, remplir le cadre**

Veiller à **simplifier** la vue, pour la rendre plus lisible.

La composition ne remplace pas le sujet. La composition pour la composition n'est valable qu'à titre d'exercice.

Le sujet peut être lui même l'objet de composition. C'est le cas en photo de studio. Devant un fond neutre, c'est avec la forme du sujet qu'on compose. C'est le problème de la pose en portrait, de la mise en place en nature morte.

Utiliser un être vivant pour fixer et diriger l'attention

Attention aux êtres vivants dans votre composition.

Le cerveau cherche à identifier un être vivant de façon très active. Nous avons tous un jour reconnu une forme d'animal dans un nuage ou vu un chien dans un tronc d'arbre comme dans cette célèbre photo de Wynn Bullock ou les visages cachés dans les tableaux de Guiseppe Arcimboldo. Puisque nous sommes sûr de l'impact d'un être vivant dans une composition, nous pouvons l'utiliser pour diriger le regard et maîtriser le sens de lecture d'une photo.

À contrario, un être humain ou un être vivant peut gâcher votre composition en détournant le regard du sujet. Si le sujet est un paysage, alors attention à la présence d'êtres humains dans le champ, gardez les de petite taille, pour qu'ils ne volent pas la vedette à votre vrai sujet.



Edward Weston



Saul-Leiter

Composition libre

Quand tout se mélange, lorsqu'on ne discerne plus le sujet de la photo, le grand risque est que le spectateur ne rentre pas dans la photo. Il y a un problème de lisibilité. La composition est alors un atout, un guide pour aider à lire la photo. Les photos « abstraites » sont souvent très composées.

Aller au bout de la liberté : Est-il possible de se passer de la composition ?

Un certain nombre d'artistes refuse les règles académiques décrites ci-dessus, au nom de la liberté créatrice ou de leur croyance. En particulier les surréalistes, au nom de l'instinct pour l'Art naïf, ou au nom du refus de la culture, en particulier chez Jean Dubuffet, qui préfère les personnes indemnes de toute culture artistique dont il réunit les travaux dans sa Collection de l'art brut : « Nous entendons par là (Art brut) des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe. »

Actuellement l'utilisation d'appareil jouet, la lomographie, la photo au smartphone, le réseau Instagram se rapproche de l'intention de composition libre.



Josef Sudek



Saul Leiter

Le minimalisme

Il y a différents moyens de composition photographiques qui conduisent au minimalisme.

La simplicité esthétique, le dépouillement

« Less is more. » C'est une intention esthétique forte. On l'a retrouve souvent avec des sujets « graphiques ». Dans ce cas la composition sera particulièrement soignée.

Quelques moyens employés pour ce genre de photo :

Un éléments – personnage, objet remarquable... - placé en très petite taille mais à un point fort de l'image

L'effet de low key, photo dans les tonalité de blanc/ effet de high key tonalité de noir.

Pose longue lissage des éléments comme le ciel, l'eau.

L'espace négatif

L'« espace négatif » consiste à restreindre le nombre d'objets ou de couleurs dans la composition pour que la photo finale soit composée en majorité d'un espace vide ou neutre n'attirant que peu le regard, puis d'une plus petite zone appelée « espace positif » contenant le sujet principal de l'image. Ce type de composition se révèle très puissant pour mettre en valeur le sujet et renforcer l'attrait visuel d'une photo.

Que ce soit en photographie, dans le design, en illustration l'espace négatif est une technique de composition minimaliste qui va aider à démarquer l'élément principal de l'œuvre pour attirer et retenir plus efficacement l'attention du spectateur.

Le photographe Saul Leiter utilise fréquemment l'espace négatif.

On retrouve une approche similaire dans la peinture traditionnelle chinoise.

l'absence d'effet

On peut prendre une photo avec un minimum d'intention de composition. C'est le cas lorsque le sujet l'emporte sur toute autre préoccupation et qu'on souhaite que le spectateur ait un accès direct, immédiat à l'image. C'est **la photo « cash »**.

Un autre cas est **la photo documentaire**. Là aussi le sujet est mis en avant volontairement sans effet. Rien ne doit gêner la lecture du sujet du document. Poussé à la limite, c'est le style documentaire, où l'absence d'effet devient elle même l'objet d'un protocole rigoureux.

On retrouve souvent un cadrage de face. La frontalité, descriptive, est un caractère spécifique de la photo, de l'acte photographique. C'est la confrontation directe au sujet.

À l'opposé : l'effet « baroque »

À l'opposé du minimalisme, on peut rechercher un effet baroque, surchargé de détails. C'est une manière de retenir le spectateur dans l'image par la lecture de tous ces détails. La recherche de photo hyper nettes, « croustillantes » de détails s'y apparente comme les effets de texture, de matière.



Michael Kenna



B&H Becher

Notes pour la composition d'un portrait



Irving Penn

Importance du regard en portrait.

Regard vers l'objectif ou regard vers le hors champs. Quoiqu'il en soit, **c'est sur les yeux que l'on fait la mise au point.**

En général, on évite la contre-plongée, angle trop inhabituel, sauf pour un effet expressionniste.

On évite de centrer la tête « pleine pastille » au centre de la photo. La règle des tiers et ses points forts sont utiles pour cela. En portrait « viser le cou ».

Aligner l'œil sur l'axe médian vertical

Laisser de l'espace dans le sens du regard

Avec ou sans fond, arrière plan. Plan moyen ou gros plan. Un choix à faire. Montrer le contexte ou privilégier le personnage seul.

Face, 3/4, profil - Le bon profil

Classiquement, pour éviter d'avoir un angle inhabituel de vision d'un visage, on utilise un petit télé-objectif 80 - 135 mm (équivalent 24x36) et on garde une distance au modèle de 2 à 3m.

Attention aux mains. C'est souvent un écueil en photo de portrait. Là se joue l'art de la pose et de la composition en portrait.



Nadar



Richard Avedon

Notes pour la composition d'un paysage

C'est le point de vue qui importe.

Le format horizontal s'impose en général.

Panoramique : le vrai panoramique correspond à un très grand angle de champs. Il faut « remplir » un tel cadre.

Importance du rendu de la profondeur cf premier plan, point de fuite.

Il faut veiller à garder l'horizon bien droit rester droit, sinon la mer penche.

Cadrer avec ou sans bande de ciel : Le ciel souvent, qu'il soit bleu et lumineux ou sombre et ennuagé, attire fortement l'œil. Supprimer la bande du ciel - ce qui se fait rarement - permet de recentrer la photo sur le sujet.

En paysage on utilise souvent des objectifs grand angle, pour leur angle de champ très large précisément. Avec ce type d'objectif le premier plan est très présent et doit être particulièrement soigné. C'est l'entrée du regard dans l'image. L'arrière plan peut se retrouver très petit, éloigné, dans l'image avec ce genre de focale.

Pour donner l'échelle il peut être utile de garder dans le cadre un éléments connu, un personnage par exemple, en faisant attention à ce qu'il ne parasite pas le vrai sujet, le paysage.

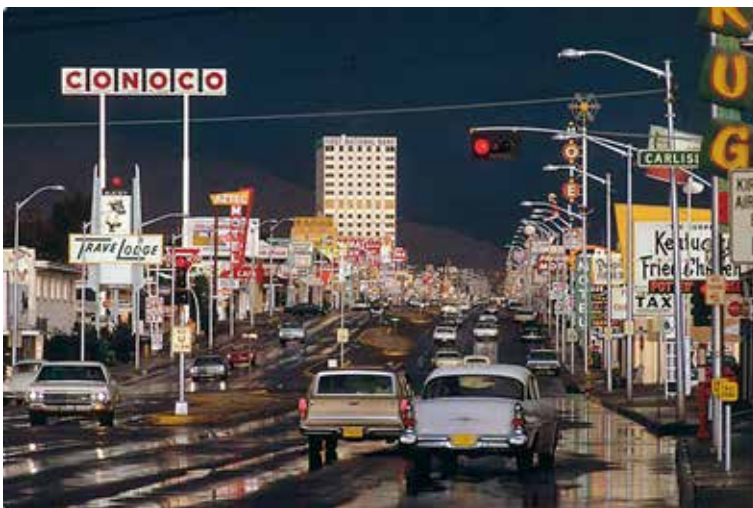
La règle des tiers s'applique bien à l'horizon lorsqu'on photographie des paysages. On peut placer l'horizon sur la ligne du bas (au tiers de la hauteur) pour donner la priorité au ciel, et sur la ligne du haut (aux deux tiers de l'image) pour donner la priorité à la terre. Cette règle s'applique aussi bien aux photographies horizontales que verticales. L'horizon médian sera la métaphore du calme, de la quiétude.



BM



BM



Ernst Haas



Albert Renger Patzsch

CONCLUSION

Il faut se garder du hasard comme du calcul.

Piet MONDRIAN

Deux choses menacent le monde, l'ordre et le désordre.

Paul VALÉRY

Ce que je cherche avant tout est l'expression.

Henri MATISSE

Les « règles » de composition, les « lois de composition » me semblent une mauvaise formulation. C'est très réducteur. Rien n'oblige à les suivre bien évidemment.

En ayant regardé un peu ce qui se dit sur ce sujet dans les nombreux sites et vidéos de conseils photo sur Internet, je parlerai plutôt des « moyens » dont dispose le photographe pour composer son image.

Une petite question ultime et un peu secondaire : Est-ce qu'on peut se passer de composition ? Je ne le crois pas. Sauf à attacher son appareil à la queue d'un âne (Les peintres ont essayé avec un certain succès.) Je ne pense pas que cela fonctionne en photographie. Je ne le crois pas pour la raison qu'il faudra toujours un minimum de lisibilité pour être reçu par le spectateur. La lecture d'image dépend de phénomènes psycho-physiologiques assez bien connus. La composition c'est, pour moi, en premier lieu l'ensemble des moyens à employer pour faciliter la lecture de la photographie. Même pour les projets les plus minimalistes, je ne vois pas comment on pourrait les éviter. Souvent la composition sert une intention esthétique.

“ La composition doit être une de nos préoccupations constantes, mais au moment de photographier elle ne peut être qu'intuitive, car nous sommes aux prises avec des instants fugitifs où les rapports sont mouvants. ”

Henri Cartier-Bresson

Lorsqu'on l'interrogeait sur la définition qu'il donnait à la composition **Edward Weston** répondait que « **la composition est la façon de voir la plus forte** ».

C'est le sujet qui commande la composition et non l'inverse. Apprendre à voir, l'attention portée au cadre sont des préalables indispensables pour un photographe.

Une bonne composition est aussi celle qu'on ne remarque pas. Mais cela ne veut pas dire que l'on peut s'en passer.

La règle des tiers est un procédé archi-connu. Tous les moyens de composition fonctionnent. Mais les employer trop systématiquement, appliquer des « règles », c'est passer à côté de toute originalité. C'est « faire comme tout le monde », fermer les yeux à son propre regard. Pour de la photo utilitaire, de « labeur », s'il s'agit d'être lu et compris facilement par tout le monde, c'est utile. Bien les connaître permet ensuite de les utiliser de manière plus fine et intuitive. Ainsi s'exprimera votre regard et votre créativité de manière personnelle.

BM



BM la rue Watt

À propos de composition

Quelques photographes à consulter

Albert Renger-Patzsch

László Moholy-Nagy

Henri Cartier-Bresson la grande référence

Bill Brandt et ses portraits

André Kertész le photographe des photographes

Alexandre Rodtchenko

Ansel Adams la répartition des masses et des tonnalités

Diane Arbus classicisme et format carré

William Klein

Jeanloup Sieff

Irving Penn le virtuose

Ernst Hass

Raymond Depardon

Saul Leiter très original

Michael Kenna

Harry Gruyaert composition par la couleur

....



Alfred Stieglitz



Ansel Adams



Ernst Haas



Ernst Haas

Sommaire



Valerie Belin - effet baroque



Rodtchenko - contre plongée

INTRODUCTION	3
THÉORIES ET PRINCIPES DE COMPOSITION	4
L'idéal mathématique en esthétique	
Existe-t-il une composition naturelle ?	5
Règles géométriques	6
La règle des tiers	
Le nombre d'or	7
Autres repères géométriques	8
La symétrie	
Les points forts et lignes fortes	
Les courbes	
Les figures géométriques simples	
Préfères l'impair !	
Règles de composition dans la peinture occidentale	9
Point et ligne sur plan de V. Kandinsky - 1929	11
Le point, la ligne, l'équilibre la tension des plans, des formes	
La Gestalt-théorie - théorie de la forme	13
Les Lois de structuration perceptive	14
La lecture d'une photo	15
Comment voit l'œil humain	
Ce que perçoit le cerveau	16
Lecture analogique et déductive	
Les priorités de lecture	17
Les éléments qui attirent l'œil	
Point d'entrée - sortie de l'image	
Parcourir la surface, parcourir la profondeur	18
Composition métaphorique	19
L'influence culturelle	20
L'exemple de la peinture chinoise	
Le Japon	
LES MOYENS DE COMPOSITION	21
Le cadrage - Le cadre	
Premier plan - arrière plan	22
La profondeur de champs	
La netteté	
La perspective	23
La focale fixe	
La bonne distance	
L'angle	
Les formats	24
Influence du matériel	
La lumière	25
Écriture photographique	26
Écriture Couleur ou ton local	
Écriture Lumière ou clair-obscur	
Écriture Matière ou éclairage rasant	
Écriture Contours ou contre-jour	
La couleur	27
Le sujet	28
Utiliser un être vivant pour fixer et diriger l'attention	
Composition libre	29
Le minimalisme	30
La simplicité esthétique, le dépouillement	
L'absence d'effet	
Un effet «baroque»	
Notes pour la composition d'un portrait	31
Notes pour la composition d'un paysage	32
CONCLUSION	33
Quelques photographes à consulter	34
Sommaire	35

Les moyens de composition en photographie

Texte et mise en page : **Bernard Millot**

bm-photo@orange.fr

Septembre 2021

Sources :

WIKIPEDIA

<https://avecunphotographe.fr/sens-de-lecture-dune-photo/>

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-hcb/>

<https://galerie-photo.com/index.html>

Serge Tisseron - Le mystère de la chambre claire – photographie et inconscient

BM production