



HAL
open science

La photographie filmique

Bruno Bernard

► **To cite this version:**

Bruno Bernard. La photographie filmique. Colloque National Recherche IUT, Jun 2009, Lille, France. 10p. hal-00632249

HAL Id: hal-00632249

<https://hal.science/hal-00632249v1>

Submitted on 8 Nov 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La photographie filmique

Bruno Bernard

*IUT - Université Jean Moulin Lyon3
Département Information & Communication
Cours Albert Thomas – 69008 Lyon*

bbernard@univ-lyon3.fr

Section de rattachement : 71

Secteur : tertiaire

RÉSUMÉ. Les moyens de représentation automatique de la réalité se sont succédés et complétés depuis l'avènement de la photographie. Le cinématographe, puis le couple télévision-vidéographie ont respectivement permis la reproduction du mouvement et la diffusion en temps réel des informations visuelles et sonores.

L'intégration de la forme numérique par ces différents dispositifs a entraîné un renouvellement des possibilités initialement offertes par la forme analogique.

Depuis quelques années, les appareils photographiques autorisent une reproduction du mouvement considérée comme satisfaisante et complétant l'application d'un processus de représentation. Nous sommes donc en présence de nouveaux objets et sommes amenés à nous demander si les éléments créés sont des plans filmiques ou s'ils entretiennent encore des liens avec la photographie. Par ailleurs, ce mode de la représentation de la réalité avec un appareil photographique induit-il de nouvelles pratiques ?

MOTS CLÉS : Photographie, filmique, plan, vidéographie, représentation, numérique, objet visuel.

1. Introduction

Le passage de la forme analogique à la forme numérique, l'intégration de la forme binaire par les dispositifs de génération, de traitement et de mémorisation des informations ont favorisé l'émergence de nouveaux objets visuels et le renouvellement des pratiques professionnelles et amateurs.

Nous nous intéresserons particulièrement aux dispositifs de saisie et à la production d'objets iconiques.

2. L'évolution des dispositifs de représentation iconique de la réalité

La forme numérique a entraîné la miniaturisation des dispositifs, mais aussi l'accroissement du contrôle du processus de génération d'un objet iconique par un utilisateur. Les machines s'inscrivant dans le champ des applications professionnelles, institutionnelles et amateurs ont toutes été concernées par cette évolution. Mais dans le cadre de notre investigation, nous accorderons un intérêt particulier aux équipements « amateur » et plus précisément aux dispositifs de saisie de la réalité.

La production et la mémorisation d'une photographie ou d'un plan filmique vidéographique sous une forme analogique impliquaient respectivement l'utilisation d'un appareil photographique et d'une caméra. A chaque dispositif était lié un type d'objet visuel.

Le remplacement des pellicules chimiques et des tubes cathodiques par des capteurs à transfert de charges, ainsi que l'intégration de la forme numérique en aval du capteur sont à l'origine de la diversité des types d'objets générés par chaque catégorie d'équipement. D'un côté, la caméra vidéographique initialement génératrice de plans filmiques a été à même de proposer aux utilisateurs deux autres types d'objets visuels. Le premier, directement lié au contrôle de la matrice de pixels, correspond à la production et à la mémorisation, sur une bande, d'une même image pendant plusieurs secondes. Le second, quant à lui, convoque un support complémentaire, une carte mémoire et intègre une seule image. D'un autre côté, l'appareil photographique, initialement employé pour créer un objet visuel conservant la trace de la réalité sous la forme d'une seule image, offre une nouvelle possibilité : le contrôle de la composante temporelle du processus de représentation et la production d'un objet intégrant cette dimension.

Nous remarquons donc que les nouveaux objets repérés présentent des points communs avec les objets initiaux créés par chaque dispositif. La caméra permet de créer un plan filmique avec une seule image de référence ou une photographie dont la résolution est relativement réduite. En ce qui le concerne, l'appareil photographique nous offre la possibilité de générer un objet contenant plusieurs images différentes liées à la reproduction du mouvement.

Malgré ce rapprochement entre les objets visuels, nous noterons qu'une différence fondamentale les sépare. Avec la caméra, les objets délivrés par le contrôle de la matrice ne sont pas obligatoirement spécifiques à la phase de saisie. En effet, il est possible de les produire, *a posteriori*, lors de la phase de postproduction. Par contre, l'objet intégrant la composante temporelle, associé à l'utilisation d'un appareil photographique, est propre à cette phase initiale. Il est impossible d'introduire ultérieurement cette composante pour obtenir un objet similaire à celui relevant de la saisie.

3. Vers un nouveau type d'objet visuel

Nous sommes donc en présence d'un objet qui reproduit le mouvement comme nous le propose un plan filmique et qui est obtenu à l'aide d'un appareil photographique. Cependant, pouvons-nous affirmer que cet objet est similaire au plan filmique produit avec une caméra ?

Afin d'apporter des éléments de réponse à cette interrogation, nous proposons une caractérisation de l'objet étudié. Cette approche implique de le définir intrinsèquement, d'investiguer les pratiques induites par l'outil, mais aussi de le repérer au sein de documents de communication où il est inséré et devient alors opérationnel.

3.1. Approche de l'objet « photographie filmique »

Nous proposons d'appeler l'objet visuel reproduisant le mouvement produit avec un appareil photographique, « photographie filmique », afin de le différencier des autres objets visuels. Cette expression traduit les deux principaux ancrages qui font référence au dispositif employé, mais aussi à la nature de l'objet produit.

Dans un premier temps, nous nous proposons d'appréhender cet objet en privilégiant une investigation pratique. Nous sélectionnons deux appareils photographiques, l'un d'ancienne génération¹ et l'autre de nouvelle génération². Puis nous opérons une saisie de la même scène en déclenchant le processus au même instant. Ensuite, nous les comparons.

L'observation des résultats obtenus révèle l'existence de nombreux écarts. Ils sont induits par les valeurs adoptées par les variables définissant l'image et contrôlant son processus de formation. Le format de l'image, le format informatique du fichier, les algorithmes de compression et de traitement des informations et les réglages inhérents au contrôle de la lumière, sont autant de paramètres dont les valeurs sont trop éloignées les unes des autres pour délivrer des objets considérés comme similaires.

3.1.1 Objet généré à 15i/s | discontinuités visibles | objet intermédiaire

Mais en fait, la principale différence a pour origine la reproduction du mouvement et en particulier, la détermination du nombre d'images capturées par seconde. Dans un premier cas, la saisie s'opère à quinze images par seconde, alors que dans le second, elle est réalisée au rythme de vingt-cinq images par seconde. Cette observation rappelle les prémices du Cinématographe des Frères Lumières et la nécessité de disposer d'un nombre suffisant d'images par unité de temps. Notre intérêt pour cette variable réside donc dans son incidence sur la capacité de l'objet visuel à reproduire le mouvement et nous avons précisé précédemment qu'il revient précisément à celle-ci de déterminer le choix du terme filmique de l'expression momentanément proposée pour l'évoquer.

¹. Olympus Camedia C310

². Samsung NV100HD

La reproduction du mouvement a introduit à l'intérieur de l'objet une suite d'écart entre les images qui rend visible les discontinuités spatiales et temporelles existantes entre chaque photogramme. L'objet obtenu n'est pas défectueux, il est simplement différent du plan filmique tel que nous avons culturellement l'habitude de le rencontrer et de le consommer projeté sur un écran.

Nous sommes donc en présence d'un objet à part entière, que nous considérons comme intermédiaire entre la photographie et le plan filmique. Ce positionnement ne fait pas de lui une « sur photographie » ou un « sous plan filmique ». Certes, sa particularité a pour origine une limitation technique, mais malgré l'importance de ce facteur, nous repérons la capacité de l'objet à offrir une représentation différente de celles habituellement considérées.

Dans le cas présent, nous considérons qu'il n'y a pas de nouveauté suivant un ordre historique, mais nous validons le caractère nouveau de cet objet, puisque nous, c'est-à-dire la majeure partie des spectateurs et téléspectateurs actuels, avons oublié l'existence de la particularité visuelle de l'objet évoqué précédemment. Par ailleurs, malgré cette similitude avec les premiers documents du Cinématographe, tout spectateur dispose aujourd'hui d'une culture filmique qui modifie les conditions initiales de visionnement et d'appropriation de la production filmique, différente de celle réalisée à la fin du XIX^{ème} siècle.

3.1.2 Objet généré à 25i/s | discontinuités non visibles | modes d'utilisations et types d'objets

Considérons à présent un objet visuel, réalisé avec un appareil photographique contrôlant la production d'un flux comportant vingt-cinq images par seconde. Si nous appliquons le développement précédent, nous serions enclins à considérer que l'objet obtenu est un plan filmique car les écarts spatio-temporels existants entre les photogrammes ne sont pas visibles. Cependant nous remarquons que précédemment, nous n'avons pas retenu une variable complémentaire pour opérer une différenciation. La prise en compte du nombre d'images contrôlées apportait en effet une réponse permettant de conclure que l'objet considéré était intermédiaire. Par contre, dans le cas présent, le nombre d'images de l'objet est égal à celui d'un plan filmique. Nous sommes alors amenés à compléter notre investigation et à prendre en compte une variable complémentaire, pour compléter notre approche.

Afin de valider le choix de cette variable, nous décidons de comparer deux plans filmiques et d'observer s'ils présentent des écarts. Considérons donc deux objets filmiques, l'un cinématographique et l'autre vidéographique. Ils peuvent être différents, dans la mesure où les dispositifs techniques de saisie convoquent des principes de formation et des technologies non similaires. Mais dans ce cas, l'outil n'est pas le seul critère à prendre en compte. Nous retenons le fait que la particularité des objets produits est aussi liée à un domaine spécifique défini par les méthodes de travail retenues³.

³. L'outil vidéographique offre la possibilité de créer des plans filmiques et des documents « dignes » de la production cinématographique, si les mêmes conditions de réalisation sont

Si nous appliquons ce constat à notre objet photographique, nous pouvons envisager de circonscrire ainsi la variable complémentaire : **les modes et les conditions d'utilisation favorisent la construction d'objets visuels différents ou bien similaires.** De la sorte, si nous utilisons un appareil photographique de la même manière qu'une caméra, nous créons des objets appartenant à un même type et présentant des similitudes⁴.

Nous sommes alors amenés à émettre l'hypothèse suivante : si nous utilisons un appareil photographique dans de nouveaux cadres, nous produirons d'autres types d'objets. Ils ne seront pas distribuables sur une échelle qualitative, ils seront simplement différents⁵. L'histoire des écritures filmiques nous rappelle que la vidéographie et la télévision ont eu tendance à imiter les principes expérimentés par le cinéma. Cependant, la matière de l'expression vidéographique a été pleinement exploitée dans le champ de l'art vidéo, où une réflexion sur l'image, sur la représentation et sur les dispositifs était développée en amont du processus de conception d'un document. Alors ne serions-nous pas tentés, une nouvelle fois, d'utiliser l'appareil photo comme une caméra, pour estomper les écarts entre les deux dispositifs?

3.2. Génération de l'objet « photographie filmique »

Précédemment, nous avons évoqué le résultat du processus de saisie. Nous allons continuer notre investigation en focalisant plus particulièrement notre attention sur l'instant où le processus de la représentation rencontre la réalité.

Nous sommes donc immergés dans cette réalité dont nous désirons mémoriser une trace par l'intermédiaire de signes visuels. Trois éléments sont requis pour construire l'objet iconique : la réalité spatio-temporelle dans laquelle évoluerons les deux autres éléments, l'auteur du point de vue et le dispositif technique.

La réalité peut présenter des particularités qui induiront des choix idoines⁶ pour la représenter, mais nous considérerons une situation standard rencontrée par l'homme de la rue. La scène représentée se déroule le jour, l'éclairage naturel assure un modelé satisfaisant, les éléments représentés sont visibles à l'œil nu et leur éventuel déplacement

appliquées. Ce n'est donc pas l'outil qui est exclusivement déterminant: les conditions d'utilisation et d'appropriation le sont également.

⁴. Rappelons toutefois que nous disposons de ce résultat dans la mesure où le dispositif technique employé possède les ressources nécessaires à l'élaboration de cet objet.

⁵. Si les objets initiaux sont différents, nous serons certainement amenés à observer la réalisation de documents filmiques nouveaux.

⁶. La saisie d'un phénomène réel très rapide, réalisée à un nombre élevé d'image par seconde (par exemple 1000 images par seconde), a aussi une incidence sur la représentation de la réalité. Elle nous permet de voir ce que notre système visuel n'est pas en mesure de percevoir car la vitesse de l'objet réel dépasse nos capacités pour l'appréhender. C'est donc lors du visionnage du plan filmique à une vitesse de 25 i/s, que la réalité sera appréhendée et rendue accessible sous une forme temporelle dilatée.

n'est pas très rapide. Les conditions de saisie n'imposent donc pas la gestion de contraintes qui requerrait la mise en œuvre de compétences professionnelles. Cette option nous permet donc de faire abstraction du niveau de maîtrise de l'outil par l'utilisateur pour créer un objet. L'opérateur sera principalement investi dans le processus de représentation, sans que son attention soit détournée par un dispositif qui se rappelle inopinément à lui.

3.2.1 L'afficheur : interface

L'avènement du numérique, l'intégration de capteurs CCD⁷ et la dissociation des fonctions liées aux supports⁸, ont modifié les modes d'utilisation de l'appareil photographique. Parmi l'ensemble des modifications, nous en retiendrons une qui intervient directement dans le processus de représentation.

Le boîtier photographique « analogique » est doté d'un viseur à travers lequel l'opérateur appréhende l'espace réel. Le viseur est donc le lieu de passage obligé du regard pour construire l'image. D'un côté se développe l'espace réel à représenter et de l'autre, l'espace où se trouve l'opérateur. Entre les deux, la séparation ou plus exactement le lien entre ces espaces est contrôlé par le viseur. Cette situation propre à la phase de saisie n'est pas sans rappeler celle de la phase de diffusion, dans la salle de spectacle étudiée par Roland Barthes⁹.

Le photographe choisit donc son point de vue et observe les évolutions spatiales et temporelles de la réalité. Fréquemment, il passera outre la perception de la réalité à travers le viseur, mais cette dernière sera impérative, afin de lui permettre de déterminer le moment propice au déclenchement de la capture. À ce moment là, le photographe connaît du monde visuel uniquement ce qui est présent dans le champ optique de son appareil.

L'appareil numérique, quant à lui, se trouve doté d'un nouvel appendice qui va considérablement modifier la situation évoquée précédemment. Sa face dorsale présente un afficheur, une surface rectangulaire dont la taille tend à croître avec l'évolution des modèles d'appareil. Cet accroissement traduit peut-être le rôle fondamental qu'il joue dans le processus de représentation. Nous allons donc tenter de circonscrire l'incidence de l'afficheur.

Désormais, l'opérateur peut s'abstenir de regarder dans le viseur. L'afficheur lui propose une représentation du champ optique associé au point de vue, mais simultanément, l'opérateur prend connaissance du hors-cadre. Les limites du cadre imposé par le viseur s'articulent avec le hors-cadre devenu visible. Il y a continuité entre

⁷. Capteur à transfert de charges.

⁸. Dans le cas de la photographie argentique, l'image faisait corps avec la pellicule qui assurait les fonctions de mémorisation et de diffusion de l'information. La forme numérique introduit une dissociation entre l'image et le support, mais aussi elle convoque des supports différents pour assurer diverses fonctions liées à la formation et à l'affichage de l'image, à la mémorisation et à la diffusion de l'information.

⁹. Barthes R., *Essais critiques III, L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

l'espace réel à représenter et celui où se trouve l'opérateur. L'opérateur perçoit donc simultanément les évolutions de l'espace profilmique et l'image. Il a donc la possibilité de contrôler le cadrage, la composition et le champ de l'image en tenant compte des vecteurs dynamiques du hors-champ. L'image affichée est incrustée dans l'espace réel, ce qui facilite le contrôle de son contenu.

Le viseur est le lieu de formation d'une image optique identique à celle qui sera créée sur la pellicule ou sur le transducteur. Mais ce n'est pas l'image mémorisée, celle donc qui sera disponible *a posteriori*.

L'afficheur ne correspond plus au lieu de formation de l'image, mais présente le résultat électronique de l'image formée et des informations provenant du transducteur. Il y a donc un écart temporel entre l'image du viseur et celle de l'afficheur. L'image de ce dernier est alors proche de celle qui sera diffusée. Si nous rapprochons cette remarque de celle précisant la proximité entretenue entre les espaces mis en jeu, nous constatons que l'afficheur combine un double mouvement. D'une part, il rapproche les espaces et, d'autre part, l'image perçue par l'opérateur lors de la saisie est celle qui sera disponible au cours de la diffusion. D'une certaine façon, l'afficheur relie l'avant (la période qui précède le déclenchement de la capture), le pendant (l'instant où le photographe perd le contrôle du dispositif ou plus exactement, la fraction de seconde où il délègue l'application de ses choix) et l'après (lors de la diffusion des images).

3.2.2 L'afficheur et l'objet « photographie filmique »

La création d'un objet « photographie filmique » est directement affectée par l'existence d'un afficheur. La continuité établie entre l'image et l'espace profilmique est d'autant plus influente sur l'application du processus de représentation, que l'objet visuel créé intègre une composante temporelle. Le cadrage évolue aisément en fonction des événements du hors-cadre. L'ensemble du hors-cadre est désormais accessible¹⁰, ce qui autorise des recadrages adaptés à la production du sens assigné à l'objet visuel

L'afficheur induit aussi une réactivité élevée de l'opérateur à la dynamique de l'espace-temps réel. Malgré la distance introduite par le processus de représentation entre la réalité et l'image qui lui est associée, les inflexions du monde réel peuvent être saisies au plus près. D'une certaine manière, l'opérateur est en contact direct avec la scène qu'il représente. L'incrustation de l'afficheur a donc pour effet d'élargir cette zone de contact effective entre l'espace profilmique et celui où se trouve le dispositif technique. Nous passons alors du lien proposé par le viseur pour connecter les deux espaces à une surface de contact induite par l'afficheur. Si la caméra est mobile, les espaces s'imbriquent tout en conservant une étanchéité qui est celle de la limite du champ représenté, du réel dont une trace est conservée.

¹⁰. La saisie d'un plan filmique avec une caméra ne disposant pas d'afficheur impliquait de regarder l'image dans le viseur avec un œil et de garder le second œil ouvert, pour observer l'espace profilmique, mais l'espace réel perçu était limité.

La traduction visuelle de cette réactivité peut s'articuler avec la reproduction du mouvement. Deux évolutions du temps, celle de la réalité et celle de l'application du processus de représentation, rendent possible la production d'un objet « photographie filmique » ou d'un autre type d'objet. Mais cet objet occupe-t-il une position intermédiaire entre la photographie et le plan filmique ? Précédemment, nous avons apporté des éléments de réponse relatifs à l'incidence des modes et conditions d'utilisation des outils sur la construction de types d'objets.

Afin de compléter cette approche, considérons une nouvelle fois le plan filmique. L'écriture filmique dominante est basée sur la saisie de plusieurs plans impliquant la production de fragments discontinus par rapport au réel représenté. Puis, dans un second temps, à l'aide de ces fragments, une distribution temporelle propose une nouvelle continuité, celle du montage, qui sera élaborée à partir d'un ensemble de discontinuités. Lors de la phase de tournage, le plan est caractérisé, entre autres, par un point de vue, un cadrage et une composition. La détermination de ces trois paramètres dépend en particulier des perspectives de montage envisagées. La finalité du processus est la construction d'un document filmique, basée sur l'articulation de plusieurs plans. Mais les modes d'utilisation de l'appareil photographique induits par les effets de la présence de l'afficheur, des pratiques photographiques des opérateurs et des spécificités de l'outil peuvent entraîner la définition d'un nouveau type de document. A cet égard, en particulier, l'utilisation d'un appareil photographique pour saisir un objet du type « photographie filmique » s'inscrit-elle dans la perspective de la réalisation d'un document résultant d'un processus de montage ? D'une manière générale, l'objet photographique se suffit à lui-même¹¹ et nous poserons l'hypothèse que cette particularité influence la production des objets visuels que nous étudions. La photographie propose une représentation temporelle de l'instant¹², alors que le plan filmique est centré sur la représentation temporelle de la durée. Comment les nouveaux types d'objets visuels intègrent-ils la composante temps ?

4. L'objet « photographie filmique » dans un environnement médiatique

Nous appréhenderons la question précédente en proposant des éléments de réponse issus de l'analyse de documents d'information. Nous avons sélectionné un site web de la presse quotidienne régionale (<http://www.ledauphine.com>) car des objets que nous analysons sont présents sur différentes pages de ce site.

¹¹. Certes, plusieurs photographies peuvent illustrer un article de presse ou encore, l'élaboration d'une exposition implique généralement la détermination d'un parcours qui conduit à penser le positionnement des images les unes par rapport aux autres.

¹². L'instant est en fait une courte durée qui correspond au temps requis pour former l'objet visuel. Par exemple, les 250^{èmes} de seconde de la saisie photographie sont très inférieurs aux 3 secondes d'un plan filmique.

Nous avons sélectionné trois documents composés d'un seul objet visuel dont la durée est comprise entre 56 secondes et 3 minutes 20 secondes. Les événements évoqués s'inscrivent dans les champs sport, événement catastrophe et animation locale. Dans un premier temps, nous procéderons à une description des documents puis, dans un second temps, nous repérerons plusieurs traits significatifs.

4. 1. Description des documents

« Saut à l'élastique : l'exploit » / durée = 35 s. / Une personne suspendue à un élastique rentre dans le champ. Une autre personne s'accroche et elles remontent ensemble puis redescendent. La caméra les suit dans leur évolution / point de vue = hauteur du regard / variation du cadre = plusieurs travelling optiques avant et arrière accompagnent les déplacements des personnes / mouvement de caméra = panoramique vertical.

« Violents orages sur Montélimar1 » / durée = 56s. / Lors d'un orage, la montée du niveau de l'eau sous un pont immobilise une automobile / point de vue = hauteur du regard / variation du cadre = instabilité et plusieurs travelling optiques avant et arrière / mouvement de caméra = panoramique horizontal gauche-droite puis inverse à 180°.

« Le défilé des Alpini à Briançon » / durée 3min 20s. / point de vue = hauteur du regard, au-dessous et au-dessus du regard / variation du cadre = plusieurs travelling optiques avant et arrière / mouvement de caméra = déplacement caméra portée et panoramique horizontal.

4. 2. Repérage de traits significatifs

Nous remarquons que les trois documents accueillent de nombreuses variations provenant du changement de point de vue, de la variation du cadre ou bien encore des mouvements de la caméra. L'ensemble de ces modifications appliquées au dispositif de saisie confère une mobilité à l'objet visuel créé. Par ailleurs, la capture de l'image suit l'évolution des événements représentés, elle s'adapte, attendant que la situation évolue. La réalisation d'un document filmique aurait entraîné des changements du point de vue, des pauses opérées lors du filmage qui auraient induit des ellipses dans le montage. Dans les trois exemples, la vitesse et le rythme sont principalement liés au contenu du champ et au déplacement du dispositif technique. Les choix opérés concèdent au document une proximité avec le référent. Ils renforcent le rôle de la saisie dans le processus de construction. Cette façon de mémoriser une trace d'un événement propose aux destinataires de prendre le temps de voir comme s'ils avaient été présents. Les documents proposés répondent aux objectifs assignés aux reportages d'information, mais dans le cas présent, l'absence de montage, de phase de postproduction, accentuent le rôle prépondérant et déterminant de la saisie.

5. Conclusion

Le plan filmique, tel que nous le connaissons et le repérons dans des documents audiovisuels, constitue bien un cas particulier résultant d'un processus de construction préalablement défini et constant.

Entre la photographie et le plan filmique, différentes formes d'objets visuels sont envisageables. La « photographie filmique » est une émergence du champ des possibles.

Nous avons proposé une expression dont la pertinence a été démontrée, mais l'objectif de notre investigation n'était pas d'élaborer une typologie des objets visuels. Cependant, il nous apparaît nécessaire de considérer les écarts existant entre le photographique et le filmique, comme autant d'espaces où peuvent se développer de nouveaux objets visuels. Nous constatons que les processus d'hybridation s'opèrent dès la phase de saisie de l'espace-temps réel. Jusqu'alors, nous étions habitués à valider l'effectivité de l'hybridation principalement lors du processus de post-production. Étape créative au cours de laquelle les sources visuelles de différentes origines sont combinées pour construire un objet composite final.

Les documents sélectionnés étaient insérés dans les pages d'un site internet. Il sera donc nécessaire de s'intéresser à la combinaison des médias au sein d'une page. Par ailleurs, le visionnage des documents filmiques proposés par le site du quotidien nous a permis de repérer un ensemble d'objets visuels dont nous avons privilégié une forme, la « photographie filmique ». Ce travail constitue donc la première étape de notre investigation des types d'objets visuels électroniques.