



HAL
open science

Attendre le signal. Une analyse des pratiques de synchronisation de l'événement avec sa retransmission télévisée en direct

Laurent Camus

► **To cite this version:**

Laurent Camus. Attendre le signal. Une analyse des pratiques de synchronisation de l'événement avec sa retransmission télévisée en direct. Réseaux : communication, technologie, société, 2017, n° 202-203 (2), pp.341-372. 10.3917/res.202.0341 . halshs-02958367

HAL Id: halshs-02958367

<https://shs.hal.science/halshs-02958367>

Submitted on 20 Oct 2020

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.

Camus, L. (2017), « Attendre le signal. Une analyse des pratiques de synchronisation de l'événement avec sa retransmission télévisée en direct. », *Réseaux*, 2017/2, n° 202-203, p. 341-372. DOI : 10.3917/res.202.0341

Attendre le signal. Une analyse des pratiques de synchronisation de l'événement avec sa retransmission télévisée en direct

Laurent CAMUS

Télécom ParisTech et CEMS

Résumé

L'article questionne le caractère interruptif des « cérémonies télévisées » de Dayan et Katz (1996), l'idée selon laquelle les événements retransmis en direct à la télévision interrompent le cours des activités ordinaires des téléspectateurs et reconfigurent les grilles de programmation télévisuelles. Plutôt que de voir dans l'interruption une propriété intrinsèque des événements en direct, l'article examine les pratiques de prise d'antenne, par lesquelles les participants d'une régie télévisée synchronisent le temps de l'événement avec la temporalité de sa retransmission. Il montre ainsi comment ils soumettent l'événement à l'agenda télévisuel et lient ses acteurs à l'attente conjointe de l'arrivée du signal. La démarche méthodologique de cet article, inspirée de l'ethnométhodologie et de l'analyse conversationnelle, consiste à ramener les programmes télévisés à la dimension vécue et contextuelle des interactions en coprésence qui les constituent. Il s'appuie sur une analyse vidéo des interactions d'une régie lors de la réalisation télévisée de matches de football retransmis en direct.

Introduction

Devant le traditionnel privilège accordé par la sociologie des médias à l'étude de la télévision ordinaire, l'expression de « télévision interruptive » a été forgée pour rendre compte d'un aspect de la télévision jusqu'alors mal documenté : donner à voir, en temps-réel, un événement qui impose sa temporalité (Dayan, 1989)¹. Dayan et Katz (1996) nomment ce type d'événements des « cérémonies télévisées », désignant par-là les grands discours politiques, les mariages princiers, les sacres, les soirées électorales, les défilés ou les rencontres sportives retransmis en direct à la télévision.

Ces « cérémonies télévisées » ont pour caractéristique essentielle de se dérouler à l'initiative d'une instance extérieure à la production télévisuelle qui la « transpose » par

¹ Je remercie Dominique Pasquier et Louis Quéré pour leur relecture attentive d'une première version de ce texte et pour leurs suggestions. Merci également aux deux relecteurs anonymes pour leurs remarques.

l'image et le commentaire (cf. chap. 4, Dayan & Katz, 1996). Elles sont en outre dotées d'un cadre spatio-temporel défini préalablement à leur survenue. Ponctuelles, leurs limites sont prévisibles et elles sont donc susceptibles d'être anticipées et préparées². Les « cérémonies télévisées » présentent donc une certaine rigidité et obligent les producteurs médiatiques et les téléspectateurs à s'ajuster à leur temporalité : c'est ce que Dayan et Katz ont présenté comme *la dimension interruptive* de l'événement en direct.

Selon cette conception, l'ouverture de ces événements en direct apparaît comme un moment capital. Celle-ci vient interrompre le cours ordinaire du monde. Chacun, dans son salon, dans un bar, est arraché alors au cours de ses activités ordinaires pour observer derrière l'écran l'événement qui débute. Ces événements reconfigurent également l'agenda des chaînes de télévision, lesquelles réaménagent leurs grilles de programmation pour permettre leur diffusion. Au moment de la prise d'antenne et alors que l'événement s'ouvre au téléspectateur, l'espace public se transforme ; ordinairement en dormance et atomisé, il s'actualise alors en tant que communauté réunie.

Aujourd'hui, les nouveaux médias tendent cependant à opacifier les limites traditionnelles de l'événement en direct. Autrefois exclusive et verticale, la diffusion s'horizontalise. Les technologies de captation vidéo et de diffusion personnelles se démocratisant, elles rendent l'amateur présent physiquement autour de l'événement capable de produire et de diffuser un document en temps-réel au même titre que les professionnels des médias (Juhlin *et al.*, 2014). Ces pratiques amateurs, qui cohabitent avec les pratiques professionnelles lors des grands événements, permettent de le publiciser avant même sa diffusion télévisée. De telles évolutions, en brouillant les limites temporelles de l'événement, contribuent ainsi à remettre en cause le caractère intrinsèquement interruptif des *media events* et à contester leur dimension cérémonielle et partagée (Dayan, 2009).

En dépit de ces mutations, la retransmission d'événements en direct demeure un enjeu majeur pour les chaînes de télévision. Des investissements conséquents sont consentis par les chaînes pour diffuser ces programmes et en particulier pour la retransmission du sport. La détention des droits exclusifs de diffusion représente ainsi une manne, notamment pour les chaînes privées à péage³. En privatisant l'accès à l'événement par une captation et une diffusion exclusives, celles-ci contraignent le public à s'abonner pour suivre la compétition, centralisant ainsi leur stratégie économique et leur politique éditoriale autour de la diffusion de ces événements en direct. Face aux pratiques nouvelles de consommation de contenu audiovisuel et au déclin de la télévision ordinaire, la télévision interruptive semble relativement préservée des téléchargements illégaux⁴ et peut, d'une certaine manière, apparaître renforcée vis-à-vis des programmes télévisuels classiques. Elle n'est plus aujourd'hui une télévision d'exception, mais occupe un rôle à la fois central et ordinaire pour les chaînes articulant leurs activités autour du direct et, en particulier, du sport en direct.

² Voir Katz (1980) pour l'énumération des propriétés des *media events*.

³ Canal +, SFR Sport ou BeIn Sports pour ne citer que les principales chaînes françaises.

⁴ Contrairement aux programmes de la télévision ordinaire, le téléchargement illégal en temps-réel des événements sportifs est encore marginal (Birmingham & David, 2011) et le sens de ce type de programme est altéré s'il est perçu en différé, excluant ainsi le téléchargement traditionnel.

Devant les investissements grandissants dans les droits du sport, les diffuseurs tentent de tirer les meilleurs profits de leur exclusivité. L'une des stratégies consiste à repousser les limites temporelles de l'événement en avançant les prises d'antenne. De telles pratiques contribuent à accroître l'envergure temporelle du direct, et à estomper la délimitation entre l'événement et sa « périphérie » (Dayan et Katz, 1996 : 95). Les chaînes brouillent également les frontières spatiales de l'événement, en faisant accéder le public à la coulisse. Selon le mouvement caractéristique de la néo-télévision (Eco, 1987), les préparatifs de l'événement et de sa médiatisation sont rendus publics, contribuant ainsi à opacifier la démarcation entre le monde ordinaire et la cérémonie. Pour les chaînes de télévision à péage, rendre visibles les coulisses constitue aussi une manière de singulariser le rapport qu'elles entretiennent à leur public en lui donnant un accès privilégié et restreint à l'événement en train de se faire.

Dans cet article, je m'intéresserai à la dimension interruptive de l'événement télévisé en direct en observant les pratiques locales par lesquelles des équipes de télévision ouvrent ce type de retransmission. C'est au moment de transition que constitue la prise d'antenne que je vais m'intéresser ici. Je poserai la question suivante : comment des équipes de télévision, confrontées à l'événement qui advient, s'organisent-elles collectivement pour prendre l'antenne en direct et passer ainsi de la temporalité et la normativité ordinaires à la celles de l'événement ? Ce sera là une manière d'interroger la dimension interruptive de l'événement *en pratiques*, et de discuter, sous une perspective nouvelle et appuyée sur l'analyse empirique et située, la conception de Dayan et Katz. Pour mener une telle analyse, je m'appuierai sur une enquête vidéo-ethnographique, consacrée à la réalisation télévisée de matches de football du championnat de France de football et menée depuis une régie de la chaîne Canal +.

J'évoquerai d'abord l'ancrage théorique et l'approche méthodologique mobilisés pour étudier ce phénomène d'ouverture des événements en direct à la télévision. Puis j'analyserai plusieurs extraits d'une séquence de prise d'antenne lors d'un match de football diffusé en direct sur Canal + depuis la perspective des techniciens de la régie.

Questions méthodologiques

De l'analyse du programme télévisuel à l'analyse des pratiques de production télévisuelle

En dépit des apports importants de la sociologie des médias, la démarche empirique consistant à étudier le travail des professionnels pour analyser la production audiovisuelle reste minoritaire dans l'étude des médias⁵. L'observation des conduites *in situ* laisse souvent la place à une analyse rétrospective des contenus, d'inspiration sémiologique.

La sociologie des médias, lorsqu'elle étudie la production, se caractérise par le primat traditionnellement accordé à la production de l'information journalistique sur les autres programmes. On a montré l'importance des dynamiques interactionnelles dans la production des faits d'actualité (Tuchman, 1978), que ce soit par la prise en compte du point de vue du public dans la production des contenus (Lemieux, 2000) ou par la

⁵ En cela on peut rejoindre, deux décennies plus tard, le constat de Pasquier (1993).

description de l'organisation sociale de la production de l'information (Tunstall, 1971 ; Gans, 1979 ; Siracusa, 2001 ; Berthaut, 2013 ; cf. Dagiral & Parasie, 2010 pour une discussion des travaux plus récents sur l'information en ligne), en prêtant notamment une attention particulière à ses dynamiques temporelles (Rozenblatt, 1995 ; Pilmis, 2014). La sociologie de la production audiovisuelle s'est, quant à elle, davantage intéressée à la fiction et notamment aux activités professionnelles d'écriture qui lui sont spécifiques (Pasquier & Chalvon-Dermersay, 1993 ; Pasquier, 1995 ; Rot, 2014).

Les cérémonies télévisées, c'est-à-dire les productions audiovisuelles réalisées en temps-réel donnant à voir une réalité accomplie indépendamment de la production (et donc hors-plateau et non-fictionnelle), pose des problèmes spécifiques. Le phénomène intéressant de ce type de production est lié à ses caractéristiques temporelles, par le déploiement simultané de l'action filmée, de l'activité de production (mise en images et montage en temps-réel) et de l'activité de réception. Dayan et Katz (1996) ont proposé un programme relevant de la sociologie du public, pour discuter ce phénomène de la perception conjointe et commune d'un événement qui arrive derrière des écrans. Adoptant la perspective des téléspectateurs de ces événements, ils se rendent cependant aveugles aux dynamiques internes de production de ces événements.

De façon générale, les travaux sur le direct s'intéressent généralement non pas à la production en tant qu'elle s'incarne dans des pratiques locales, mais se focalisent sur le produit de ces pratiques en analysant les programmes télévisuels déjà constitués, tels qu'ils apparaissent aux téléspectateurs. Cette position peut sembler problématique si on espère comprendre le *live* dans sa dimension d'expérience vécue (Scannell, 2007)⁶. Si l'analyse est menée sur un programme déjà constitué, échu, elle extrait celui-ci de son contexte temporel de production et de réception. Or, on a dit combien la dimension indexicale de l'expérience vécue en commun est essentielle dans le cas des événements en direct. Ceux-ci sont le fruit d'une performance émergente dont l'accomplissement est simultané de sa publicisation. C'est ce moment présent, ce « maintenant », cet instant partagé, qu'une perspective rétrospective sur les programmes manque nécessairement. Elle ne permet pas de saisir la manière dont les acteurs, qu'il s'agisse des producteurs ou du public, font l'expérience de la temporalité du direct dans sa dynamique et son déroulement, et ressentent la tension qui lui est inhérente. On manque ainsi ce qui fait la singularité de ces programmes, le fait qu'ils ne soient pas scriptés et qu'ils prennent la forme d'un surgissement et d'une suite d'actions contingentes.

La perspective commune, centrée sur les programmes plutôt que sur les pratiques les mettant au jour, présente un autre biais pour le phénomène qui m'intéresse ici. Elle tend à réifier l'ouverture des programmes en faisant de la prise d'antenne un moment de rupture entre deux ordres temporels et normatifs. Le risque est qu'il pourrait s'agir là d'un simple effet de perspective : si ce qui se passe avant la prise d'antenne est invisible pour l'analyste, rien n'autorise pour autant à affirmer que l'événement ne commence qu'avec la prise d'antenne. Ainsi la question traditionnelle de la perspective unique de la télévision (Lang & Engel Lang, 1953) n'apparaît pas seulement relative à la restriction du cadre visuel par

⁶ Pour mettre en évidence la dimension phénoménologique de la notion, l'auteur insiste sur l'usage d'un seul et même terme en anglais pour signifier « vivre » (*to live*) et « direct » (*live*).

la télévision mais aussi au phénomène de cadrage temporel de l'activité dont elle rend compte.

Afin d'étudier l'événement en direct et la constitution de ses limites temporelles, cet article propose d'adopter la perspective des professionnels d'une régie télévisée afin d'étudier en contexte la manière dont est produite l'ouverture d'un événement en direct, en l'occurrence un match de football. Par cet accès à la régie, se donne à voir la façon dont réalisateurs, techniciens et journalistes se coordonnent en temps-réel avec la scène qu'ils filment, et la rendent visible pour un public. Le but de cette démarche est ainsi de comprendre les contenus médiatiques comme des accomplissements pratiques (Relieu, 1999), constitutifs de pratiques socialement normées et routinières. L'usage d'une technique d'analyse vidéo, sur laquelle je reviendrai, permet alors de rendre compte de l'activité en temps-réel et, donc, de la dynamique temporelle propre à la production du/en direct (Broth, 2008a).

Questionner le caractère interruptif de l'événement en direct : une analyse des pratiques de prise d'antenne

Pour le dire autrement, le projet consiste ici à réexaminer ce qui a été décrit comme une caractéristique fondamentale de l'événement télévisé en direct : sa « dimension interruptive ». Cette opération de respécification (Garfinkel, 1991) s'affirme comme une remise en cause d'une conception essentialiste de l'événement en direct et de ses limites. Plutôt que d'envisager l'événement comme une structure déjà-là, il s'agit de mettre en lumière les pratiques situées et concertées qui participent de sa production. Cette démarche part de l'idée que la « réalité des faits sociaux » durkheimiens s'incarne dans des procédures concrètes, locales, méthodiques et observables, lesquelles sont par conséquent descriptibles (Rawls, 1996 ; Garfinkel, 2002). Le lien réflexif établi entre l'événement et ses descriptions médiatiques variées et étalées dans le temps donne à voir une certaine labilité de sa structure temporelle (Quéré, 2006 ; Barthélémy, 1991). Cependant, on l'a dit, l'événement diffusé en direct et en exclusivité pose des problèmes spécifiques (Neveu et Quéré, 1996) en raison de la temporalité singulière de sa médiatisation. Une thèse essentialiste à propos de l'événement en direct, conception qu'on pourrait attribuer à Dayan et Katz (1996), postule l'existence d'une synchronie préétablie entre l'événement et sa diffusion télévisée, et que celle-ci serait pour ainsi dire *inscrite dans* la définition de l'événement. La thèse défendue ici est qu'il se produit un ajustement temporel entre les équipes de télévision qui rendent compte de l'événement et les acteurs de l'événement⁷.

Je m'intéresse ici à un type d'événement particulier : l'événement sportif et, plus spécifiquement, le match de football diffusé en direct, en *prime-time* et en exclusivité à la télévision. Les matches de football constituent des cas typiques pour l'étude du direct. Ces programmes à large audience reposent sur des dispositifs de caméras importants et des pratiques professionnelles routinisées. Ce sont des lieux d'innovation majeurs dans le

⁷ En ce sens, la remise en cause du caractère interruptif des événements médiatiques n'est peut-être pas seulement un phénomène socio-historique lié au développement des technologies, à la multiplication des producteurs de contenu et à la parcellisation de la réception. Il s'agit peut-être autant d'un problème d'ordre méthodologique et épistémologique contribuant à masquer le caractère problématique, co-produit et contingent de l'ouverture des événements en direct, même lorsqu'ils sont diffusés de façon exclusive par un média de masse sur le modèle des « *media events* » de Dayan et Katz.

domaine de la réalisation du direct. En raison de la vitesse de l'action à mettre en images, du haut degré d'expertise que requiert le montage, et de l'ampleur de l'audience de ces programmes, les réalisateurs de matches de football se situent en haut de la hiérarchie de la réalisation télévisuelle.

La prise d'antenne est un moment délicat à gérer pour les équipes de télévision travaillant à la réalisation d'événements sportifs. La difficulté tient notamment à l'exigence de produire une entrée dans le programme pour le téléspectateur qui soit synchrone avec l'entrée dans l'activité pour les acteurs de l'événement. La prise d'antenne intervient généralement au moment où les joueurs sortent de leur vestiaire, attendent leurs coéquipiers et adversaires dans les couloirs et, enfin, rentrent conjointement sur le terrain pour ce qu'on appelle le « protocole de présentation ». C'est ce dernier moment que les équipes de télévision cherchent à capter, à savoir le mouvement qui consiste pour les acteurs de l'événement à passer de la coulisse à la scène. Les diffuseurs et les officiels (*i.e.* les garants de l'organisation de la compétition) se réunissent avant chaque match pour négocier une heure de début de protocole, définie à la minute près. Cette réunion, qui a lieu environ une heure et demi avant le coup d'envoi, est généralement un moment de tension entre les organisateurs et les diffuseurs. Les premiers revendiquent l'autonomie de l'événement et œuvrent à faire débiter le match à l'heure définie par le cahier des charges de la compétition et, donc, à faire rentrer les joueurs sur le terrain à un moment raisonnable au regard de cet impératif horaire. Les seconds veulent avoir la plus grande marge de manœuvre possible et cherchent à retarder au maximum l'heure du coup d'envoi. Ce retardement permet d'absorber les éventuels retards d'antenne, d'allonger la durée de la publicité avant le match ou de consacrer un temps plus important à l'éditorialisation de la rencontre et de ses enjeux.

Malgré l'accord négocié à propos de l'heure du début du protocole, deux risques se présentent au moment où le direct commence. Les joueurs peuvent être en retard par rapport à l'heure définie pour le début du protocole. Au moment où s'opère la prise d'antenne, ils sont alors dans leur vestiaire, lieu privé et inaccessible aux caméras, et ne sont pas visibles pour le téléspectateur. Dans ce cas de figure, le problème est qu'il n'y a rien d'autre à montrer aux téléspectateurs que des plans de couloirs vides, des plans de tribune et de supporters ou des plans des commentateurs. Le deuxième risque est que l'antenne soit en retard sur l'heure de début de protocole. Les joueurs sont alors déjà en mouvement et déjà entrés sur le terrain au moment où le téléspectateur entre dans le programme. Pour éviter ces problèmes inhérents au direct, les équipes de réalisation travaillent à la synchronisation de la prise d'antenne avec l'entrée des joueurs dans le match : l'idée est que la prise d'antenne soit le moment de l'*entrée* commune des acteurs et du public dans l'événement.

On voit ainsi qu'une conception essentialiste de l'événement, qui le ferait débiter avec le coup de sifflet de l'arbitre sur le terrain, ne permet pas du tout de rendre compte des efforts que les participants déploient pour s'accorder sur le moment d'ouverture de l'événement, et articuler l'entrée des joueurs dans l'activité avec l'entrée des téléspectateurs dans le programme. Je propose ici de concevoir les limites de l'événement comme quelque chose de problématique et d'accompli localement et réflexivement par les participants.

Méthodologie et terrain

Pour comprendre ce travail de synchronisation, cet article s'appuie sur une enquête vidéo-ethnographique menée dans le car-régie, le lieu depuis lequel est coordonnée la réalisation du programme télévisé (cf. Camus, 2015). Le corpus est constitué d'une quinzaine de matches enregistrés par deux caméras depuis la régie, depuis l'arrivée du réalisateur sur le site de travail (environ deux heures avant la prise d'antenne) jusqu'à son départ (quelques minutes après le rendu d'antenne). Il s'agit de matches du championnat de France de football produits et diffusés en direct et en exclusivité par Canal +. Ces matches sont retransmis le dimanche soir vers 20h50 et viennent clore la journée de championnat. Sélectionné par le diffuseur parmi l'ensemble des matches de la journée, il s'agit de ce que les producteurs ont jugé être le match le plus important du week-end, engageant généralement des équipes à forte réputation ou des équipes rivales, ou représentant un enjeu particulier pour la compétition.

Les données vidéo recueillies en régie pour l'enquête sont indépendantes de l'activité de production ; elles ont été collectées par mes soins, grâce à l'autorisation de la direction de la production des sports de Canal +, et du réalisateur, du chef de car et des équipes techniques sur place. J'ai obtenu pour chaque match une accréditation de la Ligue Nationale de Football me permettant d'être présent librement dans les coulisses du match (couloirs du stade, poste de commentaire en tribune, régie, poste de caméra, etc.) et d'observer l'activité qui s'y déroule⁸. Le positionnement des deux caméras en régie a fait l'objet d'un arrangement local avec les techniciens et le réalisateur, de façon notamment à n'obstruer en aucune manière leur perception du mur d'écrans. La captation vidéo s'accompagne d'une présence dans le car-régie durant l'activité de réalisation, à un endroit me permettant d'observer son déroulement sans la perturber. Cette observation *in situ* en régie s'insère dans une présence tout au long du déplacement : j'accompagnais le plus souvent le réalisateur et ses proches collaborateurs (scripte et assistant-réalisateur notamment) depuis Paris jusqu'au site du match et au retour. J'assistais ainsi à la fois aux réunions informelles en voiture, lors des repas ou à l'hôtel entre le réalisateur, l'assistant-réalisateur, le rédacteur en chef et le journaliste. De façon plus générale, j'ai eu l'occasion pendant deux ans de mener une observation ethnographique sur les différents lieux de la production télévisée de la rencontre sportive en direct, sur différents postes de la régie mais aussi depuis la tribune de presse auprès de commentateurs, et ainsi de rencontrer ses acteurs (côté production, côté éditorial et côté technique), engagés dans différentes équipes de production à travers la France.

Les matches sont réalisés depuis le car-régie, lequel centralise l'ensemble du dispositif technique de la retransmission, depuis les caméras jusqu'à la transmission du signal par satellite. La régie est ce que Suchman (1997) a appelé un « centre de coordination », c'est-à-dire un lieu technologiquement outillé centralisant les interactions entre techniciens, qu'elles soient en coprésence ou à distance, médiées par les écrans et les microphones du dispositif. D'un point de vue pratique, il s'agit d'un car situé sur le parking du stade et relié par des câbles à chacune des caméras, à chacun des micros du stade et à chacun des techniciens et journalistes présents *in vivo* dans le stade. Les retours de caméras sont diffusés en temps-réel sur un mur et les retours des micros sont amplifiés dans le car. Le

⁸ Canal + étant détenteur des droits exclusifs de diffusion et de captation sur les matches étudiés, je n'ai pas eu l'autorisation de filmer les acteurs du match (joueurs et arbitres) mais seulement les professionnels travaillant pour la production (journalistes en tribunes, et opérateurs en régie).

dispositif technique est important : un minimum de vingt-cinq opérateurs caméras et une douzaine d'opérateurs-ralentis rendent accessible le fruit de leur travail sur le mur d'écran. Le réalisateur dispose d'un clavier numéroté par lequel il sélectionne en temps-réel le flux (caméra ou ralenti) qui passe à l'antenne. La tâche du réalisateur est donc extrêmement complexe : elle consiste à articuler cadrage et montage, en instruisant les mouvements des cadreurs (mouvements du corps au sein de l'espace physique qu'ils occupent pour les caméras à l'épaule et mouvements de caméra ou zoom) et en sélectionnant le plan diffusé à l'antenne et visible par le téléspectateur. Cela requiert une coordination temporelle et à distance entre le réalisateur et les cadreurs ; ces derniers doivent en effet produire un plan diffusable selon des normes propres à la profession (c'est-à-dire stable et focalisé sur un objet jugé pertinent) au moment où ils sont sélectionnés à l'antenne par le réalisateur.

Les centres de coordination ont fait l'objet d'une attention particulière dans la littérature, à travers l'étude empirique de différents contextes de travail tels que les centres de surveillance de stations de métro, les agences de presse (Heath & Luff, 2000), les salles de *trading* (Heath *et al.*, 1994) ou les tours de contrôle d'aéroport (Goodwin, 1996). Ces contributions mettent en évidence la dimension située de l'activité de perception et présentent les écrans comme des ressources locales mobilisées par les techniciens dans l'accomplissement de tâches communes. Les images produites, généralement à partir de caméras fixes, sont diffusées dans un flux en circuit clos (CCTV). Mais en régie télévisée, les images accessibles pour les techniciens ne leur servent pas uniquement à se coordonner. Elles sont aussi susceptibles d'être à tout moment actualisées par un passage à l'antenne de l'une des caméras du dispositif et ainsi d'être visibles pour un public distant. Le réalisateur utilise donc les ressources visuelles du mur d'écran à la fois pour percevoir l'événement, pour instruire son cadrage et pour sélectionner le plan de direct, résultat de ce travail de coordination.

Par la régie, on accède donc à une dimension constitutive de la production des images en contexte audiovisuel, laquelle reste pourtant largement ignorée par la littérature. On accorde une importance nouvelle aux images produites mais non diffusées dans la dynamique de réalisation de l'événement. Se placer aux limites de l'événement, quelques secondes avant la prise d'antenne, permet en outre de saisir sa dimension émergente et de mettre en avant le processus de transition entre les deux régimes visuels, c'est-à-dire le passage des images du statut de simples *ressources* pour le public privé de la régie à celui de *résultat* pour le public distant des téléspectateurs.

D'un point de vue méthodologique, l'approche utilisée dans cette contribution est inspirée de l'analyse de conversation (Sacks, 1992) et de l'ethnométhodologie (Garfinkel, 1967). Elle vise à documenter la dimension vécue de l'expérience de réalisation du direct et, ainsi, à le comprendre comme une production conjointe et réflexive plutôt que comme une simple captation, une restitution, ou une transposition pour reprendre le terme de Dayan et Katz (1996). Une attention particulière est ainsi portée à la structure temporelle et séquentielle de l'action par l'analyse en temps-réel de l'activité de production télévisée de l'événement.

Cette démarche s'inscrit plus particulièrement dans le courant de l'analyse de la production vidéo en contexte professionnel (*studies of video work practices*, cf. Broth, Laurier & Mondada, 2014). En ce qu'il met en avant la dimension interactionnelle, contextuelle et incarnée de la production des images vidéo, du cadrage au montage, ce courant apporte une

contribution originale aux études visuelles. Il produit un renversement en passant d'une analyse des *représentations visuelles* à une focale placée sur les *pratiques de représentation*. Il réactualise ainsi un geste caractéristique des *science studies* consistant à documenter les pratiques de représentation et d'objectivation (Lynch, 1985 ; 1990). La démarche se donne pour tâche d'analyser au moyen de la vidéo les nouvelles pratiques inhérentes au développement et à la démocratisation des outils de captation et de montage vidéo, et à la numérisation et la miniaturisation des supports. La mise en évidence des compétences déployées en contexte par les participants permet de montrer comment ceux-ci se coordonnent avec une scène changeante pour la rendre visible et intelligible, que ce soit par des mouvements de caméras (Broth, 2014 ; Licoppe, 2015), ou par le montage numérique (Laurier & Brown, 2014). Différents domaines de la vie sociale font à ce titre l'objet d'une investigation spécifique en tant qu'ils sont transformés par les nouveaux usages de la vidéo : la téléchirurgie (Mondada, 2003 ; 2007 ; 2014a ; 2014b), la visio-justice (Licoppe & Dumoulin, 2007) et, enfin, la réalisation télévisée en direct (Broth, 2008a ; 2008b ; 2009).

La sélection d'un corpus de séquences de prise d'antenne a été opérée ; les extraits recueillis débutent en même temps que le compte-à-rebours projetant la prise d'antenne, et ils se terminent avec le premier plan du programme. L'analyse détaillée des extraits du corpus prend appui sur leur transcription multimodale, suivant les conventions de Jefferson (2004) pour la dimension verbale et de Mondada (2007b ; 2008) pour le multimodal. L'usage de la vidéo par le chercheur permet de mobiliser les développements récents de l'analyse multimodale des interactions (cf. Deppermann, 2013). Outre les interactions verbales, il autorise la prise en compte de la dimension incorporée de l'interaction (Goodwin, 2000a ; 2013 ; Mondada, 2014c) et donne également un accès aux ressources visuelles mobilisées et produites par les participants en contexte (Goodwin, 2000b). Une telle méthodologie permet de documenter, moment par moment, la dynamique de l'activité, en restituant le niveau de détail pertinent pour les professionnels engagés dans la production.

Analyses

Attendre le signal comme pratique collective

L'agenda télévisuel présente une certaine rigidité. Un programme ne peut pas passer à l'antenne de façon immédiate et improvisée sans que le moment de la prise d'antenne ait été minimalement prévu à l'avance. Une fois l'heure de prise d'antenne fixée, il revient aux acteurs de l'événement et à ses médiateurs présents à leur côté, de s'articuler ensemble à ce moment pour produire l'ouverture du programme. En régie télévisuelle, le compte-à-rebours est la technique utilisée pour annoncer l'heure de l'arrivée du signal et synchroniser les différentes activités engagées dans la prise d'antenne. Ce décompte est pris en charge par la scripte qui, sur des programmes de direct, a pour rôle spécifique de veiller au respect du conducteur, d'assurer les transitions entre des régimes temporels distincts (direct et séquences enregistrées). Il s'agit d'une verbalisation du temps servant communément de point d'appui au réalisateur pour réorganiser le cadrage et coordonner temporellement les différentes activités de la régie (Broth, non publié). C'est autrement dit une technique visant

à synchroniser le temps vécu des membres avec le temps objectif de l'horloge (Button, 1990).

Le moment de la prise d'antenne est dépendant de la fin du programme et des annonces publicitaires qui précèdent la prise d'antenne. Il est décidé dans la régie finale, un lieu situé au siège de la chaîne depuis lequel le signal est transmis entre les différents lieux depuis lequel sont réalisés les programmes⁹. Une fois l'heure d'arrivée du signal définie, le moment de la prise d'antenne est communiqué par la scripte de la régie finale à celle du car-régie ; il n'est alors plus négociable. Il revient aux équipes de télévision dans le car et le stade de synchroniser la prise d'antenne avec un plan conforme à leurs attentes. De ce point de vue, la prise d'antenne en direct à la télévision apparaît comme une activité émergente et locale d'accomplissement d'un ordre prédéfini par l'agenda (Suchman, 1987 ; Nevile, 2007 ; Deppermann *et al.*, 2010). Le but ici est de décrire ces pratiques par lesquelles les participants se coordonnent pour ouvrir le direct à l'heure fixée et produire une image d'ouverture conforme à leurs attentes.

Ce phénomène, je l'appelle « l'attente du signal », concevant cette attente comme une activité collective et non comme une période de passivité. J'insiste ici sur l'usage polysémique du terme « signal ». Il s'agit d'abord pour les participants d'attendre le « signal » au sens physique du terme, celui de la transmission technique d'une onde. Ce que les membres de la régie attendent, c'est en effet que les images qu'ils produisent soient transmises et rendues visibles au public des téléspectateurs. Dans sa deuxième acception, le terme « signal » est compris dans sa dimension verbale, comme l'indexical indiquant le démarrage du programme : il s'agit du terme du compte-à-rebours de la scripte, inscrit dans une formulation monosyllabique (« top » ou « go »), annonçant le moment précis de la prise d'antenne. Ce jeu avec les deux acceptions du terme permet de lier dans un même vocable les modalités, à la fois pratiques et techniques, de synchronisation des temporalités de l'événement télévisé en direct.

Commencer le décompte

L'extrait qui suit débute avec la verbalisation par la scripte de la régie finale du décompte pour la prise d'antenne. Les opérateurs, réalisateur, scripte et assistant-réalisateur attendent l'arrivée du signal, alors que la publicité est diffusée dans le car. Les joueurs et l'arbitre sont alors dans les couloirs du stade et s'appêtent à rentrer sur le terrain¹⁰.

⁹ Dans le cas étudié, le programme qui précède est diffusé en direct depuis un studio à Issy-les-Moulineaux. Lorsque l'antenne est rendue, c'est la régie finale qui reprend la main pour lancer les séquences publicitaires, avant que le signal ne soit transmis depuis le lieu du match.

¹⁰ Les conventions de transcription sont reportées en fin d'article.

(1) entrée joueurs_OLRCL_205647-205658

```

((les joueurs attendent en file dans les couloirs du stade))
1  SCRf  #une minute trente pour vous lyon\
    ca16 <<plan serré visage des joueurs lyonnais dans les couloirs-->
    fig   #1
2      (0.2)
3  SCRC  [merci\]
4  REA   [merci\]
5      (0.9)
6  REA   ALORS ON SORTIRA SUR LES JOUEURS VESTIAIRES\ AHMED
7      TU ME LES BLOQUES EN BAS: °pour l' moment°\
8      (1.5)
9  ASS   [ça va sur la sei]ze/
10 REA   [arnaud tout ce-]
11      (0.3)
12 REA   hein:://
13      (0.6)
14 ASS   (c'est bien) sur la seize/
15      (.)
16 REA   oui c'est top sur la seize mais il faut pas que ça sorte\
17      (0.6) faut être euh (0.3) fau- j' veux prendre l'antenne là#
    fig                                     #2
18      (1.1)
19 REA   je veux prendre des plans comme ça:#(0.2)&
    fig                                     #3
20 REA   &baptiste atec\

```



#1



#2



#3

En ligne 1, la scripte de la régie finale (SCRf) formule le temps restant avant la prise d'antenne : « une minute trente pour vous Lyon ». Il s'agit d'un tour de parole auto-initié, produit à distance et audible par l'ensemble des opérateurs en régie. Il reconfigure l'activité qui s'y déroule en projetant une suite d'actions orientées vers l'accomplissement de la prise d'antenne.

Le cadreur ca16 donne alors à voir les joueurs attendant dans les couloirs du stade (fig. #1). La verbalisation par la scripte du temps standardisé projette la description du plan de prise d'antenne par le réalisateur (REA) : « alors on sortira sur les joueurs vestiaires » (l. 6). Il s'agit là d'une projection du plan d'ouverture du programme, lequel est donc annoncé une minute trente avant l'arrivée du signal. Le problème pratique est donc le suivant : le réalisateur donne pour instruction d'ouvrir le programme en montrant les joueurs en train d'attendre dans les couloirs. Il faut donc faire patienter les joueurs jusqu'à ce que le signal arrive.

Dans ce tour (l. 6-7), le réalisateur s'adresse à son assistant Ahmed (ASS). Ce dernier est situé dans les couloirs du stade, auprès des joueurs et des arbitres, avec le cadreur (ca16). L'assistant-réalisateur est le seul du dispositif à percevoir l'événement en perception direct

et à pouvoir interagir à la fois avec la régie et avec les acteurs de l'événement. Il joue donc un rôle essentiel de médiateur dans la négociation entre les deux entités, la chaîne de télévision et les acteurs de l'événement. Le réalisateur donne pour instruction à son assistant de bloquer les joueurs dans les couloirs (« Ahmed tu me les bloques en bas pour le moment »). En ligne 9, l'assistant formule une requête d'évaluation et demande si le plan produit actuellement par le cadreur (de la caméra 16) convient pour la prise d'antenne à venir (répétée en ligne 14). Le réalisateur valide ce plan et demande à « prendre l'antenne là », liant ainsi l'usage d'un indexical au moment à venir de la prise d'antenne. Le tour suivant (l. 19) est adressé au cadreur ca16 (Baptiste Atec), il est construit symétriquement avec l'usage d'un indexical en fin de tour : « je veux prendre des plans comme ça ».

Le phénomène intéressant ici est qu'il existe un écart temporel entre la formulation de l'instruction « je veux prendre des plans comme ça » et sa possible réalisation par le cadreur. Le problème pratique est que ce que donne à voir le cadreur ici et maintenant est vivant, mobile et susceptible de ne plus être là au moment où le signal arrivera une minute trente plus tard.

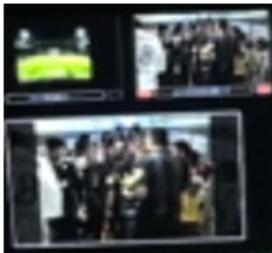
Synchroniser les temporalités du commentaire, du cadrage et de l'événement

(2) entrée joueurs_OLRCL_205658-205719

```

21 JOU    si on arrive [quand ça s]ort on se tait: et on&
22 SCRC   [UNE DIX: ]
23 JOU    &prend quelques secondes après\
24        (.)
25 REA    ouais: on va j- essayer de rentrer et qu'i' soient
26        encore là\ (1.6) comme ça quand ils partiront dans
27        le couloir je te montrerai\
28        (0.4)
29 REA    BLOQUE AHMED (.) BLOQUE il reste une minute\
30        (0.2)
31 SCRC   U:NE# MINUTE=
32        fig #4
33 REA    =dis-lui à l'arbi$tre une minute en bas une&
34        ass $rentre dans le plan ca16-->
35 REA    &min$ute$# dis-lui\
36        ass ->$...$geste du pouce-->
37        fig #5
38        (0.2)$
39        ass ->$sort du plan

```



#4



#5

Cet extrait s'inscrit dans la continuité de l'extrait précédent. En lignes 21-22, le journaliste (JOU), depuis la tribune du stade, prend la parole et s'adresse au réalisateur. Il lui annonce

la manière dont il compte articuler son activité de commentaire avec le cadrage lors de la prise d'antenne. Le « si on arrive » désigne le moment de la prise d'antenne, et le « ça sort » désigne les acteurs du match sortant sur le terrain. L'entrée des joueurs sur le terrain (le protocole) se fait ordinairement sans être commentée, de manière à permettre au téléspectateur de vivre une expérience non seulement visuelle de la transition entre coulisse et scène, mais également sonore, avec l'ouverture des micros du stade donnant à entendre les chants des supporters et la musique du protocole. Si le protocole est déjà amorcé au moment où le programme commence, alors les commentateurs ne peuvent pas à la fois respecter cette convention et adresser les salutations d'usage en début de retransmission. En ligne 25, le réalisateur répond au journaliste, lui affirmant que la sortie des joueurs se fera après la prise d'antenne : « je vais essayer de rentrer et qu'i' soient encore là ». L'annonce au journaliste apparaît comme un engagement du réalisateur à passer ce plan en entrée de programme, servant de ressource au journaliste pour la préparation de son lancement. On voit ici combien la prise d'antenne, bien qu'elle corresponde à un moment connu et planifié, se présente néanmoins comme l'aboutissement d'une situation incertaine et émergente, sur laquelle les membres de la régie et les commentateurs n'ont qu'une prise limitée. Ils doivent ainsi s'adapter à ce moment qui arrive en s'arrangeant localement sur l'ordre séquentiel des actions à venir.

En chevauchement avec le tour du journaliste, la scripte du car (SCRc) annonce le temps qu'il reste avant la prise d'antenne. Elle poursuit ainsi un compte-à-rebours à la dizaine de secondes. Comme dans l'extrait précédent, cette verbalisation du temps projette une instruction à l'adresse de l'assistant (« bloque Ahmed ! Bloque il reste une minute »). Il s'agit là encore de parvenir à maintenir les joueurs dans le couloir afin de stabiliser et rendre prévisible le plan de prise d'antenne. Cette instruction est accompagnée d'une verbalisation du temps qu'il reste avant la prise d'antenne. L'impératif de bloquer les joueurs engage donc l'ensemble du dispositif, depuis la mise en images jusqu'à la mise en récit par les commentateurs, chacun adaptant son activité propre à cette variable.

En ligne 31, l'arbitre apparaît dans le plan pour la première fois. Le réalisateur le perçoit et formule une requête à l'assistant lui demandant de l'informer sur le temps restant avant la prise d'antenne. L'assistant fait un geste du pouce, montre ainsi son acceptation de la requête et va informer l'arbitre.

Ce faisant, il demande de lier l'arbitre à l'ordre temporel de la régie. Il reprend de façon immédiate la formulation du temps standardisé rendue disponible par le tour précédent de la scripte. Celui-ci apparaît ainsi comme une ressource dans l'ajustement des temporalités de deux ordres d'action distincts, celui des joueurs filmés et celui de la régie qui les filme. La synchronisation entre ces deux temporalités est obtenue par le recours à une verbalisation d'un temps-étalon dont la circulation entre les deux cadres de participation est médiée par le dispositif technique. Cette circulation du temps prend également une dimension spatiale, introduite par un croisement momentané des deux coulisses avec l'interaction entre l'arbitre et l'assistant-réalisateur. « Une minute », *account* réflexivement lié à la situation dans laquelle sont engagés les membres de la régie, passe de l'espace de la régie à l'espace des couloirs par la formulation du directif du réalisateur à destination de son assistant (l. 32-33).

La verbalisation du temps apparaît ainsi comme un moyen de gérer localement l'attente du signal et de lier l'ensemble des acteurs impliqués dans le compte rendu (commentateurs, cadres et joueurs) dans l'accomplissement de la prise d'antenne.

Donner le signal

(3) entrée joueurs_OLRCL_205819-205840

```

106 SCRC huit
107 (0.4)
108 REA 'tention pour la [seize] un plan bien [propre]
109 SCRC [sept ] [si:x ]
110 (0.5)
111 SCRC cinq
112 (0.7)
113 SCRC quatre
114 (0.8)
115 SCRC trois
116 (0.5)
117 SCRC deux
118 (0.8)
119 SCRC un
120 (0.7)
121 SCRC °go\°=
122 REA =la seize*#
    réa (GÉNÉ*16)
    fig #6
123 (1.2)
124 ASS {vincent j'attends ton top }
125 JOU {et bonsoir à tous vous êtes} à gerland pour le dernier
126 match de la tren{tième jou}rnée
127 REA {°continue°}
128 (.)+
    réa +claque des doigts
129 REA >F{AIS PARTIR<}
130 JOU {où lyon reçoit {lens le quatr#ième r}e$çoit&
131 REA [{allez on y va/#
132 SCRC [{allez ahmed c#'est] bon}
    fig #7
    arb $hoche tête-->
133 JOU &${le di#x-neuv}ième$ (0.4) au classement# élie baup&
134 REA ${i' z'y# vont\}
    arb ->$parle aux joueurs--$marche vers sortie suivi par joueurs-->
    fig #8 #9
135 JOU &{et forcément o}bjectifs di#fférents\
136 SCRC {merci beaucoup}
    fig #10

```



#6



#7



#8



#9



#10

Cet extrait donne à voir le décompte final et les derniers ajustements avant la prise d'antenne du même match que les deux extraits précédents. Il débute avec le compte-à-rebours à la seconde de la scripte, lors des dix dernières secondes avant le premier plan. L'initiation de ce décompte à la seconde projette une nouvelle fois une instruction du réalisateur au cadreur. Après le « huit » de la scripte, le réalisateur formule une requête en vue de l'obtention d'un plan stabilisé (« un plan bien propre »). Par une telle désignation, le réalisateur formule un ordre sur la qualité du cadrage, de manière à ce que le plan proposé par le cadreur soit stabilisé sur un des joueurs et débarrassé des éléments de la coulisse télévisuelle susceptibles de venir remettre en cause la naturalité de la scène.

En ligne 121, le décompte de la scripte prend fin avec le « go ». Le réalisateur annonce le numéro de la caméra qui va passer à l'antenne avant de réaliser la transition entre le générique de lancement et le direct (l. 122). La figure #6 donne à voir le premier plan. Il s'agit d'un plan serré sur l'écusson du maillot d'un des joueurs, suivi d'un dézoom progressif pour montrer l'ensemble des joueurs (jusqu'à la ligne 133, fig. #7). À cet instant, les joueurs et les arbitres sont encore bloqués dans les couloirs. Ils sont arrêtés et attendent le signal de départ du réalisateur pour partir. En ligne 124, plus d'une seconde après le premier plan, l'assistant explicite cette attente pour faire partir les joueurs (« j'attends ton top »), signe que le « go » de la scripte n'a pas été reçu comme une instruction de départ.

Au même moment, le journaliste à l'antenne lance le programme, salue les téléspectateurs et donne des informations contextuelles relatives à l'événement : « et bonsoir à tous, vous êtes à Gerland pour le dernier match de la trentième journée » (l. 125-126)¹¹. Ce tour du journaliste qui passe à l'antenne est perceptible pour le réalisateur en régie qui écoute le programme final, utilisant ainsi les commentaires du journaliste comme des ressources pour la mise en images. Une fois l'ouverture du journaliste parvenue à sa complétion, le

¹¹ Ce tour de parole est transcrit en gris, car il s'agit d'un tour qui n'appartient pas au cadre de participation de la régie : le commentaire qui passe à l'antenne est audible par les membres de la régie mais les commentateurs ne peuvent entendre la régie à partir du moment où le programme commence.

réalisateur claque des doigts (l. 128) et donne pour instruction de débloquent les joueurs (« fais partir », l. 129). Cette instruction est répétée en ligne 132 par le réalisateur en chevauchement avec la scripte.

L'assistant-réalisateur transmet la consigne à l'arbitre. En lignes 131-133 (fig. #7), on peut voir l'arbitre regarder hors-champ, à l'endroit où est positionné l'assistant-réalisateur (qui, par définition, n'est pas rendu visible à cet instant). L'arbitre hoche la tête puis se retourne vers les joueurs (fig. #8). Il amorce sa marche vers le terrain suivi des joueurs (fig. #9), rendant manifeste la compréhension collective du signal de départ relayé par l'assistant-réalisateur qui est à ses côtés. Les joueurs passent de chaque côté du cadreur (fig. #10) et sont donc en mouvement vers le terrain. Devant l'accomplissement observable du départ par les joueurs, la scripte produit un tour de remerciement à l'attention de l'assistant-réalisateur (l. 136), et achève ainsi la séquence de prise d'antenne. Ce tour vient ainsi clore son activité de décompte : ce n'est désormais au temps standardisé que le programme obéit mais à la temporalité inhérente à l'événement et à son accomplissement par ses acteurs.

Conclusion

Le problème abordé dans cet article peut être reformulé de la façon suivante : comment les événements du monde, ce à quoi notre société attache de l'importance, sont-ils mis en images en temps-réel en vue d'être partagés avec l'ensemble de la communauté ? Au moment où la télévision traditionnelle, confrontée à l'essor des nouveaux moyens de communication, est remise en cause (Katz & Scannell, 2009), aussi bien en tant que technologie de transmission qu'institution, ce type de questionnement se pose avec toujours autant de force. Il s'agit là d'un phénomène structurel, dépassant la question des modalités de transmission du signal et de sa réception. La détermination, à la fois pratique et symbolique, des limites de l'événement en direct se posera tant que notre société verra dans certains événements du monde l'occasion de se réunir autour de la perception du moment présent et de son déroulement. Pour le dire autrement, le cadrage des événements du monde, compris à la fois dans son sens cinématographique et dans son sens goffmanien (Goffman, 1991), est un problème pratique fondamental propre aux activités humaines et à leur mise en visibilité. Le phénomène particulier dont j'ai mené l'analyse dans cet article, celui de la synchronisation de l'événement avec sa médiation, porte sur cette question générale.

La démarche entreprise ici part d'un geste méthodologique. Celui-ci consiste à ramener les productions médiatiques à la dimension vécue et contextuelle des interactions en coprésence qui les constituent. Plutôt que d'étudier les documents télévisuels à partir de leur contenu visible à l'antenne (sémiologie des médias) ou de la manière dont le public les perçoit et les réinvestit (sociologie des publics), je propose une autre voie : étudier les processus dynamiques et situés présidant à la mise en œuvre des productions audiovisuelles.

Présentée de la sorte, la démarche n'est pas nouvelle. Depuis l'article des époux Lang (Lang & Engel Lang, 1952) et la remise en cause de la perspective unique de la télévision sur les événements dont elle rend compte, la sociologie des médias est engagée dans une entreprise visant à décrire les processus pratiques de production des événements

médiatiques. Il est cependant intéressant de noter que celle-ci s'est d'abord incarnée dans une optique constructiviste en s'intéressant à la production journalistique de l'information et de l'actualité (Tuchman, 1973 ; Cohen & Young, 1973 ; Roscho, 1973 ; Altheide, 1976 ; Molotch & Lester 1996).

Les événements retransmis en direct, du type « cérémonie télévisée », ne sont ni des simples captations ni des productions *ex nihilo*. Leur production audiovisuelle, en temps-réel, se prête difficilement à une lecture constructiviste : elles obligent à une présentation à la fois nuancée sur le rôle de ses producteurs dans la transformation des événements dont elles rendent compte, et très précise si on veut comprendre des dynamiques temporelles de leur production. Les travaux sur les événements en direct, suivant le geste initial des Lang (1952) et en un sens poursuivi par Dayan et Katz (cf. Dayan & Katz, 2003), ont tenté d'appréhender les formes différenciées de réception de ces événements. Ils se sont donc tournés vers une sociologie du public davantage que sur une sociologie des professionnels de la production. Et ont laissé de côté les modalités concrètes de production des images en direct.

Le geste accompli ici consiste à étudier la production du direct à travers l'analyse située des interactions entre professionnels. La démarche analytique repose sur une conception du social, héritée de l'ethnométhodologie, faisant de l'interaction en temps-réel le foyer d'émergence et de constitution du sens des événements, et sur une technologie d'analyse, inspirée de l'analyse conversationnelle, permettant de l'étudier dans le détail. Cette approche permet de mettre à jour une compréhension non-intentionnaliste de la production des événements en direct en portant une attention particulière au rôle du temps et de sa verbalisation dans la constitution des limites de l'événement.

Il s'agit d'un renversement de perspective pour l'étude du direct, notamment vis-à-vis de Dayan et Katz (1996). La démarche opérée ici a deux conséquences liées. La première est théorique : il s'agit d'une remise en cause de l'idée d'un *script* de l'événement, au profit d'une conception émergentiste et située de l'action (Suchman, 1987 ; Conein, 1990). La seconde revêt un intérêt particulier pour la sociologie des médias : elle reconsidère l'idée d'une autonomie complète entre les pratiques médiatiques et l'accomplissement de l'événement médiatique, en analysant à nouveaux frais les dynamiques de négociations en temps-réel entre les médiateurs de l'événement, ses organisateurs et ses acteurs. L'analyse des interactions observables depuis les coulisses d'un match de football télévisé permet ainsi de rendre accessibles les efforts conjoints des participants, appartenant à des cadres de participation distincts (techniciens, joueurs, arbitres), mais engagés dans une écologie partagée (les couloirs du stade), pour articuler les temporalités propres à leur activité et synchroniser l'ouverture de l'événement avec le moment de la prise d'antenne. De façon pratique, cette synchronisation est le produit d'un retardement des acteurs de l'événement, incarné ici par le « blocage » des joueurs et de l'arbitre dans le tunnel conduisant au terrain par un membre du personnel médiatique.

Ce déplacement méthodologique permet donc d'envisager sous une perspective nouvelle des questionnements traditionnels des études médiatiques et de la sociologie des médias. On voit ici comment s'exercent, de façon concrète et incarnée, les liens entre les productions médiatiques et les événements dont elles rendent compte, à travers l'agencement temporel des deux activités. Le sport, marqué par la remise en cause

progressive de son autonomie vis-à-vis des logiques télévisuelles (Whannel, 1986 ; 1992), est un domaine intéressant pour étudier les évolutions des médias vis-à-vis du monde. La mise en avant, opérée dans cet article, d'une soumission de l'événement sportif à l'agenda télévisuel permet d'apporter un éclairage particulier à ces évolutions.

Une telle mise en question de l'autonomie des événements retransmis en direct interroge à nouveaux frais la dimension interruptive des « cérémonies télévisées » de Dayan et Katz (1996). L'interruption apparaît ainsi comme un phénomène coproduit par les participants de la régie et par les acteurs de l'événement, plutôt que comme une caractéristique intrinsèque à l'événement en direct. C'est pourquoi on préférera parler d'une synchronisation de l'événement plutôt qu'une synchronie préétablie entre l'événement et sa retransmission par les médias. De telles considérations amènent à remettre en cause l'existence même de la distinction traditionnelle entre télévision ordinaire et télévision interruptive. Les événements retransmis en direct, et en particulier les événements sportifs, en raison notamment de leur dimension cérémonielle et des audiences suscitées, apparaissent aujourd'hui comme des phénomènes récurrents et ordinaires à la télévision. Cette ordinarité du direct a pour corollaire le rôle nouveau de coparticipant de l'événement joué par ses médiateurs. Ces derniers ne sont pas de simples transmetteurs d'un message ou d'une scène mais des participants engagés avec ses acteurs traditionnels dans l'accomplissement de l'événement et la définition de ses limites.

Références

- ALTHEIDE D. (1976), *Creating reality*, Beverly Hills, Sage.
- BARTHÉLÉMY M. (1992), « Événement et espace public : l'affaire Carpentras », *Quaderni*, 18, pp. 125-140.
- BERTHAUT J. (2013), *La banlieue du "20 heures". Ethnographie de la production d'un lieu commun journalistique*, Marseille, Agone.
- BIRMINGHAM J. & DAVID M. (2011), "Live-streaming: will football fans continue to be more law abiding than music fans?", *Sport in Society: Cultures, Commerce, Media, Politics*, 14:1, pp. 69-80.
- BROTH M, LAURIER E. & MONDADA L. (eds.) (2014), *Studies of Video Practices: Video at Work*, New York, Routledge.
- BROTH M. (2008a), "The studio interaction as a contextual resource for TV-production", *Journal of Pragmatics*, 40, pp. 904-926.
- BROTH M. (2008b), "The 'listening shot' as a collaborative practice for categorizing studio participants in a live TV-production", *Ethnographic Studies*, n° 10, pp. 69-88.
- BROTH M. (2009), "Seeing through screens, hearing through speakers: Managing distant studio space in television control room interaction", *Journal of Pragmatics*, 41, pp. 1998-2016.
- BROTH M. (2014), "Pans, tilts and zooms. Conventional camera gestures in TV-production", in M. Broth, E. Laurier & L. Mondada (eds.), *Studies of Video Practices: Video at Work*, pp. 85- 127.
- BROTH M. (non publié), "Telling Time: On countdowns and other practices for projecting the end of video clips in TV-production", (copie de l'auteur).
- BUTTON G. (1990), "On Member's Time", *Réseaux*, Hors Série 8, n° 1, pp. 161-182.
- CAMUS L. (2015), *Réaliser en direct. Une vidéo-ethnographie de la production interactionnelle du match de football télévisé depuis la régie*. Thèse de doctorat en sociologie, Télécom ParisTech.
- COHEN S. & YOUNG J. (1973), *The manufacture of news*, London, Constable.
- CONEIN B. (1990), « Cognition située et coordination de l'action, la cuisine dans tous ses états », *Réseaux*, n°43, pp. 99-110.
- DAGIRAL E. & PARASIE S. (2010), « Presse en ligne : Où en est la recherche ? », *Réseaux*, 160-161, pp. 13-42.
- DAYAN D. (1989), « Télévision interruptive : entre spectacle et communication », *Hermès*, n° 4, pp. 143-153
- DAYAN D. (2009), "Sharing & showing: Television, Attention, Monstration", in E. Katz & P. Scannell (eds.), *The End of Television?*, Annals of the American Academy of Social and Political Sciences, Sage.
- DAYAN D. & KATZ E. (1996 [1992]), *La télévision cérémonielle. Anthropologie et histoire en direct*, Paris, PUF.
- DAYAN D. & KATZ E. (2003), « Le général, son défilé, la foule et la télévision. Événements, spectateurs, audiences et publics chez Kurt et Gladys Lang », in D. Cefaï & D. Pasquier (eds.), *Les Sens du public*, Paris, PUF, pp. 79-99.
- DEPPERMAN A. (2013), "Multimodal interaction from a conversation analytic perspective", *Journal of Pragmatics*, 46, pp. 1-7.

- DEPPERMAN A., SCHMITT R. & MONDADA L. (2010), “Agenda and emergence: Contingent and planned activities in a meeting”, *Journal of Pragmatics*, 42, pp. 1700-1712.
- ECO U. (1987 [1983]), « TV : la transparence perdue », *La guerre du faux*, Paris, Grasset/Livre de Poche.
- GANS H. (1979), *Deciding what's news*, New York, Pantheon.
- GARFINKEL H. (1967), *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall.
- GARFINKEL H. (1991), “Respecification: evidence for locally produced, naturally accountable phenomena of order, logic, reason, meaning, method, etc. in and as of the essential haecceity of immortal ordinary society (I) – an announcement of studies”, in Button G. (eds.), *Ethnomethodology and the Human Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 10-19.
- GARFINKEL H. (2002), *Ethnomethodology's Program: Working out Durkheim's Aphorism*, Lanham (MD), Rowman and Littlefield.
- GOFFMAN, E. (1991 [1974]), *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.
- GOODWIN C. (2000a), “Action and Embodiment Within Situated Human Interaction”, *Journal of Pragmatics*, 32, pp. 1489-1522.
- GOODWIN C. (2000b), “Practices of Seeing. Visual Analysis: An Ethnomethodological Approach”, in T. van Leeuwen & C. Jewitt (eds.), *Handbook of Visual Analysis*, London, Sage, pp. 157-182.
- GOODWIN C. (2003), “The Semiotic Body in its Environment”, in J. Coupland et R. Gwyn (eds.), *Discourses of the body*, New York, Palgrave/Macmillan, pp. 19-42.
- GOODWIN C. (2013), “The co-operative, transformative organization of human action and knowledge”, *Journal of Pragmatics*, 46/1, pp. 8-23.
- GOODWIN C. & GOODWIN M.H. (1996), “Seeing as a Situated Activity: Formulating Planes”, in Y. Engeström & D. Middleton (eds.), *Cognition and Communication at Work*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 61-95.
- HEATH C. & LUFF P. (2000), *Technology in Action*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HEATH C., JIROTKA M., LUFF P. & HINDMARSH J. (1994), “Unpacking collaboration: The interactional organisation of trading in a city dealing room”, *Computer Supported Collaborative Work*, 3/2, pp. 147-165.
- JEFFERSON G. (2004), “Glossary of transcript symbols with an introduction”, in G.H. Lerner (ed.), *Conversation analysis. Studies from the first generation*, Amsterdam, Benjamins, pp. 13–31.
- JUHLIN O., ENGSTRÖM A. & ÖNNEVALL E. (2014), “Long Tail TV Revisited: From Ordinary Camera Phone Use to Pro-Am Video Production”, *Proceedings CHI 2014*, pp. 1325-1334.
- KATZ E. (1980), “Media Events: Sense of Occasion”, *Studies in Visual Communication*, 6 (3), pp. 84-89.
- KATZ E. & SCANNELL P. (eds.) (2009), “The End of Television? Its Impact on the World (So Far)”, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 625.
- LANG K. & ENGEL LANG G. (1952), “The Unique Perspective of Television and its Effects: A Pilot Study,” *American Sociological Review*, 18, pp. 3-12.
- LAURIER E. & BROWN B. (2014), “The mediated work of imagination in film editing: proposals, suggestions, re-iterations, directions and other ways of producing possible

- sequences”, in M. Broth, E. Laurier & L. Mondada (eds.), *Studies of Video Practices: Video at Work*, New York, Routledge, pp. 237-261.
- LICOPPE C. (2015), “Video communication and ‘camera actions’: The production of wide video shots in courtrooms with remote defendants”, *Journal of Pragmatics*, vol. 76, pp. 117-134.
- LICOPPE C. & DUMOULIN L. (2007), « L’ouverture des procès à distance par visioconférence. Activité, performativité, technologie », *Réseaux*, n° 144, pp. 103-140.
- LUFF P., HINDMARSH J. & HEATH C. (eds.) (2000), *Workplace Studies: Recovering Work Practice and Informing System Design*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LYNCH M. (1985), “Discipline and the material form of images: An analysis of scientific visibility”, *Social Studies of Science*, 15, pp. 37-66.
- LYNCH M. (1990), “The externalized retina: Selection and mathematization in the visual documentation of objects in the life sciences”, in M. Lynch & S. Woolgar (eds.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge MA, MIT Press, pp. 153-186.
- MOLOTCH H. & LESTER M. (1996 [1974]), « Informer : une conduite délibérée de l’usage stratégique des événements », *Réseaux*, n° 75, pp. 23-41.
- MONDADA L. (2003), “Working with video: How surgeons produce video records of their tasks”, *Visual Studies* 18 (1), pp. 58-73.
- MONDADA L. (2006), “Video recording practices and the reflexive constitution of the interactional order: some systematic uses of the split-screen technique”, *Human Studies*, 32, 1, pp. 67-99.
- MONDADA L. (2007a), “Operating together through videoconference: members’ procedures for accomplishing a common space of action”, in S. Hester & D. Francis (eds.), *Orders of ordinary action: respecifying sociological knowledge*, Aldershot, Ashgate, pp. 51-67.
- MONDADA L. (2007b), “Commentary: Transcript variations and the indexicality of transcribing practices”, *Discourse Studies*, 9/6, pp. 809-821.
- MONDADA L. (2008), « La transcription dans la perspective de la linguistique interactionnelle », in M. Bilger (éd.), *Transcrire*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.
- MONDADA L. (2014a), “Instructions in the operating room: How the surgeon directs their assistant’s hands”, *Discourse Studies*, 16/2, 16, pp. 131-161.
- MONDADA L. (2014b), “The surgeon as a camera director: maneuvering video in the operating theatre”, in M. Broth, E. Laurier & L. Mondada (eds.), *Studies of Video Practices: Video at Work*, London: Routledge, pp. 97-132.
- MONDADA L. (éd.) (2014c), *Corps en Interaction : participation, spatialité, mobilité*, Lyon, ENS Éditions.
- NEVEU É. & QUÉRE L. (1996), « Présentation », *Réseaux*, n° 75, pp. 7-21.
- NEVILE M. (2007), “Action in time: ensuring timeliness for collaborative work in the airline cockpit”, *Language in Society*, 36, pp. 233-257.
- PASQUIER D. (1993), « Les professionnels de la télévision », *Sociologie du travail*, 35 (4), pp. 367-371.
- PASQUIER D. (1995), *Les scénaristes et la télévision. Approche sociologique*, Paris, Nathan.
- PASQUIER D. & CHALVON-DEMERSAY S. (1993), « Les mines de sel : auteurs et scénaristes de télévision », *Sociologie du Travail*, 35 (4), pp. 409-413.

- PILMIS O. (2014), « Produire en urgence. La gestion de l'imprévisible dans le monde du journalisme », *Revue française de sociologie*, 55 (1), pp. 101-126.
- QUÉRÉ L. (2006), « Entre fait et sens, la dualité de l'événement », *Réseaux*, n° 139, pp. 185-218.
- RAWLS A.W. (1996), "Durkheim's Epistemology: The Neglected Argument", *American Journal of Sociology*, 102 (2), pp. 430-482.
- RELIEU M. (1999), « La réalisation et la réception du produit télévisuel comme accomplissements », in Desgoutte, J.P. (éd.), *La mise en scène du discours audiovisuel*, Paris, L'Harmattan, pp. 35-65.
- ROSHCO B. (1975), *Newsmaking*, Chicago, University of Chicago Press.
- ROT G. (2014), « Noter pour ajuster. Le travail de la scripte sur un plateau de tournage », *Sociologie du travail*, 56 (1), pp. 16-39.
- ROZENBLATT P. (1995), « L'urgence au quotidien », *Réseaux*, 69, pp. 81-96.
- SACKS H. (1992), *Lectures on Conversation*, (2 vol.), Oxford, Blackwell.
- SCANNELL P. (2007), *Television and the Meaning of 'Live': An Enquiry into the Human Situation*, Cambridge, UK, Polity Press.
- SIRACUSA J. (2001), *Le JT, machine à décrire. Sociologie du travail des reporters à la télévision*, Paris-Bruxelles, INA-De Boeck.
- SUCHMAN L. (1987), *Plans and Situated Actions: The Problem of Human-Machine Communication*, Cambridge, UK, Cambridge University Press.
- SUCHMAN L. (1997), "Centers of coordination: A case and some themes", in L.B. Resnick, R. Säljö, C. Pontecorvo, & B. Burge (eds), *Discourse, Tools and Reasoning. Essays on Situated Cognition*, Berlin, Springer, pp. 41-62.
- TUCHMAN G. (1978), *Making news, a study in the construction of reality*, New York, Free Press.
- TUNSTALL, J. (1971), *Journalists at Work. Specialist Correspondents: Their News Organizations, News Sources & Competitor-Colleagues*, Londres, The Free Press.
- WHANNEL, G. (1986), "The unholy alliance: Notes on television and the re-making of British sport", *Leisure Studies*, 5, pp. 129-145.
- WHANNEL, G. (1992), *Fields of vision: Television, sport and cultural transformation*, London, Routledge.

Conventions de transcription

Les locuteurs sont distingués par la transcription en deux ordres distincts, selon qu'ils participent du cadre de la régie, ou de l'antenne et rendus observables par les écrans ou les enceintes du dispositif :

courier gras noir	transcription des paroles en régie
courier gras gris	transcription des paroles à l'antenne, audibles depuis le programme final
courier mince	transcription des phénomènes multimodaux

Actions verbales :

[début de chevauchement
]	fin de chevauchement
{	début de simultanéité de la parole entre l'ordre de la régie et celui de l'antenne
}	fin de simultanéité de la parole entre l'ordre de la régie et celui de l'antenne
=	enchaînement rapide entre deux tours et continuation du tour de parole
(.)	micro pause (inférieure à 0.2)
(1.6)	pause chronométrée en secondes et dixièmes de secondes
/	intonation montante
\	intonation descendante
:	allongement vocalique ou syllabique
-	troncation d'un mot
°oui°	mot murmuré ou volume sonore très faible
VRAIment	volume sonore marqué
<u>droite</u>	emphase sur une syllabe ou sur un mot
xxx	segment incompréhensible
(bon)	incertitude sur la transcription

L'identité du participant qui accomplit l'action non-verbale est rappelée en début de ligne par les initiales de son pseudonyme. L'indication du début et de la fin de l'action non-verbale est notée par des balises.

Trajectoire des actions non-verbales :

...	amorce, émergence
---	maintien
--->	continuation aux lignes suivantes
<<---	geste débutant avant le début de l'extrait
--->>	continuation du geste jusqu'à la fin de l'extrait

Conventions spécifiques à l'activité de réalisation. Repères marquant le moment exact d'actions non-verbales de façon synchronisée à la parole ou à l'indication temporelle :

($n \rightarrow n'$) commutation (passage du plan de la caméra n au plan de la caméra n')

Captures d'écran. #1 repère le moment exact auquel correspond la figure #1, de façon synchronisée à la parole ou l'indication temporelle. Il renvoie à une capture d'écran reproduite plus bas.