
« Peut-être que je peux retomber sur ses pattes ? »

Agentivités multiples dans la préparation d'un DVD de spectacle à partir de sa captation en direct

"Maybe I Can Land on his Feet ?" Multiple Agencies in the Preparation of a Show DVD from its Live Capture

"¿Quizá pueda caer de pie ?" Múltiples agentividades en la preparación de un DVD de un espectáculo a partir de su grabación en directo

Mylène Tanferri, Dominique Vinck et Sarah Waeber



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/sociologies/21338>

ISSN : 1992-2655

Éditeur

Association internationale des sociologues de langue française (AISLF)

Ce document vous est offert par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



Référence électronique

Mylène Tanferri, Dominique Vinck et Sarah Waeber, « « Peut-être que je peux retomber sur ses pattes ? » », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, mis en ligne le 23 octobre 2023, consulté le 07 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/21338>

Ce document a été généré automatiquement le 29 octobre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

« Peut-être que je peux retomber sur ses pattes ? »

Agentivités multiples dans la préparation d'un DVD de spectacle à partir de sa captation en direct

"Maybe I Can Land on his Feet ?" Multiple Agencies in the Preparation of a Show DVD from its Live Capture

"¿Quizá pueda caer de pie ?" Múltiples agentividades en la preparación de un DVD de un espectáculo a partir de su grabación en directo

Mylène Tanferri, Dominique Vinck et Sarah Waeber

NOTE DE L'AUTEUR

* Cette publication est issue d'un projet de recherche soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique - FNS (n° 179005).

Un spectacle et ses équipes

- 1 Les représentations audiovisuelles de grands spectacles *live* et leurs codes narratifs sont répandus. Leurs téléspectateur·ices les reconnaissent aisément : plan rapproché sur un·e performeur·se, suivi d'un mouvement dans son détail ou encore vue d'ensemble, à vol d'oiseau, du spectacle, constituent autant d'images typiques et attendues. Plus que de compenser l'absence des téléspectateur·rices sur place, le travail réalisé par les équipes audiovisuelles vise plutôt à démultiplier les points de vue, assurer des circulations humainement impossibles ou encore une proximité inimaginable avec les performeur·ses pour (re)composer des narrations. Plans qui se répondent, paroxysmes et autres figures sont façonnés pour assurer une expérience à distance aux téléspectateur·ices qui visionnent le spectacle dans des conditions qui ne sont pas celles du *live*. Ce faisant, ces images organisent l'intelligibilité de la performance et en

rendent compte de façon structurée et structurante. L'organisation sociotechnique requise par de telles productions et le travail des technicien·nes qui s'attèlent à ces tâches durant le spectacle, puis lors des éventuelles éditions officielles (DVD...), sont cependant bien moins connus, ne serait-ce que dans leur organisation spécifique. Les images seules ne sauraient rendre compte, par exemple, de la présence des nombreuses caméras qui filment en parallèle et en continu, et moins encore de celle d'une régie centrale qui en choisit les images au fur et à mesure. Pour suivre ce travail, nous porterons notre attention sur la réalisation télévisuelle et le montage du DVD d'un spectacle vivant de grande envergure, la Fête des Vignerons 2019. La captation télévisuelle officielle de cette édition, prévue bien en amont au spectacle, est le résultat d'une collaboration entre l'équipe artistique et la Radio Télévision Suisse (RTS) romande.

- 2 Nous suivons les agentivités, entendues comme inflexions sur un résultat, telles qu'elles se rendent visibles à travers les coordinations et transactions au sein d'un collectif de professionnel·les de la télévision aux compétences variées, fortement équipées, et parfois éloigné·es spatialement et temporellement les un·es des autres. Ce collectif, qui réalise un travail de médiation (Battentier & Kuipers, 2020 ; Hennion, 1983 ; Horning, 2004) entre une performance scénique en *live*, des dispositifs techniques et des téléspectateur·ices, peut donner l'impression de constituer un front commun si on le rend homogène pour le comparer à d'autres collectifs tels que celui des artistes ou du public. Dans cet article, il s'agit de rendre compte du détail des interactions et coordinations qui façonnent ce collectif, des différences qu'elles produisent dans la représentation du spectacle, de leur stabilisation et de leur mise en danger liée à l'apparition de problèmes durant le spectacle et lors de sa reprise en postproduction¹. Cette façon de procéder souligne le fait que l'homogénéité de ce collectif, loin d'être donnée et constante, constitue un accomplissement, dont on peut rendre compte des détails, et qui repose sur des dispositifs et des équipements spécifiques.
- 3 En effet, les descriptions de la médiation audiovisuelle réduisent parfois les technicien·nes (ou « intermédiaires techniques », Battentier & Kuipers, 2020) à un groupe homogène – partageant notamment une série de conventions – et distinct d'autres groupes (artistes, publics, sponsors, etc.) constitutifs d'un spectacle. Or, notre enquête montre non seulement que l'équipe audiovisuelle formée par ces technicien·nes est loin de constituer un groupe uniforme aux rôles stables et aux agentivités similaires dans la production de résultats audiovisuels, mais aussi qu'elle travaille en coordination avec d'autres « groupes ». Afin de rendre compte de cette diversité, nous détaillerons les activités des différent·es technicien·nes engagées dans une pluralité de tâches dont il s'agit d'assurer la réalisation conjointe. Ainsi, plutôt que de présupposer une homogénéité de l'équipe technique, nous suivrons différent·es technicien·nes dédiés à la captation, et observerons leurs positions, actions et interactions au sein de l'espace de la performance, afin de rendre compte de leur travail respectif d'ajustement visant une production conjointe. Par la suite, en portant notre attention au travail de montage télévisuel réalisé à partir des images produites durant la captation en direct, nous constaterons que ce travail d'ajustement se poursuit au-delà des limites spatiales et temporelles qui le séparent du spectacle *live*. Ce suivi nous permettra de rendre compte du travail de coordination minutieux qui s'établit entre des participant·es situées et distribuées entre le plateau scénique du spectacle en

live, la cabine de réalisation télévisuelle en direct et celle du montage en postproduction qui commence son travail une fois le spectacle terminé.

- 4 Les résultats de ces interactions codifiées et répétées, les images du spectacle, tiennent ainsi à un enchevêtrement de décisions et d'ajustements collectifs en amont de leur captation. Durant le spectacle, des éléments inattendus peuvent émerger, comme la possibilité d'offrir des plans de personnalités présentes dans les gradins, de montrer ou non les visages fatigués ou radieux des figurant·es, ou encore des difficultés liées à la météo et aux conditions de luminosité. Cependant, contrairement aux épisodes spontanés qui sont attendus lors d'un match de foot (Camus, 2017) ou d'un débat télévisuel et ses piques (Bovet, 2007), ce qui doit être saisi pour les téléspectateur·ices a été stabilisé à l'avance. L'imprévu, dont nous traiterons plus loin, est alors d'autant plus intéressant à suivre qu'il peut mettre en péril des routines et coordinations préalablement mises en place.
- 5 Enfin, la différence entre la réalisation télévisuelle en direct d'une part et le montage en postproduction d'autre part pourrait laisser penser que l'environnement joue un rôle clair et distinct sur les activités (Klett, 2014). Nous verrons cependant que les participant·es contribuent à la fois à définir ces cadres et à en brouiller les frontières. En effet, les modalités de coordination à l'œuvre lors de la réalisation en direct tiennent aux possibilités de s'adresser aux cadreur·ses via le système d'interphonie et donc à interventions possibles dans la constitution des plans qu'ils effectuent en leur suggérant des changements. Lorsque des participant·es miment, lors du montage, des modalités de coordination qui relèvent de cette réalisation en direct, qui tiennent à des possibilités matérielles de se voir ou de s'entendre mutuellement, iels contribuent à brouiller ces possibles. De telles pratiques rendent manifeste que les conditions de l'interaction et de la coordination ne constituent pas des éléments donnés *a priori* ni fixés dans le temps ou déterminés par les environnements techniques ; ils restent ouverts à la créativité des participant·es.
- 6 En suivant la mobilisation de rôles², avec leurs définitions (réalisateur·ice, monteuse, cadreur·se...) telles qu'elles sont produites par les participant·es dans la situation particulière du terrain en question, il ne s'agit pas de réduire ou d'accroître l'agentivité d'une partie de ces participant·es une fois pour toutes, mais de rendre compte, de façon plus détaillée et temporellement nuancée, de modes de production d'agentivités collectives (l'équipe audiovisuelle, la régie, les cadreur·ses...) et individuelles, qui se révèlent être parfois multiples, variables, interdépendantes, enchevêtrées, et parfois clairement différenciées. L'article démontre que l'agentivité est une question ouverte et qu'il convient de comprendre comment elle s'organise et varie tout au long du processus de re-présentation du spectacle, que ce soit lors de sa réalisation en direct ou du montage en postproduction. Contrairement à ce qu'une approche plus générale de cette activité pourrait amener à concevoir, se pencher plus spécifiquement sur le travail de ces différents collectifs permet d'en suivre les spécificités tout en soulignant le travail d'agencement qu'ils réalisent entre eux pour se coordonner et s'ajuster.
- 7 Pour ce faire, nous décrirons tout d'abord la diversité des rôles et des tâches engagées dans le collectif audiovisuel et expliciterons les cadres (*frames*) caractérisant chacune des deux régies (réalisation en direct et montage), pour rendre compte des ressources et positions des participant·es ainsi que des enjeux pratiques qui se dégagent d'une analyse de ces activités à partir d'une approche ethnographique classique. Nous verrons également comment la coordination se met en place entre participant·es, à la

fois dans l'arène et en régie télévisuelle, pendant le spectacle *live*. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur l'émergence d'un problème dont les répercussions touchent à la fois la captation en direct et le montage. Nous verrons ainsi comment un même problème, soit la défaillance technique d'un élément du spectacle, est saisi et traité d'une régie à l'autre.

- 8 Notre analyse s'appuie sur un travail de vidéo-ethnographie captant les activités à l'aide de deux caméras fixes placées dans la régie de réalisation, lors des répétitions et des spectacles, puis en régie de postproduction, lors du montage du DVD dans les studios de la télévision. Les vidéos captées par ces deux caméras fixes constituent le matériau principal mobilisé dans cet article³ ; elles nous permettent de comparer et d'analyser, de façon détaillée, ce qui se joue en direct et lors du montage. Les adresses en particulier, c'est-à-dire la façon dont les participant·es se constituent en tant qu'interlocuteur·rices avec des modalités d'interpellation spécifiques (Detrie, 2016), nous permettront de suivre des enchevêtrements singuliers. Ces enchevêtrements discursifs montrent combien la représentation audiovisuelle définitive d'un spectacle est constituée par de nombreux·ses participant·es, technicien·nes, technologies et matériaux, dont les rôles et places peuvent se voir modifiés ou répétés d'un espace et d'un temps à l'autre, et sont loin d'être clos une fois pour toutes.

La Fête et ses captations

- 9 La Fête des Vignerons est une cérémonie publique qui se tient environ tous les 20 à 25 ans dans la ville de Vevey, en Suisse, depuis plus d'un siècle. Elle célèbre les métiers de la vigne sous la forme d'un spectacle vivant, joué à ciel ouvert durant plusieurs jours dans un espace scénique de grande envergure, puisqu'il peut accueillir environ 20 000 spectateur·ices. Composé de tableaux, le spectacle de 2019 mêle performances chorales, orchestrales, chorégraphiques, vidéographiques, sonores et lumineuses, réalisées par plus de 5 500 acteur·ices figurant·es, ainsi qu'une multitude d'agent·es artistiques et techniques qui se mobilisent afin de réaliser un spectacle colossal et dont les préparatifs s'étendent sur une dizaine d'années (voir leur ethnographie dans Vinck, 2019 ; Vinck, Waeber & Tanferri, 2021). Depuis 1905, la Fête a donné lieu à des captations aussi bien amateur·rices (Smirnova, Baya-Laffite & Vinck, 2021) que professionnel·les (Waeber, Tanferri & Vinck, 2021⁴). Constituant des versions stabilisées et unifiées de l'événement⁵, les représentations officielles de la Fête sont le produit des équipes audiovisuelles, en collaboration avec l'équipe artistique qui se charge de la performance scénique.

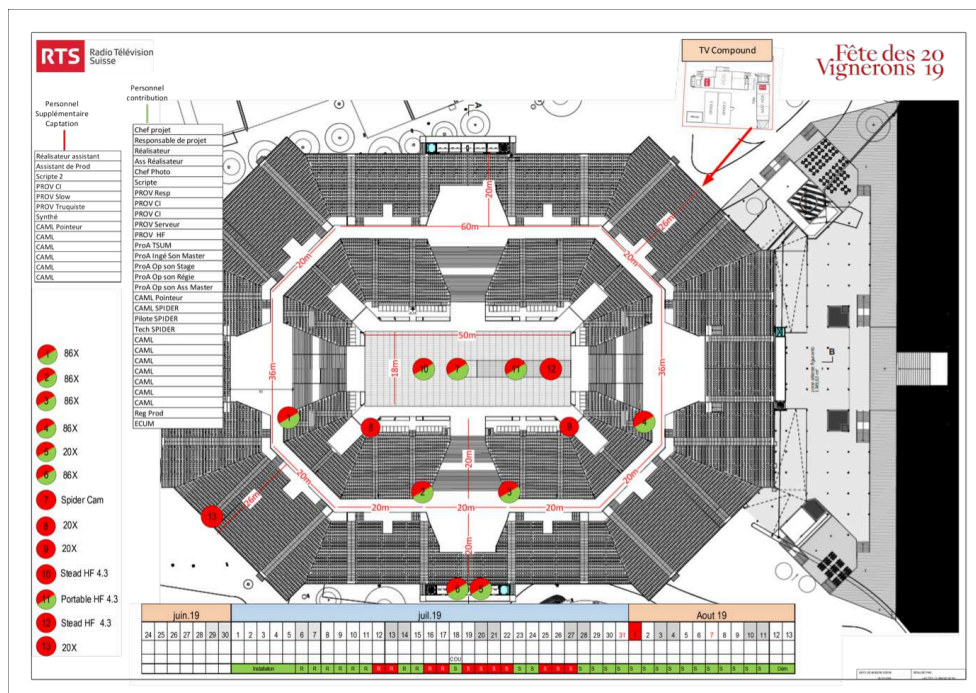
La réalisation du *live* : le spectacle, ses régies et ses cadreur·ses

- 10 Les tâches dévolues à l'entreprise télévisuelle dans le cadre de l'édition 2019 concernent différents types de production : la captation et diffusion en direct d'une des représentations du spectacle, sa retransmission sur différentes chaînes télévisées dans le monde, et la reprise de ces captations destinées à la production de plusieurs DVD⁶. Après plusieurs semaines de répétitions filmées, des captations ont été produites lors de chacune des vingt représentations⁷. Dans le cas de la Fête des Vignerons, la coordination de l'équipe télévisuelle demande de longs ajustements, qui se jouent également avec l'équipe artistique et les acteur·rices-figurant·es, puisque cette

coordination est stabilisée au gré des répétitions du spectacle qui sont l'occasion, pour l'équipe de captation, de s'entraîner.

- 11 Plusieurs dispositifs de coordination assurent les liens entre le spectacle et sa captation : *timecode*⁸, script, répétitions pour aligner les figurant-es, mais aussi pour choisir, adapter et répéter les positions des caméras. En effet, six semaines avant la première représentation, l'équipe audiovisuelle se rend aux répétitions, dans l'arène, pour préparer le *découpage*, qui consiste à décider des types de plans, de la répartition et des déplacements potentiels des caméras. Ce travail de préparation permet, entre autres, de trouver des angles de caméra et des modes de filmer qui soutiennent la narration et évitent les impairs tels que des éléments techniques visibles qui pourraient briser l'univers diégétique du spectacle (perches, enceintes de sonorisation, caméras mobiles...).

Figure 1. Schéma des positions de caméra dans l'arène – Fête des Vignerons, édition 2019



Crédits : Radio télévision suisse (RTS)

- 12 Afin de rendre compte de la complexité des engagements et positions de l'ensemble de l'équipe technique, nous allons maintenant décrire le rôle des technicien-nés présent-es en charge de la captation de l'image dans l'espace du spectacle.
- 13 Les cadreur-ses (terme utilisé par les participant-es pour désigner les personnes en charge de manipuler les caméras) forment un groupe aux tâches et aux équipements complexes et distincts. Composée de 11 ou 13 personnes, selon les jours, l'équipe manipule soit de grosses caméras fixes (7 à 9), installées sur trois niveaux de hauteur dans les gradins, aux côtés du public, ou depuis la fenêtre d'un container de la régie, en haut des gradins, soit des caméras mobiles disséminées sur scène, les cadreurs se mouvant à pied ou à *segway*⁹. Deux pointeurs accompagnent les opérateurs des *steadycam*¹⁰ et font la mise au point de l'image. Des aides bénévoles suivent les opérateurs des *steadycams* et de la caméra portable, pour leur apporter de l'eau ou

recharger les batteries des appareils. En parallèle, une régie est dédiée au maniement de la *spidercam*, caméra permettant des prises de vues aériennes, attachée à des câbles pour survoler toute la surface de l'arène, dont trois personnes assurent le fonctionnement (un script annonce les actions à venir, un opérateur commande les mouvements de la caméra et un opérateur règle la caméra). Deux opérateurs manœuvrent un drone télécommandé (un pilote et un opérateur caméra) en vue d'en insérer les prises dans le DVD final. Enfin, une caméra longue focale est installée sur une colline, à 700 mètres au-dessus de la ville, afin de réaliser des plans de l'arène et de Vevey. Outre l'équipe visuelle, deux ingénieurs son et un script gèrent les données sonores reçues depuis les régies son du spectacle – dans lesquelles opèrent une vingtaine de sondeuses, responsables de la sonorisation, réparties en huit régies. Les ingénieurs gèrent plusieurs centaines de signaux sonores captés dans le spectacle, qu'ils adressent à la régie télévisuelle chargée d'intégrer le son et l'image.

Figure 2. Cadreuse manipulant une caméra fixe depuis les gradins de l'arène – Fête des Vignerons, édition 2019



Crédits : Dominique Vinck, 2023

- 14 Enfin, la régie télévisuelle, chargée de la réalisation du contenu à destination de la télévision à partir des images produites par les cadreuses, se situe hors de l'arène, sans contact visuel direct avec le spectacle. Huit personnes y sont à l'œuvre, postées derrière des pupitres et de nombreux écrans. Des opérateurs vidéo travaillent à la captation de l'image (contrôle à distance de l'ouverture du diaphragme des caméras) et à son étalonnage (colorimétrie). Une partie de cette régie télévisuelle, la régie de réalisation est plongée dans le noir. Le réalisateur et la scripte y sont positionnés face à un mur d'écrans de plusieurs tailles, qui reprennent les retours image des caméras, ainsi que « la ligne », c'est-à-dire les images qui sont effectivement sélectionnées parmi tous les plans possibles d'un moment *x*. Le réalisateur sélectionne les caméras grâce à des touches placées devant lui, chacune correspondant à une caméra, et dispose également d'une manette permettant d'opérer des fondus enchaînés¹¹. À ses côtés, la scripte dispose d'un classeur dans lequel est recensé une multitude d'informations sur le spectacle : *timing*, positions des acteur-ices-figurant-es et des orchestres dans l'arène ;

dialogues des acteur·rices ou paroles des chansons, ainsi que la répartition des actions entre les caméras.

Figure 3. Capture vidéo, régie de réalisation – Fête des Vignerons, édition 2019



Crédits : Sarah Waeber, 2023

La coordination entre rôles et espaces distincts

- 15 Pour suivre ce qui se joue dans la réalisation du *live*, puis le montage du DVD de la Fête, intéressons-nous maintenant aux deux centres de coordination (Suchman, 1997) importants dans cette tâche, que sont la régie de réalisation et la régie de montage. En tant que tels, ils concentrent les informations qui leur parviennent des différentes personnes et équipes situées dans l'arène et les articulent grâce à leur position centrale qui leur permet une perception d'ensemble. Pour communiquer avec les cadreur·ses, dont la régie ne reçoit que les retours vidéos, le réalisateur et la scripte utilisent le système de micros d'ordre dont chaque cadreur·se située dans l'arène est équipée sous forme de casque audio. Pour s'assurer que ses instructions sont bien reçues et suivies par ses collègues, le réalisateur n'a à disposition que l'image qu'ils produisent, témoignant de ce qu'ils ont compris. En retour, le réalisateur peut aussi recevoir des suggestions de cadrage de la part des cadreur·ses proposant, durant le déroulement du spectacle, certains angles et plans pour à la sélection.
- 16 Ce qui, lors d'interactions en face-à-face (Goffman, 1991 [1974] ; Kendon, 1975, 1990), se trouve mobilisé pour assurer la coordination fine des actions, ne peut se produire avec des cadreur·ses à distance. Le retour corporel ou verbal, qui permet de s'assurer par exemple d'avoir été bien entendu, n'est pas disponible. La coordination repose alors sur des ressources différentes. Le système de radiophonie assure ainsi la mise en place et le maintien d'un cadre de participation (Goodwin, 2007) continu et stable avec les cadreur·ses qui opèrent dans l'arène. Ce cadre constitue un espace complexe au sein duquel des interactions suivies, bien qu'à distance, peuvent se dérouler sans encombre. Par ailleurs, ce schéma de communication ne fonctionne la plupart du temps que dans un sens : de la régie vers les cadreur·ses, qui ne le mobilisent que lorsqu'un problème

technique se présente. Scripte et réalisateur donnent des indications concernant le déroulement du spectacle pour que les cadreur·ses puissent préparer les mouvements de caméra qui seront ensuite choisis par le réalisateur. La scripte se charge d'indiquer les éléments du spectacle à venir aux cadreur·ses, et le réalisateur, en fonction de ces indications, d'avertir le·la cadreur·se qui sera sélectionné·e pour le prochain plan et/ou éventuellement de requérir des modifications de cadrage afin de pouvoir, par la suite, sélectionner telle ou telle caméra.

- 17 Travaillant dans le temps court du direct, soumis à la progression temporelle d'un spectacle qui ne s'arrêtera pas pour attendre que sa captation se fasse, les coordinations entre ces participant·es distant·es prennent la forme d'interactions verbales brèves, codifiées et formulées de sorte à éviter les malentendus (et la perte de temps nécessaire à les lever). Le réalisateur et la scripte s'adressent généralement aux cadreur·ses en fonction des numéros de leur caméra et communiquent des instructions brèves. Lorsqu'ils s'adressent aux opérateurs de *steadycam* et de *spidercam*, iels s'adressent généralement à la personne directement en charge des mouvements de la caméra, contribuant ainsi à la constituer comme une entité unifiée¹² à partir d'une équipe formée de plusieurs personnes et de leur matériel.
- 18 Dans ces formes d'interaction, les personnalités et agentivités des cadreur·ses sont parfois suspendues puis réactualisées. De simples numéros, distants et confondus avec leurs caméras, iels redeviennent régulièrement des êtres dotés d'humeurs qu'il s'agit de ménager, tout comme les caméras peuvent se rappeler aux opérateur·ices, lorsqu'elles empêchent de réaliser les plans souhaités en raison de problèmes techniques. Il ne s'agit pas de négliger le travail essentiel des cadreur·ses dans la constitution de la captation, ni leur rôle dans la médiation du spectacle vers un public distant spatialement et temporellement. Depuis la cabine de régie, d'où nous observons l'activité en situation, nous constatons cependant que, la plupart du temps, ce n'est pas le travail de médiation qui est évoqué pour en parler, le définir ou en résoudre les problèmes, que ce soit par les cadreur·ses ou par les membres en régie. Réussi, ce travail s'efface, bien qu'il constitue un accomplissement continu au vu de la complexité effective à la fois des rôles, des tâches et des équipements qui permettent à l'équipe des cadreur·ses de s'ajuster.

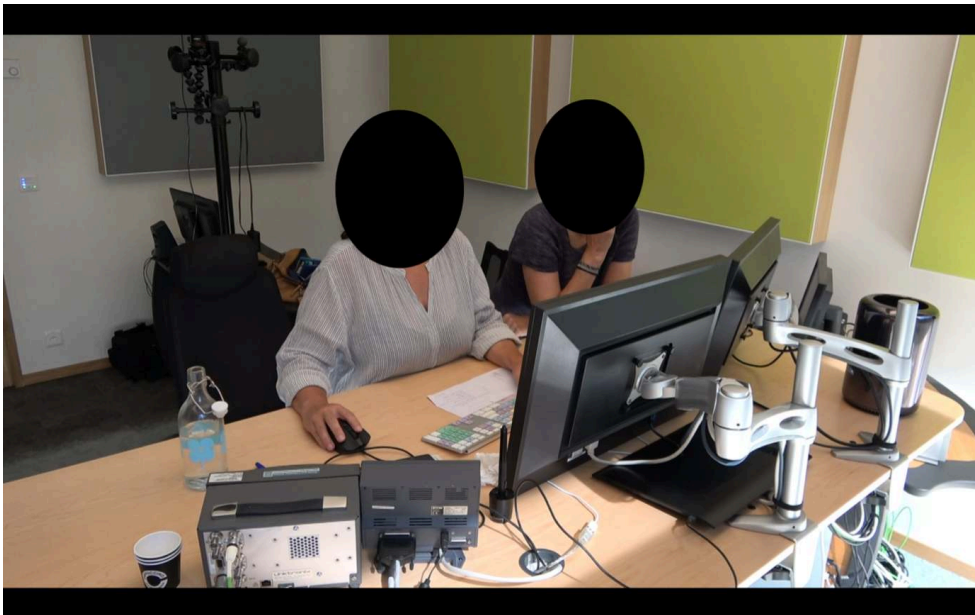
Reprises et postproduction : la cabine de montage, lieu de coordinations inattendues

- 19 Après le dernier spectacle, la fabrication d'une représentation officielle et stable de la Fête comporte encore plusieurs étapes : le spectacle filmé est sauvegardé, transmis aux studios de télévision, où il est visionné, discuté, repensé, puis monté (ou « nettoyé ») au cours des semaines qui suivent. Petit à petit, c'est une version définitive qui se fait jour. Fixée sous la forme d'un DVD commercialisé, cette version ne sera plus retouchée. De telles opérations nécessitent neuf journées de travail en régie de postproduction, qui incluent le montage et les opérations de retouche de la colorimétrie et du son.
- 20 En cabine de montage, la monteuse est accompagnée de la scripte (la même personne présente durant le *live*). La scripte assiste la monteuse dans sa tâche, entre autres en donnant son avis, en proposant des modifications ou en fournissant des informations quant à la captation en mobilisant le même classeur qu'en régie *live*. En face d'elles se

trouvent deux moniteurs. L'un permet de visualiser toutes les caméras simultanément sous la forme de petits rectangles accolés et l'autre permet de manipuler le logiciel de montage. Un autre moniteur, plus grand et placé légèrement en dessus de l'écran du logiciel, diffuse le résultat des opérations de montage. À chaque extrémité de la pièce se trouvent deux haut-parleurs sur trépieds qui permettent aux deux participantes de s'appuyer sur le son du spectacle pour se situer dans son déroulement et effectuer leur travail.

- 21 La monteuse se sert de la souris, du clavier ou du pavé directionnel (voir photos ci-dessous) pour contrôler le logiciel de montage et circuler au sein des différentes pistes, mais aussi entre son propre montage et la ligne, c'est-à-dire le montage effectué par le réalisateur lors du spectacle. Elle s'en sert également pour avancer ou reculer parmi les différentes captations, ajuster les vitesses de défilement ou encore mettre les images sur pause, le temps de s'entretenir avec sa collègue.

Figure 4. Capture vidéo, monteuse et scripte travaillant en salle de montage – Fête des Vignerons, édition 2019



Crédits : Sarah Waeber, 2023

Figure 5. Capture vidéo, moniteurs équipant la salle de montage – Fête des Vignerons, édition 2019



Crédits : Sarah Waeber, 2023

- 22 Lors du montage, la monteuse dispose ainsi des pistes de toutes les caméras du *live*, qu'elle visualise en parallèle de la piste qui constitue la ligne, qui compose un matériau similaire à celui disponible dans la régie de réalisation. Elle dispose cependant de conditions de visualisation spécifiques, qui diffèrent de celles de son collègue réalisateur durant le *live* – la possibilité de s'arrêter, de retourner en arrière, etc. Ces conditions lui permettent notamment à évaluer les plans à choisir en stoppant la ligne afin de sélectionner une autre caméra, choix que le réalisateur devait effectuer en cours de route. Les options d'avance ou de recul (plan par plan) l'outillent également pour visualiser le détail ou sélectionner le moment précis où une coupe serait nécessaire, ou encore pour visionner une même séquence de façon répétitive afin de s'assurer de son rendu.
- 23 Déroulée sur l'écran de travail principal, la ligne, tant qu'elle n'est pas modifiée, affiche l'enchaînement des plans choisis par le réalisateur. L'objectif de la monteuse est d'en modifier certaines parties, repérées lors d'une session de travail préalable commune entre la scripte, le réalisateur et elle-même. Les modifications souhaitées concernent, pour la plupart, l'esthétique des plans, le rythme de narration, l'invisibilisation de la technique (Camus, 2021), les performances des acteur-rices-figurant-es et la variété des éléments montrés. Ainsi, les choix et sélections effectués durant le *live* sont évalués tout au long du montage qui reprend ce matériau et en produit de nouveaux arbitrages (Camus & Vinck, 2019). Cette évaluation s'opère en regard des solutions trouvées : un plan trop court sera prolongé, un mouvement trop brusque de caméra évité, un élément technique visible supprimé en choisissant une autre caméra (et donc un autre angle), et l'absence de certains groupes d'acteur-rices-figurant-es compensée, puisqu'ils constituent l'un des publics cibles du DVD.
- 24 Les modifications que la monteuse peut apporter sont cependant limitées par certaines contraintes. Afin de ne pas avoir à remonter l'ensemble du spectacle, elle cherche à insérer des modifications à l'intérieur du travail et des choix déjà opérés par le réalisateur. S'il s'agit de remplacer un plan par un autre, elle doit alors s'assurer que le même plan n'a pas été choisi plus loin – sans quoi il y aurait redondance ou le plan

pourrait être trop long. Une fois les plans ou la séquence problématique modifiés ou remplacés, elle cherche à « retomber sur ses pattes¹³ », c'est-à-dire à revenir à la ligne, mais ce retour peut s'avérer complexe, puisqu'il s'agit de repérer le point où le réalisateur « était » durant le *live* – la caméra qu'il avait choisie – pour pouvoir en repartir. Au montage, parfois, la monteuse se perd et s'interroge : « où je suis là ? ».

Gérer un problème émergent, durant le *live* et au montage

- 25 Pour rendre compte des modalités de coordination complexes qui se jouent entre la captation en direct et le montage, nous allons à présent ouvrir sur le traitement d'un problème important durant la captation du *live*. Le *LED floor* de 800 m², 13 millions de pixels, le plus grand jamais créé et l'une des pièces maîtresses du spectacle, montre des signes de défaillance technique durant l'une des scènes attendues du spectacle, intitulée les « 100 Suisses ». Une grande bande noire particulièrement visible apparaît, signifiant la panne d'une partie des LED, et se maintient tout au long du tableau. Durant le *live*, le réalisateur et la scripte constatent ce problème, qu'ils commentent verbalement. Si le réalisateur continue de sélectionner des caméras avec des plans larges sur le *LED floor* qui rendent le problème visible, il indique cependant aux cadreuses et à la scripte qu'il s'est adapté à cet imprévu (« On fait un peu différent à cause du LED »¹⁴). La situation ne semble pas offrir d'alternative autre que d'éviter les plans resserrés sur la partie du tapis qui pose problème. Il n'y a pas d'autres « bons plans » disponibles à ce moment-là, et la coordination établie au préalable lors des répétitions semble s'opposer à l'émergence de solutions rapides.
- 26 Au montage, le problème du LED se présente différemment. Durant le *live*, le réalisateur n'a aucune prise sur le spectacle qui se déroule, mais peut orienter sa captation. Durant le montage, la monteuse peut gérer la temporalité de sa visualisation et la progression des vidéos qu'elle visualise, mais ne peut pas influencer sur les images produites. Si la plupart des problèmes visés au montage se résolvent par la récupération de quelques secondes avant ou après une coupe du réalisateur (en reprenant le plan coupé) ou par le remplacement rapide du plan d'une caméra avec le plan d'une autre sur le même objet scénique, le problème du LED présente un défi plus important, qui appelle des solutions radicales. Parmi celles qui sont envisagées, la monteuse cherche tout d'abord des images provenant de la captation d'une autre représentation, et qui laisse, quant à elle, entrevoir l'intégralité du *LED floor*. Autre recours à sa disposition : la modification de l'image permettant d'apposer un « masque », soit des morceaux d'image, pour venir se substituer à la partie défectueuse du LED, ce qui s'avère compliqué. Toutes ces solutions testées, puis écartées, la monteuse choisit de remplacer les plans du LED défectueux par d'autres plans, filmés le même jour, mais sur lesquels le problème du LED n'est pas présent.
- 27 Afin de remplacer ces plans problématiques, la monteuse s'écarte de la ligne, c'est-à-dire des choix de caméra du réalisateur, faits parmi les différents plans proposés par les cadreuses durant le direct, sans pour autant s'en distancer complètement, sous peine de devoir reprendre l'ensemble de la séquence. Pour ce faire, elle s'appuie sur la capacité d'anticipation de la scripte, qui se souvient des enchaînements réalisés durant le *live* et l'en informe : « il va bientôt prendre la [caméra] 4 ». Il ne s'agit alors plus d'évaluer la qualité de ce qui a été réalisé en direct, mais de s'y retrouver, de repérer les choix qui avaient été faits durant le *live* pour leur trouver des alternatives.

- 28 Durant la séquence, progressivement, les temporalités s'entremêlent. Les opérations de la monteuse, faites à partir de celles du réalisateur, finissent par se confondre au point que la monteuse s'interroge : « peut-être que je pourrais retomber sur ses pattes ?¹⁵ ». Si l'agence de la réalisation de la monteuse et du réalisateur se confondent durant cette brève séquence, c'est également dans son discours que la monteuse semble adopter ce rôle. La voici s'adressant aux cadreur·ses collectivement, comme s'ils étaient en train de filmer, et à portée de voix : « arrêtez de paniquer, tout va bien » ou individuellement « vas-y garde-moi la croix », ou encore, réclamant des plans comme s'ils étaient à venir : « le chœur, le chœur ! ». Nous l'observons également en train de reproduire les modalités d'adresse du direct. Elle convoque les caméras par leurs numéros selon les pratiques en régie *live* : « la 6, la 6 ! ». Enfin, la scripte et la monteuse interagissent au sujet des actions des cadreur·ses comme si l'action était en cours : « il est en train de se caler pour son plan » ou encore s'interrogent : « il est prêt la 1 ? ». La monteuse et la scripte se replongent en quelque sorte dans l'ambiance du *live* et (re)constituent l'activité comme si elle était réalisée en direct. Elles formulent des attentes semblables à celles du réalisateur : que les cadreur·ses se déplacent au bon endroit, qu'ils coupent au bon moment, etc.
- 29 En adoptant certaines modalités d'énonciation, elles cadrent la situation *comme* celle d'une captation en direct, des cadres dont elles connaissent les codes et qu'elles reproduisent. Cette courte séquence laisse entrevoir qu'il peut parfois s'agir non seulement d'évaluer et de retravailler les productions des autres membres de l'équipe, mais plus encore, de se mettre à leur place le temps de trouver des solutions ou d'en convoquer certaines à nouveau pour qu'ils y participent. Se plonger dans des conditions similaires à celles du *live*, du moins dans ses possibilités d'interaction et de potentiels changements de plans, visait-il à assurer l'émergence de meilleures solutions ? S'il est difficile de trancher sur ce point, nous pouvons cependant constater que la réouverture et la reprise du travail du réalisateur pour résoudre un problème spécifique conduisent les deux participantes à adopter des rôles semblables à ceux qui organisent la captation du *live* depuis la régie de réalisation.
- 30 À la fin de la séquence, la monteuse déclare : « et il n'y aura jamais eu de problème de LED ». Les recours à disposition pour travailler au montage du DVD (plans multiples, logiciel de traitement de l'image, disponibilité d'enregistrements pris sur d'autres représentations, temps à disposition, possibilité de circuler parmi des captations diverses et variées sans contraintes temporelles) lui auront permis de faire disparaître de l'enregistrement du *live* un problème qui était apparu durant celui-ci, lissant ainsi la représentation de la Fête en faisant disparaître les défaillances survenues durant la performance. Tandis que le problème du *LED floor* n'aura duré qu'environ trois minutes pendant le spectacle, le problème aura occupé la monteuse et la scripte pendant près d'une heure au montage. Elles auront œuvré à préserver une version idéale du spectacle, de laquelle les problèmes techniques sont absents. Ainsi, elles auront veillé à soigner la captation en *réparant* ses défauts davantage qu'en *remplaçant* purement et simplement des plans. Durant le montage, le spectacle *live* déborde le moment de sa performance, et même celui de sa réalisation télévisuelle en direct. Il se rejoue à plusieurs reprises pour être transformé et progressivement stabilisé en tant que représentation officielle du spectacle, qui pourra tenir sur une étagère sous forme de DVD – jusqu'à une prochaine réouverture potentielle, puisqu'il est toujours possible de rééditer les images, afin d'en produire, par exemple, une nouvelle présentation¹⁶.

Remarques conclusives

- 31 Si les conventions de monstration et de narration mobilisées par le réalisateur, la scripte, la monteuse et les cadreur·ses semblent similaires, et qu'iels œuvrent aux médiations entre un spectacle et ses spectateur·rices distant·es dans l'espace et/ou le temps, leurs recours apparaissent, dans un premier temps, bien distincts. Ces médiations ne peuvent donc se résumer à une opération unique, et conduisent à revenir sur des formes et prises multiples, à disposition des différent·es actrices et acteurs qui composent l'équipe technique. Le *live* permet de produire des points de vue et des plans adaptables, issus de coordinations préalables et en cours entre la régie et les cadreur·ses. Le montage rouvre les choix effectués pendant le *live* pour les améliorer ou les modifier sensiblement, mais ne peut plus changer la nature et le nombre des plans à sa disposition.
- 32 Bien qu'ayant fait l'objet de répétitions, les coordinations entre régie et cadreur·ses se voient mises en péril par l'apparition d'un problème durant le spectacle. La séquence considérée dans cet article montre qu'à l'intensité de l'épisode problématique survenu pendant le *live* répond la réémergence de recours discursifs du *live* dans la cabine de montage. Faisant intervenir des adresses directes, le montage recrée les conditions du *live* et en convoque les acteur·rices, pourtant absent·es de l'action en cours. Ces convocations indiquent qu'avant la clôture des activités ou la production d'un objet unique et commercialisable, dont les autrices et auteurs sont clairement identifiés, l'agentivité reste une question ouverte et modulable. Si l'agentivité peut s'étudier selon diverses clés d'entrée, ses organisations discursives sont une modalité pertinente pour comprendre comment elle s'organise et comment le discursif redonne des prises sur l'action et sur les objets produits.
- 33 Les prises qui s'offrent sur l'objet final, le DVD qui constituera l'entrée officielle sur le spectacle de la Fête, pourraient sembler distinctes. L'agentivité se réaliserait donc *a priori* différemment, que l'on soit en régie *live* ou au montage. Elle se jouerait également entre les différent·es participant·es qui y prennent part et à qui l'on reconnaîtrait une plus ou moins grande auctorialité. Cependant, en décrivant le travail de montage, il est possible de revenir sur les attributions qui sont faites. En suivant les coordinations telles qu'elles sont réalisées au sein de l'équipe audiovisuelle, nous observons que ces agentivités se rejouent et qu'elles trouvent des formes inattendues de prise sur les images finales.
- 34 Dès lors, suivre le détail des modes de coordination que les participant·es adoptent au fil de leur activité rend justice aux multiples rôles et positions qu'iels peuvent produire et adopter. Cela nous permet de valoriser le travail important de coordination et de médiation réalisé au sein des équipes audiovisuelles. Comme nous l'avons vu, cette coordination peut même se jouer de temps et d'espaces distincts. Elle vise à produire une représentation homogène et esthétiquement réussie, qui puisse au moins partiellement représenter le spectacle et l'expérience qu'il vise à produire. Plus qu'un travail de recomposition intégral, ce travail montre la manière dont l'activité de captation du *live* est reconstituée et réparée lors du montage du DVD, un travail qui s'appuie sur des codes et des reprises de rôles en *live* qui se rejouent dans les bureaux de la télévision, loin de l'espace de captation.

BIBLIOGRAPHIE

- BATTENTIER A. & G. KUIPERS (2020), « Les intermédiaires techniques et l'agentivité des objets. Comment les ingénieurs du son contribuent au sens des concerts », *Biens symboliques/Symbolic Goods* [en ligne], n° 6.
- BOVET A. (2007), « Donner à voir le débat politique. La réalisation en direct d'un débat télévisé », *Bulletin VALS-ASLA*, vol. 85, p. 181-202.
- BROTH M., LAURIER E. & L. MONDADA (2014), *Studies of Video Practices: Video at Work*, Londres, Routledge.
- CAMUS L. (2015), « Réaliser en direct : une vidéo-ethnographie de la production interactionnelle du match de football télévisé depuis la régie », thèse de doctorat, Paris, ENST.
- CAMUS L. (2017), « La faute et son ralenti. Le cadrage temporel et visuel de l'action normée », *Temporalités* [En ligne], n° 25.
- CAMUS L. (2021), « Le technicien invisible de l'événement médiatique », *Questions de communication*, n° 39, p. 209-238.
- CAMUS A. & D. VINCK (2019), « Unfolding Digital Materiality: How Engineers Struggle to Shape Tangible and Fluid Objects », in VERTESI J. & D. RIBES (dir.), *DigitalSTS*, Princeton, Princeton University Press, p. 17-41.
- DETRIE C. (2016), *De la non-personne à la personne : l'apostrophe nominale*, Paris, CNRS Éditions.
- DURANTI A. & C. GOODWIN (1993), *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*, Cambridge & New York, Cambridge University Press.
- GOFFMAN E. (1991), *Les Cadres de l'expérience*, traduit de l'anglais *Frame Analysis: An Essay of the Organization of Experience* par JOSEPH I., DATEVELLE M. & P. JOSEPH, Paris, Éditions de Minuit.
- HENNION A. (1983), « Une sociologie de l'intermédiaire : le cas du directeur artistique de variétés », *Sociologie du travail*, vol. 25, n° 4, p. 459-474.
- HORNING S. S. (2004), « Engineering the Performance: Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound », *Social Studies of Science*, vol. 34, n° 5, p. 703-731.
- KENDON A. (1975), *Organization of Behavior in Face-to-Face Interaction. Organization of Behavior in Face-to-Face Interaction*, Berlin, De Gruyter Mouton Publisher.
- KENDON A. (1990), *Conducting Interaction: Patterns of Behavior in Focused Encounters*, New York, Cambridge University Press.
- KLETT J. (2014), « Sound on Sound: Situating Interaction in Sonic Object Settings », *Sociological Theory*, vol. 32, n° 2, p. 147-161.
- MONDADA L. (2001), « Intervenir à distance dans une opération chirurgicale : l'organisation interactive d'espaces de participation », *Bulletin VALS-ASLA*, n° 74, p. 33-56.
- SMIRNOVA T., BAYA-LAFFITE N. & D. VINCK (2021), « L'extension du domaine de la fête : ce que YouTube fait à un événement social et culturel », *Communication*, vol. 2, n° 38.

SUCHMAN L. (1997), « Centers of Coordination: A Case and Some Themes », in RESNICK L. B., SÄLJÖ R., PONTECORVO C. & B. BURGE (dir.), *Discourse, Tools and Reasoning: Essays on Situated Cognition*, Berlin & Heidelberg, Springer, p. 41-62.

VINCK D. (2019), *Métiers de l'ombre de la Fête des Vignerons*, Lausanne, Éditions Antipodes.

VINCK D., WAEBER S. & M. TANFERRI (2021), « Produire un son “naturel” : imbrication et différenciation de l’analogique et du numérique pour créer l’univers sonore d’un spectacle de grande envergure », *Tsantsa*, n° 26, p. 51-70.

WAEBER S., TANFERRI M. & D. VINCK (2021), « Comparer l’invisibilisation des techniques dans le travail de narration audiovisuelle d’un grand spectacle : un siècle de production filmique sur la Fête des Vignerons », *Ethnographiques.org*, n° 41.

NOTES

1. L'étape de post-production concerne le traitement des éléments captés durant le direct, que ce soit le son ou les images.
2. Nous utilisons le terme de *rôle* au sens défini par Erving Goffman : « Chaque fois qu'un individu participe à une activité, nous distinguons ce qu'on appelle la personne, l'individu, celui qui participe au jeu, et le rôle, la qualité ou la fonction qu'il y assume » (1991 [1974], p. 263) pour considérer que l'activité et les rôles sont mutuellement constitués.
3. Pour une discussion des pratiques de collecte de matériau propre à ce travail, voir l'ouvrage de Broth, Laurier & Mondada (2014).
4. Cet article présente les conventions narratives mobilisées dans les représentations audiovisuelles officielles de la Fête des Vignerons.
5. Sous la forme d'enregistrements cinématographiques, de vidéocassettes, de DVD ou de retransmissions en direct. Les captations de 1905 à 2019 ont été rassemblées en un DVD-souvenir, paru à l'occasion de l'édition de 2019.
6. Le DVD d'un spectacle diurne, le DVD d'un spectacle nocturne le DVD de la cérémonie de couronnement récompensant les meilleures vigneronnes-tâcheronnes.
7. Une seule de ces captations était supposée être transmise en direct à la télévision. Cependant, le spectacle du soir pour lequel le direct était prévu ayant été annulé en raison de la météo, c'est la captation d'un soir précédant qui a été diffusée.
8. Référence temporelle destinée à toutes les régies, qui permet de caler les différents éléments du spectacle (départ des figurant-es, de la musique, des lumières, etc.).
9. Véhicule motorisé individuel composé de deux roues, sur lequel le cameraman peut se déplacer rapidement.
10. Caméra installée sur un système de stabilisation portatif accroché aux hanches et aux épaules du/de la cameraman par un harnais.
11. Raccords progressifs entre deux plans, laissant apparaître, pendant un temps plus ou moins long, une transition entre les deux images superposées.
12. Cf. supra : *steadycam* et *spidercam* sont opérées par des équipes composées de plusieurs personnes
13. Extrait d'une séance de montage.

14. Extrait de la captation en direct

15. Extrait d'une séance de montage.

16. Ce qui a été le cas pour un DVD édité par la RTS en 2019, qui reprend les éditions précédentes en les réagénant, notamment pour mettre en valeur certaines scènes particulièrement populaires.

RÉSUMÉS

Les représentations audiovisuelles de grands spectacles *live* et leurs codes narratifs sont répandus et leurs téléspectateur·ices les reconnaissent aisément. L'organisation sociotechnique que de telles représentations mobilisent et le travail des technicien·nes qui s'attèlent à ces tâches sont cependant bien moins connus. Cet article rend compte des activités d'une équipe de télévision chargée de la production de la captation en *live* d'un spectacle de grande envergure, puis du montage de cette captation en vue de la production d'un DVD. Il suit le travail fin de coordination tissé entre des participant·es parfois éloignées les unes des autres, à la fois spatialement et temporellement, et dont on ne peut présupposer d'emblée l'homogénéité sans en effacer les articulations minutieuses. Organisé autour d'un épisode spécifique, cet article explore le détail des interactions déployées – et notamment les modalités d'adresses utilisées par les participant·es – lors de la résolution d'un problème visible en *live* puis au montage du DVD : la défaillance technique d'un élément du spectacle. Il souligne le fait que, sur le terrain observé, les reprises et reconstitutions du travail d'autrui s'appuient tantôt sur un enchevêtrement des rôles et des places de chacun·es, tantôt sur leur claire distinction.

If audiovisual representations of large live performances and their narrative codes are easily recognized by their viewers, their socio-technical organization and the technicians' work who perform these tasks are much less known. The article reports on the activities of a television crew in charge of the production of the live recording and the DVD of a large-scale performance. It follows the details of coordination work between participants who are sometimes distant both spatially and temporally and whose homogeneity cannot be presupposed from the outset without erasing their meticulous articulations. Organized around a specific episode, the treatment of a problem (the technical failure of an element of the show) visible in the live performance and then in the editing of the DVD, it explores the details of the interactions –and in particular the modalities of addresses used by the participants –during the resolution of this problem. We show that in this situation, the reworkings and reconstitutions of the work of others sometimes constitute entanglements and sometimes clear distinctions of the roles and places of each participant.

Las representaciones audiovisuales de grandes espectáculos *live* y sus códigos narrativos están muy extendidos y son fácilmente reconocibles por sus espectadores. Sin embargo, la organización sociotécnica y el trabajo de los técnicxs que realizan estas tareas son mucho menos conocidos. El artículo relata las actividades de un equipo de televisión encargado de la producción de la grabación en directo y del posterior DVD de un espectáculo de gran envergadura. Sigue-se el fino trabajo de coordinación entre participantes a veces distantes tanto espacial como temporalmente y cuya homogeneidad no puede presuponerse desde el principio sin borrar sus meticulosas

articulaciones. Organizado en torno a un episodio concreto, el tratamiento de un problema (el fallo técnico de un elemento del espectáculo) visible en directo y luego en el montaje del DVD, el artículo explora los detalles de las interacciones puestas en marcha –y en particular las modalidades de dirección utilizadas por los participantes– durante la resolución de este problema. Demuestra-se que, en el campo observado, la reelaboración y reconstitución del trabajo de otrxs constituyen a veces enredos y a veces claras distinciones de los papeles y lugares de cada unx.

INDEX

Keywords : audiovisual recordings, coordination work, live, Fête des Vignerons, participation frameworks, video ethnography, agency

Palabras claves : grabación audiovisual, trabajo de coordinación, en directo, Fête des Vignerons, marcos de participación, etnografía en vídeo, agentividad

Mots-clés : captation audiovisuelle, travail de coordination, live, Fête des Vignerons, cadres de participation, vidéo-ethnographie, agentivité

AUTEURS

MYLÈNE TANFERRI

Post-doctorante, STS LAB, Université de Lausanne, Suisse. Email : mylene.tanferri@gmail.com

DOMINIQUE VINCK

Professeur Ordinaire, STS LAB, Université de Lausanne, Suisse. Email : dominique.vinck@unil.ch

SARAH WAEBER

Doctorante, STS LAB, Université de Lausanne, Suisse. Email : sarah.waeber@hotmail.com