

La production du « plan d'écoute » comme pratique collective catégorisante dans une émission télévisée en direct

Mathias Broth
Université de Stockholm

1. Introduction

Ce texte sera consacré à la manière dont une équipe de réalisation d'une émission télévisée en direct travaille pour présenter l'interaction qui a lieu sur le plateau et qu'elle est en train de filmer. À partir de la réalisation d'une émission qui porte sur le conflit au Proche-Orient entre Palestiniens et Israéliens, nous nous intéresserons plus particulièrement à analyser comment ces deux catégories nationales sont rendues pertinentes par l'équipe et comment elles sont ensuite montrées à l'audience des téléspectateurs.

Au sein de l'ethnométhodologie et de l'analyse conversationnelle, il existe depuis longtemps un intérêt pour les « catégorisations d'appartenance » (*membership categorizations*) (Sacks 1972, Bonu *et al.* 1994). Ces deux courants respécifient la notion d'identité comme un phénomène de « membres » et démontrent, à partir d'analyses d'interactions situées, le caractère émergent et dynamique des identités sociales. L'identité est par conséquent vue comme un accomplissement interactif plutôt que quelque chose de statique et qui existerait en-dehors de tout contexte (*cf.* p. ex. Antaki et Widdicombe 1998, Broth 2002, Garfinkel 1967, Mondada 2002, Hester et Eglin 1997, Sacks 1979). Si cette recherche s'est traditionnellement beaucoup intéressée aux identités en tant que surtout constitutives des interactions « institutionnelles » (*cf.* p. ex. Drew et Heritage 1992), elle a récemment aussi porté sur la catégorisation d'appartenance au niveau des identités nationales (Hester et Housley 2002).

Il y a actuellement aussi un intérêt croissant pour la production de la vidéo en tant que pratique située. Macbeth (1999) a analysé la relation réflexive entre la pratique de filmer et ce qui est filmé : la personne qui manipule la caméra produit en même temps une analyse séquentielle et catégorielle de ce qui se passe autour d'elle, documentant ainsi une orientation vers ce qu'elle traite comme pertinent dans l'interaction qu'elle est en train de filmer (voir aussi Mondada 2003 et à paraître). Au niveau des pratiques de montage de plans différents, Jayyusi (1987) a observé qu'elles répondent à une « socio-logique » visuelle, permettant de produire l'intelligibilité de la séquence d'images filmique.

Ces observations ont été reprises pour des analyses de la communication télévisuelle (Broth 2004, Mondada 2007, Relieu 1999). Il en découle que l'image télévisuelle ne doit pas être vue comme représentant de façon directe et neutre ce qui se passe dans l'interaction du plateau, mais comme réfléchissant une analyse séquentielle et catégorielle produite par ceux qui la mettent en images. Cette analyse est non seulement interactionnelle, mais aussi professionnelle : dans le cas d'une interview, le choix concernant qui filmer et qui passer à l'antenne dépend à la fois d'une compréhension de ce qui se passe dans l'interaction filmée et des orientations vers des tâches et finalités professionnelles des membres de l'équipe¹. Au cours du travail de mise en images, l'équipe peut, par exemple, choisir de passer à l'antenne l'image du locuteur en place ou, alternativement, d'une personne qui écoute, (re)produisant ainsi visuellement la pertinence de l'identité discursive (Zimmerman 1998) de la personne filmée.

¹ Les membres de l'équipe de réalisation se trouvent dans des lieux différents, ce qui rend nécessaire un dispositif technologique pour assurer aussi bien la communication au sein de l'équipe que la perception même de l'interaction du plateau par les membres de l'équipe qui sont placés en régie. Voir Broth (2004) pour une étude sur la communication médiatisée dans cette équipe.

Cette étude s'intéresse tout particulièrement au « plan d'écoute », c'est-à-dire un type de gros plan sur une personne sur le plateau qui ne parle pas, mais qui écoute ce que le locuteur en place est en train de dire². Comme nous allons le voir, la « pertinentialisation » visuelle de l'identité de récipiendaire par l'insertion de ce type de plan peut être considérée comme une méthode pour produire une certaine compréhension de la réalité filmée : ce plan accomplit en effet, au moment de son insertion, le seul récipiendaire des paroles du locuteur, participant pouvant par ailleurs être catégorisé en tant que représentant d'une certaine nationalité³.

L'émission étudiée pour cette étude est l'édition du 10 juin 2003 de *Rideau Rouge* (sur TV5 International). Cette émission portait sur le conflit au Proche-Orient et sur l'accord intitulé « La feuille de route » que venaient de signer les Palestiniens et les Israéliens quelques semaines auparavant. Des représentants des deux nations opposées dans ce conflit, ainsi que d'autres acteurs, avaient été invités pour participer à une discussion en direct sur le plateau de l'émission⁴. Cette discussion a été filmée par les cinq cadresurs sur le plateau. Les plans qu'ils ont produits pouvaient aussi se voir sur des écrans en régie, où se trouvaient notamment le réalisateur et la scripte, choisissant en continu (et en direct) quels plans passer à l'antenne.

Nous avons enregistré à la fois l'émission en tant que telle et le travail de réalisation pendant les 90 minutes qu'a duré l'émission. Les enregistrements de la réalisation sont constitués de trois vues différentes : une vue contextuelle sur le plateau (image 1), une vue contextuelle sur la régie (image 2) et une vue serrée sur les écrans en régie, montrant les plans des cinq cadresurs d'une façon qui se rapproche de celle dont les gens en régie pouvaient les voir (image 3).



Avant de considérer le rôle que peut jouer le plan d'écoute dans la mise en images des catégories nationales, nous essayerons de démontrer analytiquement l'orientation des membres de l'équipe vers ce type particulier de plan.

2. Le plan d'écoute comme catégorie professionnelle

Le « gros plan » est sans aucun doute le type de plan dominant dans l'interview télévisée. Ce type de plan accomplit efficacement une focalisation sur une partie seulement (le plus souvent

² L'image de la personne qui ne parle pas est naturellement mise en relation avec les paroles d'une autre personne qu'il est possible d'entendre en même temps (et que l'on vient peut-être de voir). Cette méthode d'interprétation est souvent exploitée dans le montage de plans enregistrés à différents moments et que l'on veut présenter comme liés temporellement : on superpose un son enregistré en continu sur les plans à faire passer comme liés.

³ Ces identités nationales peuvent évidemment aussi être rendues pertinentes dans l'activité catégorisante de l'interaction du plateau (cf. Hester et Housley 2002). Même si cette activité ne nous intéressera pas en premier lieu dans cette étude, elle reste néanmoins importante, à cause, bien entendu, de la relation réflexive qui s'établit entre les événements du plateau et la mise en images de ceux-ci.

⁴ Voir la section 3 ci-dessous pour une présentation des participants à cette interview.

sur un des invités) de l'interaction en train de se faire sur le plateau. Par conséquent, il exclut, du moins pour le moment, tout le reste (les autres participants) du champ visuel des téléspectateurs. Si le gros plan sur la personne qui a la parole à un moment donné souligne bien la pertinence de ce participant dans son identité discursive en tant que locuteur, le type de gros plan qu'on appelle dans le métier le « plan d'écoute » fait voir, et met ainsi également en valeur, une des personnes qui écoutent et comment cette personne réagit à ce qu'elle entend (en même temps que les téléspectateurs).

Le gros plan sur le locuteur en place et le plan d'écoute se combinent fréquemment en une séquence de plans, catégorisant visuellement telle personne comme locuteur et telle personne comme récipiendaire des paroles de la première personne. Pour que les téléspectateurs arrivent à voir les interactants comme étant placés face à face (et non pas côte à côte) – ce qui est particulièrement important pour le couple intervieweur-interviewé – il faut que ces personnes soient filmées d'angles opposés, faute de quoi il y aurait une relation de « faux raccord » entre les deux plans. L'orientation vers cette logique visuelle, même dans les phases préparatoires de l'émission, transparait par exemple dans la façon dont les concepteurs de l'émission ont décidé de l'emplacement relatif des invités, de l'animateur et des cadres⁵.

On pourrait se poser la question de savoir si le plan d'écoute est une catégorie particulière de plan d'un point de vue endogène (c'est-à-dire pertinent pour les professionnels impliqués) dans la réalisation d'une émission télévisée. Pour démontrer que c'est bien le cas, nous avons collecté un certain nombre d'extraits où l'on peut observer que ce type de plan est manifestement ce vers quoi l'équipe de réalisation s'oriente. Ce type de plan peut présenter l'image d'une personne qui est interpellée ou mentionnée dans l'interaction du plateau, ou qui n'est ni l'un ni l'autre mais seulement extraite visuellement de l'interaction pour être donnée à voir aux téléspectateurs. On comprend dès lors que différentes catégorisations et pertinences (par rapport à ceux qui ne parlent pas) dans l'interaction du plateau peuvent se traduire par l'insertion de ce type de plan dans la séquence télévisuelle.

2.1 L'introduction d'un nouvel invité

Considérons un premier extrait, (1)⁶ :

(1) RR030610 [22.49:39 – 22.49:50]⁷

1. Inv: .hhh alors que l'administration américaine,=
2. Inv: =compte (.) BEAUCoup su{r lui. }
3. Scr: {mais: euh::}
4. Ani: {(0.4) {HHHH mon}sieur Ratzon:.
5. Scr: {bon pour l'in{stant: :,}
6. Cmn: (9)*4
7. Ani: vous êtes euh: { membre du:: du likou:d+, }
8. Ca2: (GP Zvili).....
9. Scr: {Ra-(.) Ratzon+. d'accord:.
10. Ani: {(0.2).hhh} est-ce qu'il y a pas de{ux li*koud+.}
11. Ca2:(GP Ratzon) +R
12. Scr: {(.) c'est pour toi.} {Léonard la deux.}
13. Cmn: [4*2]



⁵ Cet emplacement des invités, de l'animateur et des cadres peut se deviner dans l'image 1 ci-dessus.

⁶ Les conventions de transcription se trouvent à la fin de ce texte.

⁷ Ces chiffres indiquent l'heure telle qu'elle peut se lire sur l'horloge en régie.

A la ligne 4, l'animateur passe d'un premier invité à un deuxième, et toute l'équipe est impliquée dans la production d'un plan sur le nouvel invité : le cadreur commence à rediriger sa caméra en premier et, tout de suite après, la scripte prononce « Ra- (.) Ratzon+ », rendant ainsi le nom du nouvel invité accessible à l'ensemble de l'équipe. Une fois que le cadreur est arrivé à produire un plan d'écoute stable sur cette personne du plateau, ce plan est immédiatement passé à l'antenne par le réalisateur. Cela se fait pendant que l'animateur est toujours en train de poser sa question et le plan d'écoute montre aux téléspectateurs le récipiendaire de la question dans une position d'écoute attentive (images 5 et 6).

Ce premier extrait nous montre que l'équipe de réalisation produit ce plan d'écoute particulier en collaboration étroite. Ce n'est qu'une fois que le cadreur a produit une image stable et « antennable » (Broth 2004) que le réalisateur la passe à l'antenne. L'image du nouvel invité en ce moment précis est aussi traitée comme requise par les membres de l'équipe, qui s'efforcent de la produire et d'assister le réalisateur dans son repérage (la production immédiate du plan par le cadreur ainsi que la précision « Léonard la deux » produite par la scripte). Notons bien, aussi, que la façon dont le cadreur change de plan montre une orientation vers les contingences et les pertinences de la situation dans laquelle il agit et auxquelles lui-même contribue en agissant, du point de vue du plateau, certes, mais surtout du point de vue des gens en régie, à qui il donne à voir autre chose que ce qui était visible du plateau quelques instants plus tôt⁸.

2.2 La mention d'une personne présente

Une autre situation dans laquelle la production d'un plan d'écoute est traitée comme requise par l'équipe de réalisation est le moment où le locuteur en place désigne quelqu'un également présent sur le plateau. Après une telle mention, un plan d'écoute sur cette personne est régulièrement mis à l'antenne. Voilà un exemple de cette pratique tout à fait systématique dans la réalisation de cette émission (extrait 2) :

(2) RR030610 [22.58:31 – 22.58:35]

1. *Inv:* (0.2) euh::: (0.5) (tsk)
2. *Inv:* (0.2) comme l'a dit monsieur Erekat,
3. *Inv:* (0.4) il fa{ut espérer},=
4. *Scr:* {Erekat (.)}
5. *Inv:* ={que* cela} ne ne ne fasse pas TROP de mal
6. *Scr:* { U:*N E +}
7. *Cmn:* [4*1]



A la ligne 2, l'invité nomme explicitement un des autres participants présents sur le plateau. Cette action est immédiatement suivie, en régie, du repérage de ce participant parmi ceux qui sont visibles sur les écrans en régie et, aussitôt après, l'image de ce participant est passée à l'antenne (images 7 et 8).

Bien entendu, le passage à l'antenne immédiat présuppose 1) que l'équipe de réalisation sache identifier cette personne, et 2) que la personne mentionnée soit déjà filmée par un des cadreurs et, par conséquent, rendue visible sur un des écrans en régie. Dans l'extrait (3), pourtant, aucun de ces deux critères n'est rempli :

⁸ Il va de soi que ces contingences ne se laissent pas observer dans l'émission télévisée telle qu'elle se présente aux téléspectateurs. Même nos données ne donnent pas accès à une « totalité » de la situation. Ayant choisi d'enregistrer en régie, nous avons une vision très limitée de la perspective de bon nombre de participants impliqués dans cette interaction, entre autres les cadreurs, dont nous ne voyons que les images qu'ils produisent et – dans l'enregistrement du plateau – leurs corps vu de loin.

(3) RR030610 [23.27:36 – 23.27:53]

1. Inv: *on pourra jamais faire la paix,*
2. Inv: *.hh entre Palestin- et Israéliens.*
3. Inv: *.hhhhh euh::: SaE::B,*
4. Inv: *et::: (.) et Bo:b, ils étaient:--*

5. Inv: *.hhhh euh:: (.) à Camp Da:{ v i d , }*
6. Scr: *{(attends)}*

7. Inv: *{ket- euh::: }{(.) Saeb ét)a{it à à Taba:?)}*
8. Scr: *{Bob c'est qui::}¿*
9. Réa: *{ (qui c'est) Bob}.*
10. Scr: *{c'est Robert Malley}.*
11. Ca2: (GP Ratzon)

12. Inv: *(0.4) on a {(0.3) d}écidé:,*
13. Scr: *{on l'a pas::}*
14. Ca2: _____

15. Inv: *{ (.) °euh° } donner en .hh{ h au au au au = }*
16. Réa: *{°ouais°. = {putain il s'appelle comment: il=}*
17. Scr: *=ouais.}*
18. Ca2: < < < < < < < < < < < < < < < < <

19. Inv: *{=aux collaborateurs,}*
20. Réa: *{=bouffe tous xxxx }*
21. Ca2: < < (GP Malley)_____

22. Inv: *{déjà* (le jeune) collaborateurs} palestino-israéliens,*
23. Scr: *{ah:: (.) c'est des copains}.*
24. Ca2: +R
25. Cmn: 3*2

Au début de l'extrait, l'invité (Miguel-Angel Moratinos) prononce deux prénoms « SaE::b » et « Bo:b ». Comme il produit en même temps des gestes (non transcrits) pour désigner qui sont ces personnes, ceux qui sont sur le plateau peuvent sans aucun doute les identifier immédiatement (et apprennent peut-être dans ce même instant que ces personnes peuvent être identifiées avec ces formes verbales). Or, les gens placés en régie, comme ils n'ont pas d'accès direct à l'écologie spatiale du plateau (Broth 2006, cf. Heath et Luff 1993), ne peuvent pas comprendre de qui l'invité vient de parler. L'écran montrant Moratinos ne montre en fait que lui et élimine, partant, le lien spatial entre ses gestes et les personnes qu'ils désignent. Ces mêmes gestes leur permettent pourtant de comprendre que ces personnes sont présentes et donc à chercher sur le plateau.

Au lieu d'une annonce identifiant la personne sur laquelle il convient maintenant de produire un plan d'écoute, la scripte produit d'abord « attend » et ensuite la question « Bob c'est qui::¿ », qui est immédiatement reprise par le réalisateur « qui c'est Bob ». Cette question trouve sa réponse très vite, dès que la scripte a consulté un des documents placés devant elle : il s'agit bien de Robert Malley, l'ancien conseiller de Bill Clinton, qui se trouve effectivement parmi les invités du plateau.

Environ 0,6 secondes plus tard, après avoir regardé les écrans devant elle, la scripte dit « on l'a pas:: », constatant qu'il n'y a en ce moment aucun plan sur Robert Malley aux écrans devant les gens de la régie, ce qui implique qu'il n'est pas possible au réalisateur de passer à l'antenne un plan sur cette personne. Cependant, en même temps que la scripte entame son tour, un des cinq plans qui s'affichent sur les écrans en régie commence à bouger vers la gauche, d'abord légèrement, mais bientôt très rapidement, ce qui se traduit par un flou imprécis. En plein milieu de ce mouvement rapide, le réalisateur dit « °ouais°. » et,

immédiatement après, la scripte dit « ouais. » aussi. En régie, à partir de ce moment, le problème du participant manquant n'est plus traité du tout. De toute évidence, l'équipe comprend où le cadreur veut aller avant qu'il n'ait eu le temps d'arriver au point final de son panoramique. Ce panoramique acquiert ainsi son sens situé dans la relation réflexive entre le panoramique et la logique conversationnelle de l'interaction filmée. Un peu plus tard, quand le cadreur a réussi à saisir la personne identifiée comme « Robert Malley » et commence à zoomer sur lui, le réalisateur fait un commentaire sur la façon dont il s'appelle, passant ainsi de l'activité de produire un plan sur une personne qu'on n'a pas encore à une activité ludique.

L'analyse des trois premiers extraits nous a permis de mettre en évidence comment différentes pertinences du plateau peuvent être (re)produites dans le travail de tournage et de montage de l'équipe de réalisation. Si une personne est rendue pertinente dans le discours d'un des participants sur le plateau – que ce soit parce que cette personne vient d'être catégorisée comme le récipiendaire d'une question ou seulement parce qu'elle se trouve mentionnée par le locuteur en place –, le cadreur approprié va le filmer et la régie va le passer à l'antenne. Pourvu que le réalisateur ait accès à un plan d'écoute sur ce participant, il peut le passer à l'antenne immédiatement. Dans le cas contraire, si aucun cadreur ne fournit une image sur la personne, la situation est traitée comme si elle était à réparer⁹. Ces faits constituent des premiers arguments en faveur de la pertinence, pour les professionnels de la télévision, de la catégorie « plan d'écoute ».

2.3 Le plan d'écoute « libre »

Étant donné la logique vernaculaire sous-tendant le montage de plans en séquence, le réalisateur ne pourra pas, dans les cas que nous avons déjà vus, passer un gros plan sur quelqu'un d'autre que le participant rendu pertinent dans l'interaction du plateau, puisque le participant montré serait naturellement compris par le téléspectateur – cherchant et présupposant constamment la logique (Garfinkel 1967) qui aurait produit la suite de plans qu'on lui donne à voir (Jayyusi 1988) – comme le participant rendu pertinent¹⁰. Le fait que le téléspectateur cherche naturellement le lien entre une première et une deuxième image (cf. le « Why that now ? », Schegloff 1996) est bien aussi ce qui rend possible une « pertinentialisation » plus indépendante de la part de l'équipe. Souvent, il arrive que l'équipe exploite cette logique pour produire des plans d'écoute sur des participants qui ne sont ni interpellés, ni mentionnés.

L'exemple suivant nous montre un extrait où la production d'un plan d'écoute est liée à la catégorisation de personnes sur le plateau (extrait 4) :

(4) RR030610 [23.56:59 – 23.57:09]

- | | | |
|-------|------|---|
| 1. | Inv: | <i>c'est-à-dire qu'il y a des choses qu'il faut faire sur l*e terrain:,</i> |
| 2. | Cmn: | 2*1 |
| 3. | Ca1: |< < < < < < < < < < (GP DB) +R |
| 4. | Ca2: | =R(GP ML-N) |
| <hr/> | | |
| 5. | Inv: | <i>{ ° . h h h h}hhhh° euh: (0.1) pour rendre la justi>ce.=</i> |
| 6. | Réa: | <i>{= c'est BIEN::.}</i> |
| 7. | Ca1: | =R |
| 8. | Ca2: | |

⁹ « Réparer » signifie donc ici l'activité consistant à accomplir une normalisation des plans à la disposition du réalisateur. Nous avons à notre disposition de très longues séquences de recherche de plans adéquats, que la place limitée dont nous disposons interdit de présenter sous forme transcrite.

¹⁰ Par contre, dans une telle situation, le réalisateur peut très bien passer des plans larges, qui catégorisent les participants en tant que groupe.

9. Inv: =ça peut *être< une justice socia:le,
10. Cmn: $\boxed{1}*\boxed{2}$
11. Ca1: =R -R , ,
12. Ca2: +R

13. Inv: {°. h h h h h h h ° {euh : : : }
14. Réa: {(0.2) reste+-là Marin{a (.) parce}
15. Ca1: , , , , , , , , , , , , , , , , , ,
16. Ca2: =R

17. Inv: {c:'est une+ jus{ t i { c e : =}
18. Réa: {que:: .hhhh {c'est une {[solida]}
19. Scr: {[(c'est) les]}
20. Ca1: , , , < < < < < <
21. Ca2: =R

22. Inv: {=e u h : : d e : : : , }
23. Réa: {rité de femmes. (.) RESTE}
24. Scr: { deux palestiniens }
25. Ca1: < < < < < < < < < < < < < , , , , ,
26. Ca2: =R

27. Inv: .h h} h h h h h h h }h j'en perds mes mots.
28. Réa: sur}} la femme °là::°}.
29. Scr: :.:.}} (°ouais°)
30. Ca1: , , , , , , , , , ,
31. Ca2: =R



Tout au long de l'extrait, la caméra 2 produit une image stable sur l'invitée qui est en train de parler, France Lebéé-Nadav. Pour sa part, à la ligne 3, la caméra 1 stabilise son image pour produire un plan d'écoute sur une des personnes sur le plateau. Aussitôt après, le réalisateur passe ce plan à l'antenne et dit « c'est BIEN::. », commentaire sans doute adressé à ce cadreur¹¹. Dès que ce plan est mis hors antenne, quelques secondes plus tard, le cadreur 1 entame un changement de plan. Cependant, le réalisateur essaie de l'arrêter, presque dès le début du mouvement de la caméra. Comme le cadreur n'interrompt pas immédiatement son action de s'éloigner de la personne qu'il vient juste de filmer, le réalisateur produit ensuite une explication de ses raisons de vouloir garder le plan précédent. Cet *account* comporte une catégorisation collective de la personne que nous venons de voir et l'invité en train de parler, « c'est une solidarité de femmes ». Ces deux participants sont donc traités en tant que « femmes » à ce moment précis.

Or, de façon intéressante, celle des deux femmes qui écoute est simultanément catégorisée, par la scripte, par rapport à un tout autre dispositif de catégorisation¹². Regardant l'ensemble des plans actuellement disponibles devant elle en régie, où elle peut, entre autres choses, voir des gros plans sur un homme et sur cette femme, elle propose un autre *account* pour justifier de garder le plan précédent. La scripte complète l'unité de construction de tour (Sacks *et al.* 1974) initiée par le réalisateur par « c'est les deux Palestiniens », rendant ainsi pertinent le dispositif des « protagonistes principaux du conflit au Proche-Orient » et sa collection catégorielle « Palestinien » et « Israélien ». Nous allons le voir à l'instant, c'est en effet cette dernière opposition catégorielle qui sera la plupart du temps soigneusement maintenue par l'équipe de réalisation, tout au long de l'émission¹³.

¹¹ Voir Broth (2004) pour des observations sur l'importance du « timing » pour la constitution d'actions reconnaissables dans ce contexte.
¹² Un dispositif de catégorisation est constitué d'une collection de catégories ainsi que des règles de leur application (Bonu *et al.* 1994, Hester et Emlin 1997, Sacks 1972).
¹³ Voir Bovet et Terzi (2007) pour la description d'une « situation polarisée » comme un des traits caractéristiques positifs du discours politique médiatique.

À la différence des plans sur des participants interpellés ou mentionnés, c'est donc, dans ce dernier cas de figure, l'équipe de réalisation qui produit de façon relativement autonome la pertinence du participant montré au niveau de l'émission. Si nous ne sommes pas en position de démontrer comment le téléspectateur comprend l'apparition ultérieure de la femme cadrée par la caméra 1 (comme « femme », « Palestinienne » ou autre chose encore), il nous a néanmoins été possible de documenter l'orientation – divergente cette fois-ci – des gens en régie par rapport à la catégorisation de ce plan d'écoute particulier.

3. La mise en images des « protagonistes principaux du conflit au Proche-Orient »

L'émission étudiée dans ce texte est entièrement organisée autour de la situation politique au Proche-Orient, ce qui rend le dispositif « les protagonistes principaux du conflit au Proche-Orient » et ses catégories « Palestiniens » et « Israéliens » omnipertinents (Jayyusi 1984, *cf.* aussi Hester et Fitzgerald 1999). Dans cette section, nous allons d'abord considérer l'orientation manifeste de la part de l'équipe de réalisation vers ce dispositif et vers ses catégories, pour ensuite décrire deux enjeux pour la présentation visuelle : la présentation de l'interaction du plateau comme une « confrontation » et le maintien d'un équilibre entre Palestiniens et Israéliens en tant que récipiendaires des paroles d'un autre participant.

3.1 Catégorisation des participants sur le plateau par l'équipe

L'émission commence par une introduction de la part de l'animateur, seul devant la caméra sur le plateau, et il rappelle l'essentiel du conflit entre Palestiniens et Israéliens. Il termine cette introduction en passant la parole à une journaliste en régie pour la présentation des invités¹⁴. Cette présentation se trouve transcrite à l'extrait (5) :

(5) RR030610 [22.28:24 – 22.29:05]

Jou: Saeb (.) Erekat. (.) ancien ministre (.) de l'autorité palestinienne+. (0.3) .hhh Nissim (.) Zvili:. (.) ambassadeur d'Israël (.) en France:. (0.3) .hhh Diana (.) Butto:. (.) collaboratrice du premier ministre palestinien Mahmoud Abass:. (0.4) .hh Michael Ratzon. député du Likoud, (.) Israël. (1.0) .hh Miguel-Angel Moratinos:. (.) représentant de l'Union Européenne au proche-orient. (0.6) .hhh Robert (.) Malley. (.) ancien conseiller de Bill Clinton (.) pour le proche-orient. (0.7) .hh France (.) Lebée-Nada:v. (.) association fenêtres ouvertes (.) Israël. (0.6) .hh Gilles Darmon. (0.2) président de l'o en gé la tête, (.) Israël:. (0.9) .hhh et en duplex+ de Jérusalem, Charles Enderlin, journaliste. (.) auteur du rêve: brisé.

Dans cette présentation, chaque invité est décrit verbalement, à tour de rôle, par son nom et le rôle qu'il joue ou a joué par rapport au conflit israélo-palestinien. Visuellement, le nom de l'invité se trouve écrit en bas de l'écran, qui présente autrement une photo sur l'invité en gros plan ainsi que le nom de l'émission et de la chaîne (les images 5-8 montrent les deux Israéliens et les deux Palestiniens). On peut ainsi noter que la façon de faire cette présentation donne une première possibilité au téléspectateur non seulement de reconnaître chaque invité par la suite, mais aussi de savoir comment le catégoriser par rapport au conflit : on y trouve

¹⁴ Cette présentation est en fait préenregistrée, de façon à permettre la correction de la lecture si besoin en est. Par son introduction, l'animateur introduit donc un enregistrement, que l'équipe met en marche immédiatement après la fin de sa dernière unité de construction du tour (Sacks *et al.* 1974).

des Israéliens, des Palestiniens, mais aussi deux représentants de pays extérieurs au conflit et deux représentants d'organisations non gouvernementales¹⁵.



Les membres de l'équipe de réalisation s'orientent souvent de façon manifeste vers la nationalité des invités palestiniens et israéliens. Deux extraits doivent suffire. Considérons d'abord (6) :

(6) RR030610 [22.50:24 – 22.50:29]

1. Rea: donc ÇA c'est:: Is[r a ë l=]è
2. Scr: [pour la tr]=
3. Rea: [tu me] GARdes Elina,=
4. Scr: =[ois:]è
5. Rea: =t'es bien là:.
6. Scr: (0.4) Erekat c'est: >ouais<.
7. Réa: (0.2) °ouais° (0.2) [c'est bien la qua]tre.
8. Scr: [I s r a ë l]

Ces paroles sont prononcées pendant le premier tour d'un nouvel invité sur le plateau, Michael Ratzon. A la ligne 1, le réalisateur identifie d'abord, par un pronom déictique, « ÇA », celui qui a la parole sur le plateau et que l'on peut voir en gros plan sur l'écran de la caméra 2. Il relie ensuite cette identification par « c'est » au nom de l'État d'Israël. Le réalisateur catégorise donc le locuteur en place comme « Israël », ce qui fait de lui l'incarnation même de ce pays, l'un des « protagonistes principaux du conflit du Proche-Orient »¹⁶. L'évocation de ce dispositif catégoriel omnipertinent par l'énonciation d'une de ces catégories – « Israël » – est aussi ce qui permet de comprendre qu'Elina est bien placée où elle est actuellement, proposant déjà un gros plan sur Saeb Erekat, Palestinien. Par son « tu me GARdes Elina, t'es bien là: », le réalisateur s'assure de son accès à un plan d'écoute sur un représentant de la nation opposée à celle représentée par le locuteur en place¹⁷.



¹⁵ On notera également l'organisation séquentielle de la présentation des invités : d'abord les deux Palestiniens et les deux Israéliens en alternance, ensuite, après une pause un peu plus longue que jusqu'alors, les deux hommes d'État, suivis par les deux bénévoles, et en dernier le journaliste en duplex de Jérusalem.

¹⁶ La scripte, par contre, s'oriente vers un autre dispositif (au moment où elle propose une continuation du tour du réalisateur), à savoir celui qui regroupe les différents types d'angles de vue (« vu de droite », « vu de gauche »). Elle identifie celle des deux caméras fournissant à ce moment précis des gros plans sur l'animateur qui doit être utilisée pour éviter le « faux raccord ».

¹⁷ Voir Watson (1997) pour une réflexion sur les aspects séquentiels et catégoriels des interactions et de leur relation réflexive.

3.2 La création d'une « confrontation »

Si les participants à l'interaction du plateau rendent souvent l'opposition entre Palestiniens et Israéliens pertinente – opposition qui est ensuite (re)produite dans la mise en images de l'équipe (voir ci-dessus) –, il y a aussi des moments de l'émission où cette opposition n'est pas directement rendue pertinente sur le plateau. Dans ce cas de figure, l'équipe peut la produire à l'intention des téléspectateurs à travers l'insertion de plans d'écoute.

L'extrait 8 nous donne la transcription de ce qui se dit¹⁹ sur le plateau un peu avant, pendant et juste après les moments que nous avons déjà présentés à l'extrait 6 (encadrés aux lignes 15 et 16) :

(8) RR030610 [22.49:42 – 22.50:38]

1. Ani: .HHHH monsieur Ratzon. vous Êtes euh membre du: (.) du LikOU:D+,
2. Ani: (0.2) .hh est-ce qu'il y a pas DEUX Likoud+.
3. Ani: (0.5) un Likoud qui: euh:: (.) est pour la paix: ,=
4. Ani: =et qui: euh: fait un discours euh: .hhhh à Akaba: ,=
5. Ani: et:: un Likoud, qui:: euh::: non seulement:, euh supporte les colons: ,=
6. Ani: =mais: surtout? .h euh VEUT qu'il y AIT une suite aux assassinats ciblés.
7. Inv: (2.9) ((commence réponse en hébreu, transcription simplifiée interprète))
8. Int: bonsoir
9. Int: (2.0) bonsoir à tous+
10. Int: (1.4) il n'y a pas deux Likoud il n'y a qu'un Likoud
11. Int: (0.6) le Likoud c'est le parti majoritaire
12. Int: (0.5) leader en Israël
13. Int: (1.5) le premier ministre est (.) le: (0.5) leader du Likoud
14. Int: (0.5) et naturellement la décision qui a été prise+
15. Int: (0.6) au gouvernement (0.5) est très difficile
16. Int: (2.7) c'est un changement (0.5) de conception (0.3) historique
17. Int: (3.0) euh::: la [2*] décision est une décision (.) historique

À partir de la ligne 8, Michael Ratzon s'adresse à l'animateur en réponse au sujet des « deux Likoud ». Même si son discours doit évidemment être compris en relation au conflit entre Palestiniens et Israéliens, il reste que le plan qui passe à l'antenne à la ligne 17 n'est pas inséré suite à une mise en pertinence directe de ce participant dans l'interaction du plateau. C'est plutôt l'insertion même du plan d'écoute sur Saeb Erekat qui le rend pertinent au niveau de l'émission. Le réalisateur, qui s'oriente pendant ces moments vers le dispositif des « protagonistes » (voir notre extrait 6), présente Saeb Erekat aux téléspectateurs comme seul récipiendaire des paroles de Michael Ratzon. Il montre ainsi aux téléspectateurs le Palestinien Erekat en train d'écouter l'Israélien Ratzon.



L'extrait suivant (9) peut servir à illustrer rapidement ce même phénomène d'opposition visuelle entre les deux nationalités, mais où les rôles de locuteur et de récipiendaire montrés aux téléspectateurs sont renversés par rapport à l'extrait précédent :

¹⁹ Comme ni l'équipe ni nous-même ne maîtrisons l'hébreu, la langue dans laquelle s'exprime l'invité, nous nous sommes contenté ici de transcrire les paroles de l'interprète.

(11)RR030610 [22.57:21 – 22.58:04]. Robert Malley est en train de parler.

1. Réa: euh:: la cinq,
2. Réa: tu me couvres un peu le:: l'ambassadeur,
3. Réa: de:: d'Israël.
4. Réa: (0.6) .hhh parce que là j'ai le Palestinien (moi).
5. Ca5: ((propose un plan large qu'il continue à garder stable comme s'il n'avait rien entendu))
6. Réa: (8.4) il faut le: faut l'ambassadeu:r+.
7. Réa: (0.4) °quelque part°
8. Scr: (0.9) eh ben: eh oui () coincé,
9. Scr: parce que c'est sur le:: deux au[ssich hein].
10. Réa: [la même+]
11. Scr: (0.7) ouais.
12. Réa: (0.5) euh: il faut la cinq,
13. Réa: que: tu (.) t'aïlles me couvrir du [c ô t é : :]
14. Scr: [monsieur Zvili:]
15. Ca5: ((commence à bouger et à se déplacer))
16. Scr: (1.6) celui qui est au milieu: euh::
17. Scr: (1.0) °côté jardin:°
18. Réa: (0.2) le même rang que lui:
19. Ca5: ((retrouve Zvili et zoome sur lui))
20. Scr: (2.4) >ouais (.) ouais (.) ouais (.) ouais<.
21. Réa: (0.2) voilà (.) c'est bien.
22. Scr: (1.1) avec la colom[:be]?
23. Réa: [ouA]IS, c'est bien:.
24. Réa: (0.4) reste+ large c'est bien.
25. Réa: (1.0) bouge plus.
26. Scr: (1.1) ÇA c'est Israë:l+.
27. Réa: (0.4) 2*5 (plan sur Zvili)
28. Scr: (0.6) °voilà°

Dans cet extrait, le réalisateur demande à la caméra 5 de produire un plan sur l'ambassadeur d'Israël (lignes 2-3). Son orientation vers le dispositif des « protagonistes » se manifeste, cette fois-ci, dans sa façon de continuer son tour : en énonçant « Palestinien » (ligne 4), il complète la collection catégorielle de ce dispositif. La suite de l'extrait nous montre que cette orientation est bien constitutive, à ces moments-là, pour la mise en images de l'interaction du plateau : l'équipe travaille longuement pour produire un plan d'écoute sur Zvili et, aussitôt ce plan obtenu il est passé à l'antenne. L'insertion de ce plan catégorise cette fois-ci l'Israélien Zvili comme (seul) récipiendaire des paroles de Robert Malley.

On pourrait se demander pourquoi le réalisateur aurait besoin d'un plan sur « l'ambassadeur » à ce moment précis, et quel genre de problème pratique il pourrait résoudre s'il avait accès à un tel plan. Si on regarde ce qui se passe quelques instants avant la partie transcrite, on découvre que le dernier plan d'écoute passé à l'antenne était un plan sur Diana Buttu, Palestinienne. Si on considère les plans à la disposition du réalisateur au moment où il demande à la 5 de lui couvrir « l'ambassadeur », on découvre qu'il n'y a pas de plan d'écoute sur un Israélien, mais seulement sur Saeb Erekat, Palestinien lui aussi. Il semblerait ainsi que le réalisateur s'oriente à ce moment vers une sorte d'équilibre entre ceux qui, parmi les Palestiniens et les Israéliens, doivent être montrés en tant que récipiendaires des paroles d'une autre personne sur le plateau.

Bien plus tard dans l'émission, on retrouve ce qui sera notre deuxième exemple d'une orientation vers une présentation équilibrée des deux catégories nationales de la part du réalisateur, (12) :

(12) RR030610 [23.41:42 – 23.42:03]. Gilles Darmon, de l'ONG « La Tête », est au milieu d'un long tour.

1. Inv: dans la région, tout le monde utilise après
2. Réa: {il me faut le- il faut}--
3. Inv: { . h h h h c h a c u n m e t } sa définition {derrière le mot paix}
4. Réa: {il (me) faut l'a[mbassadeu:r]}.
5. Scr: { [d'acco::rd]} . {>c'est pour Lionel< }
6. Inv: il y a une une VO:lonté de de Vi:vre:--
7. Inv: (0.1)*(0.3) NORMalement, de vivre: dans le bonheu:rì=
8. Cmn: 1*2
9. Inv: =>et {j*e crois que c'est l'attente de tout le monde<},=
10. Cmn: 2*1
11. Réa: { il me faut : euh le : : : le : : }=
12. Inv: =>et c'est ce que veulent les deux} populations< ,
13. Réa: = { : [E r e k a t]¿ }
14. Scr: { [x x x] : °xx° }

À la ligne 4, le réalisateur demande un plan sur l'ambassadeur (d'Israël). Aussitôt ce plan stabilisé, il le passe à l'antenne (ligne 8) et rend ce participant pertinent en tant que récipiendaire des paroles du locuteur en place. Immédiatement après la sortie du plan sur l'ambassadeur, il réclame un plan sur Erekat, représentant la nationalité opposée, et projette ainsi une insertion immédiate d'un plan sur ce participant. De façon intéressante, il commence la description de ce participant par l'article défini, projetant de la sorte la production d'un titre ou d'une catégorie nationale mais non pas le nom de ce participant. Même si le réalisateur finit par l'identifier par son nom, il s'oriente néanmoins manifestement vers la mise en images de participants qu'il traite en tant que représentants des catégories opposées dans le dispositif des « protagonistes », ainsi que vers une présentation équilibrée de ces participants.

4. Conclusion

Dans ce texte, nous avons décrit le travail d'une équipe de réalisation en train de mettre en images une interview pour la télévision en direct. Dans l'émission étudiée, il y avait huit personnes sur le plateau, invitées à participer (et réparties spatialement sur le plateau) en fonction de leurs relations au conflit au Proche-Orient. Nous avons pu voir comment les membres de l'équipe collaborent dans la production de plans d'écoute sur certains participants à l'interaction du plateau, démontrant ainsi le caractère endogène de ce type de plan.

Le plan d'écoute est traité par l'équipe comme une ressource permettant la construction – au niveau de la communication télévisuelle – d'une certaine façon de comprendre l'interaction du plateau. Comme nous avons pu le voir, cette compréhension peut concerner les relations identitaires entre les participants filmés. La façon dont l'équipe produit et passe à l'antenne des plans d'écoute manifeste une orientation récurrente vers un dispositif particulier dans la catégorisation de certains participants sur le plateau : celui des « protagonistes principaux du conflit au Proche-Orient » et ses catégories nationales « Palestiniens » et « Israéliens ». L'insertion d'un plan d'écoute sur la nationalité opposée à celle du locuteur en place est traitée comme (re)produisant la pertinence de cette opposition pour les téléspectateurs. Ainsi l'équipe travaille-t-elle systématiquement à pouvoir montrer un Palestinien par un plan d'écoute quand le locuteur est un Israélien, et *vice versa*. Dans les extraits étudiés où le locuteur en place n'est ni Palestinien ni Israélien, l'équipe s'oriente vers une présentation visuelle de ces nationalités qui se veut équilibrée : le réalisateur passe alors à l'antenne des plans d'écoute sur des Israéliens et des Palestiniens à tour de rôle.

L'orientation vers de telles catégorisations et de tels enjeux est ainsi manifestement ce qui sous-tend la façon dont l'équipe de cette émission produit la séquence des plans qui passent à

l'antenne. Dans la mesure où ce qui est donné à voir d'une interview sur un plateau de télévision est aussi exploité par les téléspectateurs pour construire le sens de ce qu'ils voient (à partir de méthodes vernaculaires), ce texte aura décrit quelques pratiques situées par lesquelles les membres d'une équipe de réalisation exploitent et accomplissent leur pouvoir d'action sur notre manière de comprendre la réalité, quand celle-ci est passée à la télévision.

Symboles employés pour la transcription

Participants (au début des lignes)

Ani:	animateur
Inv(n):	invité(n)
Int:	interprète
Ca(n):	cadreur(n)
Réa:	réalisateur
Scr:	scripte

Aussi en début des lignes:

Com:	commentaires du transcripteur
Cmn:	commutation

Aspects de l'interaction verbale

(.)	micro-silence (inférieur à une dixième de seconde)
(n.n)	silence mesuré en secondes et dixièmes de secondes
=	enchaînement lié entre deux lignes
.	intonation terminative
,	intonation continuative
¿	intonation montante
?	intonation fortement montante
--	unité intonationnelle interrompue
°mots°	faiblement
<mots>	lentement
>mots<	rapidement
MOTS	fortement
.hh	inspiration, chaque «h» équivalant à 0.1 seconde
:	allongement
(mots)	écoute incertaine

Activité relative au dispositif technique de réalisation

*	commutation entre deux plans
n*n	commutation de la caméra <i>n</i> à la caméra <i>n</i>
n* n	le chiffre encadré renvoie à une image qui est aussi montrée dans le texte
=R	la caméra est à l'antenne (ou, dans le jargon, «a le rouge») au début de la ligne
+/-R	la caméra passe à/quitte l'antenne
—	plan de caméra stable
...	l'image de la caméra s'éloigne d'un objet (plus rapidement et plus les symboles sont serrés)
...	l'image de la caméra s'approche d'un objet
PL	plan large
PM	plan moyen
GP	gros plan
TGP	très gros plan
<u>(Inv1)</u>	la personne filmée par une caméra
<<<<	zoom serrant
>>>>	zoom déserrant
{ }	simultanéité entre événements sur le plateau et en régie.

Références bibliographiques

- Antaki, C. et Widdicombe, S. (éds) (1998). *Identities in Talk*. London: Sage
- Bonu, B., Mondada, L., et Relieu, M. (1994). « Catégorisation: l'approche de Sacks ». In: Fradin, B., Quéré, L. et J. Widmer, éds. *L'enquête sur les catégories*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 129-48
- Bovet, A. et Terzi, C. (2007). « Vers une définition positive de la publicité des interactions médiatiques ». In : Broth, M., Forsgren, M., Norén, C. et Sullet-Nylander, F. (éds). *Actes du premier colloque international sur le français parlé des médias*. Stockholm : Acta Universitatis Stockholmiensis
- Broth, M. (2002). *Agents secrets. Le public dans la construction interactive de la représentation théâtrale*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis
- Broth, M. (2004). « *The Production of a live TV-interview through mediated interaction* ». In : C. van Dijkum, J. Blasius, H. Kleijer, B. van Hilten (éds). *Recent Developments and Applications in Social Research Methodology* (Proceedings of the Sixth International Conference on Logic and Methodology, August 17-20, 2004, Amsterdam), SISWO, Amsterdam
- Broth, M. (2006). « La Pertinence des termes d'adresse pour la construction interactive d'une interview télévisée ». In : Actes du colloque international *Dialogic Language Use: Address in Focus*, Helsinki du 4 au 5 mars 2004
- Drew, P. et Heritage, J. (éds) (1992). *Talk at Work*. Cambridge : CUP.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall.
- Heath, C. et Luff, P. (1993). « Disembodied conduct: interactional asymmetries in video-mediated communication ». In : G. Button (éd), *Technology in Working Order. Studies of work, interaction, and technology*. London: Routledge, 35-54.
- Hester, S. et Eglin, P. (éds) (1997). *Culture in Action. Studies in Membership Categorization Analysis*. Washington D.C. : University Press of America
- Hester, S. et Fitzgerald, R. (1999). « Category, Predicate and Contrast : Some Organizational Features in a Radio Talk Show ». In : P.L. Jalbert (éd), *Media Studies: Ethnomethodological Approaches*. Lanham: UPA, 171-194.
- Hester, S., Housley, W. (éds) (2002). *Language, Interaction and National Identity: Studies in the social organisation of national identity in talk-in-interaction*. Aldershot : Ashgate
- Jayyusi, L. (1984). *Categorisation and the Moral Order*. Londres : Routledge and Kegan Paul.
- Jayyusi, L. (1988). « Toward a socio-logic of the film text ». *Semiotica* 68, 271-296.
- Macbeth, D. (1999). « Glances, Trances, and Their Relevance for a Visual Sociology ». In : P.L. Jalbert (éd), *Media Studies: Ethnomethodological Approaches*. Lanham: UPA, 135-170.
- Mondada, L. (2002). « La ville n'est pas peuplée d'êtres anonymes : Processus de catégorisation et espace urbain », *Marges Linguistiques*, 3, mai. (<http://www.marges-linguistiques.com>)
- Mondada, L. (2003). « Working with video: how surgeons produce video records of their actions ». *Visual Studies* 18:1, 58-73.
- Mondada, L. (à paraître). « Video Recording as the Reflexive Preservation and Configuration of Phenomenal Features for Analysis ». In : Knoblauch, H., Raab, J., Soeffner, H.-G., Schmettler, B. (éds). *Video Analysis*. Bern : Peter Lang
- Mondada, L. (2007). « Analyse vidéo en linguistique interactionnelle : usages du *split-screen* dans des émissions TV ». In : Broth, M., Forsgren, M., Norén, C. et Sullet-Nylander, F. (éds). *Actes du premier colloque international sur le français parlé des médias*. Stockholm : Acta Universitatis Stockholmiensis
- Relieu, M. (1999). « La réalisation et la réception du produit télévisuel comme accomplissements. In : J.P. Desgoutte (éd). *La mise en scène du discours audiovisuel*. Paris : L'Harmattan, 35-65.
- Sacks, H. (1972). « An initial investigation of the usability of conversational materials for doing sociology ». In : Sudnow, D. (éd). *Studies in Social Interaction*. New York : Free Press, 31-74.
- Sacks, H. (1979). « Hotrodder: a revolutionary category ». In : Psathas, G. (éd). *Everyday language: studies in ethnomethodology*. New York : Irvington, 7-14
- Sacks, H., Schegloff, E.A. et Jefferson, G. (1974). « A Simplest Systematics for the Organization of Turn Taking for Conversation ». *Language* 50 : 4, 696-735
- Schegloff, E.A. (1996). « Turn organization: one intersection of grammar and interaction ». In : Ochs, E., Schegloff, E.A. et Thompson, S.A. (éds). *Interaction and grammar*. Cambridge : CUP, 52-133
- Watson, R. (1997). « Some General Reflections on 'Categorization' and 'Sequence' in the Analysis of Conversation ». In : Hester, S. et Eglin, P. (éds). *Culture in Action. Studies in Membership Categorization Analysis*. Washington D.C. : University Press of America
- Zimmerman, D.H. (1998). « Identity, Context, and Interaction ». In : Antaki, C. et Widdicombe, S. (éds), *Identities in Talk*. London: Sage, 87-106