

GLEVAREC Hervé (1999), "Sociologie de la production radiophonique,
Le travail à France Culture comme action située", Sociologie du travail, vol. 41, n° 3, juil.-sept., pp. 275-293.

Hervé GLEVAREC
Centre Lillois d'Etudes et de Recherches Sociologiques et Economiques
CLERSE – IFRESI – Université Lille 1
2, rue des Canoniers
59800 Lille FRANCE
<http://www.univ-lille1.fr/clerse>
Tel : 33 (0)3 20 12 28 20
Fax : 33 (0)3 20 12 58 31
Email: herve.levarec@univ-lille1.fr

Sociologie de la production radiophonique

Le travail à France Culture comme action située

1. La spécificité de la radio

Les analyses qui suivent se situent à l'intersection de deux champs de recherche apparemment étrangers l'un à l'autre : la sociologie du travail et la sociologie des médias. Or, la confrontation des recherches menées dans ces deux domaines apparaît pertinente au regard de l'analyse des processus de production audiovisuelle et médiatique. Dans ce double cadre, la production radiophonique, négligée jusqu'à maintenant par la sociologie, offre une série de traits. Elle représente *une activité collective*. Les gens de radio travaillent avec d'autres professionnels de leur environnement - producteurs, techniciens et chargés de réalisation principalement - mais aussi avec des "profanes" qui sont les interviewés. La production-réalisation radiophonique est *un travail en situation* où l'ancrage pragmatique de la situation de production est non seulement déterminant mais valorisé. L'activité radiophonique est un travail dont le produit intègre des arrangements en temps réel. La coordination entre les professionnels affecte directement l'émission elle-même - il y a une très faible réparation possible en situation de direct par exemple. Enfin, elle se caractérise par *sa relation à un usager* (des auditeurs absents de la situation pragmatique d'énonciation).

La radio publique (Radio France) offre de surcroît un ensemble de traits organisationnels originaux [12]. 1. Elle combine une succession d'organisations-par-projets et une institution stable de type bureaucratique. En effet, si les productions enregistrées nécessitent la mise en

* Centre de Sociologie des Arts, CSA, E.H.E.S.S., 105 Bd Raspail, 75006 Paris - Centre de recherche sur le Politique, l'Administration, la Ville, Le Territoire, CERAT, I.E.P., 38040 Grenoble cedex 9.

place d'une équipe nouvelle pour chaque émission, les émissions en direct, qui s'appuient sur une collaboration récurrente entre producteurs et chargés de réalisation, possèdent également un caractère de projet : la mobilisation des personnels reste variable; les équipes sont de taille et de qualité différentes; le thème varie quotidiennement; enfin, le personnel technique est chaque fois différent et change en fonction des contraintes de planification ou des compétences requises pour l'émission. La sociologie du travail radiophonique emprunte ainsi à l'analyse des formes d'organisations-par-projets [9;21;22] ¹. 2. La radio publique offre aussi une division extensive du travail qui doit s'articuler avec une action collective. Les membres de l'équipe de travail ne doivent pas seulement se coordonner, ils sont pris dans une coactivité. 3. Elle représente une activité située (l'interaction au micro) menée dans le cadre d'un système planifié et pré-spécifié ² [27]. Sa dépendance et son jeu par rapport au contexte pragmatique sont essentiels. Elle se rapproche en cela des activités effectuées en urgence [24]. La situation de direct, plus encore en extérieur (radio déambulatoire), ne peut être reportée ni dans le temps, ni dans l'espace, mais elle laisse libre la dimension visuelle des interactions [14].

Au regard de ces caractéristiques, la prise en compte de la situation d'action devient nécessaire pour mener une sociologie de ce média. Aussi, l'approche en terme d'*action située* nous semble-t-elle particulièrement pertinente pour aborder la production radiophonique. Les courants récents de la microsociologie et des sciences cognitives en se portant vers l'analyse de l'activité située ont ouvert de nouvelles perspectives à la prise en compte de l'interaction entre agents et situation de l'action, où entrent en jeu les objets, l'espace, les procédures cognitives [5;38] ³. Ils permettent de rendre compte de dimensions du travail faiblement prises en considération par la sociologie des médias.

1.1. Le modèle de l'action située au regard de la sociologie de la production

Parmi les diverses approches sociologiques de la production audiovisuelle et journalistique [30], un modèle domine, qui consiste à faire de la production dans les médias le résultat d'un travail de sélection ou de catégorisation des informations [40], tourné éventuellement vers la

¹ L'organisation-par-projets rend compte des formations professionnelles réunissant de manière ponctuelle des personnels aux compétences parfois singulières, autour d'un projet unique dont les procédures de mise en oeuvre restent en partie souples et informelles. Nous avons développé ce modèle dans notre thèse en le rattachant pour partie au producteur.

² Ainsi, à la différence de l'organisation des tours de paroles des conversations ordinaires, le système que proposent les débats et cérémonies se caractériserait par une pré-spécification du contenu des tours et de la nature des séquences (question / réponse).

³ "Pour qu'une activité soit située, il faut non seulement un accès mutuel au contexte, mais de plus, que ce contexte ne soit jamais donné d'avance et soit le résultat de l'interaction ". Ce paradigme est largement développé dans le numéro de *Sociologie du travail* consacré au thème "Travail et Cognition".

construction de pseudo-événements [4]. Il se rapproche en cela d'analyses de la production comme résultat de la concurrence ou produit des conditions de production [1;2] ⁴. Deux types d'analyse sont exemplaires de cette approche : celui de la *routinisation* de Tuchman [36;37] et celui de l'*analyse stratégique* des événements de Molotch et Lester [23]. Partant d'approches ethnométhodologiques ou de la sociologie des professions inspirée de Hughes, ces auteurs considèrent le travail journalistique télévisuel soit comme un processus de contrôle, à travers des catégorisations et des typifications des "inputs" du travail, soit comme le résultat d'un jeu d'intérêts entre promoteurs d'événements. Une synthèse des deux approches a été appliquée au fonctionnement de la rédaction de R.T.L. par Méadel [20]. Ce modèle, relativement déterministe, parce qu'il rapporte l'action aux contraintes de la situation ou, plus largement aux conditions de production, est à rapprocher d'un second type d'analyse qui voit dans les caractéristiques des professionnels les déterminants des comportements. C'est à une troisième approche que nous voudrions recourir. Bien qu'elles ne portent pas sur une Rédaction, nos observations dans une radio culturelle, France Culture, nous amènent, en effet, à privilégier l'analyse de la production radiophonique selon les termes d'une activité située [28;29].

L'approche de l'action située offre deux voies de réflexion à l'analyse du travail [5] : une action située parce que déterminée par "l'environnement équipé d'artefacts et d'objets jouant le rôle de guide pour l'action" ⁵ ; une "action située car orientée et dépendante de l'action du destinataire", perspective héritée principalement de l'interactionnisme et de l'ethnométhodologie. Dans cette seconde perspective, des auteurs ont travaillé plus particulièrement sur la dimension collective du travail [17]. Le modèle de l'action située se caractérise aussi par son refus de rapporter l'action à l'exécution d'une règle ou d'un programme mental, au raisonnement, à la décision et à la planification [33;6]. On en retrouve la filiation dans l'approche ethnométhodologique qui insiste sur l'indexicalité des interactions et la production continue du cadre de l'interaction [25]. La dimension "d'accountability" des conversations par exemple, qui ne peut être objectivée "sous la forme de systèmes de règles ou de procédures opératoires", suppose une dimension d'auto-production de l'interaction. L'organisation de l'activité s'appuie sur une intelligibilité et une descriptibilité qui sont immédiatement sensibles et reconnaissables par les acteurs d'une situation. Descriptions, interprétations, explications et résumés à l'intérieur de l'interaction elle-même peuvent être

⁴ Rendant compte de l'organisation du travail dans une chaîne de télévision américaine, Altheide combine une approche par les contraintes de situations et une autre par les contraintes professionnelles : s'il n'y a plus de nouvelles [news] criminelles le soir et le week-end, c'est parce que les "radios" policières sont inaudibles en semaine, parce que le rédacteur n'est plus là et qu'il privilégie ce qui paraît dans la presse, mais aussi parce que l'activité sur le terrain est guidée par la perspective journalistique qui exige de choisir un angle et de raconter une histoire.

⁵ Cette première voie de réflexion, plus cognitive, attentive au rôle joué par l'environnement équipé de machines et d'objets trouve dans le travail radiophonique de montage et de mixage un terrain pertinent où les supports visuels (compte-tours, collants de différentes couleurs, écrans informatiques) sont essentiels à l'exécution, à la coordination et à la structuration de l'émission.

rapportés à la maîtrise du langage naturel des activités et des interactions (propre à un cadre de l'expérience dans la terminologie goffmanienne [16]). Ce modèle permet d'approcher l'intelligence des situations. Il peut aussi être productif pour saisir les engagements.

A la différence des deux premiers modèles cités, nous insistons sur la nécessité de ne pas séparer trop fortement le travail de sélection et d'organisation des informations en amont et le travail d'antenne. Nous voudrions montrer que le "résultat" du travail produit au moment de la diffusion s'obtient autant par un travail préalable d'ordonnancement que par la construction de conditions propres à favoriser un "événement", qui dans le cas de la radio sera essentiellement synonyme d'un *engagement* des locuteurs au micro. Dans un régime d'action qui vise l'engagement subjectif des participants [34], le travail ne peut se résumer à un processus de contrôle, de routinisation, de catégorisation ou d'anticipation des situations de production, processus qui serait vécu par les professionnels comme une "faute". Il ne s'agit pas de catégoriser l'événement inattendu ou imprévu, mais, dans certaines limites, de susciter et d'installer les conditions favorables à son émergence. Nous souhaitons appréhender l'activité radiophonique à France Culture comme un travail en situation et suspendre l'analyse des conditions de production comme contraintes pour rendre compte de l'auto-production et du jeu des professionnels avec ces conditions de production propres aux médias.

Nous retiendrons pour notre analyse deux espaces, le studio et la cabine, et trois ensembles de relations de coordination, l'activité en studio, celle en cabine et l'interaction cabine / studio. Nous nous appuyerons sur les émissions réalisées en direct. Le direct met le travail en dépendance irréversible à l'environnement, dans un espace où le contexte est auto-produit par l'interaction. Du point de vue professionnel, le cadre général de l'activité radiophonique met en présence le personnel de la cabine technique et le personnel du studio. La cabine voit officier un chargé de réalisation (ou un réalisateur), un chef-opérateur et parfois un opérateur du son et un assistant à la réalisation. Les tâches de l'opérateur du son lors des directs consistent à placer les bandes sur les magnétophones. Le chef-opérateur du son est à la console. Il module le son et mixe les différentes sources sonores. Le chargé de réalisation est à l'interface du studio et du chef-opérateur. Installé à droite du chef-opérateur, face à la console comme lui, il suit l'émission sur un conducteur, interagit avec les personnes du studio et indique au chef-opérateur les différents moments et les sources à envoyer ou à mixer. L'assistant à la réalisation assiste le réalisateur (de dramatique) dans le cadre des émissions de fiction. Le régisseur de production est chargé de noter, dans les émissions en direct, les références et les durées des musiques diffusées, qui sont nécessaires à la constitution des droits d'auteurs. En studio, soit le producteur est seul, soit il est en présence de collaborateurs ou d'invités (universitaires, chercheurs, écrivains...).

2. L'activité en Studio

2.1. L'installation d'un régime d'engagement

L'émission de radio à France Culture est un cadre particulier qui se construit entre producteur et intervenants, avant, pendant et après l'émission. Le cadre de l'interaction radiophonique inclut le contenu abordé par les parties et les modalités de son traitement, mais aussi la nature relationnelle de l'interaction au micro et les formes de l'engagement des protagonistes. L'analyse des conversations entre une productrice et ses "invités" (sic) au moment du passage à l'antenne lors d'une émission de sciences de l'homme nous permettra de mettre en évidence la construction d'un cadre central de l'émission radiophonique.

(*Etat d'alerte*, 250797) Une partie de l'émission est à la charge d'un producteur coordonnateur, une autre, indépendante, à la charge d'une productrice. Un incident (un invité qui n'arrive pas à l'heure prévue), a obligé à inverser, au pied levé, l'ordre d'intervention des producteurs. La productrice (P) prendra donc l'antenne en premier, en présence, autour de la table dans le studio, de deux invités hommes, (I1) et (I2).

Je mets en route le magnétophone alors que la musique de générique est déjà lancée et entendue dans les enceintes du studio. La musique continuera jusqu'à l'entrée à l'antenne, soit au total presque deux minutes.

La productrice se racle la gorge. Elle porte un casque sur les oreilles qui la "relie" à la cabine et au programme en cours. Chacun a posé ses notes ou ses ouvrages sur la table.

[le port du casque la fait parler fort sans qu'elle s'en rende compte]

P -> I1 : mettez vous là vous m'entendrez mieux non (21.0 s) on va essayer de s'arranger comme ça hein (3.4) prenez votre temps hein pour parler de la revue hein hahaa

I1: [haha

P -> I1 : vous avez pas les numéros ?

I1 : non

P -> I1 : vous la connaissez par coeur

I1 : j'ai marqué moi des numéros mais mais je les ai pas trouvés (5.0) on n'est pas à la télé là (on présente pas des)

On entend la musique du générique (30s env). La productrice regarde ses notes.

P : ça fait remplissage (4.0)

P -> cabine : c'est quand tu veux tu peux me le donner quand tu veux hein

Musique (16s), celle-ci se termine naturellement (riff de fin). Ouverture de la lampe rouge au centre de la table

[allusion dépréciative à la durée du générique]
["le" désigne l'antenne]

HORS-ANTENNE

ANTENNE

P : voici une revue qui naît dans les années soixante à contre courant de tout ce qui circulait à l'époque dans le milieu des sciences sociales (...) alors bonjour Pierre L. vous êtes sociologue membre du comité de rédaction bonjour à vous René G. vous vous êtes directeur de la revue est-ce que vous pouvez nous la présenter ?

I1 : alors j'ai repris la direction de la revue quand...

Le moment qui précède l'antenne est celui de la *construction spatiale de l'interaction*. Le placement des interlocuteurs autour de la table "circulaire" est à la charge de la productrice ou du technicien, en fonction de leur nombre et selon une répartition homogène, ceci afin d'isoler au mieux la sélection visuelle de chaque interlocuteur et d'éviter au maximum les mouvements de têtes face au micro que redoute le preneur de son. Le producteur doit maintenir son interlocuteur à portée, en réduisant l'éloignement physique ou les interférences avec d'autres éléments.

Les *formulations* (accounts) [10] contribuent à construire le cadre d'interaction en même temps qu'elles le forment. «On va essayer de s'arranger comme ça» et «prenez votre temps pour parler de la revue» sont des formulations qui sollicitent la collaboration des interlocuteurs à un cadre d'échange dont la dimension temporelle est bousculée par l'incident en même temps qu'objectivée à travers elles : "faisons comme ça, il faut tenir l'antenne."

Les deux énoncés suivants de la productrice sont des digressions qui se situent hors du cadre principal. «Vous la connaissez par coeur» introduit un "canal de distraction" [16]. Les sorties du cadre principal, hors-antenne ou à l'antenne, sont des moyens d'engager l'intervenant sur un terrain autre que celui du thème et des modalités de l'émission, dans les marges d'un cadre principal qui peut l'inhiber ou le formaliser, et *aussi* de rendre mutuellement discernable que la détente, l'humour, bref la sortie contrôlée du cadre, sont possibles pour l'invité.

«On n'est pas à la télé là» constitue un "account" de la part d'un des invités. Il y a bien longtemps que la productrice aguerrie, elle, a déplacé sur le son (sur la dimension sonore de la parole et du contexte) son attention. Par contre, l'invité tend à rapporter la situation radiophonique à une épreuve télévisuelle où l'on montre et voit.

Les *formulations* prennent sens dans une pragmatique de l'action. Ainsi, par exemple, c'est une faute radiophonique de "remplir" l'antenne («ça fait remplissage»). A l'inverse, le bon producteur se doit de "l'occuper". Est qualifié de remplissage ce qui revient à faire apparaître la ficelle, c'est-à-dire ce qui trahit et dénature un dispositif d'intéressement de l'auditeur [11]. Il n'y a plus de dispositif parce qu'il y en a trop. Ce jugement de qualité met en évidence cette compétence du producteur à faire advenir une mise en forme de l'émission qui soit susceptible, selon lui, d'intéresser l'auditeur. Les producteurs s'appliquent à installer l'interlocuteur dans un espace à la fois stabilisé, prévu, où l'on sait de quoi l'on va parler, sans angoisse, et simultanément non clos, où la thématique de l'échange n'est pas décidée dans ses moindres détails, où l'on peut sortir du cérémonial. Pour cela, le producteur peut, par exemple, user d'un jeu sur le cadre principal et le hors-cadre, de manière à ne pas réduire l'interlocuteur à une seule de ses qualifications, celle qui motive sa participation, mais au contraire en à solliciter d'autres, ce qui peut produire son engagement dans la parole. A cet égard, l'analyse des cadres que développe Goffman peut paraître statique et formelle dans sa forme

descriptive. Définir simplement le cadre de l'interaction à l'antenne par un ensemble de règles précises en appauvrit la compréhension, alors qu'il est le fait d'un "mouvement", d'un "balancement" entre cadres.

Les producteurs travaillent à situer l'expérience radiophonique dans l'ordre du prévisible. Il ne s'agit pas pour eux de routiniser leur activité afin de contrôler strictement l'inattendu. Il importe au contraire de provoquer l'événement. Il faudrait ainsi distinguer trois catégories de l'expérience radiophonique : le prévu, le prévisible, l'imprévu. Tout le travail des gens de radio est de situer le moment de l'émission et de l'enregistrement dans une situation prévisible, c'est-à-dire de construire le prévu et l'imprévu comme deux limites pour se situer dans un espace du prévisible, afin d'obtenir un *engagement vivant*, voire un *événement radiophonique*. On ne peut restituer la réalité de la conversation radiophonique, du moins l'ambition et les modalités du travail des professionnels, qu'en se plaçant dans une position qui n'est ni déterministe (les gens de radio contrôlent la conversation de part en part et tout le temps), ni purement constructiviste (l'échange est totalement imprévu).

2.2. Les supports de l'interaction

Afin de "cadrer" l'intervention de leur invité dans un format qui respecte l'ordonnancement prévu des séquences et des tours de parole tout en permettant l'engagement des locuteurs, le producteur doit intervenir de façon double auprès de son interlocuteur.

D'une part, il lui faut contrôler ses interventions. L'entrée en émission est le moment d'installation *in situ* du cadre de la conversation à l'antenne entre producteur et invités. Le premier temps est celui de la diffusion dans le studio du programme en cours quelques minutes avant l'antenne. Le producteur peut en faire la demande au technicien. Ou bien, quelques secondes avant l'antenne, c'est le preneur de son lui-même qui diffusera le programme. Cette retransmission de l'antenne en cours consiste à rappeler les intervenants à ce qui va venir, donc au silence, et à les mettre dans "l'ambiance". Le second moment est celui du passage à l'antenne proprement dit. Il peut être rappelé par le producteur ou le chargé de réalisation. Objectivement, il correspond à l'ouverture des micros, c'est-à-dire au "rouge". Le producteur peut rappeler la consigne de silence, le chargé de réalisation déclarer "attention" dans le studio.

<p>(Etat d'alerte, 050997) Le producteur (P) est en présence de plusieurs invités (Is) autour de la table. L'émission est en direct l'après-midi. Avant de débiter l'émission, une annonceuse "désannonce" l'émission précédente.</p>

On entend la musique du générique de l'émission précédente

P -> Is : quand ça sera allumé là vous vous taisez en rouge là c'est que le micro sera allumé

Il : parce qu'on commence à quinze heure trente ?

La musique continue

Cabine -> Studio : attention attention s'il vous plaît

La musique va decrescendo

HORS-ANTENNE

-

ANTENNE

Annonceuse : vous avez entendu aujourd'hui des musiques de Jean-Jacques Rousseau, Pierre-Alexandre Monsigny...

D'autre part, comme on l'a vu, le producteur doit solliciter son interlocuteur en l'installant dans une situation propice à son engagement ou suppléer à ses défaillances. Le producteur, comme tous les enquêteurs professionnels, met en place une relation à ses invités qui s'appuie sur un ensemble de ressources relationnelles. Ce qu'une productrice appelait la nécessité «d'être hyper gentil» en présence de l'invité se manifeste dans l'interaction conversationnelle par des regards bienveillants, sourires, acquiescements manifestes, expressions corporelles d'un engagement de l'intervieweur. Ce sont là autant de ressources pour étayer l'effort de l'invité à soutenir l'échange qui tiennent à la disponibilité particulière du registre visuel pour l'interaction en radio.

En effet, la conversation à l'antenne est une relation de coprésence offrant des "canaux de distraction" plus ouverts que dans le cadre d'une interaction ordinaire qui ne tolère que de façon minimale le détachement des participants [15]. Le locuteur est autorisé à parler sans regarder son interlocuteur ou à lire et feuilleter des notes pendant qu'il s'exprime. Cette forme de coprésence des interactants tient à une situation publique sans présence physique de l'assistance. L'échange y est irréductible à l'interaction. Il est orienté vers un auditoire invisible. Par ailleurs, l'absence de ce public, et bien qu'il y ait des professionnels dans la cabine, autorise une dissociation fonctionnelle entre ce qui relève de l'énonciation et ce qui relève des aspects gestuels. Aussi, les signes et artefacts visuels sont disponibles et peuvent fonctionner dans les coulisses de l'action. Mais leur autonomie en radio est à double tranchant. Ils peuvent aider le producteur à contrôler l'organisation de l'interaction et à agir sur l'intervention de l'invité : détourner le regard, faire signe de clore, regarder l'horloge. Ils peuvent aussi servir l'invité qui, davantage libre de ne pas soutenir du regard l'interaction avec le producteur, peut, à son tour, lui rendre plus difficile la prise de parole.

3. Le travail en cabine : variabilité des rôles professionnels et nature des actes de travail

Le travail en cabine entre technicien et chargé de réalisation, auxquels peuvent s'ajouter un opérateur et un assistant, offre deux aspects propres à une action située : la *variabilité contextuelle des rôles professionnels* et le recours à des *actes de travail*.

3.1. La variabilité des rôles professionnels

A la différence des radios commerciales et associatives où l'équipe est souvent réduite à un technico-réalisateur et à un animateur, ou même à une seule personne responsable des manettes, de l'installation des disques et de l'animation, le collectif de travail à Radio France, pour un travail radiophonique plus élaboré, met en présence différents personnels dont les finalités supposent l'action collective. S'ensuit-il des répartitions fixes de tâches ? Voici un extrait d'observation au *Panorama* où certaines tâches effectuées en cabine ne le sont pas systématiquement par la même personne.

Panorama. Emission en deux parties (12h-12h30 / 12h45-13h30) de critiques autour de livres publiés. L'observation est menée depuis la cabine.

Nous sommes à l'antenne. La régisseuse s'est levée et a posé un CD sur le lecteur. "Chut, on parle trop fort", dit la chargée de réalisation à trois collaborateurs qui attendent d'entrer en studio. L'opérateur aussi s'est levé, il regarde la pochette du CD. Le chef-opérateur "envoie" la musique du CD, à la suite de la bande qui vient de se terminer.

- "Tu peux remonter celui-là", dit la réalisatrice à l'opérateur, sur le ton de l'autorisation accordée. L'opérateur rembobine la bande désignée par la chargée de réalisation. La régisseuse prévient celle-ci qu'elle s'absente mais qu'elle va revenir. L'opérateur retire la bande installée sur le mag 3 et met un collant pour fixer l'extrémité volante. Le chef-opérateur pose un bobino sur le mag 3. L'opérateur tend à la réalisatrice les deux bandes qu'il vient de retirer.

S'il est fréquent que des tâches soient tantôt effectuées par l'opérateur et par le chef-opérateur, comme installer les bandes sur les magnétophones, il est tout aussi courant qu'elles soient exécutées par le chargé de réalisation, voire par l'assistant à la réalisation ou le régisseur de production. Ainsi, une des caractéristiques de l'organisation radiophonique est l'*indistinction de certaines tâches*. De fait, la codification des fonctions par la convention collective reste peu précise et, quand elle l'est, peu conforme à la pratique du travail en

équipe. Le niveau de description qu'elle adopte ne livre et ne prescrit rien quant aux détails des tâches et aux modalités précises du travail. L'indistinction maximale et la plus courante porte sur le montage, l'installation des bobinos et l'écoute de l'amorce. Aussi bien chef-opérateurs et opérateurs que chargés de réalisation peuvent effectuer ces tâches, à tour de rôle ou en même temps, sur des bandes identiques ou différentes. La chef-opératrice peut, pendant que la chargée de réalisation téléphone, monter une bande. Le chargé de réalisation et le preneur de son peuvent installer et ajuster les bandes sur les magnétophones bien que l'opérateur soit présent et inoccupé. Il arrive, à ce titre, qu'il y ait des quasi-collisions sur les bobinos, ou des politesses quant à savoir qui installe ou monte une bande. Il reste que cette indistinction n'est pas extensible à l'infini. La prise de son et surtout le mixage sont le travail du seul chef-opérateur par exemple.

La variabilité des situations de travail permet de rendre compte pour partie de cette variabilité des rôles. En fonction des moyens et des personnels affectés à une émission, les tâches effectuées varient. Le chef-opérateur peut, par exemple, accomplir une tâche qu'il n'aura pas à faire en présence d'un opérateur dans le cadre d'une autre émission. Les fonctions ne sont pas strictement tranchées parce que, selon la nature de l'équipe de travail, le faisceau des tâches augmente ou diminue pour chacun des participants. La variabilité des effectifs et des types d'émissions, qui vont de la dramatique avec quatre ou cinq personnes, voire beaucoup plus, à l'émission réalisée à deux ou trois, amène les professionnels à effectuer des tâches qu'ils n'accompliront plus dans un autre cadre, et favorise une indistinction dans la réalisation de certaines tâches en cabine ou autorise une certaine négation de la hiérarchie. A cela, il faut ajouter l'effet propre de la structure des âges qui, dans le cas des techniciens, tend à fonctionner en sens inverse des relations hiérarchiques. Le cadre de travail de la radio publique reste donc fortement soumis à une variabilité contextuelle de faisceaux de tâches, relatifs aux situations de travail (type d'émissions plus ou moins élaborées, par exemple) ou au contexte même qui l'exige.

3.2. Formes de coordination et actes de travail

En cabine, l'activité du chargé de réalisation et du chef-opérateur est faite d'une alternance de séquences d'activité et de séquences d'inactivité. Le chargé de réalisation pose les bandes, les disques, donne des indications sur le déroulement de l'émission. Le chef-opérateur installe aussi des bandes, surveille les niveaux sonores et tient ses potentiomètres. Mais avant que n'advienne le prochain changement de source sonore (lancement d'un disque, d'un bobino, retour au studio), il y a un moment d'inaction, de silence, d'attente. Les personnes de la cabine vivent ainsi des périodes d'inactivité, qui sont des périodes de suivi ou d'écoute flottante de ce qui se dit dans le studio, chacun effectuant, éventuellement, des tâches relativement

individualisées, et des périodes d'activité qui appellent une mobilisation collective. On peut décrire alors le travail en cabine comme une succession d'actes de travail mobilisant tous les acteurs momentanément, entrecoupés de phases de moindre mobilisation et davantage individuelles (phases de surveillance des actions en cours et d'anticipation des séquences à venir).

Le concept d'*acte*, dans son acception pragmatique, peut être légitimement appliqué au travail, et notamment au travail radiophonique. En effet, Austin [3] considère comme des dimensions de l'action aussi bien les actes de discours que les actes physiques. La notion d'*acte de travail* que nous voudrions introduire n'est pas une sous-division de la notion d'*opération*, qu'analysent Veltz et Zarifian [39], non plus son substitut ⁶. Il s'agit d'une notion qui permet de saisir les moments où l'activité est collective, soit qu'elle suppose la simultanéité de l'action d'au moins deux personnes, soit qu'elle s'appuie sur une coordination nécessaire aux enchaînements. L'acte de travail permet de saisir les personnes (et leurs compétences) dans leurs arrangements (conventionnels, interprétatifs...), mais aussi la différence et le "séquençement" des activités collectives (se coordonner, informer le partenaire de la suite, le diriger dans ses actes) et des activités individuelles (noter des droits d'auteurs, téléphoner pour obtenir une liaison). Cette notion qui doit nous permettre d'opérer un découpage significatif de l'activité a la vertu de montrer qu'une partie des actions qui apparaissent au premier abord individuelles sont en fait insérées dans un acte de travail [17].

L'acte de travail radiophonique en cabine comporte ainsi une importante dimension collective organisée autour du couple informer / diriger. Il faut, de part et d'autre, posséder l'information pertinente pour l'organisation de l'émission, et il faut orienter son partenaire vers un certain type de réalisation, à tel moment, avec tel effet. On peut identifier plusieurs formes de collaboration.

J'assiste depuis la cabine à l'émission *Archipel Sciences* en direct (émission de sciences, mardi de 20h 30 à 21h 30). Le technicien est devant la console, à sa droite la chargée de réalisation qui regarde de temps en temps le conducteur de l'émission.

Le chef-opérateur demande à la chargée de réalisation s'il arrête le bobino qui vient de se terminer.

- "Oui", répond-elle. Puis, elle se lève et met une bande en place. La voyant faire, il demande : "c'est quoi le deuxième morceau ?" Celle-ci l'informe sur le type de musique

⁶ Veltz et Zarifian, dans leur état des lieux historique des modèles de compréhension du travail dans l'entreprise, appellent un substitut au modèle de l'*opération* (modèle taylorien-fordien centré sur la notion de productivité des opérations de travail, qui définit une série de tâches précises et un poste de travail fixe) permettant de penser les dimensions contemporaines d'un travail de plus en plus collectif, variable, rétif à la réification, n'incluant plus seulement une finalité productive, mais des objectifs de qualité, d'adaptabilité.

et lui demande : "tu veux que je le mette là ?", en proposant d'installer la bande sur un autre magnétophone, de manière à ce qu'il la voit mieux.

- "Non, c'est bon.

- A quarante cinq (20 h 45), il devrait envoyer le premier disque. A peu près. Je te dirais." Puis, c'est le silence en cabine. Chargée de réalisation et preneur de son regardent le studio. Le producteur lève le doigt.

"Top", dit la chargée de réalisation à son collègue, qui pousse le potentiomètre et déclenche ainsi le magnétophone.

L'information est détenue, en grande partie, par le chargé de réalisation. C'est lui qui connaît les enchaînements des séquences d'une émission donnée, ainsi que la manière habituelle de les réaliser. Le technicien peut être l'initiateur de la demande d'informations utiles. Il demande au chargé de réalisation le conducteur, il pose des questions sur les séquences à venir ou sollicite la confirmation de ce qu'il lit ou a l'habitude de faire. Le chargé de réalisation peut aussi donner l'information concernant les éléments à venir. Il prévient à haute voix, met les documents (conducteur, disque) sous les yeux du preneur de son. Il peut aussi initier l'information en installant une bande ou en demandant la préférence du technicien quant à son emplacement. La mise en place est alors indirecte. Le chargé de réalisation informe en faisant, le technicien se renseigne en voyant faire. Etant donné que les séquences d'une émission en direct ne s'imposent jamais d'elles-mêmes, à l'exception des débuts et fins d'antenne ou des plages fixes des émissions fortement réglées, la plupart du temps, c'est au chargé de réalisation d'initier l'information. Il doit informer mais aussi contrôler auprès du chef-opérateur que celui-ci a bien reçu l'information pertinente.

Mais informer et vérifier ne suffisent pas, il faut faire exécuter certaines tâches par les autres membres de l'équipe, afin d'assurer le bon enchaînement des passages studio-cabine, cabine-studio. A l'intention informative s'adjoint une intention communicative et un acte de langage qui engage la nature de la relation hiérarchique. La question de la direction des tâches se pose alors. Si le chargé de réalisation détient en partie l'information, le technicien est maître de l'exécution. Ce dernier possède un "pouvoir" qui tient au contrôle qu'il exerce sur l'exécution, en d'autres termes, au contrôle d'une zone d'incertitude [7]. S'il reste dépendant d'un conducteur, il demeure libre quant à la manière de le suivre. Il peut se faire attendre, certes dans des limites restreintes en direct où la présence au bon moment est la contrainte majeure, mimer un refus, dans tous les cas son pouvoir est discrétionnaire parce qu'il porte sur les objets.

Deux conceptions s'opposent alors. Soit le chef-opérateur considère qu'il est le chef d'orchestre d'un ensemble d'instruments, magnétophones, compact disc et voix émanant du

studio, tous appréhendés comme sources sonores (la voix du producteur est, elle-même, matérialisée par un niveau sonore et un potentiomètre). L'autonomisation technique et artistique du preneur de son, les pouvoirs de constitution du son qu'il acquiert et les arrangements qu'il effectue, déterminent une relation avec le réalisateur qui n'est plus de simple exécution mais de collaboration et de compromis [19]. Le chargé de réalisation peut même être désigné comme un assistant qui aide à disposer les éléments. Soit, à l'inverse, l'asymétrie est en faveur du chargé de réalisation. Il considère qu'il est l'organisateur de l'émission et l'interface entre le technicien et le producteur. Il peut commander verbalement au preneur de son. L'asymétrie en faveur de l'un ou de l'autre peut trouver un fondement dans les caractéristiques socioprofessionnelles des personnes mises en présence (en termes d'âge, de sexe, de formation générale). Il reste que les couples de travail mettent en présence des personnels sans grands écarts de niveau de formation générale et spécifique [13] ⁷.

Il y a ainsi de façon simultanée et intriquée une circulation des informations sur le travail et une direction des tâches. Quelle forme prend la combinaison de ces deux dimensions ? La coordination du travail en cabine se caractérise par le recours à une double signification des gestes et des actes de travail. Par exemple, le fait d'installer une bande consiste à la fois pour le réalisateur à assurer sa mise en place, mais aussi à montrer indirectement au technicien qu'il va falloir "lancer" un bobino. Il s'agit là d'une forme caractéristique de collaboration qu'on peut appeler "souple", qui consiste à la fois à faire (installer un CD par ex.) et, en faisant, à solliciter le collaborateur. L'usage performatif, au sens linguistique ⁸, des comportements et actes de travail en cabine permet une forme de collaboration qui évite un ordre ou même une requête. De même, le libre accès au conducteur qui est laissé au chef-opérateur évite d'avoir recours à des formules directives. Tout n'est donc pas verbalisé de part en part, et quand c'est le cas, le recours aux formules "ouvertes" (interro-négatives et interro-affirmatives) est fréquent : "tu veux que je le mette là [en parlant d'un bobino à installer] ?" L'acte de travail indirect [31] ainsi défini pourrait être décrit dans les termes de l'analyse de la communication ostensive-inférentielle [32]. Ce type d'acte engage la question de l'attente à l'égard d'autrui, des rapports de force, de la dette contractée, du refus possible entre deux interactants. La constitution comme *actes de travail* des actions et paroles des professionnels de la cabine est une des formes que prennent la coordination et l'action collective dans le travail d'antenne en radio. L'indistinction de certaines tâches entourant les objets, notamment les bobinos, objets dont la position est charnière au sein des enchaînements, qui sont les moments délicats en

⁷ Nous avons abordé la position socioprofessionnelle des producteurs dans un article antérieur.

⁸ Par analogie avec la pragmatique austinienne, l'acte de travail serait "illocutoire" dans ses effets d'information (en posant une bande, j'ai informé le technicien) et "perlocutoire" dans ses effets sur la relation de travail (par le fait de poser une bande, le technicien a été amené à prévoir la suite des enchaînements).

radio, trouve une partie de son explication dans les actes de travail qu'elle supporte. Du point de vue de l'action située, l'objet fonctionne ici comme signe et non comme signal [5] ⁹.

4. La relation cabine /studio : s'appuyer sur l'interaction

La relation entre la cabine technique et le studio est constitutive de la forme d'ensemble du programme qui est entendu sur les ondes : enchaînements entre séquences en studio et reportages. La professionnalisation du travail radiophonique à Radio France, d'une part, ne se caractérise pas par une codification poussée des relations de coordination entre la production et la technique, d'autre part, ne peut suppléer entièrement à la dépendance au contexte. En direct, les contraintes matérielles sont la contingence du processus - il peut arriver un imprévu - et la présence à l'antenne - il peut y avoir un blanc.

Pour se coordonner, les professionnels de radio doivent s'appuyer sur des conventions pratiques, que ne supprime en rien le conducteur de l'émission, lors de chaque passage d'une séquence à l'autre. La mise en oeuvre concrète des séquences fait appel autant à des relations verbales et gestuelles explicites qu'à des relations indirectes et implicites qu'il faut interpréter. Le chargé de réalisation prévient le producteur de l'ouverture de l'antenne : «attention»; «ça va être à toi»; «après ton topo, tu envoies le bob sur l'Algérie.» Ce peut être le producteur qui se renseigne, hors-antenne, auprès du chargé de réalisation sur la suite et sur les durées... Si, hors-antenne, la coordination peut être "directe", le travail en situation à l'antenne exclut presque totalement pour le producteur à l'antenne l'usage de la parole pour coordonner les séquences. L'activité nécessite de recourir à des conventions visuelles de part et d'autre de la vitre. Le producteur peut recourir à des gestes conventionnels : faire un cercle avec l'index pointé vers le haut pour solliciter "l'envoi" d'un bobino par les gens de la cabine. La convention permet la coordination des personnes parce qu'elle constitue le fondement d'une interprétation ou d'une anticipation adéquate du comportement d'autrui [26].

La dimension centrale de cette coordination réside en fait dans les arrangements implicites entre la cabine et le studio qui fondent l'ensemble des interactions "professionnalisées" entre

⁹ Il convient de noter les fortes analogies entre les formes de coordination et de coopération que nous avons observées et celles qu'ont étudiées Heath et Luff dans un poste de commande du métro londonien. Là aussi, les acteurs se rendent mutuellement manifeste leurs activités respectives et agissent par inférence. "Certaines phrases ou même certains mots adressés au téléphone par le régulateur aux conducteurs ou aux aiguilleurs suffisent pour que l'informateur fasse les inférences naturelles et s'engage dans l'action pertinente." De même, les auteurs qualifient de division du travail souple cette forme de coordination. Les acteurs, tout en contrôlant et en s'appuyant sur le travail de leurs collègues, maintiennent une "distance sociale" et manifestent une forme d'inattention civile à l'activité d'autrui. La différence avec le travail radiophonique tient toutefois à ce qu'il n'est pas de façon centrale un travail collectif mené simultanément ou successivement et orienté vers un objectif commun aux participants et unique. Il reste que la similitude tenant à ces activités réside "dans la manière dont les tâches et les responsabilités spécifiques, y compris celles qui semblent être individuelles et privées, sont interactionnellement organisées".

producteurs, collaborateurs, techniciens et réalisateurs. Les conventions ne peuvent donc s'analyser comme un code ou une grammaire de l'action, mais comme le support d'un processus inférentiel bien plus ouvert et indéterminé, donnant lieu notamment à des erreurs. Ainsi, la surveillance du temps et du déroulement de l'émission se fait par inférence : le chargé de réalisation contrôle les durées à partir des signes que donne le producteur de la conscience qu'il a du temps qui arrive à sa fin, en levant les yeux vers l'horloge par exemple. Information et interprétation se font indirectes, par une vérification, lors des moments charnières que sont les débuts et fins de séquence, du partage des attendus ou d'un "environnement cognitif mutuel" [32], c'est-à-dire des marques que donne chacun des participants de part et d'autre de la vitre. Le sens d'un geste en radio ne relève pas strictement du code comme la gestuelle des courtiers en bourse, non plus d'une invention quotidienne, mais d'un processus d'inférence qui mêle un code professionnel et une symbolique ordinaire discernable grâce au contexte local.

En cabine lors du *Panorama*. L'émission est en direct. Nous sommes à l'antenne.

Il est plus de 12 h 15. Le bobino du mag 2 est terminé, les personnes du studio ont repris la parole.

Chef-opérateur : "après on va lancer mag 3.

Chargée de réalisation : oh non...", dit-elle en sous-entendant "pas encore". Puis elle se met à parler sur les paroles provenant du studio, les reprend, les discute, les moque. Le chef-opérateur regarde ses "pots" [potentiomètres], règle un bouton. Silence dans la cabine.

La chargée de réalisation regarde l'horloge au dessus de la vitre, mains au menton. Le chef-opérateur tient les "pots" des deux mains. La chargée de réalisation regarde à nouveau l'horloge. Le producteur regarde vers la cabine, puis vers la chargée de réalisation.

La chargée de réalisation prend acte de ce regard comme d'une information et se tourne vers le technicien : le producteur a conscience de devoir s'interrompre; le preneur de son doit se tenir prêt à lancer le générique et à fermer le micro. Regarder l'heure de façon insistante est une des manières qu'a le chargé de réalisation d'informer et de diriger le studio. Un autre exemple de coordination implicite en direct réside dans la technique de mixage d'une musique sous la voix. Les locuteurs ignorants peuvent être surpris d'entendre une musique, celle du générique par exemple, sous leur voix. Doivent-ils s'arrêter, continuer ? Est-ce une erreur, un signal de se taire ou une mise en forme radiophonique qui incite, au contraire, à continuer de

parler mais en s'interrompant finalement ? Dans le premier cas (s'arrêter net), le locuteur fera une erreur radiophonique, dans le second une "mise en ondes" (mixage). Les modalités de la coordination en direct laissent donc une grande part à l'interprétation de la situation. La mise en évidence des arrangements implicites nous amène à insister davantage sur la dimension d'interprétation de la coordination que sur l'aspect de la règle. Cette dimension d'indexicalité de la coordination est essentielle au travail radiophonique et est valorisée par les professionnels.

En effet, les acteurs doivent s'informer et se coordonner pour les moments de "passage" (prévus, prévisibles, voire imprévus) de la cabine au studio et vice versa (enchaînement "cut", "shunté"...). Dans un cadre professionnel où la récurrence des relations de coordination et le support écrit et concerté de l'interaction transforment l'incertitude sur les attentes d'arrière-plan et les conjectures sur le comportement d'autrui en une forme conventionnelle, l'interaction nécessaire "au rythme d'ensemble" de l'émission porte essentiellement sur la vérification ou le rappel des attendus (inscrits sur le conducteur écrit de l'émission), c'est-à-dire se situe à un niveau pour partie décontextualisé (appelons-le le niveau I). Dit autrement, l'environnement est stabilisé. Le conducteur de l'émission rentre dans le cadre de cette planification [35].

Or, pour les professionnels de radio, un tel fonctionnement décontextualisé, mise à part sa fragilité lors des erreurs ou des incidents d'antenne, constitue aussi un écueil. Il ne s'agit pas tant de se coordonner pour l'action que de s'appuyer sur la dimension interactionnelle de la production radiophonique, toujours aléatoire quant à sa réussite, pour donner une orientation à la succession des phases, une dynamique, une impulsion aux enchaînements de l'émission : le producteur fait un geste "enlevé" de la main, que le technicien va comprendre comme sollicitant une réaction vive à la console. D'un niveau décontextualisé et routinisé, on passe à un second niveau qui "recontextualise", un niveau II. La coordination doit rester souple et conserver une part d'indétermination pour que l'indexation (ou l'accrochage) de la situation d'énonciation à la situation de production (une interaction réelle en temps réel) serve de ressort à une dynamique des enchaînements¹⁰. Les supports et les objets du travail entrent ici en jeu. Le conducteur de l'émission par exemple ne sert alors non pas tant d'aide-mémoire ou de guide à l'action [18] que de support à la succession des séquences, et sa fin pratique est d'atteindre l'équivalence entre la production en direct (les "micros") et l'enregistré (les bobinos).

¹⁰ Faute de quoi - et chacun en a déjà fait l'expérience auditive à l'écoute de certaines radios associatives - on assiste à des enchaînements incertains, "ratés" selon la pragmatique visée ici : grands silences avant une musique ou, au contraire, interruption des propos avant leur clôture.

Conclusion : le travail de contextualisation

Nous avons vu comment les professionnels jouent de leur appui sur l'interaction pour sortir paradoxalement ou dialectiquement de la convention ou de la procédure. Le "produit" que représente une émission n'est alors pas le résultat d'un mouvement de catégorisation exponentiel du réel ou d'une routinisation des "inputs" de l'organisation, mais d'une indexation aux situations et aux personnes.

Dans un précédent travail, nous avons décrit les aspects de ce que nous appelions le dispositif radiophonique d'intéressement (relatif à un auditeur) et le dispositif de publicité (relatif à un espace public) [11]. La sociologie de la production radiophonique que nous avons proposée ici constitue de façon complémentaire son infrastructure professionnelle, matérielle et relationnelle. Une grande partie de l'activité des professionnels de radio consiste à mettre en oeuvre les conditions d'une interaction qui favorise l'engagement et l'événement, tout en évitant tant le formalisme que le surengagement (épanchement, prise à parti). Pour cela, les professionnels de radio ne peuvent se contenter d'un travail de mise en forme ou de contrôle de l'interaction, mais ils doivent faire retour sur la situation de production (l'émission ou le montage) pour s'y soumettre. La contextualisation ici décrite n'est qu'un aspect d'un *travail de contextualisation* à l'oeuvre dans le média radiophonique qui porte aussi bien sur l'infrastructure professionnelle et matérielle que sur le dispositif relationnel à l'antenne et l'interaction radiophonique.

Le travail d'antenne et d'enregistrement ainsi décrit est la forme que prend une organisation-par-projets au sein d'une institution fortement structurée en corps professionnels, dont les représentants ont des tâches respectives *a priori* délimitées. La radio publique semble être un exemple, non pas nouveau mais explicite, de la différence entre organisation formelle et organisation informelle. Cette caractéristique tient à l'histoire et à la nature de l'institution radiophonique, qui mêle une forte structure organisationnelle, avec des corporations et des objets permanents, et un fonctionnement en projets. Il y a, sans arrêt, une confrontation entre une logique professionnelle et une logique de projet, entre des corps professionnels et des objets de travail qui leur sont affiliés et une mise en situation qui ne doit pas respecter une régulation trop forte des tâches pour atteindre ses objectifs : faire des émissions de radio de nature et de contenu différents.

Aussi, l'activité radiophonique n'est pas un travail strictement prédéfini, mais au contraire un travail qui se découvre en partie lui-même. Le travail radiophonique à France Culture est un activité qui intègre des arrangements en temps réel et s'appuie sur des interactions entre professionnels, interactions qui, selon les émissions, modifient les faisceaux de tâches impartis à chacun. Ce sont autant de dimensions d'un travail dont les procédures ne prédéfinissent pas les modalités d'accomplissement. C'est un *travail en situation*. "Régler le

détail et contrôler le rythme d'ensemble", selon les propos d'une chargée de réalisation, sont bien les deux niveaux d'organisation de la pratique professionnelle, et l'on peut sans doute rattacher le souci du premier au chargé de réalisation et au technicien, le souci du second au producteur. C'est un travail en situation parce que le lien pragmatique au contexte est constitutif de l'activité radiophonique et, notamment, du travail d'antenne. En direct, par exemple, le temps de travail est strictement superposable au temps objectif. Un travail en situation se caractérise par le fait qu'il rend irréversible et impossible son résultat en dehors du contexte spatio-temporel unique de son effectuation. L'indistinction caractéristique de certaines tâches existe alors parce qu'elle met en situation, qu'elle installe dans l'action. C'est ce que rappelle la citation ci-dessous, qui énonce que l'indistinction des tâches et l'intrication des rôles sont cohérentes avec une souplesse dans la coordination. Conformément à la nature indirecte des actes de travail, l'action individuelle, c'est-à-dire le fait de faire soi-même une partie du travail, permet aux acteurs de la cabine de ne pas être réduit aux seuls mots, voire à la bonne volonté des collègues, pour mener à bien leur activité collective, bref, elle évite de donner des ordres.

«Il y a une activité en cabine. On va donner un coup de main. On dit : «non non, attend, c'était trop fort, on refait», on va soi-même remonter une bande, on la cale. Tandis que là [au mixage numérique] on est physiquement passif, il n'y a plus cette espèce de dépense d'énergie physique comme ça et de participation à l'action. On en est vraiment réduit au verbe. Essayer de faire passer ce qu'on veut auprès du technicien uniquement avec les mots.» [réalisatrice, 48 ans]

C'est dire si l'analyse des formes observées du travail collectif en radio au sein d'une organisation-par-projets se caractérise par un ensemble de niveaux irréductibles à une dynamique des professions (logiques de défense et de concurrence professionnelles) et à une interchangeabilité des rôles due à la variabilité des configurations de travail ou à l'imprécision des fonctions. L'étude du travail d'antenne montre la nécessité : 1. des relations d'interface par immixtion dans le rôle d'autrui ; 2. d'une prise en charge par tous les acteurs des contraintes et des objectifs d'ensemble du produit fabriqué ; 3. d'une action située qui existe non seulement de par la forte indexation volontaire et/ou la dépendance subie au contexte, mais aussi parce qu'elle caractérise une action collective qui ne recourt pas à l'alignement coercitif des acteurs sur un programme d'action [8]¹¹, où la coordination se fait *via* ce que nous avons appelé des actes de travail.

¹¹ A côté d'une "pragmatique sociologique" conçue comme étude des "formes d'engagement" et des "régimes d'action", dont Dodier a synthétisé les principaux apports, et qui insiste sur la dimension des conditions de félicité d'une action, il y a place pour une "pragmatique sociale" ou "pragmatique de l'action" qui insiste, elle, sur

Tenir compte des conditions de production pour mener une sociologie des médias ne revient donc pas à fétichiser les contraintes de l'activité ou les caractéristiques sociales et professionnelles des acteurs, mais bien à mener une sociologie de terrain, notamment par observations, et à prendre acte que le cadre même de l'action est un cadre qui se construit plutôt qu'il n'est déjà construit, bref que ce sont les professionnels qui construisent leurs conditions de production et qui en jouent.

la dimension du contexte et du lien au contexte, à la fois matérielle et sociale, qui prendrait pour objet, schématiquement, les relations entre les acteurs et le contexte, l'usage qu'ils font du contexte, cela, loin d'une sociologie des conditions sociales de production.

Références

- [1] Altheide D., Organizing for News, in *Creating Reality How, TV News distorts Events*, Sage, Beverly Hills, 1974, pp. 61-95.
- [2] Altheide D., Rasmussen P., *Becoming News, A study of two newsrooms*, *Sociology of Work and Occupations*. (2-3), (1976) 233-246.
- [3] Austin J.-L., *Quand dire, c'est faire*, Seuil, Paris, 1970.
- [4] Boorstin D., *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, Harper et Row, New York, 1961.
- [5] Conein B., Jacopin E., *Action située et cognition : le savoir en place*, *Sociologie du travail*, (4), (1994) 475-500.
- [6] Conein B., *La notion de routine : problème de définition*, *Sociologie du travail*, (4), (1998) 479-89.
- [7] Crozier M., Friedberg E., *L'acteur et le système, Les contraintes de l'action collective*, Points-Seuil, Paris, 1981.
- [8] Dodier N., *Les appuis conventionnels de l'action*, *Éléments de pragmatique sociologique, Réseaux*, (62), (1993) 63-86.
- [9] Faulkner R., Anderson B., *Short-Term Projects and Emergent Careers : Evidence from Hollywood*, *American Journal of Sociology*, 92 (4), (1987) 879-909.
- [10] Garfinkel H., *Studies in Ethnomethodology*, Polity Press, Cambridge, 1984.
- [11] Glevarec H., *Antenne et hors-antenne à France Culture, Introduction de l'auditeur et formes d'engagement dans la parole*, *Réseaux*, (77), (1996) 145-69.
- [12] Glevarec H., *Une sociologie des Professionnels de la Radio, La Production et le Travail à France Culture, Thèse de troisième cycle en Sociologie, E.H.E.S.S., Paris, 1997.*
- [13] Glevarec H., *Les producteurs de radio à France Culture, «Journalistes», «Intellectuels» ou «Créateurs» ? : de la Définition de soi à l'Interaction radiophonique*, *Réseaux*, (86), (1997) 13-38.
- [14] Glevarec H., *Du canular radiophonique à l'effet de réel*, in *Du canular dans l'art et la littérature*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- [15] Goffman, E., *Le détachement*, in *Les rites d'interaction*, Minuit, Paris, 1974, pp.101-120.
- [16] Goffman E., *Les cadres de l'expérience*, Minuit, Paris, 1991.
- [17] Heath C., Luff P., *Activité distribuée et organisation de l'interaction*, *Sociologie du travail*, (4), (1994) 523-45.

- [18] Hutchins E., Comment le "cockpit" se souvient de ses vitesses, *Sociologie du travail*, (4), (1994) 451-473.
- [19] Kealy E. R., From Craft to Art : The Case of Sound Mixers and Popular Music, *Sociology of Work and Occupation*, (6), (1979) 3-29.
- [20] Méadel C., "La fabrication du journal parlé, in *Histoire et médias, Journalisme et journalistes français 1950-1990*, Albin Michel, Paris, 1991, pp.95-107.
- [21] Menger P.-M., Marché du travail artistique et socialisation du risque, Le cas des arts du spectacle, *Revue française de sociologie*, (1), (1991) 61-73.
- [22] Modèles et acteurs de la production audiovisuelle, *Réseaux*, (86), 1997.
- [23] Molotch H., Lester M., News as Purposive Behavior: On the Strategic Use of Routine Events, Accidents and Scandals, *American Sociological Review*, (39), (1974) 101-12; traduction : Molotch H., Lester M., Informer : une conduite délibérée, De l'usage stratégique des évènements, *Réseaux*, (75), (1996) 23-41.
- [24] Péneff J., *L'Hôpital en urgence*, Métailié, Paris, 1992.
- [25] Quéré L., L'argument sociologique de Garfinkel, *Réseaux*, (27), (1987) 97-136.
- [26] Quéré L., A-t-on vraiment besoin de la notion de convention ?, *Réseaux*, (62), (1993) 19-42.,
- [27] Sacks H., Scheglogg E., Jefferson G., A simplest systematics for the organization of turn-taking in conversations, *Language*, 50 (4), (1974) 710-1.
- [28] Scannell P.; (ed.), *Broadcast Talk*, Sage Publications, London, 1991.
- [29] Scannell P., L'intentionnalité communicationnelle dans les émissions de Radio et de Télévision, *Réseaux*, (68), (1994) 49-63.
- [30] Schudson M., The sociology of news production, *Media, Culture and Society*, 11, (1989) 263-282.
- [31] Searle J., Les actes de langage indirects, in *Sens et Expression, Etudes de théorie des actes de langage*, Minuit, Paris, 1982, pp. 71-100.
- [32] Sperber D., Wilson D., *La pertinence, Communication et cognition*, Minuit, Paris, 1989.
- [33] Suchman L., *Plans and Situated Actions : the problem of human-machine interaction*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- [34] Thévenot L., L'action qui convient, in Pharo, Quéré (eds.), *Les formes de l'action*, Ed. de l'EHESS, Paris, 1990.
- [35] Thévenot L., L'action en plan, *Sociologie du travail*, (3), (1995) 411-34.

- [36] Tuchman G., Making News by Doing Work: Routinizing the Unexpected, *American Journal of Sociology*, (79), (1973) 110-31.
- [37] Tuchman G., Making News, The Free Press, 1978.
- [38] Travail et Cognition, *Sociologie du travail*, (4), 1994.
- [39] Veltz P., Zarifian P., Vers de nouveaux modèles d'organisation, *Sociologie du Travail*, (1), (1993) 3-25.
- [40] White D., The Gatekeeper: A Study Case in the Selection of News, *Journalism Quarterly*, (27), (1950) 383-90.