



HAL
open science

Réflexivité filmique et participation animale

Laurent Camus

► **To cite this version:**

Laurent Camus. Réflexivité filmique et participation animale. Langage et Société, 2022, N° 176 (2), pp.103-126. 10.3917/ls.176.0105 . hal-03684766

HAL Id: hal-03684766

<https://hal.science/hal-03684766v1>

Submitted on 7 Jun 2022

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

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

Réflexivité filmique et participation animale

Laurent Camus

Université de Bâle, département de linguistique et littérature, séminaire d'études françaises

Université de Lausanne, Institut des Sciences Sociales, STS Lab.

laurent.camus@unibas.ch

Résumé

Cet article s'intéresse à la participation des animaux à l'interaction à partir de l'étude des pratiques audiovisuelles de mise en image de situations sociales engageant des humains et des animaux. Dans une démarche inspirée de l'ethnométhodologie et de l'analyse conversationnelle, il propose l'analyse vidéo d'interactions en régie lors de la réalisation audiovisuelle d'un grand spectacle (la Fête des vigneron). L'étude porte en particulier sur la captation d'une scène de ce spectacle, le Ranz des vaches, chant traditionnel célébrant le lien du berger à son animal. À travers ce terrain, l'article explore la notion de réflexivité filmique en examinant les pratiques situées par lesquelles l'intelligibilité des interactions entre humains et animaux est perçue et documentée par l'image vidéo.

1. Introduction

L'article adopte une approche inspirée de l'analyse conversationnelle et de l'ethnométhodologie pour comprendre la manière dont des animaux sont perçus et rendus visibles à travers l'étude des pratiques de mise en image d'un spectacle vivant dans lequel sont engagés conjointement des humains et des animaux sur scène.

La question de la prise en compte des actions animales en sciences sociales est généralement conçue dans les termes d'un problème ontologique, problème tenant à l'attribution par l'analyste de capacités d'agir et de représentation aux animaux. L'expression d'agentivité animale témoigne de cette démarche tendant à réhabiliter les animaux dans leur « capacité à » faire, agir, sentir, penser, etc., choses dont ils semblent avoir été privés par les différentes

théories du social¹. La notion de participation animale, qui est utilisée dans cet article, vise à sortir d'une réflexion sur les *capacités d'agir* (qu'elles soient considérées comme différenciées ou non de celles des humains) pour engager une analyse sur des situations concrètes où des animaux *agissent avec* des humains et se voient attribuer un statut de participant par ceux avec lesquels ils interagissent.

L'ethnométhodologie et l'analyse conversationnelle, en proposant l'étude des actions telles qu'elles sont effectivement réalisées et en adoptant un principe d'indifférence quant au statut des participants qui les accomplissent, permet de renverser les questionnements spéculatifs relatifs aux animaux en société en problèmes pratiques, résolus par les participants sans y prêter attention. L'enjeu n'est pas de s'interroger abstraitement sur des capacités d'agir propres à chaque espèce (et d'en tirer des conclusions définitives) mais plutôt d'observer comment les interactants engagés dans une activité commune parviennent à se coordonner et à faire sens de leurs actions réciproques, par-delà leur identité biologique respective.

La compréhension mutuelle, entendue dans son acception ethnométhodologique comme un phénomène public, et rendue visible à travers l'ajustement et l'enchaînement des actions (qu'elles soient verbales ou non), devient le socle d'une socialité commune, liant humains et animaux, à travers des activités ordinaires : jouer (Goode 2007), se promener dans un parc (Laurier, Maze & Lundin 2006), se déplacer en ville (Mondémé 2014), soigner (Roberts 2004), caresser (Mondémé 2020), ou même parler (cf. Mondémé 2018). Dans ces situations vécues, le fait que l'animal participe, interagisse, comprenne, ressente n'est nullement en doute et ne nécessite pas la mise en œuvre d'un dispositif expérimental questionnant et rendant comptable ses états mentaux (Wieder 1980)².

L'analyse conversationnelle multimodale (Goodwin 2000 ; Deppermann 2013 ; Mondada 2016), en élargissant l'analyse du *logos* à celle de l'ensemble des pratiques corporelles, a rendu possible l'étude empirique des ajustements subtils des corps. Elle a ainsi permis de documenter des formes élémentaires d'intercompréhension entre participants, en prenant notamment en considération la manière dont des actions non-verbales sont orientées – rétrospectivement ou prospectivement – vers d'autres actions (Mondada 2011). Une telle prise en compte des ajustements corporels en situation donne des ressources méthodologiques fondamentales pour comprendre la manière dont humains et animaux agissent ensemble et se rendent mutuellement intelligibles leurs actions (cf. Mondémé 2014 ; Mondada 2018).

Ce mouvement méthodologique, consistant à transcrire et analyser les contributions non-verbales insérées dans des activités complexes, permet donc d'envisager les animaux comme des participants de plein droit, quelques différentes que soient leurs compétences langagières de celles des humains. Par leurs actions corporelles (et parfois vocales), ils répondent de façon ajustée à des sollicitations humaines et sont susceptibles d'initier des séquences (Mondémé 2022). Cet ordre de l'interaction confère à l'animal un statut de membre d'une

¹Une telle formulation peut notamment se trouver dans Latour (1991) et Descola (2005), et sa discussion par Guillo (2015).

² Voir Mondémé (2016) pour un développement.

communauté de sens, statut qu'il partage non seulement avec les humains avec lesquels il interagit mais aussi avec ceux qui perçoivent ces comportements ordonnés, que ce soit à des fins d'analyse scientifique, ou au titre de simple spectateur. Autrement dit, et pour reprendre un terme classique de l'ethnométhodologie (Garfinkel 1967 : 1), il y aurait une forme de réflexivité de l'ordre social interspécifique, c'est-à-dire une structure d'intelligibilité et d'observabilité inhérentes à ces pratiques, reposant sur l'appartenance commune à un monde vécu dans lequel ces actions font sens. La réflexivité n'est pas conçue comme une capacité ni une disposition mentale (Lynch 2000) – dont les animaux devraient être privés ; elle réside au contraire dans notre « forme de vie » dans laquelle les animaux ont toute leur place³.

2. Réflexivité filmique et socialité interspécifique

L'article propose d'examiner l'*accountability* de la « socialité interspécifique » (Mondémé 2019) – autrement dit sa dimension observable, racontable, rapportable – non pas uniquement par l'étude des interactions entre humains et animaux, mais par l'étude des formes endogènes d'analyse produites par ceux qui filment des scènes engageant des humains et des animaux. Ce programme de travail se base sur l'hypothèse qu'il existerait une réflexivité filmique de la socialité interspécifique. Lorsque des animaux sont engagés dans des interactions avec des humains, leurs actions ont des propriétés d'intelligibilité telles qu'il est possible pour un observateur extérieur de rapporter leurs conduites par l'image, de percevoir et restituer le sens de leurs actions, et donc de leur attribuer un rôle de participant.

L'expression « réflexivité filmique » désigne le lien mutuellement configurant entre les documents filmiques et la réalité qu'ils donnent à voir. La locution permet de rendre compte du fait que les pratiques de filmage ne sont pas des pures captations d'une scène transparente ; elles impliquent, de la part de ceux qui mettent en image le monde, une compréhension de sens commun de l'action filmée et du statut de ceux qui accomplissent sa documentation, que ce soit dans la manipulation de la caméra (Macbeth 1999) ou au montage (Mondada 2009). Un certain nombre de travaux inscrits en analyse conversationnelle se sont intéressés aux pratiques de

³L'expression wittgensteinienne de « forme de vie » (Wittgenstein [1953] 2005) permet de rendre compte de l'enracinement de nos comportements langagiers dans les manières de vivre quotidiennes, où ils sont exprimés, compris et remodelés continuellement. Si une interprétation purement conventionnaliste de cette notion est courante en sciences sociales (voir notamment Lynch 1992 pour les deux lectures de Wittgenstein et la critique de la lecture bloorienne de Wittgenstein à l'origine du premier principe de symétrie), il est possible de voir dans l'expression de « forme de vie » le socle pour une lecture continuiste du social et du naturel, comme le montrent Ferrarese et Laugier (2015). Une telle conception invite à prendre au sérieux l'ordinarité des pratiques concrètes par lesquels humains et animaux vivent ensemble. Cela pourrait également amener à prendre en compte l'existence d'une sédimentation des modes de vie en commun, issue d'une socialisation commune par la domestication, rendant possible la compréhension mutuelle, la projectabilité des actions et des intentions des uns et des autres.

filmage avec pour objectif d'interroger la constitution endogène des cadres participatifs par l'image. Cette question pratique pour toute personne engagée dans la mise en image d'une scène est fondamentale pour les conversationnalistes, en tant qu'ils sont eux-mêmes investis dans la documentation d'activités par la vidéo à des fins analytiques (cf. Mondada 2006). Comment faire pour rendre compte de ce qui arrive en respectant les contours de l'activité, en rendant saillants les éléments pertinents pour les participants filmés ?

Plusieurs phénomènes ont été investigués en vue d'interroger la réflexivité filmique des cadres participatifs. Parmi eux, les interviews télévisées sont traditionnellement perçues comme un site favorable pour étudier l'organisation de la conversation. En passant de l'analyse séquentielle des interviews (Clayman & Heritage 2002 ; Hutchby 2006) à l'analyse des pratiques présidant à leur mise en image (Bovet 2007 ; Broth 2009), le déplacement qui est opéré contribue à aborder à nouveaux frais l'argument goodwinien du caractère dynamique et coconstruit des cadres participatifs (voir Goodwin & Goodwin 2004 pour une discussion critique du modèle goffmanien de la participation, Goffman 1981). Il s'agit de montrer comment les techniciens rendent visible leur compréhension du statut des locuteurs filmés et du cadre participatif dans lequel ils sont engagés. Les différentes techniques audiovisuelles mobilisées (mouvements de caméras, les valeurs de plan, les changements de plan, les zooms, cf. Broth 2014) témoignent ainsi de l'orientation des techniciens de l'image vis-à-vis de l'organisation émergente de la conversation et, dans le même temps, contribuent à reconfigurer le sens de ce qui est dit à l'antenne pour le téléspectateur⁴. De ce point de vue, la production située du plan d'écoute – plan serré d'un locuteur en train d'écouter quelqu'un parler – constitue un objet analytique particulièrement intéressant. Broth (2008) montre notamment comment les gestes, postures, regards de l'auditeur (celui qui écoute) sont ressaisis par les techniciens de la régie et comment les images qui sont produites contribuent à reconfigurer le sens de ce qui est dit. On voit par-là comment des participants muets (du moins au moment où ils sont filmés) peuvent être réflexivement dotés d'un statut de participant par le cadrage et le montage.

La dimension réflexive de la constitution audiovisuelle des cadres participatifs n'est pas propre aux pratiques télévisuelles de mise en image des interviews. Elle concerne l'ensemble des pratiques interactionnelles qui sont documentées par la vidéo, par exemple les échanges par visio (Relieu 2007; Licoppe & Morel 2012) ou les usages de la vidéoconférence dans tribunal (Licoppe 2015), mais aussi des activités plus complexes, tels que les grands événements filmés en temps réel. Lors de matchs de rencontres sportives (Camus 2017a ; Camus 2021a ; Perry *et al.* 2019) ou de spectacles vivants (Camus *et al.*, à paraître), se pose le problème pratique de l'établissement de ce qu'il est pertinent de montrer au spectateur pour lui donner à voir une scène fidèle à son déroulement dans l'espace physique du stade ou du théâtre. L'étude située des productions audiovisuelles depuis la régie rend possible de porter un regard analytique sur ce qui ne passe pas à l'antenne. En ayant accès à l'ensemble des ressources visuelles dont disposent localement les techniciens pour filmer et monter, il est possible d'appréhender les pratiques par lesquelles les limites des événements médiatiques sont réflexivement coproduites,

⁴Voir sur ce point le texte séminal de Relieu (1999).

qu'il s'agisse de ses limites temporelles (Camus 2017b) et des frontières de son cadre participatif (Camus 2021b).

En étendant la notion de réflexivité filmique à la socialité interspécifique, il s'agit ici de comprendre comment les techniciens de l'image mènent des analyses ordinaires des situations dans lesquelles sont engagés des humains et des animaux. Cela permet d'envisager la question de la participation animale comme un problème lié à des pratiques locales de cadrage filmique et de montage et de voir comment, sans qu'ils y prêtent attention, les professionnels de l'audiovisuel attribuent aux animaux un statut de participants aux événements qu'ils mettent en image.

3. Données et méthodologie

Le propos développé dans cet article adopte une démarche inspirée de l'ethnométhodologie (Garfinkel 1967) et de l'analyse conversationnelle (Sacks 1992 ; Sacks, Schegloff & Jefferson 1974). Celle-ci consiste à utiliser la vidéo pour analyser finement l'activité en contexte, en rendant compte des pratiques verbales et non verbales (postures, gestes, regards, mouvements de caméras) par lesquels les participants s'orientent (rétrospectivement et prospectivement) vers les phénomènes qu'ils perçoivent.

L'article utilise au titre de matériau empirique des vidéos d'interactions collectées en régie lors de la production audiovisuelle de plusieurs représentations d'un spectacle vivant engageant des humains et des animaux sur scène. Le spectacle dont il est question se déroule dans le cadre de l'édition 2019 de la Fête des vigneronns de Vevey. Il s'agit d'une fête patronale se tenant dans la ville suisse de Vevey environ tous les vingt ans. La fête s'organise en particulier autour de ce grand spectacle chanté réunissant un large public (environ 20 000 personnes pour chaque représentation) pendant un mois de représentations quotidiennes⁵.

L'une des particularités de cet événement tient au fait qu'il soit filmé en temps réel pendant chacune des représentations par des équipes de télévision de la RTS (Radio télévision suisse), l'une des représentations ayant été diffusée sur la télévision nationale. L'ensemble des images collectées vise également à préserver une mémoire du déroulement de la fête, notamment sous la forme d'un DVD monté à partir des rushes.

Le spectacle s'organise en différents tableaux, lesquelles mettent à l'honneur le labeur des vigneronns au rythme des saisons et célèbrent les valeurs traditionnelles suisses et vaudoises. L'un des tableaux se nomme le « Ranz des vaches ». Durant cette scène classique, se produisent conjointement les vaches et leur berger (les armaillis) en costume traditionnel. L'attachement

⁵Pour un développement sur le travail de production de la Fête des vigneronns, voir Vinck (2019).

du vacher à son animal est ainsi mis en scène à travers le chant célèbre du Lyoba, un appel à la traite, devenu hymne patriotique (Métraux & Philipona 2019).

Le propos qui va suivre s'appuie sur l'analyse multimodale des interactions en régie lors de ces scènes où interagissent humains (les éleveurs, les chanteurs) et animaux (des vaches). La régie RTS a été filmée à l'aide de deux caméras pendant huit représentations du spectacle. Les images donnent accès à la fois aux interactions verbales et corporelles des techniciens en régie et aux écrans qu'ils peuvent percevoir. Ainsi on accède à la fois à l'activité telle qu'elle est conduite depuis la régie et aux ressources visuelles dont disposent les participants *in situ*. Une partie des interactions a lieu en coprésence à l'intérieur de l'espace de la régie (notamment entre le réalisateur et la scripte) et une partie a lieu à distance avec les cadres présents auprès de la scène (pour les caméras fixes) ou sur scène (pour les caméras mobiles). Le réalisateur, en sélectionnant les plans à l'aide de son clavier et en adressant des instructions aux cadres, coordonne l'activité de filmage. Il prend appui sur le mur d'écrans situé devant lui, lequel donne à voir les mouvements de chacun des cadres et lui permet d'avoir un accès visuel au déroulement de l'action sur scène. La scripte, présente à ses côtés, consulte le script (document récapitulatif de l'ordre des actions sur scène) et verbalise les actions amenées à se produire sur scène.

L'analyse porte à la fois sur les actions verbales en régie (instruction, évaluation), les actions non verbales des cadres en tant qu'elles sont rendues visibles sur le mur d'écran (mouvements de caméras, zoom, déplacements dans l'espace) et les actions se déroulant sur scène, auxquelles les plans des caméras et le son retransmis dans les enceintes de la régie donnent accès.

Les données sont transcrites selon les conventions adaptées de Jefferson (2004) pour le verbal, de Mondada (2019) pour le multimodal et de Broth (2014) pour l'activité spécifique de régie⁶. La transcription multimodale permet de suivre le déroulement de l'action moment par moment, dans le respect de sa séquentialité. Cela offre ainsi la possibilité d'appréhender les liens séquentiels et réflexifs entre l'ordre verbal de l'interaction en régie et les phénomènes scéniques perçus depuis les écrans.

Dans les transcriptions, les participants figurent par les premières lettres de leur catégorie d'appartenance et, le cas échéant, par un numéro distinctif des autres membres de la même catégorie⁷.

Des images sont insérées dans les transcriptions de manière à rendre tangibles les enjeux pratiques de l'activité dans laquelle sont engagés les participants, qu'ils soient sur scène ou en régie. Ces images correspondent aux plans produits par les cadres, tels qu'ils sont rendus

⁶Le lecteur trouvera en annexe un tableau indiquant les conventions de transcriptions adoptées dans cet article.

⁷Les abréviations utilisées dans les transcriptions sont les suivantes : BER pour « berger », ARM pour « armailli » (« armailli » est un terme désignant un berger des Alpes vaudoises ou fribourgeoises ; dans l'article, il est distingué de la catégorie « berger » par sa reconnaissabilité en tant qu'armailli liée au port du costume traditionnel), VAC pour « vache », MUS pour « musicien », REA pour « réalisateur », SCR pour « scripte », CA n pour « cadreur de la caméra n » (les numéros étant attribués par les participants à des fins organisationnelles).

visibles dans l'espace de la régie (sans que leur taille ne soit modifiée à des fins analytiques). Elles sont intégrées à la transcription de manière à faire référence au moment précis de leur apparition et à mettre en regard l'activité verbale de la régie avec les actions non verbales des cadreurs et des participants qu'ils filment.

4. Analyses

4. 1. Filmer la formation mobile vache-berger

Les vaches dont il est question dans cet article ne sont pas des animaux dressés pour la scène. Elles ne sont pas accoutumées au public, aux sols artificialisés, aux éclairages ni aux objets techniques divers présents dans l'espace de la représentation. Ce sont des vaches qui vivent en étable l'hiver et en alpages l'été. Elles côtoient l'humain en la personne de leur berger toute l'année, et la foule à de rares occasions lors de défilés et concours ponctuels. L'environnement dans lequel ces animaux se retrouvent plongés le temps des représentations est un environnement si ce n'est hostile, du moins inhabituel pour eux, ne correspondant en rien à leur cadre de vie ordinaire.

On pourra donc objecter au propos qui va suivre que les animaux dont il s'agit ici ne sont pas des candidats idéaux pour plaider en faveur de l'agentivité animale : les vaches présentes sur scène le sont par la contrainte et les déplacements qu'elles font sur scène sont en effet guidés par l'humain qui les tient en longe sur un trajet prédéfini⁸.

Pour répondre à cette objection potentielle, on propose d'étudier une situation simple dans laquelle la vache et son berger marchent sur scène. Il s'agit de comprendre comment cette action est ressaisie par les participants de la régie, que ce soit verbalement ou par leurs mouvements de caméra.

Dans ce premier extrait, on va étudier la manière dont des formes élémentaires de coordination entre l'humain et l'animal sont mises en image. Il s'agit d'un extrait issu des répétitions qui visent à habituer l'animal à la scène et au public. Dans ces moments, les équipes de réalisation filment les animaux sans souci des effets scéniques liés au spectacle et captent des situations ordinaires telles que celle qui va être analysée⁹.

⁸Il faut ici préciser que nous sommes dans un spectacle scripté : les actions des nombreux acteurs sur scène (et donc des animaux) sont planifiées et chronométrées. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, dans la mesure où leurs actions sont encadrées par un script, l'humain et l'animal se trouvent dans une position symétrique car ils doivent, l'un et l'autre, suivre un plan écrit par un metteur en scène et servant de guide à leurs actions. L'application commune et coordonnée de ce plan repose sur des savoir-faire ordinaires partagés reposant sur l'appartenance à une communauté où ces consignes (marcher, s'arrêter, se tourner) font sens.

⁹Voir note 6 pour les abréviations utilisées dans les transcriptions pour désigner les participants.

Extrait 1

```

1      #(0.4)+(0.2) | #(0.3) % (0.2)           %#
vac      +marche-->>
ber      |marche-->
ca3      %panoramique pour recentrer la vache% suit le couple-->>
fig      #1          #2          #3          #4

```



```

2      (1.4)+#(0.3) | #(0.3) # (0.2)           |
vac      +tire la tête vers la droite-->
ber      |déséquilibré par l'animal|
fig      #5          #6          #7

```



```

3 REA  ah #(.) voilà elle commence +à faire un #peu la difficile hein\
vac      ->+
fig      #8          #9`

```



L'extrait débute alors que le berger (BER) est engagé dans une conversation : lui et sa vache (VAC) sont à l'arrêt (l.1, fig.#1). La vache initie un premier pas vers l'avant et se met en marche (fig. #2), l'éleveur la suit, remonte à sa hauteur et met fin à la conversation (fig. #3). La caméra qui filme la scène suit le mouvement de la marche un peu tardivement et fait un panoramique pour replacer la vache au centre du cadre (l. 1, fig. #3 et #4). Dans la suite de la séquence la caméra suit la trajectoire du couple, plaçant la tête de la vache au centre du cadre.

Le berger et son animal poursuivent ensemble la marche de façon coordonnée. Puis la vache tire vers la droite et déséquilibre le berger (l.2, fig. #5-6-7). Il parvient finalement à retrouver l'équilibre et reprend bien en main l'animal. La caméra qui suit la scène replace constamment la vache au centre du plan malgré son mouvement de tête.

Le réalisateur, qui perçoit la scène depuis la régie, est attentif à la production des plans de ses cadreurs et aux potentielles difficultés posées par la captation des animaux. En ligne 3, il s'oriente rétrospectivement vers le mouvement de la vache qu'il décrit comme « faisant un peu la difficile ». Au-delà de la formulation qu'on pourrait considérer anthropomorphe, il est intéressant de voir que la dimension récalcitrante de l'action est très clairement perçue. Par contraste, cela rend manifeste la subtile coordination, généralement non perçue, entre le berger et son animal pour marcher ensemble et accomplir une « formation mobile » (« mobile formation ») (McIlvenny, Broth & Haddington 2014). Cette expression est préférée ici à la notion goffmanienne d'« unité véhiculaire » (« *vehicular unit* ») (Goffman 1971 : 5) car elle permet de rendre compte du caractère interactionnellement produit de l'être-ensemble des participants, par la synchronisation subtile des pas et des mouvements. En effet, la vache, du fait de son poids et de sa puissance, est capable d'emporter un humain. Le fait de marcher ensemble repose sur sa docilité et sur des formes élémentaires de coordination entre l'humain et l'animal.

Dans l'extrait qui précède, on voit que la formation mobile berger-vache présente une forme d'*accountability* en tant qu'unité participative, laquelle est ressaisie par les cadreurs qui filment de façon routinière l'humain et l'animal ensemble. Voyons maintenant dans l'extrait 2 comment la production de ce plan est réflexivement accomplie par les participants de la régie.

Extrait 2

```

1 REA ça veut dire que tout à l'heure ce qui serait cool c'est que vous le:- (.)
2 on repère- (.) on fait quelques gros plans (.) comme ça on:
3 (1.4)#+(2.0)
  cam3 +zoomer sur le visage du berger-->
  fig #1
4 REA ou avec+# la vache heint+
  cam3 ->+visage berger--dézoume et réinsère la vache dans le plan-->
  fig #2

```



```

5 (0.4)
6 REA (voilà/t'es un) copain\
7 (0.5)+#
  cam3 ->+plan vache et berger-->>
  fig #3

```



En lignes 1 et 2, le réalisateur formule une requête à l'attention des cadreurs pour solliciter des gros plans. Ce qui est intéressant dans cette formulation, c'est qu'elle est d'ordinaire utilisée

pour faire référence à des plans de visage humain. Le cadreur de la caméra 3 (ca3) manifeste sa compréhension de la requête comme étant orientée vers la production d'un gros plan de visage humain : il zoome progressivement vers le visage de l'armailli et produit un plan stable (l. 3-4). La vache se retrouve ainsi placée hors-champ et invisible (cf. fig. 2).

Le réalisateur perçoit ce plan et produit une demande de correction en ligne 4 : « Ou avec la vache hein. » Au terme de ce tour, le cadreur réélargit légèrement le plan et réinsère la vache dans le plan (l. 4-7, fig. 3). Le réalisateur évalue positivement la production de ce plan en ligne 6. Cela rend manifeste le fait que dans cette situation, un gros plan est conçu par le réalisateur comme un plan rendant visible à la fois l'armailli et l'animal.

Cette séquence présente ainsi l'intérêt analytique de mettre en évidence la manière dont les participants de la régie conçoivent les « unités de participation » (Goffman 1971 : 19). En rendant manifeste le fait qu'un gros plan doit être compris non pas comme un plan serré d'un visage humain (comme c'est classiquement le cas) mais comme un plan d'une formation mobile présentant la paire « vache-berger », le réalisateur fonde la paire catégorielle (Sacks 1972) « vache-berger » en tant qu'unité minimale.

L'interdépendance du vacher et de la vache est d'abord pratique. Ils marchent de façon coordonnée, liés l'un à l'autre par une longe. Mais de façon plus profonde, cette interdépendance est aussi catégorielle : la présence de l'un et de l'autre participe de la constitution de leur catégorie respective. C'est la présence de la vache au côté de l'humain qui fait de la catégorie berger une catégorie saillante pour l'humain. Et inversement, c'est la présence du berger qui fait de la vache un animal singulier, représentatif d'un terroir et d'un territoire, et donc de valeurs morales (Jayyusi 1984).

4. 2. L'organisation séquentielle des plans de vache

Les extraits qui précèdent ont servi de prélude pour comprendre comment les pratiques de cadrage servaient réflexivement à la mise en visibilité d'une formation mobile interspécifique. On va maintenant étudier des séquences plus complexes du spectacle pour comprendre comment son organisation séquentielle (impliquant la participation des humains et des animaux) est ressaisie par les membres de la régie. On va voir notamment comment le réalisateur, la scripte et les cadreurs se coordonnent de façon à produire des suites de plans qui correspondent au déroulement de l'action sur scène et à ce que les acteurs font et perçoivent.

4. 2. 1. L'entrée en scène des vaches

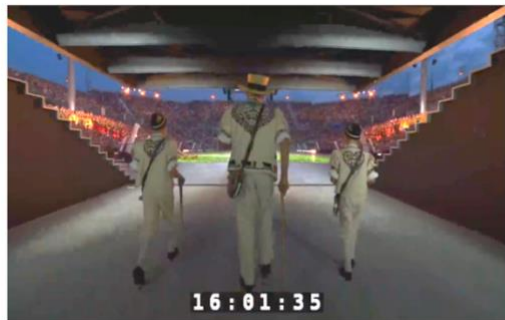
Il s'agit ici de la séquence d'ouverture du Ranz des vaches. Le maître-armailli, habillé en costume traditionnel, va entrer sur scène et appeler les vaches à le suivre et à faire leur entrée¹⁰.

Extrait 3

```

1      (.)$(.)+* #
  ca10 >>filme ARM de dos-->
  mus   $jouent du cor des alpes-->>
  arm   +marche-->
  réa   2*5
  fig   #1
2 REA   dix
3 SCR   voilà la dix (.) l'entrée*#
  réa   5*10
  fig   #2

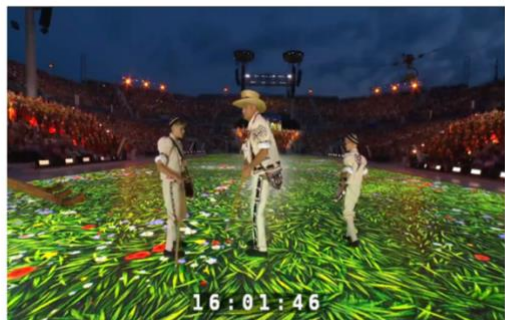
```



```

4      (0.2)+(2.4)
  arm   ->+entre sur scène-->
5 SCR   il va appeler les vaches tout de suite avant d'aller chercher
6       la fille si il fait comme hier
7 REA   bah j'espè[:re//]
8 SCR   [hein\]
9      (3.5)#+(0.4)#
  arm   ->+se tourne vers les coulisses-->
  fig   #3 #4

```



¹⁰Cf. note 6 pour les abréviations.


```

10 SCR   voilà chacun ses cors sur +%c[ette# scène]
11 ARM   [. HA#HAHA ]HA%HA:::
        arm   ->+regarde vers les coulisses-->
        ca10  ->%plan ARM face caméra-->
        fig   #5

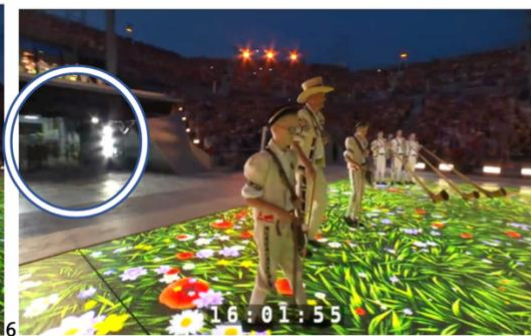
```



```

12      (.)% (2.4)
        ca10  ->%panoramique vers les coulisses-->
13 SCR   et entrée des# vach::es\\
        fig   #6
14      (3.6) ||%#
        vac   ||entrent sur scène-->
        ca10  %plan des vaches-->
        fig   #7

```



En ligne 1, des musiciens armailli commencent à jouer du cor des Alpes¹¹. Ce son, audible depuis la scène et la régie, marque la transition entre deux scènes du spectacle et marque le début du Ranz des vaches. Ce point de transition est utile pour les comédiens en coulisses et en particulier pour le maître-armailli (ARM) qui, accompagné de deux enfants, débute son chemin pour rejoindre la scène suite à ce signal (l. 1). Le son des cors constitue également une ressource pour les membres de la régie qui le comprennent comme l'annonce du début d'une nouvelle scène. Elle permet ainsi de prévoir l'arrivée de nouveaux participants et d'organiser le cadrage en conséquence¹² : ici le réalisateur prend d'abord le plan large (l. 1, fig. #1) avant de formuler son orientation vers la captation de la scène d'entrée par le plan serré de la caméra

¹¹Le cor des Alpes est un instrument de musique traditionnel suisse. Il s'agit d'une longue trompe en bois autrefois utilisée en alpages par les bergers pour communiquer à distance (Bachmann 2001).

¹²On retrouve de ce point de vue des éléments de familiarité avec la mise en image de l'entrée de joueurs de football sur le terrain, étudiée par Camus (2017b).

steadicam¹³ 10 (ca10) (l. 2). En formulant le numéro de la caméra, il indique au cadreur qu'il sera bientôt sélectionné pour passer à l'antenne. La scripte confirme la sélection de la caméra 10 comme étant celle permettant de donner un accès visuel à l'entrée des acteurs sur scène (l. 3).

Depuis le début de la séquence, le cadreur de caméra 10 (ca10) est situé derrière le maître-armailli et propose un plan de dos mobile. La caméra est sélectionnée par le réalisateur juste avant que l'armailli et les enfants n'entrent en scène (l. 3, fig. #2 et l. 4). Ils sont toujours visibles de dos marchant vers le centre de l'espace scénique (l. 4-9).

La scripte formule alors l'action qui va suivre, à savoir l'appel des vaches par le maître-armailli (l. 5-6). Elle se base à la fois sur son expérience passée du spectacle et sur le script, document physique dans lequel elle a inscrit les principaux événements à capturer et leur ordonnancement temporel.

En ligne 9, l'armailli s'arrête (#3), se retourne (#4, #5) et regarde en direction des coulisses (l. 10-11). Il se retrouve ainsi face caméra (fig. #5). Par un cri, il appelle les vaches (l. 11), accomplissant ainsi l'action prévue par la scripte plus tôt. La caméra 10 entame alors un panoramique en pivotant lentement vers les coulisses (l. 12, #6). La scripte verbalise l'entrée à venir des vaches sur scène (l. 13). Accompagnées de leur berger, elles sortent alors des coulisses et apparaissent dans le champ de la caméra 10 (l. 14, fig. #7).

De façon intéressante, cette séquence donne à voir un cas exemplaire de l'orientation conjointe des participants sur scène et dans la régie (réalisateur, scripte et cadreur) vers l'arrivée des vaches ; par leurs actions respectives, ils reconnaissent et font émerger ces animaux en tant que participants à l'événement. Les trajectoires de la caméra épousent l'orientation corporelle et sonore des participants humains envers les vaches et se ressaisissent de l'intelligibilité de l'action par un plan séquence donnant à voir le mouvement.

4. 2. 2. La production du plan d'écoute

Le cas suivant va permettre de mettre en évidence une autre technique audiovisuelle constituant les animaux en tant que participant : le montage. Il s'agit d'un moment un peu plus tard dans la scène où les armaillis sont en train de chanter le Lyoba¹⁴.

¹³La steadicam est une caméra mobile équipée d'un stabilisateur. Elle permet de réaliser des plans séquence en mobilité en atténuant visuellement les secousses induites par la démarche du cadreur.

¹⁴Cf. note 6 pour les abréviations.

Extrait 4

1 ARM ((chantent sur scène jusqu'à la fin de l'extrait))
 2 SCR ils font qu'un lyôba avant la réponse des #ch[œurs]
 3 REA [la d]ix avec des va+ches (.)
 cal0 +...-->
 fig #1
 3 REA c'est bien la dix (.) une fois que les vaches sont en
 4 enfilade+#
 cal0 -->+plan vache avec armailli-->
 fig #2



4 (.)
 5 REA 't[ention]
 6 ARM ((en chantant))[LYÔ::]::BA:: [[LYÔ:::ô:::]]BA::&
 lyôba lyôba
 7 SCR [[attention maintenant]]
 8 ARM &(.) [PO:::O:::R]&
 pour
 9 SCR [pour le chœur (.) les chœurs]
 10 ARM &[[ARYÂ:::]]:&
 traire
 11 REA [[(et (puis) dix et trois on va voir]]
 12 (.)
 13 ARM &[::]::
 14 REA [dix top]
 15 (0.4)
 16 CHE #LYO*:::BA#
 réa (12*10)
 fig #3 #4



Les armaillis chantent et sont diffusés à l'antenne. En ligne 2, la scripte projette le refrain de la chanson (le Lyoba) et sa reprise par les chœurs. La chanson est un appel à la traite, adresse explicite aux vaches. De ce point de vue, il est intéressant de voir comment les participants de la régie s'organisent pour rendre compte de la participation des vaches au titre de destinataires du chant.

Le cadreur de la caméra 10 est sur scène et rend visibles en régie les vaches qui sont autour de lui. Le réalisateur instruit son plan en lui demandant de filmer les animaux (l. 3). Le tour est prospectivement orienté vers la captation des vaches et rétrospectivement vers le tour de la scripte annonçant le refrain (l. 2). Le cadreur se repositionne et s'oriente vers une des vaches à sa droite (l. 3) et produit un plan de celle-ci avec son berger (l. 4, fig. #2). La production du

plan est monitorée en temps réel par le réalisateur qui produit un évaluatif positif lorsque le couple apparaît (l. 3-4). On retrouve ici une des formations mobiles vache-berger évoquées plus haut, cette fois à l'arrêt. Alors qu'il ne passe pas à l'antenne, le cadreur maintient son plan jusqu'à la fin de l'extrait, rendant ainsi disponible son plan pour le réalisateur.

Le réalisateur attend que les armaillis finissent d'entonner le refrain (l. 6 à 10) pour sélectionner le plan de la caméra 10 et ainsi produire un plan d'écoute de la vache alors que les chœurs reprennent le chant. Le plan est annoncé en ligne 11, sélectionné verbalement en ligne 14 et diffusé en ligne 16. Par cet effet de montage reconstituant un mouvement des armaillis chantant l'appel à la traite (fig. #3) aux vaches les écoutant (fig. #4), les vaches sont érigées en destinataires du chant. Il est intéressant de voir la temporalité très précise dans laquelle les vaches émergent en tant que participantes. La séquentialité de leur apparition est le fruit d'une coordination fine entre les membres de la régie qui perçoivent et projettent les trajectoires de l'activité filmée.

5. Conclusion

Pour le linguiste ou le sociologue, il existe de bonnes raisons théoriques de refuser à l'animal le statut de participant de plein droit. Nul besoin de les énumérer toutes ; le sceptique pourra soutenir que les animaux ne maîtrisent pas le langage verbal symbolique au même titre que les humains, qu'ils n'organisent pas de grands événements, qu'ils ne tiennent pas de caméra pour documenter des phénomènes ou qu'ils n'écrivent pas d'article scientifique. Et il aura évidemment raison.

Le propos développé ici met de côté les présupposés ontologiques – qu'ils gratifient ou non l'animal d'une forme d'agentivité – et les arguments sur les dispositions propres à chacune des espèces. Il propose de s'intéresser aux situations vécues entre humains et animaux et aux pratiques locales par lesquelles elles sont réflexivement perçues, comprises et rendues visibles. On s'aperçoit alors que l'« analyste profane » (Sacks, Schegloff & Jefferson 1974 : 729), quand il joue, marche, parle avec son animal, est libéré des questionnements métaphysiques qui occupent généralement le chercheur en sciences sociales. Il n'a pas de mal à attribuer du sens aux actions animales, à se coordonner avec lui, ni même à rendre compte de ces phénomènes d'ajustement. Il n'a pas de mal à voir ces situations comme des moments vécus ensemble (Crist & Lynch [1990] ce volume).

L'un des arguments couramment convoqués pour justifier l'exceptionnalisme humain tient en la défense d'une réflexivité proprement humaine. Pour un ethnométhodologue, cette position semble difficilement tenable. La réflexivité telle qu'il la conçoit n'est pas une disposition ni une activité cognitive. Il s'agit d'une propriété des activités sociales (et non des êtres) : celle d'être reconnaissables, intelligibles et dynamiques dans des situations d'interaction. La « thèse de la réciprocité des perspectives », postulat schützien à la constitution de l'ordre social (Schütz 1962 : 11-13), respécifié par Garfinkel (1963), ne saurait se fonder sur l'existence

d'une continuité biologique entre les êtres. Elle se base sur l'appartenance commune à une forme de vie où les actions d'autrui sont compréhensibles, projetables et rapportables à des fins pratiques, et sur la confiance mutuelle que les membres du monde social s'accordent. En tant que tel, il ne semble pas y avoir de difficulté théorique à penser l'existence d'un ordre social interspécifique où les actions des humains et des animaux sont réflexivement articulées.

L'article examine empiriquement la manière dont cet ordonnancement est perçu et compris par des analystes ordinaires, en l'occurrence des techniciens de l'image. La réalisation audiovisuelle en direct, en tant qu'elle est orientée vers la documentation d'une scène en temps réel, constitue un site intéressant pour étudier la manière dont les membres ordinaires d'une société font sens des activités dont ils rendent compte par l'image. Observateur de ces scènes qu'ils capturent à distance, il se saisissent de ses propriétés d'intelligibilité pour les restituer au public. Par l'analyse des pratiques locales de réalisation audiovisuelle du Ranz des vaches, la contribution tente de rendre compte des compétences, socialement organisées, par lesquelles la participation animale est perçue, comprise et réflexivement mise en image.

Cet article s'insère dans le projet « La patrimonialisation du direct : sonoriser, filmer et monter la performance scénique à l'ère du numérique », financé par le Fonds national suisse (2018-2022) et basé à l'université de Lausanne.

Conventions de transcription

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

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

Actions verbales :

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

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

Trajectoire des actions non-verbales :

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

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

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

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

Références bibliographiques

- Bachmann B. (2001), « Cor des Alpes », *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*. En ligne : <<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/011890/2001-05-15>>.
- Bovet A. (2007), « Donner à voir le débat politique. La réalisation en direct d'un débat télévisé », *Bulletin VALS-ASLA* 85, p. 181-202.
- Broth M. (2008), « The “listening shot” as a collaborative practice for categorizing studio participants in a live TV-production », *Ethnographic Studies* 10, p. 69-88.
- Broth M. (2009), « Seeing through screens, hearing through speakers: Managing distant studio space in television control room interaction », *Journal of Pragmatics* 41 (10), p. 1998-2016.
- Broth M. (2014), « Pans, tilts, and zooms: Conventional camera gestures in TV Production », dans Broth M., Laurier E. & Mondada L. (dir.), *Studies of Video Practices. Video at Work*, New York, Routledge, p. 63-96.
- Camus L. (2017a), « La faute et son ralenti. Le cadrage temporel et visuel de l'action normée », *Temporalités* 25.
- Camus L. (2017b), « Attendre le signal. Une analyse des pratiques de synchronisation de l'événement avec sa retransmission télévisée en direct », *Réseaux* 202-203, p. 341-372.
- Camus L. (2021a), « Le problème de la fidélité au réel dans la réalisation télévisée du football », *Télévision* 12, p. 103-120.
- Camus L. (2021b), « Le technicien invisible de l'événement médiatique », *Questions de communication* 39, p. 209-238.
- Camus L., Tanferri M., Waeber S. & Vinck D. (à paraître), « Documenter le spectacle vivant. Apports théoriques et méthodologiques de l'analyse vidéo des interactions », *Cahiers d'histoire du CNAM*.
- Clayman S. & Heritage J. (2002), *The News Interview: Journalists and Public Figures on the Air*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Crist E. & Lynch M. ([1990] ce numéro), « L'analysabilité de l'interaction entre humains et animaux : le cas de l'éducation canine », *Langage & Société* 176.
- Deppermann A. (2013), « Multimodal interaction from a conversation analytic perspective », *Journal of Pragmatics* 46, p. 1-7.
- Descola P. (2005), *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- Ferrarese E. & Laugier S. (2015), « Politique des formes de vie », *Raisons politiques* 57 (1), p. 5-12.
- Garfinkel H. (1963), « A conception of and experiments with “trust” as a condition of stable concerted actions », dans Harvey O. J. (dir.), *Motivation and Social Interaction*, New York, Ronald Press, p. 187-238.
- Garfinkel H. (1967), *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- Goffman E. (1971), *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*, Londres, Allen Lane.
- Goffman E. (1981), « Footing », dans Goffman E. (ed.), *Forms of Talk*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, p. 124-159.

- Goode D. (2007), *Playing with my Dog Katie. An Ethnomethodological Study of Dog-Human Interaction*, West Lafayette, Purdue University Press.
- Goodwin C. (2000), « Action and embodiment within situated human interaction », *Journal of Pragmatics* 32 (10), p. 1489-1522.
- Goodwin C. & Goodwin M. H. (2004), « Participation », dans Duranti A. (dir.), *A Companion to Linguistic Anthropology*, Oxford, Blackwell, p. 222-244.
- Guillo D. (2015) « Quelle place faut-il faire aux animaux en sciences sociales ? Les limites des réhabilitations récentes de l'agentivité animale », *Revue française de sociologie* 56 (1), 2015, p. 135-163.
- Hutchby I. (2006), *Media Talk. Conversation Analysis and the Study of Broadcasting*, Maidenhead, Open University Press.
- Jayyusi L. (1984), *Categorisation and the Moral Order*, Londres, Routledge.
- Jefferson G. (2004), « Glossary of transcript symbols with an introduction », dans Lerner G. H. (dir.), *Conversation Analysis. Studies from the First Generation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, p. 13-31.
- Latour B. (1991), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte.
- Laurier E., Maze R. & Lundin J. (2006), « Putting the dog back in the park: Animal and human mind-in-action », *Mind, Culture, and Activity* 13 (1), p. 2-24.
- Licoppe C. (2015), « Video communication and “camera actions”: The production of wide video shots in courtrooms with remote defendants », *Journal of Pragmatics* 76, p. 117-134.
- Licoppe C. & Morel J. (2012), « Video-in-Interaction: “Talking Heads” and the Multimodal Organization of Mobile and Skype Video Calls », *Research on Language and Social Interaction* 45, p. 399-429.
- Lynch M. (1992), « Extending Wittgenstein: The pivotal move from epistemology to the sociology of science », dans Pickering A. (dir.), *Science as Practice and Culture*, Chicago, University of Chicago Press, p. 215-265.
- Lynch M. (2000), « Against reflexivity as an academic virtue and source of privileged knowledge », *Theory, Culture & Society* 17 (3), p. 26-54.
- Macbeth D. (1999), « Glances, trances, and their relevance for a visual sociology », dans Jalbert P. L. (dir.), *Media Studies: Ethnomethodological Approaches*, Lanham/New York/Oxford, University Press of America, p. 135-170.
- McIlvenny P., Broth M. & Haddington P. (2014), « Moving together: Mobile formations in interaction », *Space and Culture* 17 (2), p. 104-106.
- Mondada L. (2006), « Video recording as the reflexive preservation and configuration of phenomenal features for analysis », dans Knoblauch H., Raab J., Soeffner H.-G. & Schnettler B. (dir.), *Video Analysis*, Berne, Peter Lang, p. 51-68.
- Mondada L. (2009), « Video recording practices and the reflexive constitution of the interactional order: some systematic uses of the split-screen technique », *Human Studies* 32 (1), p. 67-99.
- Mondada L. (2011), « Understanding as an embodied, situated and sequential achievement in interaction », *Journal of pragmatics* 43 (2), p. 542-552.

- Mondada L. (2016), « Challenges of multimodality: Language and the body in social interaction », *Journal of Sociolinguistics* 20, p. 336-366.
- Mondada L. (2018), « Multiple temporalities of language and body in interaction: Challenges for transcribing multimodality », *Research on Language and Social Interaction* 51 (1), p. 85-106.
- Mondada L. (2019), « Conventions for multimodal transcription ». En ligne : <<https://www.lorenzamondada.net/multimodal-transcription>>.
- Mondémé C. (2014), « “Y’a un obstacle”. Partage perceptif et construction des savoirs pratiques », dans Mondada L. (dir.), *Corps en interaction : participation, spatialité, mobilité*, Lyon, ENS Éditions, p. 191-225.
- Mondémé C. (2016), « Extension de la question de “l’ordre social” aux interactions hommes/animaux. Une approche ethnométhodologique », *L’Année sociologique* 66 (2), p. 319-350.
- Mondémé C. (2018), « Comment parle-t-on aux animaux ? Formes et effets pragmatiques de l’adresse aux animaux de compagnie », *Langage & Société* 163, p. 77-99.
- Mondémé C. (2019), *La socialité interspécifique : une analyse multimodale des interactions homme-chien*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Mondémé C. (2020), « Touching and petting: Exploring “haptic sociality” in interspecies interaction », dans Cekaite A. & Mondada L., *Touch in Social Interaction*, Londres/New York, Routledge, p. 171-196.
- Mondémé C. (2022), « Why study turn-taking sequences in interspecies interactions? », *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 52(1), p. 67-85.
- Métraux G. S. & Philipona A. (2019), *Le Ranz des vaches. Du chant de berger à l’hymne patriotique*, Lausanne, Ides et Calendes.
- Perry M., Broth M., Engström A. & Juhlin O. (2019), « Visual narrative and temporal relevance: Segueing instant replay into live broadcast TV », *Symbolic interaction* 42 (1), p. 98-126.
- Relieu M. (1999), « La réalisation et la réception du produit télévisuel comme accomplissements », dans Desgoutte J. P. (dir.), *La mise en scène du discours audiovisuel*, Paris, L’Harmattan, p. 35-65.
- Relieu M. (2007), « La téléprésence, ou l’autre visiophonie », *Réseaux* 144, p. 183-223.
- Roberts F. (2004), « Speaking to and for animals in a veterinary clinic: A practice for managing interpersonal interaction », *Research on Language and Social Interaction* 37 (4), p. 421-446.
- Sacks H. (1972), « On the analyzability of stories by children », dans Gumperz J. J. & Hymes D. (dir.) *Directions in Sociolinguistics*, New York, Holt Rinehart and Winston, p. 325-345.
- Sacks H. (1992), *Lectures on Conversation*, Oxford, Blackwell.
- Sacks H., Schegloff E. & Jefferson G. (1974), « A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation », *Language* 50, p. 696-735.
- Schütz A. (1962), *The Problem of Social Reality. Collected Papers I*, The Hague, Martinus Nijhoff.
- Vinck D. (2019), *Les métiers de l’ombre de la Fête des vigneronns*, Lausanne, Antipodes.

Wieder L. (1980), « Behavioristic operationalism and life-world: Chimpanzees and chimpanzee-researchers in face-to-face interaction », *Sociological Inquiry* 50 (3-4), p. 75-103.

Wittgenstein L. ([1953] 2005), *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard.