

Hervé Glevarec, "Du canular radiophonique à l'effet de réel", in Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (dir.), *Le Canular dans l'art et la littérature*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 75-94.

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/clersé>
Tel : 33 (0)3 20 12 28 20
Fax : 33 (0)3 20 12 58 31
Email: herve.glevarec@univ-lille1.fr

Du Canular radiophonique à l'effet de réel

RESUME :

La radio se caractérise par le fait qu'on ne peut y faire l'épreuve de la situation de production. Les inférences y sont dépendantes du seul canal audio. Cette caractéristique offre à la radio la possibilité de produire des effets de réel particuliers. A partir des caractéristiques de deux formes d'effet de réel provoqué par les deux oeuvres radiophoniques pionnières que sont *Maremoto* et *La guerre des mondes*, nous mettons en évidence, d'une part le jeu sur les conventions et les codes radiophoniques, d'autre part le jeu sur les cadres d'interprétation de la fiction.

L'approche par le canular radiophonique permet non seulement de mettre en évidence la possibilité qui est ouverte à la radio de provoquer une tromperie sur le cadre d'interprétation, mais aussi d'introduire l'effet de réel comme une caractéristique de la relation à l'auditeur. L'effet de réel est une des déclinaisons de la mise en présence du récepteur et du locuteur que poursuivent les gens de radio. Nous le montrons à travers la description et le montage radiophoniques. Les professionnels de radio à France Culture cherchent, à ces occasions, à contextualiser et à réindexicaliser en partie les paroles et les échanges diffusés.

"Pour qu'une information soit pertinente, il faut qu'elle ait des effets contextuels"
[Sperber et Wilson, 1989]

La radio a ceci de particulier qu'on ne peut y faire l'épreuve de la situation de production. La multitude d'éléments du contexte qui entrent en jeu dans une situation ordinaire, ou même, pour rester dans un cadre médiatique, à la télévision, sont dans son cas absents. Principalement, le corps des personnes et le contexte physique de la production. Hormis les cas où la situation de réception fournit des éléments redondants avec l'audition (on écoute un bulletin d'alerte radiophonique et on respire un air âcre), les inférences sont dépendantes du seul canal audio.

Aussi le canular servira ici de point de départ pour caractériser ce qui est une dimension centrale de la production radiophonique liée au *dispositif radiophonique* (et moindre selon nous pour les autres médias) : sa capacité à produire des *effets de réel*. Pour cela, décrivons préalablement le dispositif radiophonique : du côté production, le public est physiquement absent et la sortie d'antenne est possible (plus ou moins si l'on est en direct ou en enregistrement); du côté réception, il n'y a pas de possibilité de faire l'épreuve de la situation d'émission, l'écoute est indexée au temps et il y a la possibilité d'interrompre l'écoute.

Il s'agira pour nous de quitter le plan de l'analyse "cognitive" de l'émission culturelle de radio pour celui du dispositif construit, dispositif d'intéressement, triangulaire (ou encore système de places). De quitter le sens pour le lien. De privilégier "l'intentionnalité

communicationnelle" ¹ au projet intellectuel. Au terme, je caractériserai, à travers la notion d'effet de réel, le *lien* proposé à l'auditeur, le lien par contraste avec la place (sonore, interlocutoire). Il s'agit donc de passer d'une analyse professionnaliste à une analyse pragmatique des situations de production journalistique ².

Pourquoi "effet de réel" ?

Trois arguments justifient le recours à cette notion. Premièrement, deux fictions radiophoniques pionnières, *La Guerre des Mondes* de Welles et *Maremoto* de Germinet, provoquèrent des paniques ou des réactions conséquentes, c'est-à-dire des passages dans le réel. Deuxièmement, Barthes a défini l'effet de réel en littérature. L'effet de réel s'inscrit dans un cadre d'analyse structurale, il s'appuie sur l'analyse du *détail*. Aussi, il ne faut pas se méprendre sur le sens que lui donne Barthes. Ce n'est pas un sens pragmatique mais un sens littéraire ³. Il s'agit pour Barthes d'introduire une "catégorie" littéraire, celle du réel. La notion d'effet de réel est en quelque sorte paradoxale : le détail qui fait "effet de réel" ne fait pas tant effet sur le lecteur qu'il objective une dimension intellectuelle. Il s'agit, comme il le dit encore, de mettre en cause par ce mouvement "l'esthétique séculaire de la représentation".

Enfin, le troisième argument se trouve dans le fait que nombre de diffusions radiophoniques contemporaines sont des bandes enregistrées, des différés, qui sont diffusés *comme s'ils* étaient produits en direct. Ainsi, l'effet de réel fait retour sur la situation de production elle-même : le producteur qui enregistre deux émissions à la suite et dont l'une sera enregistrée et diffusée une semaine plus tard, demande à ce que le public et les invités mentionnent "la semaine dernière" quand ils font référence au premier débat.

Distinguer effet de réel pragmatique et effet de réel fictionnel

Il convient préalablement de distinguer un *effet de réel (pragmatique)* d'un *effet de réel fictionnel*, distinguer un niveau du réel et un niveau du vraisemblable. Pour ce faire, nous retiendrons une définition pragmatique du réel comme *ce qui donne des raisons d'agir* : l'effet de réel pragmatique sera donc un effet de réel qui provoque non seulement une croyance mais un passage dans le réel, c'est-à-dire une sortie de la situation radiophonique. En tant que tel, il peut procéder simplement d'un effet de réel de nature cognitive, sous-catégorie qui émergera ultérieurement de notre analyse.

Comme nous le rappelle Genette ⁴, les conclusions de Searle sur l'énoncé de fiction narrative sont de deux ordres : 1. L'énoncé de fiction, qui ne remplit pas les conditions

¹ Paddy Scannell, "L'intentionnalité communicationnelle dans les émissions de Radio et de Télévision", *Réseaux*, n° 68, 1994.

² Jérôme Bourdon, "Le direct : une politique de la voix ou la télévision comme promesse inaccomplie", *Réseaux*, n° 81, 1997, pp. 61-78.

³ "Car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du «réel» (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant du réalisme : il se produit un *effet de réel* (...)." Roland Barthes, "L'effet de réel", in *Littérature et réalité*, Paris, Points / Seuil, 1982, pp. 89.

⁴ Gérard Genette, "Les actes de fiction" in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, pp. 41-63.

pragmatiques, est une assertion feinte. 2. Produire une fiction n'est pas un acte illocutoire spécifique ⁵.

Si ce sont là effectivement les conclusions de Searle quand il se donne comme objet d'étude la différence entre énonciation sérieuse et énonciation de la fiction ⁶, il ajoute aussi que si l'acte illocutoire est feint, l'acte d'énonciation de la fiction ne se différencie pas de l'acte d'énonciation du discours sérieux. Selon lui, aucune propriété textuelle ne permet d'identifier une oeuvre de fiction en tant que telle dans le champ du discours. L'intérêt pour nous de cette notation searlienne, c'est que si l'acte illocutoire fictionnel est feint c'est parce qu'il n'entraîne pas les engagements illocutoires normaux des énonciations : être en mesure de fournir des preuves par exemple.

Cela dit, revenons à la conclusion n° 2 qui veut qu'un énoncé de fiction ne soit pas un acte illocutoire spécifique. Ce n'est pas l'avis de Genette qui nous dit que produire des assertions feintes, c'est produire une fiction. "Il était une fois..." est une invitation à rentrer dans l'univers fictionnel. La fiction narrative peut être décrite comme une *illocution déclarative à fonction instauratrice* ("Soit une petite fille..."). Mais, ajoute-t-il, le trait spécifique de l'énoncé de fiction est, à la différence de l'énoncé de réalité qui décrit un état de fait objectif, que celui-ci ne décrit rien d'autre qu'un état mental ⁷.

Dans ce cadre genettien de l'énoncé fictionnel conçu comme un acte illocutoire, la question qui nous intéresse est celle des conditions de félicité de l'acte de fiction : un acte de fiction peut échouer comme tel parce que son destinataire n'a pas perçu sa fictionnalité. Pour éviter la méprise, il faut recourir à des signaux ou des indices de fictionnalité, notamment aux signaux paratextuels (la mention "roman", "nouvelle"...). Or, on le voit, les indices de fictionnalité, notamment paratextuels, sont très fragiles en radio. Dans ce cadre, l'effet de réel en radio pourrait être compris comme effet perlocutoire de l'acte de fiction sur l'auditeur (au même titre que l'émotion, la séduction, la distraction).

L'analyse qui, dans le champ radiophonique, est relative au cadre fictionnel est celle qu'a proposée John Carey : la radio comme *cadre symbolique* ⁸. Le message radiophonique, plus particulièrement la fiction radiophonique, est reçu, interprété à travers un cadre symbolique, un cadre spécifique, acquis à l'écoute de la radio. La radio est un système de conventions : pour signifier l'entrée dans une pièce, le réalisateur utilisera le bruit d'une clé dans une serrure, pour signifier un fort éloignement du locuteur à l'auditeur, l'acteur ne s'éloigne que de quelques centimètres du micro. Autant dire que cette analyse n'est pas tout à fait celle d'un passage direct, sans transformation, du réel à sa restitution enregistrée, n'est pas celle d'un effet de réel. Dans cette perspective, l'usage que fait la radio des sons est plus symbolique qu'imitatif. La signification est attachée au cadre que l'auditeur apprend à appliquer à ce qu'il entend.

Le problème reste que la frontière entre effet de réel pragmatique et effet de réel fictionnel n'est pas objective. Cette distinction est pourtant indispensable pour comprendre les cas où des énoncés et des images peuvent susciter un effet de vraisemblance puissant, tout étant considérés par les récepteurs comme relevant bien de la fiction. Par exemple, il existe un *réalisme émotionnel* éprouvé à la vision d'un film ou d'un feuilleton. Pasquier, qui a analysé la

⁵ En termes austiniens, l'acte illocutoire est l'acte produit en disant quelque chose, l'acte perlocutoire, l'effet, la réaction spécifique provoquée par le fait de dire quelque chose. De plus, l'acte d'illocution est essentiellement conventionnelle, l'acte de perlocution non. Cf. J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

⁶ John R. Searle, "Le statut logique du discours de la fiction", in *Sens et Expression, Etudes de théorie des actes de langage* (1979), Paris, Minuit, 1982, pp. 101-19.

⁷ Genette, p. 53.

⁸ John Carey, *Framing mechanisms in radio drama*, unpublished paper, University of Pennsylvania, 1972.

réception de la série *Hélène et les garçons*, nous dit bien que ce qu'on y éprouve est vrai (Hélène est la confidente, la grande soeur, le modèle) ⁹. Aussi, ce qui est important, c'est de définir l'effet de réel pragmatique qui est davantage qu'un réalisme ou qu'une croyance. Et en fait, notre démonstration consiste à établir une équivalence entre effet de réel et effet de réel fictionnel dans le cas de la radio. Pourquoi ? Parce que l'analyse du canular et l'observation de la production radiophonique nous confronte à une identité des résultats : *soit on constate un effet de réel alors que la situation est fictionnelle, soit on constate la recherche d'effet de réalisme (ou de réel) alors que la situation est pourtant réelle* : dit autrement, une fiction peut entraîner une panique et une conversation réelle doit donner des indices d'authenticité. Entre les deux, il y a des "traducteurs" pragmatiques, c'est cela que nous voudrions décrire.

Notre analyse pourra toujours recevoir une double critique de la sociologie de la réception : ce que vous prenez au sérieux comme panique, dans le cas de *La guerre des mondes* par ex., concerne-t-il tous les auditeurs à l'écoute de l'émission ce jour-là ? Nous répondrons que peu importe pour nous cette différenciation sociologique tout à fait pertinente pourvu qu'une réaction ou qu'une panique relativement conséquente ait existé sur laquelle on puisse fonder, quitte à frôler la surinterprétation, une analyse. Seconde objection possible concernant la deuxième partie de cet article : comment pouvez-vous parler d'effets de réel sans mesurer leur effectivité du côté de l'auditoire ? Notre objectif n'est pas ici de mettre en place un dispositif de qualification et de mesure des effets mais d'opérer un rapprochement, selon nous pertinent, avec les moyens mis en oeuvre du côté de la production pour susciter de tels effets ¹⁰.

Du "décor de bruits" aux différentes manières de construire l'effet de réel

De l'effet de réel pragmatique à l'effet de réel cognitif : oeuvres pionnières et canulars radiophoniques

MAREMOTO

En mai 1924 est organisé un concours visant à couronner une oeuvre "se prêtant à une présentation à haute voix, n'excédant pas quinze minutes" ¹¹. L'oeuvre primée serait transmise par le poste Radio-Paris. Le jury est composé de la comtesse de Noailles, Fargue, Fauré, Arnoux, Copeau, Divoire, Estaunié, et Rosny. Deux pièces sont élues ex-aequo: *Agonie* de Paul Camille et *Maremoto* de Cusy et Germinet. En fait, Germinet était le pseudonyme de Maurice Vinot, le directeur de Radio-Paris lui-même.

Malgré une annonce dans un journal, *l'Impartial français*, un cadre d'interprétation peu vraisemblable (localisation au Sahara, inexistence d'un bateau "Ville de St Martin", et S.O.S. en morse uniquement) et le pathétique théâtral de l'exécution, mais au sein d'un cadre radiophonique qui requérait l'écoute au casque et supposait une diffusion en direct, l'enregistrement étant inexistant, un effet de réel se produisit. En effet, cette pièce fut répétée

⁹ Dominique Pasquier, "«Chère Hélène»: les usages sociaux des séries collège", *Réseaux*, n° 70, 1995, pp. 9-39.

¹⁰ Dans le cas des deux fictions, notre analyse est structurale. Elle ne s'appuie donc pas sur les éléments du contexte factuel que sont le naufrage du Titanic en 1912 (dont les messages radio de détresse entendus par un autre navire permirent de secourir des naufragés), celui du Lusitania en 1915, entre autres navires coulés pendant la guerre, et, concernant *La guerre des Mondes*, sur le contexte de peur d'une invasion militaire de l'année 1938. cf. H. Cantril, *The Invasion from Mars, A study in the psychology of panic*, Princeton, Princeton University Press, 1940.

¹¹ Pierre Cusy et Gabriel Germinet, *Théâtre radiophonique, Mode nouveau d'expression artistique* (1935), Phonurgia Nova/Le Livre à la carte, 1997, p. 19.

à l'antenne le 21 octobre 1924 et provoqua de vives réactions, ce qui entraîna son interdiction à la diffusion sur le poste privé Radiola par le ministère de la marine. La version connue est celle reconstituée par Godebert en 1949 (les bruitages sont alors réalistes et non artificiels comme dans l'original ¹²).

Quelles sont les modalités de sa diffusion et que nous apprennent les réactions ? Lors de sa répétition sur l'antenne de Radio-Paris quelques jours avant la date prévue, la fiction n'est pas présentée à l'antenne comme fiction au moment de sa diffusion. "*La pièce n'est pas annoncée au programme de l'émission*" est la première phrase écrite sur le "radio-scénario" de Cusy et Germinet ¹³. C'est dire que diffusée comme elle le fut à l'improviste pour répétition ou comme elle l'aurait été si elle avait été rediffusée ne change rien au fait que son insertion dans le programme radiophonique n'est pas identifiable en tant que fiction.

Les appels téléphoniques aux centres de T.S.F. ou les courriers envoyés pour faire connaître l'appel au secours ¹⁴, ainsi que les réactions sécuritaires de l'Administration des PTT mettent en évidence, par analogie avec l'implication conversationnelle de Grice ¹⁵, l'implication radiophonique qui s'appuie sur une maxime de vérité : ce qui n'est pas annoncé comme fiction est réellement produit et véridique dans son contenu. Dit autrement, il y a une "convention de production" : la *simultanéité* et la *réalité* de la scène émise. Aussi, la panique produit une prise de conscience de la croyance engagée (implicitement) lors de l'écoute radiophonique. Elle dévoile la *fabrication* et révèle la croyance investie par tout auditeur, celle qui lie, ici, un énoncé et son contexte de production.

La radio joue ici le rôle central et c'est grâce au jeu sur les conventions radiophoniques que les effets propres de la pièce (faire croire à un naufrage réel et susciter l'angoisse) peuvent se mettre en place ¹⁶. Quelle est la *convention radiophonique* ? Elle est relative à la *programmation habituelle*, celle qui est attendue, c'est-à-dire à la notion de *grille*, aux *modes d'annonce* des émissions (ici, pas de générique et pas d'annonce) et aux *conditions* mêmes de la *réception* (qualité sonore habituelle de la réception). La fiction débute par :

"Après le coup de gong, le présentateur lit un écho humoristique extrait d'un journal ; on entend normalement sa voix pendant deux minutes, puis decrescendo, comme si l'émission tendait vers zéro, tandis qu'une conversation lointaine de deux hommes est perçue crescendo. (Cette impression pourra être donnée grâce à l'éloignement progressif du présentateur qui, en outre, parlera de moins en moins fort. En sens inverse s'avanceront les deux principaux personnages du scénario qui s'arrêteront, ainsi que le présentateur, lors de leur

¹² Germinet, Gabriel, *Maremoto* (1924, 1929), Arles, Phonurgia Nova Editions, CD et Livret, 1997, p. 69

¹³ Cusy et Germinet, p. 106.

¹⁴ Celle de l'auditeur de sang-froid et résigné : "18 h. 33 - 3e appel. Nous n'avons plus qu'une chance, nous allons l'essayer, allô, allô, allô ici paquebot Ville de Saint Martin en détresse par 40° latitude. Puis, plus rien, tout s'est tu subitement. Le paquebot a dû sombrer. Je tiens à remarquer le calme remarquable avec lequel la dame radiophoniste a accompli son devoir jusqu'au bout, sans affolement, la voix presque naturelle. Je me découvre devant son courage exemplaire et espère qu'il sera signalé pour l'exemple qu'il laisse." [extrait d'une lettre d'un auditeur cité dans Germinet, *Maremoto*, p. 58.]

¹⁵ Principe de coopération : maxime de quantité (information nécessaire), de qualité (être véridique), de relation (parler à propos), de modalité (être clair). H. Paul Grice, "Logique et conversation", *Communications*, n° 30, 1979, pp. 57-72.

¹⁶ Il faut noter que l'oeuvre ex-aequo du concours radiophonique, *Agonie* de Camille, est au même titre que *Maremoto* caractéristique du jeu radiophonique : un individu s'empare d'un poste émetteur de T.S.F. et décrit son agonie aux auditeurs. Comme pour *Maremoto*, nous sommes d'emblée dans un jeu ou une tentative de jeu avec la convention de production : la *radio comme médium* est au centre de l'oeuvre. Elle n'est en rien neutre. Si les ressorts dramatiques des deux pièces primées sont opposées, comme le dit Hélène Eck, si deux conceptions différentes de l'art radiophonique sont là illustrées, ce procédé commun n'est-il pas cependant essentiel à définir une propriété de la radio ? Cf Hélène Eck, "A la recherche d'un art radiophonique" in "Politiques et pratiques culturelles dans la France de Vichy", *Cahiers de l'IHTP*, n° 8, juin 1988, pp. 177-191.

rencontre avec dernier, pour que les trois voix s'entendent simultanément, mais très faiblement.) La conversation des deux hommes et le texte lu par le présentateur demeureront inintelligibles durant une minute, afin de déterminer chez l'auditeur le désir de mieux percevoir. Puis la voix du présentateur s'éteindra, alors que la conversation des deux hommes deviendra compréhensible, mais sur un ton très bas, pour que l'on ne suppose pas qu'elle doive forcément être entendue. Seul, le texte en caractères majuscules sera dit à voix plus haute, mais moins forte que celle habituelle du présentateur, pour que l'on ne puisse pas supposer que la scène se passe à l'auditorium"¹⁷

Ne pas annoncer cette pièce, c'est jouer sur les conventions radiophoniques afin de viser un effet dramatique chez l'auditeur, c'est-à-dire jouer de la confusion du cadre fictionnel et du cadre radiophonique. Le médium naval est alors confondu avec le médium radio. Le dispositif mis en place "afin de déterminer chez l'auditeur le désir de mieux percevoir" nous indique une chose importante. Non seulement il vise à "piéger" l'auditeur, mais plus encore il lui construit une place ¹⁸. Une dimension du canular apparaît là : à la différence du procédé artistique ordinaire, le canular a une structure interactive, dans sa construction il compose toujours une place à un récepteur.

Hélène Eck montre le recours au bruitage lors des premières retransmissions dramatiques à la radio des années 1920 ¹⁹ et l'ambition des professionnels de remédier à une absence. Dix ans plus tard l'évolution est manifeste, le bruitage excessif est rejeté, le récitant décrié, il s'agit de créer une présence au micro ²⁰. Enfin le Studio d'essai de Schaeffer, qui existe à partir de 1943, signe la fin du réalisme et de l'ambiance sonore et l'autonomisation des sons, voire même leur création artificielle à travers la musique concrète. Le travail de Claude-Laure Pilon permet d'avancer encore dans la construction du cadre radiophonique ²¹. Les années 50 et le mouvement du Nouveau Roman constituent un moment important dans l'évolution de l'art radiophonique, plus spécifiquement de la pièce radiophonique. "Finalement, l'apport du mouvement révolutionnaire des années 50, incarné par Ollier, Butor, Ricardou, Sarraute, Sarduy... et bien avant eux Beckett, a sans doute été la mise en relation des composantes radiophoniques. Aussi étrange que cela puisse paraître, la radio traditionnelle a toujours exploité séparément les différents matériaux sonores, selon une hiérarchie bien établie: primauté du signifiant linguistique toujours placé au premier plan, deuxième plan réservé au signal sonore, dépendant du texte et cloîtré dans sa fonction décorative ou référentielle, troisième niveau musical assurant soit les transitions, soit la subjectivité et le symbolisme du texte. Cette génération proposait au contraire de jouer librement avec les substances radiophoniques." ²² On peut sans doute ajouter à la liste le *Pour en finir avec le jugement de dieu* d'Artaud, interdit à la diffusion en 1948 à la radiodiffusion française, et qui est un mélange de vociférations et de déclamations, d'onomatopées et de paroles. Bref, "la radio n'a plus pour caractéristique le signifié linguistique".

Maremoto exemplifie un effet de réel pragmatique proprement dit en tant qu'il s'appuie sur les codes radiophoniques et surtout sur les conventions de production. Il faut donc le distinguer de l'effet de réel fictionnel. Aussi, l'intervention de la négresse durant l'histoire, les

¹⁷ Cusy et Germinet, *Théâtre radiophonique*, p. 42.

¹⁸ Hervé Glevarec, "Antenne et hors-antenne à France Culture, Introduction de l'Auditeur et Formes d'engagement dans la parole", *Réseaux*, n° 77, mai-juin 1996, pp. 145-69.

¹⁹ La radio des débuts a préféré, elle, pour "construire la vraisemblance", l'allégorie et le bruitage au "vérisme" des "sonorités véritables". Cf. Cécile Méadel, *Histoire de la radio des années trente*, Paris, Anthropos/INA, 1994, p. 301.

²⁰ Eck, *art. cit.*

²¹ Claude Laure Pilon, *Histoire d'ondes ou Pour une approche esthétique de la pièce radiophonique*, Mémoire de maîtrise, Université Paris IV, 1994.

²² p. 64.

bruits de fond, ceux de la tempête sont des indices de contextualisation de la fiction qui concourent à un effet de vraisemblable davantage qu'à un effet de réel. Ce que les hommes de radio appellent "le décor de bruit" de la fiction radiophonique, en fait la création artificielle d'un contexte sonore, qui plus est rudimentaire, serait rédhibitoire à un tel effet s'il ne s'accompagnait de la place sociale particulière de la radio d'alors. Celle-ci n'a pas encore acquis le statut de média, c'est-à-dire n'est pas un dispositif isolé comme tel. A l'inverse, l'époque contemporaine, qui ne peut plus s'appuyer autant sur la convention de production, ne pourrait susciter des effets de réel sans des outils d'enregistrement autrement plus performants.

Comment passer du fictionnel au réel ? La stratification des cadres

LA GUERRE DES MONDES

La guerre des mondes est un exemple typique de *jeu avec les cadres d'interprétation*, plus spécialement de brouillage des cadres dans l'espace radiophonique. Tandis qu'un brouillage de cadre peut exister dans la vie courante ou devant un médium comme la télévision ou le cinéma, il n'y a pas en radio d'appui pragmatique permettant de mettre à l'épreuve le cadre d'interprétation. C'est donc avec l'analyse des cadres que nous l'interpréterons.

Si l'on retient une définition goffmanienne du canular comme une transformation d'un cadre primaire ²³, c'est-à-dire comme une modification "effectuée unilatéralement et de manière indue" afin de tromper un des protagonistes de l'action, le canular artistique consiste en une tromperie volontaire sur le cadre d'interprétation que l'on appellera artistique. Le résultat du canular (s'il n'est pas à son tour artistique...) est alors de faire apparaître le cadre initial comme faiblement lié (de la liaison qui présuppose une attache entre une production (quelque soit sa nature), un artiste et surtout un espace (champ) artistique qu'il soit physique (musée par ex.) ou symbolique (acteurs)).

Tout réside dans l'*ambiguïté du cadre radiophonique* : *c'est un cadre primaire dont on ne peut faire l'épreuve*. Un cadre primaire : la production a bien lieu réellement et simultanément dans le lieu de production. Mais, il risque sans arrêt de se transformer en une fabrication. La radio est un jeu sur ses conditions de production, c'est-à-dire sur ses cadres. Du côté production pour produire des effets sur le locuteur, du côté réception pour produire des effets sur l'auditeur.

Goffman évoque, lui, *La guerre des Mondes* de Welles de deux manières : une première fois en la caractérisant de *sous-modalisation*. "Une partie du public s'est rendue ce jour-là aussi célèbre que les comédiens eux-mêmes par la vigueur de ses réactions. Mais, la plupart de ceux qui se sont mépris l'ont fait à l'instant où ils ont pris l'émission, c'est-à-dire bien après le début de celle-ci. On peut donc dire que, si leur réaction fut sous-modalisée, elle n'éclairait en rien le processus de sous-modalisation." ²⁴ La sous-modalisation se caractérisant comme une sorte d'oubli de la modalisation (ici une fiction), il distingue bien la réaction sous-modalisée du public du processus de sous-modalisation de l'émission.

²³ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991. La fabrication diffère de la modalisation. "Par mode [modalisation] j'entends un ensemble de conventions par lequel une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour modèle mais que les participants considèrent comme sensiblement différente." (pp. 52-53)

²⁴ Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 357, note 42.

Goffman évoque le canular wellesien une seconde fois en termes de jeu sur les *parenthèses* du cadre central. Ce jeu, ou plutôt ce brouillage, plonge les auditeurs dans une expérience négative, c'est-à-dire dans un cadre incertain, flottant, où l'on ne sait quel type d'engagement est requis. Le dispositif parenthétique est celui-ci : "un bulletin météo précédait la retransmission d'«un concert de Ramon Raquello et son orchestre en direct du salon Méridien du Park Plaza à New York». Puis une série de bulletins spéciaux venaient interrompre la retransmission du concert, pour donner corps à la fiction. Welles avait compris qu'il lui fallait accrocher ses premiers auditeurs qui hésitaient encore à interpréter l'émission selon un cadre théâtral; en somme, ils devaient attendre que le spectacle commence." ²⁵

La guerre des mondes, d'après Wells, est une émission produite dans le cadre du *Mercury Theatre on the air*. Auteur radio depuis 1934, Welles était metteur en scène de théâtre à Broadway. Il s'était formé au drame radiophonique sur CBS et NBC en tant qu'acteur de la série *La marche du temps*. On lui confie avec sa troupe le *Théâtre Mercury sur les ondes* à 23 ans une série de neuf émissions hebdomadaires d'une heure ²⁶ sur CBS.

On peut rappeler deux dimensions de sa technique radiophonique : l'usage de la première personne du singulier, qui signifie que même si l'on n'abandonne pas le narrateur, celui-ci s'adresse directement à l'auditeur ("laissez-moi vous raconter") ²⁷; la "projection" qui consiste à transmettre sur les ondes les qualités essentielles d'un livre. Il s'agit donc d'éviter la dramatisation et l'adaptation (refuser en quelque sorte la soumission à l'écrit). La projection, c'est l'idée que le drame radiophonique se prête davantage à une forme narrative qu'à une forme dramatique. La projection peut se résumer à une alternance de narration, pour les passages descriptifs et narratifs, et de scènes dialoguées.

Notre analyse ira jusqu'au moment de basculement du cadre fictionnel vers un cadre réel, jusqu'à l'apogée de l'effet de réel quand le reporter de la fiction relate l'invasion ²⁸.

L'émission dramatique est répétée, mais interprétée en direct et enregistrée. L'émission est annoncée au programme. Ce premier cadre sera le cadre radiophonique (I). Il s'appuie sur une maxime qui s'accorde sur : "ce que vous entendez est réellement produit", soit une maxime de *véridicité* (la véridicité est un critère pragmatique, ce que ne sont pas la vérité ou la véracité qui qualifient l'énoncé) et une maxime de *simultanéité* (en direct).

Lundi 30 octobre 1938, 20h/21 h
Orson Welles et le Théâtre Mercury sur les ondes

LA GUERRE DES MONDES

PREMIERE PARTIE

Le speaker de CBS (énonciateur) annonce une *fiction*, c'est-à-dire une *modalisation du cadre initial* (que nous appellerons le cadre radiophonique I). Ce cadre modalisé, ce drame, se déclare lui-même à travers la voix de Welles, narrateur, comme *cadre fictionnel* (II) (du type "il était une fois...") : "_Le mois d'octobre touchait à sa fin." On peut remarquer l'allusion aux

²⁵ pp. 382-3.

²⁶ Carol Shapiro, Préface à Orson Welles, *La guerre des mondes*, Arles, Phonurgia Nova Editions, Livret, 1989.

²⁷ François Thomas, "Orson Welles metteur en ondes, The Mercury Theatre on the Air", *Positif*, n° 332, oct. 1988.

²⁸ On peut se reporter à la traduction française de l'émission. Welles, *La guerre des mondes*, *op. cit.*

millions d'auditeurs qui écoutaient au moment des faits narrés. C'est là un premier jeu de confusion, de désorientation qui parle de la radio dans la radio. L'instance d'énonciation narrative est une instance déjà fortement réaliste.

Puis le narrateur Welles "introduit" le présentateur fictionnel I. Ce dernier est difficilement séparable du speaker de CBS I parce qu'il se fait présentateur météo : l'instance d'énonciation du PFI se confond avec celle du présentateur réel. Il annonce un bulletin météo (une dépression) de la Météorologie nationale, elle-même *instance référentielle*.

Puis le PFI donne la parole au présentateur fictionnel II qui est en direct de l'hôtel new-yorkais. La musique qui devrait assurer l'interlude dans un cadre primaire prend une fonction réaliste dans le cadre fictionnel. Les fonctions syntaxiques (séparation des scènes ou des épisodes) d'un cadre fictionnel sont bafouées. On est donc dans un cadre fictionnel II que l'on peut qualifier de fortement réaliste, encore.

Coup de théâtre, le PFI intervient au sein du cadre II ("nous interrompons notre programme de musique dansante"). Il modalise le cadre II (la salle de bal) en cadre III (l'événement qui survient). Il relate ce qu'a signalé le professeur Pierson dont on décrit les qualifications (référentielles).

Puis retour à la salle de bal, après l'annonce d'informations ultérieures, c'est-à-dire au cadre II. C'est là que se met en place un *effet de réel* : *deux cadres ne peuvent tenir ensemble si on ne peut en "lire" un depuis un autre*. Or ces deux cadres sont fictionnels. Le simple mouvement de va et vient entre deux cadres provoque un effet de réel parce que l'un va servir de point d'appui pour comprendre l'autre, et ce faisant va se réifier quelque peu. En fait, c'est l'interdépendance des cadres fictionnels qui va provoquer une croyance dans le passage. C'est la dernière fois que l'on retrouvera le cadre II. En fait, c'est un cadre inutile, mais qui va provoquer un effet de réel. Il pourrait être appelé "cadre fonctionnel".

Le présentateur I reprend la parole pour introduire le reporter Carl Phillips dans le cadre III (l'événement). Ce dernier est en présence du professeur Pierson. La situation d'énonciation est *contextualisée* verbalement (la salle d'observation). Surtout, il y a un *indice de contextualisation* : le cliquetis du télescope. Le professeur décrit le phénomène. Interaction avec le speaker.

Dans le cadre III survient le deuxième effet de réel : *l'imprévu*. On apporte un télégramme au professeur Pierson. Proposons une analyse : tout cadre naturel est susceptible d'être suspecté de modalisation. Ce qui va en faire l'épreuve, c'est son inadéquation avec un cadre (soit disant) modalisé, ou plutôt son retard avec un cadre modalisé (sachant que celui-ci est changeant, qu'il peut se réajuster continuellement). L'effet de réel est de nature événementielle. *S'il y a un imprévu, la référence à un cadre modalisé doit être abandonnée au profit d'un cadre naturel*. Mais la question ici n'est pas (encore, ou déjà!) le cadre naturel de référence, mais le mouvement vers celui-ci, qui va produire son réalisme.

Ensuite; il y a un retour au cadre fictionnel I, qui est un cadre fictionnel radiophonique - "_A vous les studios de New York" -, et un respect de l'interlude radiophonique musical.

Le PFI utilise alors une des instances référentielles les plus puissantes après l'épreuve physique : la simultanéité, c'est-à-dire la *référence temporelle*. Le temps et le moment de la fiction (ils sont mentionnés dans le télégramme reçu) sont identiques aux coordonnées de l'écoute (entre 19h45 et 21h20). Elle est puissante parce que c'est la première instance référentielle qui prend appui sur l'*auditeur* lui-même. L'auditeur est pris dans le cadre. C'est au même moment mais aussi dans un lieu identique : les Etats-Unis. Un processus d'inférence peut se mettre en place.

L'attente musicale qui suit est un peu courte. Est-ce là une incohérence, une invraisemblance de l'émission dont certains dirent qu'elles firent son succès ?

L'abolition des niveaux radiophonique et fictionnel est réalisée avec le reportage à l'intérieur de la fiction. En effet, le *reportage* est un élément spécifiquement radiophonique. Il

y a donc mise en place d'un cadre fictionnel radiophonique que plus rien ne distingue d'un cadre radiophonique. Le reportage s'accompagne d'une forte contextualisation, descriptions, bruits, interaction au micro. Le reportage est vraiment radiophonique parce qu'il s'accompagne aussi de ses "défauts" : "_tenez-vous plus près". De plus, l'interviewé dit avoir été à l'écoute de la radio lui aussi. Il y a auto-référence du cadre à lui-même : le cadre fictionnel se réalise et provoque l'identité avec l'auditeur de l'émission.

L'effet de réel est provoqué. Et le contenu du réel est tel qu'il provoqua une croyance dans une invasion, une panique. Le fait de l'annonce constitue une preuve de la confusion entre cadre radiophonique et cadre fictionnel, de l'abolition d'une distinction entre effet de réel pragmatique et effet de réel fictionnel. Malgré le "paratexte", la profondeur s'annule. Les codes sont principalement des *codes radiophoniques* et non des codes fictionnels, c'est-à-dire qu'ils appartiennent à un cadre radiophonique. Aussi, on débouche sur une seconde définition de l'effet de réel : la définition *cognitive* (différente de la définition pragmatique). Un effet de réel se produit quand on quitte une modalisation pour son cadre primaire ²⁹.

Le feuilleton de France Inter *Le perroquet des Batignolles*, écrit par Tardi et Boujut ³⁰, diffusé en 1997 et signant une volonté de remettre au goût du jour le feuilleton radiophonique sur la chaîne "grand public", va user de façon caractéristique de l'effet de réel en radio. Lors d'un des derniers épisodes (le 106è), les personnages de l'histoire sont sur les bords de l'eau. Le commissaire Lépidon met la radio. Ce qu'il entend (et nous l'entendons nous aussi sans profondeur sonore) est le générique habituel du feuilleton (quelques épisodes en arrière par rapport au moment actuel de l'histoire) dans lequel il est un des personnages. Le téléphone sonne, interrompant ce générique dans l'émission.

_Allô, ici Lépidon, allô, allô qui est à l'appareil ?
 _Allô, allô c'est vous commissaire ?
 _Oui c'est moi
 _Bonjour commissaire
 _Qui est à l'appareil ?
 _C'est Jean
 _Ah bonjour
 _Boujut et Tardi ont disparu, je suis dans la merde
 _Attendez j'ai pas très bien compris. Qui a disparu ?
 _Tardi. Boujut et Tardi, les auteurs ont disparu. On sait pas du tout ce qu'ils sont devenus
Lamentin : Qu'est-ce qui se passe ?
 _C'est Jean-Mathieu Zahnd, le réalisateur du *Perroquet des Batignolles*. Il était en train de me dire que Tardi et Boujut ont disparu.
 _Ce matin, ils ont pas livré leur épisode quotidien du feuilleton. Le coursier de la Maison a trouvé porte close chez les deux lascars. Ici c'est la consternation.
Lépidon : _Oh ben ça c'est la meilleure.

...

²⁹ Ajoutons, en aparté, que la mise en ondes elle-même devait avoir une dimension réaliste. Welles, debout sur une estrade, dirigeait comédiens, musiciens et bruiteurs, tout en narrant lui-même l'histoire. En fait, il y avait là aussi des éléments d'une modalisation d'une situation qui aurait été réelle : le direct, l'interaction entre les protagonistes devant le micro.

³⁰ Diffusé à partir du 3 Février 1997 sur France Inter tous les jours de la semaine à 14h45. Il met en scène, lors des premiers épisodes, un preneur de son de Radio France à la recherche de morceaux de bande magnétique cachés dans des boîtes métalliques en forme de canard. Quelques possesseurs d'exemplaires de la boîte ont été tués...

S'il s'agit davantage d'un effet de réel cognitif que d'un effet de réel pragmatique, cet usage est en quelque sorte spécifique du jeu sur les cadres qu'effectue la radio, un exemple de la ressource qu'il constitue pour la radio.

L'intérêt d'une approche par le canular ne réside pas uniquement dans cette mise en évidence de la possibilité qui est ouverte à la radio de provoquer une tromperie sur le cadre d'interprétation, ou dans le rapport au réel qui caractérise le langage radiophonique, mais bien dans l'introduction de cet effet de réel comme une caractéristique de la relation à l'auditeur. L'effet de réel est une des déclinaisons de la mise en présence de part et d'autre, du récepteur et du locuteur, que poursuivent les gens de radio dans leur activité avant et pendant l'émission.

REFERENCES

Ansaldo, Gian, *Entretiens avec Jean-Olivier Majastre*, Grenoble, Al Peccini éditeur, entretien et oeuvres sonores, 1997.

Artaud, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947), Brussels, Sub Rosa, CD et Livret, 1995.

Banfield, Ann, *Phrases sans paroles*, Paris, Seuil, 1995.

Bar-Hillel, Yehoshua, "Indexical Expressions", *Mind*, vol. 63, n° 251, juil. 1954, pp. 359-79.

Barthes, Roland, "L'effet de réel", in *Littérature et réalité*, Paris, Points / Seuil, 1982, pp. 81-90.

Boltanski, Luc et Marie-Noël Godet (avec Chloé Latour et Damien Cartron), "Messages d'amour sur le *Téléphone du dimanche*", *Politix*, n° 31, 1995, pp. 30-76.

Cantril, Hadley, *The Invasion from Mars, A study in the psychology of panic*, Princeton, Princeton University Press, 1940.

Carey, John, *Framing mechanisms in radio drama*, unpublished paper, University of Pennsylvania, 1972.

Cusy, Pierre et Gabriel Germinet, *Théâtre radiophonique, Mode nouveau d'expression artistique* (1935), Phonurgia Nova/Le Livre à la carte, 1997.

Eck, Hélène, "A la recherche d'un art radiophonique" in "Politiques et pratiques culturelles dans la France de Vichy", *Cahiers de l'IHTP*, n° 8, juin 1988, pp. 177-191.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

Germinet, Gabriel, *Maremoto* (1924, 1929), Arles, Phonurgia Nova Editions, CD et Livret, 1997.

Glevarec, Hervé, "Antenne et hors-antenne à France Culture, Introduction de l'Auditeur et Formes d'engagement dans la parole", *Réseaux*, n° 77, mai-juin 1996, pp. 145-69.

Glevarec, Hervé, *Une sociologie des Professionnels de la Radio, La Production et le Travail à France Culture*, Thèse de troisième cycle en Sociologie, EHESS, Paris, 1997.

Goffman, Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991.

Grice, H. Paul, "Logique et conversation", *Communications*, n° 30, 1979, pp. 57-72.

Heinich, Nathalie, "Pour introduire à la cadre-analyse", *Critique*, 535, déc. 1991, pp. 936-53.

Hennion, Antoine et Cécile Méadel, "Mesure et représentation du public : le travail de construction de l'auditeur par la radio", in François Rouet (ed.), *Industries culturelles*, vol. III, Paris, La documentation française, 1989, pp. 275-87.

Méadel, Cécile, "Mare-moto, Une pièce radiophonique de Pierre Cusy et Gabriel Germinet (1924)", *Réseaux*, n° 52, mars-avril 1992, pp. 75-94.

Méadel, Cécile, *Histoire de la radio des années trente*, Paris, Anthropos/INA, 1994.

Pasquier, Dominique, "«Chère Hélène»: les usages sociaux des séries collègue", *Réseaux*, n° 70, 1995, pp. 9-39.

Passeron, Jean-Claude, "L'illusion romanesque", in *Le raisonnement sociologique, L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991, pp. 207-26.

Piette, Albert, *Ethnographie de l'action, l'Observation des détails*, Paris, Métailié, 1996.

Pilon, Claude Laure, *Histoire d'ondes ou Pour une approche esthétique de la pièce radiophonique*, Mémoire de maîtrise, Université Paris IV, 1994.

Remonté, Jean-François et Simone Depoux, *Les années radio, 1949-1989*, Paris, L'Arpenteur, 1989.

Scannell, Paddy, "L'intentionnalité communicationnelle dans les émissions de Radio et de Télévision", *Réseaux*, n° 68, 1994.

Schaeffer, Pierre, *Propos sur la Coquille*, Arles, Phonurgia Nova, 1990.

Searle, John R., "Le statut logique du discours de la fiction", in *Sens et Expression, Etudes de théorie des actes de langage* (1979), Paris, Minuit, 1982, pp. 101-19.

Sperber, Dan et Deirdre Wilson, *La pertinence* (1986), Paris, Minuit, 1989.

Thibaudeau, Jean, *Reportage international d'un match de football*, Arles, Phonurgia Nova Editions, CD et Livret, 1997.

Welles, Orson, *La guerre des mondes*, Arles, Phonurgia Nova Editions, CD et Livret, 1989.