

Discours en circulation et (dé-)montage filmique dans *Fahrenheit 9/11*

Andrea Landvogt

Universität Würzburg

andrea@landvogt.com

Kathrin Saringen

Universität Wien

kathrin.saringen@univie.ac.at

Résumé

Le film documentaire est une pratique sociale discursive médiatique qui se fonde essentiellement sur des pratiques citationnelles allant de l'allusion vague à la citation exacte. L'étude se concentre sur un effet qui résulte de la rhétorique filmique caractéristique de Michael Moore: la mise en circulation de discours –verbaux, visuels et acoustiques– décontextualisés grâce aux techniques du montage. Dans la mesure où il s'agit, dans la plupart des cas, d'un montage discordant, Moore parvient à transgresser les normes du genre «documentaire» pour arriver à la *docu-satire*.

mots-clé: rhétorique filmique; Michael Moore; citation; *docu-satire*.

Abstract

Documentaries can be seen as a social practice of filmic discourse. They are essentially based on citation techniques ranging from vague allusions to exact reproductions. The present study emphasizes a characteristic effect of Michael Moore's film rhetoric which consists in the use of montage techniques in order to make –verbal, visual and acoustic– discourses circulate. However, Moore's excessive use of discordant montage is eventually overcoming the standards of documentary film as genre. It leads to something new we would like to call *docu-satire*.

Key words: film rhetoric; Michael Moore; citation; *docu-satire*.

0. Le film documentaire comme pratique sociale

Toute société se constitue à travers la communication. C'est dans l'échange verbal, dans l'interaction discursive de ses membres que le savoir se transmet. Si l'on intègre, durant ces échanges communicatifs, les mots des autres¹ dans son propre dire, si on rapporte leurs discours², on fait circuler non seulement leurs paroles mais aussi le savoir qu'ils représentent. La reprise du discours d'autrui et sa (re-)mise en circulation, entendue comme une multiplication des reprises³, ainsi que la prise de position –réfutation *vs* affirmation– du discours citant vis-à-vis du discours cité, sont donc les conditions préalables pour la formation de systèmes de savoir toujours nouveaux. Rapporter et actualiser des discours signifie qu'on les fait circuler dans différents systèmes discursifs. Le jeu entre discours cité et discours citant est donc une pratique sociale à valeur épistémique.

À mesure que la société se développe, les cadres sociaux dans lesquels se jouent la circulation des discours et celle du savoir, se différencient de plus en plus. Grâce au progrès technologique des dernières décennies, nos sociétés actuelles disposent de systèmes de plus en plus sophistiqués pour la reproduction des discours. Si jadis, l'invention de l'écriture avait permis de transcrire et de pérenniser les paroles éphémères, l'invention des médias modernes nous permet aujourd'hui, de saisir et de reproduire les discours audiovisuels en conservant la majeure partie de leur contexte énonciatif (Benjamin 1980). Ainsi, nous sommes en mesure de citer non seulement les mots d'un discours, mais toute la situation de l'échange verbal (mimique et gestuelle compris). Notre conception de *discours* comprend donc non seulement son côté verbal, mais aussi ses facettes auditive et visuelle.

Les possibilités qu'offrent les médias modernes ont changé le paysage des genres de discours (Bakhtine 1984: 263-308) et les pratiques socio-discursives. Parmi les pratiques sociales fondées essentiellement sur la reprise et l'actualisation du discours, le film documentaire fait partie des formes audiovisuelles plus récentes⁴.

Le film documentaire *classique* traite un thème spécifique à l'aide de faits détaillés et contribue ainsi aux formations épistémiques correspondantes⁵. Pour représenter le contenu envisagé, il se sert des stratégies discursives de citation, de reprise et de recontextualisation qu'il réalise au sein du média filmique. Le documentaire *æclas-*

¹ Pour le concept des *mots/discours d'autrui* cf. Vološinov (1975), Bakhtine (1984) et Bachtin (2001).

² Ces discours rapportés et mis en circulation peuvent être de forme et de longueur très variées. La gamme va de la citation littérale et intégrale à la réduction aux mots clés ou bien aux allusions si subtiles qu'elles ne seront uniquement discernées par des récepteurs instruits, des «lecteurs critiques» (Eco 2006: 221; cf. également Eco 1998).

³ Pour le concept de la «circulation» cf. Cunha (1992), Rosier (2003, 2004 et 2005) ainsi que Mahrer (2006).

⁴ Pour un bref aperçu historique du genre et d'ultérieures références cf. Hayward (2005: 90-92).

⁵ Au sens de Warning (1999: 313), qui parle de «epistemologische[...] Positivitäten, d.h. historisch gegebene[...] und empirisch beschreibbare[...] Wissensformationen».

sique vise à présenter les faits de la façon la plus neutre possible, objective et conforme aux faits. On pourrait même dire qu'il présuppose un pacte spécifique entre les instances de la production et celles de la réception: la présentation *honnête* est non seulement revendiquée par les producteurs, mais elle détermine aussi les attentes des spectateurs (Jauss 1970: 186). Cette conception du genre du film documentaire, désormais communément acceptée, définit la pratique sociale dont découlent les critères d'évaluation suivants⁶: le matériau est-il authentique? Dans quelle mesure s'agit-il d'une mise en scène du réalisateur? Les faits sont-ils présentés de façon neutre et dans le but d'informer? En fin de compte, il s'agit d'évaluer dans quelle mesure le pacte entre réalisateur et spectateur est basé sur un effet du réel et de discerner la part de l'effet de fiction, ces deux effets étant entrelacés dans le documentaire⁷.

Or, de par le choix du matériau et son arrangement, tout documentaire est nécessairement une interprétation. Bien qu'une neutralité absolue soit impossible, la mise en scène d'une pluralité de voix, dont chacune vise à divulguer le savoir sédimenté dans son discours respectif, témoigne du désir de s'en rapprocher. Une telle polyphonie incite les spectateurs à prendre position et à se forger leur propre avis. Toutefois, le dialogue entre les différentes opinions représentées peut, à son tour, engendrer de nouveaux discours, ou encore provoquer des contre-discours⁸. Évidemment, tout contre-discours nécessite un certain climat de liberté, notamment la liberté d'opinion et d'expression, permettant de mettre à disposition les discours des autres et de remettre en question les systèmes de savoir existants.

Un tel contre-discours peut bien sûr prendre une forme audiovisuelle. Ainsi, ces dernières années, certains réalisateurs ont joué avec les limites du documentaire et entamé la transformation du genre. Les nouvelles tendances au sein du genre documentaire remettent ses règles constitutives en question: le jeu avec les discours des autres et leur démontage a commencé, jusqu'à ce que leur circulation parfois vertigineuse ébranle les systèmes de savoir correspondants. Les stratégies de distanciation, lors de la reprise des discours, vont jusqu'à briser des tabous, au point d'abolir les pratiques sociales ritualisées, les genres établis et les pactes de réception ancrés dans la conscience du public. Pour notre analyse, nous avons choisi *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore⁹. Ce *documentaire moderne* –ayant provoqué des réactions tout à fait

⁶ Voir p.ex. Decker (1998).

⁷ Dès le début du documentaire, la question de la prétention à la vérité et à l'objectivité de ce genre a été discutée: Est-il légitime de mettre un documentaire au service de fins didactiques, idéologiques voire propagandistes – et quelles sont les limites à ne pas franchir? À ce sujet, cf. Nichols (1991) et Renov (1993) ainsi que Eitzen (1998) et Hohenberger (1998).

⁸ Pour le rôle du contre-discours comme stratégie poétique, notamment dans la littérature, cf. Warning (1999: 313-345).

⁹ Le titre complet du film est *Fahrenheit 9/11. The temperature where freedom burns*. Titre et sous-titre font allusion à deux pré-textes: le roman de science-fiction *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953) et le film homonyme de François Truffaut (1966). Dans ce roman, la lecture est un crime et les livres

controverses¹⁰– joue avec le discours constituant (Maingueneau & Cossuta 1995: 112) et fondateur du gouvernement des États-Unis et, par conséquent, avec le système de savoir officiel, affirmé par la majorité des médias américains.

Par la suite, nous examinerons certaines des stratégies filmiques¹¹ qui finissent par aboutir à une rhétorique nouvelle, susceptible de fonder un nouveau genre: la *docu-satire*. Au cœur de cette nouvelle rhétorique résident les différentes formes de reprise discursive, allant de l'allusion et de la citation aux formes de la circulation des discours¹².

1. Les discours de *Fahrenheit 9/11*

1.1. Les formes de reprise discursive

Dans *Fahrenheit 9/11*, Moore procède par de multiples stratégies de reprise et de (re-)mise en circulation de différentes sortes de discours. Puisque le discours filmique est plus complexe que le discours verbal –«cinematic discourse [...] tells the story through *image* and *sound*» (Hayward 2005: 87)–, dans le domaine des médias audiovisuels, le champ des procédés du discours rapporté est, *mutatis mutandis*, élargi à d'autres systèmes sémiotiques. Sans pouvoir discuter toutes les formes de reprise dans le détail, nous distinguerons trois groupes:

a) *La reprise de discours visuels*

À la différence des genres de discours purement *verbaux*, le film et la télévision peuvent *rapporter* des images. Toute image est nécessairement née d'un contexte spécifique, d'habitude déchiffrable pour les spectateurs. Souvent, il leur est même possible de reconnaître de quel format audiovisuel spécifique les images sont originaires (informations, talk-shows) ou bien de les attribuer à un certain genre (p.ex. western, film policier, romantique ou d'horreur).

Il existe un deuxième code visuel pouvant contribuer au même effet. L'image filmique peut inclure des paroles écrites et elle peut être complétée par des inserts ou des écritures en surimpression. Dans ce cas, même le choix d'une certaine police de caractères peut évoquer tout un genre de discours. Moore exploite cette possibilité de faire allusion à un genre filmique en utilisant une fonte typique des westerns pour

sont considérés comme dangereux. Par conséquent, ils sont brûlés par les pompiers (à 451°F = 232,78°C, le papier prend feu). Les deux versions de *Fahrenheit 451* critiquent l'état totalitaire qui fonde son pouvoir sur la censure.

¹⁰ Cf. entre autres Davis (2004), Gebauer (2004) et Hitchens (2004).

¹¹ Ces stratégies sont décrites systématiquement par Bordwell & Thompson (2004). Cf. également Siegrist (1986) et Kanzog (2001).

¹² Si, en *rapportant* un discours, le locuteur-rapporteur essaye en général de reconstruire le contexte de l'énonciation originelle, la *mise en circulation* de discours nous semble avant tout viser la décontextualisation du discours en question –afin de le faire figurer dans d'autres contextes. Dans la mesure où le discours circulant est privé de son contexte énonciatif, il n'est plus attribuable à un sujet précis qui en assumerait la responsabilité.

l'insert *Afghanistan* afin d'associer la guerre menée par Bush, Rumsfeld, Cheney et Blair aux aventures de cow-boy¹³.

b) La reprise de discours acoustiques

Les moyens techniques modernes permettent également de reproduire les impressions acoustiques associées à une situation spécifique, qui peuvent à leur tour évoquer tout un univers chez le spectateur. Une bande-son originale caractéristique est donc capable de représenter tout un discours –à condition que l'auditeur la reconnaisse. Ainsi, parmi les premières scènes de *Fahrenheit 9/11* les spectateurs sont confrontés à un écran noir, tout en entendant les sons de la catastrophe du 11 septembre 2001, si familiers depuis les nombreux reportages télévisés suite aux attentats¹⁴.

Il en va de même pour la musique qu'elle soit originale ou additionnelle. L'ajout d'une musique d'accompagnement expressive (mélancolique, gaie, rêveuse...) est devenu un moyen classique pour diriger les spectateurs dans leur interprétation. À force d'être employé, certains styles de musique sont désormais associés à des genres spécifiques; leur utilisation peut donc faire allusion à toute une formation discursive fonctionnant comme une sorte de réservoir de savoir¹⁵.

c) La reprise du discours verbal

Dans les médias audiovisuels, le rapport des paroles n'est pas limité aux formes verbales présentes dans les textes écrits et les conversations orales¹⁶. Grâce aux techniques supplémentaires de reproduction instrumentale, des enregistrements faits préalablement peuvent être insérés dans le discours du locuteur actuel. Ces discours convoqués¹⁷ reproduisent, en plus de l'énoncé originel, l'ambiance acoustique et visuelle ayant marqué la situation de son énonciation. Le discours convoqué est donc «la forme particulière du discours rapporté des médias audiovisuels qui consiste à donner la parole à des intervenants extérieurs au dispositif énonciatif proprement médiatique (interview, micro-trottoir...)»¹⁸.

Vérine montre que dans les médias modernes, la coprésence des deux formes de discours rapporté n'est point exclue: par conséquent, il distingue le discours rapporté *instrumenté* –désormais appelé *discours convoqué*– du discours rapporté *spontané*, qui comprend les formes habituellement considérées comme discours rapporté¹⁹ voire *représenté* (Roulet 2001):

¹³ Cf. Moore (2004a: 0:44:37).

¹⁴ Moore (2004a : 0:13:39-0:41:40).

¹⁵ Au sens de Warning (1999: 313).

¹⁶ Pour une étude globale des formes du français cf. Rosier (1999) et (Marnette 2005).

¹⁷ Par exemple De Proost (2006) et Vérine (2008, à paraître).

¹⁸ Fernández (2001: 72). Le discours convoqué existe aussi à la radio. Il va de soi que les médias auditifs ne peuvent reproduire que l'ambiance acoustique.

¹⁹ P.ex. le discours direct (libre), le discours indirect (libre), le discours narrativisé etc.

Aux plans conceptuel et terminologique, [cela] tend, en tout cas, à prouver que le *discours rapporté* fonctionne comme une catégorie englobante dont le *discours convoqué* et le *discours re-présenté* constituent deux sous-classes (Vérine 2008).

Puisque notre corpus présente également des combinaisons des deux types de rapport de discours verbaux²⁰, nous affirmons l'importance de sa distinction.

Les convocations du discours d'autrui se font normalement de façon ponctuelle, soit pour illustrer un argument, soit pour diversifier le style de la présentation. Cependant, le film que nous analysons consiste en majeure partie en de tels discours audiovisuels convoqués. Nous aimerions signaler que de tels passages convoqués sont généralement considérés comme des documents authentiques fiables par les spectateurs. Dans la mesure où ces passages sont enregistrés et puis repassés, ils jouissent *a priori* de la réputation d'être conformes à l'original. Or, cette forme de discours rapporté nécessite tout un appareil technique comme support²¹.

En revanche, les représentations du discours d'autrui par des structures linguistiques non-instrumentées sont à la portée de tout locuteur. Or, dans le discours rapporté spontané, la force du discours cité est toujours affaiblie – ne serait-ce que parce que la qualité originale de la voix et d'autres caractéristiques acoustiques sont perdues lors de la reproduction. Même dans les formes directes du discours rapporté spontané –qui prétendent théoriquement à la littéralité du rapport– le locuteur enchâssant garde le pouvoir ultime de modifier le discours cité, en fonction de sa propre argumentation²². Il exerce d'autant plus ce pouvoir dans les formes de rapport indirectes.

1.2. Les niveaux de discours

Dans *Fahrenheit 9/11*, on distingue deux niveaux d'énonciation principaux: 1) celui du locuteur enchâssant, c'est-à-dire de Michael Moore en tant que narrateur qui accompagne le film avec ses commentaires en voix-off; 2) celui des interactions verbales enchâssées, représentées dans les différentes séquences du film.

Parmi les bribes d'images et de sons originaux, certaines séquences sont issues de circonstances tout à fait indépendantes du film *Fahrenheit 9/11* et ont été créées par d'autres réalisateurs. En les citant, Michael Moore recycle des discours hétérodiégétiques²³. Le degré d'authenticité d'un tel *discours convoqué hétérodiégétique* est pour ainsi dire maximal, bien que ces séquences aient subi des coupes –et éventuellement aussi des retouches– avant d'apparaître sur le grand écran.

²⁰ Voir notamment l'exemple (3).

²¹ Nous aimerions pourtant signaler que les moyens techniques de retouches – acoustiques aussi bien que visuelles – ne sont pas à sous-estimer.

²² Comme démontré par Vincent/Dubois (1997).

²³ Pour la terminologie, cf. Genette (1998). En même temps, nous aimerions remercier Bertrand Vérine de son intérêt et ses commentaires lucides à ce sujet.

Ces passages sont confrontés à d'autres créés spécialement pour ce film. Il s'agit notamment d'interventions d'*experts*, interviewés par Moore²⁴. Ce dernier y figure comme interlocuteur parfois présent mais souvent plus ou moins invisible (à part son microphone). Ces discours sont d'une autre qualité car Moore se sert maintes fois de ses interviewés comme porte-parole de ses propres opinions. Bien que ces passages semblent authentiques, le spectateur ne peut évidemment pas savoir à quel point ils ont été contrôlés par l'instance de production. On les appellera *discours convoqués homodiégétiques*.

À plusieurs reprises, le documentariste Moore figure personnellement en tant qu'acteur dans des scènes montées. L'insertion de ces scènes dans le film équivaut à une convocation de discours autodiégétiques. Sa transformation en personnage secondaire voire en acteur principal permet à Moore de s'auto-convoquer et de reproduire son propre discours originel en tant que locuteur *primo inter pares* qui prétend proférer le discours de ses compatriotes –comme p.ex. dans les interviews avec Lila Lipscomb (1:33:51-1:36:01), durant l'investigation devant l'ambassade de l'Arabie Saoudite (0:39:39-0:41:40) ou pendant sa lecture publique du *Patriot Act* depuis une camionnette de glaces (1:02:52-1:03:17). Dans ce rôle, Moore devient un point de repère permettant l'identification de ses spectateurs.

Cette stratégie de mêler des discours aussi hétérogènes et d'occuper à la fois des positions aussi diverses –allant du narrateur auctorial *omniscient* au personnage– est très efficace. Pendant la réception du texte filmique, les spectateurs ne sont pas forcément conscients de ces oscillations entre les niveaux discursifs et les positionnements énonciatifs²⁵. Occupés à essayer de tout saisir, ils n'ont pas le temps de réfléchir au degré de fiabilité qu'ils peuvent attribuer à la voix *over* du narrateur, surtout que la qualité de sa voix ne change pas en fonction de sa position narratologique vis-à-vis des faits commentés. Moore a tout intérêt à dissimuler les différences de *status quo* des discours convoqués (hétéro-, homo-, ou autodiégétiques) –qui sinon trahiraient l'intention manipulatrice du film, *illicite* pour un documentaire. Voilà pourquoi Moore à recours à des stratégies moins explicites pour arriver à ses fins.

²⁴ Moore polarise très fort: d'un côté, il y a les alliés de Michael Moore. Ils sont représentés soit comme des experts, qui exposent leur savoir de façon argumentative, logique et calme, soit comme des Monsieur et Madame Tout-le-monde qui sont à plaindre en tant que victimes de la politique du gouvernement actuel. De l'autre côté, il y a les adversaires – les représentants de la doctrine Bush et les médias partisans. Ces locuteurs sont ridiculisés, notamment par le choix de séquences et par la façon dont le montage est fait.

²⁵ Contrairement à la lecture d'un livre, un film de cinéma est vu d'un trait, sans pauses et sans qu'on puisse revenir en arrière. Les 'relectures' ne deviennent possible qu'à partir du moment où le film est disponible dans un autre format, en DVD par exemple.

1.3. Les stratégies stylistiques du montage

Tout locuteur entretient un lien énonciatif²⁶ au discours qu'il rapporte. Il peut citer le discours d'autrui en tant qu'autorité ou bien il se l'approprie au point d'en faire son discours *à soi* (Bakhtine 1984: 295). Une telle remise en circulation affirmative sert à confirmer un système épistémique existant. Si, par contre, le locuteur entretient un lien dissociatif avec le discours qu'il rapporte, le discours cité est mis en question, et avec cela le système de savoir dont il témoigne est critiqué. Une telle prise de distance peut être discrète, mais parfois elle est assez radicale. Si un discours cité est ouvertement ridiculisé, cela équivaut à la démolition du système de savoir correspondant.

Dans les médias audiovisuels, ces liens énonciatifs se traduisent surtout par les techniques de montage. En principe, le montage des séquences se poursuivant et des codes à l'intérieur d'une séquence (voir figure 1, ci-dessous) peut être réalisé dans une intention affirmative, considérant le discours cité comme témoin ou comme autorité. Dans ce cas, les différents niveaux de la communication audiovisuelle concordent.

Dans d'autres cas –et ce sont eux qui nous intéressent– le montage est dissociatif: le montage des discours convoqués sert alors à introduire la prise de distance du discours citant vis-à-vis du discours cité. La présentation n'est plus objective et neutre; elle introduit une *défamiliarisation* (Thompson 2003: 430) qui passe surtout par les stratégies stylistiques dissociatives du montage. Ces stratégies défamiliarisantes sont responsables du fait que, dans *Fahrenheit 9/11*, le montage des séquences sert à *dé-monter* le discours officiel du gouvernement américain et par extension, celle de ses représentants. Si par exemple, au moment de la reprise, un discours audiovisuel est transposé dans un contexte incongru, très différent de celui auquel il appartient originellement, cela peut provoquer un effet de distorsion parfois ridiculisant²⁷. Cet effet est utilisé dans une séquence dans laquelle des fragments de discours visuels sont insérés dans un contexte visuel incongru: les têtes de Bush, Rumsfeld, Powell et Blair remplacent ceux de quatre cow-boys dans une intro fictive qui représente les politiciens comme des héros de western qui sont sur le point de partir pour une action de sauvetage – voire la conquête de l'Afghanistan²⁸.

Normalement, un spectateur s'attend à ce que toutes les informations qu'il perçoit simultanément aillent ensemble –tout comme dans une situation de communication *naturelle*. Si tous les codes –disponibles simultanément²⁹– contribuent au même message, ils concordent. S'il y a au moins un code parmi eux qui *ne va pas*, cela provoque une discordance au sein de la scène. Une deuxième manière d'introduire

²⁶ Nølke/Fløttum/Norén (2004: 43).

²⁷ Pour les effets de la recontextualisation incongrue, cf. également Eco (2006: 220).

²⁸ Moore (2004a: 0:44:37s).

²⁹ Les médias audiovisuels excellent par la simultanéité de plusieurs systèmes sémiotiques: les images et l'écriture comme codes visuels ainsi que les paroles, les sons et la musique comme codes auditifs.

une discordance est de monter deux séquences très différentes sans transition. Par conséquent, il existe deux types de techniques pour créer de la discordance dans le montage³⁰:

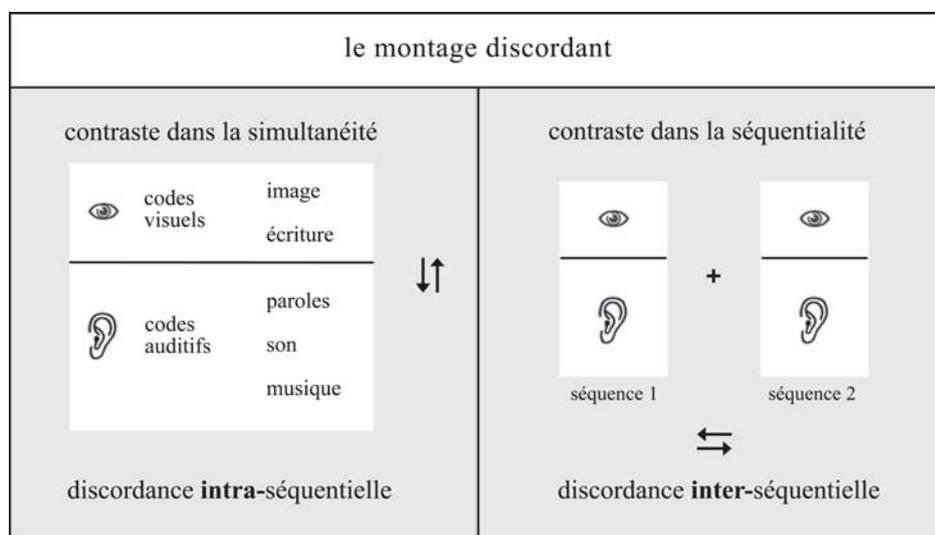


Fig.1 Les deux types de montage discordant

Le premier concerne la discordance dans la simultanéité à l'œuvre entre les codes simultanés d'une même séquence. Une telle *discordance intra-séquentielle* se manifeste par exemple, lorsqu'une petite musique joyeuse accompagne une situation tragique. Même si les spectateurs n'en sont pas toujours conscients, leur perception de la séquence est biaisée.

Il s'agit également d'une discordance intra-séquentielle, lorsque les paroles entendues ne correspondent pas à la situation d'énonciation que l'on voit. C'est le cas dans la première partie de l'exemple suivant:

(1) Peut-être que le titre était trop vague... (0:18:40-0:19:04)

[*Report about counterterrorism funding reductions*]

Narration: [...] or perhaps he just should have read the security briefing that was given to him on August 6, 2001. [...] Which said that Osama bin Laden was planning to attack America by hijacking airplanes. [...] But maybe he wasn't worried about the terrorist threat because the title of the report was too vague.

Condoleezza Rice, National Security Adviser, testifying before 9/11 Commission

Condoleezza Rice: I believe the title was Bin Laden Determined to Attack Inside the United States³¹.

³⁰ Il existe aussi la défamiliarisation suite au montage privatif, qui escamote un code important (p.ex. le son, l'image ou la voix), mais dont nous ne pouvons pas traiter ici.

À l'époque, Condoleezza Rice n'avait évidemment pas répondu à la question suggestive de Moore; celle-là ayant été montée après coup à des fins polémiques. La figure 2 illustre la discordance intra-séquentielle, provoquée par la voix-over du narrateur montée sur l'image de C. Rice. Les spectateurs ont donc l'impression de se trouver dans une situation d'interview, la caméra montrant un *reaction-shot* de Mme Rice. Évidemment, cette «interview» est tout à fait fictive, construite grâce au montage.

image	image originale: Condoleezza Rice	
écriture	Ø	
paroles	voix-over de M. Moore	voix originale de C. Rice
son	Ø	bande-son originale de C. Rice
musique	Ø	
durée	(5 séc.)	(5 séc.)

Fig.2 La discordance intra-séquentielle

Le deuxième type de montage *défamiliarisant* se joue entre deux séquences voisines. En ce qui concerne le processus de montage séquentiel, il faut savoir que le spectateur essaye toujours de construire un lien significatif entre deux séquences, uniquement parce qu'elles se suivent³². Si deux énoncés sont confrontés, le deuxième est automatiquement considéré comme une suite voire une réplique au premier. Dans les cas où le locuteur change, on s'attend plutôt à une réplique qu'à la continuation de l'énoncé précédent. Ainsi, deux bribes de discours peuvent commencer à dialoguer – même si, avant le montage, elles n'avaient rien à voir. Elles entrent dans une nouvelle relation. Or, s'il existe un fort contraste (sémantique, acoustique ou visuel) entre deux séquences voisines, une *discordance inter-séquentielle* s'installe³³. Les spectateurs sont choqués et, pour ainsi dire, tirés de leur attitude de consommation passive.

Dans l'exemple ci-dessous, les deux séquences consécutives sont contradictoires à plusieurs égards. Le spectateur a l'impression que les interlocuteurs se disputent non seulement au niveau verbal, mais aussi au niveau de la mise en scène.

(2) Les pauvres jeunes gens qui sont en train de mourir – en vain? (1:52:14-1:52:31)

Interview of Florida retirees

Bertha Okoskin (on): [...] It was a... We were duped. We were really duped. And these poor people, the young men and

³¹ Moore (2004b: 19). La figure 2 représente le passage de «But maybe he wasn't... Inside the United States».

³² Cf. entre autres Schmid (2005 : 15); il se réfère entre autres à Barthes et Todorov.

³³ Les deux séquences entre lesquelles existe un rapport discordant inter-séquentiel peuvent être, prises isolément, concordantes ou discordantes au niveau intra-séquentiel.

women who are being killed there... it's unnecessary. I... I... I...
that's it...

Evelyn Strom (off): That's the disgrace.

Bertha Okoskin (on): No more.

Evelyn Strom (off): That's the disgrace.

President Bush at podium – giving speech

George W. Bush: They died in a just cause for defending freedom and they will not have died in vain (Moore 2004b: 122s).

Évidemment, les deux personnes que la caméra nous montre –B. Okoskin et G.W. Bush– ne se sont jamais parlé. Grâce au montage des deux séquences, Bush semble pourtant répondre aux reproches des deux dames âgées, Mme Okoskin et sa voisine de table, Mme Strom³⁴. Les interlocuteurs antagonistes détiennent des points de vue opposés, leurs différences sont encore rehaussées par la mise en scène contrastive.

Ainsi, Mme Okoskin est présentée en *close-up* frontal: la caméra se trouvant à la même hauteur, ce qui la rapproche des spectateurs. La situation de communication est assez intime et détendue. La locutrice est intégrée dans une communauté: en fond, d'autres retraités sont visibles; Mme Strom, affirme ses propos en *voix-off*. Le discours convoqué de Mme Okoskin est exemplaire de l'opinion partagée par les pacifistes; il est valorisé par la prédominance de couleurs claires qui créent une ambiance positive. Cette séquence est une interview menée par Moore; elle constitue donc un discours convoqué homodiégétique.

La séquence suivante, en revanche, représente un discours convoqué hétérodiégétique: on voit M. Bush, sur un fond noir, en *medium long shot*, filmé de côté et légèrement d'en bas. La perspective de la caméra introduit une distance optique renforcée par le pupitre représentant une barrière visible entre le locuteur et son public. En même temps, la situation de communication est distanciée: il s'agit d'un discours public officiel dans lequel le président américain répète des phrases patriotiques stéréotypées. Le locuteur isolé s'adresse à un public invisible dans le film et –puisque'il est filmé de côté– il semble parler dans le vide, incapable d'entrer en contact avec les spectateurs au cinéma. Le discours de Bush est dévalorisé par la présentation qui suggère qu'il ne peut (plus) atteindre ses énonciataires –ni directs, ni indirects– tout comme par la tonalité sombre de l'image.

Durant toute la scène, le narrateur s'efface, laissant le champ aux deux locuteurs convoqués. Toutefois, par la connotation des séquences au niveau de la mise en scène et des couleurs, Moore réussit à les évaluer implicitement – sans avoir besoin de dire un mot.

³⁴ Dans ce cas, il s'agit de nouveau d'un pseudo-dialogue monté à la manière d'une séquence *shot-reverse-shot*. Pour la valeur métaphorique de cette technique cf. Thiele (2006).

Dans la séquence suivante, le discours citant s'efface également devant les discours convoqués, assemblés de façon artistique. Les extraits très courts sont si étroitement montés que leur circulation devient presque vertigineuse. Par cette stratégie, Moore dénonce de façon pointue comment se forme le discours constituant.

(3) La relation entre Al Quaida et Saddam Hussein (1:15:43-1:16:03)

George W. Bush (*State Union address*): Saddam Hussein aids and protects terrorists, including members of al Qaeda.

Dick Cheney (*from interview on Meet the Press*): There was a relationship between Iraq and al Qaeda.

Various news clips of George W. Bush repeating the stump speech

George W. Bush: Saddam – Al Qaeda – Saddam – Al Qaeda – Saddam – The al Qaeda – Saddam – Saddam – Saddam – Al Qaeda.

Donald Rumsfeld (*testifying before Congress*): It is only a matter of time before terrorist states armed with weapons of mass destruction develop the capability to deliver those weapons to U.S. cities³⁵.

La mosaïque discursive est composée de nombreux fragments qui appartiennent à des contextes différents, bien qu'ils soient liés sémantiquement. La coupe apparente met en évidence la discordance entre les séquences. Alors que la première réplique mentionne la thèse de la relation entre Al Quaida et Saddam Hussein en passant, la deuxième la reformule et l'affirme explicitement. Suit un montage de fragments discursifs très courts qui fait scander à G.W. Bush les deux mots clés «Al Qaeda» et «Saddam». Puisque les arrière-fonds des images et l'intonation des voix changent, on note bien qu'il s'agit d'une composition de plusieurs énoncés et non pas d'une simple répétition de deux fragments identiques. La coupe extrêmement dure intensifie l'effet de discordance inter-séquentielle. La courte durée des fragments répétés avec emphase rappelle un mouvement de martelage qui met à nu la tactique du gouvernement cherchant à construire une réalité (fictive, comme on le sait aujourd'hui). Une petite musique gaie accompagne ce passage, introduisant –en plus de la discordance entre les séquences– une discordance intra-séquentielle. Cette discordance supplémentaire spécifie bien la prise de distance du discours citant.

Un tel arrangement des séquences –la réduction extrême des énoncés, la répétition monotone des mots-clés, l'absence d'argumentation– dénonce également les stratégies de propagande gouvernementale essayant de construire une relation entre les deux «ennemis majeurs» à travers le discours. Par la double discordance –inter et intra-séquentielle– le film exprime sa critique vis-à-vis des discours qu'il convoque.

³⁵ Moore 2004b: 80. Pour le même procédé voir également Moore 2004a (1:14-52-1:15:17).

Ainsi, la technique du montage est mise au service d'un *dé-montage* du discours tenu par ceux qui sont au pouvoir.

La séquence d'après est un montage encore plus complexe: il convoque plusieurs répliques représentant un nombre assez élevé de *circulèmes*³⁶ récurrents. De plus, un niveau énonciatif supplémentaire est introduit dans cette scène: celui du narrateur-*off* enchâssant. Curieusement, les répliques des locuteurs –enchâssés et enchâssant– se distinguent très peu au niveau de la textualité, quoiqu'elles appartiennent à deux niveaux de discours bien différents: au contraire, les mêmes circulèmes présents dans les discours convoqués des politiciens ont imprégné le discours citant du narrateur. La multitude de voix tenant à peu près le même discours, représente le système de savoir établi, qui commence pourtant à se confondre avec les rajouts polémiques de la narration.

Concrètement, il s'agit d'une composition de plusieurs fragments d'une séance au congrès américain, juste après les élections présidentielles à la suite desquelles G.W. Bush s'est déclaré Président des États-Unis. Les passages sont arrangés comme une sorte de dialogue entre Al Gore et différents membres du congrès. Ce «dialogue monté» est introduit par un commentaire du narrateur qui reprendra la parole pour un deuxième commentaire peu avant la fin de la séquence. L'argumentation du film se fait en quatre étapes: le discours citant de la narration formule une information, tout à fait neutre, pour les spectateurs. Elle est présentée en tant que *voice over* sur les images des politiciens du congrès et du sénat. Ensuite, plusieurs séquences de discours convoqués servent à illustrer cette thèse. Vers la fin, le discours citant du narrateur donne un résumé de ce que les spectateurs viennent de voir. Pendant ce temps, des images similaires indiquent que le débat avait continué. Puisque le son originel est très bas, presque étouffé par la voix-*off* de Moore, le spectateur comprend qu'on lui a présenté seulement un extrait, l'effet-résumé au niveau visuel concorde avec le résumé verbal du narrateur. Moore enchaîne avec une deuxième thèse qui est non seulement plus pointue mais qui contient également un reproche. Cette thèse polémique est de nouveau illustrée par la citation de discours audiovisuels qui ressemblent aux discours censés de corroborer la première thèse formulé de façon neutre dans l'introduction de la séquence.

(4) L'introuvable signature d'un Sénateur (0:03:26-0:06:12)

Members of Congressional Black Caucus approach the session with objections to the Florida election results

Narration: If any congressman [1] wanted to raise an objection [2] the rules [3] insisted that he or she had to have the signed support [4] of just one Senator [5].

³⁶ Pour le terme *circulème* cf. Rosier (2005).

Congressman [1] Alcee Hastings [9]: Mr. President –and I take great pride in calling you that– I must object [2] because of the overwhelming evidence in official misconduct, deliberate fraud, and an attempt to suppress voter turnout...

Al Gore: The chair must remind members that under Section 18 of Title 3 United States Code, no debate is allowed in the joint session.

Congressman [1] Alcee Hastings [9]: Thank you Mr. President. To answer your question, Mr. President, the objection [2] is in writing [7], signed [4] by a number of members of the House of Representatives, but not [8] by a member of the Senate [5].

Ominous music – as various black Congressmen and -women are shunned by every member of the Senate

Congresswoman [1] Corrine Brown [9]: Uh, Mr. President, it [2] is in writing [7] and signed [4] by several House colleagues on behalf –and myself– of the twenty-seven thousand voters of Duval County, in which sixteen thousand of them are African-Americans [9] that was disenfranchised in this last election.

Al Gore: Is the objection [2] signed [4] by a member of the Senate [5]?

Congresswoman [1] Corrine Brown [9]: Not [8] signed [4] by a member of the Senate [5]. The Senate [5] is missing [8].

Congresswoman [1] Barbara Lee [9]: Mr. President, it [2] is in writing [7] and signed [4] by myself, on behalf of many of the diverse constituents in our country, especially those in the Ninth Congressional district, and all American voters who recognize that the Supreme Court –not the people of the United States– decided this election.

Al Gore: Is... Is the objection [2] signed [4] by a Senator [5]?

Congresswoman [1] Barbara Lee [9]: Unfortunately [10], Mr. President, it is not [9] signed [4] by one single Senator [5].

Congresswoman [1] Patsy Mink: Unfortunately [10], I have no authority over the United States Senate [5], and no [8] Senator [5] has signed [4].

Congresswoman [1] Carrie Meek [9]: Mr. President, it [2] is in writing [7] and signed [4] by myself and several of my constituent –constituents from Florida, a Senator [5] is needed, but missing [8].

Al Gore: Is the objection [2] in writing [7] and signed [4] by a member of the House and a Senator [5]?

Congresswoman [1] Maxine Waters [9]: The objection [2] is in writing [7], and I don't care [6] that it is not [8], it is not [8] signed [4] by a member of the Senate [5].

Al Gore: The... the Chair will advise that the rules [3] do care [6]. And... the... the signature [4] of a Senator... [5].

Narration: Not [8] a single Senator [5] came to the aid of the African Americans [9] in Congress. One after another, they were told to sit down and shut up [11].

Congressman [1] Jesse Jackson Jr. [9]: It's a sad day in America, Mr. President, when we can't [8] find a Senator [5] to sign [4] an objection, new... won't [8] sign [4] objections [2], I object [2].

Al Gore: The gentleman will suspend... the gentleman will suspend... the gentleman will... the gentleman will suspend... [11] (Moore 2004b: 7s).

À l'intérieur des discours des membres du Congrès, convoqués en tant qu'exemplification des thèses proférés par Moore, on observe des fragments discursifs circulants, indiqués par les numéros entre crochets³⁷. Ces discours convoqués reprennent de leur côté, d'autres discours: ceux des concitoyens dont les membres du congrès rapportent les plaintes, quoique pour la plupart, ces locuteurs originels restent anonymes³⁸. Les politiciens (re-)formulent donc ces concepts pertinents qui sont ensuite remis en circulation par le documentaliste.

Dans ce *texte*, certaines structures de reprise semblent affirmer la tendance dialogique des discours cités. Ainsi, on observe la reprise écotique de bribes de discours, p.ex. la reprise du verbe *care* [6] (Waters/Gore), et la double apparition de l'adjectif *missing* [8] (Brown/Meek). Certaines expressions sont encore plus récurrentes, comme le concept de <signature> [4] qui est exprimé dix fois par «signed by». En outre, on trouve une occurrence de «has signed», de «signature» et de «to sign» dans les discours convoqués, ainsi que «signed support» dans le discours du narrateur. Le concept du <sénateur> [5] «introuvable» est également un élément constitutif de la séquence; il est exprimé par «member of the Senate» (quatre occurrences), «Senator» (cinq occurrences) avec des variations telles que «just one Senator», «one single Senator», «a single Senator». La variation et la modification des formulations sont les traits les plus caractéristiques dans ces bribes de discours montés. Tout au long de ce dialo-

³⁷ [1] <membre du congrès>; [2] <objection>; [3] <règles>; [4] <signature>; [5] <membre du sénat>; [6] <importer>; [7] <par écrit>; [8] <absence/manque>; [9] <Afro-américain>; [10] <malheureusement>; [11] <aller se taire>.

³⁸ Le double enchâssement se reflète dans des constructions comme «on behalf of the twenty-seven thousand voters of Duval County» ou «on behalf of many of the diverse constituents in our country, especially those in the Ninth Congressional district, and all American voters who recognize that the Supreme Court –not the people of the United States– decided this election».

gue hautement formalisé et ritualisé, il n'y a aucune reprise parfaitement identique, sans rajout d'une petite touche expressive personnelle de la part du locuteur, recherchée avec soin par les politiciens.

Un autre exemple d'un effet écotique est l'adverbe *unfortunately* [10] avec lequel commencent les répliques de Mme Lee et Mme Mink. Le fait que ces deux énoncés se suivent dans le montage des séquences provoque l'effet stylistique d'une anaphore.

Il faut pourtant se méfier car la scène ne représente pas un vrai dialogue cité dans son intégralité, mais ce dernier a été monté par après. Le montage apparaît non seulement dans la coupe visible entre les répliques des différents politiciens, mais aussi au niveau de la textualité. Ainsi, il existe une incompatibilité entre la troisième et la quatrième réplique. M. Hastings dit: «to answer your question» –sans qu'Al Gore lui ait posé de question. Ceci montre au niveau de la textualité qu'il ne s'agit pas d'un texte continu, mais d'un collage discursif. Les répliques deviennent de plus en plus courtes. Elles sont coupées autour de la question délicate et disposées dans un climax ce qui provoque une concentration sur la problématique.

Dans son résumé final, Moore introduit un nouvel aspect dans son argumentation qui semble s'inspirer du discours de Mme Brown. Elle est la seule à nommer explicitement les «African-Americans» [9] en tant que victimes des élections. En le reprenant *expressis verbis* dans son évaluation conclusive de la scène, Moore traduit aussi un savoir visuel dans le domaine du verbal: le spectateur attentif s'était évidemment rendu compte qu'il y avait presque uniquement des Afro-américains qui cherchaient à porter plainte. Or, la narration citante fait plus qu'expliciter la problématique: par son choix de mots, elle prescrit l'interprétation des discours audiovisuels cités. Ainsi, le concept des «rules», formulé par Al Gore dans son avant-dernière réplique, a sans doute influencé la formulation de l'introduction –pourtant postérieure à la réalisation des discours convoqués par le film. L'introduction fait donc une sorte de résumé avant la lettre. Une fois de plus, les spectateurs sont confrontés à un système de savoir apparemment préexistant, quoiqu'il fût construit par la mise en scène.

De même, dans la conclusion finale du narrateur, le concept de *signature* est remplacé par le concept de *secours*, déjà contenu *in nuce* dans l'expression «signed support» de l'introduction. Par cette interprétation évaluative, Moore s'impose comme surénonciateur (Rabatel 2004: 9) afin de s'assurer que les spectateurs sauront tirer la *bonne* conclusion.

La dernière séquence que nous regarderons est un montage très complexe, basé sur l'intrication de multiples codes. Elle combine la convocation de plusieurs discours hétérodiégétiques, sémantiquement et sémiotiquement hétérogènes, de sorte que le spectateur risque d'avoir vraiment le vertige à force de vouloir saisir tous les mouvements de circulation discursive entre les niveaux énonciatifs et les systèmes sémiotiques différents.

Le dialogue convoqué est mené par le gouvernement –en l'occurrence Powell, Bush et Rumsfeld– et une journaliste anonyme et invisible, Moore s'étant effacé en tant que locuteur. Au sein de ce dialogue monté à partir de plusieurs fragments de discours, un deuxième niveau énonciatif vient s'insérer: la voix-*off* d'un bonimenteur annonçant la coalition des alliés américains. En même temps, les différents pays sont introduits de façon visuelle: par des surimpressions graphiques (les noms des pays respectifs) accompagnés d'images significatives. Cette présentation est évaluée explicitement par Moore qui impose son point de vue par des intrusions ironiques³⁹, voire sarcastiques⁴⁰. Son jugement établit un point de vue à partir duquel la dernière réplique de Rumsfeld – qui appartient de nouveau au premier niveau énonciatif, enchâssant le passage du bonimenteur, et qui aurait dû fonctionner comme le résumé conclusif de la part du discours constituant – ne peut plus être prise au sérieux.

(5) La fameuse coalition des volontaires (1:16:43-1:18:10)

Colin Powell (*testifying*): The United States is prepared to lead a Coalition of the Willing that will do it.

George W. Bush (*talking to reporters*): When I say we will lead a Coalition of the Willing to disarm him if he chooses not to disarm, I mean it.

Reporter (*off camera*): Who is in that Coalition of the Willing, now, are...?

George W. Bush (*not appreciative of the question*): You will find out who's in the Coalition of the Willing.

Announcer (*spinning globe – over shots from each country*): The Coalition of the Willing... roll call!

(*Young girls hula dancing*) The Republic of Palau!

(*Guy driving a cart with two oxen*) The Republic of Costa Rica!

(*Black-and-white film footage of a Viking ship*) The Republic of Iceland!

Narration: Of course, none of these countries has an army, or for that matter weapons, so it looked like we'd be doing most of the invading stuff ourselves. But then there was also...

Announcer (*film footage of vampires waking from their coffins*): Romania!

(*musicians playing*) The Kingdom of Morocco!

³⁹ «Of course, none of these countries has an army, or for that matter weapons [...]», Moore (2004b: 83).

⁴⁰ «Afghanistan? Oh yeah, they had an army... our army! I guess that's one way to build a coalition – just keep invading countries», Moore (2004b: 84).

Narration (*snake charmers and wild monkeys flying across a field*): Morocco wasn't officially a member of the Coalition, but according to one report, they did offer to send two thousand monkeys to help detonate land mines.

Announcer (*Someone smoking a huge pipe*): The Netherlands!

George W. Bush (*Monkeys at a boardroom table*): And I'm proud... I'm proud to call them allies.

Announcer: Afghanistan!

Narration (*our troops in Afghanistan*): Afghanistan? Oh yeah, they had an army... our army! I guess that's one way to build a coalition – just keep invading countries. Yes, with our mighty coalition intact, we were ready.

Donald Rumsfeld: One could almost say it's the mother of all coalitions (Moore 2004b: 82s).

Dans la première partie de la scène, l'expression néologique de la *coalition des volontaires* est établie. Elle circulera à travers plusieurs fragments de discours montés l'un après l'autre: dans un premier temps, Colin Powell introduit le terme qui est ensuite repris par Bush dans une interview plutôt spontanée pour réapparaître ensuite dans la question posée par une journaliste (en *voix-off*). Il sera encore repris dans la réponse de Bush. Ces répétitions multiples éveillent la curiosité des spectateurs. Finalement, c'est Bush lui-même qui s'adresse non seulement à la journaliste, mais –grâce au rapport du discours dans le documentaire– aussi aux spectateurs qui sont devenus ses destinataires indirects, dans sa réponse: «You will find out who's in the Coalition of the Willing».

Ainsi débute la deuxième partie dans laquelle les coalitionnaires sont présentés dans une mise en scène assez complexe et défamiliarisante. Semblable aux films muets et au théâtre brechtien, la coalition, puis les pays en question, sont présentés par des surimpressions graphiques et simultanément introduits par le bonimenteur susmentionné⁴¹. Sa voix déformée a un effet comique, presque clownesque. À chaque fois, le nom du pays est accompagné par une ou plusieurs séquences de film très hétérogènes. Ces discours convoqués hétérodiégétiques sont censés symboliser le pays annoncé. Dans le cas du Maroc et de l'Afghanistan, un commentaire cynique de Moore suit la présentation et la dévalorise. Dans le cas des Pays-Bas, le rôle énonciatif du commentateur est attribué à Bush lui-même: Moore s'efface pour laisser la place à une voix convoquée. Toutefois, Bush est aussitôt ridiculisé dans son nouveau rôle car l'insertion d'une image représentant un fumeur de drogues, symbolisant les Pays-Bas, n'est pas vraiment susceptible à fonder la fierté du président de son choix.

⁴¹ Il s'agit de la convocation d'un locuteur-commentateur qui est enchâssé dans le discours filmique de *Fahrenheit 9/11*; toutefois, son discours domine les autres discours convoqués visuels, acoustiques et verbaux de cette séquence.

Au niveau des images, la deuxième partie de la scène remet en circulation des discours visuels figés, c'est-à-dire des stéréotypes évoquant des conceptions établies: les Islandais sont tous des Vikings historiques, les Néerlandais fument de la drogue tout le temps et les Roumains sont tous des vampires. À travers ces associations aux clichés traditionnels, les images présentées des alliés contrastent ostensiblement avec le concept qu'on a normalement d'un allié de guerre à la hauteur des exigences.

Dans cette scène, il n'y a pas seulement une circulation de discours stéréotypés. En effet, elle met en circulation des genres de discours différents dans un mélange monté sans différence: des films documentaires sur des peuples étrangers et sur des animaux ainsi que des interviews politiques; des films d'archives historiques en noir et blanc ou bien des enregistrements contemporains en couleur; des films documentaires et des films de fiction. Par cette recontextualisation incongrue, les coalitions et la coalition elle-même sont ridiculisés. Si, en plus, le réalisateur Moore laisse Bush déclarer être «fier de ses alliés» et Rumsfeld affirmer, en guise de conclusion, que cette coalition était «la mère de toutes les coalitions», les limites du genre documentaire ont définitivement été dépassées.

2. *Fahrenheit 9/11*, un film documentaire?

Le potentiel artistique de *Fahrenheit 9/11* réside dans les stratégies stylistiques que le film emploie pour rapporter et faire circuler les discours, et pour les démontrer grâce aux stratégies de montage discordantes. Michael Moore utilise des stratégies ridiculisantes pour la mise en scène des discours audiovisuels qu'il cite dans son film. Sa façon de les recontextualiser grâce au montage est hautement évaluative voire dévalorisante. Une telle (re-)mise en circulation des discours préexistants est apte à modifier le système de savoir officiel.

Dans *Fahrenheit 9/11*, toutes les informations rapportées sont canalisées et évaluées afin de construire un contre-discours. L'objectif démonstratif du film est donc de déstabiliser l'épistème officielle et, si possible, de la remplacer par une autre, c'est-à-dire par l'«ordre des discours» selon Michael Moore (cf. Foucault 1997 et 2003). Dans son discours critique et polémique, il n'y a pas plus de pluralité discursive que dans le discours constituant du gouvernement si vivement attaqué. Moore étant à la fois scénariste et réalisateur, acteur et commentateur, dans le film, il ne perdure que la parole monologique d'un créateur omniprésent. Cela dit, il faut se demander si *Fahrenheit 9/11* mérite d'être considéré comme film documentaire.

Les critères d'évaluation qui déterminent le pacte entre producteurs et destinataires d'un film documentaire sont l'authenticité des discours audiovisuels, la présentation neutre et l'objectif d'informer. Selon Moore, son film y répond: il nous assure de dire rien que la vérité, et d'avoir présenté uniquement des documents origi-

naux –dont des images inédites qui auraient été censurées jusque-là par le gouvernement. Bref, il prétend être conforme aux normes du pacte documentaire⁴².

Les spectateurs qui s'attendaient à voir un documentaire classique verront leurs attentes déçues dès qu'ils se rendront compte des stratégies de défamiliarisation permanentes et de la mise en scène ridiculisante de l'adversaire politique. Un spectateur naïf⁴³ risquera peut-être de les accepter au sein d'un documentaire. Éventuellement, il décidera après le film, s'il veut croire ou non ce qu'on lui a présenté. Mais tout spectateur critique⁴⁴ risque d'être surpris par ces stratégies rhétoriques voire polémiques puisqu'elles relèvent plutôt du registre de la propagande. Servant à dévaloriser les discours cités et montés, elles sont plus proches de la satire que du compris. Cependant, la représentation partielle et tendancieuse est le défaut le plus flagrant que Moore reproche aux médias partisans. Que faut-il penser, si on rencontre le même manque d'impartialité un peu partout dans son film qui se veut documentaire?

Nos analyses ont mis en évidence que *Fahrenheit 9/11* ne correspond pas aux conventions du genre et qu'il rompt avec les règles de la pratique sociale du film documentaire classique. Cela indique que cette pratique sociale n'est pas un jeu aux règles fixes et qu'elle est, au contraire, soumise à un processus de transformation permanent: les règles de toute pratique sociale s'élaborent pendant que cette dernière est en cours, elles sont constamment négociées entre ses actants – dans notre cas: le documentariste et son équipe d'un côté et les spectateurs de l'autre. La pratique sociale doit être évolutive pour pouvoir fonctionner, car le contexte social change et avec cela, les besoins communicatifs des réalisateurs et les attentes des spectateurs changent aussi. Il est donc nécessaire que la structure du texte puisse varier.

Les quelques exemples analysés ci-dessus montrent comment on peut repousser les frontières, les déformer et les détourner – et ainsi créer un nouveau genre de film documentaire: la docu-satire. Les différentes formes de reprise de discours, notamment la circulation de paroles, sons et images décontextualisés, s'avèrent constitutifs pour ce nouveau genre. Le montage discordant de discours convoqués y joue un rôle essentiel, car par l'«insertion [d'un discours] dans un genre qui ne lui est pas propre, on fait éclater et on renouvelle le genre donné» (Bakhtine 1984: 271). Le fait que le grand public comprenne que ce film n'était plus un documentaire⁴⁵ –mais bien une docu-satire– est la preuve de la dynamique de cette pratique sociale.

À première vue, il peut paraître malhonnête de la part des responsables de la production s'ils prétendent avoir présenté les faits de manière véridique et objective dans leur film (pseudo-)documentaire, alors qu'ils ont quitté depuis longtemps le

⁴² Moore l'affirme explicitement, p.ex. «I'm doing a documentary», Moore (2004a: 0:41:02).

⁴³ Considéré comme l'équivalent du lecteur naïf (Eco 2006: 229).

⁴⁴ Considéré comme l'équivalent du lecteur critique (Eco 2006: 221).

⁴⁵ *Fahrenheit 9/11* est le documentaire avec le plus grand succès commercial dans l'histoire des États-Unis (Davis 2004: 1).

domaine de l'objectif. Or, la stratégie artistique de Moore qui consiste en la décontextualisation et en un réassemblage des discours –auditifs et visuels– est non seulement une manière de les citer (en conservant leur contexte originel), mais surtout de les faire circuler à travers différents contextes grâce au montage novateur. Dans la mesure où ce montage est discordant, il engendre un effet provocateur qui, lui, est apte à inciter le public à réagir, à le faire parler du contenu du film composé de discours repris, et ainsi à re-mettre en circulation les discours en question. La stratégie du montage-manipulateur constamment employée par Moore, et que nous avons révélée à l'aide de quelques exemples, traduit l'intention de remuer le public: par sa prise de position –à la fois dogmatique et exagérée–, le metteur en scène semble vouloir remettre en circulation des discours critiquables et provoquer de nouveaux discours critiques. Ainsi, la docu-satire permettra –dans l'idéal– de former d'ultérieurs *circulateurs* de discours (Stolz 2009) critiques vis-à-vis du discours et de son contre-discours.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, Mikhaïl (2001): *Die Ästhetik des Wortes*, éd. R. Grübel. Francfort/M., Suhrkamp.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984) [1979]: *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1980): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *idem, Gesammelte Schriften* I, 2, éd. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Francfort, M., Suhrkamp, 471-508.
- BORDWELL, David & Kristin THOMPSON (2004) [1979]: *Film Art. An Introduction*. New York, McGraw-Hill.
- CUNHA, Doris de A. (1992): *Discours rapporté et circulation de la parole*. Louvain la Neuve, Peeters.
- DAVIS, Mike (2004): «Die Feldzüge des Proleten», in *DIE ZEIT*, 22.07.2004, n° 31 (<http://zeus.zeit.de/text/2004/31/Fahrenheit>).
- DECKER, Christof (1998): «Die soziale Praxis des Dokumentarfilms. Zur Bedeutung der Rezeptionsforschung für die Dokumentarfilmtheorie». *montage/av*, 7/2, 45-61.
- DUCROT, Oswald (1984): *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- ECO, Umberto (1998) [1987]: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, Munich, dtv.
- ECO, Umberto (2006) [2002]: «Intertextuelle Ironie und mehrdimensionale Lektüre», in *idem, Die Bücher und das Paradies*, Munich, dtv, 212-237.
- EITZEN, Dirk (1998): «Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus», in *montage/av*, 7/2, 13–44.
- FERNANDEZ, Manuel (2001): «Un agresseur invisible, des victimes innocentes», in P. Charraud, *et al., La télévision et la guerre. Déformation ou construction de la réalité? Le conflit en Bosnie (1990-1994)*. Bruxelles, De Boeck, 71-80.

- FOUCAULT, Michel (1997) [1969]: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Stuttgart, Suhrkamp.
- FOUCAULT, Michel (2003): *Die Ordnung des Diskurses*, Francfort/M., Fischer.
- GEBAUER, Matthias (2004): «Faktencheck in *Fahrenheit 9/11*: Moores vereinfachte Welt». *Spiegel online*, 29.07.2004.
- GENETTE, Gérard (1998): *Die Erzählung*. Munich, Fink.
- HAYWARD, Susan (2005) [2000]: *Cinema Studies. The Key Concepts*. London, Routledge.
- HITCHENS, Christopher (2004): «Unfairheit 9/11. The lies of Michael Moore», in *Slate Magazine*, Monday, June 21, 2004 (<http://www.slate.com/id/2102723>).
- HOHENBERGER, Eva (1998): «Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme», in Eva Hohenberger (éd.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, Vorwerk, 8–34.
- JAUSS Hans R. (1970): *Literaturgeschichte als Provokation*. Francfort, Suhrkamp.
- KANZOG, Klaus (2001): *Grundkurs Filmrhetorik*, Munich, Diskurs-Film-Verlag.
- MAHRER, Rudolf (2006): «L'effet mimétique de la circulation du discours: pour montrer, le discours se montre. L'exemple du *tableau* de C.F. Ramuz: Les signes parmi nous (1919)», in J.-M. López, S. Marnette & L. Rosier (éds.), *Dans la jungle du discours rapporté: genres de discours et discours rapporté*, Cadix, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 103-112.
- MAINGUENEAU, Dominique & Frédéric COSSUTA (1995): «L'analyse des discours constituants». *Langages*, 117, 112-125.
- MARNETTE, Sophie (2005): *Speech and Thought Presentation in French*. Amsterdam/New York, Benjamins.
- MOORE, Michael (2004a): *Fahrenheit 9/11. The Temperature when Freedom burns*, version DVD. Westside Productions, USA 2004.
- MOORE, Michael (2004b): *The Official Fahrenheit 9/11 Reader*. Londres, Penguin. www.michaelmoore.com.
- NICHOLS, Bill (1991): *Representing Reality, Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington Indianapolis, IUP.
- NØLKE, Henning, Kjersti. FLØTTUM & Coco NORÉN, (2004): *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. Paris, Kimé.
- DE PROOST, Séverine, (2006): «Journal télévisé et discours rapporté: une approche du discours convoqué», in J.-M. López Muñoz, S. Marnette & L. Rosier (éds.), *Dans la jungle du discours rapporté: genres de discours et discours rapporté*. Cadix, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 413-422.
- RABATEL, Alain (2004), «L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques». *Langages*, 156, 3-17.
- RENOV, Michael (ed.), (1993): *Theorizing documentary*. New York, Routledge.
- ROSIER, Laurence (1999): *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*. Bruxelles, Duculot.

- ROSIER, Laurence (2003): «Du discours rapporté à la circulation des discours: l'exemple des dictionnaires de *critique ironique*». *Estudios de lengua y literaturas francesas* 14, 63-81.
- ROSIER, Laurence (2004): «La circulation des discours à la lumière de *l'effacement énonciatif*: l'exemple du discours puriste sur la langue». *Langages*, 156, 65-78.
- ROSIER, Laurence (2005): «L'analyse de discours et ses corpus à travers le prisme du discours rapporté». *Marges Linguistiques*, 9, 154-164.
- ROULET, Eddy (2001): «L'organisation énonciative et l'organisation polyphonique», in Roulet, E., L. Filliettaz & A. Grobet, *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Berne, Lang, 277-306.
- SIEGRIST, Hansmartin (1986): *Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken*. Tübingen, Niemeyer.
- SCHMID, Wenn (2005): *Elemente der Narratologie*. Berlin, De Gruyter.
- STOLZ, Claire (2009): «Rumeurs et potins chez R. Pinget et M. Duras: des scénographies paradoxales du romanesque», in Lopez Munoz, J.M., Marnette, S., Rosier L. et Vincent D. (éds.) *Circulation de discours*. Québec, Nota Bene, 239-260.
- THIELE, Ansgar (2006): «Schuss und Gegenschuss ist Krieg. Metaphorische Prozesse im Film 1», *Metaphorik.de*, 10, 133-160.
- THOMPSON, Kristin (2003) [1988]: «Neoformalistische Filmanalyse», in F.-J. Albersmeier (éd.), *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart, Reclam, 427-464.
- VERINE, Bertrand (2008) «Usons la dimension vocale jusqu'à la corde: la voix du locuteur enchâssé dans le discours rapporté direct à l'oral», in J.-M. Barbéris (éd.), *Les voix: échos, reprises transitions et autres traces*, Montpellier, Praxiling.
- VINCENT, Diane & Sylvie DUBOIS (1997): *Le Discours rapporté au quotidien*. Québec, Nuit blanche.
- VOLOSINOV, V.N. (1975): *Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft*. éd. S. Weber, Francfort, M., Ullstein.
- WARNING, Rainer (1999): «Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault», in Rainer Warning, *Die Phantasie der Realisten*. Munich, Fink, 313-345.