

Les « voix » de Jacques Chirac dans la mise en scène de son (auto)-biographie fictive audiovisuelle

Andrea Landvogt – Würzburg

Kathrin Sartigen – Vienne

Il était assez « in » de portraiturer M. Chirac vers la fin de son deuxième mandat présidentiel. Plusieurs livres ainsi qu'un grand portrait télévisé de l'homme politique ont vu le jour.¹ C'est proprement dans ce contexte que se situe le film qui nous intéressera par la suite: « *Dans la peau de Jacques Chirac. Quand la réalité dépasse la fiction* ». ² Selon les réalisateurs, Karl Zéro et Michel Royer, ce film est « un film *sur* Chirac avec Chirac ». ³ Néanmoins, leur œuvre se distingue à plusieurs égards des autres portraits présidentiels.

Premièrement, le film est remarquable à cause de son approche métacritique qui jalonne le récit de la carrière de Chirac. Bien que le cinéma ne fasse pas partie des médias proprement dits, ⁴ *Dans la peau ...* illustre en passant comment les moyens de communication modernes mettent la vie politique en scène. Deuxièmement, l'appartenance du film à un genre particulier n'est pas évidente : est-ce un portrait biographique voire une autobiographie ou s'agit-il plutôt d'un documentaire ? Et troisièmement, le statut de ce film reste indéterminé : est-il censé représenter la véritable histoire de Jacques Chirac et est-ce donc 'un film vrai' – ou devons-nous le considérer comme une histoire fictive, 'un film de cinéma' ? Tout au long du film, le spectateur reste dans l'incertitude : il a du mal à faire la part entre la représentation de faits authentiques et la fiction.

¹ Entre autres Jeambar (2005), Dély (2007) et Rotman (2006).

² Zéro, Karl/Royer, Michel (2006) : *Dans la peau de Jacques Chirac. Quand la réalité dépasse la fiction*. Bonne Pioche Productions, France.

³ Cf. le texte de couverture de l'édition DVD.

⁴ Il constitue une forme de communication audiovisuelle à part, qui dispose de formats de présentation spécifiques.

1. L'hétérogénéité des discours mis en scène

Ces oscillations sont avant tout dues à la diversité des discours dont le film est composé. Ils sont hétérogènes dans la mesure où le matériel audiovisuel a été enregistré à des endroits variés, durant des occasions très diverses et pendant une période de plusieurs décennies. De plus, dans le film deux différentes formes d'énonciation audiovisuelle⁵ s'entremêlent : le cinéma et la télévision.

Ces deux dispositifs médiatiques diffèrent par exemple en vue des circonstances de production. Ainsi, la télévision prétend à une couverture médiatique la plus actuelle possible⁶ alors que le cinéma prend du recul vis-à-vis de l'actualité. Les circonstances de la réception vont du cadre privé pour la télévision à l'ambiance publique pour le cinéma. Varient également la longueur des formats ainsi que la disposition et les « horizons d'attente »⁷ du publicible : lorsque la télévision doit réussir à capter l'intérêt des zappeurs, le cinéma s'adresse aux cinéphiles préparés à prêter toute leur attention au film.

Dans notre cas, les deux dispositifs médiatiques sont encastrés. Le cinéma constitue le cadre énonciatif du film, car *Dans la peau ...* a été conçu pour le grand écran. En même temps, la télévision y est fortement représentée à travers les émissions d'actualité reprises. À part quelques photos, le film est essentiellement composé de matériel filmique d'archives destiné originairement à la production d'émissions télévisées, comme l'indique le générique du film : « Merci à tous les journalistes, reporters, cadres et preneurs de sons qui couvrent l'actualité politique depuis 1967... » (1:26:05).

D'habitude de telles séquences d'actualité sont perçues par le grand public comme des images fidèles représentant la réalité de façon plus ou moins 'authentique'.⁸ Mais dans leur mise en scène cinématographique, Zéro/Royer les reprennent et les actualisent. De plus, en les recomposant, ils les recontextualisent et ils les complètent afin d'en faire un portrait audiovisuel de l'ancien Président.

Si les images et les séquences filmées étaient à l'origine censées représenter fidèlement l'actualité à la télévision, ils ne le font plus – du moins plus de la

⁵ Les énoncés audiovisuels sont des textes sémiotiquement complexes, employant plusieurs codes simultanément. Cf. entre autres Sartingen/Landvogt (2008).

⁶ Pour une caractérisation du discours d'actualité télévisuel voir Charaudeau et al. (2001) et Charaudeau (1997).

⁷ Cf. Jauß (1970)

⁸ Cf. Charaudeau (1997), chap. 2.

même manière – dans le cadre du film. En fait, le film nous montre même plus qu'une image recomposée de Chirac. Dans une sorte de mise en abyme, les réalisateurs nous font également voir l'appareil technique d'enregistrement ainsi que toute la mise en scène soigneuse ayant contribué à la production des matériaux télévisuels.⁹ Ces stratégies de mise en scène télévisuelle – normalement invisibles pour les *télé*-spectateurs – sont exhibées démonstrativement devant les *ciné*-spectateurs. Le procédé est utilisé si fréquemment de sorte qu'on pourrait dire que *Dans la peau ...* est une mise en scène cinématographique *sur* la mise en scène télévisuelle. Le film est donc une sorte de discours médiatique rapporté, une énonciation audiovisuelle enchâssée,¹⁰ dans laquelle le discours politique et le discours médiatique sont mis en scène.¹¹

2. Un film entre deux genres

Il est, nous l'avons dit, assez difficile de cerner le genre de ce film. D'après les deux réalisateurs, il s'agirait aussi bien d'un *film documentaire* que d'un *portrait* de l'ancien Président de la République. Laissons de côté pour le moment la question du portrait qui semble être évidente dans la mesure où le film est ciblé sur un seul personnage de la vie réelle, Jacques Chirac, et penchons nous sur la question de savoir si l'on peut vraiment parler de documentaire.

Certes, le film vient de gagner le César 2007 dans la catégorie 'meilleur film documentaire'. Zéro et Royer estiment également que, dans la mesure où ils n'ont utilisé que des séquences d'actualité tirées d'archives pour faire ce film, il s'agit bien d'un documentaire. Mais, en même temps, les réalisateurs nous montrent clairement que cette réalité télévisée n'est pas du tout authentique, qu'elle est, au contraire, une construction – une *fiction* – de la réalité. À cette fin, ils nous laissent regarder derrière les coulisses. Ils nous font découvrir, par exemple, que les préparations pour une émission télévisuelle ne se distinguent pas vraiment des préparations nécessaires à une entrée en scène de théâtre. Ainsi, nous assistons à plusieurs séances de maquillage de différents hommes politiques.¹²

⁹ On voit longuement et fréquemment des micros et des caméras (p.ex. 0:02:41, 0:06:23, 0:24:27, 0:42:17, 0:56:33 et 1:13:18).

¹⁰ Cf. Rosier (1998) ; Marnette (2005) ; Landvogt/Sartingen (2009).

¹¹ Nous nous concentrerons par la suite sur le discours médiatique, bien que le discours politique soit toujours coprésent à cause du protagoniste. Pour la relation entre le discours médiatique et le discours politique, souvent connexes, voir Charaudeau (2005).

¹² P.ex. 0:00:53, 0:01:14, 0:01:53, 1:00:53, 1:01:13. Le film débute sur une longue séquence de maquillage de Chirac (0:00:51-0:01:51). L'impression de la longueur de la séquence est

Même si les émissions de télévision cherchent continuellement à faire oublier cette mise en scène télévisuelle à leurs spectateurs, les 'acteurs' de la vie publique en sont bien conscients. Notamment pour les politiciens, cette mise en scène médiatique délibérée avec tout son potentiel manipulateur est devenue une valeur sûre, du moins la plupart du temps. Ceci nous indique, entre autres, la réaction irritée de Chirac lorsqu'il ne peut pas refaire une scène :

« On f... on n'fait pas une deuxième prise ? Comment ? Ah c'était en direct ! Ah ! j'savais pas qu'c'était en direct. Ah ! par exemple ! J'avais pas comp... j'avais pas compris qu'c'était en direct... » (1:26:37s).¹³

Par de telles séquences, le film nous rappelle à tout moment que la 'réalité médiatisée' a toujours son côté fictif et qu'elle n'est qu'une version de l'histoire parmi d'autres.

Toutefois, un documentaire prétend normalement être conforme aux faits. Pour savoir si *Dans la peau...* en est un, il faudra essayer de mieux cerner la relation entre réalité et fiction. Plus précisément, il faut se demander quelle était la part de la mise en scène, c'est-à-dire la fictionnalisation survenue lors de la production de l'œuvre cinématographique ?

D'abord, les réalisateurs font un choix des images et des situations parmi tous les événements enregistrés et archivés, parmi tous ces 'faits filmés' disponibles. Puis, ils déterminent la suite des événements montrés – le « szujet ».¹⁴ En choisissant *leur* ordre de présentation pouvant s'écarter de l'ordre chronologique, en mettant des accents et en introduisant des doutes, les réalisateurs tracent de grands axes de causalité. Dans notre film, ils disposent le matériel sélectionné selon une structure argumentative inventée par eux-mêmes. Enfin, Zéro/Royer disposent de toute une gamme de stratégies pour modifier les 'faits' montrés : le commentaire en voix over, la coupe et le montage au niveau des images, de la musique, du son, etc. ou bien des effets concernant l'écoulement du temps narré.

Tout ce travail de la mise en scène cinématographique est susceptible de fausser et biaiser la représentation objective. Ce portrait biographique, est-il donc une documentation fiable de la réalité ? Les réalisateurs affirment que oui.

intensifiée par le fait qu'elle est montrée en *slow-motion* et privée du son original ; la bande-son ayant été remplacée par une musique.

¹³ Il s'agit de la voix originale de Chirac, montée sur une prise de vue nocturne quelconque du Palais de l'Élysée.

¹⁴ Cf. les théories des formalistes russes, p.ex. Sklovskij (2002), p. 86f.

Le sous-titre du film prétend même que, dans leur œuvre, « la réalité dépasse la fiction » – formulation dont le sens concret rappelle effectivement l'éthos du documentaire.¹⁵

Or, si l'on considère tout le travail modificateur réalisé lors de la mise en scène cinématographique, *Dans la peau...* ne se qualifie pas comme documentaire : même si ce film est un *puzzle* de fragments réassemblés, une mosaïque composée d'éléments préexistants, et même si aucune séquence nouvelle n'a été tournée pour faire ce film,¹⁶ Zéro/Royer inventent une nouvelle histoire d'ordre tout à fait 'fictif'. Mais avant de décider du degré de fictionnalité du film, il faut comprendre d'où elle naît.

Dans le septième art, il existe certaines stratégies stylistiques, capables d'évaluer voire de distordre l'original. Ces manipulations sont également appelées, d'après l'école néoformaliste américaine, les stratégies de « défamiliarisation ».¹⁷ Au cours de notre analyse, nous en avons constaté bon nombre dont nous discuterons par la suite avant tout les écarts concernant la représentation de la temporalité ainsi que le montage de différents codes sémiotiques. Comme nous le montrerons, ces stratégies visent surtout à dévaloriser le protagoniste. Au lieu de parler de film documentaire, nous préférons, en conséquence, parler de « docu-satire ».¹⁸

3. Les stratégies de mise en scène dans la docu-satire

Dans la peau... est un film qui a recours à plusieurs formes d'écart au niveau de la représentation du temps qui s'écoule : souvent le temps de la narration audiovisuelle ne correspond pas au temps narré. La temporalité peut subir plusieurs sortes de déformations comme, par exemple, le prolongement et la réduction de la durée ou l'inversion de l'ordre chronologique.

3.1. L'avance rapide

La première variante de présentation modifiée se note facilement par les cinéastes : l'avance rapide qui fait passer les images 'à grande vitesse' et

¹⁵ Il est désormais *opinio communis* que tout 'documentaire' – même en utilisant uniquement du matériel historique – ne représente pas une vérité objective, mais un point de vue plus ou moins général et communément acceptable. Cf. Nichols (1991) et Renov (1993), ainsi que le numéro de *montage/av*, 7/2 (1998).

¹⁶ Contrairement à d'autres documentaires similaires, comme *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore.

¹⁷ Thompson (2003), ici 425, ainsi que Bordwell/Thompson (2004).

¹⁸ Cf. Landvogt/Sartingen (2009).

réduit ainsi la durée des séquences. Cette stratégie filmique sert souvent à ridiculiser les personnages et leurs actions. Zéro/Royer l'utilisent par exemple pour hyperboliser les innombrables séquences qui montrent Chirac en train de serrer des mains à ses électeurs potentiels (p.ex. 1:03:10s). Grâce à l'avance rapide, le temps, que Chirac peut consacrer à ses interlocuteurs, paraît encore plus court ; ses actions semblent frénétiques, vidées de sens et dérisoires.

3.2. Les séquences au ralenti

Il existe une deuxième forme de reproduction servant à déformer la temporalité du matériel original : les séquences au ralenti qui étirent la durée d'une séquence. Cette manipulation du matériau filmique est facilement perceptible pour les spectateurs ; elle fait partie des stratégies filmiques établies. Dans notre exemple où le prolongement et la lenteur des actions sont combinés avec d'autres techniques,¹⁹ le ralenti souligne l'attitude contemplative du protagoniste. Les réflexions du moi-narrateur sont pour ainsi dire visualisées.

3.3. Les séquences à rebours

Dans les séquences à rebours, les images sont montrées de la fin au début, c'est-à-dire dans l'ordre inverse par rapport à leur enregistrement. Les acteurs montrés semblent pouvoir revenir en arrière. Cet effet de style est utilisé notamment dans un passage qui sert à faire une « analepse »²⁰ à l'intérieur des mémoires de Chirac (0:56:59s).

Effectivement, on croît remonter dans le temps. Cette impression est renforcée par la teinte sépia des images qui produit un effet 'vieille photo'. Elle est renforcée par le rajout de la voix over d'un petit garçon récitant le fameux poème *If* (1910) de Rudyard Kipling en français. Cette voix over enfantine est introduite par une deuxième voix over de Chirac-narrateur qui commente sur son propre passé. Seulement vers la fin de la séquence, le spectateur se rend compte que les images passent 'en marche arrière' : Chirac passe la main sur ses cheveux pour les aplatir, mais il le fait de l'arrière-tête vers le front et tout cela sans les rebrousser. Au moment de ce geste absurde, l'effet défamiliarisant de la mise en scène devient indéniable et clairement perceptible pour les spectateurs.

¹⁹ P.ex. dans la séquence (0:56:59s) ; pour les autres techniques voir ci-dessous.

²⁰ Genette (1998), 25.

4. Les stratégies de montage dans la docu-satire

En ce qui concerne la modification – et par ceci la fictionnalisation – des enregistrements d'actualité, le montage est évidemment la technique la plus importante. Le montage relève de la dimension esthétique et créative de la mise en scène filmique ; il constitue une véritable stratégie stylistique déterminant le mode de narration d'une œuvre cinématographique. En fait, il faut distinguer deux niveaux – le montage inter-séquentiel et le montage intra-séquentiel – et deux types – le montage concordant et le montage discordant.²¹

Le film en tant qu'énoncé audiovisuel se définit par la coprésence simultanée d'une multitude de codes qui peuvent être harmonieux entre eux. Dans ce cas, la séquence en question n'est pas marquée stylistiquement ; elle concorde avec les attentes des spectateurs. Nous avons affaire à une concordance paradigmatique. Si la transition entre deux séquences contiguës se fait en douce et sans contraste, il s'agit, en revanche, d'une concordance syntagmatique.

Vu que nous nous intéressons aux techniques de défamiliarisation, nous regarderons par la suite surtout les variantes discordantes de montage. Le montage discordant intra-séquentiel est d'ordre paradigmatique, c'est-à-dire qu'il existe un contraste entre les codes simultanés à l'intérieur d'une même scène. Une telle discordance intra-séquentielle 'réveille' les spectateurs : si un des facteurs ne correspond pas à la perception naturelle, il en résulte un effet stylistique qui irrite le public dans son attitude relâchée de consommation.

L'effet de discordance n'est pas limité à l'intérieur d'une scène, mais il se joue aussi au niveau syntagmatique. Si deux scènes immédiatement adjacentes contrastent entre elles, nous sommes confrontés à une discordance inter-séquentielle qui est provoquée par le montage.

Par la suite, nous analyserons les effets de diverses formes de montage. S'il est vrai que Zéro/Royer n'utilisent que du matériel original qu'ils combinent à leur gré, ils le modifient à certains endroits, notamment en rajoutant des informations qui peuvent être de nature sémiotique différente.

²¹ Cf. Landvogt/Sartingen (2009).

4.1. Le montage audiovisuel

Le montage audiovisuel représente un montage inter-séquentiel semblable. Si cette stratégie esthétique est utilisée pour combiner deux séquences contradictoires entre elles, il en résulte une discordance inter-séquentielle. Le montage syntagmatique de séquences audiovisuelles hétérogènes permet donc d'opposer systématiquement les bribes de discours. Zéro/Royer exploitent ce potentiel stylistique pour composer des scènes dans lesquelles Chirac dit exactement le contraire de ce qu'il disait quelques secondes auparavant dans le film. À un moment il dit, par exemple, qu'il peut comprendre les personnes qui ont des sentiments racistes (0:29:15s) pour se déclarer juste après précurseur fervent de la lutte contre le racisme (0:29:40s). Les séquences en question ont originairement été enregistrées à différentes occasions. Le fait de les voir se poursuivre immédiatement – une conséquence du montage – produit un effet comique, le personnage paraît hypocrite.

4.2. Le montage visuel

Un tel montage audiovisuel se jouant au niveau inter-séquentiel peut être complété par un montage visuel supplémentaire qui intervient au niveau intra-séquentiel. L'ajout d'informations visuelles – par inserts par exemple – est une forme de montage postérieure à la coupe et qui transforme la séquence au niveau paradigmatique. Dans notre exemple, les dates de l'enregistrement – en l'occurrence *11 mars 1988* (0:29:15) et *31 mars 1988* (0:29:40) – figurent en surimpression sur les images, non seulement pour aider les spectateurs à s'orienter, mais aussi pour crédibiliser le discours provocateur tenu par les metteurs en scène. La combinaison de ces deux types de montage – syntagmatique et paradigmatique –, cherchant délibérément le contraste et la discordance, sert en fin de compte à dé-monter le protagoniste portraituré.

4.3. Le montage acoustique

L'ajout d'informations aux séquences originales grâce au montage paradigmatique n'est pourtant pas limité au visuel. Dans notre film, on constate que la combinaison syntagmatique de séquences d'archives audiovisuelles est complétée par un montage additionnel qui se joue au niveau paradigmatique. Il concerne l'acoustique, en l'occurrence le montage d'une voix over.²² La voix over est une forme de montage caractéristique des médias audiovisuels.²³ Elle est rajoutée après coup aux séquences filmées, au moment du montage du film, souvent longtemps après l'enregistrement. Puisqu'elle

²² Nous ne pouvons tenir compte, dans ce cadre, d'autres effets acoustiques.

²³ Cf. Châteauevert (1996).

dirige la perception des spectateurs,²⁴ elle constitue un instrument spécialement efficace de la mise en scène cinématographique.

Dans notre film, cette voix over est utilisée à plusieurs reprises ; la plupart du temps, elle ressemble à un discours intérieur. Au début du film, le narrateur Chirac promet par exemple de raconter la vérité sur sa vie – enfin, *sa* vérité :

« Mes chers compatriotes, après consultation du Premier ministre, du Président du Sénat, du Président de l'Assemblée Nationale, j'ai décidé d'vous dire tout... moi... l'essentiel de ce que j'ai sur le cœur. ... Depuis 40 ans j'ai lu, entendu, vu tant d'bêtises sur mon compte que j'ai décidé de rétablir *ma* vérité grâce à ce film. » (0:00:32s).²⁵

Le début de la scène représente la séquence en version originale ; seulement après le mot 'décidé', la voix originale de Chirac est substituée par une voix imitée, légèrement déformée. Plus tard, au milieu du film, le narrateur Chirac commence toutefois à se poser des questions :

« J'suis en train d'me demander si c'est une bonne idée d'faire c'film. » (0:31:07s).

Sous prétexte de vouloir tout révéler, ce narrateur va nous confier les pensées les plus secrètes de Chirac. Ainsi, les spectateurs voient Chirac dans une pose pensive. En même temps, ils entendent la voix du politicien qui dit :

« La dissolution, c'était une connerie de plus, une idée à Villepin, comme le C.P.E. ... » (1:00:31s).²⁶

On note que ces confessions insolites sont souvent formulées de façon assez familière – un registre que l'on n'associe pas facilement à un homme qui est réputé de « parler comme une machine à écrire ». ²⁷ À un autre moment, Chirac avoue :

« Le drame c'est que je n'ai aucune idée politique, sauf peut-être comme de Gaulle une certaine idée d'la France, qui n'correspond à plus rien d'réel aujourd'hui. » (0:32:40s).

Pareillement, il nous confie :

« Je vous dirai que je suis entré en politique un peu par hasard. En réalité, j'aurais pu faire n'importe quoi. Et c'est d'ailleurs paradoxalement, c'que j'ai fait la plupart du temps ... » (0:03:27s).

²⁴ Cf. Iser (1970).

²⁵ Nous soulignons.

²⁶ Il ne s'agit pas de la bande-son originale dans cette séquence ; le commentaire est prononcé par un imitateur de voix. Il en est de même pour les deux séquences discutées par la suite.

²⁷ Cf. Rotman (2006), *Chirac* 1.

Dans l'ensemble, ces exemples montrent que c'est proprement au niveau de la mise en scène cinématographique que la dimension fictive intervient dans ce film – grâce aux stratégies sophistiquées de défamiliarisation. Les différentes stratégies du montage – notamment l'introduction de la voix over – sont au cœur de la fictionnalisation du portrait chiraquien. Rien que par le montage acoustique raffiné, c'est-à-dire par le rajout d'une voix over qui est réalisé par un imitateur de la voix de Chirac, les réalisateurs parviennent à faire du politicien un personnage sans scrupule et hypocrite – sans avoir besoin de tourner la moindre séquence.

5. L'illusion autobiographique

Au lieu de choisir un narrateur hétérodiégétique pour raconter la vie du président, Zéro/Royer optent pour une narration autodiégétique. Cette pose qui évoque la situation des confessions autobiographiques est peut-être le trait le plus frappant du film. Pour un portrait audiovisuel, le choix de cette posture est assez inouï. En même temps, elle facilite la tendance à la fictionnalisation de la réalité représentée dans le cadre du film.

De plus, le film repose sur une bivocalité bizarre. Le locuteur change en permanence entre un *Chirac-personnage* et un *Chirac-narrateur* de sorte qu'une polyphonie intrinsèque s'établit. Une telle polyphonie est *a priori* typique de toute autobiographie. L'originalité du film réside donc ailleurs. Elle consiste dans le fait que la voix chiraquienne naît, en effet, de deux sujets parlants distincts ; elle est en partie hétérogène tout en faisant semblant d'être homogène. Le *je* du film – renvoyant selon Ducrot au locuteur²⁸ – s'associe à deux sujets parlants distincts qui prétendent être le même locuteur à différents moments de sa vie, le moi de l'expérience et moi de la narration.

Dès le début, la ruse du 'dédoublément des voix' est explicitement annoncée aux spectateurs:

« AVERTISSEMENT Ce film est un montage d'images d'archives d'actualités commentées par une imitation de la voix de Jacques Chirac. » (0:00:12).

Dans le générique, les spectateurs lisent de nouveau que le film a été réalisé avec la voix de l'imitateur Didier Gustin (1:25:59). Précisons donc: La 'voix authentique' appartient au sujet parlant Jacques Chirac. Cette voix originale est toujours une voix on ; elle est celle de l'acteur politique montré par les extraits des films d'archives. En revanche, la 'voix imitée' – celle du double de voix –

²⁸ Ducrot (1984), ici 193. Cf. également Benveniste (1966), 252.

est toujours une voix off ; elle assume le rôle classique d'une voix de narrateur-commentateur.

Dans la mesure où la voix imitée figure uniquement en tant que commentaire en voix over, elle ressemble souvent à une sorte de discours intérieur. Elle accompagne les images muettes et, parfois, elle estompe même la voix originale. Puisqu'on ne voit jamais l'imitateur Didier Gustin, la deuxième voix n'a pas de visage pour les spectateurs. Ceci facilite la coïncidence des deux voix similaires avec un seul personnage visible : les deux voix semblent appartenir à un seul personnage, celui du Chirac des séquences d'archives. Le spectateur a tendance à oublier l'hétérogénéité de ces voix ; notamment dans les séquences où la voix originale n'est pas présente. Mais, dans les énoncés réalisés par Gustin, le *je* est effectivement « un autre ».²⁹ Par conséquent, le *je* du personnage principal reste ambigu tout le long du film.

En plus de ce dédoublement vocal, le film met en scène une discordance permanente entre les discours tenus par ces deux voix. L'hétérogénéité énonciative est renforcée par une dialogicité des points de vue : bien que les voix se ressemblent à l'écoute, elles diffèrent profondément dans ce qu'elles disent. Cette mise en scène dialogique fait que l'image de Chirac, suggérée et signée par le discours médiatique pendant des dizaines d'années, commence à se crevasser et se décomposer. Cette intention se traduit également dans l'affiche que les réalisateurs ont choisi pour annoncer leur film : une image de Chirac qui est recomposé à partir d'un portrait découpé en fragments.

Dans le film, les spectateurs assistent pour ainsi dire *en direct* à la destruction de l'image du protagoniste. Les mots de l'acteur politique – qui s'était effectivement contredit plusieurs fois durant sa carrière, mais toujours gardant son propre style plutôt soutenu – sont continuellement contrefaits dans le film : grâce au discours intérieur, prononcé par la voix imitée, souvent assez familier voire grossier dans son vocabulaire.

6. Conclusion

À cause du moi-narrateur, *Dans la peau ...* s'éloigne de plus en plus du documentaire pour s'approcher de l'autobiographique. Dans ce genre, le spectateur en tant que récepteur et le réalisateur en tant qu'émetteur consentent au « pacte autobiographique ».³⁰ Ce pacte consiste en la coïncidence physique de deux instances – celle du *moi-personnage* et celle du

²⁹ Rimbaud, Arthur : Lettre à Georges Izambard (juin 1871).

³⁰ Lejeune (1996).

moi-narrateur – dans le cadre d'une non-coïncidence temporelle, donc, avec un décalage plus ou moins important entre le moment de l'action et le moment de la narration. Or, dans notre film, le 'pacte' autobiographique est subverti par l'ambiguïté du *je* chiraquien, plus précisément par l'hétérogénéité entre la voix authentique d'un *Chirac-personnage* et la voix imitée d'un *Chirac-narrateur* fictif.

En outre, ce n'est pas non plus Jacques Chirac qui est à l'origine du texte de ce film, mais ce sont deux journalistes, Karl Zéro et Michel Royer, qui racontent la vie de quelqu'un d'autre. Le film n'est donc pas une *auto*-biographie au sens strict ... mais plutôt un portrait audiovisuel habillé en autobiographie.

Tout comme les autres portraitistes-chroniqueurs mentionnés ci-dessus, Zéro/Royer prétendent documenter la vie politique de Jacques Chirac. Leurs prétentions documentaristes sont cependant abrogées par le jeu avec l'illusion autobiographique, un jeu qui est mis en scène grâce à la polyphonie des deux voix chiraquiennes, semblables à l'écoute mais foncièrement dialogiques. Le portrait présidentiel qui en résulte se présente comme hétérogène, fragmentaire et contradictoire. Il est susceptible de se briser et se défaire au moment même de sa composition voire de sa consommation.

Dans l'ensemble, ce portrait audiovisuel insolite est fait d'une façon métacritique : il dénonce la mise en scène typique du discours médiatique dont le politicien Chirac s'est servi tout au long de sa carrière. Il est également conçu d'une façon critique, vu que la 'matière première audiovisuelle' est manipulée à l'aide de différentes stratégies de défamiliarisation afin de dévaloriser et ridiculiser le protagoniste. Parmi ces stratégies, le montage d'une voix over imitée semble particulièrement efficace de sorte que, par sa mise en scène polyphonique, le portrait audiovisuel du président dépasse non seulement toutes les limites des genres en question. Dans cette docu-satire critique pseudo-autobiographique, c'est bien la fiction qui dépasse la réalité.

Références bibliographiques

- Zéro, Karl/Royer, Michel (2006) : *Dans la peau de Jacques Chirac. Quand la réalité dépasse la fiction*. Bonne Pioche Productions, France.
- Benveniste, Émile (1966) : *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (2004) : *Film Art. An Introduction*. New York : McGraw-Hill 2004 [1979].
- Charaudeau, Patrick (1997) : *Le discours d'information médiatique : La construction du miroir social*. Paris : Nathan.
- Charaudeau, Patrick (2005) : *Les médias et l'information*. Bruxelles : De Boeck.
- Charaudeau, Patrick et al. (2001) : *La télévision et la guerre. Déformation ou construction de la réalité ? Le conflit en Bosnie (1990-1994)*. Bruxelles : de Boeck.
- Châteauvert, Jean (1996) : *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*. Paris : Klincksieck.
- Dély, Renaud (2007) : *Que restera-t-il des années Chirac ?* Toulouse : Milan.
- Ducrot, Oswald (1984) : *Le dire et le dit*. Paris : Minuit.
- Genette, Gérard (1998) : *Die Erzählung*. Munich: Fink.
- Iser, Wolfgang (1970) : *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Constance : Universitätsverlag.
- Jauß, Hans Robert (1970) : *Literaturgeschichte als Provokation*. Francfort/M. : Suhrkamp.
- Jeambar, Denis (2005) : *Accusé Chirac, levez-vous !* Paris : Seuil.
- Landvogt, Andrea/Sartingen, Kathrin (2009) : « Discours en circulation et (dé-)montage filmique dans 'Fahrenheit 9/11' ». Actes du Colloque *Ci-dit*, Québec 2006 (à paraître).
- Lejeune, Pierre (1996) : *Le pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. Paris : Seuil [1975].
- Marnette, Sophie (2005) : *Speech and Thought Presentation in French*. Amsterdam/New York : Benjamins.
- montage/av, 7/2* (1998).
- Moore, Michael : *Fahrenheit 9/11. The Temperature when Freedom burns*. Westside Productions, USA 2004.
- Nichols, Bill (1991) : *Representing Reality, Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington (Indianapolis) : IUP.
- Renov, Michael (ed.) (1993) : *Theorizing documentary*, New York : Routledge.

- Rosier, Laurence (1998) : *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*. Bruxelles : Duculot.
- Rotman, Patrick (2006) : *Chirac*. Partie 1 : *Le jeune loup* ; Partie 2 : *Le vieux lion*. KUIV Productions, France.
- Sartingen, Kathrin/Landvogt, Andrea (2008) : « L'adaptation cinématographique comme traduction intermédiaire. Variation(s) dans les mots des personnages ». In : Lagorgette, Dominique/Bertrand, Olivier : *Etudes de corpus en diachronie et en synchronie – de la traduction à la variation*. Chambéry : Presses de l'Université de Savoie (Collection « langages » 4).
- Sklovskij, Viktor (2002) : *Der parodistische Roman. Sterne Tristram Shandy*. In : Wagner, Karl (éd.) : *Moderne Erzähltheorie*. Vienne : WUV, p. 57-89.
- Thompson, Kristin (2003) : « Neoformalistische Filmanalyse » [1988]. In : Albersmeier, Franz-Josef (éd.) : *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart : Reclam⁵2003, p. 427-464.