

La controverse *avant* le film: quelle politique pour *Good Night, and Good Luck*?

Philippe GONZALEZ

Université de Lausanne

Institut des sciences sociales, Bâtiment Géopolis – bureau 5122

1015 Lausanne, Suisse

philippe.gonzalez@unil.ch

This article aims to explain how newspapers commented on the movie *Good Night, and Good Luck* before its release. The media coverage anticipated George Clooney's film as a partisan attack launched against George W. Bush's policy since 9/11. Clooney advocates another reading: the historic confrontation between journalist Edward Murrow and Senator Joseph McCarthy permits to reflect on the crucial role that the media play for democracy. Such reflection tries to prevent the dividing of the public sphere into antagonistic camps opposing "friends" to "foes," a division that undermines the possibility of a true pluralism. Our socio-semiotic analysis will focus on the critical work accomplished by the media, and on the way that work determines the collective meaning of a cultural object. Simultaneously, we will discuss the necessary conditions for pluralism in a public sphere.

Keywords: controversy, critical mediation, enunciation analysis, phenomenology, sociology of public spheres

1. Introduction

Good Night, and Good Luck est le second long métrage dirigé par George Clooney¹. Ce film en noir et blanc met en scène la confrontation qui se déroula dans les années 1950 entre Edward Murrow, figure emblématique du journalisme étasunien depuis la Seconde Guerre mondiale², et le sénateur Joseph McCarthy³. La controverse contribua à précipiter la chute du républicain et hâta la fin du climat inquisitorial que faisait régner sa chasse aux communistes. Loin de défendre la cause "rouge", ce qui l'aurait aussitôt décrédibilisé auprès de l'opinion américaine, le présentateur vedette de *See It Now*⁴ interrogea publiquement le sénateur du Wisconsin sur son recours à des

¹ Je remercie J. Hedström, L. Kaufmann et F. Malbois pour les discussions serrées auxquelles a donné lieu l'écriture de ce texte. Leur apport m'a été précieux. Je m'inspire en particulier de la démarche remarquable de J. Hedström (2013).

² Sur Edward Murrow, voir la biographie de A. M. Sperber (1998) et G. Muhlmann ([2004] 2007, pp.185-213).

³ Sur l'histoire du maccarthysme, voir E. Schrecker (2002).

⁴ Créé par Edward Murrow et Fred Friendly (le personnage que Clooney incarne à l'écran), *See It Now* fut le magazine d'actualité phare de la chaîne CBS entre 1951 et 1958. Nominée aux Emmy Awards à six reprises entre 1953 et 1958, cette émission remporta ce prix en trois occasions dans les catégories "Affaires publiques" (1953), "Nouvelles et sports" (1954), "Service public" (1957).

méthodes qui ne s'embarrassaient pas de mettre à mal ces mêmes libertés civiles que le politicien prétendait défendre et incarner (Muhlmann 2006).

L'intrigue du film se focalise sur les épisodes de *See It Now* diffusés entre mars et avril 1954 durant lesquels survient l'affrontement entre Murrow et McCarthy. Or, avant même sa première projection publique, lors de *La Mostra* de Venise, en septembre 2005, *Good Night, and Good Luck* est perçu par l'opinion publique non seulement comme une réflexion sur le rôle des médias dans les sociétés démocratiques, mais surtout comme une remise en cause des dérives sécuritaires de l'Administration Bush de l'après 11 septembre 2001.

Une analyse sémiotique immanente du "texte" mettrait assurément en lumière des éléments formels, narratifs et énonciatifs de ce film⁵. Elle serait cependant en peine de déboucher sur la lecture controversée que suscite le long-métrage dans l'actualité américaine et au-delà, car, par essence, le geste initial de cette analyse consiste à couper le lien qui lie l'œuvre à son "contexte" historique ou social⁶. Pourtant, la perception de ce film en tant que prise de parole située et critique à l'égard de la politique menée par un gouvernement spécifique est indissociable d'éléments qui participent tant à sa genèse, qu'à sa réalisation et sa réception. Passer à côté de cet élément reviendrait à oblitérer des pans entiers de sens propres à ce long-métrage, un sens perçu tant par les réalisateurs et les acteurs que par les journalistes qui ont commenté cette œuvre, et le public qui l'a visionnée.

Par ailleurs, la sociologie de l'art a mis en évidence tout l'intérêt qu'il peut y avoir à considérer une œuvre comme la résultante d'un ensemble d'activités, allant de ses producteurs à ses récepteurs, en passant par différents intermédiaires (diffuseurs, critiques, etc.). Cette perspective tente d'éviter le travers essentialiste dans lequel risque de sombrer une approche purement esthétique. Elle a donné lieu à deux versants. Le premier appréhende les "mondes de l'art" sur un mode coopératif, "l'artiste se trouv[ant] ainsi au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre" (Becker 1988: 49). Le second décrit l'activité artistique sous la forme agonistique d'un champ organisé

⁵ On se reportera au numéro désormais classique de *Communications* qui a consacré l'analyse structurale du récit (Barthes *et al.* [1966] 1981). De même, et plus précisément sur l'analyse filmique, voir A. Gaudreault & F. Jost (1990), et A. Goliot-Lété & F. Vanoye ([1992] 2009).

⁶ Voir la critique de J. Widmer (1989). A. Goliot-Lété & F. Vanoye, conscients de cette carence, évoquent la nécessité d'une "analyse sociohistorique" (2009: 44-48). Toutefois, ils ne voient pas que cette concession mine la distinction qu'ils proposent auparavant entre "interprétation sémantique" (du "lecteur"), et "interprétation critique" (de "l'analyste"). En effet, cette dernière "s'intéresse au sens *et* à la production du sens", une opération qu'elle vérifie "par le retour au texte". Le processus correspond donc à une forme d'immanentisme qui – et ce sera notre critique – fait fi des transformations de l'*interprétant*, pour reprendre la terminologie de C. S. Peirce (1978).

autour d'un enjeu central: obtenir le "monopole du *pouvoir de consécration* des producteurs ou des produits" (Bourdieu 1991: 13)⁷.

Toutefois, ces sociologies pâtissent d'une faiblesse analogue: elle tendent à réduire le sens d'une œuvre à un pur étiquetage ou à une lutte pour une définition légitime, c'est-à-dire le résultat d'une chaîne d'activités dans un monde de l'art, ou la simple résultante de la position de son réalisateur au sein du champ artistique. Au passage, elles éludent la dimension sémiotique propre à l'œuvre et s'exposent à manquer son épaisseur, la façon dont elle génère du sens et dont ce sens varie à travers le temps, en lien notamment avec un lieu d'apparition particulier, l'espace public⁸.

C'est pourquoi mon propos tentera de penser simultanément sémiotique et processus historique – ce que Hans Robert Jauss ([1974] 1978a) proposait déjà⁹ – tout en les articulant à une *sociologie* des espaces publics – ce que Jauss n'envisageait pas. Je commencerai donc par proposer une élucidation théorique relative à la composition de l'objet culturel et au rôle que jouent les critiques dans la détermination collective du sens d'une œuvre. Cette élucidation permettra d'analyser la façon dont la critique a ressaisi *Good Night, and Good Luck [GN&GL]* avant sa sortie, lui conférant une portée politique particulière, et obligeant Clooney à prendre position. Deux lectures politiques ont ainsi été proposées, des lectures qui, si elles n'étaient pas forcément antagonistes, risquaient toutefois de se neutraliser. La première, émanant des cercles journalistiques, faisait de l'œuvre une charge partisane contre la politique sécuritaire du président George W. Bush. La seconde, défendue par Clooney en réponse à la précédente, s'intéresse au rôle crucial

⁷ Voir la critique de H. Becker (Becker & Pessin 2005) à l'encontre de la théorie des champs (Bourdieu 1992), qu'il juge trop mécaniste. A. Hennion ([1993] 2007) propose une critique des deux modèles précédents selon une perspective latourienne s'attachant à décrire la part des "médiateurs" dans la constitution de l'œuvre. Ces notions de "médiation" ou de "médiateurs" jouent un rôle important dans notre analyse, selon des inflexions toutefois plus circonscrites. Sur ces notions, voir également N. Heinich (2009). Mon approche se veut aussi attentive aux médiations, mais se distingue des précédentes en ce qu'elle prend appui sur une sémiotique peircienne. J'ai eu l'occasion de thématiser la médiation, à propos de la religion (Gonzalez 2009), en m'appuyant notamment sur les travaux de J. Widmer (1989) et de L. Kaufmann (2008).

⁸ L'approche beckerienne bute sur "l'œuvre elle-même" (Becker 2001). Quant à Bourdieu, il critique très sévèrement les approches formalistes ou phénoménologiques (Gadamer [1960] 1996; Fish 1970; Iser [1976] 1997), allant jusqu'à parler de la "misère de l'ahistorisme" (Bourdieu, 1992, p. 421). Le sociologue oppose alors la fécondité de "l'analyse historique" qui dépasse l'essentialisme par une attention à la particularité historique – "contre le théoricisme vide" –, tout en tentant de dégager des *invariants* – "contre l'hyper-empiricisme aveugle" (p. 441). Son programme est très proche de "l'esthétique de la réception" de H. R. Jauss (1978), dont, étrangement, Bourdieu ne discute jamais le travail.

⁹ "Marxiste ou formaliste, une perspective unilatérale et donc réductrice mène en fin de compte à des difficultés épistémologiques insurmontables et que l'on n'aurait pu résoudre qu'en établissant entre l'approche esthétique et l'approche historique un rapport nouveau" (Jauss 1978a: 34).

que sont appelés à jouer les médias pour permettre un fonctionnement pluraliste de la démocratie et combattre les velléités totalitaires qui peuvent cliver l'espace public en un antagonisme entre "amis" et "ennemis".

2. La composition de l'objet culturel

Toute approche sémiotique désireuse de restituer les dimensions historique et sociale d'un objet culturel (un texte, une image, etc.) doit être en mesure de montrer comment ces dimensions sont ou se rendent présentes à *l'intérieur* de l'objet et entrent dans sa composition. Pour autant, évoquer ce qui se trouverait *dans* l'œuvre n'équivaut pas nécessairement à retomber dans une conception essentialiste. Il s'agit de rendre à l'objet culturel sa consistance sémiotique, sans que celle-ci soit détachée du contexte sociohistorique dans lequel il *apparaît* – cette apparition étant à prendre au sens phénoménologique de "se donner à voir" et, simultanément, d'être constitué au travers de cette apparition.

Or, la phénoménologie de l'œuvre d'art proposée par Roman Ingarden, dès 1928, offre un éclairage opportun pour aborder ces questions. Fort de ses investigations sur la littérature ([1931] 1981), mais aussi sur la musique, la peinture, le cinéma ou l'architecture (2011), le phénoménologue distingue entre: (a) l'*objet physique* (un texte imprimé, une partition, une toile, etc.), qui est le support assurant la pérennité de l'œuvre; (b) l'*œuvre d'art* assimilée à une *formation schématique* porteuse de potentiels de sens en attente d'être activés¹⁰; (c) et l'*objet esthétique* que génère le récepteur (lecteur, spectateur, auditeur) en activant les potentiels de l'œuvre, un processus qu'Ingarden appelle la *concrétisation*¹¹. Ainsi, dans la phénoménologie ingardienne, l'œuvre est toujours *sous-déterminée*, et appelle une détermination de la part

¹⁰ La *formation schématique* comporte plusieurs strates chez Ingarden: "[c]onsidérée dans sa structure formelle essentielle, toute œuvre d'art est une *formation polystratique* composée d'au moins deux couches (à l'exception de l'œuvre musicale qui est "monolithique"); ainsi, l'œuvre littéraire est une formation polystratique étagée composée de quatre couches fondamentales: (a) la couche des vocables et des formations phoniques; (b) la couche des unités sémantiques (signification des phrases et des groupes de phrases); (c) la couche des aspects schématisés dans laquelle les objets figurés accèdent à apparition dans l'œuvre; (d) la couche des objets figurés dans les états de choses intentionnels projetés par les phrases" (Limido-Heulot 2011: 13).

¹¹ "Ce qui est la formation intentionnelle issue des actes de l'artiste lui-même, c'est l'œuvre d'art. En revanche, ce qui, grâce à la réception de l'œuvre par l'observateur, n'est pas seulement la reconstruction de ce qui est effectivement présent en elle, mais constitue aussi son accomplissement et l'actualisation de ses éléments et moments potentiels, et qui en conséquence est la formation commune de l'artiste et de l'observateur (le "récepteur"), cela c'est la "concrétisation" de l'œuvre d'art. Même si par essence une concrétisation va au-delà de la structure schématique d'une œuvre d'art, elle est cependant, ou tout au moins elle peut être, ce qui sert à l'émergence de l'œuvre d'art, ou plutôt elle est ce en quoi l'œuvre atteint son visage complet ou tout au moins plus complet, ce en quoi l'œuvre trouve son "remplissement" et qui ne peut pas s'incarner dans l'œuvre elle-même. Pratiquement, une œuvre d'art se manifeste toujours au récepteur sous une certaine concrétisation" (Ingarden [1963] 2011: 143).

du récepteur. Toutefois, cette sous-détermination n'équivaut nullement à une indétermination, car la *formation schématique* impose une forme d'intentionnalité à l'œuvre, c'est-à-dire une consistance propre qui, tout en étant liée aux intentions de l'auteur, les excède¹².

Ce détour par la phénoménologie ingardienne permet d'aborder la composition de l'objet culturel, soit une classe d'artefacts qui, tout en comprenant l'œuvre d'art, ne s'y limite pas. Car, en réalité, les opérations qu'Ingarden met en évidence s'appliquent à toute forme de communication médiatique: bien qu'une série B ne soit pas de l'art, il est indiscutable qu'elle fait appel à des procédés de concrétisation analogues à ceux présumés par un grand film; il n'en va pas autrement pour un article de journal, que le lecteur doit concrétiser comme il le ferait pour un roman.

Je reviendrai bientôt sur ces objets culturels que sont les œuvres d'art. Pour l'instant, il convient de noter que *tout acte* de communication comporte systématiquement deux dimensions: l'une relève de ce qui est dit de façon explicite; l'autre se rapporte à ce qui est tacitement présumé entre les interlocuteurs, et mobilise des inférences qui prennent appui sur le contexte d'interaction, certaines caractéristiques des locuteurs, mais aussi des références culturelles partagées. Cette part de "creux", en regard du "plein" de la communication, est ce que Harold Garfinkel, inspiré par la phénoménologie, a désigné comme la "*clause et cetera*" ([1967] 2007: 53-54). Et, comme le souligne Jean Widmer, "cette incomplétude n'est pas vécue comme telle par l'acteur social qui se sert d'une description. Il utilisera dans la situation juste assez de mots pour dire ce qu'il veut dire. "Juste assez de mots" est un critère social" (1986: 9). Autrement dit, ce critère est le fait d'une communauté qui présume des inférences similaires¹³. Ces opérations de sens partagées, tel le recours à la "mémoire collective" sous la forme d'une ressource interprétative afin d'appréhender son passé, son actualité et son destin, permettent à une communauté de se constituer et d'agir en tant que telle, par exemple comme une "nation" (Widmer, 1999).

Il est alors possible de reprendre la division tripartite proposée par Ingarden, tout en lui donnant une inflexion différente. L'objet culturel (qui comprend

¹² Ce que restitue fort bien une commentatrice d'Ingarden: "S'il peut bien exister, en fait, de multiples concrétisations possibles, variables de lectures à lectures et d'époques à époques, toutes ne sont pas recevables en droit; toutes ne sont pas légitimes en ce qu'elles ne se conforment pas aux prescriptions de l'œuvre, ne font pas vivre les différentes qualités, ni jouer la polyphonie des qualités-de-valeur qui révèlent la *Gestalt* propre de l'œuvre. Bref, la juste concrétisation esthétique est celle qui "rend justice à l'œuvre", c'est-à-dire lui permet de se manifester intuitivement de manière optimale dans le cercle réel de ses qualités" (Limido-Heulot 2011: 18).

¹³ C'est la notion de "compétence de membres" propre à l'ethnométhodologie (Garfinkel & Sacks [1970] 2007). Toutefois, ce concept tend trop souvent à être utilisé comme un invariant anthropologique – ce qu'il est sans conteste –, au détriment d'approches qui spécifieraient ses usages pour des communautés historiques et sociales particulières.

l'œuvre d'art) ne se limite pas nécessairement à sa *formation schématique*. Il peut au contraire être appréhendé comme la résultante de ses trois dimensions qui, outre la précédente, comprennent le support matériel et la concrétisation opérée par le récepteur¹⁴. La *formation schématique* serait dès lors l'une de ces dimensions. Sur la base de ces distinctions, il devient possible d'observer des variations qui peuvent affecter les composantes de l'objet culturel, et donc se répercuter sur son sens. L'exemple de la Bible, un ouvrage classique pour l'histoire de la culture occidentale, permettra de s'en convaincre.

En effet, la composition de cet objet a singulièrement varié au fil de siècles. C'est vrai de ses supports matériels: le papyrus sur lequel écrivirent les auteurs sera remplacé par le parchemin, avant que le papier imprimé ne prenne le relais. De même la *formation schématique* a connu des oscillations. Les canons juif, catholique, ou protestant ne contiennent pas les mêmes livres, tout en prétendant à l'appellation identique de "Bible". On observe ces mêmes variations au niveau des opérations collectivement partagées déployées en vue de concrétiser l'objet esthétique (comme dirait Ingarden). Des opérations qui, généralement, ne sont pas inscrites dans le texte, mais en constituent l'envers toujours présent. Ainsi, une lecture juive de la Prophètes génère un sens très différent de celui auquel parviennent des chrétiens lorsqu'ils voient dans la venue du Christ l'accomplissement des prophéties vétérotestamentaires, ou de celui que dégage un historien spécialiste de l'Antiquité proche-orientale¹⁵. Il s'agit (presque) du même texte, mais les modalités d'interprétation diffèrent substantiellement. Dès lors, l'œuvre concrétisée est autre – quand bien même on continue à parler de "Bible". Celle-ci est toujours le résultat d'un processus de concrétisation simultanément *cognitif* et *institutionnel* (cf. Widmer, 1989:102), lié à une communauté particulière, c'est-à-dire à une *culture*. Et c'est ce procédé qui rend possible les lectures individuelles, plus ou moins proches de celles professées par la communauté et indexées sur la biographie des lecteurs.

Ce détour par l'exemple de la Bible met en évidence la part essentielle que jouent les opérations de sens partagées et mobilisées par des communautés interprétatives, afin de concrétiser un objet culturel. Pour évoquer le point fixe que se donnent ces opérations – un point fixe qui relève autant d'une procédure d'interprétation que des circonstances sociohistoriques dans lesquelles elle se déploie –, j'aurai recours à la notion d'*interprétant*, tirée de la

¹⁴ Certains propos de P. Limido-Heulot vont dans ce sens: "cette structure stratifiée ne devient vraiment "œuvre" que lorsqu'un lecteur la "concrétise" dans un acte de lecture, c'est-à-dire dans un vécu intentionnel temporel spécifique, et mieux encore, elle ne devient "œuvre d'art" que lorsque ce lecteur la concrétise dans une attitude esthétique adéquate, c'est-à-dire apte à faire apparaître ses valeurs et ses qualités esthétiques" (2011: 11).

¹⁵ À cet égard, voir l'ouvrage remarquable de J. Kugel ([2007] 2010).

sémiotique peircienne. Et c'est précisément à l'organisation sociale de la configuration de cet interprétant que nous allons nous intéresser.

3. Le travail du critique: ou concrétiser l'œuvre au niveau de la société

La sociologie de l'art a attiré notre attention sur le fait que l'œuvre est la résultante d'un ensemble de relations sociales. Ce constat s'avère essentiel pour saisir ce qui en fait une classe à part parmi les objets culturels. L'existence de ce type d'œuvre présuppose en effet que certaines institutions et activités soient disponibles pour distinguer des artefacts sur la base de caractéristiques prétendant à une forme d'excellence esthétique. Une classe d'acteurs participe activement à ce travail de valorisation et d'évaluation: les *critiques*. Ceux-ci constituent des médiateurs essentiels entre l'œuvre et le public.

[...] au pôle du récepteur littéraire on peut donc distinguer deux grands groupes, celui des médiateurs et celui des récepteurs définitifs, des récepteurs purs. Les médiateurs peuvent être des récepteurs originairement définitifs, qui plus tard se transforment en médiateurs, mais il y a aussi des médiateurs qu'on peut appeler "institutionnels", qui le sont même dans la phase de réception individuelle. (Meregalli 1980:142)

Le critique occupe donc une position particulière à la jonction du monde de l'art et de l'espace public propre à la société. Cet espace va constituer une scène sur laquelle sont thématiques le sens, la valeur et la portée d'une œuvre d'art *pour la communauté*. Ainsi, les médias participent de façon éminente à la configuration de l'interprétant relatif à des événements, mais également à des œuvres culturellement partagées. Le critique journalistique ne se contente pas de transmettre de simples informations: il configure les paramètres de l'appréhension commune et de l'expérience publique. Et, si une telle configuration n'est pas en mesure d'obliger le public à adhérer au point de vue du journaliste, elle n'en jouit pas moins d'une visibilité particulière et d'une prégnance publique. En cela, le discours du journaliste *informe* ses destinataires, au sens où lui communique une information tout en donnant une forme spécifique à l'appréhension et à la perception du public. Cette primauté tient au fait que la chronique journalistique est l'un des canaux essentiels par lesquels l'œuvre est portée à la connaissance commune, soit une scène privilégiée d'apparition, au même temps qu'elle est mise en relation avec son contexte et celui des lecteurs du média.

On renoue alors avec les analyses de Felix Vodička qui, dès les années 1940, formule une théorie littéraire inspirée de la phénoménologie d'Ingarden¹⁶. Mais, à la différence du philosophe, sa discussion de la part du critique dans la concrétisation de l'œuvre tient remarquablement compte de l'architecture du monde social.

¹⁶ Sur F. Vodička, voir H. W. Galan (1985: 141-164), J. Striedter (1989: 121-154).

"We assign a special place to the *critic* beside the author and the reader in the set of those who constitute literary life and the literary community. The critic's role is to establish the concretizations of literary works, incorporating them into the system of literary values. But he does more than provide one reader's concretization. His evaluation compels a confrontation between the properties of the work and the period's literary requirements. It is therefore understandable that in the study of literary reception it is primarily critical judgments which attract our attention". (Vodička [1941] 1982: 112).

Vodička reprend le concept ingardien de *concrétisation*, tout en lui conférant une inflexion très particulière, à savoir la modalité d'apparition concrète et changeante d'une œuvre d'art en regard de la façon dont elle se détache des arrière-plans consécutifs que constituent des traditions littéraires successives. Et, comme on a pu le voir, les critiques jouent un rôle décisif dans la configuration du rapport qu'un public noue avec une œuvre, pour en déceler le sens, la pertinence et la portée à l'égard de l'horizon social et historique qui est celui du public.

A work can be concretized in many ways. Not only can its schematic places be concretized, but so can the structure of the entire work if it is projected against the background of the structure of the immediate literary tradition. A work constantly changes under changing temporal, local, social, and even individual conditions (Vodička [1941] 1982: 110).

Au terme de cette discussion, il convient de retenir cette idée simple qui combine les apports de Peirce et de Vodička: l'œuvre est constituée de trois éléments en constante interaction, soit sa base matérielle, sa formation schématique et son interprétant. Un interprétant qui, s'il possède une dimension individuelle, n'est jamais complètement détachable de son élaboration collective. Quant à cette élaboration, elle dépend éminemment des médiateurs institutionnels. Le support matériel et la formation schématique de l'œuvre demeurent relativement stables, alors que l'interprétant, en raison de sa nature, connaît des variations plus importantes, au gré des événements qui affectent un individu et une collectivité, et donc aussi selon travail des médiateurs. Dès lors, on peut voir la concrétisation comme une forme historiquement durable de rapport noué entre l'œuvre, le monde et une communauté, par la configuration d'un interprétant.

Il s'agit à présent de tirer bénéfice de l'investigation théorique menée jusqu'ici en montrant sa capacité à appréhender la façon dont le travail des critiques configure l'interprétant d'une œuvre, et donc sa forme d'apparition dans l'espace public, soit sa concrétisation. Loin de demeurer un simple étiquetage, ce travail prend appui sur des éléments présents dans l'œuvre (en particulier sa formation schématique), mais également dans le monde, tout en les reliant. Et, comme le fera apparaître l'analyse de *GN&GL*, il est possible de remonter plus haut encore, vers une temporalité qui *précède* la création d'autres composantes de l'œuvre (sa part matérielle ou sa formation schématique définitive) pour ressaisir ce moment où est configuré l'interprétant public au travers duquel se concrétisera l'œuvre.

4. Corpus et démarche analytique

Avant d'aborder le travail des critiques, je dirai quelques mots à propos du corpus regroupant les articles à partir desquels se déploiera mon analyse. Ce corpus a été rassemblé en recourant à deux bases de données¹⁷, et en sélectionnant les articles au travers de la cooccurrence des mots-clefs "Clooney" et "Murrow". Pour la période allant du 7 novembre 2004, date de la première occurrence, au 27 janvier 2009, j'ai réuni plus de 130 articles publiés dans des quotidiens de huit pays, dispersés sur quatre continents, mais également des dépêches d'agences circulant au niveau international en vue d'entrer dans la composition des journaux nationaux ou locaux¹⁸. Ma collecte ne s'est pas voulue exhaustive, car elle visait une analyse qualitative favorisant une *variété* de lieux où est évoqué le film de Clooney¹⁹. Pour autant, malgré cette variété, une très forte convergence se dégage parmi les titres dans la façon de couvrir la réalisation de ce film.

Il m'est impossible de revenir sur l'entier du corpus dans le cadre de cette contribution. C'est pourquoi je retiendrai quelques articles permettant de restituer la constitution du consensus interprétatif, au plan international, quant à la teneur critique de l'œuvre. De même, afin de traiter le déploiement historique de la configuration de l'interprétant par la critique journalistique, il m'est impossible de procéder à une analyse approfondie de chaque article sollicité.

Malgré ces contraintes, le recours à l'analyse énonciative est ajusté pour mettre en lumière la façon dont la médiation critique contribue à configurer l'interprétant du film, alors qu'elle prend appui et mobilise le savoir culturellement partagé de son lectorat. Cette démarche s'inspire des travaux de J. Widmer (1999, 2010), tout en les respécifiant, car je procède à une prise en compte de la variation temporelle de l'interprétant que cet auteur n'avait pas eu l'occasion de thématiser de la sorte²⁰.

¹⁷ Il s'agit des bases de données Europresse et LexisNexis.

¹⁸ Pour le Canada et les USA, 54 articles; pour l'Inde, 1 article; pour la Belgique, la France et la Suisse, 60 articles; pour l'Australie, 5 articles. Le reste du corpus provient de l'*Agence France Presse* (français et anglais), de l'*Associated Press*.

¹⁹ J'ai suivi les recommandations formulées par J. Katz (2010) sur les critères de constitution d'un corpus et d'administration de la preuve dans le cadre d'une enquête qualitative. Des recommandations qui s'appuient sur l'induction analytique.

²⁰ Mon approche revêt certaines similitudes avec les travaux de J.-P. Esquenazi (2000a; 2007a; 2007b), tout en s'écartant de la façon dont celui-ci ressaisit le travail des critique (Esquenazi 2000b). En effet, cet auteur analyse les comptes rendus de critiques comme des réceptions naturelles et publiques d'une œuvre – ce qu'ils sont indéniablement –, sans pourtant véritablement élucider le rôle *public* qui est le leur; ce qui aurait nécessité de tirer pleinement les implications de leur médiation vis-à-vis d'un public destinataire (Meregalli 1980) et, surtout, de thématiser la façon dont ils configurent l'interprétant. C'est par contre l'entreprise poursuivie ici, et que poursuit aussi J. Hedström (2013), dans une veine widmérienne.

4. 1. *Premières annonces: un maccarthysme symbolique ou littéral?*

Les deux premiers articles paraissent le 7 novembre 2004. L'un d'eux provient de *Screen International*, un hebdomadaire consacré à l'industrie du cinéma, et figure dans la rubrique "Production, finance, industrie". Comme le titre l'indique, "Clooney readies McCarthy era drama", il s'agit de signaler que l'acteur américain projette de tourner un long métrage sur le maccarthysme. Le magazine, qui s'adresse à un public de professionnels, met aussitôt en exergue une série d'informations: Clooney dirigera le film et y tiendra un rôle; le titre du long-métrage; les maisons de production (Section Eight et 2929 Entertainment²¹). L'article rappelle qu'il s'agit du second long métrage dirigé par l'acteur, après *Confessions of a Dangerous Mind*, puis signale les partenaires de diffusion nationaux et internationaux (France, Royaume-Uni, Japon), et décrit brièvement l'intrigue – "The story of broadcaster Edward R. Murrow on air confrontations with McCarthy" – dans une phrase communiquant le nom des acteurs qui tiendront la vedette. Le texte indique finalement un calendrier pour le tournage et le nom des scénaristes, G. Clooney et G. Heslov.

Il vaut la peine de comparer ce premier traitement avec l'autre article paru ce jour-là dans un quotidien indien à grand tirage, le *Hindustan Times*²², arborant un titre bien plus explicite "George Clooney to take on Senator Joseph McCarthy". La dimension polémique apparaît d'emblée, l'acteur ayant décidé de "s'en prendre" au sénateur. Ce titre a cependant quelque chose d'incongru, car Clooney est toujours vivant, alors que son adversaire est décédé depuis longtemps. Dès lors, le second nom propre figurant dans le titre peut être vu comme le symbole d'autre chose ou de quelqu'un d'autre. Cet élément est thématiqué dès la première phrase de l'article:

Hollywood actor George Clooney is all set to question McCarthyism, but before you jump to conclusions, it is only for a new movie in which he plays a news anchor.

Le propos joue sur les connaissances d'arrière-plan du lecteur (indien!), tout en les détournant. Ainsi, il y aurait au moins deux façons d'entendre que Clooney est prêt à "confronter" le maccarthysme. Une première interprétation consisterait à appréhender ce dernier comme renvoyant à une entité dans le monde contemporain. On perçoit alors une possible allusion au contexte politique étasunien, le maccarthysme pouvant fonctionner ici comme une

²¹ Section Eight est fondée en 2000 par G. Clooney et le réalisateur P. Soderbergh. Au moment où elle produit *GN&GL*, cette maison de production prépare *Syriana*, de S. Gaghan, un film racontant les effets géopolitiques de l'empêchement des intérêts étasuniens avec l'industrie du pétrole au Moyen-Orient. Clooney y joue un agent secret de la CIA tombé en disgrâce et obtiendra, en 2006, l'Oscar du meilleur acteur dans un second rôle, alors que *GN&GL* est aussi en compétition. *Syriana* a évidemment été perçu comme une critique de l'intervention américaine en Irak.

²² D'après l'Audit Bureau of Circulation (India), ce tabloïd serait le troisième journal jouissant de la plus grande diffusion en Inde.

catégorie générique décrivant le fonctionnement – nocif pour les libertés civiques – d'un gouvernement. Une catégorie qui entretient en effet un lien étroit avec l'histoire américaine, et donc possiblement avec son présent. À ce point, l'énonciateur reprend le destinataire – "avant de procéder à un jugement hâtif" – et l'engage plutôt sur la seconde option, celle qui ferait de l'acteur un contemporain de McCarthy par le truchement du dispositif filmique dans lequel Clooney tiendra le rôle d'un présentateur de nouvelles. Du coup, le maccarthysme est à entendre en un sens *littéral*, se référant explicitement à un contexte historiquement situé dans le passé. La seconde et dernière phrase de cette brève procède selon cette option en communiquant le titre de la production et son sujet, la confrontation qui se déroula entre Murrow et le sénateur dans les années 1950.

L'analyse de l'article du *Hindustan Times* met en lumière certains éléments fascinants. Ainsi, il est présumé d'un lecteur indien qu'il est susceptible d'anticiper le fait que, dans certains cas, le maccarthysme peut désigner non une politique des années 1950, mais bien un régime contemporain. Et ici, lorsque j'avance que l'article *présuppose* des connaissances d'arrière-plan chez son lecteur, j'indique simultanément que le discours table sur ces connaissances tout en les mobilisant dans le cadre de la lecture en tant qu'elles sont des inférences permettant de comprendre ce sur quoi porte le propos.

Par ailleurs, on perçoit également le travail auquel se livre l'article quant à la configuration de l'interprétant, s'agissant de déterminer si le "maccarthysme" dont il est question doit être pris en un sens littéral, renvoyant à une période historique située dans le passé, ou symbolique, comme représentant une réalité contemporaine²³.

Toutefois, à peine convoquée, cette latitude herméneutique ouvre la voie à une association entre le "maccarthysme" et un gouvernement particulier, l'Administration Bush étant évidemment en point de mire. Une référence qui, par ailleurs, est assurément liée à une connaissance préalable des prises de position citoyennes de Clooney, en tant qu'il est une personnalité qui s'est publiquement opposée à la guerre en Irak.

4. 2. *Clooney, acteur engagé et figure partisane*

Les éléments mis en lumière jusqu'ici signalent que la *posture* de Clooney²⁴, en tant qu'il est une personnalité publique dotée de certains attributs idiosyncrasiques, constitue une clef de lecture fort intéressante pour configurer l'interprétant de son nouveau film. En effet, au regard de ses

²³ L'analogie ici avec les méthodes herméneutiques subsumées sous les "quatre sens" médiévaux de l'Écriture est frappante. Chacun de ces sens (littéral, allégorique, etc.), en effet, est une modalité pour faire varier de façon systématique, et selon une théologie de l'histoire, l'interprétant d'un même texte. Cf. E. Auerbach ([1944] 2003) et P. Beauchamp ([1998] 2002).

²⁴ Sur la notion de *posture*, voir J. Meizoz (2007).

interventions dans les médias, l'intérêt de l'acteur pour le maccarthysme peut raisonnablement être perçu, au sein de l'espace public étasunien et bien au-delà, comme une façon de poursuivre sa critique de la politique de Bush par le moyen d'une œuvre cinématographique. C'est ce que feront apparaître les analyses de cette section toujours consacrée à l'annonce du tournage.

Le lendemain, 8 novembre 2004, une brève paraît dans la rubrique du *New York Times* consacrée aux arts et à la culture. Elle est comprise dans un ensemble d'annonces rassemblées sous le titre "Footnotes":

George Clooney, right, will direct and star in a new film about the battles between Edward R. Murrow and Senator Joseph McCarthy in the 1950's. The film, *Goodnight, and Good Luck*, focuses on how Murrow, the CBS news anchor, and his producer, Fred Friendly, challenged McCarthy on the program *See It Now*, and helped bring an end to the House Un-American Activities hearings in Congress. David Strathairn will play Murrow and Mr. Clooney will play Friendly. Shooting for the film is to begin in February, according to The Hollywood Reporter.

Deux éléments retiendront notre attention. Le premier tient à la façon dont le nom du réalisateur est mis en exergue, comme s'il s'agissait d'une nouvelle remarquable. Ce qui aurait pour équivalent en français: "George Clooney – si, si – dirigera [...]". À ce point, il s'avère difficile de déterminer de façon univoque si l'élément sensationnel se rapporte au fait que Clooney est plutôt appréhendé comme un acteur léger s'attaquant à un sujet sérieux, ce qui constituerait une incongruité entre un genre d'activité et une catégorie perçue comme difficilement compatible avec cette activité (Sacks [1964] 2002); ou si, à l'inverse, connaissant les prises de position du réalisateur, son intérêt pour un tel sujet laisse augurer une critique acérée du gouvernement américain. Cette seconde compréhension s'accorde bien avec la plus grande élaboration dont fait l'objet l'intrigue, en regard des brèves précédentes qui mentionnaient simplement le duel entre Murrow et McCarthy. En effet, le *New York Times* indique les conséquences de cette confrontation, la fin de la "Commission de la Chambre sur les activités antiaméricaines", c'est-à-dire le démantèlement d'une institution qui avait mis à mal les libertés des citoyens étasuniens au nom de la lutte contre l'ennemi. Et ici encore, le lecteur peut opérer le lien entre les restrictions imposées aux libertés citoyennes et les mesures adoptées après le 11 septembre 2001, afin de lutter contre le terrorisme extérieur, mais aussi intérieur, des mesures notamment mises en œuvre par l'*USA Patriot Act* qu'amenda le président Bush un mois après les attentats qui frappèrent New York. (Comme on le verra, ce parallèle avec le *Patriot Act* sera bientôt établi dans la presse par Clooney, alors qu'il évoquera la réalisation de son film.)

Si les références politiques demeurent implicites dans la brève du journal newyorkais, elles sont clairement énoncées dans le quotidien du soir londonien, *The Evening Standard*. L'article, qui paraît le 11 novembre 2004, annonce lui aussi le tournage de *GN&GL*. Son titre détourne l'intitulé du

précédent long-métrage du réalisateur pour en faire "Confessions of George Clooney²⁵", conférant à cette personnalité une dangerosité que l'article s'efforcera d'expliquer dès sa première phrase: "George Clooney, generally reckoned to be one of Hollywood's leading liberals, is defiantly nailing his colours to the mast in this less-than-liberal era." Le danger – présenté sous un jour positif – tient au fait que Clooney est l'un des acteurs hollywoodiens les plus connus pour ses options progressistes et qu'il n'hésite pas à s'afficher comme tel dans une époque marquée par le conservatisme²⁶. Dès lors, les positions politiques du réalisateur sont directement mises en lien avec ce nouveau film; elles en deviennent l'interprétant retenu par le journaliste. Ainsi, après avoir évoqué le combat entre Murrow et McCarthy à propos des libertés civiles et du musellement de la presse, l'article explique les affinités entre le sujet du film et le militantisme de Clooney:

But the Murrow movie looks tailor-made for a star whose website boasts a sly quote with relevance to the recent electoral campaign that even an irony-challenged Republican would find hard to miss.

"All you have to do is to tell them that they are being attacked and denounce the pacifists for lack of patriotism and exposing the country to danger", it reads. "It works the same in every country." And who said that?

Hermann Goering, states the site.

En regard de l'humour grinçant (pour un Républicain) et engagé qu'affiche le site Internet de Clooney, le film sur Murrow semble "fait sur mesure" pour son réalisateur. Il est présenté comme la poursuite du combat politique sur une autre scène, celle du cinéma. Et l'on retrouve ici, dans la citation d'un nazi, Goering, qui semble ironiquement tenir lieu de maxime stratégique choisie par le camp républicain (contemporain), des accointances avec des gestes rhétoriques auxquels procède le maccarthysme: dénoncer les pacifistes (ou les opposants) pour leur manque de patriotisme et le danger qu'ils font courir à la sécurité nationale.

Le dernier article que j'examinerai dans cette section est le premier à paraître en français à propos du tournage. Il est publié le 10 décembre 2004 dans la rubrique "Figaro-ci, Figaro-là", située en fin du journal éponyme, et qui rassemble des brèves croustillantes sur la vie politique (principalement française). C'est ainsi, qu'entre des titres comme "Chirac ou le contournement par la gauche", "Gremetz, un nouveau Marchais?", ou encore, "Rohan n'est pas pour un troisième mandat de Chirac", figure "George Clooney et la chasse aux sorcières". La nouvelle est donc insérée dans une page qui propose de lire les informations rapportées en termes d'activité politique et, en tant que

²⁵ Le premier long-métrage de Clooney, *Confessions of a Dangerous Mind*, est évoqué dans l'article.

²⁶ Sur l'engagement des acteurs contre la guerre, et notamment le statut de Clooney parmi ses pairs, V. Roussel (2011).

telle, fait l'objet d'une proposition de lecture de ce type²⁷. L'article se poursuit ainsi:

L'acteur américain sera devant et derrière la caméra pour tourner en février, à Los Angeles, *Goodnight and Good Luck*, l'histoire d'un célèbre journaliste de télévision, Edward R. Murrow, qui contribua largement à la fin de chasse aux sorcières communistes organisée par le sénateur Joe McCarthy. Clooney a écrit le scénario en accentuant le délire politique de l'époque.

La dernière phrase retiendra notre attention. En effet, elle propose une évaluation du type d'activité auquel se livre Clooney en adaptant la confrontation entre Murrow et McCarthy: il "a écrit le scénario *en accentuant* le délire politique de l'époque". L'article prétend donc livrer des indications relatives à l'écriture du scénario – sans modaliser son énoncé ("Clooney a écrit" et non "aurait"), ce qui le situe dès lors dans l'ordre des faits avérés. Cette accentuation constitue un écart en regard d'une juste restitution d'un fait historique. Or, l'interprétant "politique" est doublement nécessaire pour saisir tant la nature que la portée de cet écart, un interprétant en lien avec le lieu de parution de l'article au sein du journal: une page consacrée aux brèves politiques. Par ailleurs, la dimension de nouvelle inhérente à cette brève semble se rapporter à l'information qui clôt le billet, à savoir les libertés dont s'autorise Clooney en regard de la factualité. Ainsi, la compréhension de cet écart fait implicitement appel à un savoir partagé relatif au positionnement politique de l'acteur/réalisateur/scénariste, un positionnement appréhendé par un journal, *Le Figaro*, qui se situe politiquement à droite, tout comme le lectorat qu'il envisage. Si la restitution de Clooney est décrite comme biaisée – sans que ce biais ne soit pas spécifié –, cela tient implicitement au fait que cette personnalité est *de gauche*. Et peut-être faudrait-il inverser le raisonnement au regard du manque d'éléments matériels apportés pour corroborer les allégations colportées par l'article: c'est parce que Clooney est de gauche que son choix du sujet est vu – et à voir – comme tendancieux.

Quant à la portée que vise l'action de Clooney, elle est aussi à lire en accord avec la rubrique, c'est-à-dire comme relevant de *l'actualité politique*. Dès lors, si le présent est concerné, l'évocation du maccarthysme constitue un coup dans le jeu politique contemporain de la parution de l'article. Cette évocation fonctionnerait comme la figuration métaphorique de ceux à qui Clooney s'en prend politiquement. Tout en percevant la potentielle association entre maccarthysme et le gouvernement Bush, le journal s'évertue à la défaire, signalant que le "délire politique" était réel à l'époque et, implicitement, que ce ne serait pas le cas aujourd'hui. Dès lors, pour reprendre le titre de la brève, Clooney – et non ceux auxquels il s'oppose – serait bien celui qui mène une "chasse aux sorcières".

²⁷ En reprenant la maxime inférentielle relative aux catégorisations: "Si cela peut être vu ainsi, alors voyez-le de cette manière" (Sacks [1972] 1974; Widmer 2001).

La latitude herméneutique – allant d'une littéralité historique à une métaphorisation actualisante – qu'appelle la référence au maccarthysme, lorsqu'elle est rapportée à la personnalité et aux prises de position de Clooney, fait apparaître l'horizon à partir duquel se donne à voir le projet de *GN&GL*. Or, une telle appréhension n'est pas sans poser de problème, car elle saisit le film comme un geste politique qui menace constamment de dégrader la critique portée par l'œuvre en prise de position partisane. C'est précisément une telle compréhension que Clooney tentera de défaire lors de ses interventions publiques qui suivront la première.

4. 3. Première mondiale: défaire la lecture partisane

La première mondiale de *GN&GL* a lieu le 1^{er} septembre 2005, à l'occasion de la 62^e *Mostra* de Venise. Le film reçoit alors le prix du meilleur acteur et du meilleur scénario. Cette première n'est pratiquement pas couverte par les principaux quotidiens étasuniens. Sa couverture médiatique est avant tout le fait des agences de presse, des journaux européens et des magazines spécialisés dans la culture ou l'industrie du cinéma. La projection donne lieu à une conférence de presse dans laquelle Clooney s'explique notamment sur la façon dont il convient de lire son film en regard de l'actualité. Mon analyse se concentrera sur les dépêches d'agence restituant cette entrevue²⁸, même si j'évoquerai rapidement deux articles tirés de quotidiens français parus quelques jours plus tard.

Mon attention se portant avant tout sur la façon dont les articles opèrent le lien entre le passé dépeint par le film et l'actualité, je ne me livrerai pas à une restitution complète de leur propos, en particulier les choix artistiques du noir et blanc, ou encore le fait que McCarthy est joué par lui-même, au travers d'un usage quasi documentaire des images d'archives. J'ai plutôt pris le parti de relever un certain nombre de topiques récurrents dans ces dépêches; des topiques que j'introduirai en suivant séquentiellement leur évocation dans un article de l'*Associated Press*, une agence étasunienne, et en faisant le lien avec le reste du corpus.

Le premier de ces lieux communs figure dans le titre de la dépêche que j'ai retenue comme fil conducteur: "Clooney's hard look at McCarthy era resonates in today's world". Le fait que le film résonne fortement avec l'actualité est une constante dans le traitement médiatique de *GN&GL*²⁹.

²⁸ Elles proviennent respectivement de l'*Associated Press* ("Clooney's hard look at McCarthy era resonates in today's world" et "Clooney movie debuts at Venice Festival"), l'*Agence France Presse* ("George Clooney grabs the Venice spotlight as director"), *Canadian Press* ("Clooney film about Murrow battle against McCarthy top contender at Venice fest"). J'inclus également dans cet ensemble un article paru sur le site Internet de la *BBC* ("Clooney raises the heat in Venice").

²⁹ On la retrouve notamment dans les magazines *Screen* (1.09.05) et *Daily Variety* (2.09.05), ainsi que dans les éditions du 3.09.05 du *Figaro* et du *Monde*.

L'article entend cette résonnance à la façon d'une question: "[c]an we fight for freedom without trampling it in the process?" Il va alors s'agir de décrire les écueils dans lesquels risque de s'abîmer la lutte pour la liberté. Le journaliste établit un parallèle entre les méthodes que se donnait le maccarthysme dans la chasse à l'ennemi et celles mise en œuvre actuellement dans la lutte contre le terrorisme.

In Sen. Joseph McCarthy's time, the enemy was Cold War communism. Now it's worldwide terrorism, and both eras have seen Americans debating the methods used to pursue enemies. | "Sometimes we do dumb things", Clooney told reporters Thursday. "We use fear to attack civil liberties".

Si le topique de l'instrumentalisation de la peur comme moyen de démanteler les libertés civiles est récurrent dans l'ensemble du corpus, le parallélisme entre la lutte anti-communiste et celle visant le terrorisme revient à trois reprises³⁰. Quant aux articles qui ne mentionnent pas ce parallèle, ils évoquent par contre l'effet délétère du *Patriot Act* sur ces mêmes libertés. Ainsi, dans l'article de la *BBC*:

But the actor-turned-director admits the circumstances do bear relevance to current events, particularly given the fact that there will be another vote on US anti-terror legislation the Patriot Act in October.

Si l'on revient à la dépêche de l'*Associated Press*, celle-ci se clôt sur un ensemble de topiques récurrents qui sont mêlés dans les trois phrases finales.

Clooney insisted that despite the parallels with current debates, *Good Night, and Good Luck* was not designed to be an attack on U.S. President George W. Bush's policies. | "I'm an old, bold liberal and I am outspoken against" U.S. policies, said Clooney. But the film "wasn't designed specifically to be a political statement".

Le réalisateur tente de resituer le cadre du débat: il ne s'agit pas d'une attaque portée contre la politique de Bush. Un tel geste permet de sortir d'une simple logique antagoniste qui situerait Clooney dans un face-à-face avec le président américain, même si la célébrité hollywoodienne thématise son appartenance au camp libéral ("démocrate", en l'occurrence). Cependant, désireux de porter le débat à un autre niveau que l'affrontement partisan, comme en témoigne la forme même de son film – une œuvre qui appelle à une réflexion quant au statut des médias dans un espace public qui se vicie à mesure que les libertés civiles sont bafouées –, Clooney souligne que *GN&GL* n'est pas un "political statement". Et ici, il convient de prêter garde à une nuance qu'un lecteur francophone risquerait d'éluder en raison d'une subtilité inhérente au lexique anglais relatif à la chose politique. En effet, un juste rendu en français ne serait pas "prise de position politique", mais bien "*politicienne*". Le réalisateur refuse de s'inscrire dans le jeu politique des affrontements entre camps antagonistes. Il prétend susciter la discussion et la réflexion sur le thème de l'atmosphère de l'espace public; une atmosphère

³⁰ C'est le cas pour les deux dépêches d'*Associated Press* et celle de *Canadian Press*.

étroitement liée à la façon dont les médias font leur travail. Dans sa couverture, *Le Figaro* restitue fort bien la subtilité du propos³¹:

Réputé traître pour sa contestation de la politique américaine en Irak (comme Murrow fut accusé d'être un espion soviétique), l'acteur-réalisateur a trouvé avec *Good Night, and Good Luck* la meilleure riposte: une réflexion intelligente, plutôt que des prises de position idéologiques et passionnelles. "Ce n'est pas grave qu'on m'attaque personnellement, dit-il. Et mon propos n'est pas non plus d'attaquer l'Administration Bush mais de soulever un débat. Il y a des points de convergence entre l'époque du maccarthysme et la nôtre: c'est que la peur collective peut être utilisée pour manipuler l'opinion et supprimer certaines libertés civiles. Cela arrive aujourd'hui. Et le contrepoids le plus efficace se trouve dans le pouvoir de l'information, à condition qu'il s'exerce avec de la rigueur professionnelle et le sens des responsabilités. La chose que j'aime le plus dans mon pays, c'est la liberté d'expression, parce que c'est ce qui permet de rétablir pacifiquement l'équilibre politique et social."

Au terme de l'analyse, il est possible de synthétiser les topiques que partagent ces différentes dépêches d'agence. Ainsi, *GN&GL* possède des parallèles avec l'actualité politique étasunienne. Cependant, malgré l'engagement de son réalisateur en faveur de causes progressistes, le film ne se veut pas une attaque contre l'Administration Bush, ni une prise de position *politicienne*. Cette œuvre vise à susciter la réflexion sur l'instrumentalisation politique de la peur. Dans certains cas, les articles relient cette instrumentalisation à un traitement similaire des figures de l'ennemi (le communiste ou le terroriste³²), ou encore à la limitation des libertés civiles qu'a entraîné l'adoption du *Patriot Act*.

L'intérêt analytique des dépêches d'agence tient évidemment à la façon dont celles-ci entrent dans la composition du travail journalistique. Et leur importance est d'autant plus grande que la couverture porte ici sur la première mondiale du film de Clooney. Même si elles ne seront pas directement reprises, ces dépêches provenant de quatre agences différentes, esquissent une étonnante convergence dans la façon de rapporter cette œuvre cinématographique à l'actualité. Ces mêmes thématiques seront récurrentes dans la couverture du Festival de Venise par de grands quotidiens, tels *Le Figaro*, déjà évoqué, ou encore *Le Monde*, qui revient à son tour sur les positions politiques de Clooney, l'instrumentalisation de la peur et la critique du *Patriot Act*³³.

5. Conclusion: la cause de l'espace public et l'ouverture de l'interprétant

Pour être en mesure de faire entendre son propos dans un contexte étasunien, Clooney doit simultanément escompter que ses destinataires – à

³¹ "George Clooney: un héros américain de la presse", 3.09.2005.

³² Sur la façon dont la figure de l'ennemi constitue une ressource pour générer une certaine forme de communauté politique, voir J. Widmer (1987) et L. Kaufmann (2010).

³³ "George Clooney dépeint le maccarthysme en noir et blanc", 3.09.2005.

commencer par les médias en tant que scène d'apparition et médiateurs institutionnels auprès du public – procéderont à certaines inférences, liées notamment à des analogies entre le maccarthysme et l'actualité, tout en désamorçant une lecture qui rabattrait immédiatement la dimension critique du film sur un positionnement partisan et, ce faisant, passerait à côté de l'essentiel. Il s'agit alors de constituer une *cause*, Clooney cherchant à montrer que son intérêt n'est pas partial et "qu'il n'est motivé que par un impératif critique considéré comme l'essence même de l'éthique [démocratique, faudrait-il ajouter ici] et de la finalité humaine qui consiste à susciter la Raison" – pour reprendre ce qu'Élisabeth Claverie dit de Voltaire et de la cause de la tolérance qu'il embrasse (Claverie 1994: 82).

Clooney est alors placé dans une situation analogue à celle de Murrow face à McCarthy, ne pouvant ni se contenter de plaider la tolérance à l'égard des communistes, ni de prendre le parti des accusés, ce qui, dans chaque cas, l'aurait décrédibilisé au regard de l'opinion dans un espace public qu'une dynamique populiste et potentiellement totalitaire avait clivé en deux camps antagonistes, "nous" et "l'ennemi". Un tel clivage a pour effet de convertir chaque prise de position en un enjeu de loyauté, et donc de détruire la dimension pluraliste de l'espace public, c'est-à-dire la possibilité même d'une parole politique alternative (Widmer 1987). La critique de Murrow s'est révélée efficace parce que le journaliste a su montrer, par l'enquête publique, comment les restrictions imposées à la publicité au nom de la sécurité nationale contribuaient justement à détruire les libertés civiles que cette sécurité était censée protéger.

De façon similaire, la force de *GN&GL* tient au fait qu'en restituant le rapport que le maccarthysme entretient avec la publicité, il élucide le fonctionnement d'une structuration totalitaire de l'espace public et offre à son destinataire un schème interprétatif pour appréhender des fonctionnements analogues. Les analogies étaient si évidentes au sein du contexte étasunien que la force critique inhérente à ce schème risquait de pâtir de se voir exclusivement rapportée aux prises de position de Clooney: cette critique serait alors perçue comme partisane, alors qu'elle relève du *public*, c'est-à-dire de cette position d'arbitrage tierce qui permet à des positions plurielles d'exister, de débattre et de s'affronter à propos du vivre ensemble. Il y a ainsi un lien étroit entre la posture énonciative et la capacité à porter un argument dans l'espace public³⁴, contrairement à un idéal de publicité selon lequel les opinions pourraient s'échanger sans faire acception de l'identité des personnes (Habermas [1962] 1993).

³⁴ Voir les travaux de Cuff (1993) sur la façon dont nous arbitrons entre versions antagonistes d'un même événement sur la base des marqueurs énonciatifs permettant de reconstituer la crédibilité d'un énonciateur.

Pour autant, l'idéal habermassien d'une raison publique demeure pertinent dans la mesure où, si une opinion peut être rapportée à une personnalité, elle peut également en être détachée et endossée par d'autres personnes, voire des collectifs. Et c'est bien le mouvement qui s'est amorcé rapidement avec *GN&GL*, à partir du moment où la compréhension du film a cessé d'être reliée aux prises de position de Clooney, et donc de prendre sa personnalité pour interprétant. Le film est alors appréhendé (notamment sur Wikipedia, un autre médiateur institutionnel) comme une réflexion sur la responsabilité des journalistes dans le maintien d'un espace public démocratique³⁵.

Partant, la structure schématique de cette œuvre, ainsi que l'ouverture potentiellement infinie de l'interprétant sur le plan de l'histoire – au sens où cet interprétant est indéfiniment ouvert sur *ce qui advient* –, rendent possible le fait que *GN&GL* opère dans le futur comme un schème d'appréhension critique de gouvernements à venir, autres que l'Administration Bush, en fonction de la structuration de l'espace public qu'ils s'efforceront d'imposer.

BIBLIOGRAPHIE

- Auerbach, E. ([1944] 2003). *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*. Paris: Macula.
- Barthes, R., Algirdas J. G., Bremond, C., Eco, U., Gritti, J., Morin, V., Metz, C., Todorov, T. & Genette, G. ([1966] 1981). *L'analyse structurale du récit: recherches sémiologiques*. Paris: Seuil.
- Beauchamp, P. ([1998] 2002). Sens de l'Écriture. In: J. Y. Lacoste (éd.), *Dictionnaire critique de théologie* (pp. 1098-1103). Paris: PUF.
- Becker, H. S. ([1982] 1988). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.
- Becker, H. S. (2001). L'œuvre elle-même. In: J. O. Majastre & A. Pessin (éds.), *Vers une sociologie des œuvres. Tome II* (pp. 449-463). Paris: L'Harmattan.
- Becker, H. S. & Pessin, A. (2005). Dialogue sur les notions de Monde et de Champ. *Sociologie de l'art. OPuS* 8, 165-180.
- Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, 3-46.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Claverie, E. (1994). Procès, affaire, cause. Voltaire et l'innovation critique. *Politix* 7, 26, 76-85.
- Cuff, E. C. (1993). *Problems of versions in everyday situations*. Washington: International Institute for Ethnomethodology.
- Esquenazi, J.-P. (2000a). Le film, un fait social. *Réseaux* 18, 99, 13-47.
- Esquenazi, J.-P. (2000b). Les critiques et les films: le cas d'Alphaville. *Sociologie de l'art* 13, 97-118.
- Esquenazi, J.-P. (2007a). Éléments de sociologie du film. *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies* 17, 2-3, 117-141.
- Esquenazi, J.-P. (2007b). *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*. Paris: Armand Colin.
- Fish, S. (1970). Literature in the reader: Affective stylistics. *New Literary History* 2, 1, 123-162.

³⁵ "The movie [...] focuses on the theme of media responsibility, and also addresses what occurs when the media offer a voice of dissent against the government", http://en.wikipedia.org/wiki/Good_Night,_and_Good_Luck [consulté le 13.07.2011].

- Gadamer, H.-G. ([1960] 1996). *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Seuil.
- Galan, F. W. (1985). *Historic structures. The Prague School project, 1928-1946*. Austin: University of Texas Press.
- Garfinkel, H. ([1967] 2007). *Recherches en ethnométhodologie*. Paris: PUF.
- Garfinkel, H. & Sacks, H. ([1970] 2007). Les structures formelles des actions pratiques. In: H. Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie* (pp. 429-474). Paris: PUF.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1990). *Le récit cinématographique. Cinéma et récit II*. Paris: Nathan.
- Goliot-Lété, A. & Vanoye, F. ([1992] 2009). *Précis d'analyse filmique*. Paris: Armand Colin.
- Gonzalez, P. (2009). *Voix des textes, voies des corps. Une sociologie du protestantisme évangélique*. Fribourg et Paris: Thèse de doctorat en sociologie de l'Université de Fribourg et de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Habermas, J. ([1962] 1993). *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris: Payot.
- Hedström, J. (2013). *La marche des morts-vivants. Une sociologie praxéologique de la médiation critique*. Fribourg, Lyon: Thèse de doctorat en sciences sociales, Université de Fribourg, Université Jean Moulin (Lyon 3).
- Heinich, N. (2009). *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.
- Hennion, A. ([1993] 2007). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.
- Ingarden, R. ([1931] 1983). *L'œuvre d'art littéraire*. Genève: L'Âge d'Homme.
- Ingarden, R. ([1963] 2011). Valeurs artistiques et valeurs esthétiques. In: R. Ingarden (éd.), *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art. Choix de textes 1937-1969* (pp. 141-160). Paris: Vrin.
- Ingarden, R. (2011). *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art. Choix de textes 1937-1969*. Paris: Vrin.
- Iser, W. ([1976] 1997). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Sprimont: Mardaga.
- Jauss, H. R. ([1974] 1978a). L'histoire de la littérature: un défi à l'histoire littéraire. In: H. R. Jauss (éd.), *Pour une esthétique de la réception* (pp. 23-88). Paris: Gallimard.
- Jauss, H. R. ([1974] 1978b). Histoire et histoire de l'art. In: H. R. Jauss (éd.), *Pour une esthétique de la réception* (pp. 89-134). Paris: Gallimard.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Katz, J. ([2001] 2010). Du comment au pourquoi. Description lumineuse et inférence causale en ethnographie. In: D. Cefaï, P. Costey, É. Gardella, C. Gayet-Viaud, P. Gonzalez, E. Le Mener & C. Terzi (éds), *L'engagement ethnographique* (pp. 43-105). Paris: Éditions de l'EHESS.
- Kaufmann, L. (2008). La société de déférence. Médias, médiations et communication. *Réseaux* 148-149, 79-116.
- Kaufmann, L. (2010). Faire "être collectif": de la constitution à la maintenance. In: L. Kaufmann & D. Trom (éds), *Qu'est-ce qu'un collectif* (pp. 331-372). Paris: Éditions de l'EHESS.
- Kugel, J. L. ([2007] 2010). *La Bible expliquée à mes contemporains. Guide des lectures d'hier et d'aujourd'hui*. Montrouge: Bayard.
- Limido-Heulot, P. (2011). L'esthétique phénoménologique de Roman Ingarden. In: R. Ingarden (éd.), *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art. Choix de textes 1937-1969* (pp. 7-23). Paris: Vrin.
- Meizoz, J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- Meregalli, F. (1980). Sur la réception littéraire. *Revue de littérature comparée* 214, 134-149.
- Muhlmann, G. ([2004] 2007). *Une histoire politique du journalisme, XIXe-XXe siècle*. Paris: Points.
- Muhlmann, G. (2006). Journalisme contre McCarthysme. *Le Temps des médias* 6, 271-276.

- Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe: rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*. Paris: Éditions du Seuil.
- Roussel, V. (2011). *Art vs. war. Les artistes américains contre la guerre en Irak*. Paris: Les Presses de Sciences Po.
- Sacks, H. ([1972] 1974). On the analysability of stories by children. In: R. Turner (éd.), *Ethnomethodology. Selected readings* (pp. 216-232). Harmondsworth: Penguin Books.
- Sacks, H. ([1964] 2002). Échanger des regards. In: J. -P. Thibaud (éd.), *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics* (pp. 83-99). Bernin: À la croisée.
- Schrecker, E. (2002). *The age of McCarthyism. A brief history with documents*. Boston: Bedford/St. Martin's.
- Sperber, A. M. (1998). *Murrow, his life and times*. New York: Fordham University Press.
- Striedter, J. (1989). *Literary structure, evolution, and value. Russian formalism and Czech structuralism, reconsidered*. Cambridge: Harvard University Press.
- Vodička, F. ([1941] 1982). The concretization of the literary work. In: P. Steiner (éd.), *The Prague School. Selected writings, 1929-1946* (pp. 103-134). Austin: University of Texas Press.
- Widmer, J. (1986). *Langage et action sociale. Aspects philosophiques et sémiotiques du langage dans la perspective de l'ethnométhodologie*. Fribourg: Éditions Universitaires Fribourg Suisse.
- Widmer, J. (1987). Aspects langagiers des totalitarismes. In: P. Meyer-Bisch (éd.), *Forces et faiblesses des totalitarismes. Les Actes du IVe Colloque sur les totalitarismes* (pp. 73-84). Fribourg: Éditions Universitaires.
- Widmer, J. (1989). Le médium et son esprit: pour une sémiotique des technologies du savoir. *Studia philosophica* 48, 95-111.
- Widmer, J. (1999). Notes à propos de l'analyse de discours comme sociologie. La mémoire collective d'un lectorat. *Recherches en communication* 12, 195-207.
- Widmer, J. (2001). Catégorisations, tours de parole et sociologie. In: M. Fornel, A. Ogien & L. Quéré (éds), *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale* (pp. 207-238). Paris: La Découverte.
- Widmer, J. (2010). *Discours et cognition sociale. Une approche sociologique*. Paris: Éditions des archives contemporaines.