

UNIVERSITÉ LYON 2

LE DISCOURS DU JOURNAL

Contribution à l'étude des formes
de la presse quotidienne

Thèse de Doctorat d'État

Présentée par Jean-François TETU

sous la direction de M. le Professeur R. BELLET

TABLE DES MATIERES

Introduction	p. 4
<u>Première Partie :</u>	
<u>LA DISPOSITION DU JOURNAL</u>	p. 35
<u>Avant propos : les formats</u>	p. 36
<u>Chapitre I : Points de repère</u>	p. 45
1. De <u>La Gazette</u> au <u>Moniteur</u>	
- La Gazette	p. 46
- le premier quotidien	p. 49
- les apports de la Révolution	p. 52
- la place du Moniteur	p. 56
2. De <u>La Presse</u> au <u>Matin</u>	
- le début du XIXe siècle	p. 60
- la <u>Presse</u>	p. 63
- Février 1848 et le 2 Décembre	p. 66
- petits et grands formats	p. 70
3. Le début du XXe siècle	
- modifications de la matière journalistique	p. 78
- l'entre deux guerres	p. 85
- les nouveaux contenus rédactionnels	p. 87
. le reportage	p. 87
. le renouveau du fait divers par la photographie	p. 90
. le sport	p. 94
. le cinéma	p. 96
4. <u>Paris-Soir</u>	p. 100
<u>Chapitre II : La mise en page</u>	p. 104
1. La distribution de l'espace	

- le colonnage	p.108
- les emplacements	p.112
2. Les "variables visuelles"	p.117
- la surface	p.123
- la "taille"	p.136
- la combinaison "taille-valeur"	p.137
- la couleur	p.143
- le grain, la forme, l'orientation	p.148
3. Les "styles" de mise en page	p.153
<u>Chapitre III</u> : Les illustrations	p.157
1. <u>Avant la photographie</u>	
a. la caricature	p.163
b. l'apport de l' <u>Illustration</u>	p.170
c. <u>Excelsior</u>	p.173
d. un exemple : <u>Le Petit Journal</u>	p.176
2. <u>La Photographie</u>	p.196
a. la "forme" photographique	p.196
- l'analogie	p.197
- identité et exactitude	p.200
- conditions de lisibilité	p.204
b. l'objet photographié	p.206
- l'individu seul	p.206
- le duo	p.209
- le groupe	p.211
- l'objet	p.213
c. L'énonciation de la photographie	p.220
- l'évolution des objets représentés	p.220
- la ressemblance	p.224
- la morphologie du corps	p.226
d. un cas limite ; une panne d'électricité	p.232

3. Les étapes de fixation du sens	p.237
- provenance des photographies	p.237
- le code photographique	p.239
- les techniques	p.242
- la légende	p.244
- les séries	p.246

Deuxième Partie :

<u>QUI PARLE ?</u>	p.253
--------------------	-------

<u>Chapitre I : Le langage de l'agence</u>	p.262
1. <u>Ce que retient l'agence</u>	p.263
2. <u>La rédaction des dépêches</u>	p.272
a. le lexique	p.274
b. les syntagmes verbaux	p.278
c. les liaisons syntaxiques	p.280
3. <u>La hiérarchisation des dépêches</u>	p.280
4. <u>Du téléscripteur au journal</u>	p.285

<u>Chapitre II : Les titres</u>	p.288
1. <u>Le titre : fragment ou totalité</u>	p.289
2. <u>Le "savoir" dans le titre</u>	p.296
a. un contenu sémantique nouveau	p.297
b. informativité et cohérence	p.298
c. le "nouveau" et le "déjà-connu"	p.299
d. l'information et la différence	p.301
3. <u>L'organisation spatiale des titres</u>	p.302
a. La mise en rubrique	p.302
b. titre et sur-titre	p.304
4. <u>Rhétorique du titre</u>	p.307
a. structures logiques et structures syntaxiques	p.307
b. la transformation passive	p.309
c. la présupposition	p.314
d. nominalisation et énoncés nominaux	p.321
e. l'anaphore	p.323
f. l'implicite	p.325

g. articles définis et indéfinis	p.327
h. interrogations	p.328
i. titres à deux points	p.330
5. <u>L'énonciation du titre</u>	p.332

Chapitre III : Marques et traces du journaliste p.335

1. <u>Questions préalables</u>	p.336
a. la signature	p.337
b. Correspondants et envoyés spéciaux	p.350
c. tribunes libres	p.352
2. <u>L'identification de la séquence rapportée</u>	p.356
3. <u>Les modes d'intervention du journaliste</u>	p.364
a. la sélection des informations	p.364
b. les interventions "affectives"	p.370
c. les interventions analytiques	p.372
d. les évaluations	p.376
4. <u>Faire savoir</u>	p.382

Troisième Partie :

QU'EST-CE QU'UNE INFORMATION ? p.393

Chapitre I : De l'événement aux "affaires" p.394

1. <u>L'événement de l'Ancien Régime</u>	p.403
a. le Te Deum, indice de l'événement	p.403
b. les gazettes	p.406
2. <u>La naissance de l'événement moderne</u>	p.414
3. <u>Evénement, presse et opinion</u>	p.420
a. Hiroshima : les catégories préexistantes	p.420
b. Liévin : la suspension du jugement	p.425
c. Troyes : individu et institution	p.427
d. Affaire Boulin : presse et événement	p.430
4. <u>La volonté de savoir</u>	p.434

<u>Chapitre II</u> : Le fait divers	p.439
1. <u>La fascination de l'accident</u>	p.445
2. <u>Le fait divers : classable ou inclassable</u>	p.446
3. <u>Le fait divers : une information complète</u>	p.455
4. <u>Le fait divers : une corrélation aberrante</u>	p.457
5. <u>La contestation de l'ordre social</u>	p.466
6. <u>Le fait divers : un récit poétique</u>	p.473

<u>Chapitre III</u> : La mise en récit	
(le procès de Bobigny)	p.485
1. <u>Le personnage central</u>	p.496
- prédésignation conventionnelle :	
le nom	p.496
- qualification différentielle	p.498
- distribution différentielle	p.499
- autonomie différentielle	p.500
-fonctionnalité différentielle	p.500
- contextes sémantiques essentiels	p.502
2. <u>Les personnages adjuvants : la compétence</u>	p.505
- la mère	p.505
- l'avorteuse	p.507
- l'avocat	p.508
- les relais	p.509
3. <u>Les opposants</u>	p.512
- l'amant	p.512
- police, justice, société	p.514
4. <u>La loi de 1920</u>	p.517
- la loi : comment relaxer un coupable(1)	p.518
- la presse :	(2) p.520
- le discours de la presse est-il un discours répressif	p.523
- le discours féministe	p.525
- les différences entre les journaux	p.529
- le conflit insoluble et l'impossibilité d'un récit	p.530

- ordre moral ou progrès légal	p.532
<u>Chapitre IV : Faire savoir ou faire croire</u>	p.540
<u>1. Le Réalisme</u>	p.541
a. Les procédés d'authentification	p.549
- la redondance	p.549
- in media res	p.550
- le retard du sens	p.552
- la temporalité	p.554
- le réalisme biographique	p.554
- histoires parallèles	p.557
- thèmes et témoins	p.558
b. La description	p.559
- la transmission du savoir	p.560
- fonctions, qualifications, lexique	p.564
- description et récit	p.566
- la description et son objet	p.569
- fonction de la description	p.570
<u>2. L'argumentation</u>	p.574
a. le vraisemblable	p.574
b. l'autorité de l'autre	p.583
<u>3. Stratégie d'un éditorial</u>	p.598
- le programme de l'éditorial	p.600
- dimensions pragmatiques et cognitives	p.601
- manipulation	p.603
- 1° définition du journal	p.604
- 1° sous programme	p.606
- l'énonciateur	p.609
- 2° sous programme	p.611
- 2° définition du journal	p.613
- le vouloir du sujet	p.614
- du faire savoir au faire croire	p.616
- la situation contractuelle	p.619

<u>Conclusion</u>	p.623
<u>Annexes</u>	p.645
<u>Index des journaux cités</u>	p.686
<u>Index des auteurs cités</u>	p.693
<u>Bibliographie</u>	p.698
<u>Table des matières</u>	p.741

PREMIERE PARTIE

LA DISPOSITION DU JOURNAL

Avant-Propos : Les formats

Actuellement, et depuis d'assez nombreuses années, pratiquement le début du siècle, si on excepte les périodes de guerre qui ont entraîné de profondes perturbations, en particulier après la Libération, le format habituel du quotidien est le format 43 x 60 cm, à quelques millimètres près. Le format maximal du journal est donné par la révolution d'un cylindre sur une rotative : il est donc déterminé par la nature de la rotative et n'est susceptible que d'une seule modification, le pliage en deux qui produit le demi-grand format ou format tabloïd. Ainsi, par exemple, le Figaro a un format de 42 x 59 cm, tout comme le Financial Times de Londres ; on pourrait imaginer sans difficulté le passage de ce quotidien au format tabloïd, il n'y faudrait qu'une modification de la plieuse, qui produirait, au lieu d'une page de 59 cm, deux pages de 29,50 cm chacune. Cette précision technique n'est sans doute pas inutile au moment où la plupart des journaux opèrent de très importantes transformations dans leur système d'impression, et où, en particulier, ils abandonnent, lentement, mais sûrement, l'impression typographique "chaude" au profit de l'impression "froide", ou photocomposition.(1)

(1) Il n'entre pas dans la nature de ce travail de faire de longs développements sur les caractéristiques...

En effet, cette "révolution technique" à laquelle nous assistons est susceptible d'introduire de

...

techniques de la fabrication d'un journal. Nous ne retiendrons que celles qui ont un effet décisif sur la forme des énoncés. On trouvera toutes les indications utiles concernant les principales étapes de cette fabrication dans la bibliographie. Nous rappelons simplement ici que la composition "chaude" utilise le plomb fondu, c'est la typographie, alors que la photocomposition utilise la photographie de textes, d'illustrations, ou de pages entières. Les photographies (soit directement pour les illustrations, soit par l'intermédiaire d'une photocopieuse pour le texte) sont assemblées et servent à la production d'un film négatif. Ce film est alors utilisé, soit par insolation, pour la production d'une plaque offset, soit pour la gravure de cylindre hélie (notamment dans la presse périodique qui a généralement adopté l'héliogravure en raison de la grande qualité de son impression), soit encore pour fabriquer des "plaques enveloppantes" en typographie. Ainsi, la composition typographique ancienne ne conduit qu'à l'impression typographique, alors que la photocomposition conduit aux trois types d'impression actuellement utilisés, impression typographique (forme imprimante en relief), héliogravure (forme imprimante en creux), ou en offset (pas de relief). La photocomposition offre des avantages considérables qui justifient son extension actuelle, pour ne pas dire la disparition progressive de l'ancienne composition ; ces avantages sont essentiellement de quatre types : outre la suppression du plomb dont on connaît les dangers, elle permet d'employer des personnels moins qualifiés (clavistes) et donc moins rémunérés que l'ancien personnel très qualifié (linotypistes) ; d'autre part, il accélère prodigieusement la confection des pages (le "montage") en diminuant ou en éliminant le personnel qui en était chargé (typographes) ; et enfin, ce qui n'est pas un mince avantage, elle rend possible une automatisation à peu près complète des opérations (les corrections sont faites sur clavier après visualisation sur écran), ce qui accélère encore la vitesse de l'ensemble. Dans la mesure où la rapidité est une contrainte dominante de la fabrication du journal, la photocomposition a une part capitale dans l'évolution en cours. Il est d'ailleurs à noter que le recours aux "plaques enveloppantes" permet d'assurer une transition progressive vers le renouvellement des rotatives dont le coût considérablement élevé exige une importante durée d'utilisation. Le développement de la photocomposition dans les dernières années n'est sans doute pas sans rapport avec le renchérissement considérable du prix du papier : elle permet de diminuer les frais de main-d'oeuvre.

profondes modifications dans l'apparence de la page, en particulier par le jeu beaucoup plus souple qu'elle permet par rapport au système des colonnes ou la variation plus considérable du choix des caractères. En revanche, cette "révolution" ne peut rien changer au format qui est déterminé par une propriété mécanique de la rotative (1) et non par une propriété chimique comme la nature de la plaque Offset. Bien entendu, et dans la mesure où la modification du système d'impression s'accompagne du renouvellement du parc de rotatives, un journal peut décider la modification de son format. Ainsi, par exemple, des journaux récents (Libération et Le Matin à Paris, Le Journal Rhône-Alpes à Lyon) ont préféré adopter le format tabloïd qui semble se développer actuellement comme nous le verrons. Mais, une fois le choix de la rotative arrêté, le format ne peut plus guère changer, alors que la maquette, elle est susceptible d'un nombre de transformations quasi illimité.

Si le format le plus usuel est encore aujourd'hui le "grand format", le nombre de colonnes est, en revanche, variable. En France, pour un format moyen de 43 x 60 cm, le texte est composé sur 8 colonnes avec une justification (largeur) de 47 mm soit 10 cicéros $\frac{1}{2}$ par colonne (2). Dans un tel format, le corps le plus usité est le corps 7 avec 30 à 33 lettres ou signes par ligne

(1) Il existe actuellement des rotatives à cylindres de révolution variable, mais nous ne connaissons aucun journal français qui en soit équipé. La "révolution" suivante devrait être celle de l'impression sans forme imprimante, par projection d'encre; mais cette technique en est encore aux balbutiements, et elle ne nous paraît pas, en ce qui concerne la forme du journal, apporter de nouveauté radicale par rapport aux possibilités de la photocomposition.

(2) Nous donnerons les dimensions en cm parce que cette mesure est plus claire : nous n'utiliserons les mesures...

Seule variation notable, les petites annonces sont généralement composées sur 12 colonnes à la page, avec une justification de 31 mm (7 cicéros) dans un corps plus petit, le 5 ½. (1). La variation de format de ces "grands" journaux est faible. En France, France-Soir a le même format que Le Figaro, l'Aurore est un peu plus large, Le Progrès de Lyon un peu plus haut. Ils ont tous 8 colonnes de même qu'en Italie Il Giorno, aux USA The Chicago Tribune, en Grande Bretagne le Sunday Times, aux Pays Bas De Telegraaf, en URSS les Izvestia. A l'étranger en revanche, on observe, pour certains grands formats, un nombre de colonnes plus élevé : 10 colonnes en Grande Bretagne par exemple ; en Italie on trouve fréquemment 9 colonnes pour un format à peine plus large : le Corriere della Sera ou Il Tempo (2 à 3 cm de plus) ; même nombre de colonnes pour le très ancien Observer. Pour un format à peine plus étroit, en revanche, l'Humanité en France, Die Welt et le Frankfurter Allgemeine en RFA, The Wester Mail au Pays de Galles The Louisville Courier Journal aux USA, sont composés sur 6 colonnes qui permettent une plus grande lisibilité;

... typographiques qu'en cas de besoin évident (les caractères par exemple, d'autant plus que les caractères d'imprimerie sont définis par leur "corps" et non par leur oeil qui en est la partie imprimante, donc ce que l'on voit). Rappelons que les 2 mesures utilisées sont le point Didot (0.376mm de hauteur) et le cicéro (12 points, soit 4.51mm). Ces mesures ne peuvent convenir à l'examen de la presse anglo-saxonne, (ni à celui de la presse française qui s'est équipée récemment de photocomposeuses de fabrication anglo-saxonne) qui utilise une autre mesure dont l'unité de base vaut à peu près 1/72° d'1 inch ; on mesure habituellement les caractères anglais en point Pica (=12 points anglais). Le point Pica correspond approximativement à 11 points Didot et sera probablement la mesure la plus fréquente dans les années à venir en raison du matériel utilisé.

(1) Les petites annonces continuent fréquemment à être composées en typographie alors que le journal est photocomposé lorsque ce dernier n'est pas intégralement imprimé en Offset.

les colonnes sont alors généralement de 6 cm.

Format intermédiaire entre le grand format et le tabloïd, le "grand tabloïd" n'est pas représenté par un très grand nombre de journaux ; c'est pourtant celui d'organes d'information très importants comme Le Monde (34,32 x 50,07) ou, en Italie, la Republica (31 x 47), en Yougoslavie Politika (30,5 x 47). Le Monde, comme beaucoup de journaux allemands de grand format, est composé sur 6 colonnes, alors que, par exemple, Politika, pour une largeur à peine plus étroite (3 cm) n'a que 5 colonnes.

Enfin, le format tabloïd est, apparemment, le format qui se développe le plus actuellement; on peut en voir un signe dans le fait qu'un récent hebdomadaire de formule originale, VSD, l'ait adopté plutôt que le format des magazines (Le Point ou l'Express) qui ont une fonction proche. Si on considère l'ensemble des journaux paraissant sur format tabloïd, le modèle le plus courant a un format de 29,21 x 36,83 ; c'est le format des journaux anglo-saxons (London Daily Mail, Daily Mirror, Chicago Sunday Times) dont la presse française s'est inspirée ; ces journaux sont généralement composés sur 7 colonnes de 3,16 cm. En France, Libération a également 7 colonnes, mais il est un peu plus grand (30 x 41). En France toujours et dans beaucoup de journaux européens continentaux, le nombre de colonnes est généralement inférieur à 7 ; ainsi Le Matin a 6 colonnes, en Espagne El Pais, nettement plus large, n'a que 5 colonnes ; le récent Journal Rhône-Alpes (29 x 41,5) n'a que 4 colonnes, tout comme le Neue Zürcher Zeitung ; aux USA enfin, le nombre de colonnes des tabloïds est fréquemment peu élevé : le sérieux Newsday de Long Island utilise

3 ou 4 colonnes différentes, de 5 à 7 cm. (1)

De la présentation différente de ces journaux, on peut relever immédiatement quelques effets. D'abord, à l'évidence, le maniement du journal rend impossible l'accroissement démesuré des formats, et la lisibilité son excessive diminution. (2) Les principaux atouts, et les défauts majeurs de ces différents formats sont les suivants (3) : le format tabloïd permet une impression sur toute la largeur de la page centrale, ce dont le Matin, par exemple, fait un usage fréquent ; il offre la possibilité nette de traiter particulièrement un événement. (4) Avec le maniement plus aisé, cette possibilité qu'ignore le grand format est son avantage essentiel. En revanche, si le moindre nombre de ses colonnes accroît sa lisibilité, il a de ce même fait, un choix plus limité de mise en page. Plus que tout autre format, il a facilement recours à une maquette standard

(1) Des chiffres donnés ici, seuls ceux qui comportent deux décimales sont absolument exacts ; ce sont ceux pour lesquels nous disposons de renseignements sur la nature des cylindres ou des laizes de papier ; les autres chiffres sont le résultat de nos propres mesures : leur plus grande imprécision tient aux variations de la coupe. De façon générale, la diminution du nombre des colonnes s'accompagne actuellement de l'usage d'un corps plus élevé ; le Newsday par exemple utilise un corps 9 Pica. Pour la signification des colonnes et l'usage des caractères et des corps différents, cf. infra.

(2) Harold Evans, rédacteur en chef du Sunday Times, signale un journal américain de 138,08 x 88,90 cm et, à l'autre extrémité, le Telegramma de Guadalajara (Espagne) de 8,89 x 10,43 cm cf. La Chose Imprimée, CEPL, 1977, p. 416.

(3) cf. Harold Evans, o.c.

(4) La Croix, qui en use plutôt rarement, avait utilisé cet atout en publiant une double page de photographies pour l'élection de Jean-Paul II, le mardi 17 Octobre 1978.

qu'on ne modifie que de loin en loin. Il présente aussi l'inconvénient de perdre une surface plus importante parce qu'il ne peut diminuer considérablement ses marges. On a vu, depuis une décennie, un nombre importants de journaux régionaux et locaux adopter le tabloïd ; nous en voyons une raison assez élémentaire dans le fait que ce format permet plus facilement de distinguer les divers secteurs de la "locale", qui est, indiscutablement, ce sur quoi repose le succès de ces quotidiens. (1)

Le grand format conserve, quant à lui, les avantages qui l'avaient fait adopter. D'abord, il offre plus de place pour un article, sans renvoi ; l'usage, développé sans cesse depuis le début du siècle, et actuellement systématique à la "une", des "retournes" ou des renvois, n'est pas contradictoire avec cet avantage : le grand format permet un plus grand nombre d'annonces à la "une". En outre, il permet une plus grande souplesse dans la mise en page, et il donne plus d'espace aux rubriques. Mais son

(1) Le seul contre exemple que nous connaissions est celui de l'Est Républicain qui après avoir adopté le demi-format en novembre 66 pour son édition du Dimanche, est revenu au format quotidien six mois plus tard. cf. correspondance de la presse, 26 Avril 67. Pour la presse nationale, c'est Cino Del Duca qui avait ouvert la voie en septembre 59 avec Paris-Jour. Puis, en Février 66, le Parisien Libéré publie sur demi-format son édition "spécial métro-Ile de France", parallèle à l'édition sur grand format abandonnée depuis. Ce sont ensuite La Nation et le Populaire, puis Combat (en mai 67 Philippe Tesson, qui quittera Combat avant sa disparition, conserve ce format lorsqu'il lance, à la mort de G.Pompidou, le Quotidien de Paris) La Croix adopte le demi-format en janvier 67 pour l'édition du samedi, puis, tous les jours depuis mars 68 ; l'Humanité Dimanche l'a conservé depuis février 65. Actuellement, il ne reste plus que trois journaux nationaux sur grand format : l'Aurore, France-Soir et le Figaro.

avantage le plus spectaculaire sans doute actuellement tient à la quantité et à la taille des illustrations qu'il permet. Ainsi, par exemple, en 1968, le Times a publié une photographie de la terre, vue de la lune, en pleine page et en couleurs, à la "une" ; exemple moins célèbre, pour l'élection de Jean-Paul II, France-Soir publiait une photographie du cardinal Woytila sur toute la hauteur de la page dans un cadrage étroit qui rendait parfaitement spectaculaire l'austérité de son costume (soutane traditionnelle) et l'énergie de sa démarche.

Cette présentation rapide n'explique pas le fonctionnement ni les fonctions de l'organisation de la page et du journal : ce n'est encore qu'une forme vide à laquelle plus de trois siècles d'histoire des journaux ont abouti. (1) Or, c'est très largement

(1) Pour comprendre cette évolution, il est indispensable de se reporter aux historiens de la Presse (cf. bibliographie) et en particulier à celle d'Eugène Hatin : Histoire politique et littéraire de la presse en France. 8 vol., Paris, 1859-61, à son irremplaçable Bibliographie historique et critique de la presse périodique française. Paris, Didot, 1866, in 8° CXX, 660 p. (réédité Paris Anthropos 1965), et naturellement, à l'ouvrage le plus accessible et le plus complet dont on dispose actuellement, l'Histoire générale de la presse française, sous la direction de Cl. Bellanger, J. Godechot, P. Guiral, et F. Terrou, 5 vol., P.U.F., à laquelle nous renverrons à plusieurs reprises. Sur l'objet plus limité qui nous intéresse ici, un seul ouvrage est essentiel, l'évolution des formules de présentation de la presse quotidienne de R. Manevy, Editions Estienne, 1956, 104 p. Cet ouvrage reprend 6 conférences données à l'Ecole Estienne et présente un intérêt d'autant plus vif que R. Manevy fut, avant et après la 2e guerre mondiale, un des artisans les plus remarquables de la transformation de l'aspect du journal. L'ouvrage de R. Manevy est, en outre, abondamment illustré. Voir aussi A. de Chambure. A travers la Presse, Paris, TH. Fert, Albouy et Cie, 1914. 668 p. qui contient en hors texte la reproduction en fac-similé de 38 premières pages de quotidiens régionaux de l'année et plus de 50 premières pages de quotidiens français et étrangers de la même période.

cette histoire qui en livre le sens. C'est pourquoi il nous a semblé nécessaire de prendre quelques repères dans les modifications successives de la présentation du journal.

PREMIER CHAPITRE

Points de repères

La Gazette

Antérieurement à la publication de La Gazette dont la tradition veut qu'elle soit le premier journal français, on trouve, en dehors des occasionnels (1), des feuillets de quelques pages qui donnent des échos du monde entier ; ce sont les "corantes", imprimés en Hollande, dont un, au moins, est publié en Français, le Courant d'Italie et d'Almaigne. Les exemplaires conservés, datés de 1620 et 1621, montrent une disposition qui variera peu : deux pages, divisées en deux colonnes, sans titre (2).

Quelques années plus tard, en 1631, paraît La Gazette (3). L'importance historique et la longévité de ce journal méritent qu'on s'y arrête un peu. La Gazette

(1) Sur les occasionnels, dont le double intérêt pour nous est qu'ils sont fréquemment illustrés et qu'ils sont la première forme du "fait divers", cf. Anatole Claudin Diverses pièces curieuses, Lyon 1875 et 1876, in 16, 64 pièces. et Edouard Fournier. Variétés historiques et littéraires, Recueil de pièces rares et curieuses, Paris, 1855 à 1863, 10 vol. in 12. Plus récemment, JP. Seguin, L'information en France avant le périodique. 517 canards imprimés entre 1529 et 1631. Paris. Maisonneuve. 1965, 132p.

(2) Les corantes donnent surtout des informations militaires de différentes villes. cf Louis Trénard. Histoire Générale o.c.t.I, p.80.

(3) Le premier numéro n'est pas daté ; il a sans doute été publié le 30 mai 1631. R. Manevy (o.c.) reproduit les 4 pages du numéro 2 qui, malgré la forte réduction, sont parfaitement lisibles. On trouve dans l'Histoire Générale(o.c.) quelques extraits du premier numéro et de celui du 4 juillet 1631. Sur La Gazette, cf. aussi G. Weill, Le Journal 1934, p. 28.

se présente sous la forme de 4 pages de format 23x15 cm, imprimées en un texte serré, sans titre, ni interligne. Il possède trois caractéristiques qui retiennent notre attention : d'abord, chaque numéro comporte, au début du premier paragraphe, une lettrine qui constitue le seul élément d'ornementation du journal ; ensuite, il a des sous-titres, ou plus exactement, il comporte des notations en marge qui indiquent l'origine et la date des nouvelles sur le modèle suivant : "de Constantinople, le 10 avril 1631" (1). Cette disposition transforme le

(1) Nous reviendrons dans notre 3^o partie sur cette façon de caractériser l'information et de définir l'événement ; La Gazette donne les informations dans un ordre qui correspond à l'éloignement dans le temps, du plus ancien au plus rapproché, ce qui n'est d'ailleurs pas une invention : les corantes avaient déjà cette disposition, cf. Courant du 12 septembre 1620 cité par Histoire Générale I p.80. Cette présentation n'est pas seulement le produit des moyens de transmission de l'information (la poste), mais l'effet d'un système original de perception du temps et de l'espace, comme cela apparaîtra de façon claire dans les périodiques du siècle suivant. cf. les travaux de l'ERA n^o 434 (Centre d'Etudes du XVIII^o siècle, Université Lyon II) en particulier 1973, n^o 1. Claude Labrosse (pour une étude synthétique de l'instrument périodique p. 53 à 83) y propose "à la fois une topographie et une typologie de l'événementialité de l'époque classique (où apparaîtraient), spatialement, les réseaux et les constellations où s'articulent les relations entre les événements, le périodique enregistreur, et les lecteurs, livrant ainsi à l'observation non seulement des étendues kilométriques et géographiques, mais aussi l'espace d'un système de communication en formation où travaillent le temps fonctionnel et le mobilité de l'information." On trouve, dans le premier numéro, des informations en provenance de Constantinople (2 avril 1631), de Rome (26 avril), de Haute Allemagne (30 avril), de Silésie (1er mai), de Venise (2 mai), de Vienne (3 mai), de Stettin (4 mai), de Prague (5 mai), de Francfort sur le Main (14 mai), d'Amsterdam (17 mai), d'Anvers (24 mai).

sous-titre en une sorte de sommaire que le lecteur peut parcourir indépendamment du texte lui-même ; mais cette organisation ne paraît pas donner entière satisfaction à Renaudot : "l'ordre des temps et la suite des dates m'obligent à commencer mes relations par les lieux les plus éloignés pour finir par la France, par où peuvent néanmoins commencer ceux qui voudront suivre celui de la dignité" (1). Il y a donc là un double système de lecture, "vertical" pour les sous-titres, "horizontal" pour le texte. Enfin, fait durable, La Gazette adopte une pagination continue et Renaudot a soin de faire relier chaque année la collection, en y adjoignant une préface et des tables (2). Ces trois traits indiquent que Renaudot ne tente rien pour éloigner l'apparence du journal de celle d'un livre ; c'est au livre en effet qu'il emprunte son format, la décoration, la forme du texte (3) et la numérotation des pages, sans rien y ajouter.

(1) Numéro daté du 4 Juillet 1631. Les numéros précédents ne contenaient pas de nouvelle de France.

(2) On trouve encore cette préoccupation dans les périodiques (revues féminines, encyclopédies diverses publiées à la semaine ou au mois par petites livraisons) qui veulent se donner l'air d'être plus qu'un périodique, objet éphémère d'une lecture de distraction, en proposant annuellement à leurs lecteurs des "reliures" qui leur permettraient de les conserver dans une bibliothèque. Comme si le livre, dont le seul signe retenu ici est la reliure, en un temps où la plupart des livres sont brochés, possédait une valeur dont le périodique est encore dépourvu. Ce souci nous semble dénier ce qui précisément est constitutif de telles publications, la périodicité, qui fonde sur l'actualité l'obsolescence fatale des numéros anciens. Tout autre est le souci de publier des tables de références qui répondent à la volonté de ne pas perdre une information coûteuse à reconstituer cf. les index analytiques du Monde, François Paul Lobies éditeur, ou les répertoires de la société canadienne Microfor (France actualités, index mensuel qui groupe les références des articles publiés par le Figaro, l'Humanité, Le Point, Le Nouvel Observateur).

(3) La disposition de cette sorte de sous-titre est un emprunt direct à la forme du livre où on a coutume de distinguer en marge l'idée générale d'un paragraphe ou la référence à tel ou tel auteur ancien dont on se réclame. Cette disposition n'a pas totalement disparu.

L'évolution de La Gazette au cours du XVII^e siècle n'apporte aucune modification majeure à ce dispositif, sinon quelques améliorations de la vignette et une meilleure séparation des informations.

De ce lointain ancêtre, il ne reste plus grand chose dans les journaux actuels, sinon peut-être les "brèves" qui se signalent d'abord au lecteur par la mention du lieu d'origine de l'information. En revanche, il y a une assez grande analogie entre le contenu de La Gazette, du moins à son origine, et la forme que prennent les dépêches d'agence, comme nous verrons plus loin. La volonté de transmettre des informations qui ne sont des informations que pour autant qu'elles se signalent comme telles, qu'elles mentionnent leur source, et que la mention de cette source vient occulter la présence du journaliste - lequel n'apparaît à l'origine que dans la collection qu'il dresse de nouvelles "prélevées" dans un ensemble dont il faut bien imaginer qu'il était plus vaste - telle est, au départ, la première caractéristique du journal. Mais on voit bien que, déjà, c'est la concurrence, ou la collocation d'informations hétérogènes et "hétérotopes", qui produit le journal.

Le premier Quotidien

Le premier quotidien français, Le Journal de Paris naît beaucoup plus tard, le 1er janvier 1777, avec un retard considérable sur ses homologues anglais ou américains. La périodicité du journal était jusqu'alors très variable, liée essentiellement aux aléas des moyens de

transport du courrier. Il fallait en outre, pour qu'un quotidien vît le jour, qu'un public suffisamment nombreux fût réuni dans une aire géographique assez restreinte, c'est à dire une grande ville. Le Journal de Paris conserve le format d'un livre (4 pages in 4°) où, dès la première page, apparaît la division en deux colonnes dans le "rez de chaussée" consacré aux "Belles Lettres". On y trouve pourtant d'importantes modifications par rapport à la forme de La Gazette : d'abord le titre, qui n'occupait qu'environ 1/10° de la page de La Gazette, occupe environ 1/5° de la surface du quotidien, assorti de l'indication du numéro, qui domine le titre, et de la date, qui le suit (1). Ensuite et surtout, il y a une importante mise en valeur de l'information qui est une mise en page, avec une typographie recherchée. La majeure partie de la "une" est consacrée aux indications météorologiques et aux informations liées au temps (lever et coucher de la lune et du soleil, hauteur de la Seine, horaire d'allumage des réverbères, indications barométriques, de température, du vent et de l'état du ciel) présentées sous forme de tableaux horaires, avec accolades, soulignages, encadrements et motifs décoratifs pour séparer les deux colonnes. La typographie est particulièrement variée et comporte 7 caractères différents : 1 grande capitale, 2 petites capitales, 2 bas de casse romain, 2 bas de casse italique. Cette variation correspond déjà à une typologie des énoncés : ainsi, la rubrique Belles Lettres commence par un premier paragraphe détaché, ancêtre du "chapeau", composé en italique bas

(1) avec l'indication de la lunaison : le premier numéro porte : "du mercredi 1er janvier 1777, de la lune le 22" Le Journal de Paris a été réédité pour la période de 1789 à 1795, Les Yeux Ouverts, Paris, 1966.

de casse alors que le corps de l'article est composé en bas de casse romain. Mais, hormis cette utilisation (1) la mise en page paraît correspondre à une volonté d'ornementation ; elle est un agrément pour l'oeil, elle ne constitue pas en elle-même une information ; elle met en valeur des éléments à lire, elle ne donne pas à voir, sinon esthétiquement. Cela est particulièrement net pour les tableaux qui n'ont rien de commun avec les cartes ou les courbes actuelles d'un tableau météorologique. Les figures graphiques qu'on utilise actuellement à cette fin se servent des propriétés du plan pour faire apparaître les relations de ressemblance, d'ordre et de proportionnalité entre des ensembles donnés : la relation entre deux choses (température et heure, par exemple, ou pression barométrique et lieu) est transcrite par une ressemblance visuelle entre deux séries de signes ; c'est ainsi qu'on construit des diagrammes (représentation des relations entre les éléments d'une composante et les éléments d'une autre) ou des cartes (représentation des correspondances entre les éléments d'une même composante inscrite dans le plan suivant la distribution géographique observée) (2). Les tableaux du Journal de Paris ne peuvent qu'être lus, le lecteur n'apprend rien en les regardant. Il faudra encore plus d'un siècle pour que le sens de la vue soit, en tant que tel, sollicité pour la communication de l'information, mais, alors, les éléments visuels purement décoratifs (la double fleur de lys du Journal de Paris

(1) il y en a une autre pourtant, celle que nous utilisons encore pour marquer la référence à une autre énonciation, comme dans la citation de langue suivante : "du moins est-on sûr de ne jamais y rencontrer (il s'agit de publications poétiques) de ces fades et plates rimailles qui tant de fois ont servi de prétexte..." (premier numéro)

(2) cf. Jacques Bertin, Sémiologie graphique, 1967 et la Graphique et le traitement graphique de l'information, Flammarion, 1977. cf. infra.

par exemple) auront disparu. C'est un paradoxe de l'évolution du journal qu'au moment où la morphologie de la page se met à faire appel à la vue, il y ait au moins l'apparence d'un discrédit des intentions esthétiques (1) jusqu'à l'époque contemporaine où la subtilité graphique et la qualité de la maquette deviennent un atout publicitaire essentiel, un élément majeur de l'image de marque (2). Nous remarquons enfin que Le Journal de Paris ne renonce pas à la pagination par année, ce qui constitue un signe probable de ce que ce périodique ne voulait pas encore s'affirmer comme un genre littéraire totalement différent, un genre quotidien ou, autrement dit, éphémère.

Les Apports de la Révolution

La Révolution qui commence 22 ans plus tard apporte un bouleversement certain, en particulier parce que, pour la première fois, la presse échappe à la fois

(1) en dehors des publications dont c'est précisément le dessein, cf. l'Excelsior au début de ce siècle. De nos jours, l'introduction de la couleur répond à cette intention, et naturellement, certaines formes d'illustrations. cf. infra.

(2) Ce phénomène est beaucoup plus caractéristique encore dans les périodiques qui en offrent des exemples particulièrement frappants ; ainsi, par exemple, en octobre 1979, le Jardin des Modes change de format et renoue explicitement avec la volonté esthétique de ses débuts (1920 sous le titre l'Illustration des Modes et 1922 sous le titre actuel) et fait appel pour sa nouvelle maquette à Milton Glaser, graphiste réputé qu'on trouve dans des lieux aussi divers que la firme Olivetti, le Trade Center de New-York, Paris-Match, l'Express, Le Figaro, etc.. Fait plus remarquable encore par la relative modestie de...

à la censure et au privilège ; mais, pour ce qui nous concerne ici, l'évolution est moindre qu'il ne semble. Bien sûr, le phénomène le plus frappant est l'explosion quantitative des publications : on passe de 9 journaux en 1788 (4 à Paris, 5 en Province) à 218 en 1789 (184 à Paris, 34 en Province) puis 387 en 1790 (335 à Paris, 52 en province) (1). D'une certaine façon, c'est la naissance de l'opinion publique, en rapport immédiat avec les débats de l'Assemblée et des multiples clubs, naissance dont la soudaineté et l'ampleur se marque par la prolifération de titres divers, souvent éphémères. En effet, la plupart de ces publications ne durent que très peu, sont de petits opuscules, non des journaux au sens où nous l'entendons. Les plus importants de ces "journaux", et les plus durables, sont des opuscules souvent assez fournis (Les Révolutions de Paris comportent 56 pages à chaque livraison) mais se présentent sous la forme du livre dont ces opuscules conservent les habitudes ornementales : motifs et filets encadrent la première page où on trouve cependant la numérotation de la livraison (le plus souvent en tête), suivie du titre et du nom du ou des rédacteurs. Nous en retiendrons deux traits, et d'abord l'usage répandu des estampes. On trouve, bien sûr, celles qui, répétées de numéro en numéro, constituent comme la marque du journal ; ainsi celle du célèbre Père Duchesne (2), dont la légende donne le ton :

...leurs moyens, les périodiques municipaux manifestent une invention graphique importante, cf. Presse-Actualité sept. oct. 1979.

(1) Ce mouvement se ralentit ensuite, lentement en 1791 et 92, très brutalement après l'année terrible (il n'en reste que 129 en 1794), reprend sous le Directoire (190 journaux parisiens en 1797) puis redescend fortement jusqu'à l'an VIII : 65 à Paris et 10 en province. cf. Histoire Générale, o.c.t. I.

(2) réédité par F. Braesch, Paris, 1922-38.

"Je suis le véritable Père Duchesne, foutre !". Mais on en trouve de bien différentes : ainsi, Les Révolutions de Paris, de Prudhomme, comporte chaque semaine une gravure inspiré de l'épisode le plus significatif de la semaine écoulée ; d'une façon un peu différente, Les Révolutions de France et de Brabant, de C. Desmoulins, présentent chaque semaine également une estampe ou une caricature. L'usage de l'estampe est très ancien puisque la grande majorité des occasionnels en comporte déjà à la fin du XVI^e siècle ; mais les estampes des occasionnels étaient rarement des originaux et n'avaient parfois qu'un rapport lointain avec l'objet de la publication (1). La nouveauté des illustrations, dans les journaux de cette époque tient au rapport des dessins ou gravures avec ce qu'il faut bien appeler l'actualité (2). Un autre fait notable est le recours à un sommaire qui n'est pas sans rappeler le début des occasionnels. Nous relevons par exemple, dans le numéro 26 de l'Ami du Peuple de Marat le sommaire, ou le "chapeau" suivant : "Trame odieuse contre la nation - Moyens de faire face aux besoins de l'Etat - Dénonciation de plusieurs membres indignes de divers comités de l'Hôtel de Ville" ; ce type de sommaire est extrêmement proche des canards reproduits par JP. Seguin (3), et, comme eux, il n'est pas

(1) Ce sera encore le cas dans les "canards" du XIX^e siècle. cf. JP Seguin qui en donne des exemples très significatifs, Nouvelles à sensation, Canards du XIX^e siècle, Paris, 1959, A. Colin.

(2) Une analyse remarquable des illustrations de la période précédente est fournie par l'ERA⁴ du CNRS dans l'Attentat de Damiens. Discours sur l'événement au XVIII^e siècle, CNRS et PUL, 1979, Lyon, p. 47 à 77, et planches I à XI. cf. Infra.

(3) JP. Seguin (o.c.) indique, pour les occasionnels anciens, que la forme du sommaire était déterminée par la criée. L'Histoire Générale (o.c.) signale un certain nombre de titres pendant la révolution qui sont rédigés à seule fin d'être criés par le colporteur : "à deux liards, à deux liards mon journal". "C'est incroyable". "Parlez-moi, mais écoutez-moi". "Aux voleurs, aux voleurs" etc...cf. t.I. p. 435.

sans similitude avec la forme hyperbolique, aguicheuse ou agressive des "révélations" de certains journaux actuels (1).

Cette presse marque, en quelque sorte, le début de la presse d'information - nul ne songerait à nier qu'elle fut une presse d'opinion ! - parce que, sans doute, elle marque, avec la convocation des Etats Généraux, la première forme de ce qu'est pour nous "l'information". Comme on l'a souvent souligné, c'est la vie politique (généralement parlementaire) qui marque le début de la presse "moderne" dans l'histoire des sociétés occidentales, et qui en conditionne l'essor. Pendant plus d'un siècle, pratiquement jusqu'à la première guerre mondiale, ce sont les événements de la vie politique, et plus étroitement de la vie parlementaire qui vont alimenter pour une part essentielle la presse quotidienne.

Le dernier trait que nous remarquons est la mention qui figure dans l'Ami du Peuple, après le sommaire, en milieu de page : "Hôtel de Ville". Cette mention d'origine nous semble différente de l'indication de la qualité du rédacteur qu'on trouve souvent ailleurs, par exemple dans Le Vieux Cordelier : "rédigé par Camille Desmoulins / Député à la Convention et doyen des Jacobins". "L'Hôtel de Ville" d'où écrit Marat est beaucoup plus proche, tout anachronisme mis à part, de l'actuel "de notre envoyé spécial à ...". L'envoyé spécial, en 1793, est un acteur, et la comparaison doit s'arrêter là. Il demeure tout de même un effet de présence de l'événement, de proximité entre le discours et son objet que la presse va tenter de développer de multiples façons comme on verra.

(1) voir infra.

La Place du Moniteur

Tout comme celle de la Révolution, la période du Consulat et de l'Empire est très importante pour un historien du droit de la presse, dans la mesure où, après l'explosion quantitative des titres des publications depuis 1789, les années qui suivent le 18 Brumaire voient la presse progressivement muselée.

Bonaparte, en effet, ne laisse pas le doute s'installer sur ses intentions à l'égard de la Presse. Pour commencer, par un arrêté du 17 Janvier 1800, il ne laisse subsister que 14 journaux à Paris (1), "considérant qu'une partie des journaux qui s'impriment dans le département de la Seine sont des instruments dans les mains des ennemis de la République" (art 1) et adresse un avertissement précis aux survivants : "seront supprimés sur le champ tous les journaux qui inséreront des articles contraires au respect dû au pacte social, à la souveraineté du peuple et à la gloire des armées"(art 5). Devenu empereur, sa sévérité s'accroît encore, ainsi qu'en témoignent ses lettres à Fouché ; il lui écrit, le 22 Avril 1805 : "Faites comprendre aux rédacteurs du Journal des Débats et du Publiciste que le temps n'est pas éloigné où, m'apercevant qu'ils ne sont pas utiles, je les supprimerai avec tous autres, et n'en conserverai qu'un seul (...) que le temps de la Révolution est fini

(1)Ce sont : Le Moniteur Universel, le Journal des Débats et Décrets, Le Journal de Paris, le Bien informé, le Publiciste, l'Ami des Lois, la Clef du Cabinet, le Citoyen Français, la Gazette de France, le Journal des Hommes libres, le Journal du Soir, le Journal des Défenseurs de la Patrie, et la Décade Philosophique.

et qu'il n'y a plus en France qu'un parti (...) ; même chose les jours suivants ; le 24 avril, il poursuit : "Dites aux rédacteurs que, quoique éloigné, je lis les journaux ; que s'ils continuent sur ce ton, je solderai leur compte." et le 28 : "il est par trop bête d'avoir des journaux qui n'ont que l'inconvénient de la liberté de la presse sans en avoir les avantages ..." (1)

Le décret du 4 Février 1811 limite encore plus la liberté de la presse en ne laissant subsister que quatre journaux à Paris : Le Journal de l'Empire, le Moniteur, le Journal de Paris et la Gazette de France. Enfin, pour mettre un point final à cette politique, un décret du 18 Octobre 1811 confisque la propriété des journaux au profit de bons serviteurs de l'Empire. Rappelons en outre que, depuis le décret du 3 Août 1810, il ne restait plus qu'un seul journal par département.

Cette période n'offre cependant pour nous qu'un intérêt assez limité parce que la surveillance étroite des imprimés n'était guère favorable à une évolution des formes de la presse et interdisait à peu près toute invention importante. Il ne semble pas, d'ailleurs, que Napoléon, ou sa police, aient été sensibles à la forme des imprimés : la censure ou la suppression, ne visaient que des contenus alors que les périodes récentes d'intense surveillance de la presse que furent la guerre de 1914-18 et le gouvernement de Vichy visaient tout autant la taille des titres et des illustrations, par exemple, que la nature des informations.

De 1800 à 1814, - les 100 jours laissèrent une beaucoup plus grande liberté aux journaux - seuls les contenus important et, dans une large mesure, suivent

(1) Sur ce point, voir A. de Chambure, o.c. p. 38 à 40, et Jacques Godechot, Histoire Générale o.c.t.I. p. 550 à 555.

la forme que tendent alors à imposer le Moniteur et Le Journal de l'Empire. C'est pourquoi nous retenons le Moniteur dont l'organisation est pour nous capitale. Lorsque Panckoucke lance Le Moniteur, le mardi 24 Novembre 1789 (1), il ne vise certainement pas le monopole des compte-rendus de l'Assemblée et des informations officielles qui, plus tard, assureront sa stabilité, et sa fortune ; il s'agit pour lui de réaliser une opération financière fructueuse en adaptant pour le public français ce qui déjà existe outre-Manche, il "pense faire une chose agréable au public en lui proposant et en publiant le premier une gazette ou papier-nouvelles à la manière anglaise, qui paraîtra tous les jours" (2).

La première originalité du Moniteur est de paraître sur 3 colonnes et 4 pages de format 33 x 24 cm qui lui permettent d'être beaucoup plus précis et plus complet que ses concurrents. Il définit son contenu de

(1) Panckoucke publiait déjà La Gazette de France et le Mercure de France, les deux journaux les plus vénérables, lorsqu'il crée la Gazette Nationale ou le Moniteur Universel, Le Moniteur comme on l'appelle généralement. Près de 7 mois déjà avaient passé depuis la réunion des Etats Généraux (5 mai), et la curiosité du public pour les débats de l'Assemblée avait déjà trouvé une réponse dans la création du journal des Etats Généraux (1er juin) du Courrier Français (25 juin), du Journal des Débats et Décrets (29 août), sans parler de multiples "Lettres" dont la plus intéressante pour l'historien, la "Lettre" de Mirabeau "à ses commettants" avait, la première, défié la censure et conduit à sa disparition.

(2) L'imitation de l'Angleterre nous paraît aussi sensible dans le fait que Le Moniteur est imprimé en caractères Baskerville. Baskerville avait, depuis quelques décennies, supplanté le Caslon, à la faveur des éditions des auteurs classiques qu'il imprimait en in-4° avec de fortes marges, sur papier velin ; il s'inspirait d'une écriture alors à la mode dans l'Université. Beaumarchais l'avait rendu célèbre lorsqu'il avait racheté le matériel de Baskerville à la mort de ce dernier et imprimé, avec lui, à Kehl, sa fameuse édition des œuvres complètes de Voltaire.

manière assez vaste puisqu'il s'agit d'un journal d'"information" où il sera question de l'assemblée, de la politique intérieure et extérieure, des sciences et des arts, des annonces et avis quelconques ; mais les débats de l'Assemblée en feront l'objet essentiel, comme le marque bien la répartition assez stricte du contenu des pages : la "une" comporte un article politique, puis des "mélanges", des "variétés", ou la critique d'une pièce de théâtre. Vient ensuite le compte-rendu de l'Assemblée avec le sous-titre : "Bulletin de l'Assemblée Nationale", qui occupe la page 2 et une partie ou la totalité de la page 3. La dernière page est consacrée aux faits divers et nouveautés en tous genres (livres, spectacles, cours des monnaies, avis). (1) Après le 18 Brumaire, le Moniteur devint l'organe officiel du gouvernement consulaire (1^o Nivose an VIII/27 décembre 99) et fut, l'^{sovs}empire, l'instrument essentiel de propagande de Napoléon. (2) C'est sans

(1) Le Moniteur a été réimprimé pour la période de mai 89 à nov. 99 en 32 volumes par Léonard Gallois (1840-45). Cette réimpression est très abrégée (cf. Histoire Générale o.c.). Signalons aussi que les numéros du 5 mai au 23 Novembre 89 ont été écrits en 1797 par Thuau-Grandville pour faire une collection qui commence avec les Etats Généraux.

(2) Après la chute de l'Empire, Le Moniteur perd son caractère officiel (du 8 juillet 1815 au 1^o février 1816) au profit de la Gazette Officielle qui ne dure pas. Il se maintient ensuite avec une fortune diverse jusqu'à l'aube de ce siècle (1902). De cette longue histoire, nous ne pouvons retenir ici que ses tentatives, sous le second Empire, pour se rajeunir, en modifiant son prix en 1852, et surtout en créant, en 1864, le Petit Moniteur sur les traces du Petit Journal. Il est remplacé dans sa fonction officielle par la création, le 1er janvier 1869, du Journal Officiel, de Rouher; malgré les efforts de Dalloz pour retrouver son privilège après 1870, il perdait alors définitivement son rôle.

doute pour cela que, dès sa création, le Journal de l'Empire adopte le même format, le "grand format" d'alors (1) dont le succès paraît décisif lorsqu'en 1811, le Journal de Paris, qui vit encore, l'adopte à son tour, suivi, dans les années suivantes, par la plupart des journaux (2).

Le Début du XIXème siècle

Une génération encore et le journal, dont la composition et le format auront cessé d'être calqués sur ceux du livre, sera prêt à devenir ce que nous connaissons.

Pendant cette génération, l'événement le plus important pour nous est la loi du 15 Mars 1827 qui élève de 2 à 3 centimes le "droit de port" des journaux hors

(1) C'était l'in-folio d'alors. Faut-il rappeler que les dénominations in plano, in folio, in quarto, in-8, in-16, in-32 n'indiquent que le nombre de plis apportés à la feuille de départ, mais ne donnent aucune indication sur la taille de cette feuille et donc des formats réels ; il faut donc connaître la feuille d'impression (cf annexe pour les feuilles actuelles et les normes Afnor). Cependant pour la commodité, une sorte de code est reconnu qui se fonde sur la hauteur des pages des publications anciennes : in plano ou grand in folio : + de 50cm. In folio : + de 35,5cm. In-4° : + de 25,5cm. Grand in-8° : de 23 à 25cm. In-8° : de 20 à 22,5cm. In-12 : de 12 à 19,5cm. Les autres sont dits "nains".

(2) Le format ancien, plus petit, subsiste pendant la Restauration pour les périodiques, notamment après la loi de 1827 sur le timbre. Il nous semble qu'après cette date, l'adoption du grand format distingue clairement le quotidien du périodique. Notre collègue J.J Goblot confirme notre hypothèse en nous signalant que c'est en 1830 que Le Globe adopte ce format, lorsqu'il devient quotidien.

de leur département d'origine (1). Cette loi, dont l'effet immédiat est l'augmentation consécutive du tarif d'abonnement (de 72 à 80 francs), aura deux effets secondaires, décisifs pour l'histoire de la forme du journal. Le premier est l'augmentation du format, qui accorde aux annonces une place susceptible de compenser la charge nouvelle. La seconde est la place même de ces annonces dans la page du journal qui, pour subsister, fait appel, de façon grandissante jusqu'à nos jours, à la publicité.

On voit assez, dans les journaux contemporains, l'importance de la publicité dans l'organisation de la page (il n'entre pas dans le cadre de ce travail de considérer son importance économique) pour que nous relevions cette loi déterminante.

Il est évidemment impossible, en quelques pages, de faire plus que signaler quelques apparitions ou modifications essentielles parmi toutes celles qui marquent le XIXème siècle. L'évolution considérable du nombre de lecteurs et de journaux, la prolifération de journaux épisodiques qui paraissent en 48, l'importance des pamphlets et des journaux que leur contenu condamnait à une disparition rapide sous le second empire, ceux qui ne durèrent que le temps du printemps 71, la distinction,

(1) le droit de port était diminué de moitié à l'intérieur du département d'impression. Charles Ledré (Histoire Générale o.c. t II p. 89, note 2) signale quelques tentatives pour faire de la troisième colonne la place réservée aux annonces. De façon habituelle, ce sera la dernière page qui, jusqu'au début de ce siècle, contiendra les annonces, à l'image des divers avis que le Moniteur réservait à cette place.

jusqu'à la troisième République, des journaux "politiques" soumis au cautionnement, et des autres, ce qui modifiait radicalement leurs conditions d'existence, nous interdisent de faire plus que marquer les mutations ou les innovations dont les effets seront les plus durables.

Le premier point à relever est que le journal du XIX^{ème} siècle est fondamentalement lié à la vie parlementaire, au régime d'assemblée, qui autorise les "débat". Nous avons relevé l'importance quantitative énorme des publications que la Révolution avait fait naître. Pendant tout le siècle, la vie parlementaire demeure l'aliment indispensable du journalisme quotidien. C'est n'est qu'après la première guerre mondiale que le journal ouvrira largement ses colonnes à d'autres domaines (le sport par exemple) et que les multiples questions posées par l'évolution de la société, les conflits sans cesse renaissants d'un bout à l'autre du globe et la rapidité des transmissions, pourront modifier de fond en comble le contenu du journal et reléguer la vie "politique" dans une rubrique mêlée à d'autres, sauf en ces moments privilégiés que constituent les élections ou certains grands débats parlementaires. En revanche, tout le XIX^{ème} siècle est marqué, dans le journal, par la prépondérance de la vie politique, et l'évolution du nombre des lecteurs suit en somme la courbe du nombre des citoyens que l'activité politique (et boursière, c'est tout un) est susceptible de toucher. Très limitée sous la Monarchie de Juillet par le système censitaire, l'audience du journal s'étend à toute la Nation avec le suffrage universel. A cela s'ajoute évidemment la montée de l'instruction et l'urbanisation parallèle qui joignent leurs effets à l'évolution des droits civiques. Nous pensons ainsi être fondés à ne retenir de l'énorme masse de publications

de ce siècle que les seuls éléments suivants. Ces "éléments" n'ont pas la prétention de fournir une quelconque histoire de ces journaux, ni même d'ajouter des informations inédites aux travaux des historiens de la presse, il ne s'agit pour nous que d'attirer l'attention sur quelques phénomènes que les histoires de la presse laissent davantage inaperçus parce qu'ils sont plus étrangers à leur propos.

La Presse

A l'aube du règne de Louis Philippe, que le journalisme avait contribué fortement à établir, le titre de deux des grands journaux du moment, le Journal des Débats (politiques et littéraires) et Le Constitutionnel dit assez que ces publications ne s'adressent qu'à un public restreint d'hommes et de citoyens "actifs". Le 1er juillet 1836, pourtant, paraît un journal dont on a trop dit qu'il était le père du journalisme moderne pour ne pas le relever. La Presse, de Girardin, apportait deux innovations complémentaires : son prix, de moitié moindre que celui de ses concurrents (40 francs au lieu de 80) et le "feuilleton" qui apparaissait au rez de chaussée de la "une" (1). Faut-il

(1) Le "Feuilleton" est d'abord un terme de relieur, il désigne un petit cahier composé de 8 pages, le gros cahier ayant 16 pages dans la feuille in-douze. Dans la presse, le feuilleton fut créé par le Journal des Débats : il désigne alors un article, inséré en bas de la page où il était question de littérature et de théâtre, au moins théoriquement car en fait il y était question un peu de tout. On sait que le Journal des Débats, dont le titre déplaisait à Napoléon parce qu'il rappelait les souvenirs...

croire, comme on l'a dit, qu'en inventant le feuilleton, Girardin cherchait à attirer un public féminin ? Le succès de cette formule, qui conduisit pour la première fois à équiper le journal d'une imprimerie particulière, fut tel que désormais un journal ne put se dispenser d'en publier, d'abord un seul, puis deux, souvent, qui évidemment ne s'achevaient pas en même temps, l'un étant plus "populaire", et l'autre plus sérieux. Le feuilleton va désormais connaître plus d'un demi-siècle de gloire, après quoi il va évoluer considérablement dans sa présentation avant de disparaître quasiment totalement de la presse d'information (1). Le feuilleton va, en effet, quitter la "une" lorsque le journal aura dépassé 4 pages vers la fin du siècle, puis basculer de sa position horizontale en bas de page à une position verticale sur toute la hauteur de la page, et c'est dans cette position qu'il tendra à être progressivement illustré, dans les journaux "populaires" ; ces illustrations seront peu à peu menacées par l'apparition d'une nouvelle forme, la bande dessinée, qui supplantera peu à peu ce qui restait du feuilleton . Mais nous n'en sommes pas encore là, et La Presse ne connaît que la forme "canonique" du feuilleton; la page est toute emplie de ses trois colonnes massives, séparées par des colom-

... de la Révolution, devient Journal de l'Empire avant de retrouver son premier nom. C'est à ce journal, et sous ses deux noms, que revient la paternité de l'usage du feuilleton, séparé par un filet du reste de la page, mais la gloire revient à Girardin d'avoir utilisé cet emplacement pour lui donner, avec la publication de romans découpés en épisodes journaliers, la célébrité qu'on connaît.

(1) Il existe encore occasionnellement, comme le prouve l'exemple du Monde, qui, depuis quelques années, en publie un pendant l'été.

belles et traversée dans sa largeur par un filet horizontal qui isole le feuilleton, imprimé dans un corps plus petit.

Il nous semble que l'invention de Girardin ne saurait se résoudre à l'insertion, dans le journal, d'un type de discours dont le contenu était susceptible d'une plus vaste audience. L'originalité du feuilleton, c'est qu'il trouve le lendemain une suite, alors que le journal, lui, ne sait que recommencer. Et c'est là sans doute que se situe l'intuition de Girardin. Le journal, dans ses débuts, nous l'avons vu, marquait par une pagination continue sa volonté d'échapper à la discontinuité des numéros ou des livraisons ; on n'envisageait pas davantage qu'un journal puisse être acheté au numéro : l'abonnement était la seule forme d'achat et de diffusion du journal. Avec La Presse, qu'on peut considérer comme le prototype de cette nouvelle forme de journal, se développe l'achat au numéro, toujours incertain. Et, c'est précisément pour lutter contre les aléas de cette vente au numéro, contre la discontinuité de l'achat, que le feuilleton intervient. Sa succession dans le temps, d'un numéro au suivant, est le signe même de la discontinuité essentielle du journal. Comme nous le signalons au début de ce travail, le journal recommence sans cesse, mais s'il reproduit sans cesse le modèle dont chaque exemplaire est à la fois la norme et son application, la lecture du journal est, de son côté aussi, toujours un commencement, ou un recommencement. Le feuilleton utilise cette discontinuité en même temps qu'il la combat ; on le voit au fait que le récit romanesque s'y transforme, subit une modification de sa structure (1) : le découpage en épisodes le

(1) Voir Mouillaud o.c. p. 203.

prouve. C'est pourquoi le feuilleton constitue un genre particulier, "à part" dans le journal. Il arrive qu'on édite sous forme de livre la somme de certains éditoriaux, ou de certaines chroniques : le lecteur peut y trouver des signes de continuité (ou de rupture) dans la pensée de l'éditorialiste ou du chroniqueur ; mais, en aucun cas, l'éditorial, la chronique ou le billet par exemple, qui chacun constituent des "genres" spécifiques, et qui usent de façon variable de la continuité du scripteur, ne sont, autant que le feuilleton, l'insigne de la discontinuité du journal et de l'effort du même journal pour l'annuler. On aurait pu penser, il y a quelques années, que l'abandon, par F. Mauriac, de son fameux "bloc-notes", allait faire perdre à L'Express un grand nombre de ses lecteurs, il n'en a rien été ; au XIXème siècle, en revanche, c'est au feuilleton que le lecteur est fidèle, et le journaliste le sait bien qui renonce à publier l'Histoire du Consulat et de l'Empire, de Monsieur Thiers, au profit du prochain romain d'Eugène Sue.

Février 1848 et le 2 Décembre

Une des premières mesures du gouvernement provisoire avait été d'instaurer la liberté de la presse en supprimant à la fois le cautionnement et le timbre (1). Un nombre considérable de journaux

(1) Sur la presse de la Deuxième République, voir Pierre Guiral, Histoire Générale, o.c., t.II, p.207 à 249.

surgit alors, d'autant plus que le journal apparaît aux hommes politiques du moment comme un moyen indispensable pour se faire entendre. Si le nombre de ces publications, la soudaineté de leur apparition - et souvent de leur disparition - n'est pas sans rappeler la période de 1789 à 1793, il y a pourtant des différences importantes : la plus sensible est que dans ce débat général, chacun a son journal ; non seulement les divers courants qui se déterminent autour de choix politiques plus ou moins véhéments mais aussi tous ceux ou celles qui espèrent avoir enfin droit à la parole comme cette Voix des femmes d'Eugénie Niboyet qui portait en sous-titre : "organe des intérêts de toutes" . Cette presse, tout à fait remarquable par la profusion d'idées plus ou moins nouvelles qui s'y expriment ou s'y développent, souvent avec humour (1), a pourtant fort peu duré, elle disparut dans les mois qui suivirent l'élection de l'Assemblée Nationale, à de rares exceptions près

(1) Signalons à ce sujet le Pamphlet où Paul Féval signait "un ouvrier sans ouvrage", la Chronique de Paris de Villemessant, La Revue Comique, Le Lampion, L'aimable Faubourien qui portait en sous-titre "Journal de la canaille" et se vendait à la criée avec le slogan "vendu par la crapule et acheté par les honnêtes gens" ; il avait pour devise les vers suivants d'H. Moreau :

"le peuple qui, sur l'or jonché devant ses pas
Vainqueur, marchait pieds nus et ne se baissait pas".
On y trouve aussi, plein d'utiles renseignements, le Croque-mort de la presse, qui se chargeait de la nécrologie de tout ce qui, en matière de journal, disparaissait, ressuscitait ou se métamorphosait jusqu'à l'élection du président au mois de Décembre.

comme Le Pays ou le Dix Décembre, bonapartistes à tous crins. Il faut dire qu'à peine installée, la République s'empressait de limiter à nouveau la liberté de la presse, par exemple par la loi du 11 août 1848 qui rétablissait le cautionnement et provoquait des disparitions sensibles comme celle du Peuple Constituant de Laménais. L'arrivée au pouvoir du prince-président avec une écrasante majorité lui donnait ensuite les moyens de limiter encore davantage le droit de la Presse en attendant le coup d'Etat.

Dans la nuit du 1er au 2 décembre 1852, la police et la troupe s'emparaient des principales imprimeries, privant ainsi la presse des moyens de réagir. La République, l'Avènement du Peuple, La Révolution, le National se trouvaient mis sous scellés tandis que d'autres (1) se suspendaient eux-mêmes en attendant que la situation soit plus claire. Ainsi commençait une époque où les règles imposées par des lois vigoureusement répressives (2)

(1) Ce sont : Le Corsaire, Le Messager, Le Siècle, Le Charivari, l'Union, l'Assemblée Nationale, l'Opinion Publique, l'Ordre. Dans le même temps le Constitutionnel et La Patrie devenaient des journaux officieux.

(2) Les mesures essentielles du dispositif sont :

- l'autorisation préalable,
- le cautionnement, extrêmement élevé : il est de 50 000 F pour les départements de la Seine, Seine et Marne, Seine et Oise et Rhône. De 25 000 F pour les villes de plus de 50000 habitants. De 15 000 F ailleurs.
- le timbre d'un montant de 6 centimes par feuille de 72 cm². Le timbre avait un autre effet : apposé postérieurement à l'impression, il obligeait au tirage feuille par feuille et interdisait le tirage "continu" qui assurait à la presse anglo-saxonne de la même époque une forte avance technologique.

restreignaient considérablement les possibilités de la presse politique, à moins de subterfuges sans cesse renouvelés (1).

Le premier effet de cette politique est, tout comme un demi-siècle plus tôt, de faire diminuer considérablement le nombre des journaux : en 1853, il ne reste plus que 14 quotidiens à Paris (2).

Et pourtant, malgré toutes les embûches qui attendent la vie d'un journal, le nombre des publications va recommencer à croître sans cesse, et sans attendre une libéralisation qui n'apparaîtra qu'en 1868. (3)

(1) Un des plus efficaces reposait sur l'utilisation de titres non politiques. Ainsi Rigault déposait au ministère des titres anodins ou scientifiques comme La Nature, La Science pour tous, ou le Géographe dont on jugera par l'extrait suivant : le premier numéro du Géographe s'ouvrait ainsi : "Chers lecteurs, nous allons, si vous le voulez bien, commencer par des études sur l'histoire naturelle ; voyons d'abord : l'Aigle, qu'on a, par erreur, qualifié "le roi des oiseaux".

"l'aigle est un animal de proie, pillard, voleur, lâche et féroce (...) il ne recule devant aucune cruauté pour satisfaire son insatiable appétit.

"Peut-être, après tout, les naturalistes ont-ils raison de lui appliquer le titre de "roi", la plupart des souverains ayant, à l'instar de l'aigle, l'habitude de se nourrir du sang de leurs sujets comme du bien que ceux-ci ont péniblement amassé". (cité par A. de Chambure o.c. p.78)

(2) Ce sont : Le Journal des Débats, La Presse, Le Siècle, Le Constitutionnel, Le Pays, La Patrie, L'Assemblée Nationale, La Gazette de France, l'Union, l'Univers, l'Estafette, le Journal des Faits, le Charivari, le Moniteur.

(3) Il y a environ 500 journaux en 1860, et 900 en 1869.

Curieusement, la surveillance étroite dont les journaux politiques font l'objet va permettre l'éclosion d'une presse non politique dont l'influence sera considérable parce que c'est elle qui, après le coup d'envoi donné par Girardin 20 ans plus tôt, va transformer le journalisme en industrie et accroître prodigieusement les tirages, et les bénéfices (1). Dans le même temps, la forme du journal se diversifie.

Petits et Grands formats

Il conviendrait de faire une place particulière aux feuilles de bourse, de finance qui se mettent à proliférer dans les années quarante et plus encore sous le second Empire. Les conditions imposées à la presse d'opinion sont telles en effet que beaucoup de journalistes, rejetés de la presse politique, cherchent au moins une compensation dans ces publications qui peuvent voir le jour sans le financement exorbitant qu'impose le cautionnement. Pendant une génération au moins, existe, parallèlement à la seule presse qui nous occupe, toute une presse d'apparence spécialisée qui échappe plus facilement au contrôle ministériel et policier, mais n'en est pas pour autant sans importance si on veut bien considérer, qu'à cette époque du capitalisme naissant et des premiers grands investissements, "la politique se fait à la corbeille".

(1) Sur les journaux non politiques, voir Pierre Guiral, Histoire Générale, o.c., t.II, p.283 à 313.

Les historiens de la presse signalent aussi que c'est vers le second Empire que les tirages des journaux commencent à se concentrer, alors que la concentration des titres ne commencera vraiment qu'au début du siècle suivant. La presse populaire, en tout cas, se porte bien, si on en juge par ses tirages : fin 1866, Le Petit Journal tire à 240 000, le Journal Illustré à 105 000, La petite Presse quotidienne à 86 000, Le Passe-Temps à 40 000 etc... C'est le plus important de ceux là qui nous retient. Le Petit Journal naît en 1864. Comme son nom l'indique, il est "petit" : 44 x 30 cm. Le Petit Journal n'a pas inventé ce format qui existait déjà, mais son succès le rend populaire et il suscite la création de nombreux autres journaux qui vont paraître sous ce format, ou publier, à côté de leur grand format, un autre journal qui aura le même nom, précédé de l'adjectif "petit". Le second trait du Petit Journal, en effet, est son prix (1 sou) qui en fait le premier journal vraiment populaire (1), et qui, pour cette seconde raison, va susciter une vive concurrence.

Ce fut le premier journal de grande diffusion. Son tirage se maintient autour de 200 000 jusqu'aux débuts de la IIIe République, et augmente alors pour atteindre 523 000 en 1878 et 825 000 en 1888.

(1) En fait le premier journal à 1 sou fut La Liberté de Lepoittevin Saint Alme et Auguste Victor. Mais ce journal, né en 1848, n'a pas eu l'audience populaire que son prix autorisait. Ce rôle revient au Petit Journal.

Indiscutablement, le développement de ce journal marque un tournant dans l'histoire de la presse ; les effets conjugués de l'urbanisation croissante et de l'instruction fournissent désormais un public important aux entreprises de presse ; d'autre part, ce public, beaucoup plus divers que la frange cultivée de la première moitié du siècle attendra du journal d'autres informations, comme en témoigne le développement du fait divers dans le Petit Journal. La forme du Petit Journal, sa présentation, est, elle aussi, intéressante : il a 4 colonnes au lieu des trois colonnes des grands journaux du début du siècle, ce qui lui fournit un espace publicitaire plus important ; la distribution des pages, en revanche, est plus banale : à la "une", un article unique sur les 4 colonnes, généralement signé d'un pseudonyme collectif (Thomas Grimm) ; il s'agit là d'un commentaire politique relativement simple, d'une chronique ou de l'analyse (en fait une sorte de vulgarisation très réductrice) d'un phénomène naturel ou d'une découverte scientifique. Tout comme Le Figaro, à la même date, consacre la "une" à la chronique parisienne, le Petit Journal satisfait les goûts d'un public plus populaire par ces nouvelles souvent simplistes ou même par un fait divers lorsqu'il semble particulièrement important (1). La deuxième page est consacrée aux informations générales. La troisième page contient les faits divers et les variétés, et la dernière page, classiquement, est réservée à la publicité.

(1) Le numéro du 24 Septembre 69 par exemple, consacre 4 colonnes de la "une" à l'affaire Troppmann. cf. Histoire générale, t.II, planche 21.

La seconde moitié du siècle voit ainsi co-exister deux formats différents, dotés d'un nombre de colonnes différent également selon le format, qui d'ailleurs ne demeure pas toujours le même.

Le petit format, vers le milieu du second Empire, est d'environ 32 X 50 cm, et comporte 3 colonnes. Le grand format correspondant est de 43 X 62 cm et comporte 5 colonnes d'une justification plus étroite (17 cicéros au lieu de 21,5). Le grand format utilise une variété de corps plus étendue (de 7 à 12) alors que le petit format se cantonne dans une gamme plus étroite (7 à 9). En revanche, le filet entre les colonnes est beaucoup plus large dans le petit format (12 points) que dans le grand (6 points).

Au début de la III^{ème} République, les formats ont légèrement changé : le petit format est un peu moins haut, à l'image du Petit Journal et mesure en moyenne 30 X 43 cm contre 43 X 60 cm pour les grands journaux (1) qui passent à 6 colonnes. Ce nombre de 6 colonnes paraît correspondre à un équilibre naturel qui va durer jusque vers 1925 pour tous les journaux de ce format. Les caractères aussi s'allongent et passent à un éventail qui s'étend du corps 6 au corps 12 pour le grand format alors que le petit format conserve l'écart limité des corps 7 à 9. Pour le reste, les deux types de journaux sont à peu près identiques : même nombre de pages - 4 -, même largeur des colonnes - 14 cicéros pour le grand format, 14,5 pour le petit -, même taille des filets : 9 points. Cette coexistence des deux formats ne dure pourtant pas très longtemps :

(1) cf. supra l'explication du format ; ces "petits" journaux sont l'ancêtre du tabloïd actuel.

sous l'impulsion du Petit Journal qui innove encore en 1886 et passe à 5 colonnes, les journaux du petit format tendent à accroître leur colonnage et finissent vers 1894 par adopter le grand format qui subsiste seul.

Au début de ce siècle donc, il n'y a plus qu'un seul format, qui se différencie peu à l'oeil des formats actuels : le journal mesure alors 43 x 60cm mais il est passé à 6 pages au lieu des 4 pages qui existaient jusqu'ici. Il comporte 6 colonnes de 14 cicéros et conserve les autres caractéristiques acquises vers la fin du XIXème siècle : caractères variables du corps 6 au corps 12, filet de 9 points qui délimite vigoureusement les colonnes. C'est là une forme de journal assez stable qui, sauf pour la taille des caractères, nous semble encore comporter un équilibre sensible dont témoignent à l'heure actuelle certains grands journaux étrangers qui ont continué à paraître sur 6 colonnes comme le Frankfurter Allgemeine. Nous ne pouvons évidemment décrire les multiples variantes de cette forme générale (1), puisque ce sont les tendances majeures qui nous retiennent ici. D'autres aspects de la présentation du journal méritent pourtant d'être relevés. Il n'y a pas encore d'illustrations, sauf certains dessins au trait (2).

(1) Le Temps et Le Gaulois, par exemple, sont plus grands Le Gaulois mesure 45 x 70 cm alors que le Petit Journal ne mesure que 45 x 57 cm. Il est passé à 6 pages le 1er janvier 1900.

(2) R. Manevy (o.c.) en fournit un très bon exemple dans la reproduction qu'il donne du Matin du 23.01.1903 où figurent sous le titre "Mort de la reine Victoria", deux dessins au trait qui représentent les nouveaux souverains.

Il n'y a pas non plus de gros "titres", sauf pour un événement tout à fait exceptionnel. Il n'y a pas, enfin, de renvoi de la suite d'un article de la une en page intérieure, sauf pour le "cheval", l'article du bas de la dernière colonne de la "une" qui se poursuit en haut de la première colonne de la page deux, puis un peu plus tard, pour l'article du bas de la page deux qui se poursuit en haut de la page trois. Tout, dans la présentation de ce journal, indique qu'il est fait pour être lu et qu'on ne prête aucune attention à ce qui pourrait permettre de développer une perception plus "visuelle" de la page. Il y faudra quelques modifications essentielles qui n'apparaîtront qu'un peu plus tard.

La composition du journal doit aussi être retenue. Il existe en effet une hiérarchie des caractères qui ne correspond pas du tout, comme maintenant, au désir du maquettiste d'équilibrer la page tout en appelant l'attention sur telle ou telle de ses parties, mais à la volonté d'accentuer l'identité de l'article, d'accuser la différence des contenus. Ainsi, par exemple, de façon usuelle, les articles signés sont composés en 10 ou 9 romain, les informations courantes en 8, les renseignements utiles en 7, les spectacles en 6. On voit donc que, dans l'ensemble, les caractères sont supérieurs d'un ou de deux points à ce qui se pratique actuellement. (1). Il convient aussi de remarquer que les articles sont composés en entier dans le même corps. Il n'y a pas de variation de corps

(1) La diminution de la taille des caractères a été pour l'essentiel provoquée par les restrictions de papier causées par la seconde guerre mondiale. Le retour à un approvisionnement régulier n'a pas affecté l'habitude, contractée alors, d'utiliser des caractères plus petits.

à l'intérieur du même article comme nous en avons actuellement l'habitude ; de nos jours en effet, il est tout à fait usuel qu'un article comporte un chapeau, composé en 10, suivi du corps de l'article, composé en 6. Cette homogénéité des caractères est, là encore, le signe d'une faible attention apportée aux propriétés purement visuelles des caractères et de la page. De la même façon, on constate que les caractères gras comme la dorique sont rares et que ce n'est pas seulement le corps, mais aussi la graisse des caractères qui varie peu.

Le dernier élément constitutif de la variété du journal et des artifices de sa présentation est l'ensemble formé par les titres, sous-titres et intertitres. Les titres y sont rares et, jusqu'à ce que le Matin, en 1897, apporte d'importantes modifications à la mise en page, ils sont justifiés à la colonne, sauf pour les journaux à 5 centimes (appelés les journaux à un sou) où on trouve des titres bandeaux sur toute la largeur de la une pour un événement particulier. Il nous semble, comme nous le verrons plus loin, que ces journaux populaires avaient, grâce à ces titres bandeaux, "inventé" la composition "visuelle" qui se développera plus tard. Mais, autour de 1900, on ne paraît pas s'être aperçu de la profonde modification que ces titres apportaient. Les titres bandeaux (1) se sont d'abord développés dans les journaux du soir dont la vente est plus aléatoire et qui, pour cette raison, tentent par plus de moyens d'attirer le lecteur.

(1) Voir Pierre Albert, Histoire Générale, o.c., t.III, p. 279, qui cite Paris-Midi, fondé par Maurice de Waleffe le 7 Février 1911 ; ce journal qui paraissait à 12 h annonçait 2 ou 3 événements à la une. cf. annexe, infra, les premières pages de l'Intransigeant, Paris-Midi, la Patrie, la Presse.

C'est Le Matin qui, un des premiers, va modifier cette disposition en insérant un plus grand nombre de titres, en les justifiant sur deux ou trois colonnes qui constituaient ainsi des masses rectangulaires. De plus, et bien que Le Matin respectât la justification traditionnelle, il fit prendre l'habitude de rompre la grille, verticale, des 6 colonnes, par l'introduction de filets horizontaux qui détachaient les articles les uns des autres, alors qu'on n'utilisait jusque là le filet horizontal que pour séparer le rez de chaussée, consacré au feuilleton, du reste de la page. Comme nous le verrons un peu plus loin, l'espace de l'article était né, et, avec lui, la possibilité de produire un journal tout à fait différent. Signalons enfin que, jusqu'à ce que la variation des surfaces typographiques par le lecteur, et l'événement du jour marqué par l'utilisation de variables visuelles, c'est l'emplacement qui constitue le repère le plus sûr. C'est pourquoi ces emplacements étaient absolument fixes, comme celui de la chronique à la première colonne de la une, sauf lorsque le journal publiait à cet emplacement l'article d'un leader politique : la chronique prenait alors place à la 6ème colonne, à cheval sur la une et la deux (1).

(1) Voir en annexe des exemples de ces différentes formes.

Modifications de la matière journalistique

Il paraîtra encore plus aventureux d'esquisser des points de repère dans l'histoire contemporaine du journal. On pourrait peut-être dire que cette histoire se confond avec celle de la croissance des différenciations apportées dans les unités dont se compose le journal. Ces différenciations ne sont pas nées avec notre siècle, car ce que nous venons de voir n'est pas autre chose que l'apparition progressive de différenciations de plus en plus marquées. Mais elles s'accélérent et s'exacerbent dès lors que les colonnes cessent de fournir à la "matière" du journal un carcan infranchissable et que les progrès techniques permettent le bouleversement de la page, en particulier avec le développement des illustrations. Dans le même temps, et sans doute sous l'effet des changements profonds qu'entraîne la première guerre mondiale, le journal ouvre ses colonnes à des informations toutes nouvelles pour lui : progressivement, tout devient matière à figurer dans la presse, ce qui conduit cette presse à organiser dans ses pages la distribution d'une matière de plus en plus importante. Que le journal, ensuite, ait 10, 36 ou 42 pages devient secondaire, du moins pour notre objet : ce qui nous importe est l'apparition des principes de classification et de répartition d'une matière dont la quantité ne cesse de progresser.

Le rôle du journaliste, du même coup, s'est fondamentalement modifié. Au début de ce siècle encore,

le journaliste a pour fonction essentielle de faire des commentaires ; on achète le journal non seulement pour savoir ce qui s'est passé la veille, mais aussi et surtout pour connaître les appréciations de tel ou tel journaliste, écrivain ou homme politique attaché au journal. On attend du journaliste qu'il porte des jugements, ce dont il ne se prive guère, il suffit de lire une page de Clémenceau dans son Homme Enchaîné pour s'en persuader. Même lorsque la page du journal est composée de "faits divers" comme c'est de plus en plus le cas dans la presse populaire, le journaliste qui les rapporte se comporte d'abord en moraliste, ou en polémiste ; bref on attend de lui qu'il juge, tout autant, sinon plus qu'il n'informe. C'est bien pour cela que le journaliste tend, en ce début de siècle, à devenir une figure mythique dont la littérature populaire va dessiner les traits.

Il existe bien au XIXème siècle des figures mythiques du journaliste, mais elles revêtent des formes différentes : sous la Monarchie de Juillet, la Comédie Humaine en offre comme un premier catalogue ; dans les années quarante et sous le second Empire, on voit éclore de multiples caricatures de journalistes, en particulier de feuilletonistes à la mode (vêtu d'une cape, pourvu d'un cigare et armé d'une canne) qui indiquent qu'on se trouve en présence d'un type populaire, lié à la vogue récente des romans-feuilletons ; par la suite, les figures les plus vives de journaliste nous semblent surtout de deux sortes : celle du directeur de journal - ou de périodique- qui frappe par la vigueur de sa personnalité, tel Buloz à la Revue des Deux Mondes, Villemessant au Figaro, ou, un peu plus tard, Arthur Meyer au Gaulois ; l'autre type est fourni par les journalistes assez vivement engagés dans le combat républicain pour encourir la

prison ou l'exil et dont Rochefort offre le plus spectaculaire exemple. La nouvelle figure mythique qui apparaît à l'aube du XXème siècle est beaucoup moins liée à la vivacité de la plume ou à la vigueur de l'opinion, et les directeurs ne fascinent plus parce que, trop généralement, ce ne sont plus eux qui "font" le journal ; en revanche, le public est attiré par les journalistes capables d'apporter une information inédite au terme de ce qui est perçu comme un exploit, à l'image de Georges de Labruyère qui raconte dans l'Eclair comment il a fait passer la frontière à Padlewski, recherché par toutes les polices pour avoir assassiné le Général Séliverstoff.

La mode n'est pas encore totalement passée de ces duels où s'affrontaient naguère les journalistes entre eux et ceux où ils répondaient aux armes des particuliers victimes de quelque écho féroce. L'assassinat de Calmette, un demi-siècle après celui de Victor Noir, témoigne de l'importance que les milieux politiques accordent encore à ces campagnes dont ils estiment faire les frais (1). Il est vrai que l'affaire Dreyfus précédait de peu le début de ce siècle (2).

(1) Calmette, directeur du Figaro, fut abattu en mars 1914 par Mme Caillaux qui prétendait ainsi stopper une campagne qui menaçait la carrière de son mari. Rappelons que Caillaux avait contribué à refaire l'unité du parti radical, avait défendu l'impôt sur le revenu, et avait renversé le cabinet Barthou en décembre 1912.

(2) Dreyfus, en effet, fut condamné en décembre 1894 et ce n'est qu'en Janvier 1898 que Zola, dans l'Aurore, ouvrit la "campagne" de la façon qu'on connaît. Dreyfus fut gracié en septembre 1899, après 21 mois de guerre journalistique incessante. (Il ne fut réhabilité qu'en 1906).

Cette affaire, pour ce qui nous intéresse, marque le premier mouvement d'opinion de très grande ampleur directement lié à la presse ; que, dans cette "affaire", on ait découvert à quel point la presse était l'instrument de groupes rivaux ne peut plus être mis en doute (1) ; il reste précisément que la presse intervenait là d'une manière décisive dans la constitution de l'"opinion".

Cette période est aussi celle où l'historien découvre avec le plus de précisions, souvent ahurissantes, à quel point les pots de vin et les gratifications de tous ordres marquaient la complaisance des journalistes. Ainsi, par exemple, ce dont nos grands-parents gardaient la mémoire - et souvent quelques titres inutiles - sous le nom d'"emprunt russe" a-t-il été très largement le fait d'une manipulation du public, liée à la générosité de la diplomatie tsariste et à la complaisance correspondante de journalistes importants (2). Mais ce comportement n'a pu marquer l'esprit des journalistes des générations suivantes (3) que pour autant que le public attendait du journal autre chose

(1) Voir P. Boussel, L'affaire Dreyfus et la presse, Paris, 1960. P. Miquel, L'Affaire Dreyfus, Que sais-je?, P.U.F., 1959. M. Paléologue, Histoire de l'affaire Dreyfus, Paris, 1955. G. Sorel, La révolution dreyfusienne, Paris, 1909. M. Thomas, L'affaire sans Dreyfus, Paris, 1961.

(2) Voir Pierre Albert, Histoire Générale, o.c. t.III. p. 258 à 275.

(3) Le statut que les journalistes résistants tenteront d'imposer à la presse après la Libération se comprend par leur volonté d'écarter absolument les possibilités des puissances financières de faire main basse sur la presse et l'opinion de leurs lecteurs, comme l'histoire récente l'avait montré.

qu'un "écho". Bel-Ami appartenait à une génération déjà disparue (1)

La modification du rôle de journaliste est assez sensible pour qu'on en trouve des traces chez les journalistes eux-mêmes. Nous en avons trouvé de nombreuses expressions à l'occasion de modifications de la mise en page par exemple, qui vont de l'affirmation nette des bienfaits du progrès, dans Le Matin par exemple, ou à la naissance d'Excelsior, jusqu'au regret à peine voilé de ce que les choses aient changé comme en témoignent les lignes suivantes d'A. de Chambure :

"Pendant une notable partie du siècle dernier, la presse a été incontestablement maîtresse de l'opinion publique ; les journaux étaient alors des tribunes où les écrivains d'élite attaquaient ou défendaient des idées ; ils faisaient oeuvre d'éducateurs. Au carrefour du XIXe et du XXe siècle, une tendance nouvelle apparaît, la presse évolue : d'éducateurs, les journaux deviennent informateurs.

Peu ou plus d'articles de pure doctrine : c'est à peine si, en des articles généralement brefs, ou dans un simple éditorial, on apprécie l'événement politique du jour ; mais des faits, une grande quantité de faits, des dépêches succédant aux dépêches.

(...) Ah! que nous sommes loin des journaux-drapeaux, des journaux-tribunes où le lecteur était moins préoccupé de trouver des nouvelles que des arguments pour reconforter ses convictions " (2).

(1) Maupassant, dans le roman qui porte ce titre, représente un échetier qui fait fortune dans le journalisme. Mais cette représentation, qui illustre le journalisme mondain du siècle achevé n'offre le portrait que d'une réussite individuelle : Bel-Ami réussit grâce au journal où les héros balzaciens perdaient leurs illusions. En aucune façon, le roman de Maupassant n'indique une quelconque emprise du journal sur l'opinion : il n'indique que les modes d'un groupe social restreint.

(2) A. de Chambure, o.c., p.551. Voir documents reproduits en annexe.

Nous ne pouvons décider ici de la signification de la représentation largement mythique du journaliste reporter, il y faudrait une très longue étude qui commencerait sans doute par des "héros" du journalisme américain qui n'avaient pas peu contribué à orner l'histoire de la colonisation (1). Ce type de journaliste, héros de l'information qu'il allait quérir dans les lieux les plus lointains - et les plus dangereux (2) - va fleurir au premier quart de ce siècle dans l'imagination populaire. Cette image fournit l'antidote d'un journal dont on doute (ces héros populaires sont d'une intégrité à toute épreuve) mais ils ont surtout un trait assez neuf : c'est moins par la qualité de leur plume que par la nouveauté des informations qu'ils rapportent qu'ils se rendent célèbres. L'imagerie populaire célèbre ainsi le "scoop", l'information exclusive de grande importance, au moment où les agences, tendant leurs fils d'un bout à l'autre du globe, vont modifier la nature de l'information. Ainsi,

(1) Le "reporter" est sans doute né pendant la guerre de Sécession. Mais les figures les plus importantes voient le jour avec les expéditions coloniales. Ainsi, par exemple, Stanley, journaliste, chef d'expédition, diplomate, administrateur, qui, devenu journaliste après 1866, couvre le corps expéditionnaire anglais en Abyssinie pour le New-York Herald (1867-68), puis atteint le lac Tanganika en recherchant Livingstone (1871), explore le Haut-Nil (1875-76), descend le Congo jusqu'à l'estuaire (1877), préparant ainsi la colonisation du Congo, puis, dix ans plus tard (exploration des lacs Albert et Edouard) celle de l'Afrique orientale anglaise. Le premier journal qui ait commandité ses expéditions, le New-York Herald de Gordon Bennet s'était taillé outre-Atlantique une forte réputation avec de tels reportages, et prenait une avance d'environ un demi-siècle sur les procédés des journaux français.

(2) cf. Rouletabille au beau milieu de la guerre des Balkans (le Château Noir, Les étranges noces de Rouletabille). La génération qui suit celle de Gaston Leroux n'offrira plus de journalistes qu'aux romans d'espionnage et aux bandes dessinées ; mais leurs héros n'ont plus guère de rapport au journal qui les emploie.

Le Matin, au début du siècle, orne-t-il ses "oreilles" de fils télégraphiques et brandit sous son titre, sur toute la largeur de la page, l'indication suivante : "seul journal français recevant par fils spéciaux les dernières nouvelles du monde entier" (1).

Le déclin de la presse d'opinion, si on peut user d'un terme aussi ambigu, commence au moment où les progrès techniques ont abandonné le stade du laboratoire pour une utilisation "industrielle". Et ce ne saurait être un hasard si la première guerre mondiale marque le passage d'une presse centrée sur l'opinion d'hommes influents, à la presse de plus en plus ouverte au spectacle du monde (2). Sa forme ne pouvait que s'en trouver profondément modifiée.

(1) Cette phrase est insérée sous le titre entre deux filets horizontaux précédés de la mention : "derniers télégrammes de la nuit".

(2) La célébrité des journalistes-reporters commence avec quelques performances qui vont faire du grand reportage un genre privilégié après 1918. Parmi les exploits les plus populaires des reporters d'avant la "grande guerre", nous relevons le match entre Henri Turot du Journal contre Gaston Steigler du Matin : il s'agissait de faire le tour du monde le plus rapide ; Steigler l'avait largement emporté. Mais il y avait d'autres formes d'exploit ; ainsi Gaston Leroux était parti, pour le compte du Matin, à la rencontre de l'expédition polaire Nordenskjöld. Toujours pour le compte du Matin, en octobre 1902, un reporter se jette à l'eau pour savoir si les chiens adjoints à la brigade fluviale servaient à quelque chose : les chiens aboient mais restent sur la berge et la brigade est supprimée etc...

L'entre deux guerres

Si, en 1914, à l'exception des récents journaux qui se consacrent à l'illustration photographique comme l'Excelsior, le journal n'est pas fortement différent de ce qu'il était en 1900, la période qui conduit à la seconde guerre mondiale montre une différence de présentation croissante entre deux catégories de journaux.

Les journaux d'opinion qui subsistent encore (de l'Oeuvre au Temps), ainsi qu'un certain nombre de journaux reconnaissables à la nature de leur papier (1), demeurent largement fidèles à la mise en page antérieure où la grille des colonnes continue à fixer le cadre du texte qui se trouve ainsi toujours découpé en lanières verticales régulières. En revanche, les journaux populaires (Le Petit Parisien, et Paris-Soir surtout) cherchent sans cesse à améliorer leur page, tentent de nouvelles maquettes et font un effort tout particulier d'illustration. On trouve ainsi à la une de fréquentes caricatures au milieu du rez de chaussée mais surtout on voit apparaître des photographies qui tendent à illustrer les principaux événements du jour : c'est la

(1) La qualité des papiers utilisés par la presse couvrirait un éventail beaucoup plus large qu'aujourd'hui où les quotidiens ont tous, à peu près, le même type de papier, qui s'oppose au papier "couché" des magazines.

fonction de ces illustrations qui va changer. Si on se reporte aux dessins en couleur que le Petit Journal Illustré offrait une génération plus tôt à ses lecteurs, on découvre que les scènes d'actualité y étaient traitées en compositions assez stéréotypées, avec une grande attention au décor qui, par exemple, associait au spectacle de la dégradation de Dreyfus la représentation de la cour des Invalides, du dôme du Panthéon, et des tours de Notre-Dame. Quand la photographie s'est introduite dans la presse quotidienne, c'était, le plus souvent, sous la forme de clichés d'archives : il n'y a pas une très grande différence à cet égard entre les photographies-portrait des diverses personnalités qui figurent à la une du Journal des années vingt, et, par exemple, le portrait à la plume que Le Matin, le 23 Janvier 1903, livrait d'Edouard VII et d'Alexandra, à la mort de la reine Victoria. Ce qui est nouveau, en revanche, c'est que les reporters vont désormais être accompagnés par des photographes et que l'illustration va abandonner les clichés d'archive pour les instantanés. L'identité cède le pas à l'actualité. Une fois de plus, c'est la volonté du journal d'être au plus près du "réel" qui se révèle ici, ou, plus exactement, le journal se sert de ce nouvel instrument pour construire de nouveaux signes du "réel" ; il est vrai, nous le verrons, que la photographie y est particulièrement appropriée. Il ne faudrait pas oublier cependant que l'illustration est très lente à se développer, sans doute en raison des difficultés à obtenir une photogravure acceptable (trame, encre et papier) et de son coût. Bien sûr, il y a l'Excelsior qui, dès son premier numéro (16 Novembre 1910), publiait une photographie en pleine page ("La veuve du Grand Duc Serge au couvent"), et un mois plus tard,

"inventait" le "film des événements" (1) ; mais, justement, il n'y avait qu'Excelsior, et il n'y eut, jusque vers 1930 que l'Excelsior à se comporter ainsi. Peut-être parce que ce "journal quotidien illustré", comme le disait son sous-titre en faisait le spécialiste unique de l'illustration. Les autres journaux, pendant ce temps, continuaient à limiter leurs illustrations à une justification de une ou deux colonnes.

Les titres aussi se développent et tendent à être plus expressifs que descriptifs. Nous avons relevé la naissance, à l'extrême fin du siècle précédent, du titre - bandeau dans la presse populaire ; ces titres occupaient toute la largeur de la une, mais ne renvoyaient souvent qu'à un article assez peu développé, qui, de surcroît, ne se trouvait pas forcément placé en tête de la première colonne. Ce titre - bandeau se trouve alors remplacé par des titres plus nombreux, sur une largeur variable de deux à cinq colonnes selon l'importance de l'événement, qui occupent le haut de la page ; mais, et c'est là leur nouveauté, ils annoncent les articles placés immédiatement en dessous, et qui occupent la même largeur qu'eux, alors que jusque là, si c'était évidemment le cas des titres justifiés à la colonne, le titre - bandeau était sans rapport spatial nécessaire et automatique avec l'article auquel il renvoyait. Du même fait - c'en est une conséquence - les retournes se généralisent : plus la une se remplit d'informations diverses, plus les articles qui les développent doivent se poursuivre dans les pages intérieures. La lecture du journal en est fortement modifiée.

(1) Le 29 Décembre 1910; Excelsior publie ce jour là 7 photographies à la une, photographies qui "suivent" un accident d'avion et en montrent les phases principales, depuis l'avion en vol jusqu'aux cadavres après l'accident. Reproduit par R. Manevy, o.c.

Cette modification est facilitée par l'accroissement du nombre des colonnes : en 1924, les cinq grands du consortium passent à 7 colonnes pour accroître le rendement financier de la ligne de publicité en la raccourcissant (1). L'ensemble de la presse le suit, et peut avant la seconde guerre mondiale, ajouter encore une colonne pour aboutir aux 8 colonnes que le grand format a conservées depuis (2).

L'apport le plus nouveau dans l'attrait que peut présenter le journal est l'introduction de la couleur qui apparaît en 1925 dans Le Journal (3). Mais l'usage de la couleur reste extrêmement marginal, réservé à des événements perçus comme tout à fait exceptionnels, et ne progresse que très lentement. Il faut tout de même signaler le succès considérable des numéros en couleur consacrés en 1937 au couronnement de Georges VI et, en 1938, au voyage en France des souverains anglais. La couleur présente un attrait certain, mais il ne nous semble pas, comme on le verra plus loin, que son apparition, puis son développement, aient apporté une modification considérable (sinon techniquement) au fonctionnement de la mise en page.

Toutes ces modifications - titres, illustrations, couleur - ne virent le jour que pour autant que de nouveaux contenus rédactionnels apparaissaient, eux-mêmes étant largement l'effet de ces inventions.

(1) Il y avait déjà eu, avant guerre, quelques tentatives de journaux à 7 colonnes : La Petite Gironde y était venue dès 1912 (voir Louis Charlet et Robert Ranc, Histoire Générale, o.c.t.III, p.76). La nouvelle justification des colonnes est de 12,6 cicéros, au lieu de 14, cf. supra.

(2) Le filet entre colonnes aussi s'est raccourci : il est passé de 9 points au début du siècle à 6 points en 1939.

(3) cf. infra.

Les nouveaux contenus rédactionnels

I - Le reportage

La guerre de 1914-18 avait forcé les français et leurs journaux à sortir d'un assez vif isolationnisme géographique. Ses effets et ses suites vont dans le même sens. La paix, d'abord, puis la création et les débats de la Société des Nations, plus tard la guerre d'Ethiopie, la guerre d'Espagne et l'invasion de la Tchecoslovaquie ont très souvent dominé les débats de politique intérieure et, par suite, l'attente des lecteurs. A cela s'ajoute pour notre pays l'existence d'un immense empire colonial qui, comme on le sait, donne lieu à "exposition". Cet empire n'est pas nouveau, et c'est sans doute l'extension du regard politique très au delà de nos frontières qui le rend désormais l'objet d'une attention particulière de la presse. On voit ainsi se développer le "grand reportage" qui, alors plus que maintenant, correspond à une fonction journalistique spécifique. Ce reportage, qui est le fait de journalistes professionnels en déplacement, prend essentiellement trois formes qui subsistent encore : le reportage proprement dit, à l'occasion des conflits (crises ou guerres) qui commencent à affecter le monde sans interruption ; les enquêtes sur les grands pays du monde auxquels la presse tente d'intéresser l'opinion ; ce type de reportage-enquête est celui qui donne lieu aux chefs d'oeuvre du reportage, par exemple celui qu'Albert Londres fit en 1922 sur le bagne de Louisiane

pour le Petit Parisien, imité immédiatement par la plupart des grands journaux; les récits de voyage enfin, qui sont une forme consacrée pour la familiarisation avec l'univers colonial.

Mais il y a encore deux autres formes de reportage. Et d'abord celle des correspondants à l'étranger qui apparaissent alors ; les grands journaux constituent, parallèlement aux réseaux des agences internationales, des réseaux de correspondants permanents à l'étranger, résidant dans les grandes capitales. Pourtant la forme la plus originale du reportage à cette époque est celle des grands romanciers auxquels les journaux font appel. Ce n'est pas tant alors la révélation d'une information inédite qu'on attend que l'originalité d'un regard ou le sel d'une écriture qu'on n'est pas habitué à rencontrer en ce lieu ; c'est une autre forme de scoop. Ainsi, par exemple, Le Journal, en mai-juin 1835, confie à Colette le reportage du premier voyage du paquebot Normandie, ou bien, en Juin 1936, Paris-Soir fait un tour du monde avec Jean Cocteau. C'est l'époque où les reportages sont signés Mac Orlan, Dorgelès, J. Kessel, B. Cendrars, A. Giraudoux, H de Monfreid, A. Salmon, A. Billy, Saint-Exupéry, G. Simenon etc... (1).

II - Le renouveau du fait divers par la photographie

Dans ce domaines aussi, le développement de la photographie apporte d'intéressantes modifications parce que, comme nous l'avons dit, le journaliste est

(1) Voir Pierre Albert, Histoire Générale, o.c.t.III p.478 à 481 qui en donne de nombreux exemples.

accompagné d'un photographe qui permet au journal de diffuser, par exemple, l'effigie de Landru dans tous les foyers médusés d'une telle monstruosité chez un homme d'apparence, somme toute, normale. Avant d'analyser plus loin, plus en détail, l'usage et les fonctions actuelles de l'illustration photographique, il convient d'en préciser ici quelques traits qui expliquent en partie l'importance de son apport à l'évolution du journal. Comme le remarque R. Barthes (1), "la photographie, en raison de sa nature absolument analogique, semble bien constituer un message sans code", et plus précisément encore, "de toutes les images, seule la photographie possède le pouvoir de transmettre l'information (littérale) sans la former à l'aide de signes discontinus et de règles de transformation". Avant l'extension de la photographie, seul le dessin, après la gravure, permettait l'illustration ; mais la reproduction d'une scène (2), ou celle d'un objet (3) obligent à des transpositions qui obéissent à des règles. Ainsi le lecteur percevra-t-il la règle de transposition, ou le style du dessinateur, tout autant, sinon plus, que l'objet représenté. C'est bien ce qui explique la permanence du dessin humoristique et de la caricature dans la presse contemporaine : le dessin ne reproduit pas tout, tant s'en faut, il fait un choix, il distingue. Le dessin fait une opération de tri entre le signifiant et l'insignifiant, ou, plus

(1) R. Barthes, Rhétorique de l'image publicitaire, in Communications, n° 4, 1964, p.46.

(2) La conquête de l'Algérie, au siècle précédent, en offrit de célèbres ; de telles scènes, la reddition d'Abd-el-Kader, par ex., apportait un exotisme et une vigueur qui faisaient totalement défaut à l'iconographie de la famille royale du même moment.

(3) La tour Eiffel, par ex., qui constitua le signe le plus représentatif de l'exposition universelle, avant de devenir celui de la "parisité".

exactement, il introduit une scission entre les unités signifiantes et les unités signifiées ; et c'est peut être pour cela qu'il est un message "fort", ce que les caricaturistes savent tout autant que les psychologues qui les utilisent (et non les photographies) dans les tests projectifs. Le dessin intervient à l'intérieur même de l'objet qu'il représente, scène ou personnage. Mais, en même temps, le dessin ne peut pas ne pas afficher son code, il s'accommode aisément de la signature qui lui est presque indispensable et qui l'accompagne généralement. Cette signature, et ce code, désignent clairement une instance d'énonciation, affirment qu'il s'agit là du regard de quelqu'un qui affiche son identité. Parfaitement adéquate à un journalisme d'opinion, l'illustration par le dessin peut se maintenir sans gêne dans le journalisme "critique" (1). Le dessin exprime avant tout une culture (2). La photographie, au contraire, se donne l'air d'être le signe d'une nature. C'est pourquoi nous faisons du fait divers le lieu d'une lecture possible de l'évolution de la presse. Nous croyons pouvoir déceler, dans l'usage que fait le fait divers de la photographie, l'indice d'une modification importante du rôle que la presse se donne. On pourrait, avec intérêt, comparer les affaires judiciaires les plus importantes, avant et après l'introduction de la photographie dans la presse. Nous ne pouvons, faute d'une étude très approfondie sur ce point, avancer plus que des hypothèses : le moralisme vigoureux

(1) Les suppléments littéraires de grands journaux comme Le Monde et le New-York Times continuent d'en publier régulièrement; on pourrait même dire que les illustrations de Lévine dans le célèbre journal américain sont une institution aussi stable que le journal lui-même.
(2) cf. les caricatures "judiciaires", portraits faits à l'audience où le photographe n'a pas accès.

n'a pas disparu, on le voit bien si on prend les trois "affaires" qui nous semblent les plus représentatives de cette période : l'affaire Landru qui, du mois d'Avril 1919 à février 1922 tombe à point pour détourner l'attention du public des difficultés très graves de l'immédiat après-guerre ; dix ans plus tard, alors qu'on semble sortir de la crise économique, pendant l'été 1933, la jeune Violette Nozières retient l'attention du public par son parricide inconcevable ; puis, en 1934, dans une situation de crise politique grave, la mort du conseiller Prince dans l'affaire Stavisky. Ces trois affaires sanglantes passionnent l'opinion et les journalistes tout comme les affaires similaires des époques précédentes, mais il y a pourtant quelque chose de radicalement nouveau, et c'est cette nouveauté là que nous attribuons à l'extension de la photographie : c'est l'irruption du "réel" brut dans la presse. Entre Troppmann et le lecteur, il y avait toute l'épaisseur du chroniqueur ; entre le visage de Landru, ou celui de Violette Nozières et le public, il n'y a rien. Du moins le public le croie-t-il. Ce que la photographie introduit, c'est une conscience "spectatorielle", là où, peu auparavant, il y avait une conscience morale, patriotique, religieuse etc... On pourrait dire que c'est l'irruption d'un "non-code" de la nature dans un univers jusque là régi par une culture fortement marquée. Si nous le soulignons à propos du fait divers (1), c'est précisément parce que le fait divers est l'irruption d'un désordre dans un système de conventions acceptées, il est toujours surgissement de ce qui échappe à la norme, aux règles du jeu. Le journaliste, naturellement, tente d'assimiler cet élément intrus, cet incident, de marquer contre lui

(1) Pour l'analyse de la structure du fait divers, cf 3ème partie.

la suprématie des codes et des lois (le grand fait divers est généralement d'ordre judiciaire) ; c'est sous sa forme la plus plate, le "à bon entendeur" qui clot souvent encore le hold up manqué ou l'arrestation du délinquant en fuite. Il reste que quelque chose est né là sur quoi nous reviendrons : le "vécu", le "au coeur du réel" que le journalisme ne cesse de poursuivre. La photographie y est d'un secours d'autant plus vif qu'elle rapproche, qu'elle donne une familiarité, presque l'intimité d'un proche aux monstres sanguinaires comme Landru - ou, dans un tout autre registre, à Edouard VIII amoureux. Ce fait divers-là, en décembre 1936, qui transforme un roi en Duc de Windsor, a un autre intérêt : il montre une "féminisation" croissante de l'actualité ; mais notre propos n'est pas là. Le très grand soin donné au fait divers pendant cette période indique une curiosité nouvelle du public et la modification de sa forme fournit un élément important d'appréciation de sa nature.

III - Le sport

Bien que la naissance de la presse sportive soit antérieure à la première guerre mondiale, c'est seulement après 1918 que la presse quotidienne non spécialisée publie des articles consacrés aux compétitions sportives. C'est à cette époque en effet que la presse quotidienne reconnaît l'importance sociale du sport et développe les rubriques qu'elle lui consacre, apparues pourtant avant guerre (1). C'est le développement

(1) La bibliographie de la naissance du sport dans la presse est assez restreinte. Cela ne donne que plus de prix aux deux seuls ouvrages que nous ayons utilisés : E. Seidler, Le Sport et la presse, Paris: A. Colin, 1964, coll. Kiosque; et J. Gritti, Sports à la une, A. Colin, 1975...

de la rubrique qui nous semble ici le fait important ; il ne s'agit plus en effet d'inclure les manifestations sportives à l'égal de manifestations diverses dans d'autres domaines (une "variété" comme on aurait dit un siècle plus tôt), mais d'institutionnaliser les articles sportifs comme une partie constitutive (rubrique) de l'équilibre du journal ; ce faisant, le journal ne fait que reconnaître l'importance prise par le sport dans la société. Tous les sports d'ailleurs n'y ont pas une part égale, ce qu'on peut vérifier de nos jours encore en constatant que si les vingt dernières années ont imposé le ski, la place du tennis est beaucoup plus récente et moins importante. Dans les années vingt, c'est le cyclisme qui se taille la part du lion en occupant fréquemment une page entière le lundi. Paris-Soir a joué un rôle décisif dans l'extension du sport à la presse non spécialisée à partir du moment où il lui a consacré une page quotidienne et souvent deux le lundi. Un autre trait marquant du sport dans cette presse est la suprématie des épisodes sportifs qui conduisent à des performances spectaculaires : ainsi la tentative de Nungesser et Coli en mai 1927, puis le succès de Lindberg dans la traversée de l'Atlantique paraissent un moment faire oublier tout le reste de l'actualité ; on sait d'ailleurs le succès considérable que connaissaient alors les "meeting" d'aviation.

... qui dresse un panorama des figures du sport dans la presse actuelle avec moins de bonheur, nous semble-t-il que dans les autres analyses de la presse (cf bibliographie). Sur le sport, plus généralement, cf. Roger Caillois, Les jeux et les hommes, Gallimard, 1958, et J. Dumazedier, Vers une civilisation du loisir, Le Seuil, 1962.

Chaque année, enfin, le moment le plus attendu de la vie du sport est le tour de France auquel les journaux consacrent des moyens exceptionnellement importants : en 1938, par exemple, Le Petit Parisien y attache 30 collaborateurs, 8 autos et 3 motos, et Paris-Soir 40 collaborateurs, 10 autos, 3 motos et un avion (1). La photographie avait changé bien des choses aux possibilités de "couverture" d'un tel événement depuis que Belin avait, en 1932, donné à la presse, avec l'appareil qui porte son nom (le Belinot) le moyen de transmettre des photographies par fil.

IV - Le Cinéma

Nous avons vu que les premiers quotidiens français, à l'image des périodiques contemporains, faisaient une large part aux belles-lettres. Après 1918, c'est moins la littérature que le "spectacle" que le journal retient. Cela n'est pas absolument nouveau parce que la présentation des spectacles et de multiples échos sur la vie des artistes figuraient depuis longtemps dans le journal ; c'était un des contenus essentiels de la rubrique "variétés" que les journaux possèdent dès la fin du XVIIIème siècle. La nouveauté, là encore, c'est que le spectacle, comme tel, donne lieu à une rubrique spécialisée, et, parmi tous les spectacles, celui qui est le plus "visuel", le cinéma (2). C'est en pleine guerre, en 1916, que Le Gaulois crée la première chronique

(1) chiffres fournis par Pierre Albert, Histoire Générale, o.c.t.III, p.479.

(2) René Jeanne et Charles Ford, Le cinéma et la presse, (1895-1960), Paris: Colin, 296 p. Coll. Kiosque.

hebdomadaire sur le cinéma. On sait comment le spectacle - du music-hall au cinéma - fut favorisé pendant ces années terribles pour soutenir le moral des combattants et la patience des "civils". Mais il ne nous semble pas que ce seul motif "patriotique" ait animé les journaux, car il n'expliquerait pas que la presse se soit attachée de véritables spécialistes pour rendre compte des nouveautés en ce domaine, à l'image de Paris-Midi qui, en juin 1918, confie sa rubrique cinématographique à Louis Delluc. Nous y verrons plutôt la réaction quasi-instinctive de cet ancien moyen de communication de masse devant le nouveau "mass-médium" qu'il ne peut ignorer. Mais c'est seulement à partir de l'exemple du Petit Journal qui inaugure cette nouvelle rubrique en octobre 1921 que la critique des spectacles, surtout cinématographiques, se généralise.

Le plus important pour nous est peut-être que ces rubriques deviennent rapidement des pages spécialisées, ce qu'on peut vérifier en remarquant que la partie rédactionnelle (critiques et échos) y est mêlée à de la publicité (rédactionnelle également). Cette spécialisation nous semble le signe d'un nouveau fonctionnement du journal.

La diversité du contenu informationnel (1) est présente dès l'origine du journal, mais on assiste,

(1) La chronique est née avec le Moniteur (cf. supra) et nous semble acquise dès l'Empire. Mais la classification des informations reste assez floue à l'image du titre de "variétés" qui regroupe des contenus extrêmement divers. Il est difficile de dresser un catalogue des chroniques et des chroniqueurs dans la mesure où les...

dans le premier quart de ce siècle, à l'affaiblissement du "politique" comme aliment majeur. La presse, à cette date s'est mise à vouloir rendre compte de toute l'activité sociale du pays et des événements qui paraissent les plus marquants en dehors des frontières. Cette mutation ne pouvait s'effectuer sans que naisse un "découpage" de l'information, en même temps qu'une mise en espace des éléments nouveaux. Car la mutation est là, elle se traduit, dans l'espace du journal, par la distribution de la surface des pages et par la répartition des contenus, selon les pages, de la matière informationnelle. Traduction abstraite et fortement codée, fortement hiérarchisée, mais sans que le code ni la hiérarchie se trouvent explicités. La surface du journal devient le lieu d'une combinatoire où les informations de provenance diverse vont se conjuguer sous le regard du lecteur. Cette modification a été précédée par un long mûrissement, et on peut toujours

(...) catégories retenues sont mouvantes quelle que soit l'époque considérée. Au début de ce siècle, on trouve, ^{sous} le nom de "variétés", la vulgarisation des faits scientifiques, industriels ou artistiques, mais aussi des questions d'administration, de voirie, de salubrité et de moralité publique. Les "variétés" se chargent en "nouvelles" lorsqu'elles sont signées d'un journaliste ou d'un écrivain qui manifeste dans un domaine restreint une habileté de plume reconnue. Le chroniqueur mondain donne les informations relatives à toutes sortes de fêtes sous les rubriques "Mondanités", "Vie élégante", "Vie de Paris" etc... L' "écho" relate très brièvement, dans une forme littéraire marquée, les petits événements mondains. Parmi les journalistes, on distingue avec soin, et depuis fort longtemps le "bulletinier politique", le "courriériste parlementaire", le "courriériste théâtral", distinct de la "critique théâtrale", le "critique bibliographique ou littéraire" etc... Sur les différentes catégories de journalistes à la veille de 1914, voir A. De Chambure, o.c. p. 435 à 441.

trouver des exemples avant-coureurs de ce qui se généralise dans l'entre deux guerres, mais elle ne pouvait s'installer qu'à la condition que le journal abandonne la régularité de ses bandes verticales ; l'information, qui a cessé d'être le compte rendu de "débats", naît à partir du moment où l'espace du journal permet la rencontre, le choc d'unités dont la référence varie sans cesse.

C'est d'abord à la une que le phénomène apparaît, mais aussi dans le fait que les pages intérieures tendent de plus en plus à être spécialisées. Plus rien dès lors, sinon le coût de la rédaction, de l'impression et du papier, ne s'oppose à une croissance continue du volume du journal, puisqu'il a trouvé de nouveaux principes d'organisation qui sont totalement indépendants de sa taille : il est désormais toujours possible d'inventer une nouvelle rubrique, à l'instar de celles qui existent, ou d'en accroître considérablement l'ampleur. La pagination se développe à partir des années 1923-24, et c'est au même moment, ce qui ne peut plus constituer pour nous une surprise, que le contenu des pages, contrairement à ce qui se passait avant guerre, se spécialise. Il suffit pour s'en convaincre de suivre la collection d'un des grands journaux du moment. Le Petit Parisien, par exemple, développe à partir de 1925 des pages "magazine" qui, tous les jours, ou toutes les semaines selon la nature de la rubrique, s'adressent à une catégorie de lecteurs déterminée ou visent un type particulier de curiosité (sport, littérature, cinéma, par exemple). Nous connaissons bien cette spécialisation puisqu'il n'est aucun journal qui, de nos jours, n'ait chaque semaine ses pages spéciales radio-télévision par exemple, ou ne réserve à tel jour de la semaine telle ou telle

rubrique (1). Cette spécialisation n'est pas dépourvue de préoccupations commerciales puisqu'elle permet de regrouper la publicité consacrée à un type d'objet ou destinée à une catégorie particulière de lecteurs ; ce ne saurait donc être un hasard si cette spécialisation intervient au moment où le nombre de colonnes se trouve augmenté. Il reste que cette spécialisation modifie l'apparence du journal, et les conditions de sa lecture.

Paris-Soir

Toutes les modifications apportées à la forme du journal se trouvent, d'une certaine façon, résumées et amplifiées dans Paris-Soir qui joue à cette date le rôle de novateur que Le Matin avait joué 30 ans plus tôt. En mai 1931, en effet, sous la direction de Jean Prouvost, le journal prend le sous-titre de "quotidien d'informations illustrées" ; on assiste alors à une véritable révolution de la mise en page. L'image y prend une place considérable et domine souvent le texte (il arrive que la une et la dernière page soient remplies de photographies). C'est aussi la taille des titres qui varie. Pour la première fois

(1) Le Monde en offre le modèle le plus achevé avec ses encarts : le monde de l'économie le mardi, les sciences et techniques le mercredi, la médecine le jeudi, les livres le vendredi, les loisirs et le tourisme le samedi et ses numéros spéciaux Europe ou Monde.

dans l'histoire de la presse française, il suffit de feuilleter le numéro pour découvrir son contenu ; le lecteur est guidé dans son choix par la grosseur des caractères et la taille des photographies. Dans une première étape (de 1931 à 1936), la page est divisée en rectangles qui s'équilibrent de façon parfaitement symétrique de part et d'autre des deux axes de pliage du journal : ce n'est plus la colonne qu'on perçoit, mais des carrés et des rectangles équilibrés (1). Puis, à l'exemple de la presse anglo-saxonne, en particulier le Daily Express, Paris-Soir abandonne la symétrie et, le premier en France, adopte les décrochements qui transforment en puzzle et la lecture en course au trésor : les "plages" se heurtent et se croisent, se mettent en valeur par leurs seules oppositions ; pour la première fois, l'ordonnance de la page ne reflète plus visiblement le jugement du journaliste qui fondait l'ordre précédent, mais, d'une certaine façon, elle mime le surgissement de l'actualité.

Tout aussi remarquable est le fait que la formule de Paris-Soir n'a cessé d'évoluer : tout ce que nous venons de voir, du reportage aux spectacles, y trouve sa place. Le sport, en particulier, y tient une place éminente sous la direction de Gaston Bénac, avant que le journal, en juillet 1935, ne comporte un supplément hebdomadaire illustré de 16 pages sous

(1) R. Manevy, o.c. reproduit la une du 11 Octobre 1934 qui, après l'attentat de Marseille, publie 5 photographies qui occupent les 4 angles et le centre de la page ; dans la partie gauche, Alexandre 1er, à droite, Louis Barthou se font face sous le titre qui occupe les 7 colonnes : "La Yougoslavie et le France en deuil". La symétrie est aussi respectée dans les caractères qui se répondent par rapport à l'axe vertical médian de la page. Cf. aussi Pierre Albert, Histoire Générale, o.c. t.III, p.476 et 525.

le titre de Sprint. La dernière édition du soir, qui coûtait 10 centimes de plus (le prix moyen des journaux est alors de 25 centimes) comportait 2 pages supplémentaires consacrées aux résultats des courses hippiques. C'est Paris-Soir enfin qui crée l'horoscope quotidien en avril 1935.

A la veille de la seconde guerre, on peut dire que tout est en place de ce qui permettra la forme des journaux que nous connaissons, et c'est pourquoi nous cessons là ce parcours rétrospectif. Le journal a atteint les ressources des deux formats dont il a exploré la plupart des formes. Mais, avant qu'il ne poursuive sa progression, la guerre, l'occupation, puis le contingentement du papier limitent considérablement ses possibilités. Pendant la guerre, les journaux ne peuvent publier que 4 pages et doivent limiter leurs titres à 3 colonnes. A la Libération, le 21 Août 1944, on ne trouve plus à Paris que 4 journaux d'avant guerre, ce sont l'Humanité, Le Soir, l'Aube, et Le Figaro qui s'étaient sabordés. Mais ceux-là, comme les nouveaux venus, issus de la Résistance, vont lentement repartir avec les mêmes matériels d'impression qu'ils possédaient avant guerre. La guerre et les restrictions ont provoqué une forte régression des formes du journal (1), et dans une large mesure, ont accentué le retard de la

(1) La pénurie de papier dure jusqu'en 1948 si bien que la presse doit se plier à une pagination maximale de 4 pages en 1946, 6 pages en 1947, et 8 pages en 1948 et 1949. Mais la progression ensuite est encore lente et ce n'est qu'en 1952, par exemple, que Paris-Soir atteint 16 pages, ce que faisait l'Intransigeant 20 ans plus tôt.

presse française sur la presse anglaise ou américaine. Mais cette histoire récente des journaux est trop proche pour qu'il vaille la peine d'y insister, d'autant plus que nous la retrouverons sans cesse en analysant la forme de leurs discours.

DEUXIEME CHAPITRE

La mise en page

Les pages qui précèdent nous ont permis de voir comment l'évolution du journal aboutissait en quelque sorte à une triple mise en forme. Les énoncés se trouvent en effet progressivement classés, au fur et à mesure que leur éventail s'accroît. C'est une première mise en forme qu'on peut caractériser sous le nom de mise en rubrique ; cette mise en rubrique n'est rien d'autre que la constitution de "références" selon lesquelles les contenus pourront se distribuer ; mais ces "références" ne peuvent être perçues que dans la mesure où le journal, et rien d'autre, les constitue comme références. Il suffit pour s'en rendre compte, de considérer, comme les analyses de contenu l'ont depuis longtemps montré, que les journaux usent de "références" extrêmement variables, en classant dans telle rubrique ce que d'autres journaux classent dans d'autres ; plus encore, le glissement d'un objet d'une rubrique à une autre, le surgissement de nouvelles rubriques, la disparition ou la désuétude d'autres rubriques sont souvent des indicateurs intéressants de l'idéologie d'un journal ou de l'évolution des objets considérés (1). La mise en rubrique

(1) Nous avons nous-même dû affronter cette difficulté dans la collecte des informations sur la contraception et le contrôle des naissances des deux dernières décennies (cf. A.T.P., o.c. CNRS). A la place d'un objet supposé formé (/contraception /ou/ avortement/) nous nous trouvions devant des configurations mouvantes où l'objet que nous cherchions se trouvait conjugué par exemple à la thalidomide, c'est à dire à labiologie...

ne saurait être la classification du monde "réel" : il y a trop de divergences et de modifications constantes des contenus pour cela, ou, plus exactement, ces divergences et ces modifications nous apprennent que c'est la mise en rubrique qui transforme les contenus du journal en "réalité". Nous nous contenterons donc pour le moment de dire qu'il s'agit d'une organisation des références i.e. d'une mise en forme du sens des énoncés. (1)

Une deuxième mise en forme concerne la relation entre l'article lui-même et le titre dont on a vu qu'il se développait quantitativement et qualitativement. Il ne s'agit plus là du sens des énoncés puisqu'il est censé rester le même et puisque le titre est censé dire le sens de l'article, c'est donc une mise en forme des énoncés eux-mêmes. Le journal, en effet, joue sur la forme des énoncés au fur et à mesure qu'il les dispose en titres, sous-titres, lead et article. La première de ces mises en forme installe un paradigme (santé, justice, économie etc...) dans le déroulement du journal ; il joue sur le déploiement linéaire, horizontal, du journal et de ses pages.

... (malformation du foetus), à l'économie (industrie pharmaceutique) ou politique (contrôle de l'industrie), ce qui est un problème constant pour le lexicologue. Un cas particulier de l'organisation des références est fourni, dans les journaux régionaux, par la "locale". Cette rubrique est consacrée, comme chacun sait, à la vie quotidienne d'une localité ; or elle se voit comme systématiquement dépourvue des événements importants qui peuvent l'affecter (événement politique, modification du réseau routier..) lesquels rejoignent d'autres rubriques (informations générales par exemple).

(1) Pour l'analyse du "réfèrent", cf. infra, 3ème partie.

La seconde mise en forme juxtapose les différentes parties ou les différentes formes de ce qui est censé être le même énoncé ou du moins la même unité référentielle ; il les place l'un au dessus de l'autre, verticalement : il y a là comme une subordination paratactique des parties de l'énoncé.

La troisième mise en forme consiste en la spécialisation du genre des énoncés qui vont apparaître comme autant de modes distincts de la "production" du discours de presse : l'éditorial, le billet, la chronique, le compte rendu, les brèves etc... brisent l'unité énonciative du journal. Or ces "types" ou ces "genres" d'articles sont progressivement séparés par des filets qui les isolent comme les pièces du puzzle dont nous parlions plus haut. Ils apparaissent comme autant de surfaces dont la forme est stable pour certains (l'éditorial et le billet par exemple), généralement variable pour les autres.

Cette triple mise en forme, la distribution des énoncés selon leur "genre", leur articulation topographique, et la répartition des énoncés selon leur sens, nous conduit à envisager l'utilisation que le journal fait de la page, considérée comme un plan dont la presse a progressivement exploré les possibilités. Comme tout plan, la page se caractérise d'abord par ses deux dimensions. Mais, contrairement à ce qui se passe dans tout système graphique, ces deux dimensions ne possèdent pas de signification propre. On sait en effet que la construction d'une figure repose sur une ou deux variables distinctes ; or, dans la page de journal, on ne peut découvrir de variables distinctes qui soient des composantes de l'information. Les deux dimensions du plan, l'axe vertical et l'axe horizontal, n'ont pas, en elles-mêmes, de sens, elles constituent,

comme dit M. Mouillaud, une "forme a priori de l'espace journalique" (1). Les "points de repère" que nous avons parcourus plus haut nous montrent en effet que le journal est toujours en quête d'un équilibre entre ce qu'on pourrait appeler l'ordre de la langue (déploiement temporel et donc linéaire du discours), et celui du discours du journal lui-même, construit par ses formes propres qui développent dans le temps la logique propre de ce discours.

Le Colonnage

L'analyse du plan constitué par la page doit évidemment commencer par celle des colonnes qui ne constituent pas à proprement parler un système, mais un code (2). Ce qui le prouve est l'évolution du nombre de colonnes dans le temps et la coexistence, dans un temps donné, de colonnages variés. C'est ce pourquoi nous avons fait un rapide inventaire de la répartition des colonnes et des formats, maintenant, et au siècle dernier. Ce code existe pour tous les journaux, mais chacun en offre une actualisation particulière qui constitue sa forme propre ; il reste que chaque époque

(1) M. Mouillaud, o.c. p.171.

(2) Nous entendons ici le code comme "système de contraintes". C'est l'ensemble du dispositif qui fait système. La caractéristique d'un système de signes est de produire de la signification, ce que précisément nous allons tenter de montrer.

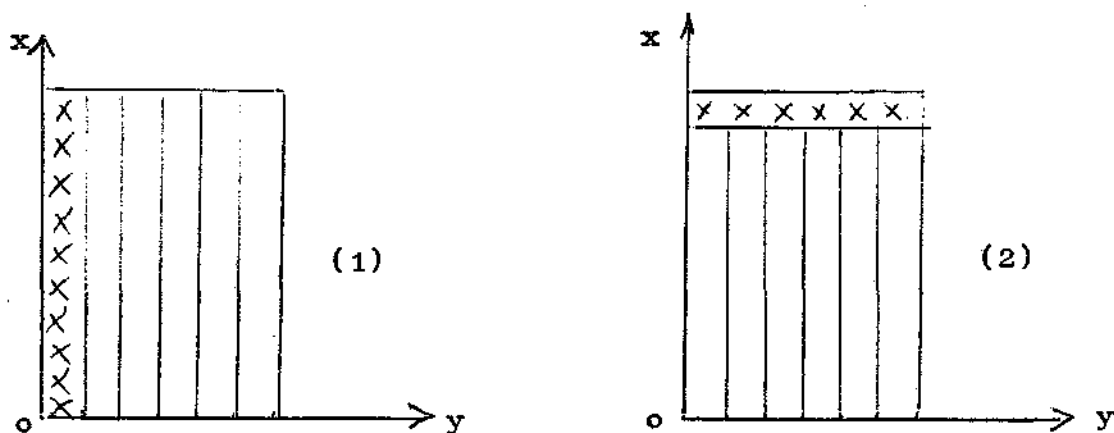
a constitué un ou plusieurs modèles standard : les trois colonnes du XIX^es., les six, puis sept colonnes de la Troisième République, les huit colonnes du grand format actuel...

Pourquoi des colonnes ? Cette question d'apparence simple ne comporte pas de réponse certaine. Tout au plus peut-on indiquer les quelques éléments de réponse que constituent les contraintes de fabrication, celles qu'on retrouve dans tous les imprimés d'une certaine taille. Il est en effet plus aisé de composer des lignes relativement étroites pour trois simples raisons de fabrication : historiquement, la composition à la main exige de ne tenir en main qu'un nombre restreint de caractères ; l'invention des monotypes et des linotypes n'y a rien changé parce qu'elle s'est introduite progressivement dans un univers déjà fortement codé. En outre, la correction des lignes courtes est plus aisée, à la main, et plus économique à la machine. Ces deux raisons n'en sont évidemment plus à l'âge de la photocomposition qui a fait disparaître ces deux contraintes ; mais il en reste une troisième, c'est que la composition sur toute la page impose un autre mode de lecture et contraint, pour chaque changement d'unité, à un blanc typographique important ; ce blanc, indispensable pour que la page soit lisible, ferait perdre une place considérable. Nous ne connaissons, en tous cas, aucun journal qui ait adopté cette disposition.

Il y a tout de même plus que cela, parce que, dès l'origine (les "marges" de La Gazette), la colonne détermine un mode de lecture. Actuellement, la lecture repose sur le fait que tout ce qui excède la largeur d'une colonne dispose de caractères typographiques différents : l'unité rédactionnelle se trouve ainsi

assurée, en même temps que l'unité "référentielle". Le jeu des colonnes permet ainsi la juxtaposition d'unités différentes et identifiables, car la colonne est l'élément de base de l'unité informationnelle. La largeur d'une colonne est la "largeur minimale" d'une information, et une série de colonnes, séparée par un filet des autres colonnes, reste toujours identifiable comme : "cette information "vaut" X colonnes". Une époque peut privilégier "cinq colonnes à la une", une autre époque un autre nombre ou une autre place, peu importe ; c'est toujours le rapport des colonnes entre elles qui détermine la "force" de l'information parce que ce rapport est toujours parfaitement visible. Pourtant, les journaux à trois colonnes du XIXème siècle montrent que seul l'axe vertical de la page était alors pris en compte. Le texte s'y trouve réparti sur toute la longueur d'une colonne, puis se poursuit le long de la suivante, etc... le plus souvent sans interruption, ou avec des interruptions et quelques titres rares et peu différents typographiquement. La page paraît alors obéir à la seule logique du discours du journaliste qu'on lit dans l'ordre successif des colonnes : le nombre de ces colonnes peut être augmenté parce que ces colonnes fonctionnent comme autant de pages théoriques. Et c'est bien ainsi que cela se passe : on ajoute une colonne pour faire plus de place à la publicité, puis une autre en les rétrécissant. Tant que le journal est composé exclusivement selon l'axe vertical, il n'y a à peu près aucune possibilité de jouer sur le sens de la vue : seules la taille et la "valeur" (rapport du blanc et du noir) des titres puis des illustrations, qui demeurent sagement justifiés à la colonne, introduisent un peu de variété dans ces pages qui ne nous en paraissent pas moins actuellement incroyablement austères. La suprématie de l'ordre du discours éclate ainsi visiblement dans cette presse

dont la véritable référence paraît bien être l'opinion du journaliste. Il n'y a, dans la presse de ce siècle, à peu près aucune possibilité de voir la page. Cette possibilité, comme nous l'avons remarqué, naît avec l'utilisation de l'axe horizontal, qui est certaine, lorsque, à partir de 1897, on voit apparaître les titres bandeaux sur toute la largeur de la une. On pourrait résumer ce qui se passe alors dans la figure suivante :



Le passage de (1) à (2) montre le basculement d'une colonne le long de l'axe horizontal oy , en haut de l'axe vertical ox . Le titre "coiffe" la page entière. Nous insistons sur ce point parce que nos observations nous montrent que c'est après l'invention du titre-bandeau que d'autres titres, puis d'autres illustrations excèdent la largeur d'une colonne. Il ne s'agit donc pas d'une lente émancipation qui ferait qu'un titre occuperait successivement une, puis deux, puis trois, puis quatre colonnes et enfin toute la page. Le passage se fait, sans transition, de la colonne à la page (1). On pourrait dire que l'espace du journal est né là. A partir de ce moment en effet, la conscience

(1) Rappelons que cette invention fut développée par Le Matin qui n'a sans doute pas été le premier à l'utiliser. Nos investigations se sont limitées aux très grands journaux; aller plus loin relevait d'une autre étude.

de la page comme espace à deux dimensions permet d'échapper à la régularité ennuyeuse des colonnes et de créer des surfaces variables. Mais il y faudra encore beaucoup de temps (1), la modification des filets entre les colonnes et l'encadrement installant définitivement des rectangles puis des polygones variables là où il n'y avait que des colonnes rigides.

La perception de la page comme plan, donc susceptible d'être l'objet d'une perception simultanée et non plus successive de ses parties aura pour principal effet de déterminer la mise en valeur des informations, c'est à dire la mise en page, selon deux critères majeurs, l'emplacement, et la surface.

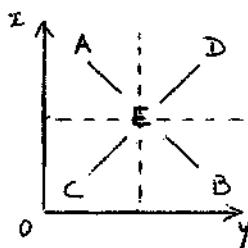
Les Emplacements

Le mouvement de la lecture (de gauche à droite et de haut en bas) privilégié comme naturellement certains emplacements. L'article en haut à gauche de la page (tête de première colonne) se voit ainsi être le plus favorisé. Mais le bas à droite correspond au terme du parcours visuel : il aura donc lui aussi un certain type de priorité qu'on reconnaît à deux faits : historiquement, c'est là que commence le système des retournes, au début de ce siècle, avec l'article "à cheval" sur la une et la deux ; actuellement, on peut aisément constater que cet emplacement est fréquemment consacré au sommaire (Humanité, Libération), à la chronique d'un collaborateur important (Figaro), ou à une rubrique

(1) Voir reproductions en annexe.

fixe (Le Monde). On pourrait d'ailleurs se demander si l'insertion du sommaire en dernière colonne de la première page (Humanité) n'a pas une valeur identique à son insertion en première colonne de la dernière page (Le Monde). Le caractère privilégié de certains emplacements se révèle dans l'histoire de la mise en page : les colonnes de gauche sont réservées depuis le siècle dernier aux articles les plus importants, le feuilleton est fixé au rez de chaussée, les retournes se font dans l'ordre 1° / 2° page, puis 2° / 3° page, puis se généralisent, le contenu des pages paires et impaires fait apparaître que les pages paires sont "secondaires" etc. Actuellement, le fait le plus notable nous semble la permanence de la maquette dans un journal donné : la maquette, élaborée antérieurement aux contenus rédactionnels du jour - il serait plus exact de parler de pré-maquette - détermine un jeu d'emplacements qui attendent dans un ordre préétabli de recevoir un contenu (1). L'emplacement, lui aussi, est donc un élément constitutif de la forme a priori du discours du journal.

Tout cela peut se résumer dans la figure suivante;



(1) Ce qui ne saurait être étranger à la nature même de "l'information". On sait que le journal est composé à partir d'une pré-maquette qui comporte déjà les emplacements publicitaires vendus aux annonceurs. Au siècle dernier, la publicité était limitée à la dernière page. Le phénomène devient plus remarquable à partir du moment où la publicité est disséminée dans tout journal : l'emplacement accuse alors nettement la "valeur" de la publicité. Nous devons signaler que les encarts et les pages publicitaires devançaient largement la partie "informationnelle" dans l'exploitation des possibilités du plan.

(A) est l'emplacement le plus favorisé (1). Le point (B), emplacement rituel de la signature, et terme du parcours visuel, a lui aussi le privilège qu'on a vu. L'emplacement C devrait être le moins favorisé, mais on constate que les journaux actuels le mettent à peu près tous en valeur par un procédé variable : Le Monde, par exemple, y insère une publicité dont la "valeur" attire l'oeil ; Le Progrès, d'une autre façon, y place son éditorial, encadré de rouge de surcroît ; ces deux exemples montrent que, à cet emplacement pourtant naturellement faible, comme le long de tous les autres axes qui traversent la page, à l'exception du point (E), point de symétrie naturelle, c'est l'utilisation de différentes "variables visuelles" (2) qui va désigner l'importance relative de tel ou tel emplacement. De surcroît, les emplacements peu favorisés par l'ordre de la lecture sont fréquemment réservés à des rubriques fixes (billet, caricature, éditorial, annonces des pages suivantes, éventuellement publicité). Par leur répétition quotidienne, mais aussi par leur forme (caractères différents, illustration, encadrement) ils acquièrent de l'importance. En somme, on dirait que tout est actuellement mis en valeur ou tend à l'être par l'usage des variables visuelles et des habitudes du journal : il ne s'agit plus que de produire des différences, dont le seul jeu produira l'effet de mise en valeur.

C'est dans une large mesure, ce pour quoi nous ne pouvons nous en tenir à la "formule" proposée par

(1) ce qu'exprime J. Kayser en le dotant d'un coefficient important, voir infra.

(2) Nous empruntons ce terme à Jacques Bertin. Voir infra.

J. Kayser (1). J.Kayser, en effet, propose un système d'évaluation de la mise en valeur de l'information, qui comporte trois composantes : l'emplacement, le titre, et la présentation. De l'emplacement, il ne retient comme variable que l'insertion à la une, dotée du plus fort coefficient, l'annonce à la une, et les têtes de colonne (celle de gauche ayant un coefficient plus élevé). Pour les titres, il retient la largeur (calculée en nombre de colonnes), la hauteur (du 1/4 de colonne à la 1/2 colonne, ce qui est rarissime), la surface (calculée en colonnes), et enfin les caractères, dont il remarque qu'ils doivent être appréciés en fonction des usages du journal considéré (2). Il y ajoute l'importance "relative" des titres les uns par rapport aux autres (3). De la présentation, il retient l'illustration, considérée selon le nombre total d'illustrations et la priorité qu'elles reçoivent dans le journal et dans la page, et enfin la typographie. Mais, sur ce dernier point comme pour le précédent, il constate que l'évaluation est nécessairement subjective : "cette attribution (de points supplémentaires pour la typographie) dépendant de la capacité à attirer les

(1) Mise en valeur (Mv) = 40 E (emplacement) + 40 T (titre) + 20 P (présentation). Le Quotidien Français, Cahiers de la Fondation Nationale des Sciences Politiques n° 122. 1963. p.143 à 164.

(2) "Tel titre en corps 60, dans un journal aux titres habituellement modestes, révèle un effort de mise en valeur plus considérable qu'un titre en corps 72 dans un journal voué au spectaculaire" o.c. p.154.

(3) "Une "prime" doit récompenser le titre dont l'importance dans la page apparaît plus forte que les autres, celui qui saute aux yeux. Ce sera souvent le titre "tête de colonne gauche", mais pas toujours" id.

regards du lecteur, elle comporte une part de subjectivité". (1)

Les propositions de Kayser ont d'incontestables avantages et permettent de rendre compte du fonctionnement du journal dans deux directions : d'abord elles permettent de percevoir avec une relative sûreté la diversité avec laquelle les journaux rapportent le même événement (2) ; plus encore, elles aident à rendre compte de la distribution des informations dans le même journal, ce qui nous semble plus intéressant encore (3). D'autre part, les principes que retient Kayser sont très simples : le colonnage d'abord, qui est, en hauteur et en largeur, l'unité de base de l'analyse ; ensuite, ce qui nous semble digne d'attention, il isole en les dotant de coefficients particuliers la largeur, la hauteur et la surface des titres, quand on pourrait considérer que leur surface résume ces composantes ; cette distinction nous semble particulièrement pertinente parce que, à surface égale, un titre paraît plus important si le rapport entre sa largeur et sa hauteur est plus important. Mais il nous a semblé, à l'usage, que l'analyse de Kayser, bien qu'elle paraisse offrir les moyens d'obtenir une précision appréciable, laisse une part singulièrement importante à la "subjectivité", et, trop préoccupée de quantifier les rapports, développe insuffisamment ce que Bertin, quelques années plus tard, analysera sous le nom de "variables

(1) A propos de l'importance relative des titres, il remarque que "sans doute un facteur subjectif intervient dans la détermination des priorités."

(2) et (3) voir infra.

visuelles" (1), lesquelles, précisément, permettent de définir le fonctionnement de ce que Kayser appelait "subjectivité".

Les Variables Visuelles

Le système visuel que décrit Bertin est évidemment fort éloigné de la page de journal, mais ses analyses reposent sur le fait qu'actuellement, "on ne dessine plus, mais on manipule les données, de manière à ce que les groupements contenus dans les données deviennent visibles". Or, précisément, l'art de la mise en page, depuis le début du siècle, a cessé d'être seulement une esthétique ou la représentation de la logique du discours pour devenir une combinatoire d'éléments en nombre limité : les colonnes, les filets, les caractères, les illustrations, l'encre. C'est pourquoi nous empruntons aux analyses de Bertin les éléments qui suivent.

Outre les deux dimensions du plan, Bertin relève six "variables visuelles" : la taille, la "valeur" (rapport du blanc et du noir), le grain (réduction photographique d'une texture donnée), la couleur, l'orientation et la forme. Ces variables comportant chacune des propriétés différentes et permettent de percevoir, en fonction de leur utilisation, le rapport des unités selon la quantité (ceci est plus grand que cela), et selon l'ordre (ceci est deux fois

(1) Jacques Bertin, Sémiologie Graphique, 1967. et la Graphique et le traitement graphique de l'information, 1977, Flammarion.

plus grand que cela) ; elles permettent aussi de montrer que certaines caractéristiques purement visuelles , sans donner d'indication sur les rapports quantitatifs, permettent de rapprocher ou d'éloigner, d'associer ou de dissocier, de sélectionner et de disjoindre des unités qui, dans notre cas, sont des unités informationnelles. En somme, si on suit l'analyse de Bertin, l'art de la mise en page (1) repose sur l'utilisation des propriétés du plan pour faire apparaître les relations de ressemblance, d'ordre et de proportionnalité entre des ensembles donnés.

Ces ensembles, ce sont les surfaces, celles des titres, des articles et, éventuellement, des illustrations. Ces surfaces sont aisément repérables lorsqu'elles sont isolées par des filets, filets verticaux et quelques filets horizontaux (Le Monde), ou, à la limite, encadrement total comme à la une du Progrès. De façon générale, ce sont les titres et les illustrations qui définissent les ensembles. Dans la page de journal, la mise en valeur d'une information n'est pas obtenue par les caractères proprement linguistiques de l'énoncé (2), mais par les seules variations visuelles entre les signes. Les "variables visuelles" de Bertin ont ceci de remarquable qu'elles n'utilisent que les relations entre les signes : le fait qu'un titre "gras" soit placé à côté d'un titre "maigre" n'a rien à voir avec la forme linguistique de cet

(1) C'est le rôle du maquettiste dans la composition de la forme, et celui du secrétaire de rédaction dans son actualisation.

(2) Des "débrayages" qui font passer du style indirect au style direct, par exemple.

énoncé : ce qui valait à l'intérieur du même énoncé, comme nous le remarquions au début de cette partie, vaut bien davantage d'un énoncé à un autre. La ressemblance entre deux choses (la décolonisation en Rhodésie et la campagne présidentielle aux USA dans Le Monde du 27 Février 1980 par exemple) est transcrite par une ressemblance visuelle entre deux séries de signes. Cela constitue une des dimensions essentielles du "pouvoir d'informer", car il ne s'agit de rien d'autre que d'établir une correspondance purement quantitative entre des "références" différentes à tous égards, sauf précisément à l'égard de l'information.

La mise en page détermine ainsi le rapport entre des "références", elle construit son propre univers référentiel à partir de "coupures", de "prélèvements", ou de pièces détachées du continuum de la vie des peuples ; ensuite, elle uniformise ces références dans cet ensemble spécifique qui est celui du journal (papier et signes typographiques) ; enfin, elle établit entre elles une ressemblance ou plus exactement une hiérarchie où, par exemple, dans Le Monde du 27.2.80, "la décolonisation en Rhodésie", "vaut" deux colonnes à la une alors que la "réforme du code pénal ne "vaut" qu'une colonne, c'est à dire deux fois moins. Si nous utilisons ce terme discutable : "valoir" une ou deux colonnes, c'est bien parce que le journal se situe délibérément dans une forme a priori de la perception où la valeur d'échange l'emporte de beaucoup sur la valeur d'usage. De valeur d'usage, il n'y a que peu de trace dans l'information(1).

(1) Nous ne la voyons utilisée que dans la "loi de proximité" dont les écoles de journalisme font usage.

Il est curieux que la forme contemporaine du journal coïncide avec le développement de l'informatique qui définit l'information comme "la liberté de choix dont on dispose dans la composition des messages" ou encore comme une "propriété statistique de la source des messages" (1). Le mot d' "information" pour la presse peut alors sembler inadéquat puisque ce n'est pas à la source, mais à l'arrivée du message dans la salle de rédaction que le journal détermine sa qualité informative ; ainsi, par exemple, la mort attendue du général Franco et l'assassinat imprévisible de J.F.Kennedy, dont la "valeur" informative est très différente peuvent-ils paraître avec la même forme sur la page du journal. Le "travail" de la mise en page consiste à établir la ressemblance entre plusieurs références et cette ressemblance - traduite en importance - est transcrite par la ressemblance visuelle entre les signes (surfaces et caractères) qui les "représentent". On sait que la "société de consommation" se manifeste en ceci qu'elle ne peut plus guère établir de relation entre deux choses que sur leur valeur d'échange (2) Il en va de l'information comme de tout autre objet. Cela nous incite à voir la mise en page comme l'art de l'attribution d'une valeur d'échange aux "unités référentielles" qu'elle distribue sur la surface des pages. Il convient donc de considérer les éléments dont dispose la mise en page : emplacements des articles, dimension des titres, des articles et des caractères, forme des surfaces imprimées, comme autant

(1) U. Eco, La structure absente, Mercure de France, 1972, p.46

(2) voir Baudrillard. La Société de consommation. Denoël. 1970.

d'éléments signifiants de l'information. Les signifiés correspondants sont la ressemblance (ou la dissemblance) et éventuellement l'ordre et la proportionnalité des "informatinns". La mise en page consiste à les transcrire par des variables visuelles ayant les mêmes propriétés significatives.

Cela est tout de même relativement récent. Parce que jusqu'aux débuts de ce siècle, le journal était encore fait pour être lu linéairement. Or la linéarité des colonnes ininterrompues utilisait une propriété que le quotidien actuel a abandonnée : c'est la linéarité du temps, et, par lui, le mouvement. Ce que nous montrent les journaux du XIXème siècle, c'est le dynamisme du discours, une logique fondée sur le temps. Nos journaux actuels reposent sur l'espace, sur la possibilité offerte par la vue de percevoir simultanément tout ce que contient la page. Mais, paradoxalement, ils sont devenus statiques, ils ont développé la vue en perdant le "point de vue". Car le temps impose un ordre et un mouvement qui, dans nos anciens journaux, étaient ceux du discours. Le journal du XIXème siècle, contemporain de nos grands romanciers, mettait en page le logos en mouvement. Faut-il dès lors s'étonner que le journal de ce siècle-ci, devenu visuel, ait cessé d'être un journal d'opinion, sauf précisément en ces rares parties que le journal préserve de toute coupure spatiale, l'éditorial, le billet, et, ce n'est pas un hasard, le "point de vue". Ainsi on peut voir dans ces "genres" journalistiques des restes, ou des traces du passé ; leur forme (pas de retourne) et leur contenu (présence marquée du locuteur) en font des flots dans le journal actuel, vestiges d'une époque révolue.

Evidemment, toute linéarité n'a pas disparu du journal, et, pour autant qu'on lise un article, on la retrouve fatalement. Mais ce n'est plus elle que la mise en page met en scène, elle lui a superposé un message qui utilise l'instantanéité de l'image pour transcrire un ensemble de relations ou pour imposer un ensemble.

On pourrait aussi s'interroger sur les rapports qu'entretient la mise en page avec la perspective, ou, mieux, sur cette étrange façon de "mettre en perspective". La perspective est "le secret de peindre une surface plane de telle façon que les objets représentés semblent y avoir la même taille, la même forme et la même position, relativement les uns aux autres, que les objets situés dans un espace réel, pour un observateur dont le point d'observation est unique et constant." (1) En d'autres termes, la fiction qui permet l'imitation de la réalité dans la perspective repose sur le point de vue de l'observateur. La mise en page actuelle tente bien aussi de mimer une réalité, le divers de l'actualité, mais sans observateur, et donc sans point de vue, au moins manifesté dans l'organisation même de cette "perspective". Ce qu'elle produit ainsi, c'est la vision du divers, tout simplement. Et le divers commence avec l'opposition des surfaces.

(1) William Ivins, Art and Geometry, P.82. Souligné par nous.

La Surface

La surface est, en effet, après l'emplacement, l'élément le plus évidemment repérable de la mise en valeur. Comme tous les éléments de mise en valeur, la surface permet de déterminer une importance relative des textes qui la composent. A elle seule, la surface ne dit rien, pas plus qu'un caractère gras ou maigre, elle dit seulement un rapport entre cette surface-ci et celles qui l'entourent. Mais, dans la mesure où l'unité référentielle est perçue par cette surface, elle se trouve ipso facto quantifiée, ou, plus exactement, elle est rendue comparable à d'autres, sous le seul rapport de l'importance. La mise en valeur ne s'effectue donc pas par l'addition d'une plus-value à quelque chose qui serait, au départ, neutre (non quantifié) (1) ; l'unité rédactionnelle est, au départ, dotée d'une surface qui naît, en tant que surface, au contact des autres : sa quantité (sa taille) n'est pas une plus-value, elle est une condition de son existence même.

(1) C'est aussi ce qui nous gêne dans l'analyse de Kayser ; on y ajoute tant de points pour ceci, tant pour cela, et on fait l'addition. Même s'il est impossible de procéder autrement, cette quantification additionnelle laisse supposer un degré zéro de la mise en valeur, un degré non quantifié, non sujet à une plus value, ce qui n'est pas.

Rien dans la "nature" de l'événement, ne détermine a priori la taille des surfaces et leur emplacement ; c'est la surface qu'il occupe, par rapport aux autres informations, qui le transforme en événement. Cette situation devrait conduire à une extrême diversité de la répartition des informations selon les journaux. L'examen montre qu'il n'en est rien, et que, pour une large part, les contenus de la "une" de divers journaux du même jour sont assez proches. La raison en est assez simple : l'information repose aussi sur une sorte d'inter-textualité ; la page de journal est aussi la suite de la précédente, la réponse aux autres journaux et aux autres modes d'information (radio et télévision). Ainsi, par exemple, la détermination de la surface ne trouve pas seulement sa source dans l'importance de la matière fournie par les agences ou les journalistes, mais dans d'autres surfaces, environnantes ou antécédentes (1). C'est aussi, d'ailleurs, ce qui permet à un journal d'innover, ou d'imposer une image propre en se démarquant du contenu apparent des autres journaux, comme c'est souvent le cas de Libération (2). La surface est, dans cette mesure, ce qui, quelques heures plus tard, fera parler de ceci plutôt que de cela, par le seul fait qu'elle détermine des relations entre les ensembles plus ou moins grands.

(1) "Qu'ont-ils sorti ?". Telle est la véritable question que chaque journal se pose chaque jour, même si ce "ils" ne désigne, comme c'est souvent le cas, qu'un seul concurrent.

(2) Le scoop n'a d'effet que s'il est mis en valeur. Le fait de se démarquer systématiquement des autres quotidiens peut avoir pour effet une sorte de scoop quotidien.

Nous remarquons plus haut qu'une surface plus "large" paraît plus importante qu'une surface "haute". Notre lecture, en effet, est linéaire, horizontale. Il s'ensuit que notre regard, dont l'amplitude théorique est égale en largeur et en hauteur, est "éduqué" à percevoir les largeurs mieux que les hauteurs : c'est une propriété culturelle, et non physique, de la vue. Mais il y a une autre raison, plus importante ; les colonnes fonctionnent dans notre perception comme une colonnade, comme les piliers d'un portique ou d'un fronton. Cela est vrai de l'ensemble de la page qui supporte le nom du journal ou celui des rubriques comme le fronton de ces édifices (1), mais l'est aussi de chaque article qui excède la largeur d'une colonne : l'article y devient comme le support du titre. Cela paraît un paradoxe, il n'est pas moins vrai. Le titre, qui devrait préparer la lecture de l'article paraît être supporté par lui, en être l'expression typographique la plus achevée.

Le type de réflexion où nous sommes engagé a été ouvert par les travaux de Panofsky sur l'architecture gothique et la pensée scolastique : "un homme imbu de l'esprit scolastique, écrit Panofsky, ne pouvait aborder le mode de présentation architecturale autrement qu'il abordait celui de la présentation littéraire, c'est à lire du point de vue de la manifestatio(..)

(1) cf. Mouillaud, o.c.

Mais il n'aurait pas été convaincu si la membrure de l'édifice ne lui avait permis de retrouver les processus même de la cogitation. Pour lui, le froissement de fûts, de nervures, d'arcs-boutants, d'entrelacs, de clochetons et de crochets était une auto-analyse et une auto-explication de l'architecture, un peu comme le système traditionnel de parties, de distinctions, de questions et d'articles constituait une auto-analyse et une auto-explication de la raison"(1) Ce qui nous apparaît, dans notre tentative de "comprendre" la forme du journal, c'est que l'information, l'actualité, y apparaissent comme une dissémination de signes, qui repose sur l'échange et la consommation multipliée de ces signes (y compris, nous le verrons, les signes du "réel") : rien ne s'y passe qu'une circulation de signes. Il en est de la page de journal un peu comme de nos "centre-ville" : ce n'est pas un lieu "plein", comme pouvaient l'être autrefois la fontaine, la place publique, le château ou la cathédrale, lestés chacun d'une charge sémantique qui en faisaient des lieux sur-signifiants (2), c'est seulement un lieu d'échange, un carrefour d'informations ; ce peut être celles de la circulation automobile, celles de l'argent (banques), des postes ou des administrations... La page de journal est le lieu où les informations se croisent et s'échangent, et acquièrent dans ce mouvement, un instant suspendu ou saisi, leur "valeur" informative.

(1) Panofsky, L'architecture gothique et la pensée scolastique, p.58 à 60.

(2) voir F. Choay, Le sens de la Ville, Le Seuil, 1968.

Cette valeur de l'information, qui n'est plus celle de la logique du discours, ou de sa morale, mais seulement celle de la place et de la taille momentanée, a tendu à être progressivement soulignée par un artifice typographique autrefois réservé aux titres des livres, l'encadrement. Les surfaces dont nous parlons, au fur et à mesure de leur apparition comme surface, ont fait disparaître la régularité des lignes de plomb qui séparaient chaque colonne au profit de ces filets actuels, d'ailleurs plus étroits, qui, à la différence des colombelles, ne séparent pas les colonnes, mais les unités référentielles : que ces filets soient uniquement verticaux, comme c'est souvent le cas du Monde, ou qu'ils encadrent complètement l'article comme un emballage de super-marché, qui fait ressembler certaines des unes à une vitrine aguichante, n'est qu'une variation stylistique. Ils ont le même point commun essentiel : c'est une marque, un soulignage qui a pour fonction de sélectionner, d'établir des différences. Il s'agit de dissocier des éléments que nul discours, sinon précisément le discours implicite de l' "actualité" ne vient intégrer.

Une image encore peut aider à comprendre cela. Le mobilier contemporain n'est plus fait, pour une large part, de ces meubles "symboliques" (1) dont s'enorgueillissaient les foyers de nos aïeux ; des "éléments", les remplacent, et sont là, en pièces plus ou moins détachées, qui attendent de l'utilisateur une combinaison appropriée : ils ne signifient plus par eux-mêmes, comme le motif d'une armoire normande,

(1) cf. Baudrillard, Le système des objets, Gallimard, 1968.

mais ils sont "fonctionnels", entendons par là que leur valeur tient à leur capacité à être diversement combinés. La maquette d'un journal est un peu quelque chose comme cela : une information en Kit, un jeu de construction où apparaît, jour après jour, une combinaison qui paraît s'imposer ce jour là ; on croit y voir l'information, et ce n'est qu'une nouvelle combinaison, à moins que précisément, ce soit cela l'information.

Il convient d'ajouter que ces surfaces ont deux caractères bien particuliers ; c'est d'abord leur forme, qui, d'autant plus qu'elles sont plus encadrées, permet d'obtenir un type d'équilibre - ou de déséquilibre - de la page par où la mise en page reconquiert une dimension esthétique incontestable (1). C'est ensuite le fait que ces surfaces sont toujours "ordonnées" : si la largeur seule permet de percevoir une quantité (2 colonnes = 2 fois 1 colonne), toute surface est l'objet de la perception d'un ordre où elle se situe par rapport aux autres. Ainsi notre perception de l'information est-elle instantanément celle de l'importance respective des composantes de l'actualité.

Il est assez difficile de comparer les surfaces de divers journaux avec quelque chance d'en tirer d'utiles enseignements. En effet, la répartition de ces surfaces fait bien apparaître la différence de traitement de diverses informations ; mais ce qu'on peut en déduire reste assez grossier (2). Chaque journal

(1) Il suffit de regarder les journaux les plus récents (Le Matin, Le Quotidien de Paris) pour s'en convaincre, ou même d'être attentif à l'évolution de journaux plus anciens, comme Le Parisien Libéré.

(2) Il faut d'abord établir les relations entre la surface rédactionnelle et la surface imprimée, puis dans...

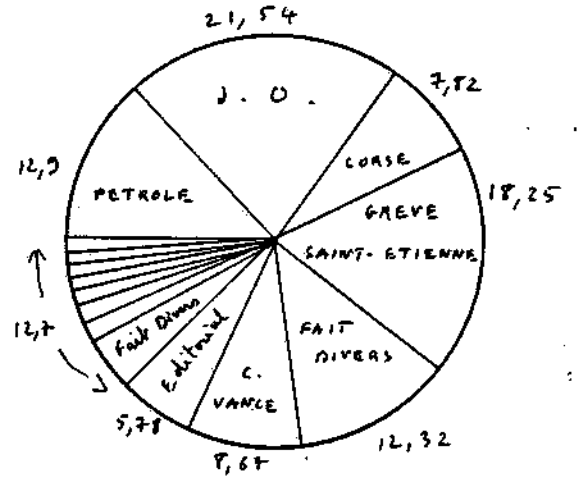
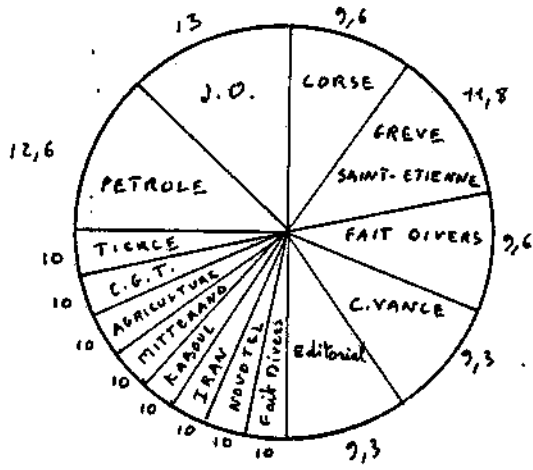
élabore sa propre stratégie dans la distribution de ses surfaces et c'est cette distribution à l'intérieur du même journal, qui nous semble la plus intéressante. Deux tendances extrêmes y apparaissent, et sur deux axes : c'est d'abord le nombre de ces surfaces qui peut être relativement faible, ou bien considérable ; c'est aussi l'équilibre de surfaces relativement proches, tendant à faire de la page un ensemble harmonieux, ou leur déséquilibre qui fait apparaître un événement comme ce qui écrase le reste de l'actualité.

Nous avons, par exemple, pour la journée du 22 février 1980, procédé à deux types de comptage (1) : le premier établi en suivant rigoureusement les indications de Kayser, prend en considération les emplacements, la largeur, hauteur, et surface des titres, la taille et le nombre des illustrations, les variations typographiques. Le second ne retient que la longueur de l'article (titre et illustrations comprises) calculées en cm/colonne. De tels comptages sont évidemment d'abord utiles pour une analyse de contenu. Ils font en effet apparaître une première opposition entre les journaux parisiens et les journaux régionaux : ainsi, par exemple, le Progrès met au 3ème rang (au 2ème, en ne considérant que la taille) une grève des commerçants stéphanois dont aucun journal national ne parle ; Le Progrès et Le Journal Rhône-Alpes mettent

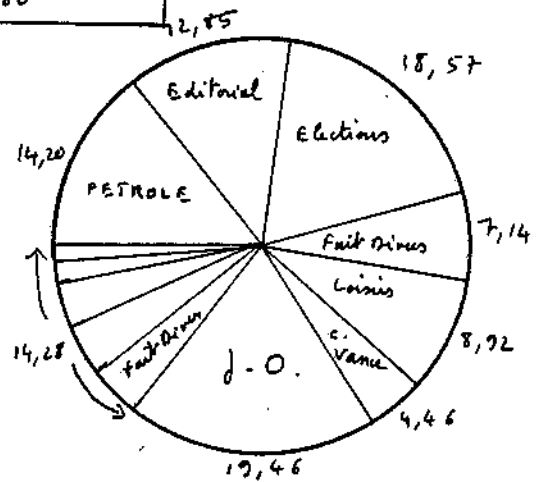
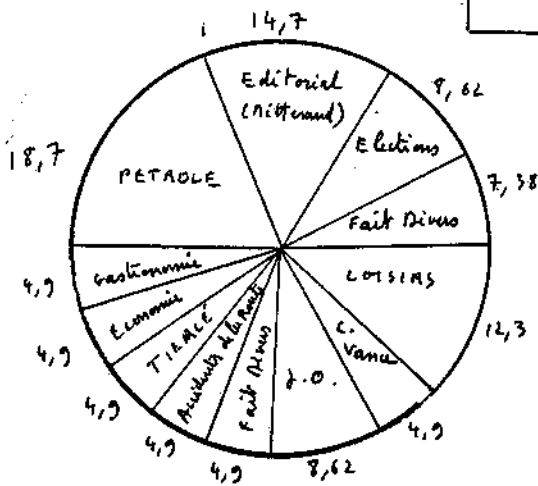
... la surface rédactionnelle, examiner la répartition des différentes catégories d'information. Alors seulement, on est en mesure d'apprécier tel ou tel choix du journal. cf. là-dessus Kayser, o.c. 2ème partie : La morphologie du Quotidien p. 77 à 127.

(1) cf. page suivante.

LE PROGRÈS
12-2-80



JOURNAL RHÔNE ALPES
22-2-80



Mix in Value
(Kayser)

CMs / COLONNES

au premier rang les Jeux olympiques d'hiver, nettement moins bien placés ailleurs etc... Ils font aussi paraître une opposition de contenu à l'intérieur des trois journaux parisiens que nous reproduisons : Libération organise sa une autour de la résistance afgane dont l'Humanité (seule ce jour-là) ne parle pas ; en revanche, l'Humanité consacre au dernier discours de G. Marchais (consacré à la création d'un Comité de Défense des droits de l'Homme) la place la plus importante (l'éditorial qui couvre tout le rez de chaussée lui est consacré) ; et l'Humanité fait un streamer sur l'obtention d'une 5ème semaine de congés payés dans une usine grenobloise dont personne d'autre ne parle, il accorde une place centrale aux démêlés de la C.G.T avec FR3 que les autres journaux taisent à la une etc... Mais tout cela a déjà été tant de fois développé que nous n'y insisterons pas plus, d'autant que ce n'est que marginalement notre objet. En revanche, la comparaison des résultats des deux types de comptage, et le "spectre" ainsi obtenu nous retiennent. Le mode de calcul de Kayser, où, rappelons-le, la longueur totale de l'article n'est pas prise en compte, fait apparaître qu'un certain nombre d'unités rédactionnelles ont une valeur identique ou très proche (4 dans Le Monde, 3 et 7 dans l'Humanité, 5 dans Libération ; et, pour les régionaux, 8 dans Le Progrès, 6 dans le Journal Rhône-Alpes) ; cela permet de distinguer des classes d'unités qui, pour Kayser, ont au fond la même valeur alors qu'elles peuvent comporter des variables importantes : ainsi le billet et l'éditorial, lorsqu'ils se trouvent dans la même page, ont la même "valeur" alors que leur longueur peut être très différente (dans l'Humanité de ce jour, l'écart est particulièrement sensible). Nous y voyons un avantage important : c'est que la longueur totale de l'article n'est, à tout prendre qu'une variable de plus et que

la valeur d'un article n'est pas proportionnelle à sa taille : qui, des lecteurs du Monde, par exemple, ne lit-il pas le billet plus systématiquement que le bulletin de l'étranger (1). Les deux modes de calcul font surgir une hiérarchie qui ne coïncide pas absolument dans les deux cas, mais le comptage selon Kayser permet plus aisément de percevoir des classes d'articles que l'autre mode de comptage. Il reste que la dotation de points, dans le modèle de Kayser, reste assez aléatoire sur plusieurs points (l'encadrement en rouge de l'éditorial du Progrès, l'italique du billet du Monde, le "mais" du billet de l'Humanité etc... ont un fonctionnement qui ne nous paraît absolument pas réductible à ces comptages, à quelque comptage que ce soit d'ailleurs). Il y a pourtant une autre réflexion que l'examen de ces surfaces nous inspire, c'est le sens de leur répartition.

La distribution des surfaces nous semble en effet avoir deux effets idéologiques différents selon que le journal paraît enregistrer le réel ou le maîtriser.

De façon générale, la dispersion des surfaces, loin de toute apparence de symétrie - ce vers quoi s'orientait Paris-Soir à la fin des années trente, imité depuis par la plupart des journaux, en particulier France-Soir et le Parisien Libéré après guerre - aura tendance à être perçu comme le signe que le journal se contente d'enregistrer l'événement. La page devient une sorte de sismographe, qui retrace les poussées événementielles à l'instar des poussées telluriques. Il donne le sentiment de suivre la pression des événements et qu'il les livre avec une apparence qui est

(1) Ce jour-là, le bulletin de l'étranger ne commençait pas en tête de colonne gauche, mais un peu plus bas sans quoi il aurait eu plus de "valeur".

analogique de l'importance du réel : la page serait, ainsi, une figure diagrammatique du réel. C'est le premier effet idéologique de la mise en page : se donner pour une représentation analogique du monde. C'est là, évidemment, qu'on peut voir la séparation des surfaces, dont chacune délimite un territoire bien défini, comme un système d'interprétation propre au journal, du "réel", qui se trouve correspondre à ce que Baudrillard nomme la "quotidienneté" (1). La page de journal, et, en général, l'information, repose sur la définition d'un certain nombre de "territoires" délimités que mime la mise en page : ces territoires "publics" fondent leur existence, "autonome et abstraite" sur les signes qui les séparent. Et ils nous sont donnés à consommer comme tels. On devrait plutôt dire qu'ils sont "brandis" parce que, précisément, l'art de la mise en page consiste à les rendre spectaculaires, devant nous, lecteurs, qui ne pouvons dès lors avoir qu'une conscience spéculaire de ce "réel" qu'on nous livre. Naturellement, tout cela présuppose que ces territoires soient d'abord vus, avant d'être lus, mais la mise en page a-t-elle une autre fonction ?

On a vu comment, au début de ce siècle, les journaux avaient d'abord construit des pages extrêmement symétriques (2) : c'est l'autre forme limite.

(1) "La quotidienneté, écrit Baudrillard, c'est la dissociation d'une praxis totale en une sphère transcendante, autonome et abstraite (du politique, du social, du culturel) et en la sphère immanente, close et abstraite, du privé". La société de consommation, Idées, Gallimard, 1976, p.33 (1ère édition Denoël, 1970).

(2) cf. annexe : Excelsior.

On n'en trouve plus guère actuellement, même si l'on assiste à un retour évident de l'équilibre de la page. Or cet équilibre, ou, à la limite, cette symétrie, comportent un sens supplémentaire et fondateur, c'est la "maîtrise" du réel que le journal nous livre. Bien sûr la mise en page y joue sur les rapports d'importance respective de divers événements, mais elle s'affiche d'abord, et surtout, comme maîtrise. C'est là sans doute la forme la plus subtile de l'"objectivité", celle qui se voit avant d'être lue.

La possibilité qu'a le journal de répartir son espace entre des surfaces diverses et hiérarchisées est un des lieux importants du "pouvoir d'informer", pouvoir de dire le monde, de l'afficher, mais surtout, pouvoir de "séparer". La "distinction" que le journal opère, sa possibilité de limiter en délimitant indique l'existence d'un sujet de ces "distinguo". Mais il n'est plus identifiable comme le journaliste du XIXème siècle dont les distinguos apparaissaient dans le développement de son propre dire, dans l'organisation linguistique et rhétorique de son discours. Actuellement, le distinguo paraît n'avoir pas de sujet, les distinctions semblent "naturelles" - ce qui est, encore, un effet du caractère "statique" d'une page où le rapport des unités est livré à l'appréhension instantanée d'un seul sens au lieu de ne se livrer qu'au parcours d'une conscience (1).

(1) On aurait tort de voir dans ces remarques un quelconque regret des formes anciennes. Nous n'avons nul regret par exemple, de la définition "géographique" de l'événement qui sans doute dominait l'esprit des hommes du XVIIIème siècle (cf. travaux du Centre d'Etudes du XVIIIème siècle. Université Lyon II). Les chercheurs ont montré à quel point cette géographie, cette cartographie même...

La Taille (1)

Le jeu des surfaces, que nous venons de parcourir, constitue le stimulus sensible de la variation de taille que Bertin analyse comme la première "variable visuelle" ; mais l'examen de la surface des unités référentielles délimitées par la mise en page ne suffit pas à en rendre compte : l'épaisseur des filets, le corps des caractères y interviennent aussi puisqu'ils constituent autant de micro-surfaces.

Les variations de taille présentent la propriété de permettre une différenciation clairement perceptible des unités représentées, et aussi de percevoir leurs rapports quantitatifs. On sait, par exemple, que l'oeil différencie en moyenne 20 paliers entre deux points dont les rapports de surface sont de 1 à 10 (2). Mais cette propriété se trouve assez peu

... correspondait à des impératifs "guerriers". Nous soulignons seulement un autre principe de fonctionnement : le journal actuel reproduit, dans la juxtaposition de ses éléments, le flux informationnel qui parvient au lieu de son élaboration. Il est assez clair d'autre part qu'il ne s'agit dans ces pages-ci que de la mise en page, et non du statut énonciatif du journaliste qui fait l'objet de notre seconde partie.

(1) Bertin, Sémiologie graphique, p.71 sq. La graphique p.196 sq.

(2) C'est cette propriété qui a permis à Bertin d'inventer ses fameux "points" qui, par exemple, représentent la taille des agglomérations sur nos cartes.

utilisée par la mise en page qui semble vouloir jouer sur la "quantité" des unités, moins que sur le pouvoir différenciateur des diverses variables. Ainsi la taille ne nous semble utilisée (hors la largeur des colonnes qu'on a vue) que pour sélectionner des unités, pour les différencier, les dissocier. Or, si on considère les modes de perception sélective, on s'aperçoit que la variation de taille y est beaucoup plus courte : on ne peut guère utiliser plus de 4 ou 5 "paliers" sélectifs. En examinant les deux modes de calcul utilisés plus haut, on s'aperçoit que ses figures qui les représentent font apparaître, dans le premier cas (selon Kayser), des groupes d'unités à la valeur proche, alors que le second comporte une progression (ou une diminution) faite de paliers beaucoup plus nombreux, beaucoup trop, serions-nous tentés de dire parce que le regard du lecteur en perçoit beaucoup moins dans la page. La première conclusion à en tirer serait de considérer que tout mode de calcul qui utilise la surface (réduite ou non à une longueur) devrait prendre en compte, non la quantité réelle, mais les rapports de quantité, réduits à quelques paliers simples (1). Cette remarque

(1) C'est ce que fait Kayser d'ailleurs, mais seulement pour les titres, quand il réduit à 3 paliers leur hauteur et leur surface :

"le coefficient 5 est attribué à la hauteur :

- titre dépassant la demi-colonne : 5 points
 - titre dépassant le tiers de colonne : 4 points
 - " " le quart de colonne : 2 points
- (...)

Le coefficient 5 est attribué à la surface :

- titre dont la surface dépasse celle de 2 colonnes : 5 points
- titre dont la surface dépasse celle de 1 colonne $\frac{1}{2}$: 4 points
- titre dont la surface dépasse celle de 1 colonne : 2 points

(Kayser o.c. p.153). Les habitudes de nos journaux sont...

nous permet aussi de comprendre la relative simplicité des oppositions dans la mise en page, qui, à la une, par exemple, ne peut utiliser une trop grande variété de taille des titres et des articles sans prendre le risque de les voir se confondre : elle construit en revanche des classes de titres, de surface, et de caractères.

Combinaison Taille-Valeur

La taille a une propriété dissociative (c'est la capacité à sélectionner que nous avons vue), et, par conséquent, toute autre variable (graisse ou couleur par exemple) interférant avec une variation de taille sera dominée par elle. Cela est tout particulièrement vrai de la "valeur".

... telles que, hormis la "presse à scandale", on trouve très peu de titres dont la hauteur ou la surface sont aussi importantes. Pour qui voudrait utiliser le mode de calcul de Kayser, nous proposerions donc volontiers d'utiliser une autre échelle, calculée non pas à partir d'un nombre absolu, mais du nombre des paliers qu'on trouve dans les usages du journal considéré. Nous rappelons aussi que Kayser ne tient compte que du titre, ce qui nous a conduit, par exemple, dans le cas des journaux présentés plus haut, à ne pas utiliser ces coefficients parce que les titres, ce jour-là, étaient trop "petits" : cela ne change rien au rapport, mais il est fâcheux de prévoir un coefficient trop généralement inutilisable.

La "valeur" en effet, peut être définie comme la progression continue que l'œil perçoit dans la suite des gris qui s'échelonnent du blanc au noir. Ainsi, sur un papier blanc, c'est le noir qui a la plus grande valeur. On sait l'importance de ce fait pour l'art de la gravure qui du bois de fil au bois de bout, jusqu'aux procédés modernes de photogravure, a cherché les moyens techniques de rendre perceptibles différentes sortes de gris. L'illustration est ainsi un moyen d'attirer l'attention par la plus ou moins grande quantité de noir qui figure à tel ou tel endroit de la page. C'en est le moyen le plus simple, parce que tous les autres, et en particulier le choix des caractères, utilisent nécessairement en même temps une variation de taille. L'illustration, elle, offre sous ce point de vue un intérêt considérable qui nous fait considérer son introduction comme le moment d'une mutation assez décisive. Elle présente en effet deux avantages notables : elle offre une représentation analogique immédiate de l'objet considéré ; et s'il s'agit d'une photographie, elle a en outre cette propriété de "désintellectualiser" le message comme disait R. Barthes, d'offrir au lecteur comme l'alibi d'une nature dans le cadre pourtant fortement artificiel de l'organe d'information. Son second intérêt tient précisément en ceci qu'une photographie contient - forcément - beaucoup de noir, plus, généralement qu'une surface égale de texte imprimé. Sa "valeur", donc, est considérable. Le caractère analogique de l'image, à soi seul décisif, ne saurait nous faire oublier que son usage repose sur une propriété physique importante, que nous devons souligner ici.

La combinaison de la taille et de la valeur peut être résumée dans ce qu'en termes de métier on appelle la graisse : la hiérarchie des caractères, maigres, demi-gras, gras, noirs... ne peut évidemment pas, comme pour les gravures, reposer sur une trame plus ou moins large, mais seulement sur la taille de la forme imprimante qui retient l'encre. La valeur du caractère repose donc nécessairement sur une variation de sa taille (1). On ne peut donc s'en tenir, comme le fait Kayser, à la mesure de l'emplacement du titre puisque c'est l'importance du noir qui attire le regard. Les maquettistes et graphistes le savent bien pour qui le rapport du blanc au noir (sous la forme du filet, pour le fond ou le choix des caractères) constitue le premier attrait. L'exemple limite en est fourni par l'impression en négatif qui fait apparaître les caractères en blanc sur fond noir.

Dans la mesure où la valeur, comme la taille, est une variable dissociative, on comprend aisément que la variation de taille ne soit sensible que pour les signes de valeur foncée : on pourrait imaginer que le journal recourre à ces caractères évidés (2) dont les graphistes se servent en décoration ; ce n'est pas le cas, sans doute parce que le profit esthétique parfois considérable qu'on peut tirer de tels caractères ne compense pas le fait qu'ils font perdre à la variation de taille la propriété qui nous semble essentielle

(1) cf. annexe, taille des filets.

(2) cf. les caractères inventés au début de ce siècle, Tardy et Auriol par exemple..

dans le journal, celle d'établir une différenciation et une sélection. En revanche, la mise en page joue sans cesse sur les rapports entre la taille et la valeur pour éviter un écrasement de la page, par exemple. Le Progrès du 1.03.79 (1) en fournit un bon exemple en composant en maigre les grandes capitales des titres "Au salon de Genève" et "Pêcheurs" (italiques de surcroît, ce qui accentue leur chasse, et l'effet de blanc) qui précèdent des illustrations comportant une grande quantité de noir ; en revanche, dans ce journal, les titres des articles importants ne comportant pas d'illustration sont tous composés en caractères gras.

De façon plus générale, on peut considérer que le jeu des caractères dans la page repose sur l'existence de deux séries distinctes : une série homogénéisante de mini-éléments est constituée par les caractères des articles dont la variation, en général de très peu de points (5 ½ pour les annonces, 6 à 8 pour les autres) n'est pas considérablement significative ; les seuls éléments de variation significative y sont l'utilisation de caractères gras, pour le soulignage d'un mot ou d'une phrase, ou pour le chapeau, mais dans ce cas-là, il s'agit d'une opposition rédactionnelle importante, et l'opposition romain vs italique, parfois utilisée pour les citations, mais surtout réservée à la distinction d'unités référentielles spécifiques (billet ou éditorial, par exemple, où l'usage de l'italique a un effet supplémentaire, celui de mimer l'activité

(1) voir annexe.

scripturaire du journaliste, ici privilégiée, qui les isole de la régularité mécanique du reste des articles)(1). Une deuxième série, non plus homogénéisante, mais fortement dissociative, est composée de maxi-éléments, beaucoup plus signifiants, titres, illustrations et filets. On pourrait dire que les premiers sont sous-signifiants, et les seconds sur-signifiants : ils comportent une surcharge sémantique qui fait totalement défaut aux autres et qui est la signalisation de leur importance.

La variation de la valeur, comme celle de la taille, est "ordonnée", on en perçoit clairement la progression. Mais les travaux en ce domaine (2) font apparaître qu'on ne peut sélectionner, en moyenne, que 6 à 7 paliers distincts, noir et blanc étant inclus dans ces paliers. On comprend dès lors aisément que 3 ou 4 types de graisse suffisent largement à l'élaboration d'une page de journal qui nous semble se limiter volontairement dans ce domaine (3). Les moyens

(1) C'est la même raison qui pousse les publicistes à composer certains textes sous forme de lettres imprimées en italiques : la "personnalisation" y semble plus assurée, en tout cas elle y est signifiée.

(2) voir Bertin , Sémiologie Graphique, o.c. p.73

(3) Sur un échantillon constitué par la une du Monde du 20 Février 1979 au 9 mars 1979, nous avons relevé la hauteur d'œil des caractères : elle varie d'un minimum de 6 hauteurs différentes à un maximum de 8 ; la nature des graisses accroît l'éventail et conduit à une moyenne de 9 types différents de caractères dans la même page. Si nous rappelons que le premier quotidien français jouait d'un éventail de 7 caractères, on voit que la progression, après 2 siècles, n'est pas considérable même si l'écart entre les hauteurs s'est considérablement accru. Un secrétaire de rédaction d'Entreprise de Presse n°1 à qui nous demandions pourquoi son journal, qui, par la photocomposition, jouit d'un éventail quasi illimité, s'en tenait à un nombre de variation similaires nous a seulement répondu que le lecteur s'y perdrait.

actuels d'impression fournissent des possibilités théoriques beaucoup plus vastes que celles utilisées en pratique, et on peut considérer que, de façon générale, dès que l'éventail dépasse 5 ou 6 paliers, la multiplication des différences correspond plus à une volonté esthétique qu'à la seule volonté de mettre en valeur les unités référentielles. Le choix des caractères peut alors acquérir une fonction nouvelle et, par exemple, constituer un élément de l'identité d'une de ces unités (son image de marque) ; il peut aussi contribuer à faire apparaître des éléments de symétrie et de correspondance en isolant deux unités dotées du même caractère au milieu d'une pléiade de caractères éloignés. Le reste dépend de la compétence esthétique du maquettiste et de l'habileté du secrétaire de rédaction.

La Couleur

L'impression en couleur a depuis longtemps exercé une attraction psychologique incontestable qui a motivé son apparition et son développement alors même que son coût la rendait difficilement exploitable. Ainsi le non-conformiste Nain Jaune a-t-il publié des caricatures en couleurs depuis fort longtemps, mais cela ne constituait qu'une exception rarissime. Ce n'est qu'en 1890 que le Petit Journal commence à imprimer un supplément en couleur, suivi de quelques tentatives sans lendemain dans le quotidien "normal" au début de ce siècle (1). Depuis le début de ce siècle

(1) R. Ranc, Histoire Générale, o.c. t. III p. 39, note I, citée, aux USA, le Chicago Tribune et le Milwaukee Journal qui l'utilisaient dès 1891-92.

aussi, les périodiques ont fait des efforts considérables pour maîtriser ce type d'imprimé, généralement fait en héliogravure. Les quotidiens en revanche, qui n'ont pas cette possibilité, n'y sont venus que très récemment. Il faut se souvenir que le parc des rotatives des journaux français avait été à peu près complètement renouvelé au début des années trente, à une époque où on ne pensait encore qu'au noir et blanc, ce qui, pour la quasi-totalité de ces quotidiens, a rendu l'impression en couleur impossible jusqu'aux investissements qui commencent vers 1960 dans des équipements qui autorisent l'impression en couleur. Il est probable que dans ce domaine aussi, la seconde guerre mondiale a beaucoup freiné l'évolution puisque des équipements pour la couleur avaient été prévus dès 1936 . Ce n'est finalement qu'en 1955 que la couleur apparaît vraiment, dans les colonnes du Parisien Libéré (1). Puis, en Juillet 1956, L'Aurore est en mesure de publier des photographies en couleur en première et dernière page. C'est ensuite Del Duca, dans Franc-Tireur transformé en Paris-Journal en 1957 puis le même Del Duca, dans le même journal transformé en tabloïd sous le titre Paris-Jour (2) en septembre 1959. Mais l'exemple de Del Duca ne saurait être probant parce qu'on sait assez que ces efforts n'étaient rendus possibles que par les bénéfices considérables

(1) Le 20 Avril 1955. Il s'agissait d'une page préimprimée en héliogravure, en quadrichromie qui, pour la première fois, était insérée en continu dans le corps du journal. Il s'agissait de la célèbre publicité pour la source Périer : "pour toi cher ange, Pschitt orange, Pour moi garçon, Pschitt citron".

(2) cf. Supra.

des autres publications de ses Editions Mondiales : l'impression en couleur de Paris-Jour n'a jamais pu qu'être fortement déficitaire. Il a donc fallu attendre un journal régional, le Dauphiné Libéré pour que la couleur puisse vraiment entrer dans le quotidien (1), ce qui s'effectue à l'occasion des Jeux Olympiques de Grenoble en 1968 : le Dauphiné Libéré est alors capable de publier deux journaux du soir, à 20 000 et 25 000 exemplaires, qui contiennent chacun plusieurs reproductions en trichromie d'images des compétitions du moment ; l'aspect tout à fait exceptionnel de cette publication tient à ce que le tirage se faisait en un seul passage (2). Depuis cette date, la couleur s'est beaucoup répandue, surtout pour les illustrations de la première et de la dernière page, et pour les suppléments qui peuvent être insérés autour du journal ou dans le journal à l'issue de l'impression classique en noir.

Pour nous, l'introduction de la couleur présente un attrait incontestable mais cet attrait repose davantage sur l'image de marque des publications

(1) Le Dauphiné Libéré, dès 1964, i.e. avant les accords qui le lièrent au Progrès jusqu'à fin 1979, avait fait des tentatives importantes, grâce à la collaboration de l'INCA (International Newspaper and Color Association) qui portaient notamment sur l'utilisation d'encre au glycol et sur les moyens d'éviter le maculage, fréquent jusque là. cf. Bibliographie.

(2) Le mode d'impression le plus usuel de la couleur consiste à imprimer d'abord la couleur, puis à rebo-biner le papier qui sera normalement imprimé en noir ensuite ; le seul problème délicat est celui de la maîtrise du système de repérage des parties préimprimées.

concurrentes que sur la conquête d'un nouveau mode de lecture. La couleur est très éloignée à cet égard d'apporter une innovation aussi radicale que le fut l'introduction de l'illustration. En effet, si on considère les propriétés physiques de la couleur, on s'aperçoit que la "valeur" dont on vient de parler est indépendante de la couleur. On peut aller du blanc au noir par les gris, les bleus, les rouges, ou les verts, peu importe : dans tous les cas, une couleur, quelle qu'elle soit, sera toujours plus claire que le noir. Si on considère que c'est le noir qui attire l'oeil sur un fond blanc, on doit aussi considérer que l'encre noire y est plus efficace que la couleur ; et dans la mesure où le plus important pour l'oeil est le rapport entre les quantités totales de noir et de blanc dans une surface donnée, force est de reconnaître qu'une illustration en noir a plus de valeur qu'un titre ou une illustration en couleur. C'est pour la même raison d'ailleurs que les imprimés s'effectuent sur fond blanc alors que le papier coloré serait moins coûteux (1).

Où donc est l'effet de la couleur ? Il y en a bien un pourtant, qui dépasse de beaucoup le caractère spectaculaire de certains journaux dont tel numéro, exceptionnel, fut publié en couleur (2). La couleur en effet possède un excellent pouvoir de séparation .

(1) cf. Les périodiques dont certaines parties sont imprimées sur papier coloré : ces pages sont toujours moins lisibles.

(2) L'exemple le plus ancien que nous connaissions en France est le n° du 6.08.1872 du Figaro dont la première page contenait la reproduction en rouge d'une lettre de Bismarck à sa femme écrite après la capture de l'armée française à Sedan. Voir Manevy (o.c.). Quelques 30 ans plus tôt, Marx avait clôt par un n° en rouge la Rheinische Zeitung que le gouvernement prussien allait interdire, avant d'émigrer à Paris.

C'est donc la capacité de sélectionner des ensembles que la couleur stimule et on voit que l'introduction de la couleur est un moyen supplémentaire de différenciation offert au journal. Toute couleur ne possède pas également ce pouvoir : les tons les plus sélectifs sont les tons dits "saturés" (les caractères imprimés en couleur sont toujours saturés), et les couleurs les plus efficaces sont les couleurs "primaires", le cyan (bleu vert), le jaune, et le magenta (pourpre), celles qui, par exemple, figurent fréquemment seules à la une et en dernière page d'Ici Paris, ce qui ne saurait être un hasard. Ce sont les couleurs des encres utilisées en trichromie, celles dont la superposition reproduit la totalité des effets colorés.(1)

(1) C'est Young (1801) qui, le premier, a supposé dans le système visuel l'intervention de trois types de récepteurs inégalement sensibles aux radiations monochromatiques. Voir P.J. Bouma, Les couleurs et leur perception visuelle, Paris, 1948. Cette explication est plus connue sous le nom de théorie de Maxwell. cf. Bertin, La graphique, o.c. p.215-222. Si on suppose que la couleur est obtenue par l'excitation de trois types de cellules de la rétine, on obtient une couleur "saturée" quand au moins un de ces types n'est pas excité. On peut ainsi séparer les couleurs "primaires" (cyan, jaune, magenta) obtenues quand un seul de ces types n'est pas excité, et les couleurs "fondamentales" (bleu, vert, rouge) quand deux de ces types ne sont pas excités ; ce sont ces trois dernières qui sont utilisées à la télévision. Ce ne pourrait être les couleurs primaires pour une raison simple : c'est la superposition des couleurs primaires qui reproduit la gamme des couleurs (l'impression se fait par passage successif sur ces trois couleurs) alors que c'est la juxtaposition des couleurs fondamentales qui crée l'effet coloré (l'écran de télévision est tapissé de points dont les stimuli se juxtaposent).

La couleur, donc, est un instrument de différenciation qui s'ajoute à ceux que nous avons examinés jusqu'ici. Il est donc assez compréhensible que la couleur soit utilisée non seulement dans la reproduction photographique où son agrément est le plus manifeste, - elle est d'ailleurs encore loin d'être généralisée ou même fréquente - mais aussi et surtout dans les filets et les caractères de certains titres ; par son encadrement ou par une partie de son contenu, l'unité référentielle qui utilise la couleur se voit ainsi sélectionnée plus aisément encore.

Le grain, la forme, l'orientation

Les dernières variables visuelles qu'il est possible de définir sont le "grain", la forme et l'orientation des caractères, filets, textes et surfaces. Nous les avons déjà rencontrés, mêlés aux variables précédentes, mais il nous paraît utile de les résumer.

Le journal n'utilise guère les variations de "grain" que pour ses filets, et encore le fait-il avec un éventail beaucoup plus étroit que les autres imprimés. Le filet, en général comporte plutôt des variations de graisse, et seuls le pointillé et l'azuré sont des variations caractéristiques du "grain". (1)

Les variations de forme, en revanche, sont d'un usage beaucoup plus courant et d'abord parce que l'histoire de la gravure des caractères d'imprimerie repose précisément sur l'invention de formes nouvelles. Dans cette histoire de la typographie, il y a pourtant peu d'exemples de caractères inventés pour la Presse, elle s'est contentée d'utiliser les caractères courants. Les journaux sont, à cet égard, d'une très remarquable constance et ce n'est qu'exceptionnellement qu'un journal introduit dans sa composition une nouvelle famille de caractères. Nous retrouvons là, une fois de plus, ce rapport de chaque exemplaire à la série du journal tout entier qui nous semble si particulier. Tout se passe en effet comme si la modification d'un caractère était susceptible d'altérer le journal tout entier. La reprise par Le Monde, à la libération, de la typographie du Temps en disait plus long que l'avis aux lecteurs le plus argumenté. Aussi la modification des caractères apparaît-elle non pas comme une évolution du journal, mais comme l'apparition d'un nouveau journal - et la disparition de l'ancien. C'est bien pour cela que chaque modification importante est expliquée par le journal à ses lecteurs par toutes sortes de raisons qui n'en constituent

(1) Voir exemples en annexe.

pas moins un déni de la rupture profonde que ces modifications introduisent. (1)

L'originalité et la richesse de l'éventail des caractères, d'un usage systématique dans la publicité, joue finalement assez peu dans la page de journal qui se contente généralement de l'opposition des caractères romains et des italiques (2). Mais la variation de ces caractères repose beaucoup plus sur leur taille, leur graisse et leur "chasse" (3), c'est à dire en fin de compte sur les variables précédemment rencontrées. Il reste que l'opposition des caractères romains et italiques est constante et fondamentale. L'utilisation de l'italique correspond soit à une variation de l'instance d'énonciation

(1) cf. dans les dernières années, Le Parisien Libéré et son changement de format, Le Figaro et sa nouvelle maquette en 1974, l'introduction - éphémère - de bande-dessinée dans Le Monde, etc.. L'évolution peut au contraire se masquer le plus possible comme dans Le Progrès après l'arrivée de J.Ch.Lignel, mais elle se constate dans l'évolution de ses lecteurs.

(2) Le gothique du Monde est un cas exceptionnel dans la presse française ; il appartient à ce que la classification Vox nomme caractères "manuaires", rarissimes dans l'impression des quotidiens. M. Mouillaud a fait une analyse très approfondie de la variation typographique du nom du Monde et de ses effets : "Le Monde" banal, à l'extrême pointe de la page, signe l'appartenance du papier ; et "Le Monde" gothique (...) l'entrée dans un territoire symbolique". (o.c. p.150 et 151). Sur l'histoire et l'usage des caractères, voir en particulier Peignot et Massin (bibliographie). Selon la classification Vox, les caractères employés sont le plus généralement des didones, des mécanes et des linéales, les autres types étant réservés à des usages beaucoup plus limités.

(3) On dit d'un caractère qu'il chasse plus ou moins selon la largeur -variable- qu'occupe un texte composé dans le même corps avec tel ou tel caractère.

(discours citant vs discours cité), soit à une variation d'importance (il équivaut alors à un soulignage et, dans cet usage, entre en concurrence avec l'utilisation d'un caractère plus gras), soit enfin à un codage propre au journal (billet dans Le Monde, "mais" composé en scriptes, du billet de l'Humanité).

La dernière opposition des caractères entre eux est celle des capitales et des bas de casse qui ne nous a pas paru répondre à des catégories bien définies : il ne semble pas qu'il y ait de loi en ce domaine ; on peut seulement indiquer des habitudes transmises de génération en génération comme la fréquence du bas de casse dans les titres, où on s'attendait à trouver des capitales, parce que le bas de casse passe pour plus lisible que les capitales. L'opposition des capitales et du bas de casse ne correspond donc pas à l'opposition du titre et de l'article, ni à une opposition dans le mode d'énonciation des titres, ni à une variation de leurs contenus. Nous devons donc y voir une pure instance de différenciation, une de plus, sommes-nous tentés de dire, tant la volonté de brandir les différences nous paraît importante (1).

(1) Un inventaire complet de la typographie fait apparaître 7 éléments fondamentaux du contraste. Ce sont : la dimension des caractères, le style des caractères, la justification, les filets, les clichés, les dessins au trait (y compris les négatifs et les fonds tramés), les blancs. Nous avons rencontré chacun de ces éléments à différents moments de notre démarche et ne les rappelons ici que pour plus de clarté. Les différences les plus usuelles sont, massivement, celles des corps et des familles de caractères. Un exemple, assez significatif de l'utilisation de ces contrastes est fourni par la modification du Figaro intervenue en mars 1974 : avant cette date, les titres y étaient composés dans toute sorte de corps ; après cette date, on ne trouve plus qu'un seul caractère de base (un Century), et une linéale pour les thèmes secondaires ; l'opposition ainsi obtenue produit simultanément une hiérarchie du contenu des énoncés.

Un autre usage de la variation de forme est apparue avec la disposition des surfaces que nous avons vue ; elle se combine le plus souvent avec une variation d'orientation. La première opposition perceptible est celle des surfaces "horizontales" et des surfaces "verticales". On se souvient que l'immédiat avant-guerre avait été marqué par un abandon de la symétrie au profit de l'assymétrie de la mise en page : c'est cela qui allait donner naissance au style "affiche". Il convient d'y ajouter un cas de variation d'orientation moins fréquent dans les quotidiens que dans les magazines d'information qui en font un usage systématique : c'est la bande annonce qui coupe le haut de la une ou de la jaquette en biais, cette rupture étant fréquemment accentuée par l'usage d'une couleur dans les magazines qui, comme l'Express et Le Point, l'utilisent à chaque livraison. La variation d'orientation est d'un usage relativement difficile puisque l'impression vise généralement à produire une régularité absolue dans la linéarité du texte imprimé. Toute variation y aura donc une grande valeur d'opposition, mais elle ne peut être que rare et limitée puisqu'elle impose un bouleversement dans la lecture. Son emploi se trouve donc à la fois privilégié et justifié dans les annonces que le journal fait pour inciter le lecteur à porter son attention sur telle de ses pages, à l'instar du Matin qui, chaque lundi, barre son nom d'une bande "Economie p.X ". Nous pouvons encore signaler deux aspects de cette variation, plus fréquents dans les hebdomadaires que dans les quotidiens : c'est le déséquilibre obtenu par une inclinaison à droite ou à gauche des photographies et des titres dont Ici Paris offre l'exemple caricatural ; ce basculement a pour effet de modifier l'attention du lecteur, amplifiée sur les seuls titres ou photographies qui demeurent réguliers.

Un second aspect est l'imbrication des surfaces les unes dans les autres (1). L'usage enfin d'une illustration unique et importante à la une a un autre effet, celui de provoquer une lecture "polaire" autour de l'illustration qui devient ainsi le pôle ou le foyer de la page. (2)

Les "styles" de la mise en page

On pourrait, à partir de toutes ces indications, définir un certain nombre de types de mise en page qui résument les possibilités les plus fréquemment manifestées. Le plus répandu, et le plus ancien, est le style "vertical" qui réunit le plus grand nombre de titres au-dessus du pli médian de la page, ce style repose fondamentalement sur la verticalité de la colonne ; on peut le faire varier en alternant les couleurs (noir, gris, blanc) et les graisses, à l'horizontale. Le moindre changement de justification (titre sur 2 colonnes) suffit à marquer un niveau d'importance supérieure. Dans une large mesure, la plupart des

(1) C'est l'effet habituel du style "affiche": la première page, perçue comme le lieu des informations capitales, pousse cette tendance à l'extrême : la une devient une sorte de tableau d'affichage où on tente d'insérer le plus grand nombre possible de titres renvoyant aux sujets traités dans le journal; on trouve donc à la une surtout des titres, souvent rédigés en style télégraphique; naturellement, le corps de l'article étant renvoyé à l'intérieur. Cette formule est surtout répandue dans le format tabloïd des pays latins : Le Parisien Libéré en est le meilleur exemple français avec ses voisins La Notte (Italie) et El Pueblo (Espagne) ; la RFA en offre de vigoureux exemples dans le puissant groupe Spinger.

(2) C'est le cas, systématiquement, du Journal Rhône-Alpes depuis son origine.

journaux en conservent quelques traits : c'est évidemment le cas du Monde et du Figaro ; mais l'exemple le plus net nous en semble fourni aujourd'hui, outre-Manche, par The Guardian .

Un type très différent est celui qu'on pourrait appeler "horizontal" : les titres y forment des ensembles horizontaux ; la page est alors constituée par la superposition de ces ensembles, et non leur juxtaposition ou leur imbrication. Un exemple limite en fut fourni par le Sun Times de Chicago vers 1950 : tous les titres y figuraient sur toute la largeur de la page et un filet horizontal marquait la fin de chaque article, ainsi aligné par le bas et séparé du suivant. Une telle mise en page, qui produit sur l'axe horizontal ce que la précédente fait sur l'axe vertical présente bien quelques avantages sensibles : les titres y sont tous séparés, donc tous mis en relief ; c'en est l'effet le plus assuré ; on peut aussi remarquer que les articles longs en paraissent plus courts puisqu'ils occupent toute la largeur de la page. Mais ce style, qui repose sur l'exploitation de la largeur de la page ne peut être finalement que très régulier et ennuyeux : rien ne peut plus y survenir d'original sans rompre la structure ; de plus, l'habitude de présenter le journal plié en deux conduit à déséquilibrer fortement la page.

Un troisième type de mise en page, est celui qu'Harold Evans appelle le style "cirque" (1). Ce style d'origine américaine imbrique tout, même le nom du journal

(1) o.c. Voir bibliographie.

dont la fonction aurait alors profondément modifiée. Ce style, qui présente l'intérêt, financièrement important, de ne pouvoir dissocier la publicité de l'information, conduit en fait à rendre très peu perceptible l'information elle-même. Aucun journal français n'utilise ce style systématiquement alors que les USA en présentent un exemple tout à fait remarquable avec le News of the World.

Il convient d'ajouter à ces trois formes fondamentales les deux variantes constituées par l'utilisation de la symétrie. La symétrie, nous l'avons vu, a connu un grand succès au début de ce siècle, dont nous donnons quelques exemples en annexe, d'Excelsior à Paris-Soir. Mais Paris-Soir, vers 1936, a rompu avec cette habitude et les autres quotidiens français l'ont suivi. On peut voir pourtant des tentatives assez fréquentes de retour vers la symétrie, dans Le Matin en particulier (1); des exemples moins récents, mais plus illustres, sont ceux qu'offrait le New-York Times vers 1945 où toute la page était constituée d'éléments parfaitement symétriques par rapport au milieu de la page ; en 1965, avant ses derniers avatars, le Times avait tenté à son tour une maquette symétrique. Cependant on ne trouve plus de symétrie parfaite, sans doute parce que cette mise en page rend extrêmement difficile, sinon impossible, le moindre petit contraste : toutes les variables parcourues plus haut y sont à peu près inutilisables. Cette mise en page peut être fort belle, mais elle ne peut jamais surprendre le lecteur (2).

(1) Pendant l'été 1979, Le Progrès a publié des pages "vacances" dont la volonté de symétrie tranchait fortement sur le reste du journal.

(2) La symétrie reste un élément partiel de mise en page des journaux qui se veulent "sérieux" comme Le Monde ou le Figaro et, plus récemment, Le Matin.

C'est l'inverse qui prévaut dans la rupture de la symétrie : la disposition des unités change selon le nombre de ces unités et leur importance relative. C'est le style que nous connaissons le mieux.

La stabilité de la maquette sur une longue période (Le Monde) ou son instabilité (Libération, France-Soir) apporte un élément supplémentaire pour le classement des différentes mises en page actuelles et concourt, pour sa part, aux effets de sens que nous avons rencontrés plus haut. Le dernier élément de variation tient à la régularité ou à l'irrégularité des surfaces que nous avons présentées ; elles les transforment en rectangles réguliers ou en polygones plus compliqués, semblables aux pièces variables de quelque puzzle.

Toutes ces formes constituent le dispositif essentiel à l'apparition des énoncés de presse. Elles sont le premier élément constitutif de son discours, qu'on pourrait définir comme une fragmentation sémantique de l'espace. Pour compléter la présentation de ces formes, il reste encore à définir les places et fonctions des illustrations.

TROISIEME CHAPITRE

Les Illustrations

Si les pages qui précèdent accordent une large part à la naissance du "visible" dans l'organisation du texte du journal, les différentes formes d'illustration qu'il a connues reposent toutes, a priori, sur la matérialité visible des représentations qu'elles offrent. Les gravures, les estampes, les dessins, et, actuellement, les photographies ont du sens parce qu'elles appartiennent au monde sensible. L'examen de la signification de ces illustrations repose donc nécessairement sur le fait qu'elles sont des modalités particulières du visible.

Il ne fait de doute pour personne que l'utilisation d'une représentation visible, statuaire, dessin ou peinture, modifie le crédit dont tout individu affecte l'objet représenté, et il faut sans doute voir là l'origine des règles que les civilisations anciennes ont apporté à leur iconographie sacrée ; bien que notre culture ne dote plus les figurations d'un caractère magique, il reste que la crédibilité apportée à l'objet d'un discours est susceptible d'être modifiée, atténuée ou renforcée, par les illustrations.

La figuration n'est pourtant pas apparue avec les images. Bien avant que les gravures, puis les photographies n'envahissent les pages des journaux ou des catalogues, la littérature avait produit les formes les plus variées et les plus riches de nos "figurations". On peut en effet opposer au discours "abstrait", dont le discours scientifique paraît

offrir un exemple général, le discours "figuratif" qui organise des représentations en les dotant d'éléments particularisants qui visent à produire une illusion référentielle. La fameuse anecdote selon laquelle Balzac aurait appelé Bianchon à son chevet apprenait au lycéen que nous fûmes que le roman était susceptible de donner, sinon la vie, du moins son illusion à des personnages, des temps et des lieux plus ou moins largement fictifs ; la presse s'en souviendra. Car, au fond, c'est bien de cela qu'il s'agit : produire une illusion de réalité, une forme de "reconnaissance". Il importe seulement de voir quelles formes particulières prend cette reconnaissance dans les illustrations du journal. Ces dernières appartiennent à deux séries distinctes de figurations ; d'une part, publiées pour "illustrer" un texte, elles ont pour tâche de reproduire en image les représentations que ces textes fournissent avec des mots ; le rapport qu'elles entretiennent avec les articles, les titres et les légendes est donc fondamental. Mais, d'une autre part, elles appartiennent à la série de toutes les productions iconiques où elles viennent s'insérer, avec les contraintes spécifiques qui pèsent sur leur mode de production. Les contraintes techniques de la fabrication d'un journal les ont très longtemps limitées à la gravure (les plus anciens occasionnels en comportaient déjà), et ce n'est qu'assez longtemps après l'invention de la photographie que les procédés de photogravure permirent aux journaux d'en publier ; et c'est avec la photographie que l'illustration va devenir une dimension essentielle de l'information.

Si le nombre, la taille et l'emplacement des photographies a fortement contribué à modifier la lecture du journal, c'est leur nature dont on

voudrait ici rendre compte. La photographie, on le sait, parce que ses caractéristiques techniques lui permettent d'enregistrer le réel, présente un caractère analogique beaucoup plus accusé que les autres formes de représentation graphique ou picturale. Nous nous contenterons de dire pour le moment que cette analogie fonde pour le lecteur le crédit du "dire vrai" qu'il peut accorder au journal. Il est sans doute possible de dire, un peu schématiquement pour le moment, que l'information (le "savoir") que le journal apporte à ses lecteurs s'accompagne plus ou moins nécessairement et volontairement d'une persuasion (un "faire croire") ; le lecteur de son côté, exerce nécessairement une interprétation qui se trouve achevée dans le "jugement épistémique" qu'il porte sur les énoncés qui lui sont soumis (1) : il juge que ce qu'on lui dit ou ce qu'on lui montre est ou n'est pas ; passant ainsi de la "manifestation" à l' "immanence", il franchit l'écart qui sépare le "savoir" du "croire". Or, si ce jugement est toujours aléatoire lorsque le lecteur du journal lit un article, il est pour ainsi dire assuré dès que ce lecteur a devant les yeux une photographie, c'est à dire une image analogique du réel. Depuis une époque assez récente, la photographie a franchi un degré de plus avec la reproduction fréquente de la couleur : l'effet de réalité n'en est que plus important puisque la transposition artificielle des couleurs en noir et blanc n'apparaît plus ; le spectacle du monde y semble donc encore plus "vrai".

Une remarque, tout de suite, va pourtant limiter les effets prévisibles de l'analogie : chaque jour,

(1) Nous empruntons ce mot à A.J.Greimas, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette Université, 1979, p.129.

ou peut s'en faut, les pages "locales" des journaux de province fournissent à notre pays ^{l'image} de quelque "vin d'honneur" ; alors même que la scène rapportée comporte une libation, les personnalités présentes ne sont jamais photographiées le verre à la bouche, mais toujours à la main. Sans doute l'analogie, justement, y aurait-elle un effet trop puissant, et la scène, devenant "alimentaire", détruirait-elle la portée symbolique de l'événement. Cette simple remarque nous indique que si la reproduction photographique appelle sûrement le "croire" du lecteur, il faut que ce "croire" soit précisément orienté ; en d'autres termes, la photographie vise autant à symboliser qu'à reproduire ; on peut dire aussi qu'elle doit être un symbole de ce qu'elle représente.

De là vient sans doute le fait que les "figures" de l'actualité soient aussi fréquemment ce qu'on nomme péjorativement un "cliché", un lieu commun : des dirigeants politiques qui parlent, se serrent la main, ou se tiennent devant l'objectif les uns à côté des autres, au plongeon du gardien de buts, on a le sentiment que l'éventail des photographies est considérablement plus limité que le réel qu'elles reproduisent. En somme, tout se passe comme si le caractère a priori illimité des réalités visibles imposait un codage relativement grossier (poignées de mains, sourires, etc...). Il s'agit moins en effet pour le photographe de presse, de reproduire ce réel que de matérialiser un thème de façon telle que le lecteur puisse "y croire". Du fonctionnement de l'analogie à la construction des stéréotypes qui vont apparaître comme autant de formes du "vrai", voilà ce que nous allons examiner. Mais, comme dans les pages précédentes, il convient de jeter un regard rapide sur les journaux d'hier.

I . Avant la Photographie

Ce qui frappe le plus, à l'examen des illustrations des journaux anciens, c'est qu'elles paraissent avoir une double fonction : une fonction décorative d'abord, sensible dans le mot même d'illustration qui les désigne ; cette fonction paraît largement dominante dans les gravures des anciens périodiques exhumés par J.P. Seguin (1). Mais il existe une seconde fonction, qui apparaît plus vivement au XIXe siècle, celle de montrer une réalité "sur le vif" (2), d'instaurer visuellement l'actualité à laquelle se réfère le journal. Cette seconde fonction était moins sensible dans les anciens "occasionnels" parce que le caractère fréquemment tératologique des sujets de leurs gravures nous les rendent plus proches de quelque fantasmagorie intemporelle que des photographies d'actualité usuelles. Il reste que la signification de telles gravures repose sur le même fonctionnement analogique que les autres représentations iconiques, et qu'il s'agit bien, dans tous les cas, d'instaurer la représentation visuelle de ce que, théoriquement, on aurait pu voir dans la réalité. Cette double fonction redouble une autre distinction que nous devons reprendre, celle des figures essentiellement descriptives, éventuellement destinées

(1) Seguin, o.c.

(2) Ce qui ne signifie pas qu'elle n'apparaît qu'au XIXe siècle ; nous avons relevé plus haut le cas des périodiques illustrés de la période révolutionnaire ; un peu plus tôt encore, les chercheurs de l'ERA 434 du CNRS, travaillant sur l'attentat de Damiens indiquent 2 gravures (sur 46) qui relèvent directement de cette catégorie. Voir L'attentat de Damiens. o.c.

à une argumentation, ou appuyant une argumentation, et des figures narratives où l'objet représenté figure un moment privilégié du procès narratif rapporté. Notre propos n'étant pas de faire un inventaire des illustrations anciennes, nous nous en tiendrons à quelques aspects des journaux du XIXe siècle qui nous semblent directement utiles pour comprendre l'illustration des quotidiens contemporains.

La Caricature. (1)

La place que tient la caricature dans le journal du XIXe siècle est telle qu'il convient de s'y arrêter un peu. (2) Dans la multiplicité des caricatures, on peut distinguer trois types, qui ont un rôle et un fonctionnement particuliers. Il y a tout d'abord le portrait "chargé", source du mot même de caricature ; ce type de portrait utilise des déformations physiques comme métaphore d'une idée - qu'on pense à Louis-Philippe en forme de poire, par Philippon, ou, près de nous, à cette planche de Siné qui établissait une généalogie directe entre le singe et le parachutiste. Cette forme de caricature utilise la capacité analogique de l'image en établissant un rapport entre deux référents que rien ne

(1) Le premier type de ces illustrations est fourni par Le Nain Jaune. Ce journal de 24 pages, créé en 1815, se proposait "la chronique des salons, les bruits de ville, la revue des théâtres et des journaux". En fait, c'était un journal satirique destiné à fustiger en particulier les nostalgiques de l'Ancien Régime. Or c'est à la caricature que ce journal doit sa célébrité, caricature généralement en couleur dont l'avis au lecteur annonçait la publication "sur les moeurs et ridicules du jour", ce qui indique clairement l'intention de "suivre" l'actualité.

(2) Voir en particulier Jacques Lethève, La caricature et la presse sous la IIIe République, A. Colin, 1961. et Roberts-Jones, De Daumier à Lautrec, essai sur l'histoire de la caricature française. cf. Bibliographie.

rapproche sinon l'intention satirique. Le caractère proprement métaphorique de la substitution ou plus exactement de la superposition nous indique que la représentation offerte par les illustrations doit se lire d'une double façon : il s'agit en effet d'une "re-présentation" d'objets ou de personnages qu'on aurait pu voir dans la réalité ; elle repose sur le caractère visible de ces objets dans le monde naturel comme dans celui de l'image. Mais il s'agit aussi d'une "représentation", c'est à dire de la reproduction iconisée de ce même réel. Le caractère fortement codé du dessin permet de jouer fortement de la complicité du lecteur dans la lecture de tels dessins (1). Ce type de caricature se poursuit avec une grande fortune dans tout le siècle et jusqu'à la seconde guerre mondiale (2) avant de décliner fortement. Il est de nature essentiellement politique.

Un deuxième type de caricature a davantage de successeurs dans les journaux contemporains où on le trouve assez fréquemment utilisé pour les célébrités du sport ou du monde des arts et des spectacles, pour les compte-rendus des procès, et enfin, toujours, pour le

(1) On retrouve un fonctionnement du même ordre dans les dessins ironiques contemporains qui ne peuvent être assimilés à des caricatures. Voir Groupe Mu. Ironique et Iconique, Poétique n°36, nov. 1978, pp. 427-443. "Il ne semble pas possible de pouvoir disposer d'une stricte homonymie dans l'analogique. La solution la plus commode réside dès lors soit dans l'usage de systèmes hypercodés où l'analogique s'estompe quelque peu, soit dans la juxtaposition de deux signifiants assez proches mis en équivalence par des procédures diverses." (P.432)

(2) Un célèbre dessin de Sennep dans le Figaro, en 1939 montrait Hitler jouant sur un piano à queue où on reconnaît les traits de Goering ; le codage peut aller jusqu'à l'évanouissement de l'analogie au profit d'une allégorie : par exemple un dessin de Chancel (Match 28.9.39) intitulé "la crucifixion" montre Hitler en train de suspendre un ...

monde politique, mais de plus en plus rarement. Il s'agit encore d'un portrait, mais le caricaturiste se contente d'amplifier certains traits physiques : le nez de Charles de Gaulle ou de Fausto Coppi, le strabisme de J.P. Sartre et les rondeurs de Brigitte Bardot suffisent à les définir. Ce type de caricature offre l'intérêt de montrer que la conscience du corps humain n'est pas celle d'un tout, mais de parties du corps, relativement autonomes. Nous verrons que c'est de la même manière que, très fréquemment, la photographie représente le corps.

Un troisième et dernier type de caricature met en relief une situation dans laquelle des événements réels ou imaginaires rendent spectaculairement ridicules ou scandaleux les moeurs ou le comportement de certains groupes : les scènes de rue du siècle dernier en offrent de fréquents exemples, poussés au paroxysme dans la figuration des "pétroleuses" et des barricades des communards. Scènes de Bourse, scènes de rues, épisodes coloniaux, faits divers se succèdent ainsi tout au long du siècle et se poursuivent jusqu'à nos jours où ils ont, comme toutes les formes de caricature, déserté largement le quotidien au profit du périodique. De fréquents dessins de Faizant dans le Figaro relèvent pourtant de ce type, qui est beaucoup plus fécond dans le Canard Enchaîné, où l'illustration de la dernière page représente fréquemment le comportement imaginaire du groupe politique au pouvoir.

On pourrait se demander si le développement de la caricature au XIXe siècle n'a pas un rapport extrêmement étroit avec l'engouement pour les multiples "physiologies" que ce siècle voit éclore. L'origine en

.. crucifié (un écriteau indique "Pologne") sur une croix gammée, aidé par Staline qui lui tend le marteau.

est sans doute dans la fortune des idées de Lavater (1) qui établit un lien essentiel entre le caractère et la morphologie des individus ; ainsi, par exemple, le rapport entre les différentes parties du corps détermine-t-il le "caractère" (moral et intellectuel) de l'individu, et, de façon générale, il y a une harmonie totale entre la stature de l'homme et son "caractère". Si les épigones de Lavater ne nous semblent plus guère aujourd'hui susceptibles de passionner que des Bouvard ou des Pécuchet, il reste que Philippon, Daumier, Gavarni, Gustave Doré, Henri Monnier (2) etc... ne nous semblent guère compréhensibles sans la profonde influence que cette théorie put avoir. Nous en retirons une double réflexion. D'abord, le fonctionnement de la caricature consiste à exprimer la laideur morale par la laideur physique. Il s'agit donc bien d'une démarche métaphorique dont nous devons nous demander ce qui en subsiste dans les représentations actuelles. Ensuite, la caricature nous semble une arme morale ou esthétique beaucoup plus que politique, même si cela semble paradoxal ; elle repose en effet sur une perception "esthétique" du corps qui ne renvoie qu'à la "laideur" morale de l'individu, ou du groupe concerné. Son efficacité, sans nul doute, tient à l'actualité qui seule peut fonder la complicité nécessaire avec le lecteur. La charge est immédiate, mais, d'une certaine façon, elle ne procède que de l'idée reçue. On pourrait presque dire que la déformation qu'elle fait subir aux traits de l'individu n'a de sens que par un conformisme implicite. Nous ne voulons évidemment pas l'assimiler aux images d'Epinal qui en

(1) Essai sur la physionomie destinée à faire connaître l'homme et à le faire aimer, 4 vol., La Haye, 1781-1803.

(2) Henri Monnier était professeur de dessin ; il dessina les Scènes Populaires avant de les écrire.

sont l'antithèse, et dans le même temps, mais insister sur le support clairement esthétique de nombre de ces illustrations ; si les figures allégoriques sont plus immédiatement "politiques", il ne nous apparaît pas que la caricature qui repose sur la déformation des traits de l'individu le soit forcément. Il reste que toutes ces caricatures sont une forme de pamphlet et nous devons nous contenter de constater que notre époque n'en connaît plus guère. Si, à la fin du siècle dernier, on peut sans trop d'artifice rapprocher André Gill et Forain, d'une part, Henri Rochefort et Edouard Drumont de l'autre, comme les représentants de deux formes pamphlétaires très vives, on voit bien en revanche dans l'épuration du trait, réalisée peu après, par Toulouse Lautrec, puis Klee ou Kandinsky que la "grande" caricature, devenant un des beaux-arts, a cessé d'être un instrument journalistique et n'a plus de place dans la presse.

La place de la caricature au XIXe siècle indique peut-être sous quelle forme était perçue la chose politique. Cela nous semble assez net si on considère les bouleversements politiques successifs qui précèdent la IIIe République : la classe politique qui, après la Révolution, ne pouvait restaurer la monarchie absolue et ne pouvait plus recourir au droit divin, tentait de se constituer quelque signe analogue pour maintenir et développer ses privilèges ; ainsi, les grandes figures politiques cherchent-elles à parodier le passé, selon la même conduite que notre époque a vue se manifester, sous une forme plus immédiatement caricaturale, dans la fondation récente et éphémère de l' "empire centre-africain". Certaines de ces tentatives, celle de Napoléon III par exemple, quoique susceptibles d'une très grande violence, sont plus faciles à

ridiculiser, car elles ne sont, à tout prendre, que des parodies d'autres souverains, ou des caricatures d'autorité. Elles donnent ainsi une prise immédiate aux caricaturistes dont on pourrait dire qu'ils se contentent de les recopier. Dans cette exacte mesure, la caricature était l'expression la plus adaptée aux contradictions de la bourgeoisie triomphante (1).

Mais cette bourgeoisie avait quelques armes pour se défendre : autorisation préalable, censure, cautionnement, interdiction (2), si bien que les caricatures par lesquelles les manuels d'histoire nous ont d'abord fait connaître le roi bourgeois et Badinguet sont beaucoup plus rares que les dessins qui créent des types populaires, depuis les charges très vives contre les bourgeois et les "cumulards" jusqu'aux images plus anecdotiques du dandy, de l'artiste à la mode, du feuilletoniste envié. Parmi les plus populaires des types ainsi créés, il faut signaler au moins le Robert Macaire de Daumier, d'après la création au théâtre de Frédéric Lemaître, et le Ratapoil du même Daumier, le Joseph Prudhomme de Monnier, et le Thomas Vireloque de Gavarni. Bourgeois assis, aventurier, conformiste, exploité, les divers visages de la société apparaissent ainsi sous le crayon de dessinateurs qui, tant que durent les monarchies et l'Empire, sont républicains. La République va les diviser, surtout après l'abolition des lois sur la presse le 29 Juillet 1881, mais la caricature dure toujours et trouve une matière abondante

(1) Peut-être le maintien régulier de dessins à la une du Figaro à l'époque contemporaine, au lieu des photographies qui les ont remplacés ailleurs, s'explique-t-il partiellement par là.

(2) Pour les journaux "politiques", évidemment. L'époque contemporaine a vu se multiplier les interdictions pendant la guerre d'Algérie notamment : qu'on pense aux dessins de Siné dans l'Express.

dans les grandes "affaires" de cette fin de siècle, l'affaire Boulanger d'abord, puis l'affaire Dreyfus qui voit s'affronter Forain et Caran d'Ache du côté des anti-dreyfusards, Hermann Paul et Ibels de l'autre. Le Charivari où Philippon avait, en 1831, publié ses fameux Louis-Philippe vit encore, mais le journal le plus représentatif de cette fin de siècle est le Courrier Français, avant l'Assiette au beurre au début du nôtre. Mais, précisément, dans le Courrier Français, c'était Legrand qui, en 1886, menait campagne dans l'affaire Boulanger, alors qu'à l'aube de ce siècle, les dessinateurs s'appellent Vallotton, Juan Gris, Van Dongen. La caricature va retrouver quelque vigueur pendant la guerre, mais c'est au service de la nation que Poulbot invente les petits montmartrois. Après cette guerre, les caricaturistes appartiennent à l'époque contemporaine avec les débuts du Canard Enchaîné et les dessins de H.P. Gassier.

La caricature n'a plus, depuis longtemps, la place privilégiée qu'elle a pu avoir au XIXe siècle. Peut-être l'élargissement de la presse à d'autres horizons, l'apparition de la bande dessinée et l'extension de la photographie en tout premier lieu lui avaient-ils ôté sa place. Elle subsiste pourtant, mais faiblement, et, hormis les croquis d'assises où elle paraît avoir encore quelque vitalité, du fait sans doute de l'impossibilité de produire des photographies des audiences, elle a cédé la place, d'une part aux bandes dessinées (1), et de l'autre aux dessins humoristiques (2) ; et la suprématie incontestable appartient à la photographie.

(1) Sur la bande dessinée, voir en particulier Communications n°24, Seuil 1976. La bande dessinée et son discours qui contient une bibliographie importante pp.274 sq.

(2) Voir en particulier Violette Morin "Le dessin humoristique", in Communications, n°15, Seuil, 1970, pp.110-132, et Groupe Mu : "Iconique et ironique", o.c.

L'apport de l'Illustration.

En 1843, paraît l'Illustration. Ce périodique d'une très grande longévité n'est pas, contrairement à beaucoup de feuilles abondantes en caricatures, destiné à un public populaire. Son prix élevé (75 centimes) et son format (grand in-quarto) le désignent d'emblée comme une publication réservée à un public de choix, ce qu'elle restera. L'Illustration est d'abord un hebdomadaire d'actualité, au texte plutôt dense mais qui accorde une place importante à de nombreuses illustrations dans les formats les plus variés jusqu'à la pleine page. La formule n'est pas entièrement nouvelle car L'Illustration est largement inspiré de l'Illustrated London News, mais en France, il est parfaitement original, et va poursuivre pendant un siècle une carrière rendue rapidement célèbre par la valeur de son information et le choix de ses collaborateurs (1) ; mais, journal d'actualité avant tout, L'Illustration se trouvait fréquemment à la pointe du progrès technique, comme on le voit en 1891 par exemple, lorsqu'il publie les premiers instantanés. C'est sans doute ce qui explique son succès et l'importance de son tirage (18000 en 1866)(2).

(1) L'Illustration fut supprimé à la Libération. Ce n'est qu'après 1918 que ce journal s'était situé clairement à droite et de plus en plus, comme il apparaît en 1936 et pendant l'occupation. Au XIXe siècle, en revanche, c'était un journal républicain comme en témoignent ses positions en 1879 à l'égard du Comte de Chambord sous la plume d'A. Daudet.

(2) L'Illustration avait acquis en outre une honorabilité certaine du fait de la qualité de sa rubrique littéraire. En 1867, par exemple, à la mort de Baudelaire, L'Illustration prenait clairement position en faveur des Fleurs du Mal.

Un assez grand nombre de publications tentent rapidement de l'imiter, et en particulier en suivant l'exemple des quotidiens qui doivent leur succès à leurs prix très bas. Le Tour du Monde, par exemple, ne valait que 25 centimes, L'Univers Illustré descendit jusqu'à 15 centimes, mais il utilisait des gravures étrangères à l'actualité qui étaient déjà publiées dans l'Illustrated London News ou l'Illustriert Zeitung de Leipzig. Nous pouvons encore signaler Le Monde illustré, et, plus tard, le Petit Journal Illustré, La France Illustrée, et l'Illustré National. (1)

Tous ces journaux sont aussi éloignés de ceux qui publient des caricatures, comme le Charivari, que, d'une certaine façon, peut l'être aujourd'hui Paris Match du Canard Enchaîné. L'Illustration, comme ses imitateurs, produit des figures de l'actualité avec deux intentions assez claires : obtenir des gravures de qualité, en utilisant pour cela des moyens techniques importants, et représenter plus exactement que les concurrents l'évènement du moment, ce qui ne va pas sans une certaine difficulté puisque cela conduit en fait à construire des "scènes", des "tableaux", où le réalisme de l'objet représenté doit s'accomoder tant bien que mal des conventions graphiques et des obstacles techniques.

Parallèlement au souci d'exactitude, se développe celui de représenter des épisodes marquants "sur le vif" ; un exemple assez novateur nous semble fourni par le Journal de la Guerre qui, le 15 Juin 1859,

(1) La demande d'illustration de la part du public est sensible aussi dans le Magasin d'Education et de Récréation, très didactique et abondamment illustré, qu'Hetzel publie à partir de 1864. Voir à ce sujet Europe, numéro spécial Hetzel, nov-déc.1980.

donne le récit de la bataille de Magenta avec la charge des zouaves à la baïonnette (1). Mais, comme nous le remarquons plus haut à propos de la représentation de la dégradation de Dreyfus, ces gravures reposent d'abord sur un ensemble de conventions qu'elles confortent.

D'une certaine façon, ces illustrations sont toujours fondamentalement des "scènes" : elles comportent à la fois un élément narratif (les acteurs de l'événement), et un élément descriptif (la caractérisation des personnages et de leur environnement). Elles nous apprennent que la représentation de l'actualité recourt surtout à des signes dont la permanence seule permet la reconnaissance : l'actualité, ou la nouveauté du message, n'est ainsi perceptible que par des motifs conventionnels et donc inactuels. Nous sommes ainsi tentés de lire ces gravures selon un axe double : celui des éléments invariants (fumée des canons et des fusils pour le combat, tours de Notre Dame et courbe de la Seine pour Paris, chevaux et promeneurs au Bois pour le loisir, décor floral pour l'exotisme etc...) et celui des "anecdotisants", personnages essentiellement, qui justifient l'insertion de ces gravures dans les quotidiens lorsqu'ils commencent à être illustrés.

Les premiers quotidiens illustrés sont en effet plus tardifs. Après La Journée, qui ne paraît que pendant une partie du mois de février 1866, et La Presse Illustrée, née en 1866 également, il faut attendre le printemps 1877 où naît, pour quelques mois, Le Petit Quotidien Illustré (5centimes) qui ornait sa une d'une gravure d'actualité. Mais ces journaux sont de petits journaux,

(1) Nous n'avons pas vu ce numéro ; nous empruntons cet exemple à l'Histoire Générale, o.c. T.II, planche XV et p.459.

populaires certes, mais sans grand succès ni grande qualité. A la fin du siècle, de nouvelles tentatives se développent ; c'est L'Actualité, au début de l'été 1894 (27 mai au 18 août), puis Le Quotidien Illustré (11 décembre 1894 au 15 juillet 95) qui disparaît comme son prédécesseur. En 1898, les fils de Jules Simon lancent Le Petit Bleu (sur papier bleuté) avec une quinzaine d'illustrations par numéro. Mais ce journal, lui aussi, échoue.

Le quotidien illustré ne semble donc pas pouvoir réussir avant l'introduction de la photographie qui va permettre la naissance, le 16 novembre 1910, d'un grand journal du début de ce siècle, Excelsior. (1)

Excelsior.

Avant Excelsior, en effet, l'image s'est répandue dans les magazines (à l'instar de l'Illustration) et les suppléments hebdomadaires des grands journaux, mais les quotidiens n'en publient que fort peu : ce sont des clichés au trait, réservés aux portraits ou au décor de faits divers exceptionnels. Le Matin, pourtant, à partir de 1903, multiplie, par l'utilisation de similis en photogravure, les gravures de portraits ou de monuments. La photographie apparaît lentement, mais réservée à la première page, et justifiée à la colonne, ce qui montre bien que ces journaux sont toujours destinés à la seule

(1) L'Illustration, nous l'avons dit, avait publié ses premiers instantanés en 1891, mais il faut attendre Excelsior pour que les photographies soient de bonne qualité. Le développement de l'illustration doit ensuite beaucoup à l'offset, apparu en 1910 et répandu à partir de 1925.

lecture, l'illustration étant une addition très marginale.

Tout change avec Excelsior qui, le 16 Novembre 1910 publie son premier numéro dont la première page comporte une photographie d'Elisabeth, veuve du grand Duc Serge, vêtue en religieuse, descendant d'un cabriolet tiré par deux chevaux, accueillie par le tsar qui tend la main pour l'aider à descendre ; c'est un instantané comme on le voit bien à la position des acteurs : la princesse a un pied sur le marche-pied de la voiture, mais l'autre pied est à mi-parcours du trottoir. Dans la page, il n'y a que la photographie précédée du titre "la veuve du grand-duc Serge au couvent".

La formule de ce journal est totalement originale pour un quotidien : 12 pages de 5 colonnes avec 25 ou 30 clichés par numéro, et, en particulier, une illustration entière de la jaquette, souvent avec des photographies en pleine page, comme pour le premier numéro. Pour la première fois aussi, apparaît ce qu' on appellera le "film des événements" : le 29 décembre 1910, la "une" contient le "cinématographe tragique" d'un accident d'avion : 7 photographies précédées du titre "Deux aviateurs se sont tués hier à Issy les Moulinaux" représentent l'accident depuis l'avion en vol (photo 1) jusqu'au cadavre au sol de l'un des aviateurs (photo 7). Pour la première fois, un parcours narratif est entièrement exprimé par l'image photographique, ou du moins le tente-t-il, car il y a tout de même un texte qui regroupe en bas de page les légendes des différentes photographies. L'ordre de ces photographies aussi nous semble important : il ne suit pas l'axe vertical des colonnes et les photographies se lisent le long de l'axe horizontal, successivement, de la manière suivante :

	1				1
2	3	4		2	4 6
5	6	7	et non	3	5 7

comme il aurait pu se faire en respectant la logique des colonnes. Le cadre de ces photographies n'est d'ailleurs pas le filet rectangulaire usuel, mais un filet courbe en haut de 2 et 4, et un cercle pour 3 qui représente l'avion en vol au centre de la page. On voit là un montage particulièrement soigné qui nous incitera à envisager plus loin le fonctionnement des séquences de photographies. La qualité de la composition de cette page mériterait un long commentaire : avion en vol dans 1 et 3, sur fond de ciel, photographie des accidentés à terre dans 5, 6 et 7, avec un faible horizon dans 5 et plus aucun horizon dans 7 ; entre ces deux séries, deux plans des aviateurs (2 et 4), identifiables par trois éléments identiques dans les deux photographies : les casques, les lunettes, et les manettes. Nous reproduisons en annexe un numéro plus tardif, celui du 26 Juin 1920 consacré à la guerre gréco-turque, qui nous semble un exemple particulièrement réussi du modèle, systématisé un peu plus tard par Paris-Soir, d'équilibre absolu : au centre, une carte géographique représente l'emplacement des armées et leurs mouvements ; de part et d'autre de la carte, le général grec et Mustapha Kemal ; le portrait des deux chefs est surmonté de deux photographies de troupes (plan d'ensemble) auxquelles répondent, en bas de page, deux autres photographies de troupes, de taille rigoureusement semblable (plan de demi-ensemble). L'impératif de symétrie que ce journal s'impose d'emblée, avant que les autres quotidiens ne l'adoptent, repose naturellement sur la perception de la page comme plan unique ; mais nous y voyons aussi volontiers le signe que l'illustration conserve par ce biais une fonction décorative accentuée, qui va peu à peu disparaître au profit des autres fonctions qu'on verra, sauf peut-être dans les actuelles illustrations en couleurs.

L'exemple d'Excelsior semble avoir été déterminant dans la politique des quotidiens qui, en quelques années publient tous des photographies, à l'exception des journaux à 15 ou 20 centimes et des feuilles politiques trop pauvres pour s'équiper en matériel de photogravure (1). Mais les photographies d'alors s'insèrent dans une composition encore compacte, celle du journal exclusivement fait pour la lecture, et ce n'est que progressivement que l'introduction de blancs - de la place perdue pour la lecture, en somme - modifie la nature de la page.

Un exemple : Le Petit Journal.

Pour comprendre un peu mieux les fonctions des gravures, il nous a semblé utile de faire l'inventaire d'un corpus limité. Nous avons ainsi retenu le Supplément Illustré du Petit Journal de l'année 1892. Le Petit Journal affichait à l'époque 3 millions de lecteurs, ce qui en faisait sans conteste le journal le plus populaire du moment, et la période retenue correspond à une sorte d'apogée de cette forme d'illustration. Le Supplément Illustré est un supplément hebdomadaire de 8 pages, la une et la dernière page comportant une gravure en couleur, généralement en pleine page (2). L'année 1892 comporte 106 gravures que le Petit Journal répartit en fin d'année en 6 catégories : Beaux-Arts ; Portraits ; Accidents ; crimes et sinistres ; Théâtres ; vues ; monuments ,

(1) Sur ce point, voir P. Albert, Histoire Générale o.c. T.III p.280.

(2) Le format du Supplément est le même que celui du Petit Journal et son prix également (1 sou); pour cette raison, il paraît être un exemple tout à fait significatif de la presse populaire ; il est le 1er au monde à avoir publié régulièrement des gravures en couleur ; l'année 1892 est la 2e année de ce journal qui paraissait alors avoir acquis une forme stable.

villes, costumes ; Divers (1).

La première catégorie, celle des Beaux-Arts, comporte 18 gravures, soit 16.98 %. Elle consiste en la reproduction de tableaux plus ou moins célèbres, depuis l'Accordée de Village (9 Janvier) jusqu'à quelques exemples du salon de 1892 (La Tireuse de cartes, d'H.Cain, par exemple). La présence de ces reproductions dont la maladresse technique prête actuellement à sourire fournit une première réponse aux questions que nous nous posons sur la fonction de ces illustrations : "Nous avons formé le dessein de donner à ceux qui gardent avec soin notre Supplément une véritable collection des chefs d'oeuvre de toutes les époques (...) Par une coquetterie que l'on comprendra, nous avons tenu à offrir la reproduction d'un tableau très connu et que tout le monde peut voir facilement (2); on jugera ainsi de la perfection du résultat obtenu." (3). Comme L'Illustration jusqu'à sa disparition, mais aussi comme un certain nombre de périodiques actuels (4), Le Petit Journal offre à ses lecteurs un "musée" individuel, car la pagination continue du Supplément indique qu'il a vocation à être conservé (5). Il ne s'agit donc pas tant de procurer au lecteur une oeuvre originale (sauf par la qualité de sa gravure), que de fournir au journal, voué à l'obsolescence, le moyen de durer dans les bibliothèques des particuliers.

(1) Supplément n°110, p.422.

(2) L'Accordée de village se trouve au Louvre.

(3) n° 59, p.15.

(4) Certains journaux féminins contiennent des reproductions de tableaux illustres, et les journaux pour enfants des "posters".

(5) On trouve à plusieurs reprises des indications sur la manière de coudre les numéros pour les relier.

Si le feuilleton défie la quotidienneté par sa "suite au prochain numéro", la reproduction de l'oeuvre d'art défie plus sûrement le temps par le privilège d'intemporalité qui lui semble lié. L'intention esthétique est donc explicitement affirmée, à quoi il faudrait ajouter une intention pédagogique puisqu'il s'agit de fournir au lecteur populaire le moyen d'accéder à une culture qu'il ne possède pas forcément. La "légende" qui d'ailleurs est détachée de la gravure et prend place en haut de la page 8 ou en bas de la page 7, dernière colonne, se veut un commentaire didactique ; Greuze, par exemple, est "... remarquable par d'exquises qualités de composition, par une sincère correction de dessin, et par une grâce incomparable d'exécution." Le journal est ainsi, grâce à l'illustration, un instrument de culture ou plus exactement le médium entre le plus grand nombre et la culture d'une élite, ne semblant d'ailleurs pas deviner que ce faisant, il constitue précisément une culture de masse.(1)

Mais, comme la Culture risque de paraître parfois trop grave, le journal diversifie ses reproductions : "le public aime à reposer sa vue sur quelques pages moins importantes et d'un art plus léger"(2).

(1) Cette fonction du "mass-medium" n'est plus guère immédiatement perceptible que dans les journaux pour enfants ou les périodiques diffusés par abonnement pour les publics populaires, comme Le Pèlerin. En revanche, c'est ce qui assure la fortune des éditeurs d'Atlas, d'encyclopédies hebdomadaires et de clubs de toute sorte de meilleurs livres, sans omettre les sélections et leurs résumés qui constituent la majeure partie des bibliothèques, sinon des lectures des classes moyennes.

(2) N°80, 4 juin, p.184.

La deuxième fonction de ces illustrations-reproductions est donc la "distraction". A côté des jeux (le carré syllabique y est l'ancêtre de nos mots croisés), des chansons (il y en a 55 en 1892), et des nouvelles (il y en a 302 et 2 romans), l'illustration a une fonction d'évasion. La lecture du journal doit comporter un certain plaisir, ou, si l'on préfère, l'illustration publiée dans un supplément, qui se réfère sans cesse au contenu de l'actualité diffusé par le quotidien, ajoute une part de rêve à ce qui apparaît d'autre part comme fastidieuse quotidienneté.

Cette "légèreté" semble tout de même un peu contradictoire avec la troisième fonction, moins explicite, des illustrations, celle de "moralité", ou d'instruction morale, civique et patriotique. Qu'on en juge par ce commentaire de la Tireuse de cartes : "Ses deux jeunes clientes (...) s'en iront rassurées ou troublées ; le certain est qu'elles auront versé leur pièce de monnaie entre les mains de la femme qui spéculé sur leur crédulité ; le possible est que par hasard ce qu'on leur a prédit se réalise, et alors triomphantes, elles s'écrieront que tout ce que les cartes prédisent arrive." Cette troisième fonction étant commune à toutes les catégories d'illustrations, nous la retrouverons plus loin, mais il est utile de la signaler ici car elle conduit à sélectionner les tableaux en fonction de leur "réalisme" qui seul peut s'accomoder d'une "moralité". Cette remarque nous conduit à considérer que le réalisme du dessin et plus tard du traitement photographique ne répond pas d'abord à une intention esthétique mais à une éthique, et qu'il s'accompagne nécessairement de ce qui peut accroître la "vraisemblance".

Ainsi peut s'expliquer le fait que l'illustration soit fréquemment emplie de stéréotypes qui font surgir une contradiction : la convention qui paraît régner dans les choix du graveur est indispensable pour que la "morale" y trouve son compte (poses, gestes et décor) et révèle, pour qui ne s'en douterait pas encore, que la "vraisemblance" indispensable à l'édification d'une moralité ne peut être que conventionnelle (1). Il ne reste plus alors qu'à en définir les éléments constitutifs (2).

(1) Cette remarque n'est pas limitée aux journaux "bien-pensants" comme le Petit Journal, et nous trouvons dans La Rue de Jules Vallès la même chose ou peu s'en faut. L'éditorial du premier numéro, le 1^o Juin 1867, par J. Vallès lui-même, donne le ton : "nous voulons (...) écrire simplement les mémoires du peuple (...) nous écrivons l'histoire de la souffrance, mais nous écrirons aussi celle du travail (...) C'est donc Paris, Paris misérable et glorieux, Paris dans sa grandeur et son horreur, que La Rue va mouler (...) Nous aurons donc, avec l'exactitude du Guide, l'à-propos et le hardi du pamphlet. Nous sonnerons l'attaque et donnerons l'assaut contre toutes les forteresses, instituts, académies, du haut desquelles on fusille quiconque veut avoir l'esprit libre (...) et nous peindrons tels qu'ils sont les grands comme les petits, les respectés comme les misérables". Or chaque livraison contient une gravure, ainsi présentée dans le n^o 2 : "le dessin qui occupe toute notre cinquième page (...) représente chaque fois une des physionomies populaires, originales et célèbres de Paris : véritable musée vivant." Ces dessins représentent : l'aveugle de Saint Roch, le charmeur d'oiseaux des Tuileries, les pauvres attendant la soupe devant le poste du Louvre, l'astronome du Pont-Neuf, Mathusalem, raccommodeur de porcelaine (Barrière du Maine), les habitués de la bibliothèque impériale etc... Et, à notre grande surprise, nous nous apercevons que ce sont bien là des types parfaitement conventionnels. Ces types populaires, ou ces milieux populaires de Paris sont l'objet de nombreuses illustrations ; ce sont eux encore qui orneront nos premières cartes postales à la fin du siècle.

(2) La photographie n'offre pas autre chose, même si, le codage étant différent, les stéréotypes sont plus malaisés à repérer.

Cet impératif "moral" conduit également à tirer des beaux arts une leçon patriotique et républicaine qui puise dans les épisodes du passé national un matériau privilégié ; le 13 août, par exemple, le Supplément publie un tableau intitulé La prise des Tuileries, annoncé, page 7, par les lignes suivantes : "si l'on pouvait célébrer l'anniversaire d'un jour où coula tant du sang français, (...) on fêterait aujourd'hui même le centenaire du 10 août 1792". (1)

La deuxième rubrique est celle des portraits (16 portraits en tout, soit 15.09 %). Leur répartition n'est pas très nette. On y trouve bien sûr quelques têtes couronnées qui sont, tout comme la photographie des dirigeants politiques un peu plus tard, un thème obligé de ces illustrations ; ainsi, par exemple, le Prince Victor Albert de Galles et la Princesse de Teck dont on annonçait le mariage prochain, Tewfik-Pacha et Behanzin ; mais la raison pour laquelle on publie leur portrait n'apparaît pas avec évidence : le portrait du khédive est justifié par sa mort, et Renan aussi a droit à un portrait pour sa mort, mais le cardinal Lavigerie n'apparaît que dans le décor d'une chapelle ardente et appartient à une autre catégorie ; les princes anglais voient leur portrait le jour de leurs fiançailles mais le roi Georges 1^o de Grèce et la reine Olga, dont l'effigie orne la une du 29 octobre avec la légende "Les noces d'argent du roi de Grèce" est un fait divers, etc... Il ne semble donc pas que le "portrait" soit caractéristique d'un moment privilégié de l'existence (l'assassin Anastay a droit à un portrait devant le juge d'instruction, mais pas Ravachol pourtant présent 2 fois dans le journal de cette année - à son arrestation et dans sa cellule), ni d'un rang particulier dans le Gotha : le prince de Galles a droit au portrait

(1) N° 90, p. 263.

mais le grand-duc Constantin n'apparaît que visitant la maison de Jeanne d'Arc. Il est tout de même possible de dresser une sorte d'inventaire : le nombre le plus important des portraits est fourni par des militaires, ce qui ne saurait surprendre, en cette période d'intense activité coloniale : on y trouve l'amiral Rieunier, qui avait joué un certain rôle dans nos relations diplomatiques avec l'Italie, le général Dodds, commandant des troupes françaises au Dahoméy, qui recevait ses premières étoiles, le général Mellinet, qui, à 95 ans, était le doyen des généraux français, mais aussi un certain lieutenant Mizon, parfaitement inconnu, qui revenait d'une exploration dans le Haut-Congo.

Le portrait, souvent inséré dans un filet ovale, et sur fond blanc, fournit au lecteur, à défaut de la galerie d'ancêtres, un ensemble de figures qui vont généralement être rendues significatives par des éléments relativement discrets du décor : le héros militaire est signifié par un uniforme constellé de décorations d'où émerge le ruban rouge de la légion d'Honneur ; le jeune lieutenant Mizon, lui, est mis en scène, marchant dans la brousse, pistolet à la ceinture et un simple bâton à la main, suivi d'une longue théorie de noirs indifférenciés, porteurs de gros ballots ; un signe pourtant le distingue d'un aventurier quelconque, c'est le drapeau français que le premier noir derrière lui porte très haut. Le roi Behanzin, en revanche, assis sur un fauteuil invisible, porte un chapeau de feutre et des colliers de verroterie, entouré de fortes femmes, devant une palissade d'où émergent deux crânes fichés sur des pieux. La sauvagerie de l'adversaire des français apparaît dans les simples figures d'opposition qui désignent son étrangeté : sa quasi-nudité (pagne, chapeau, verroterie et "sceptre" douteux) s'oppose à l'élégance vestimentaire et au faste des souverains

blancs ; la femme en armes à ses côtés s'oppose aux cavaliers de parade qui accompagnent le duc de Clarence, et les têtes de mort suffisent pour la sauvagerie : ce sont là ses trophées. Mais, outre les stéréotypes du colonialisme qui s'affichent ici, on retiendra surtout que ce portrait ne repose pas sur un examen de l'original, mais sur les figures d'un discours : le Petit Journal a demandé "quelques détails à M. Jean Bayol, ancien lieutenant gouverneur du Sénégal et dépendances, qui nous a fourni les très intéressantes notes que voici."

(1) ; on voit alors que ce sont ces "notes" qui constituent la source et la référence du "portrait" : "il est de taille moyenne, assez gros, le visage large (...) les cheveux ras et crespelés, poivre et sel ; la barbe rare au menton (...) Il est en général vêtu d'un pagne à rayures (...) le buste découvert, la tête coiffée d'un chapeau de feutre gris à larges bords, le cou entouré d'une chaînette en or à laquelle pend une croix de première communiant(e) (...) il porte en outre un collier de verroteries ...". On a donc ici, entre le portrait et le discours du journal, un rapport inverse de celui qu'on trouvait dans la description des tableaux : le portrait n'a pas d'existence indépendante du discours, il en est très exactement la répétition, en image, comme ce sera bientôt le cas dans les premières bandes dessinées, mais aussi comme cela peut l'être dans la photographie, nous le verrons. Enfin, si les tableaux fournissaient une morale, les portraits aussi ; jugeons-en : "notre pays viendra facilement à bout de ce requin (le journal avait expliqué qu'un des noms de Béhanzin signifie "roi des requins") dont l'armée mal organisée ne saurait résister à un effort sérieux des petits soldats français". Seulement, avec le déictique "ce" (requin), on ne sait plus très bien

(1) 26 avril, n° 74, p.135

s'il s'agit du discours ou du portrait, et c'est là une des fonctions majeures du portrait : il concourt, avec une efficacité plus immédiate, à la représentation, puisque cette représentation prend prétexte d'une re-présentation de l'individu réel.

Cela nous fournit un indice sur le choix des autres portraits. Par exemple, le 30 avril, la une présente le portrait en pleine page de "M. Noblemaire, directeur de la Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée", personnage sérieux à moustache et barbiche Napoléon III, redingote et ruban rouge. Pourquoi M. Noblemaire ? Le Petit Journal le dit : "Le succès de nos portraits de généraux nous a encouragés à donner celui d'hommes que nous pourrions appeler des généraux civils" Et voilà ! "N'est-ce point en effet un général que celui qui commande à une véritable armée de soixante mille hommes, des ingénieurs, ces colonels, des employés, ces capitaines, des ouvriers, ces soldats si dévoués etc...". Admirable métaphore qui permet d'insérer dans la galerie des défenseurs de la patrie les figures rassurantes du capitalisme triomphant. Car la morale ne manque pas : "Revêtez-le du dolmen aux trois étoiles et, avec sa mâle physionomie, vous vous imaginez qu'il n'a jamais porté d'autre uniforme que l'uniforme militaire. Mais si vous le regardez avec attention, vous découvrirez sur son visage les signes d'une bonté et d'une douceur toutes particulières." Il est difficile de repérer dans une gravure "les signes d'une bonté toute particulière", mais le discours est là pour cela, qui retrace une biographie édifiante. Le portrait acquiert ainsi un rôle spécifique, celui d'exprimer par une réussite individuelle le bien-fondé d'une politique ou l'excellence d'une classe.

Autre portrait flatteur, le 10 décembre, celui de M. Périvier, premier président à la cour d'appel de

Paris. Ce dernier n'est pas tout à fait "civil", puisqu'il est vêtu de la toge et de l'hermine et qu'il ne porte pas seulement la fameuse rosette, mais la cravate de commandeur (et aussi les palmes académiques !). S'ouvrait alors le procès de l' "affaire de Panama" qui, on s'en souvient, jetait une lueur plus que trouble sur les moeurs de la classe politique. Devant ce procès inquiétant ("des hommes de sang-froid s'alarment d'une confusion possible, probable même, des pouvoirs législatifs et judiciaires") la figure du premier président apporte à la nation la caution de la Justice. Le Petit Journal, avec ce portrait, détourne l'attention de l'enjeu politique pour le fixer sur la Probité : "aucun magistrat n'était plus digne...". Le glissement du politique au moral que nous avons remarqué dans la caricature se retrouve ici. L'instrument de ce "glissement" est une figure, la Justice, représentée, non par une balance, mais par la personne même du premier président qui apporte l'alibi du réel au glissement opéré par le journal : la Justice n'est pas une idée abstraite et incertaine, semble dire le journal, mais cet homme-ci, qui doit à une probité inébranlable d'exercer cette difficile fonction.

D'autres portraits viennent encore nous surprendre : Melle Bréval dans le rôle de Salammbô, ou Mounet Sully dans Oedipe Roi. S'agit-il, comme dans la série des "beaux arts", d'appeler l'attention du public sur tel ou tel chef d'oeuvre ? Pas exactement, car il s'avère que c'est toujours une anecdote qui permet d'offrir au lecteur le portrait de tel ou tel, Mounet Sully, comme l'ambassadeur de Russie, ou Kossuth, etc... sans oublier les ténors de l'Assemblée (Pelletan, Millerand, Thivrier etc...) que le Petit Journal représente non pas dans l'hémicycle, mais à la buvette du Palais Bourbon. Et cela nous permet de définir plus

précisément la fonction générale de ces portraits qui, sous des formes variées, vont plus tard constituer une part essentielle des photographies de presse.

Le portrait, à soi seul, ne vise que la reproduction de traits identificatoires : il est l'image d'une personne singulière. Mais, nous l'avons vu, ces portraits reçoivent (page 7 généralement, 3° ou 4° colonne) un commentaire qui, pour une très large part, repose sur une anecdote qui permet la description d'un caractère, ce qui est la deuxième définition du mot de portrait. Ainsi pouvons-nous dire que ces portraits constituent très exactement des icônes : ils sont l'achèvement d'un discours figuratif. Le nationalisme assez étroit, le patriotisme revancharde et toujours à fleur de peau, le sentimentalisme sous-jacent qui caractérisent le Petit Journal pourraient s'exprimer sans doute dans un discours "abstrait" parfaitement susceptible d'organiser ces "valeurs". Ce n'est pas ce qui se passe, et nous nous trouvons devant un discours "figuratif", qui convertit un certain nombre de thèmes (patriotisme, courage, barbarie) en figures (le général, le sauveteur, le roi nègre) ; si la figure restait générale cela ne suffirait pas ; il faut un peu plus pour procurer au lecteur l'illusion du réel : c'est là qu'interviennent prioritairement trois procédures caractéristiques de la mise en discours. L'"actorialisation" d'abord se révèle la première dans la construction de l'anecdote, ou, de façon plus générale, de tout récit ; il s'agit de constituer des "acteurs" qui, d'une part, tiennent un rôle dans l'organisation du récit (un lieutenant traverse un espace vierge), et, d'autre part actualisent un thème (la colonisation est définie dans ce journal soit comme l'apport de notre civilisation à "l'autre", soit comme le ralliement de "l'autre" à notre étendard).

Cette "actorialisation" trouve son point limite dans l'imposition d'un anthroponyme, c'est à dire d'un nom propre. Les deux autres procédures caractéristiques de cette "mise en discours" sont l'organisation d'un cadre temporel et d'un cadre spatial où viennent s'inscrire les programmes narratifs : ces deux procédures sont, bien entendu, largement présentes dans le commentaire, mais, sauf pour trois portraits (Anastay, Mizon et Behanzin), elles sont absentes des gravures de ce type. On trouvera en revanche qu'elles tiennent une place considérable dans les gravures des autres catégories ("divers" en particulier).

La transformation de la figure en icône se produit précisément là où la figure est particularisée par le nom, la localisation spatiale et la précision temporelle. On le voit, la distinction que nous reprenons ici entre "figure" et "icône" repose seulement sur le fait que la particularisation procure un "effet de réel" qui manque à la figure. L'icône, d'ailleurs, n'est pas propre à la gravure ou à l'image en général, elle est déjà construite dans et par le texte. Alors, quel est le sens ou l'apport de la gravure ? Pour notre part, nous y voyons simplement un renforcement de cet effet de réel, spécifique de toute image "figurative", c'est à dire toute image qui est, plus ou moins, analogique du monde naturel. Que la gravure reproduise les traits d'un individu bien connu ou qu'elle soit une construction élaborée à partir d'un texte descriptif ne change rien de fondamental à la question : elle renforce de toute sa puissance figurative le discours qui la sous-tend. L'introduction de la photographie renforcera cette fonction plus qu'elle ne la supprimera.

Les autres gravures de cette année se répartissent de la façon suivante : "accidents, crimes et sinistres" : 22.64 % ; "théâtres" : 3.77 % ; "vues, monuments

villes, costumes" : 9.43 % ; "divers" : 32.07 %.

La première rubrique correspond à ce que nous appellerions aujourd'hui "faits divers", mais la catégorie "divers" en contient aussi (par exemple, un "mariage albanais" du 26 mars porte sur une rixe qui fit 19 morts dans la noce !) La rubrique "théâtres" porte sur les curiosités scéniques des théâtres parisiens à quoi il faut ajouter "le pôle Nord à Paris" du 12 novembre qui concerne l'inauguration d'une patinoire. Dans les "vues, monuments, villes, costumes", se trouve d'abord le défilé des armées européennes (armée autrichienne et italienne, cavalerie et infanterie russe avec le détail du costume des officiers et des régiments d'élite), une vue de Paris (où un placard publicitaire du Petit Journal masque le tiers de Notre-Dame), et des vues diverses plus ou moins fantaisistes (Bethléem au commencement du I^o siècle par exemple). La rubrique "divers" est, comme on peut l'attendre, un fourre-tout d'où émergent, massivement, des représentations du Dahomey où l'armée française était alors engagée. Un parcours plus rapide de ces gravures permet d'ajouter quelques éléments supplémentaires de réflexion.

Il est assez fréquent que les gravures de la première et de la dernière page se répondent : le numéro du 22 octobre, par exemple, comporte à la une Renan, et en dernière page la rentrée des classes ; celui du 24 décembre, la nativité à la une, Bethléem aujourd'hui en dernière page ; celui du 16 avril, l'arrestation de Ravachol à la une, et cinq immeubles dévastés par la dynamite en dernière page, etc... il s'agit là de faire surgir plus lisiblement un thème unique à partir des figures qui l'expriment. Il nous semble que la récurrence la plus sensible s'organise autour de l'anarchisme (les violences multiples, du crime passionnel aux explosions diverses, sont toutes référées, en dernier lieu, au

fléau du moment, l'anarchisme), et des exploits de notre colonisation. Le nombre forcément limité des gravures a ainsi pour effet de faire apparaître certains thèmes dominants dans le journal, qui, sans cela, seraient moins repérables parce que plus dilués.

Il faut tout de même apporter à cela un correctif : si les gravures portant sur des explosions, des personnages aux uniformes bariolés ou des scènes coloniales sont si fréquentes, c'est sans doute aussi parce qu'elles sont plus spectaculaires ; c'est en effet leur caractère spectaculaire qui caractérise bon nombre d'autres images, les "théâtres" bien sûr, mais aussi un accident dans les Alpes, ou à Terre-Neuve, une invasion d'ours en Sibérie, un train bloqué par les neiges ou une exposition d'horticulture. L'originalité de ce spectacle apparaît davantage si on examine de près certaines de ces gravures.

Deux des gravures "dahoméennes" nous retiennent : la première, le 26 novembre, a pour titre : "Au Dahomey (les fétiches de Kana. Le dieu de la Guerre)" ; elle représente un groupe de 5 soldats français (de dos et de trois quarts) qui regardent et montrent du doigt trois statues posées sur un chariot ; en arrière plan, 3 autres soldats français (de dos et de trois quarts) regardent deux autres fétiches à tête de saurien et d'antilope. La seconde gravure, le 3 décembre, a pour titre ; "Au Dahomey. Crémation des cadavres dahoméens" ; elle représente un français (de dos) entouré de deux tirailleurs sénégalais, qui, sans rien faire, regardent des noirs vêtus d'un pagne, en jeter d'autres, pareillement vêtus, sur trois foyers dispersés dans une clairière. La similitude est flagrante, car il s'agit dans les deux cas du spectacle d'un spectacle ; dans les deux cas,

Le lecteur français regarde d'autres français regarder quelque chose d'étrange ou d'étranger. Naturellement, le commentaire porte quasi exclusivement sur cette étrangeté : pour la première gravure, le rédacteur explique d'abord la nécessité de la crémation ("après chaque combat, les cadavres des Dahoméens étaient si nombreux que..." (1)), puis il rapporte un "détail curieux : après leur mort, la peau des Dahoméens s'écaille et devient noire". Pour la seconde, le commentaire est plus désinvolte : "je pense que (nos soldats) nous rapporteront en revenant quelques uns de ces mauvais protecteurs des Dahoméens ; ceux-ci d'ailleurs seront quittes pour en tailler d'autres ; le bois ne leur manque pas". Mais, plus que ces stéréotypes du colonialisme, la composition de la gravure nous retient, car ce que regarde le français sur ces gravures, c'est ce que l'autre a de spectaculaire, ou de différent ; il suffit de faire de la différence un spectacle pour qu'on soit bien assuré de l'identité du même et de l'altérité de l'autre.

Or cette construction d'un spectacle n'est pas limitée aux "sauvages" ou aux "nègres" ; elle est aussi celle de l' "exposition d'horticulture au Cours la Reine", ou de la "fête nationale du 22 septembre", de la "course à pied Paris-Belfort" etc... La scène représente un spectacle qui comporte des spectateurs : on comprend alors davantage le commentaire anecdotisant qui, justifiant la présence sur la gravure des personnages anonymes, fait d'eux des "représentants" du lecteur. Ces personnages anonymes offrent comme une caution de la réalité. On peut s'expliquer la disparition assez générale de tels personnages dans les photographies postérieures par le fait que, la photographie ne pouvant enregistrer ce qui

(1)Ce qui laisse supposer, car les Français aussi participent aux combats, que nos braves soldats jouissent de quelque invulnérabilité, ou que le combat n'est pour eux qu'un jeu.

n'a pas eu lieu, on doit induire de la vue de l'image photographique que c'est bien ainsi que les choses se sont passées. Il reste que l'épisode, ou le motif représenté n'est qu'un moment de ce qui, dans la réalité, comportait une certaine durée ; la gravure concourt donc pour sa part à modifier la représentation de l'événement : c'est un point seulement d'une action qui représente toute l'action ; il n'y a plus de durée, il n'y a plus qu'un instant décisif. On pourrait dire aussi que c'est ainsi que l'action rapportée par le journal devient événement.

Cela conduit à une remarque concernant le moment représenté, parce qu'il est tout de même différent dans les gravures de ce que la photographie retiendra. Aucun journal contemporain n'est généralement en mesure de fournir une photographie d'un pétrolier au moment où il s'éventre, d'un tremblement de terre au moment où les immeubles s'écroulent, etc... Les gravures que nous examinons, elles, représentent "l'explosion du Pétroléa sur la Gironde", l'arrestation de Ravachol, le moment où un fou tire sur un policier, un coup de grisou, etc... La gravure permet la reconstruction de l'action elle-même, ou, plus précisément encore, de ce moment de l'action qui transforme un état en un autre état (on voit le passage de Ravachol libre à Ravachol enchaîné, alors que les journaux contemporains ne peuvent publier que le cadavre de Mesrine, et non le moment où l'embuscade lui coûtait la vie) ; la photographie, on le verra, représente beaucoup plus généralement des situations (des "états") que des actions : c'est le texte de l'article, et lui seul généralement, qui comporte le récit des actions ; l'illustration se contente de reproduire les acteurs. On pourrait dire que le texte définit le "syntagme" narratif, et la photographie présente le "paradigme" des rôles. La caractéristique, différente, des gravures que nous verrons de relever

n'est pas une invention du XIXe siècle ; le dessinateur qui, 150 ans plus tôt, représentait Damiens portant son stylet sur Louis XV ne faisait pas autre chose. La seule différence notable est que ce qui, dans un plus lointain passé, était l'illustration d' "occasionnels", devient un mode d'illustration régulier de l'actualité. Et il y a bien là une mutation importante. Avec l'illustration régulière qui représente le temps fort de l'action, on passe d'une information qui trouvait son sens dans le récit d'un témoin, (et qui impliquait donc l'affirmation d'un point de vue) à une information d'où le témoin a disparu : bien que construite à l'évidence de toutes pièces, la gravure fait comme si elle était l'exacte reproduction de la réalité. (1)

Il n'y a pas là de contradiction avec notre précédente remarque puisque les "observateurs", ou les spectateurs des gravures dont nous parlions plus haut étaient en grande partie, par leur anonymat ou leur position (de dos), incapables de fournir un point de vue spécifique, ils ne fournissaient que le point de vue (quasi naturel) d'où on peut voir la scène. Le fait, plus que son explication, l'instant, plus que la durée, voilà ce que procurent les gravures. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas d'explication, nous avons assez abondamment cité les commentaires pour le montrer, mais la gravure s'étale sur la première page, et le commentaire ne vient qu'un bas de colonne à la 7e page ; le lecteur, fatalement, est conduit à percevoir

(1) Ce qui n'est pas le cas des gravures antérieures à la Révolution dont les motifs sont beaucoup trop généraux pour s'appliquer autrement que par pure convention à la situation particulière qui les fait publier : sur les 46 gravures conservées de l'attentat de Damiens par exemple, 9 ne comportent aucun décor.

L'information comme une actualité faite de ces moments exceptionnels où "il se passe quelque chose". Le "ça s'est passé comme vous le voyez" conduit inévitablement à rechercher de plus en plus avidement des "faits" qui seront d'autant plus satisfaisants qu'ils seront plus spectaculaires.

Une dernière catégorie de gravures doit être signalée, qui échappe à la classification que nous avons suivie, et qui d'ailleurs aura peu de postérité dans la photographie, c'est l'allégorie ou l'emblème.(1) Dans une gravure intitulée l'Aveu, par exemple, on voit Bismarck une main sur le coeur, tenu à l'épaule par la Mort (squelette recouvert d'un linceul blanc et faux sanglante à la main), au-dessus d'une multitude de soldats français qui lèvent vers lui leurs têtes (de mort !) ; le prétexte de cette gravure est la révélation que la dépêche d'Ems était un faux. Dans une autre, titrée Le Veau d'Or, on voit une sorte de Baal colossal (homme assis à tête de boeuf) devant qui se prosterne une multitude de bourgeois (redingotes ou jacquettes) ; le décor ne comprend que le palais de la Bourse, et, plus loin, la tour Eiffel. Cette gravure est prétexte à un discours qui commence par une citation de Faust et s'afflige ensuite de ce que l'enrichissement des uns

(1) Probablement parce que ce type de gravure est surtout une trace du passé, un reste de l'esthétique des gravures plus anciennes. L'allégorie ou l'emblème renvoient en effet à une généralité et non aux particularités qui nous semblent le mouvement dominant des gravures du XIXe siècle finissant. Dans la presse contemporaine, c'est l'apanage du dessin humoristique, beaucoup plus que de la photographie (le comportement du vacancier par exemple). Nous en donnons cependant un exemple assez proche en annexe, avec les effets de l'inflation sur le cours de l'or.

soit généralement le fruit de l'appauvrissement des autres. Ces deux figures sont des allégories, et en même temps les figures emblématiques de deux des thèmes constants dans le Petit Journal, le patriotisme revanchard et une morale assez élémentaire.

Les gravures apportent donc un éventail assez considérable de formes et de fonctions. Le plus important sans doute pour nous est qu'elles tendent à représenter visuellement ce que le discours a déjà construit ; mais ce discours se présente comme commentaire de la gravure et non comme sa source, ce qu'il est pourtant. Il y a là un renversement de perspective qui sera lourd de conséquences. La gravure est elle-même discours puisqu'elle met en valeur les trois procédures déjà relevées : la particularisation de l'individu, et les situations spatiale et temporelle. Naturellement, la localisation spatiale est la plus aisée ; le décor colonial en est un exemple criant, mais il n'est pas le seul : le président à Fontainebleau, le grand duc Constantin à Domrémy, etc... fonctionnent selon le même principe. On voit seulement que, si la localisation spatiale peut être opérée à partir des seuls éléments de l'image, la caractérisation temporelle et l'identification de l'individu ne peuvent se faire sans le recours à une "légende" (titre ou commentaire). L'illustration apparaît ainsi prioritairement, et malgré le recours aux stéréotypes, comme le moyen de procurer un effet de réel au discours (linguistique celui-là) qui paraît parfois s'effacer derrière elle. On voit enfin qu'apparaît, ou que se développe, avec ces gravures, un mode d'illusion plus proche de nos photographies que des dessins plus anciens : il faut croire que le "vraisemblable" avait cessé au XIXe siècle d'être l'expression du probable ou du général, pour être, ce qu'il est resté

de nos jours, lié à la particularité du "petit fait vrai". (1)

(1) Nous reviendrons plus loin sur cette opposition. La vraisemblance ne nous semble pas avoir été, au XVII^e siècle et encore au XVIII^e, fondamentalement différente de ce qu'explique Aristote, une très forte probabilité ("le vraisemblable est ce qui se produit le plus souvent, non pas absolument parlant, mais ce qui, dans le domaine des choses pouvant être autrement, est, relativement à la chose par rapport à laquelle il est vraisemblable, dans la relation de l'universel au particulier" Rh.1357 a 34 sq.). En revanche, apparaît au XIX^e siècle, et d'abord, bien entendu, dans la littérature romanesque, une sorte de vraisemblance qui semble irréductiblement liée au "particulier". Cette transformation, dont nous remarquons qu'elle est contemporaine de la période romantique, affecte naturellement la gravure comme elle a affecté le roman. On pourrait se demander si la naissance puis l'essor de la photographie ne sont pas liés à cet intérêt tout à fait nouveau pour le particulier, opposé non à l'universel, mais au général qui, pour les périodes classiques et antiques, définissait le vraisemblable, et, par là, constituait un élément fondamental de toute esthétique.

II. La Photographie

a. La "forme" photographique

Vingt ans plus tard, la gravure a quasiment disparu, remplacée par la photographie. L'extension de cette dernière, d'abord assez lente jusque vers les années trente, s'est accélérée rapidement sous l'influence de Jean Prouvost (1) dans Paris Soir. On ne saurait dire que

(1) Jean Prouvost est mort le 17 Octobre 1978 après avoir été pendant un demi-siècle un des plus grands hommes de la presse française. Cet homme d'affaires, qui possédait une très importante entreprise de filature (La Lainière de Roubaix) a consacré l'essentiel de sa vie à la presse qu'il a fortement contribué à modifier. Sa première opération d'envergure fut le rachat de Paris-Midi (cf. supra) en 1924 : ce journal, qui n'avait plus que 5000 lecteurs, remonte à 100 000 et voit apparaître de nouvelles signatures, celles de Pieme Lazareff et de Hervé Mille. Puis en 1930, il s'associe avec la famille Beghin pour racheter Paris-Soir ; en 18 mois, le tirage passe de 60 000 à 382 000 exemplaires, et, le 25 avril 1936, atteint son record avec 2 375 000 exemplaires. Parmi les innovations qu'il introduit à Paris-Soir, il y a, bien sûr, la place de la photographie : le jour où ce journal prend le nom de "grand quotidien d'informations illustrées" (2 mai 31) Prouvost justifie cette dénomination en écrivant seulement que "l'image est la reine de notre temps". Le reste de la carrière de Prouvost, la création de Marie-Claire en 1937, de Match en 1938, puis, après la guerre, Paris Match en 1939, Marie-Claire de nouveau, La Maison de Marie-Claire, Madame Fouineuse, Cent Idées, Cosmopolitan, Parents, Télé 7 jours, et son rôle dans RTL appartient à l'histoire économique et contemporaine, tout comme la chute vertigineuse de cet "empire" à partir de 1969 lorsque, contre les rédacteurs, il veut assurer la direction effective du Figaro. Les journaux que Prouvost avaient créés sont passés en peu...

la photographie a simplement remplacé la gravure puisqu'elle a conduit à bouleverser la morphologie du journal. Si de rares journaux continuent à n'en pas publier, comme Le Monde, elle a, partout ailleurs, une importance repérable aisément dans la surface qu'elle occupe. La photographie de presse ne saurait être assimilée aux autres usages de la photographie, parce que son fonctionnement et son but sont largement spécifiques. La photographie d'amateur en effet se définit par la nature particulière de sa référence : qu'il s'agisse d'un rite familial décisif comme le mariage ou d'une image banale de vacances, elle tire sa valeur de l'événement antérieur sur lequel le possesseur de la photographie détient un savoir propre, acquis empiriquement (dans son existence même) (1) ; son seul point commun avec la photographie de presse est que l'objet photographié est, pour une large part, un objet social, mais l'usage qu'elle en fait est sensiblement différent. Une deuxième sorte de photographie s'oppose à la photographie de presse, c'est la photographie d'art qui peut être définie, comme tout objet d'art, par l'autonomie de son fonctionnement : si la photographie d'amateur tire son sens d'un référent personnel auquel elle prétend renvoyer, les photographies d'art n'ont de référent que pour prétexte : ce n'est pas l'objet photographié qui les intéresse, mais sa forme, sa matière, sa texture, sa qualité lumineuse, bref toutes choses qui, par un traitement approprié, feront de la photographie un objet, susceptible d'être regardé pour lui-même, indépendamment de toute référence. Une troisième sorte de photographie

... de temps entre des mains diverses : Hersant (Figaro 1975), Hachette (Juin 1976) qui revend la plupart des titres, et fin 1980, Filipacchi et Matra ; dans cette succession rapide et inquiétante, il convient de se souvenir de ce conseil de Prouvost : "Un journal est fait pour être vendu ; vendez-le aux lecteurs si vous ne voulez pas qu'il soit vendu à d'autres puissances, plus redoutables". Voir R. Barillon. Le cas Paris-Soir o.c. et J.C Texier. Citizen Prouvost, in Presse Actualité n° 132, déc.1978, P.4.

(1) De là vient par exemple qu'un tiers puisse s'ennuyer au spectacle de ces photographies ; elles ne lui "disent rien".

paraît plus proche de l'usage de la presse, c'est la photographie publicitaire : elle est un "médium" destiné à un public vaste et relativement indifférencié (comme la photographie d'art, d'ailleurs), et, comme la photographie de presse, elle comporte un référent qui n'est pas lié à la personne de ses destinataires ; elle est encore assez proche à beaucoup d'autres égards (traitement, mode de publication etc...) mais elle s'en distingue sur un point fondamental : assez grossièrement, on peut dire que, dans la publicité, la photographie construit une "scène" à partir d'un sens qui lui est préexistant, alors que le reporter photographique construit un sens à partir d'une "scène" préexistante ; il y a bien longtemps déjà que la "pose" n'a plus aucune faveur dans la presse si bien que le rapport entre l'objet et le sens se trouve, dans l'image de presse, l'inverse de ce qu'il est dans l'image publicitaire.

L'Analogie

Il est utile de revenir encore une fois sur le fonctionnement "analogique" de la photographie, car cette analogie comporte un double aspect. D'une part, avec plus d'exactitude que le dessin, la photographie re-présente des objets qu'on aurait pu voir dans le monde (1) : elle répond ainsi à la curiosité du lecteur et lui permet de fonder son "croire", autant et plus que son "savoir". Mais, d'autre part, elle les produit, partiellement au moins, comme autres (qu'ils ne sont dans la réalité). C'est évidemment cette altérité qui nous retiendra le plus ici.

(1) Voir Lindekens, Eléments pour une sémiotique de la photographie, Didier-Aimav, Paris-Bruxelles, 1971, 280p. et Essai de Sémiotique visuelle, Paris, Klincksieck, 1976, chapitres I et II, pp. 9-51.

La photographie est une réplique, iconisée, d'un objet qu'on pourrait voir, mais, dans le même temps, cette réplique d'un objet visible est elle-même visible, soumise à une perception directe, ce pourquoi nous disions qu'elle est à la fois re-présentation et représentation du réel. Si la photographie est lue avec une avidité proche de celle des objets de la réalité, et le marché de la photographie l'indique un peu, l'intérêt qu'elle suscite n'est pas de la même nature. La photographie n'est qu'un signe privilégié du réel ; le contenu de ces signes est relativement indifférent ; c'est le signe lui-même qui importe. Nous en voyons un bon exemple dans la publication récente d'un recueil (1) qui réunissait en une livraison une sélection faite par des journalistes, de ce qui leur paraissait les meilleures photographies des reporters de quelques grandes agences ; cette publication distribue mois par mois les photographies les plus diverses et regroupe toutes les légendes si bien qu'on ne voit que des scènes, touchantes, amusantes ou horribles, dont la plupart sont impossibles à identifier sans le recours au sommaire : dans l'esprit de ses concepteurs, journalistes, il ne fait pas de doute que ces photographies sont remarquables par l'irruption du réel qui semble les caractériser ; peu importe que ces soldats ou ces morts soient iraniens ou cambodgiens : ils apportent la caution du réel. Le lecteur peut consommer tranquillement ce qui n'est pour lui qu'un signe : si la photographie suscite la curiosité qu'on sait, cela tient à la spécificité du matériau visible qui la constitue ; le lecteur voit ; mais ce qu'il voit est, sous le simple point de vue de ses sens, distinct de la matière du réel qu'il représente ; aussi peut-il en être peu profondément

(1) Visuel 80, éditions V.M. Paris, 1980. Les États Unis publient depuis longtemps des sélections de ce genre et connaissent des prix qui récompensent les meilleurs photographes de l'année comme le Prix Pulitzer ou le World Press Cup.

affecté. A cela sans doute tient l'abondance de photographies "catastrophiques" (accidents et guerres, par exemple) dont on pourrait s'étonner qu'elles puissent être aussi facilement assimilées par le lecteur (1). S'il est largement exact que le journal, par ses photographies, fonctionne comme un écran où se projette le spectacle du monde, on pourrait dire aussi qu'il fait écran entre le monde et le lecteur.

L'intérêt de la photographie, on l'a souvent répété depuis R. Barthes (2), est de produire un "avoir été là", "car il y a dans toute photographie, écrivait-il, l'évidence toujours stupéfiante du : cela s'est passé ainsi : nous possédons alors, miracle précieux, une réalité dont nous sommes à l'abri." Nous avons donc, par la photographie, une conscience spectatorielle du monde. Mais ce que nous voyons ne peut généralement être reconnu que dans une explication ; la dénomination par le langage (titre, article, légende et commentaire du lecteur) de ce qui est vu en est une mise en forme. La photographie produit bien une illusion, par où elle nous retient ; et cette illusion nous persuade de ne reconnaître dans l'image que les objets visibles du monde réel. C'est sans doute pourquoi, d'une certaine façon, la photographie désintellectualise le message qu'elle contient. C'est aussi pourquoi elle donne beaucoup plus à reconnaître qu'à connaître.

Identité et exactitude.

L'illusion produite par la photographie repose d'abord, naturellement, sur son exactitude. Cette

(1) Cf. Baudrillard, La société de consommation, o.c. p.32 sq. "l'image, le signe, le message, tout ceci que nous "consommons", c'est notre quiétude scellée par la distance au monde et que berce, plus qu'elle ne la compromet, l'allusion même violente au réel."

(2) R. Barthes en a donné la première analyse dans "Rhétorique de l'image", in Communications n°4, 1964, pp.40-52.

exactitude est obtenue par la combinaison de trois éléments : l'exactitude des contours de l'objet, la fidélité des détails et le respect d'un contraste "normal". Tels sont, par exemple, les caractères essentiels d'une photographie d'identité. Si on examine les photographies de presse à partir de ces trois critères, on s'aperçoit que seule y correspond à peu près entièrement la photographie d'un individu seul, le plus souvent une personnalité politique que le journal présente : de Margaret Thatcher le lendemain de son arrivée au pouvoir à l'effigie des prix Nobel ou des morts illustres, on s'aperçoit que le journal contient un nombre assez considérable de photographies à peu près purement identificatrices, où la précision du détail peut s'estomper dès que la personnalité, plus connue, revient régulièrement dans le journal ; on passe alors du gros plan au plan d'ensemble. Mais on s'aperçoit surtout que le jeu de ces éléments est lourd de connotations possibles : un gros plan de Jean Paul II, extrait d'un instantané fait en plein midi, accuse fortement ses traits et lui donnent l'empreinte d'une très profonde gravité (cf. infra) ; tel portrait, dès qu'on insiste sur le détail des rides, par exemple, modifie fortement l'apparence ; bref, ces éléments qui permettent de définir l'exactitude sont inévitablement le moyen immédiat de faire signifier plus que de représenter. Aussi pouvons-nous dire que la photographie qui semble purement identificatrice (simple re-présentation de l'individu) est instantanément significatrice.

La représentation d'un visage, par exemple, ne se contente pas de renvoyer à l'existence de l'individu en question, mais comporte, immédiatement, un attribut. Généralement, cet attribut repose sur un jeu d'oppositions extrêmement simples qui tient à l'expression du visage (grave vs détendu). Le seul facteur variable étant le

sourire (sourire présent vs sourire absent), cette seule variation, selon le contexte, recouvre l'opposition /victoire vs défaite / dans une élection, un prix littéraire etc..., et renvoie tout aussi bien à l'atmosphère d'une réunion (négociations diverses, conseil des ministres, conférence au sommet etc...) , ou à l'importance d'un enjeu (le visage détendu signifie alors l'assurance d'un résultat positif, et le visage tendu exprime, selon les cas, l'incertitude du résultat ou la difficulté du débat). Cette opposition à elle seule, permet de définir l'univers politique, mais aussi l'univers littéraire, scientifique, et, naturellement, sportif, comme un monde dramatique de combat qui n'admet que deux états : la victoire, ou la défaite (généralement absente, sauf pour le sport). Cette représentation s'accommode de la construction d'une "personnalité" qui repose elle aussi sur des figures simples : la maîtrise, la détermination, l'aisance. La presse donne du politique, du social, du scientifique, etc.. . l'image limitée de quelques protagonistes de haut rang que leur "personnalité" rend aptes à exprimer l'importance des objets en cause, et, simultanément, ce qu'on attend d'eux : le "vouloir-faire" (expression de la volonté et de la détermination), et le "savoir faire" ou le "pouvoir faire", où s'exprime leur compétence. Notre univers est celui de "spécialistes" en tous genres qui s'affrontent, ou affrontent de redoutables questions dans une perspective unique : la victoire, qui, s'exprimant par le sourire du protagoniste, cesse de renvoyer à l'enjeu (lutte contre l'inflation ou accord commercial) pour se focaliser sur l'excellence du héros. Il reste que les traits du visage, à eux seuls, ne renvoient qu'à une série limitée d'oppositions et que seul le contexte, en l'occurrence le texte du journal, peut définir ce dont il s'agissait.

Si la photographie d'un individu seul (en général sur fond flou) se caractérise par la netteté du contour,

il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit de groupes ou d'objets : ainsi, par exemple, une photographie de manifestation ne paraît connaître que deux formes ; la première, la plus rare, montre l'ensemble de la manifestation (plan d'ensemble pris de très loin ou de très haut) : elle signale l'importance, mais ne peut comporter aucun détail précis (le contenu des banderolles par exemple) ; l'autre forme, de très loin la plus fréquente, montre une partie seulement des manifestants ; le cadrage est tel que, sur les bords de la photographie, il y a des coupures : le continuum de la réalité a été tranché. Tout comme la photographie d'un visage seul représente l'individu entier, il s'agit là d'une forme visuelle de synecdoque qui est sans doute la figure la plus importante des photographies de presse. La synecdoque, dans l'image, repose sur une réduction de l'objet photographié ; son principal atout est de caractériser instantanément le rapport sous lequel on doit considérer l'objet : ainsi, il suffira de quelques visages fermés, de quelques casques, ou d'un affrontement limité pour donner l' "atmosphère" de la manifestation en question. La synecdoque comporte cependant une obligation assez stricte : le choix du détail pertinent qui "suppose une conscience claire du support" et qui "présente une capacité objective de représentativité" (1) : les insignes (C.R.S.), les brassards (C.G.T.) y suffisent souvent ; c'est de la même façon qu'on peut isoler un geste ou un groupe. De façon générale, plus l'élément retenu est limité, plus l'explosion sémantique est forte et plus la puissance de la figure s'impose : les reporters le savent bien qui représentent l'écroulement d'un immeuble après explosion ou après un tremblement de terre par un bras d'homme ou de femme qui seul dépasse des décombres. Car le journal ne manque pas d'images de catastrophes

(1) G. Peninou, Intelligence de la publicité, cf. Bibliographie.

(accidents de voitures et d'avions, sinistres naturels et guerres) qui obéissent toutes plus ou moins à la même règle : plus l'événement est important spatialement, plus la synecdoque s'impose (et pas seulement techniquement) car une portion de rail tordue (voir planche 13, photo 1) au milieu d'une ligne droite, ou un bout de terre craquelée disent l'enfer du Sahel desséché ou la violence du séisme d'El Asnam aussi sûrement que des plans plus vastes. En revanche, un accident survenu à un seul véhicule s'accommode facilement d'un plan qui le représente en entier (voir planche 20, photo 4) : la seule différence en ce cas entre le plan d'ensemble et le choix d'un détail nous paraît reposer sur l'implication qu'on attend du lecteur : la scène reproduite intégralement présente plus fréquemment un spectacle insolite alors que la détail est davantage susceptible de provoquer l'émoi du lecteur : c'est donc bien la nature de la figure qui est en cause et non pas son objet.

Conditions externes et conditions internes de la lisibilité.

Les conditions de lisibilité ou d'intelligibilité de l'image semblent être au nombre de cinq : deux sont inhérentes à l'objet et reposent sur les oppositions /gros vs petit/ et /coloré vs terne/ ; trois d'entre elles, en revanche, sont des variables avec lesquelles le photographe construit son image, ce sont les oppositions /proche vs lointain/, /net vs flou/, et /lumineux vs sombre/. Si les conditions inhérentes à l'objet ne paraissent pas présenter de question qui nous retienne, en revanche, les variables dont joue le photographe sont essentielles parce qu'elles indiquent d'une certaine façon la position d'énonciation du photographe. Le Matin, par exemple, le 3.10.80 (voir planche 13 photo 2) donne avec la légende "le cardinal Wyszynski donne la communion aux délégués du syndicat Solidarité" une photographie

totalément floue où les personnages sont presque tous vus de dos sauf le célébrant, en habits sacerdotaux, et son acolyte, qui restent totalement impossibles à identifier : le flou peut être techniquement imputé aux conditions de prise de vue (instantané), il reste qu'il signifie d'abord, pour le lecteur moyen, une société semi-clandestine où le clergé et les dirigeants des syndicats libres lient leur alliance dans la célébration eucharistique ; l'église, apparemment vide, ne fait que renforcer ce trait ; l'absence de netteté de l'image paraît indiquer que le photographe a surpris un secret. Le même jour, le même journal montre, sur fond de fumée noire d'où émergent deux derricks, une file de véhicules lourds sur une piste et, au premier plan, deux soldats (casques et fusils mitrailleurs) penchés vers un sol jonché d'objets incertains, leur visage étant masqué par l'ombre du casque ; la légende dit que "cette photo, publiée par les irakiens, montre leurs troupes, sur la route Khorramchahr-Abadan, contemplant les objets abandonnés par les iraniens en fuite" (voir planche 13, photo 3). Il n'y a pas vraiment de flou ici, mais l'estompage caractéristique du téléobjectif, un effet de lointain, en somme. Encore une fois, l'image est parfaitement justifiable techniquement, mais signifie l'avancée des irakiens en territoire iranien par ce seul effet de lointain, comme si, en quelque sorte, le photographe était resté en Irak et voyait de loin les soldats en avant. Le même jour encore, Le Matin publie (voir planche 13, photo 4) une photographie où on voit, de gauche à droite, P. Mauroy, M. Rocard, F. Mitterand et P. Chevènement, en ligne, "lors de la manifestation anti-raciste du 7 octobre" en tête de troupes qu'on devine nombreuses mais qui sont très sombres alors que les quatre leaders paraissent concentrer sur eux la lumière des projecteurs (ils sont vêtus d'imperméables clairs). L'opposition des dirigeants et de leurs troupes est marqué par l'opposition /lumineux vs sombre/ qui, dans un lieu public, est souvent

l'effet du flash ; il reste que, le lecteur, au moment de l'éphémère candidature Rocard, voit les chefs socialistes dont l'ensemble est mis en valeur par cette concentration lumineuse : ensemble, pour combien de temps ?

Nous avons relevé ces trois exemples au hasard du même journal parce qu'ils sont tout à fait caractéristiques de ces trois éléments de lisibilité, ou plutôt de leur usage : aucun trucage n'apparaît, le lecteur est renvoyé à quelque chose qui a bien eu lieu, mais l'accentuation du flou, du lumineux ou du lointain apporte une plus-value de sens au contenu de l'image à un point tel que le contenu explicite peut être laissé loin derrière l'effet de sens ainsi produit.

b. L'objet photographié

L'individu

L'examen des photographies indique qu'il n'existe que quatre catégories de sujets photographiés : l'individu seul, le duo ou le duel, le groupe, l'objet avec ou sans personnage. L'individu seul est sans doute le plus ancien et le plus caractéristique : il apporte au lecteur les traits de celui qui le mérite. Cela suppose une notabilité particulière : même le gagnant de quelque gros lot n'a pas droit, généralement, à une photographie où il apparaîtrait seul et sans aucun objet ; il n'apparaîtra qu'entouré de sa famille ou de son décor familial qui le rapprochent du lecteur, bénéficiaire potentiel du même hasard. L'individu seul détient une personnalité que le journal célèbre avec les variantes caractéristiques du cadrage retenu.

Le visage seul semble n'appartenir qu'à trois catégories. Les photographies de très petite taille, qui accompagnent un éditorial, une chronique ou un roman feuilleton se caractérisent par leur répétition : elles sont l'équivalent iconique d'une signature ou d'un sigle. Une deuxième catégorie plus importante est constituée par l'effigie des morts. On y trouve d'abord une petite minorité, celle des victimes malheureuses, personnes assassinées dont le visage seul apparaît souvent sur une surface très limitée (une colonne) qui s'accorde à la pudeur et à la discrétion indispensable socialement ; ce rappel discret fleurit surtout dans la presse périodique qu'on dit "à scandale". La presse quotidienne retient surtout l'effigie, plus grande spatialement, des morts illustres, issus du monde des arts, des lettres, du spectacle ou de la science. Le visage des vivants n'apparaît guère seul que dans une circonstance particulière, celle du discours ou de la conférence de presse, et se trouve donc réservé aux dirigeants politiques ; dans ce cas, le visage est photographié de front, le regard dirigé vers le lecteur. C'est une posture de discours, la représentation iconique de la parole du héros au lecteur : le lecteur s'y trouve dans la position du destinataire obligé, le "tu" auquel s'adresse le "je" du discoureur ; une variante est introduite, dans le cas des allocutions télévisées, par la reproduction du cadre du récepteur T.V. où l'image s'est d'abord inscrite ; l'existence du cadre introduit alors une distance nécessaire pour que le discours photographié devienne le spectacle d'un discours. On ne sera pas surpris que ce procédé de distanciation soit d'abord présent dans les organes de presse les plus distants idéologiquement du locuteur représenté.

L'individu solitaire peut être représenté en buste. Dans ce cas, le mouvement de la main et des yeux, généralement absent des premières photographies de presse,

s'est généralisé : l'individu parle, et sa main, souvent présente, accompagne son propos, comme s'il s'agissait de restituer, par un mouvement plus ou moins naturel ou fugitif, une impression de vie totalement absente des bustes figés des anciennes gravures et des premières photographies. La conjugaison du mouvement de la main et du mouvement de la bouche paraît ici impératif. En voici quelques exemples qui nous semblent illustrer les différentes variantes de ce modèle. La première figure est offerte par la main à demi-ouverte, tendue en avant, qui accompagne la voix de l'orateur politique comme du prédicateur d'autrefois ; le photographe, en ce cas, affecte souvent la main du flou caractéristique du mouvement (il s'agit souvent d'ailleurs d'une nécessité de la profondeur de champ) ; ainsi, par exemple, M. Rocard annonçant une candidature retirée deux semaines plus tard (planche 14, photo 1, Le Matin, 21.10.80). Cette figure n'autorise qu'une seule main visible, l'autre étant exclue par le cadrage : les deux mains tendues rappelant l'attitude du suppliant ne sauraient convenir en cette occasion. Dans une deuxième figure, la main n'est pas tendue en avant, mais repliée vers le visage : elle n'indique plus la détermination ou la décision, mais la concentration, la réflexion : ce n'est pas un geste vers l'électeur, le signe d'une volonté, mais le retour ou le repli vers une pensée qu'on veut retenir ou approfondir ; cette image convient davantage aux éminences grises, ou aux penseurs, comme Milosz que nous donnons en exemple (planche 14, photo 2, cliché UPI, Le Matin, 21.10.80). Une troisième position de la main montre le bras baissé, en signe de résignation : ainsi, dans Libération (3.3.80, planche 14, photo 3) voyons-nous un cliché de Wang Xishe, les bras baissés et les mains quasiment jointes, comme s'il portait des menottes : la légende précise son contexte : "à Canton en février 1979, peu après sa sortie de prison." Ce type de figure est généralement réservé à la représentation des vaincus en tout genre. Dans ce cas, la

bouche est toujours close. Le dernier mouvement de la main est celui qui vient couvrir la bouche pour signifier la discrétion ou le mutisme de la surprise ou de la réflexion ; dans ce cas, le visage n'est jamais tourné vers le lecteur, mais ailleurs ; nous donnons ici l'exemple d'un fait divers (planche 14, photo 4, M. 3.3.80) qui montre une conductrice responsable de la mort accidentelle d'une célébrité : "Mme Marie-France Niel pendant la reconstitution de l'accident", main sur la bouche, visage tourné vers qui paraît l'interroger. La main enfin peut être suggérée quoique absente ; nous en donnons ici deux exemples (planche 14, photos 5 et 6). Le premier montre G. Marchais lançant son fameux "taisez-vous, Versaillais", au Parlement européen : les mains, hors champ, paraissent tenir le texte de l'allocution un moment suspendue pour répondre aux députés qui l'interrompent ; l'orateur est montré bouche ouverte, le visage levé vers l'hémicycle ; les bras à demi baissés (le cadrage s'arrête au coude) indiquent la suspension du propos. L'autre photographie retenue montre le président de l'Université de Vincennes, M. Merlin, qui semble répondre à un juge d'instruction (cliché Gamma, Libération 3.3.80) : les mains, cachées sous le bureau, ne tiennent plus rien, elles indiquent l'impuissance, sinon la résignation. On voit donc que ces figures assez stéréotypées ne sont pas autre chose que l'équivalent iconique des figures langagières communes où l'acteur "baisse les bras" d'une façon aussi rituelle que celle qui termine une rencontre sportive.

Le Duo.

Le duo, ou le duel, est une figure fréquente, commune aux informations générales et au sport. C'est la forme généralement liée à toutes les rencontres. Peut-être moins inadéquatement que d'autres photographies, elle exprime l'événement à partir de ses acteurs. Cette forme

est si fréquente qu'on peut en trouver quasiment chaque jour des exemples. Aussi essaierons-nous ici de montrer quelques variantes moins fréquentes où ne figure ni la poignée de mains rituelle, ni la signature parallèle. Le premier cas nous est fourni par une photographie d'archives où on voit De Gaulle de profil, légèrement en avant du profil de G. Pompidou, illustrant un article dont le titre apprend au lecteur que "De Gaulle approuvait la candidature de Pompidou" (planche 15, photo 1, M. 3.3.80) : le successeur n'est pas dans l'ombre, il avance dans la même direction, un peu plus petit cependant et un peu en retrait, quoique il soit plus rapproché de l'objectif. Nous retenons cette figure parce que, si la taille élevée du général défunt autorise cette "mise en perspective" de son successeur (également défunt), - nous remarquons en outre que la photographie est floue, et puisqu'il s'agit d'une photographie d'archives, nous pouvons nous demander pourquoi le journal n'en a pas choisi une nette, sinon pour exprimer la distance due à leur disparition - elle participe de la ^{même} symbolique que celle par laquelle nos ancêtres médiévaux représentaient sur quelque narthex ou quelque fresque la hiérarchie des personnages par leur taille. Le successeur, ici, est, d'une certaine façon, le "petit" second, sinon le "petit dernier". Un second exemple type, en pied celui-là, montre Giscard d'Estaing et Brejnev lors d'une rencontre à Moscou : l'invité Giscard est en avant plan, mais le parallélisme rigoureux des deux postures n'indique aucune convergence : il n'est qu'un constat : les deux personnages regardent avec une rigidité marquée, comme chacun pour soi, un spectacle hors champ. (planche 15, photo 2, M. 28.4.79). Le troisième cas nous est fourni par une rencontre entre le même Giscard d'Estaing et les émirs pétroliers arabes (planche 15, photo 3) : sous une gigantesque photographie de l'hôte arabe, les deux chefs d'état conversent côte à côte ; un interprète penché derrière eux semble faire la liaison ; ce n'est ni l'accord, ni les voies parallèles,

mais la recherche du contact où la présence du tiers (l'interprète), loin de donner l'impression de la publicité habituelle à ce genre de rencontre, renforce plutôt le caractère intimiste du dialogue sur le même long canapé (1).

La figure du duo ou du duel est évidemment fortement présente dans les reportages sportifs puisque la majeure partie des sports, et en particulier tous les jeux d'équipe, repose sur cette opposition. Nous ne produisons ici qu'un exemple où le duel devient duo : deux joueurs de football d'équipes adverses sont saisis dans un saut comme au-dessus du sol, le ballon étant invisible (planche 15, photo 4). Il faut évidemment rapporter à cette figure tous les cas où, le nombre d'individus est supérieur à deux, mais où il s'agit, comme dans une compétition sportive, de deux équipes ou de deux camps, ainsi des photographies des conférences bipartites, des cérémonies de signature d'accord qui représentent côte à côte, ou face à face, les parties prenantes de la négociation ou de l'accord.

Le Groupe.

Les photographies de groupes s'accompagnent fréquemment d'une légende plus importante, ou ne comportent parfois aucune légende, l'article en tenant lieu. Il est d'une certaine façon beaucoup plus malaisé de percevoir ici directement l'aspect sous lequel on doit lire de telles photographies si bien que le commentaire opéré par le texte s'y trouve fréquemment plus développé à moins que la photographie n'ait un caractère suffisamment général pour que le lecteur puisse s'en passer. Les photographies de groupe

(1) Il faut signaler aussi que ce "duo" est largement dominé par le portrait du souverain arabe, le contraste entre le sourire du portrait et la réserve du personnage ne peut manquer de frapper le lecteur, et le fait que la taille et la place du portrait dans la photographie indiquent assez précisément où est l'offre et où est la demande.

peuvent se distribuer selon les catégories suivantes.

La première catégorie représente une ou plusieurs personnalités dans un contexte qui les met en vedette, entourés de témoins qui, eux, ne font rien : nous en donnons comme exemple F. Miterrand se penchant vers des grévistes de la faim et M. Badinter vivement interpellé à l'issue d'un procès par un membre de la partie adverse (planche 17, photos 1 et 2). Dans tous les cas de ce type, il y a une anecdote où le "héros" est mis en valeur (premier plan, monopole de la lumière) sous le regard de tiers présents. Comme dans les gravures plus anciennes rencontrées plus haut, les tiers anonymes accroissent le naturel de la scène et sa valeur symbolique puisque leur anonymat en fait les substituts du lecteur.

Une deuxième catégorie montre un groupe de personnalités dont le lecteur connaît au moins l'existence. Ce type de photographie ne présente d'intérêt que lorsqu'un élément discret est suffisamment repérable pour porter le sens : nous donnons ici l'exemple de la commission d'enquête de l'ONU sur les otages américains à Téhéran (planche 18, photo 1, mars 80) ; rien de la photographie ni de l'article n'indique si elle fut prise à Téhéran ou Genève ; en revanche les valises (attachés-case) et l'air pensif des personnalités constituent l'essentiel de la photographie.

La troisième catégorie nous met en présence d'individus anonymes qui doivent à la légende d'être identifiés. La première série des exemples que nous donnons (petit groupe de femmes arabes manifestant après la mort d'un adolescent à Marseille, ou soldats russes riant avec un afghan - photographie reprise d'un journal soviétique - planche 18, photos 2 et 3) ne signifie que par l'expression des visages conformément à l'opposition décrite plus haut. Une seconde série (planche 19., photos 1 et 2, L et M, 3.3.80)

montre quelques éléments d'un groupe plus important ; on y retrouve le même élément discret que dans notre seconde catégorie, mais comme il ne s'agit pas de personnalités, c'est l'anecdote qui prime, et non l'événement. (jeunes femmes qui manifestent contre le "sexisme" du P.C.F. avec valises et paniers à provisions ; vélos à Canton). Une troisième variante, la plus fréquente pour les photographies de manifestations, insiste sur l'effet de foule : la manifestation elle-même est signifiée par les calicots ou les casques, l'effet de masse par le cadrage, et le mouvement par le flou (planche 19, photos 3 et 4). Nous avons pensé qu'il pouvait exister, pour ce type de photographie, une répartition des journaux selon que l'angle de prise de vue privilégie les forces de l'ordre ou les manifestants dans les affrontements ; il ne semble pas que ce soit le cas.

Objets, avec ou sans personnages.

Un autre type de photographie est fourni par la présentation ou le maniement d'un objet et recouvre des cas extrêmement variés où le rôle du présentateur s'efface au fur et à mesure que la signification symbolique de l'objet s'accroît. Le cas le plus simple est celui de la présentation d'un objet nouveau, figure assez proche de la présentation publicitaire (planche 20, photo 1 : renault RS10), qui est toujours en relation avec un événement à venir ou un événement immédiatement passé, comme la présentation d'un prototype avant son utilisation ou les débris d'un véhicule après un accident. Dans les deux cas, l'événement lui-même ne peut être photographié, soit parce qu'il n'a pas encore eu lieu, soit parce qu'il était impossible à saisir. Dans ce cas, ce sont toujours les variables précédemment rencontrées (utilisation de la lumière, de l'axe médian, des premiers plans) qui définissent l'importance qu'on doit accorder, selon le cas, au présentateur-acteur de l'événement ou à l'objet présenté. Il arrive qu'une

personnalité soit présentée dans un rapport étroit avec un objet. C'est un cas relativement rare parce que la présence de l'objet tend à limiter le champ d'action de celui qui figure à côté : l'objet est l'accompagnateur obligé du technicien, de l'inventeur ou de l'artiste, il fait mauvais ménage avec l'homme politique qui prétend à une universalité que la singularité de l'objet restreindrait. Si on excepte les instruments qui servent à écrire ou les micros qui propagent la voix, nul objet ne convient vraiment à l'homme politique, sauf en ces rares moments où, à l'occasion d'une visite par exemple, il revêt l'insigne de la profession visitée (casque de protection sur un chantier par exemple). L'exemple que nous retenons (planche 20, photo 2) montre un secrétaire d'état parlant à une ouvrière devant la colonne de direction d'un véhicule : nous remarquons seulement que c'est l'homme d'état qui parle dans un contexte où le "spécialiste" est en fait son interlocuteur. La représentation du dialogue n'exclut pas celle de l'autorité ! La présentation d'une action technique habituelle ne semble généralement pas susceptible d'avoir une portée symbolique, aussi n'apparaît-elle que lorsque l'action est totalement singulière ; nous retenons une photographie parue dans Libération (planche 20, photo 5) : un homme, pourvu de gants et d'un masque de protection, verse un liquide dans une cuve ; cette action banale ne peut être retenue que dans le contexte de la campagne que Libération menait alors : un milliardaire américain avait convaincu cinq Prix Nobel de fournir à une banque de "super-sperme" la matière première nécessaire à la production artificielle de futurs et hypothétiques petits génies ; l'action en elle-même (versement d'un "liquide nitrogène") prend sens par rapport à la folie supposée de cet homme qu'on voit réaliser une opération technique généralement laissée à des spécialistes ; le costume-cravate du milliardaire, au lieu de la blouse blanche du chimiste, est l'indice de la singularité de l'action.

Pour être photographié, l'objet doit être "photographiable", c'est à dire, pour la presse, faire événement. Or il est très rare qu'un objet en soit, par nature, susceptible : l'intérêt de l'objet s'use vite sous le regard, les véhicules spatiaux n'y ont, par exemple, pas résisté et les photographies récentes de la fusée Ariane s'expliquent peut-être seulement par ses échecs répétés. Notre quotidienneté étant encombrée d'objets divers, seul seront photographiés dans la presse ceux qui témoignent du culte que la société leur rend : les fétiches de la société de consommation (ou leur "contre objet" comme les panneaux solaires), et au premier rang d'entre eux, la voiture. Mais la voiture, sujet inépuisable de faits divers, accidents et embouteillages, ne peut être représentée seule que lorsqu'elle reflète une prouesse de l'ère technicienne : elle rejoint alors d'autres objets plus ou moins magiques comme l'ordinateur. Mais l'objet le plus intéressant pour le journaliste est l'objet susceptible d'être immédiatement symbolique : nous en retenons un exemple facile avec la pompe à essence qui, depuis 1973 peut suffire à illustrer la politique de l'OPEP (planche 20, photo 6) : la pompe seule semblerait un peu trop menaçante, la présence du pompiste anonyme intègre plus aisément la hausse du pétrole dans la vie quotidienne.

Naturellement, l'objet parfait est celui qui est lui-même symbole. La croix de Lorraine érigée près de La Boisserie, par exemple, est elle-même symbole de la résistance et de l'oeuvre gaulloises ; le photographe doit simplement construire une scène qui, par exemple, (planche 21, photo 1) sera le pèlerinage : une femme seule, marche sur une petite route dont les méandres conduisent au pied de la croix, et figure ainsi la question que pose le journal : 10 ans après, que reste-t-il de l'héritage du gaullisme ? Le photographe construit ainsi ses figures par un déplacement. Il répond de cette manière à une des questions importantes que se pose la presse

depuis que l'illustration s'est répandue : comment figurer ce qui est propre au discours abstrait, l'héritage d'une pensée, le deuil, la résistance d'un peuple etc... Le photographe doit alors constituer, généralement par le biais de l'anecdote, ce qui deviendra pour le public le signe de ce qui, précisément, n'est pas visible, et donc pas photographiable. Il s'agit là très exactement, d'"images" comme on le dit des "images poétiques" : il faut que le concept fasse image pour le lecteur, il faut que le photographe fasse l'image qui renverra au concept. Indiscutablement, c'est de cette façon qu'opère la route qui mène à la croix de Lorraine. De la même manière, un graffiti pourra signifier la présence d'une résistance clandestine, ou des larmes anonymes la perte du grand homme. Nous donnons un dernier exemple de l'utilisation symbolique de l'objet avec les effets de l'inflation sur la contemporaine ruée vers l'or : dans une balance d'un type ancien, un lingot d'or d'une part, et l'équivalent en billets de banque de l'autre (planche 21, photo 2) : la balance évidemment penche vers le lingot. Cette figure de l'épargne montre de façon assez convaincante une des formes les plus intéressantes de la photographie de presse : on a beau savoir que l'or est plus lourd que le papier, justement, la photographie fait choc parce qu'elle change ce savoir en une image indiscutable.

Au début d'une étude sociologique de la photographie de presse, Luc Boltanski écrit : "la photographie de presse transmet ce qu'il a vu à la façon dont son collègue journaliste témoigne par écrit" (1). Cette affirmation ne saurait entièrement nous satisfaire, à moins d'une définition très nuancée de ce "voir" qui fait précisément toute la question. Qu'est-ce que le photographe cherche à voir et à faire voir ? La réponse à cette question permet d'apporter quelques conclusions à la description que nous venons

(1) Luc Boltanski, "La Rhétorique de la figure" (image de presse et photographie) in: Pierre Bourdieu, Un art moyen, Ed. de Minuit, Paris, 1965, pp. 173 à 198.

de faire. La première est que la photographie "suit" l'actualité tout autant que le reste du journal ; dans cette mesure, le photographe est celui qui continue d'accompagner le journaliste là où il se passe quelque chose. Boltanski résume cela en une formule assez vigoureuse : "c'est d'abord la photographie des grands événements qui fait la grande photographie des quotidiens". Cela ne fait aucun doute et ne souffre d'exception dans aucun journal (1). Dans cette mesure, le photographe de presse ne se distingue pas de l'usage sociologique moyen de la photographie : les événements "rituels", ceux qui scandent la vie d'une société, sont photographiés parce qu'ils sont la forme solennelle de la vie sociale, nationale et internationale : défilés du 1er mai, du 14 juillet, élections, discours, rencontres au sommet, prix littéraires, championnats sportifs, etc... (2) Mais, si on s'accorde à

(1) Sur un échantillon constitué par Le Matin et Le Progrès dans la semaine du 13 au 19 octobre 1980, on constate que les "informations générales" de la semaine comportent respectivement 79 photos sur 174 dans M, soit 45.40 % et 100 sur 191, soit 52.35 % dans Le Progrès. Si on ajoute le sport de la semaine et les photographies liées aux programmes radio-T.V. du jour, on atteint 77.58 % dans Le Matin et 87.95 % dans Le Progrès. L'infériorité du Matin s'explique par la part importante des rubriques culturelles qui, dans une large part, échappent à l'actualité quotidiennement entendue. Il est bien évident, d'autre part, que c'est le fait d'en parler qui confère son importance à l'événement : dans cette semaine, tous les journaux du 13 contiennent un plus grand nombre de photographies d'informations générales à cause du séisme d'El Asnam (21 photos dans Le Matin par rapport à une moyenne quotidienne de 12, et 24 dans Le Progrès par rapport à une moyenne quotidienne de 15. Sur la nature de l'événement et le fait qu'on en parle, voir infra 3° partie.

(2) sur l'usage social de la photographie, un ouvrage est irremplaçable, celui de P. Bourdieu précité Un Art Moyen, en particulier la première partie pp. 31 à 144.

reconnaître l'importance de ces événements, ou d'autres qui sont imprévus (catastrophes, inventions, décès etc...), il n'est pas toujours possible de les photographier : si la guerre, par exemple, est photographiable, la négociation pour la paix ne l'est pas ; seuls les négociateurs peuvent l'être. De là vient l'importance quantitativement considérable des acteurs de l'événement qui remplacent la plupart du temps l'événement lui-même. La photographie de l'acteur permet de restituer l'événement auquel il a pris part : un rapt, une loterie, autorisent ainsi la photographie d'individus jusque là inconnus, comme les rescapés qui signifient une catastrophe lointaine par le fait d'en être revenus. La seule différence entre le bénéficiaire d'une super-cagnotte et l'homme politique de premier plan (1) est la récurrence du second à chaque moment de la vie d'une nation ; de tels acteurs tiennent leur importance et leur intérêt de l'importance ou de l'intérêt de l'événement considéré. Cela n'est sans doute pas sans effet sur l'opinion publique puisque cela aboutit, pour une part, à cacher l'événement derrière l'acteur (2), et à doter certains individus d'une sorte d'importance permanente qu'ils ne tiennent pourtant que d'événements épisodiques. La personnalisation du pouvoir dans les démocraties contemporaines trouve ici à coup sûr sinon une

(1) Le gagnant d'une loterie importante accepte rarement d'être photographié. S'il l'est, ce sera dans une scène généralement familiale qui le rapproche du lecteur. De même pour l'otage rentré chez lui : la quiétude, la sérénité ou la banalité du décor quotidien renforcent ainsi le caractère extraordinaire de ce qui lui est arrivé. En cela, ils sont moins acteurs de l'événement qu'agis par lui.

(2) On peut se demander, par exemple, si les propos répétés du premier ministre R. Barre sur le chômage et l'inflation auraient le même effet s'ils n'étaient accompagnés de son effigie. Peut-être les échecs répétés de ses "plans" successifs paraîtraient moins "naturels" si la sérénité et la détermination de son visage ne leur conféraient pas ce caractère prétendument fatal.

cause, du moins une illustration flagrante.

La troisième conclusion que nous apporterons à cette description des photographies les plus fréquentes rejoint encore une fois les propos de Boltanski : la photographie ne tire pas toute sa valeur de la valeur intrinsèque de ce qu'elle représente ; elle vaut souvent par le caractère exceptionnel de la rencontre entre un événement fortuit et le photographe. Que Lech Walesa soit catholique, nul ne l'ignore, mais il est exceptionnel de pouvoir le photographe recevant la communion du cardinal Wyszinsky.

Le "bon journaliste", photographe ou non, doit se trouver là où l'événement se produit. Mais il y a tout de même une différence entre le rédacteur et le photographe. Etant donné le système actuel de collecte de l'information, il est devenu rare que la présence du journaliste fasse l'événement. En revanche, la présence du photographe au bon moment peut "faire" l'événement ; c'est cette rencontre elle-même qui crée l'événement, du seul fait que le lecteur peut voir (1). De là vient l'importance quantitativement considérable de photographies simplement insolites : l'objectif a enregistré ce à quoi on ne s'attendait pas et crée un effet de surprise (2). Les agences photographiques

(1) C'est le cas des photographies inattendues dans un événement lui-même attendu ; ainsi la poignée de mains entre M. Rocard et M. Arafat en marge d'une conférence parfaitement publique a-t-elle scandalisé une part des socialistes français fort attachés au sort d'Israël : la vision du fait a transformé ce fait en événement insupportable à l'intérieur du groupe considéré.

(2) C'est de cette façon, nous semble-t-il, qu'on peut comprendre le rôle des paparazzi. Ce serait leur faire injure, croyons-nous que de limiter leur rôle au viol de l'intimité de quelques célébrités, à l'usage d'un public amateur de voyeurisme. "Ce que je cherche à saisir" écrit Ron Galella, un paparazzo illustre, "ce ne sont pas des secrets d'alcôve, des poses monstrueuses, des gestes ridicules, c'est la personnalité de celle ou de celui qui est arrivé à faire rêver ses contemporains (...) Quand on est l'idole de milliers de personnes, (...) on n'a pas le droit de s'enfermer dans le cliché préfabriqué, le meilleur profil, le sourire stéréotypé". Galella se justifie encore en disant que "c'est la seule aventure encore possible du photojournalisme moderne".

envoient ainsi à leurs abonnés de nombreuses photographies qui ne viendront pas illustrer un article, mais qui sont destinées à être publiées seules, avec une courte légende identificatrice : l'insolite suffit.

c. L' "énonciation" de la photographie

L'évolution des objets représentés.

Si on compare maintenant les photographies contemporaines et les illustrations de la fin du siècle dernier, on s'aperçoit que la modification est à la fois limitée et considérable. Les anciennes gravures comportaient des paysages, les photographies actuelles en contiennent tout autant ; seul le paysage a changé et ce que nous percevons comme paysage : les bâtiments d'un complexe sidérurgique, le site d'une centrale nucléaire, les tours de la Défense ou une plage polluée ont remplacé les vues de la Seine à Paris et les tours de Notre Dame ou le bois de Boulogne, c'est tout (1). Pour les portraits, la fixité des gravures paraît abandonnée, mais l'effigie de nos grands hommes continue de remplir les premières pages. Les catastrophes font toujours recette, avec la seule réserve que la photographie n'autorise que la vue (stéréotypée) de leurs effets, alors que la gravure permettait une représentation (stéréotypée) de l'acte. Et, pour les images de guerre, elles n'ont jamais cessé d'être d'actualité.

Off Guard, Mac Graw - Hill Book Company
1976. La seule référence à l' "aventure" montre cependant de quoi il s'agit aussi.

(1) Nous pouvons voir dans cette transformation l'indice du glissement de la société vers un état monosémique où la dimension économique de l'activité humaine tend à devenir la seule référence.

On peut sans doute voir dans les moyens techniques utilisés une des raisons de cette relative permanence. Inventée au 14^e siècle, la gravure sur bois était encore le seul procédé utilisable au début du XIX^e siècle. Mais ces bois (le plus souvent du coeur de buis de petite dimension) gravés d'après des dessins, étaient très longs à exécuter. Depuis 1836, on savait reproduire sur du métal d'imprimerie des empreintes multiples d'un bois gravé, mais cela imposait encore une grande lenteur dans la fabrication : dessin, gravure sur bois, reproduction. C'est ainsi pourtant que furent composées les premières gravures de l'Illustration ou de la Bibliothèque des Merveilles : les premiers reportages illustrés étaient dessinés. Mais, encore une fois, les guerres ont accéléré l'évolution ; nous avons émis plus haut l'hypothèse que la guerre de Sécession puis les guerres coloniales avaient transformé en "reportage" ce qui, auparavant, était plutôt un récit de voyage. Nous remarquons ici que les photos de Felton pendant la guerre de Crimée furent gravées sur bois en 1854 et 1856 dans l'Illustrated London News, ainsi que celles de Brady dans le Harpers Magazine pendant la guerre de Sécession. La nouveauté était qu'on appliquait la photographie sur le bois pour le graver directement. La gravure allait donc, dans une large mesure, prendre pour modèle les sujets susceptibles d'être photographiés. On comprend alors qu'on ait cherché à tirer profit des méthodes photographiques pour obtenir des formes imprimantes, et inventer ou perfectionner le système des trames puis des points qui trouveront leur essor dans l'industrialisation de l'offset à partir de 1910. (1)

(1) Voir Louis Charlet et Robert Ranc, Histoire Générale, o.c. t.III p.95 à 98 ; LP Clerc, La technique des reproductions photomécaniques, Paris, Ed. de la revue Le Procédé, 1947, t.I, 596 p. ; E. Courmont, Histoire et technique de la photogravure, Paris, Gauthier Villars, 1947, 249 p. ; J. Gegaast et G. Frot, Les industries graphiques, Paris 1934. 326 p. Signalons qu'à cet égard la France avait une grande...

Il y a pourtant une différence fondamentale entre la gravure d'après dessin et la photographie, c'est que, si la gravure peut porter la signature du dessinateur, comme une marque interne de cette gravure, la photographie n'est accompagnée que parfois du nom de l'agence photographique, et plus irrégulièrement encore du nom du photographe. Doit-on en déduire que la photographie ne porte pas de marque de son auteur, ou en d'autres termes, qu'est-ce qui indique l'énonciation photographique ? Le dessin, on le sait, porte mille marques de son auteur qui sont autant de médiations entre l'objet dessiné et le lecteur : le lecteur voit le dessin autant, sinon plus, qu'il voit la chose dessinée. On a parfois prétendu, ce fut un argument publicitaire des premiers journaux illustrés, que la photographie évitait cette médiation, ne mettait aucun obstacle entre le réel et le lecteur ; le lecteur verrait la photographie comme il verrait la chose. Force nous est de constater que si la photographie tire son effet de réel de son fonctionnement analogique, et nous y avons assez insisté, la bonne photographie n'est jamais seulement un enregistrement de la chose. Elle est toujours quelque chose de plus : ce quelque chose de plus

... avance sur nos voisins dans la reproduction photographique ; 1850 : Gillot met au point un système de reproduction des demi-teintes (moulage galvanoplastique de reliefs réticulés) ; 1857 : Berchtold utilise une trame à une seule direction de lignes pour copier sur métal des négatifs photographiques ; 1868 : A. Barret et de Font-Réaulx utilisent des trames quadrillées pour faire des clichés typographiques (en utilisant 2 photographies et un système de traits parallèles équidistants ; 1879 : C.G. Petit crée la "similigravure" (obtention de demi-teintes par points et hâchures) ; 1888 : F.E. Ives invente le système de trame quadrillée proche de l'utilisation courante du XXe siècle. Pour la couleur, le Petit Journal en est le promoteur (1er numéro en couleur en 1891) et sert de modèle aux autres journaux, notamment aux américains (cf. la visite au Petit Journal, en 1891, de l'éditeur du Chicago Interocéan qui équipe ensuite son journal d'un matériel analogue.)

est, comme le dit Boltanski "la mise en évidence des intentions du photographe et des conditions dans lesquelles la photo a été prise". En d'autres termes, le contenu du "message photographique" n'est pas seulement la chose photographiée, mais le fait de l'avoir photographiée, ce qui donnerait, dans une large mesure, une valeur illocutoire au fait même de photographier. La reconnaissance de cette valeur illocutoire est très sensible dans l'attitude même des groupes qui, spontanément, "prennent la pose" quand on s'apprête à les photographier. Tout l'art du photographe de presse consiste à imposer cette valeur en évitant toute forme de "pose". Comme le dit encore Boltanski, "la bonne photographie doit surprendre, et surprendre par la mise en évidence de la difficulté de la surprise". De là vient le recours assez systématique aux artifices que nous avons rencontrés : le flou d'abord, qui n'est pas assimilable à la maladresse de l'amateur, mais désigne quasi conventionnellement l'existence d'un mouvement ou le secret ; le flou de la photo de presse est le signe même de la vérité et de la vie. Il est, évidemment, totalement absent de la gravure. L'accentuation des contrastes et la grosseur du grain, autres procédés, invitent généralement à reconnaître la prouesse photographique, l'exécution d'une tâche difficile du fait de la répartition de la lumière sur les objets ; le cadrage enfin, généralement refait à partir du négatif, invite souvent, dans sa maladresse apparente, à percevoir l'image comme "prise sur le vif" (1). Il est incontestable que la plupart de ces photographies sont des instantanés ; il nous semble seulement utile de souligner que la photo de presse signale cette instantanéité, et dans une large mesure,

(1) La fonction primordiale du cadrage, ou du recadrage, est d'éliminer ce qu'on ne veut pas garder. Tout comme la légende, sorte de mode d'emploi de l'image, invite à oublier telle de ses parties, le cadrage est une sorte de seconde focalisation de l'image.

renvoie ainsi, non à l'objet (1), mais à l'activité du journaliste (2).

La ressemblance.

Une des premières qualités que l'on demande communément à la photographie est d'être "ressemblante". Or cette ressemblance recouvre, s'agissant de la photographie, deux caractères assez différents : ce que les photographes appellent le "rendu", d'une part, et d'autre part ce qu'on peut caractériser comme la marque d'une situation et/ou d'un comportement. Le "rendu" paraît être nécessaire à la "re-présentation", car il est la condition même du "semblant". Si ce "rendu" vient à faire défaut, la lecture de la photographie cesse d'être une re-présentation du réel pour devenir une simple représentation, et, en tant que telle, se rapproche des arts picturaux (3). Nous ne pouvons en dire plus ici car le "rendu" relève de catégories étrangères à notre propos. Le second caractère nous importe davantage car il est une des expressions les plus nettes de ce médium éminemment social qu'est la presse.

A la fin de son enquête sur les usages sociaux de la photographie, P. Bourdieu note la place éminente de cérémonies comme le mariage et remarque que "la photographie des grandes cérémonies est possible parce que - et seulement

(1) à l'instar du film d'amateur qui vise prioritairement à saisir et à rappeler les gestes du groupe familial.

(2) Un quotidien régional, le Courrier de Saône et Loire (qui se targue d'être le doyen des quotidiens français existants - il est né le 2 Juillet 1826) avait coutume jusqu'à une date assez récente (début des années 60) d'appuyer chacune de ses photos de fait divers de la légende rituelle "Le Courrier était là."

(3) Par là s'explique que la "photographie d'art" soit susceptible de jouer avec le rendu beaucoup plus que la photo de presse, soit en l'accentuant à l'excès (dans ces portraits par exemple ou peuvent s'opposer la douceur quasiment perceptible de la chair juvénile et les rides profondes de la main ou du front d'un vieillard), soit en l'atténuant à...

parce que - elle fixe des conduites socialement approuvées et socialement réglées, c'est à dire déjà solennisées. Rien ne peut être photographié en dehors de ce qui doit être photographié" (1). Cette affirmation semble également susceptible de rendre compte de la photographie de presse avec la réserve que la recherche de l'insolite (veau à 5 pattes, voiture suspendue à un parapet ou sportif défiant les lois de la pesanteur) constitue une des tâches obligées de l'illustration de presse, non pas en marge des conduites socialement réglées, mais parce qu'elles les confirment, soit comme exception, soit comme marque de rêves communs à la société, de caractère tératologique (animal monstre ; on ne montre pas de bébé monstrueux), ou de caractère merveilleux (le sportif rejoint Icare, ou Hercule). L'essentiel des photographies de presse demeure lié, non aux rôles sociaux de l'individu dans le groupe, comme dans l'album de l'amateur (souvenirs de l'école, du service militaire, d'un anniversaire ou des meilleures vacances), mais aux fonctions sociales du groupe lui-même, et, en premier lieu, de ses représentants. "Ce qu'appréhende le lecteur de photographies, écrit encore Bourdieu, ce ne sont pas à proprement parler des individus dans leur particularité singulière, mais des rôles sociaux, le mari, le premier communiant etc...". L'enquête sociologique nous semble confirmer ce que nous pouvons découvrir dans une analyse "grammaticale" des images de presse : les rôles thématiques (ce qui incarne un thème dans des personnages ou des objets photographiés) reposent toujours sur des figures sociales (l'orateur, le soldat, l'ouvrier etc...), et leurs rôles actantiels (la place qu'ils tiennent dans le parcours narratif où les situe le reportage ou l'article)

..... l'excès (ce qui permet, par exemple de confondre les plans successifs dans une même quasi-absence de profondeur).

(1) P. Bourdieu, Un Art Moyen, o.c. chapitre I.

recouvrent les phases habituelles de la vie sociale : reconnaissance par le groupe (élection), exclusion (prison), victoire, affrontement etc... En somme, les objets photographiés ne sont ressemblants que lorsque le lecteur reconnaît un acteur socialement défini ou une fonction socialement balisée.

L'analogie avec le réel repose donc sur deux "analogon" distincts : une propriété physique de l'image, et donc de la culture photographique, qui est le "rendu" (1), et un ensemble de traits renvoyant à des comportements ou à des situations sociales connues : ce second analogon nécessaire à la ressemblance, et, par là, à la vraisemblance de l'image, dépend du premier qui le manifeste et le sélectionne.

Morphologie du corps et formes de l'énonciation.

Il est maintenant possible d'examiner plus généralement le traitement que la photographie fait subir au corps humain. Il existe en effet deux types de perception du corps. Dans le premier, le corps est pris comme simple objet de perception : l'individu photographié doit être simplement identifié, et la légende peut se limiter à l'indication du nom propre ; ainsi voit-on des légendes préciser par exemple "qu'on reconnaît, de gauche à droite, X, Y ou Z". Ce type de perception ne cherche pas, à proprement parler, à représenter le corps : il utilise le corps comme représentant de l'individu. C'est évidemment, dans nos photographies, le cas le plus fréquent.

(1) Sur le "rendu" voir Lindekens, Sémiotique visuelle, o.c. cf. infra le "réalisme" de la presse, 3^e partie.

Mais il existe une autre représentation, qui considère le corps comme l'auteur de son propre mouvement : c'est ce mouvement proprement corporel qui est alors mis en valeur, comme on le voit fréquemment dans les reportages sportifs, mais aussi parfois ailleurs. Un certain nombre de recherches sur la danse et le geste (1) font apparaître le corps comme un ensemble de leviers et de commandes, ce qui rend théoriquement possible de circonscrire les formes de la gesticulation. Or cette conception présuppose une désarticulation morphologique du corps humain. Les réflexions qui en sont issues nous fournissent quelques éléments d'appréciation pour les illustrations qui nous retiennent, parce qu'un nombre considérable de photographies ne fixe qu'une partie du corps ou de son mouvement. Le corps cesserait alors d'être une forme globale pour apparaître "comme une organisation d'acteurs métonymiques (tête, bras, tronc, jambes...) qui, comme l'écrit Greimas, agissent en quelque sorte par procuration, chacun dans son espace partiel, au nom d'un actant unique" (2). Cette désarticulation morphologique du corps apparaît dans les illustrations non-photographiques de la presse ancienne ou contemporaine, sous trois formes limites au moins : d'abord, bien sûr, dans les codes visuels artificiels de caractère tératologique qu'on voit manifestés très tôt dans les figures monstrueuses des occasionnels et des canards anciens (3), où la représentation des indigènes de divers continents fréquente dans les gravures du siècle dernier, mais aussi la représentation de quelques "forcenés" dans les mêmes gravures, yeux exorbités, gestes désordonnés(4); la photographie n'en donne d'exemples nets que dans les déformations du visage liées à la douleur physique (sportif

(1) Voir V. Proca-CIorteia et A. Giurcescu, "Quelques aspects théoriques de la danse populaire", in Langages n° 7, pp.87-93 et B. Koechlin, "Techniques corporelles et leur notation symbolique", id. pp.36-47.

(2) A.J. Greimas, Du Sens, Seuil, Paris, 1970, p. 59.

(3) Voir J.P. Seguin, o.c.

(4) E. Veron en donne un exemple frappant en analysant un fait divers dans la presse argentine. Voir "Le Hibou", in Communications 28, 1978, pp.69-127 : de simples retouches transforment le prévenu en animal de proie.

après une chute) ou morale (rescapé d'une catastrophe). La désarticulation apparaît dans les bandes dessinées ensuite, où Brémond a relevé l'utilisation exacerbée des membres à fonction gesticulante. Elle apparaît enfin dans les procédés de caricature dont nous avons parlé. Cela nous permet de penser que la représentation des gestes constitue un système clos : il y aurait un modèle général de gestes et postures virtuelles, et la presse ne ferait que manifester un code particulier où, par exemple, la représentation de l'homme politique comporte une association quasiment certaine de la bouche ouverte pour parler et du bras semi-tendu (1). Un autre intérêt de cette perception "mécaniste" du corps est qu'à l'intérieur du même modèle, on peut chercher la limite entre le geste "normal" et le geste "anormal" ; ainsi, les "meilleures" photographies sportives apparaissent comme les représentations du geste "impossible" (perçu comme impossible) et les "meilleures" photographies de célébrités comme celles qui indiquent un geste incongru (planche 29 : Jean-Paul II paraissant vouloir plonger depuis la passerelle de l'avion).

L'inventaire des gestes fait apparaître que le sens est toujours intégré dans un syntagme présupposé : par exemple le geste qui comporte une inclinaison de la tête et l'avancement du buste en avant et vers le bas signifie, dans la vie pratique, "se baisser", alors que, dans le journal, on ne le trouve que dans un contexte où il signifie "saluer". En d'autres termes, le travail du photographe de presse consiste à transformer le geste en une

(1) Nous en voyons la preuve dans le fait que l'association main-oreille est rarissime pour une "personnalité" : lorsque Libération, à l'élection de Jean-Paul II le représente une main repliée derrière l'oreille, le pape devient espion "venu du froid".

figure connue . ; à la limite, on pourrait dire que le journal édifie une sorte de système symbolique de la vie sociale où le geste est suffisamment ritualisé pour que le sens "pratique" disparaisse derrière le sens "symbolique". On comprend alors le fonctionnement de la photo-choc (et de la caricature) : il suffit de réinstaller un sens "pratique" : tel homme politique ne salue pas, il se baisse pour ramasser je ne sais quoi, et le pape s'apprête à plonger. Ce n'est au fond qu'un renversement de la figure, il suffit d'un angle inhabituel de prise de vue ou d'un cadrage plus étroit qui extirpe le geste du syntagme habituel, seul susceptible de lui donner un sens acceptable (se pencher vers quelqu'un pour le saluer au début d'une rencontre). (1)

Cet inventaire fait encore apparaître une caractéristique importante de la photographie de presse : une part très importante des représentations porte sur des gestes qui concernent la communication. Ce sont, à peu près toujours, des gestes qui visent à établir, à maintenir ou à interrompre une communication et se séparent ainsi de la plupart des programmes gestuels "pratiques" de la quotidienneté. Ces gestes de communication définissent en quelque sorte le statut même de la communication : d'abord, on voit que le contenu social, par exemple les oppositions entre inférieur et supérieur, entre homme et femme etc..., sont exprimés par des oppositions gestuelles (assis vs debout, sourire ou non, etc...) ; on voit aussi, comme l'enseigne la proxémique, que l'espace est utilisé : la position des corps (face à face, dos à dos, latéralité) et l'écart entre les corps (rapprochés vs distant) correspondent à des catégories comme l'accord ou le refus de communiquer. On voit enfin, outre cette disposition spatiale, que les mouvements de corps (ouverture ou fermeture des bras par exemple) expriment le désir ou le refus de la communication.

(1) Ce procédé pourrait ainsi être assimilé à l'usage de citations tronquées.

Tout cela indique bien l'existence d'un système où des unités signifiantes (tel geste opposé à tel autre) renvoient à des unités de contenu qui portent sur l'établissement de la communication. Or tout cela désigne, dans la communication représentée, l'énonciation, et non les énoncés. La photographie reproduit ou présente les sujets d'une énonciation, ce qui explique que de telles photographies ne puissent paraître seules : il manquerait le contenu qu'elles sont présumées transmettre et qui ne peut se manifester que par le titre, la légende, ou l'article.

Cette remarque, qui concerne le système gestuel en général et ses liens inévitables avec un système linguistique pour qu'un énoncé puisse être articulé et perçu nous semble tout de même ouvrir un horizon insoupçonné sur le rôle de l'illustration. Alors que les articles définissent et reproduisent les énoncés des communications considérées, l'illustration, elle, représente les sujets de l'énonciation des énoncés rapportés. De là vient leur force persuasive considérable. Nous pouvons même nous demander si l'effet de réel qu'on leur reconnaît ne trouverait pas là sa source. Et, dans une large mesure, nous pourrions alors affirmer que la force de l'illustration, c'est, en produisant la représentation d'une énonciation, de construire une fiction. A ce point de notre recherche, nous ne pouvons éviter de citer Aristote, lorsqu'il loue Homère en remarquant qu'en particulier, "il est seul des poètes à ne pas ignorer ce qu'il doit prendre personnellement à son compte ; en effet, le poète doit parler le moins possible en son nom personnel, puisque, ce faisant, il ne représente pas" (1). Ce qu'Aristote recommandait donc à quiconque fait un travail de "représentation", c'est de disparaître comme sujet de l'énonciation des énoncés

(1) Aristote, Poétique, ch. 24 60 a 5 (éd. du Seuil, 1980, p.125).

produits. La force représentative considérable de la presse illustrée (1) c'est précisément de pouvoir brandir les sujets de l'énonciation des événements du jour : ce faisant, le journal établit une distance en produisant des figures de l'énonciation, c'est à dire une fiction.

Nous retrouvons ici, par une autre démarche, la mutation capitale à nos yeux qu'introduisait la généralisation de la photographie dans la presse. Le discours du journaliste, dans la presse non illustrée, était nécessairement et prioritairement un discours d'opinion, jugement ou commentaire, parce que le journaliste n'avait pas le moyen, par son propre discours, de produire pour son lecteur une autre énonciation que la sienne, sous peine de paraître "faire du roman".(2) Avec la photographie, l'acteur de l'événement devient son propre énonciateur et le lecteur a l'illusion merveilleuse de le voir. La mutation ne porte donc pas sur le contenu, mais sur l'énonciation même de ces contenus. Que la photographie porte des traces du photographe ne fait pas de doute, mais cela ne change rien à la question, pas plus que la présence, plus ou moins marquée de l'auteur chez les romanciers n'empêchent leurs oeuvres d'être également des romans. La photographie de presse, en privilégiant les situations de communication, montre ainsi la spécificité de son rôle dans le journal : permettre la création d'un monde possible, ou, plus précisément, donner l'illusion que ce monde fictif (selon l'étymologie) est le monde réel.

(1) La forme des titres qui comportent un nom propre suivi de deux points et d'un énoncé rapporté à une fonction similaire.

(2) Nous verrons plus loin comment, de l'éditorial au reportage se trouve manifestée l'énonciation du journaliste.

d. Un cas limite : une panne d'électricité.

Le 19 Décembre 1978, à 8 H 27, un accident survenu à un câble électrique reliant la Lorraine à la région parisienne privait la France entière d'électricité, et pour plusieurs heures. Le phénomène en lui-même méritait d'être relaté parce qu'il faisait suite à deux accidents du même type survenus antérieurement à New-York, parce qu'ils paralysait complètement l'économie de la France (et se révélait d'un coût extrêmement élevé), parce qu'il autorisait une mise en cause de la politique énergétique du pays, enfin et surtout parce que chaque français en avait ressenti les effets. Si ces divers aspects sont abondamment développés dans les articles qui commentent l'événement, cet accident nous retient parce qu'il se prête théoriquement fort mal à une illustration : l'électricité ne peut être photographiée, et encore moins une coupure d'électricité. Que cela ait produit des embouteillages considérables est un fait, mais les week-ends ou les travaux publics en font tout autant, très régulièrement. Que photographier ? L'événement étant sans précédent, on ne pouvait tirer des archives un modèle à reproduire. L'examen des clichés utilisés nous semble donc susceptible d'apporter quelques indications supplémentaires.

La première remarque que suscite le corpus des journaux du lendemain est la relative pauvreté des illustrations. Pauvreté numérique d'abord (2 clichés dans France-Soir seulement, plus affecté par l'événement que les journaux du matin, mais deux seulement aussi dans Le Matin, et un seul dans Le Figaro, par exemple), pauvreté compensée partiellement par une importance inhabituelle des dessins ou autres formes graphiques (3 dans Le Matin, 1 dans Libération, 3 dans Le Figaro, par exemple). Pauvreté qualitative ensuite : le même cliché de l'agence Gamma, sous des tailles variées, apparaît à la une du Matin,

à la une de France-Soir, en page 4 de Libération : il représente une file de piétons qui marchent pensivement le long d'une voie ferrée, emmitouflés et la bouche close, près d'une rame de métro immobile. Autre cliché standard ou presque : la salle de dispatching EDF du boulevard Murat, à Paris, donné comme cliché EDF par Libération, sous une forme à peine différente par France-Soir (cliché France-Soir/ Jean Laborie), ou le poste d'exploitation EDF de Paris : carte de France lumineuse, pupitre de commande sophistiqué et important, personnages totalement anonymes. Côté dessins, on retrouve des cartes (sans indication de provenance) où figure le réseau Haute Tension français (Matin, Libération), et la courbe annuelle (Matin), ou horaire (Figaro), de la consommation d'électricité.

Rien de très passionnant là dedans, une sorte d'austérité uniforme devant l'évidence : la France était en panne, comme disent tous les journaux qui se félicitent que les conséquences n'aient pas été plus dramatiques : la "catastrophe" est surtout économique pour Le Figaro, mais ses effets doivent être compensés par l'activité des prochains jours ; et le plus ennuyeux est que "ça peut encore arriver", comme titre France-Soir. Une immense machine (EDF), une immense fourmilière (les français au petit matin), avaient été bloqués par un accident qui avait d'abord surpris, et surpris tout le monde. Si l'événement a fait parler les français, personne ne parle sur ces photographies et c'est là une surprise importante : sauf une exception (Le Progrès, voir plus loin), personne ne parle. La "panne" est traduite par des images muettes ou mutiques. Habités que nous sommes à contempler sans cesse des prises de parole, des bouches ouvertes et des micros, leur absence surprend d'autant plus que, par ailleurs, on tente surtout de vouloir expliquer ; pourtant pas un ministre ne parle, par un dirigeant d'EDF, pas un chef de l'opposition, pas même un technicien ou un utilisateur. Il faut dire qu'il n'y a pratiquement personne sur ces

photographies : l'une d'elles représente l'usine de Bézaumont : on y voit les toits et les cheminées de la centrale, deux pylônes et quantité de fils, mais personne ; les clichés du dispatching montrent bien un individu, mais totalement anonyme et muet : "le monsieur, dit Libération, ou son remplaçant, c'est à dire l'ingénieur de service" ; il ne parle pas ; assis devant son bureau, il appuie la tête sur la main gauche, l'air perplexe. Sur d'autres clichés, on voit bien quelques hommes et quelques femmes, mais la bouche obstinément close ; dans Le Figaro, une scène de rue ("auto stop spontané"), pas un mot ; dans Le Progrès, deux personnes (de dos), remontent l'escalier qui conduit au métro et dont la grille est baissée. Sur le cliché Gamma, bien sûr, il y a beaucoup de gens, mais ils ressembleraient davantage par leur posture à une file de réfugiés ou de prisonniers : une théorie de victimes muettes, dont l'effet est accentué dans France-Soir par le flou caractéristique d'un fort aggrandissement.

Deux conclusions s'imposent ici : le journal réagit à l'événement en produisant un discours purement informatif, référentiel (graphiques, lieu de l'événement), mais, ne pouvant montrer ni l'événement, (la panne est invisible) ni ses agents (diffus et indiscernables), il s'en tient à des anecdotes : futurisme du dispatching, ou scènes de rues ; il y a aussi un grand embouteillage sur le Champ de Mars dans Le Matin où le cadrage ne laisse voir qu'un assemblage de véhicules bloqués exactement dans l'axe de la tour Eiffel dont on voit les piliers ; la plongée sur les véhicules immobiles dont on ne voit que la partie supérieure (et donc aucun passager) accroît le caractère statique de l'ensemble. Le point commun de toutes ces photographies est d'abord l'absence de paroles, l'absence de communication. Comme le dit ironiquement Libération, "entre EDF et les français, le courant ne passe plus". Le mutisme nous semble ici la figure clé de la catastrophe, transposition d'un médium (électricité

interrompue) dans un autre (la voix).

Certaines illustrations sont pourtant très différentes, et d'abord les caricatures : dans Le Figaro, Faizant, à la une, montre Marianne et un plombier armé d'une bougie qui explique le "court-jus" : "Oui. Mitterrand aurait serré la main de Rocard qui s'appuyait sur Peyrefitte qui touchait la béquille de Chirac". Dans ce dessin, la panne sert de prétexte à une métaphore où l'organisation politique est un montage ultra sensible, menacé lui aussi de court circuit. Insertion sans gravité dans un autre monde. Dans le même Figaro, un autre dessin, de Piem, montre des hommes préhistoriques sortant d'une bouche de métro ; gourdin sur l'épaule, et vêtu de peau de bête, l'un dit à un autre : "l'important, c'est de s'adapter". C'est là une deuxième figure qui repose sur l'opposition entre le modernisme et la régression : la panne fait régresser ; on comprend mieux alors le futurisme vigoureux des images d'EDF ; elles installent un des termes de l'opposition, l'autre étant présent sous la forme stéréotypée de la bougie dans le dessin de Faizant. On retrouve cette bougie dans une photographie du Progrès (quatre colonnes à la une) qui est la seule image euphorique de ce jour. Alors que toutes les autres illustrations sont, à des degrés divers, nettement dysphoriques, Le Progrès montre deux hommes (anonymes) qui se parlent gaiement devant une bougie fixée sur une bouteille vide : "Hier matin, tous ceux qui avaient pu échapper, dans les villes, aux embouteillages dûs à l'absence des feux de signalisation, qui n'étaient pas prisonniers dans les ascenseurs ou dans une voiture de métro, voire dans un train de banlieue, ont pu commenter l'événement en dégustant un petit blanc matinal à la lueur de bougies plantées hâtivement dans des goulots de bouteilles...". Cette photographie et sa longue légende présentent un contraste très net avec les autres ou plutôt elles accentuent l'écart entre un ensemble dysphorique (villes, embouteillages, feux de signalisation, ascenseur, métro, banlieue) et un ensemble

euphorique étonnamment généralisé ("tous ceux qui"). Selon Le Progrès, la population rurale est exclue de la catastrophe (faut-il penser qu'elle n'a pas accédé à la modernité ?), et tous ceux qui, en ville, échappent aux signes extérieurs de l'usage moderne de la ville : le petit blanc matinal est le signe et le moyen d'une communication chaleureuse ; ceux-là ne sont pas des victimes, ils "commentent l'événement". Sauf en cette exception, la catastrophe est surtout le risque d'un retour à la pré-histoire (le mot apparaît souvent), le bistrot du quartier apparaît alors presque comme un autre mode de vie, celui qui, fidèle au "feu" (au foyer) ne doit pas sa cohérence à la fée électricité.

Cet exemple, qui est certainement un cas limite, montre une fois de plus que la photographie repose sur des structures d'opposition socialement très ancrées où les figures de la communication sont essentielles : au mutisme général s'oppose la seule parole du bistrot.

Conclusion : les étapes de fixation du sens.

(de l'agence photographique au montage de la page)

La provenance des photographies.

Malgré l'importance numérique des photographes attachés à chaque organe de presse, une part essentielle des photographies publiées provient des agences auxquelles les journaux sont abonnés (1). Si les événements locaux sont généralement couverts par les photographes du journal, les illustrations des événements internationaux proviennent le plus souvent des agences, même lorsque le journal a envoyé sur place des collaborateurs. Ainsi, par exemple, lors du dernier conclave, alors que la plupart des journaux étaient très abondamment représentés à Rome, les photographies de l'élection de Jean Paul II proviennent essentiellement de deux agences internationales, UPI et AP (2), alors que, par exemple, la très importante manifestation des sidérurgistes à Paris le 24 mars 1979 est illustrée dans les journaux parisiens par un reportage photographique original (3). L'origine des photographies n'est d'ailleurs

(1) Les grandes agences internationales ont un service photographique important, surtout l'AFP (Agence France Presse), l'UPI (United Press International) et l'AP (Associated Press Photo). D'autres agences sont exclusivement photographiques ; les plus utilisées en France sont Keystone, Magnum Photos, Rapho, et bien entendu, les 3 "leaders" : Sygma, Gamma et Sipa-press.

(2) Dans la série "Apprendre à lire le journal" in Presse Actualité, A. Cipra et C. Hermelin ont publié en décembre 78 (n° 132, p.16 à 22) un article "l'image de presse", dont nous nous inspirons ici.

(3) France-Soir, l'Aurore, et l'Humanité ne publient que des photographies de leur journal (avec le nom des reporters), mais Le Matin et Libération en publient en outre chacun une de l'AFP. Quant aux journaux de province que nous avons examinés (Le Progrès et Le Journal Rhône-Alpes), ils comportent beaucoup moins de photos, et sans indication de provenance. On peut remarquer que les 2 Photos AFP montrent une vue générale de la manifestation alors que les photographies des reporters sont consacrées à des scènes de rues (bagarres, gros plans de visages, bris de vitrines, porteurs de banderolles etc...).

pas toujours facile à établir : à côté des photographies dûment identifiées, par le nom de l'agence, il reste un nombre important de clichés qui ne comportent aucune indication de provenance (1). On doit signaler aussi que la source photographique est souvent très limitée, et d'autant plus que l'événement est plus lointain, à une ou deux agences (2).

Selon leur provenance, on peut répartir les photographies en trois grands groupes. Les images événementielles à proprement parler sont des instantanés de ce qu'on peut voir de l'événement ; il y en a très peu le 17 Octobre 1978, pour l'élection papale par exemple (fumée blanche, bénédiction papale, balcon de Saint Pierre), il y en a un nombre majoritaire le 24 mars 1979 et, pour la panne d'électricité que nous avons vue, il y en avait à peu près la moitié. Le second groupe est constitué par des photographies d'archives immédiates : à tout hasard, par exemple, tous les cardinaux avaient été photographiés avant le début du conclave, soit à l'aéroport, soit à l'entrée de la Chapelle Sixtine, etc... ; de la même façon, la mort subite d'une personnalité politique influente (Robert Boulin par exemple) s'accompagne de photographies récentes. Le dernier groupe est celui des archives lointaines ; on s'aperçoit que, pour l'élection de Jean Paul II, les quotidiens du lendemain, n'ayant pas eu le temps de faire une longue recherche, retiennent seulement quelques photographies de l'agence polonaise (le cardinal en fonction à Cracovie par exemple) alors que les hebdomadaires, en fin de semaine, publient des photos d'enfance, de la guerre etc... Les photos d'archives, en revanche, sont systématiques pour un événement attendu comme la mort de Franco ou de Boumedienne, et se prêtent alors aux montages qu'on verra. Ces trois catégories s'opposent essentiellement sur le temps qui sépare le moment de la photographie

(1) ce qui corrobore les analyses des pages précédentes.

(2) La répartition du monde entre les quatre "grands" (AFP, UPI, AP et REUTERS) y est sans doute pour beaucoup.

et l'occasion de sa publication : le temps produit alors nécessairement une modification du sens puisque dès qu'on quitte la photographie contemporaine de l'événement, on établit un lien de causalité entre le passé et le présent, qui est un des points essentiels de l'organisation du discours biographique comme on le verra plus loin.

Le Code photographique.

Des chercheurs se sont souvent demandés quelle pouvait être la nature du "code" photographique, puisque, contrairement à ce qui se passe dans la langue, les signifiants photographiques sont a priori illimités, à l'image de la réalité qu'ils enregistrent (1). Il ne fait pourtant aucun doute pour les journalistes qu'il y ait un code, souvent variable d'ailleurs d'un journal à un autre (2). On peut définir d'abord ce code comme une sélection de personnages, d'attitudes, de lieux, ou d'objets qui vont devoir signifier l'événement représenté. Sans doute parce que le journal est une institution éminemment sociale, on peut considérer qu'il y a comme un répertoire, ou un paradigme qui, des gestes aux objets, constitue un ensemble a priori constitué (ne serait-ce que dans l'esprit du photographe) où on pourra sélectionner le signifiant le plus "représentatif". Mais on doit tout aussitôt remarquer que ces éléments sélectionnés ne peuvent avoir de signification pour le public que s'ils sont reconnaissables : il faut qu'ils renvoient à un déjà-vu pour être efficaces. Or ce déjà-vu ne peut être celui de l'expérience individuelle des lecteurs, comme pour la photographie-souvenir de l'amateur ; le déjà-vu ne peut être que celui des lecteurs comme tels, c'est à dire renvoyer à d'autres photographies

(1) Sur ce point, voir essentiellement R. Barthes in Communications, n° 1 et n°4, o.c.

(2) voir Luc Boltanski, o.c.

antérieures. En somme, on doit postuler l'existence d'un ensemble de signes proprement visuels qui appartiennent à la mémoire collective. Ainsi, par exemple, le signe de la manifestation est le groupe avec banderolles et calicots ; mais ce signe initial peut être modifié de différentes façons : les rangs serrés disent le sérieux et la détermination, la présence du service d'ordre indique la force syndicale ; la violence apparaît avec les casques , - des forces publiques ou des manifestants - (le casque renvoie inévitablement au conflit plus ou moins armé) ; l'éclatement du conflit apparaît avec les boucliers ou les fusils. La manifestation est ainsi au croisement entre trois séries : la première, pacifique, est celle du défilé et renvoie, selon les cas, à une fête (14 Juillet), ou à un enterrement (JP. Sartre) ; la deuxième est celle de la guerre, casques et/ou armes (le fer) ; la troisième est celle de la catastrophe (le feu). La représentation de la manifestation peut donc puiser dans ces trois séries, les mêler ou les rendre exclusives. Le 24 mars 79, par exemple, il y a des calicots à la une de l'Humanité (et du Progrès) et rien d'autre (une seule photo à la une) ; dans Libération, trois photos à la une : les calicots (la démocratie), le CRS blessé (le conflit : casque et matraque), le sol jonché de débris (la catastrophe ou l'émeute) ; dans le Journal Rhône-Alpes, le conflit seul est retenu (bagarre avec casques) ; dans France-Soir et Le Matin, c'est le conflit et la catastrophe, dans la même photographie (voiture en feu et charge de policiers : casques, boucliers, armes) etc... On voit donc bien qu'il est possible et même facile de modifier le sens : selon que les casques sont l'apanage d'un seul des deux "camps", ou des deux, on a une représentation soit d'un conflit ouvert, soit d'une agression qui peut être celle des manifestants seuls ou des policiers seuls. Etc... Ce qui est tout de même singulier est que, ce jour-là, alors que toute la presse montre une manifestation qui dégénère en émeute (affrontements physiques violents avec les policiers, bris de vitrines systématiques etc...) un journal,

l'Humanité, s'en tient à une seule série : il n'y a pas un seul policier dans l'Humanité, pas un seul "autonome", pas la moindre fumée ou le moindre petit caillou, mais des calicots partout et le sigle de la CGT. (1)

Les journaux du 17 Octobre 1978, eux, sélectionnent d'abord ce que A. Cipra et C. Hermelin appellent le "signe du pape" : vêtements pontificaux d'abord (le blanc, l'étole large, la mitre décorée) qui identifient la personne ; le balcon de Saint Pierre, qui identifie le lieu ; les bras levés pour saluer qui renvoient au moment de la "victoire" ou le geste de bénédiction qui renvoie à la fonction religieuse. Dans tout cela, nous retrouvons les trois instances de la mise en discours (personne, lieu et temps) que nous rencontrons sans cesse, mais si, dans nombre de photographies, c'est la légende qui permet une identification sûre, les éléments du décor et les gestes sont ici suffisamment discrets pour qu'il s'agisse bien d'un signe. Or ces signes renvoient à des images déjà vues sur deux séries seulement cette fois : la série de tous les papes précédents à la loggia de Saint Pierre et la série de toutes les apparitions de chefs d'Etat. C'est une conjugaison de la grandeur et du pouvoir. A. Cipra et C. Hermelin relèvent qu'il n'y a pas de signe visuel de l'apparition et que seul le texte peut dire : "enfin, le voici, etc..." (2)

(1) Que tel journal montre un policier à terre couvert de coups par les manifestants ou au contraire des manifestants protégeant un CRS blessé n'est qu'une variante dans la même série du combat : on choisit son camp, mais il y a eu bagarre dans les deux cas, alors que dans l'Humanité, il n'y a eu ni bagarre, ni casse !

(2) Nous voyons aussi à cela que le code de la photographie de presse diffère d'autres usages de la photographie : la publicité, elle, connaît fort bien des signes de l'apparition : "dans les messages d'apparition, l'image exalte moins l'objet que l'événement qu'est son lancement sur le marché (...) l'objet, venu du fond de l'image (...) éclate au premier plan, de manière souvent hypertrophiée. Souvent grossi, de préférence entier, il accapare l'espace de toute son intégrité physique (...) Le temps est le signifié suprême des messages de l'apparition (...) Le présentateur, dont la présence s'impose de manière plus exigeante qu'à l'occasion de la présentation d'objets existants, n'a pas seulement pour fonction d'exhiber l'objet, mais d'en attester l'émergence au monde." G.Péninou, Intelligence de la publicité, R.Laffont, 1972, p.159.

En somme, la photographie de Jean Paul II, tout comme les photographies des manifestants, renvoie à la série de tous les événements similaires ; l'écart éventuel (le sourire de Jean-Paul 1er, peu avant) tire son sens du rapport aux images de la même série (la gravité usuelle des papes). Un deuxième signe, (absent de certains journaux) montre la continuité de l'Eglise romaine : l'institution coïncide avec la succession ; ce signe est constitué par la réunion sur la même photographie de Jean Paul II et de Jean Paul 1er (ils se serrent la main) ou de Jean Paul II et de Paul VI (qui remet la barette de cardinal à Mgr Woytila). Ce signe n'est pas particulier à l'institution religieuse : il suffit de penser aux photographies qui, après le départ du général de Gaulle, le montraient avec G. Pompidou. Un troisième et dernier signe intervient dans le cas de Jean Paul II, parce que la quasi totalité des lecteurs ne le connaissaient pas auparavant : c'est l'anonymat antérieur, exprimé par sa présence au milieu d'autres cardinaux, sans que rien ne le distingue des autres. Le temps de l'anonymat apparaît ainsi lorsqu'un homme accède à une célébrité inattendue ou lors d'une rétrospective : qui n'a jamais vu L.C. Senghor, ou S. Weil ou G. Pompidou dans une photographie des élèves de la rue d'Ulm, par exemple ?

Les modifications opérées par les techniques
employées.

Nous les avons déjà rencontrées : ce sont la profondeur de champ (opposition flou/net), les angles de prise de vue, les éclairages, la longueur focale utilisée, à quoi il faut ajouter les retouches, assez fréquentes dans les visages, pour en accentuer le contour ou les contrastes, et naturellement les cadrages sur lesquels il convient de s'arrêter un peu. Si c'est en effet par la sélection des faits que le journal peut d'abord constituer "son" information,

comme nous l'avons vu, caricaturalement, dans l'Humanité du 24.3.79, il est tout de même assez rare qu'un journal se permette d'occulter à ce point ce qui se trouve partout ailleurs. C'est donc dans l'utilisation de ces techniques, plus subtiles, qu'il peut révéler le traitement particulier qu'il fait subir à l'information commune. A.Cipra et C.Hermelin font ainsi une analyse détaillée des cadrages de la photo du pape au balcon de Saint Pierre. Seule La Croix donne le cliché original où le pape est entouré d'ecclésiastiques, au centre d'une image qui comporte le drap ornemental et son motif ; tous les autres journaux ont recadré l'image et isolé le pape de son entourage, opérant ainsi une personnalisation maximale de l'événement ; mais cette personnalisation comporte des degrés divers ; ainsi l'Humanité laisse une partie du balcon, ce qui établit une distance entre le pape et les lecteurs alors que l'élimination de tout élément du décor instaure un discours entre le pape et chacun des lecteurs. Le même jour, un instantané, dans La Croix, montre le futur pape qui ferme à demi les yeux à cause du soleil, dans une conversation ; Le Figaro et Le Matin reprennent ce cliché en supprimant l'interlocuteur et ne retiennent que le visage pour en faire un portrait : le soleil accentuant les contrastes du visage, c'est un homme tendu et angoissé qu'on nous montre, etc...

Le 24 Mars 79, on trouve tous les usages habituels du cadrage dans une manifestation, depuis le cadrage très large (accentué souvent par une "plongée") qui reflète l'ampleur du cortège ou sur les "casseurs" en action, qui font passer ainsi le regard du lecteur des métallos aux gangsters, mais c'était surtout le montage, ce jour là qui séparait les journaux, comme nous allons le voir.

Les fonctions de la légende.

Depuis un article assez célèbre de R. Barthes (1) qui définissait le rapport du texte à l'image comme un "ancrage", ou un "relais", on a beaucoup écrit sur les fonctions des légendes, sans ajouter beaucoup d'éléments nouveaux à la description qu'en faisait R. Barthes. Le point de départ de l'analyse de Barthes est que l'image est, nécessairement, polysémique ; elle implique donc une "chaîne flottante de signifiés dont le lecteur peut choisir les uns et ignorer les autres". La polysémie de l'image photographique n'est pas, comme dans certains textes poétiques par exemple, l'effet d'une construction particulière, volontairement organisée et repérable dans la lecture ; alors que le "travail" du texte a pour effet de produire ce que, à différentes époques, on appelle la "beauté" ou le "plaisir" du texte, la polysémie de l'image introduit une interrogation sur le sens que le spectateur ne peut ressentir sans malaise. Si ce malaise peut être exploité à des fins esthétiques au cinéma par exemple ou dans la photographie d'art, il paraît intolérable dans la photographie publicitaire qu'analyse Barthes ou dans la photographie de presse que nous examinons. La légende, ou, d'une façon plus générale, le texte qui accompagne les illustrations a pour rôle de fixer cette "chaîne flottante", c'est l' "ancrage" dont parle Barthes, qui aide à choisir le "bon niveau de perception" en répondant à la question "qu'est-ce que c'est ?". Mais le texte ne s'arrête pas là, et, en particulier il guide l'interprétation. Le 24 Mars 79, toujours, le titre général de l'Aurore (sur 5 colonnes) affiche la phrase nominale suivante : "les casseurs déchaînés sur les grands boulevards" ; la "une" comporte quatre photos

(1) R. Barthes, "Rhétorique de l'image", o.c.

en trois groupes successifs qui sont précédés d'une courte légende en négatif (impression blanche sur fond noir) ; la première dit "Paris La chienlit" pour une photographie d' "autonomes" ; la deuxième, qui précède l'image de Séguy, Krasuki et quelques dirigeants souriants de la CGT indique "Satisfaits d'eux", et la troisième, qui précède des ouvriers portant des casques de protection (vêtement de travail) dit que "les métallos n'avaient pas voulu cela" (voir planche .). On voit ici opérer clairement les deux fonctions en cause : l'identification des autonomes et des métallos est assurée ; l'interprétation aussi puisqu'on doit séparer la (juste) revendication des métallos et la violence anarchique des "autonomes" ; enfin et surtout, les dirigeants de la CGT sont rendus responsables du déchaînement qu'ils paraissent avoir pris plaisir à provoquer. En même temps, la légende a une fonction de relais puisqu'on se trouve en face d'un parcours narratif, d'une "performance" dotée d'une double sanction, sanction négative du journal ("chienlit"), sanction positive de la CGT ("satisfaits"), et donc d'un jugement de l'Aurore sur la CGT. Le même jour, l'Humanité porte, en surimpression sur la photographie de la manifestation, le titre "Vivre" en lettres exceptionnellement importantes (282 points, environ 6,1 mm). Sachant qu'une manifestation repose sur une structure polémique, l'anti-sujet qui s'oppose implicitement aux manifestants ne peut avoir qu'un but : la mort. Il est difficile d'aller plus loin.

Le 17 Octobre 78, les légendes présentent deux faits marquants. Deux photographies rigoureusement identiques se trouvent reproduites dans trois journaux différents avec trois légendes qui en modifient complètement le sens. La première de ces photographies représente deux religieuses écoutant un poste de radio portatif sur la place Saint Pierre; dans l'Aurore, la fumée est blanche et les religieuses attendent la confirmation de l'élection à la radio ; dans La Croix, elles viennent d'apprendre le 6e vote négatif des cardinaux, et dans La Montagne (Clermont-Ferrand), la scène précède l'annonce de l'élection. En fait, d'après

l'enquête de C.Hermelin, la photo, prise à 11 H 20, précédait de cinq heures l'élection (acquise à 18 H 20). Ce que montre ici la légende, c'est que le journal veut "coller" le plus possible à l'événement, au risque d'altérer la "vérité" de l'objet représenté. La deuxième photographie commune est celle du cardinal Woytila à l'aéroport de Rome, venu assister aux obsèques de Jean Paul 1er. Pour Le Figaro, la légende est un simple décodage : "il arrive à l'improviste pour les obsèques de Jean Paul 1er"; les autres journaux qui la reproduisent construisent là dessus une anecdote ("coiffé d'un feutre noir") ou une interprétation, comme dans France-Soir : "débarquant presque seul à l'aéroport (...) (il) se fit surtout remarquer par sa soutane traditionnelle et son chapeau noir comme en portaient les hommes d'église avant le Concile". Ainsi, d'un instantané, on passe au portrait d'un prélat anticonciliaire, traditionaliste et quasiment champion de la lutte contre le marxisme.

Ce n'est évidemment pas le cas particulier qui nous retient ici, mais le fait que la légende peut avoir trois fonctions par rapport à la photographie : elle peut la "décoder", ce qui est le cas le plus fréquent, c'est l'ancrage dont parle Barthes, elle peut aussi la "surcoder" (par l'accentuation d'un détail significatif) ou la "contrecoder", c'est à dire lui faire dire le contraire de ce qu'on devrait y lire. (1)

Photographies isolées ou séries.

Les photographies semblent avoir des significations différentes selon qu'elles constituent une séquence temporelle ou reposent sur un montage qui ne doit rien à la chronologie.

(1) Dans Tel Quel, n°52, 1972, Jean Luc Godard et JR Gorin analysent ainsi une photographie de Joseph Kraft dans un reportage photographique au Vietnam, publiée dans l'Express (Août 72) pp. 74-91.

La plupart des photographies sont isolées. Elles viennent illustrer un récit qui se trouve ailleurs, dans le texte de l'article, ou dans la légende. La photographie en ce cas ne comporte pas de fonction narrative spécifique, mais constitue plutôt quelque chose comme une sanction, une épreuve véridictoire des contenus de l'article, ce pourquoi elle représente fréquemment un état, beaucoup plus qu'une action. Lorsqu'il s'agit à l'évidence d'une action, contrairement au texte qui repose sur une articulation de fonctions narratives (i.e des unités de contenu : l'analyse narrative retient "ce que veut dire un énoncé", et non sa forme), l'illustration repose sur la capacité de l'oeil de percevoir une simultanéité ; l'illustration définit alors un aspect de l'événement ou un moment de l'action ; or ce moment peut être analysé comme une fonction narrative au sens strict, c'est à dire une charnière du récit : l'action à laquelle elle se réfère ouvre, ferme ou maintient une alternative conséquente pour la suite de l'histoire. Or, la fonction narrative ainsi entendue suppose une sanction paradigmatique (le déroulement de l'histoire) qui est rarement donnée par les illustrations elles-mêmes. La presse utilise pourtant ce type de fonction quand elle le peut : dans le domaine sportif, ce sera par exemple la ligne de départ, ou encore mieux, la ligne d'arrivée, ou encore l'instant de la prouesse (saut en hauteur, essai au rugby, but au football) ; dans le domaine politique, ce sera la signature d'un accord ou, plus simplement, le fait que deux personnes se serrent la main ; mais, dans ce dernier cas, un doute subsiste toujours car on peut rarement distinguer au vu de la seule photographie s'il s'agit d'une fonction proprement narrative (conclusion d'un accord), ou de l'indice d'une atmosphère (accord sur la communication). Il est remarquable que de telles fonctions reposent toujours sur un geste (cardinal recevant la barrette, académicien recevant l'épée), ce qui nous renvoie aux images du corps précédemment rencontrées. Souvent, de telles images sont impossibles (comme la panne d'électricité, ou la mort d'un truand opérée par surprise,

cf. planche 28) ou bien sont indécidables : dans une manifestation par exemple, comment définir un moment crucial, hormis le départ (jamais instantané et toujours échelonné) ou le meeting final ; et, dans l'ordre des faits divers, seul un hasard improbable peut faire qu'un photographe soit présent au moment même de ce que la langue appelle très justement un accident. C'est pourquoi les photographies isolées recouvrent beaucoup de fonctions partielles : arrivée d'une personnalité au conseil des ministres, ou phase limitée d'une manifestation de rue. Ce type de photographie a un avantage éminent, lié au guidage de l'interprétation dont nous parlions plus haut, c'est de comporter un aspect plus directement indiciel de l' "atmosphère" de l'événement considéré.

Il convient donc d'examiner les séries et d'abord celles qui reposent sur une chronologie, i.e. qui constituent un syntagme narratif. Libération en fournit un exemple manifeste le 21 Septembre 79 en relatant la mort de Goldmann : en haut de la première page, à gauche, le visage de Goldmann souriant paraît regarder le mot "assassin". Le visage, qui masque une partie du titre, paraît dominer ironiquement l'annonce même de sa mort. Une autre photographie, petite en dessous, montre Goldmann "la veille de son assassinat". Au milieu de la page, un encadré annonce la mort sous la forme d'un avis de décès : le filet noir qui forme le cadre n'est guère utilisé en typographie que pour de telles annonces. En bas de page, au milieu, un policier se tient debout à côté du cadavre recouvert par une couverture. De haut en bas, on passe de la vie à la mort par des moyens proprement visuels (photographies et encadré).

La série strictement chronologique est cependant assez rare. Très ancienne puisque l'Excelsior en publie dès ses débuts, elle n'apparaît le plus souvent que sous la forme du "film des ..." qui redouble le développement narratif du compte rendu. On le vit à plusieurs reprises

ces dernières années à l'occasion de libérations d'otages par une brigade d'intervention ou ses équivalents étrangers. Mais le seul lieu habituel de telles séries demeure le reportage sportif (film du match, de l'étape etc...).

En dehors du sport, donc, le montage ne recouvre généralement pas exactement la chronologie, il a pour fonction de mettre en valeur une certaine dimension de l'événement. Encore une fois, les deux événements bien différents que sont l'élection d'un pape et une manifestation syndicale montrent un fonctionnement identique des journaux. Le point le plus sensible, pour l'élection du pape, est que la représentation construit deux pôles dont l'un (manifesté au plus haut degré par La Croix) efface la personnalisation de l'événement au profit de la collégialité ecclésiastique : le pape n'y est jamais seul et les photographies de la succession papale (Jean Paul II avec ses deux prédécesseurs) sont séparées par des images où le nouveau pape est pris dans la foule des cardinaux ; le pôle opposé (manifesté le plus nettement par France-Soir) efface l'église derrière la personne du pape : lorsqu'il ne s'agit pas d'un portrait en soutane, il apparaît dans l'exercice traditionnel de la liturgie : le prêche et la confirmation.

Les photographies de la manifestation des sidérurgistes reflètent également par leur montage les choix idéologiques du journal. L'Aurore, nous l'avons vu, insiste surtout sur les désordres (4 photos sur 6) et insère l'état-major souriant de la CGT au milieu des casseurs, dans le droit fil de ce qu'apprend le 1er paragraphe sur la "lie des bas fonds que la manifestation de MM. Séguy, Marchais, et Mitterrand a permis une nouvelle fois de sortir de ses égouts". Il n'y a pas la moindre hésitation dans le commentaire et le montage est particulièrement habile en ceci que le sourire de Séguy n'est pas orienté vers les métallos, mais vers les casseurs ; L'Aurore,

qui a tout de même un public populaire, montre cependant une rangée d'ouvriers au visage sombre. Le pôle opposé est celui de l'Humanité qui occulte complètement la présence des casseurs. Très exactement au milieu de ces deux pôles, Le Matin publie une double page (4 et 5) qui, sous le sur-titre général "la marche des sidérurgistes sur Paris" oppose symétriquement, sur la page de gauche "une manifestation imposante", illustrée par les calicots, et sur celle de droite "des affrontements violents" (casques, coups, fumée et voitures renversées). Dans ce montage, les deux aspects de la manifestation sont séparés par un blanc typographique inévitable qui contribue à les faire apparaître comme les deux faces distinctes du même événement. On retrouve la même séparation, mais plus discrète, à la une de Libération. Les autres journaux que nous avons examinés penchent d'un côté ou de l'autre, mais tout de même plutôt du côté de la "casse" comme France-Soir qui couvre sa dernière page des méfaits des "vandales". (1)

Nous achevons ici cet itinéraire parce que la constitution d'une série est sans doute l'étape ultime de l'usage que fait la presse de la photographie, celle en tous cas où l'effet produit par l'analogie atteint ses

(1) Une des images les plus originales de cette manifestation est incontestablement celle qui, sous des angles variés, montre le service d'ordre de la CGT protégeant un CRS blessé : cette solidarité inhabituelle dans le cadre d'une manifestation se trouve aussi bien dans Libération que dans France-Soir, ce qui n'est pas habituel non plus. Sans doute le déferlement de violences aussi excessives qu'imprévues poussait-il les journalistes à fournir cette image du "peuple", plus rassurante que celles des casseurs. Et cette image est tout de même un hapax dans l'histoire contemporaine des manifestations de rue.

limites puisque la répétition du même thème s'y enrichit de la variation des figures qui l'expriment. Si la photographie unique peut, dans une large mesure, être assimilée à une phrase nominale, le montage d'une série de photographies met le lecteur en présence d'un discours complexe, d'un discours "polyphonique" que l'on pourrait souvent traduire par l'alternance des voix d'un dialogue ou de scènes théâtrales. La référence que nous faisons ici à divers types d'organisation de la phrase ou du texte n'est pas fortuite. Pour définir ce qu'il appelait l'énonciation historique, Benveniste écrivait : "personne ne parle ici : les événements semblent se raconter eux-mêmes" (1) ; c'est ainsi qu'il opposait le "discours", qui établit une relation nécessaire entre le locuteur et son allocutaire, et le "récit historique". De quel ordre est donc la photographie de presse ? Est-ce un discours du photographe - ou du journal - au lecteur, ou bien un récit ? Il suffit de regarder encore ces photographies ; les événements s'y recontent-ils eux-mêmes ? Non, pas tout à fait, car ce n'est pas tant d'histoire qu'il s'agit que des personnages qui la font : dans la photographie de presse, les personnages se racontent eux-mêmes. Nous utilisons le concept littéraire de "personnage" plutôt que le mot de personne, car c'est là tout l'enjeu, croyons-nous, de l'illustration. Il suffit de songer aux oeuvres de fiction : la fiction commence avec l'apparition de personnages et ne commence qu'avec elle. Ce n'est pas pour rien que, des gravures aux photographies, on trouve tant de personnages dans les photographies "descriptives" : tout comme dans un roman, la description d'un paysage, d'une rue ou d'un immeuble nous fait entrer dans le champ vécu de personnages. Sont-ils fictifs, ces personnages, ou non ?

Si on tente d'expliquer la photographie par ses références, on doit conclure que ces personnages sont "vrais", puisqu'on les a photographiés, mais c'est justement méconnaître que la photographie, comme le roman, nous fait vivre une

(1) E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Paris : Gallimard, 1966, p.241.

expérience de "non-réalité ; ce n'est pas l'irréalité, mais l'apparence de réalité, la réalité non réelle" (1). La photographie représente, tout autant qu'elle re-présente, et si elle donne une telle impression de réalité, c'est qu'elle est très profondément une fiction. Evidemment, nous n'entendons pas par là que nos hommes d'état, dont les effigies peuplent les journaux n'existent pas, nous disons seulement que les photographies représentent des personnages en donnant l'illusion de re-présenter des personnes.

A voir l'Humanité du 24 Mars 79, on ne suppose pas qu'il y ait eu le moindre acte de vandalisme; c'est dire que, dans l'espace du journal, le fait n'existe que pour autant qu'il est montré ou raconté. La véritable question est que, bien que le sujet de l'énonciation de la photographie (le photographe) soit présent par mille et un traits (depuis la sélection qu'il opère jusqu'au cadrage, en passant par toutes les techniques employées), il n'est pas, comme tel, pris en compte dans la lecture. En d'autres termes, - nous verrons qu'il est en cela le prototype et le modèle de l'écriture journalistique contemporaine -, il ne "raconte pas sur des personnes et des choses ; mais il raconte les personnes et les choses" (2). D'une certaine façon, la photographie opère un "faire-être" dans le monde, en même temps qu'un "faire-savoir" sur ce monde. Ainsi l'illustration ne se contente-t-elle pas de nous fournir des signes du monde, elle nous en fournit aussi (3).

(1) P.Bange, "Sur la fictionalité", cf. Bibliographie. Il serait peut-être encore plus juste de dire, après Barthes, que la photographie impose une "irréalité réelle".

(2) Kate Hamburger, Logik der Dichtung, 1968, p.113, emploie cette expression pour montrer que le récit de fiction n'est pas inclus dans une structure énonciation-énoncé.

(3) Ce dernier caractère n'est pas propre à la photographie de presse, mais à toute photographie sans doute. Concevrait-on sans cela que, dans beaucoup de nos habitations, des photographies puissent figurer à côté d'une pendule, d'un luminaire ou d'un réveil matin ?