



**HAL**  
open science

## LE JOURNALISME MIS EN SCENE

Jean-François Tétu

► **To cite this version:**

Jean-François Tétu. LE JOURNALISME MIS EN SCENE : Mises en page et illustrations au début du XXe siècle. Roger Bautier, Elisabeth Cazenave, Michael Palmer. La presse selon le XIXe siècle., Université Paris III, pp.137-154, 1997. halshs-00397390

**HAL Id: halshs-00397390**

**<https://shs.hal.science/halshs-00397390>**

Submitted on 22 Jun 2009

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# LE JOURNALISME MIS EN SCENE

## Mises en page et illustrations au début du XXe siècle

par Jean François Tétu

Le début de ce siècle fournit une foule de remarques indiquant un "changement de paradigme" de l'information : en 1914, par exemple, Alfred de Chambure conclut ainsi son ouvrage *A travers la presse* ( Paris, Th. Fert, Albouy et Cie, 1914, p. 551) : "Au carrefour du XIXe et du xx' siècle, une tendance nouvelle apparaît, la presse évolue: d'éducateurs, les journaux deviennent informateurs." Pour notre part, nous voudrions seulement indiquer comment ce passage de l'«opinion» à l'«information» est lisible dans l'évolution même de la forme du journal, à moins qu'il n'ait été provoqué par elle.

Pour introduire à ce propos, une simple remarque: au tournant de ce siècle, un journal perçu comme profondément novateur, *Le Matin* ne se contente pas de mentionner fièrement sous son nom:

DERNIERS TÉLÉGRAMMES DE LA NUIT

SEUL JOURNAL FRANÇAIS RECEVANT PAR FILS SPECIAUX DES TELÉGRAMMES DU  
MONDE ENTIER,

il orne ses «oreilles» de fils télégraphiques. À la même époque, *La Croix* brandit fièrement dans son « oreille » gauche le crucifix. Du côté de *La Croix*, l'indication symbolique d'une appartenance: ce crucifix (la «croix») qui en fait l'organe (la «voix») de la foi catholique. De l'autre, l'absolue neutralité de la technique, ces fils télégraphiques qui font apparaître *Le Matin* comme le simple terme, ou l'étape finale dans le transport d'une information venue d'on ne sait où; *Le Matin* est « branché » sur le monde, un monde où l'accélération du transport des nouvelles fait oublier la voix qui les dit ou les nomme.

C'est ce passage d'une voix à un fait, la naissance de l'« information » moderne que nous relevons ici en marquant deux étapes qu'une dizaine d'années sépare: la prise en

compte de l'espace dans la mise en page, vers 1900, et l'apparition de la photographie, en 1910.

## La mise en espace

Tout au long du XIXe siècle, la forme du journal avait évolué assez considérablement, sous l'effet de l'introduction de nouveaux contenus et sous l'effet des techniques de composition et d'impression qui séparent définitivement l'imprimerie de presse de l'imprimerie de labeur. L'évolution des formats en est l'expression la plus nette. Pourtant, ni l'augmentation du nombre des colonnes, ni la volonté d'attirer un plus grand public avec des contenus stimulant davantage la curiosité n'avaient affecté la disposition du texte, qui suit celui des colonnes, ni l'ordre de la lecture, qui demeure dicté par la même succession rigide des colonnes, même si quelques titres encore rares et quelques dessins encore plus rares scandent ou ponctuent de loin en loin le déroulement du texte. Nulle rupture dans cette organisation, nulle interruption, nulle retourne, à l'exception de l'article «à cheval» sur la «une» et la «deux». Cet ordonnancement rigoureux va être brutalement remis en cause par une rupture extraordinairement nette, même si elle mit plusieurs années à s'imposer à peu près partout, rupture radicale d'où est née la «mise en page».

Mais avant de décrire cette rupture, il convient de s'arrêter un instant sur l'usage des colonnes. Les colonnes, en effet, déterminent un mode de lecture. Actuellement, 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.. C'est toujours le rapport des colonnes entre elles qui détermine la force d'une information, parce que ce rapport est toujours immédiatement et parfaitement visible. Pourtant, les journaux à trois, quatre, cinq ou six colonnes du XIXe siècle montrent que seul l'axe vertical de la page était alors pris en compte: la page obéissait alors à la seule logique du discours du journaliste qu'on lit dans l'ordre successif des colonnes. Le nombre des colonnes est assez indifférent: il peut être augmenté sans que la lecture en soit le moins du monde modifiée, parce que ces colonnes fonctionnent comme autant de pages théoriques.

Tant que le journal est composé exclusivement selon l'axe vertical de la page, cette page ne constitue pas un espace, elle ne peut être organisée en utilisant les propriétés d'un plan. La suprématie de l'ordre du discours éclate ainsi visiblement dans ces pages dont la véritable référence ne peut être que l'opinion du journaliste: la logique de l'écriture et la logique du journal sont des logiques temporelles, et la page met en scène le logos en mouvement.

Cela se trouve détruit, ou transformé radicalement par l'apparition, à la fin du siècle, de titres-« bandeaux» qui occupent toute la largeur de la page, et manifestent ainsi la prise en compte, toute nouvelle, de la dimension horizontale de la page.

Le titre alors «coiffe» toute la page. L'évolution du journal ne montre pas une lente émancipation des colonnes grâce à laquelle un titre aurait occupé une puis deux puis trois colonnes, etc.. La transformation s'est opérée, sans transition, de la justification sur une colonne à la composition de titres sur toute la page, imposant ainsi les deux dimensions d'un plan. L'espace du journal est né là. C'est ensuite seulement qu'on voit apparaître des titres sur deux ou trois colonnes et des illustrations qui excèdent la largeur d'une colonne. Désormais, la page n'est plus faite du déroulement d'un discours, mais de l'assemblage de surfaces variables, d'unités distinctes dont la mise en page n'organise plus la succession, mais la co-existence. La page, perçue comme un plan, devient l'objet d'une perception simultanée, et non plus successive, de ses parties. L'information, antérieurement faite pour être lue, désormais sera vue, et l'événement lié à la perception de nos sens au lieu de ne se livrer qu'au parcours d'une conscience.

Le journal avait inventé là une forme qui allait l'éloigner de l'«opinion», sauf précisément en ces rares parties que le journal préserve de toute coupure spatiale, l'éditorial, le billet, la libre opinion, etc.: on peut voir dans ces «genres» journalistiques des restes, ou des traces du passé; leur forme (pas de coupure, pas de retourne), et leur contenu (présence marquée du locuteur) en font des ; lots dans le journal actuel .

Au début de ce siècle, donc, le journal découvre l'espace de la page, repérable dans la nouvelle présentation des titres. Mais ce n'est que vers 1896-1897 qu'elle tend à se répandre. P. Albert cite *Paris-Midi* et Maurice de Waleffe comme ses promoteurs . Son extension de Paris aux journaux de province montre le rythme de son adoption : à titre d'exemple, *Le Progrès de Lyon* l'utilise deux fois en janvier 1896 (le 13 et le 15), et une seule fois en janvier 1897 (le 4). Et il en est ainsi, à peu près chaque mois, jusqu'en 1900, où on le trouve à peu près chaque jour (vingt-deux fois pour le seul mois de janvier).

Au même moment, ou presque, la forme du titre tend à changer spatialement, syntaxiquement et sémantiquement. La forme usuelle de ces titres-bandeaux permettait en effet, soit de titrer sur un seul item :

La loi sur les associations au Parlement

soit de grouper plusieurs items :

La rentrée du Parlement

Les femmes coupées en morceaux—Une arrestation

L'usage se répand alors d'indiquer sur la même ligne-titre la série (la référence) et la variable du jour: soit, par exemple, les 12, 13, 14 et 17 janvier 1900 :

Les deux femmes coupées en morceaux—L'enquête

Les deux femmes coupées en morceaux—La confrontation

Les deux femmes coupées en morceaux—L'instruction

Les deux femmes coupées en morceaux—Nouveaux détails

ou, sur le même modèle (25 et 28 janvier) :

Les échecs des Anglais—La consternation à Londres

Incidents à la Chambre—Le procès des Assomptionnistes

Or une nouvelle forme apparaît, très différente, qui isole spatialement les deux éléments du même ensemble :

Les deux femmes coupées en morceaux

L'identité de la deuxième victime établie

Apparaît ici ce qui est devenu la forme canonique des titres français où les deux éléments constitutifs du titre sont divisés (superposés) spatialement, soit dans le titre lui-même, soit en sur-titre et titre, ou, plus rarement, titre et sous-titre, de telle sorte que soient à la fois distincts et articulés le savoir antérieur qui apparaît comme une série mémorielle, et le contenu nouveau et momentané de l'information, qui apparaît de ce fait comme contingent. Dans cette disposition, c'est l'élément nouveau, contingent, momentané qui va généralement constituer le titre, alors que la série dans laquelle il s'insère est présumée dans le nom de la rubrique ou indiquée comme un rappel en sur-titre. Une dizaine d'années plus tard, cette articulation permet d'isoler dans l'énoncé-titre lui-même ce qui pour le journal constitue l'information :

Après les manœuvres

L'opinion du général Joffre

ou bien :

Comment M. Sembat juge  
La situation du parti radical

La présupposition (linguistique) contenue dans la première partie du titre permet ainsi de définir l'information par la nouveauté des contenus.: au moment où le journal se met à utiliser le sens de la vue dans l'organisation spatiale de la page, il met en valeur une information «événementielle».

Naturellement, pendant d'assez longues années, l'évolution fut lente et certains journaux n'utilisèrent jamais ce type de titre, *Le Journal des Débats*, par exemple ou *Le Temps*. Le plus important pour nous n'est pas la lenteur ou la rapidité d'évolution de tel ou tel journal, mais le fait que la prise en compte de l'axe horizontal de la page ait entraîné presque immédiatement une mise en scène de l'« information » (du contenu nouveau) qui anticipe de dix, vingt, voire de trente ans sur les formes usuelles de la presse du xx<sup>e</sup> siècle, telles que, par exemple, *Paris-Soir* les popularisera.

Par la suite, d'autres titres apparaissent, d'abord en pages intérieures, puis, rapidement, à la une, qui justifiés sur deux puis trois colonnes, vont rapidement donner à la page l'apparence de surfaces variables, ce qui, en retour, modifie fortement la présentation des informations. Nous prendrons ici un exemple tiré du *Progrès de Lyon*.

Depuis déjà longtemps, en effet, ce journal comporte, à la une, le sommaire d'abord ou son équivalent (tête de colonne) puis l'éditorial, puis le «Service télégraphique» où on trouve l'équivalent des actuelles «informations générales» Le 3 août 1906, *Le service télégraphique* est interrompu. Il se poursuit en page 2, mais, entre «temps» — il vaudrait mieux dire entre «espace» —, un reportage prend le reste de la une avec un titre sur deux colonnes :

*Le congrès pour l'avancement des Sciences*  
*La Séance d'ouverture—Un Banquet de savants—Quelques*  
*Communications intéressantes*

Le reportage comporte en outre 3 illustrations (dessin au trait). Le lendemain, le reportage sur ce congrès tient encore plus de place, après le sommaire et l'éditorial. *Le service télégraphique a disparu*. A sa place, une actualité locale.

Cette modification est pour nous considérable, et c'est pourquoi nous avons retenu ici un journal provincial plutôt qu'un journal parisien comme *Le Matin* : le service télégraphique était en effet la marque propre du journal, il avait été l'enjeu de toutes

les grandes batailles journalistiques de la fin du siècle . Or, ici, il est remplacé par la «montée», à la une, de la locale qui désormais s'impose. Au *Progrès de Lyon*, pris ici comme exemple, le bouleversement de la une est concomitant de l'apparition de l'information locale à la une. Et, d'ores et déjà, le « service télégraphique» comme supra-catégorie est condamné au profit de ses contenus, qui vont bientôt apparaître classés sous des rubriques spécifiques.

La démarche du journal provincial est différente de celle des journaux nationaux . à Paris, c'est le fait divers qui a précipité l'évolution du journal; en effet, le fait divers fut le premier lieu où le journal mit en avant la rapidité de l'information (les reportages sur Troppmann avaient fait gagner 100000 lecteurs au *Petit Journal*, en septembre 1869). Et c'est indiscutablement le sensationnel qui a ouvert la voie à l'«actualité». En province, c'est la proximité qui devait jouer ce rôle.

Mais, dans tous les cas, c'est le reportage (grand ou petit) qui modifie la nature de l'information en appelant l'attention sur le fait, la nouveauté du fait. Le terrain était prêt pour que la page du journal se mette à montrer l'actualité.

La page va devenir une sorte de puzzle, une combinatoire d'éléments où chacun tire sa «valeur» informative de la présence à ses côtés d'autres éléments co-existants. Le journal donne ainsi le sentiment de suivre le flux des événements, et de les livrer avec une apparence qui est 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. On peut voir dans la séparation des surfaces dont chacune délimite le territoire bien défini de tel article, de tel « événement », quelque chose comme un système d'interprétation du réel, propre au journal. .

En outre, es gravures se répandent un peu partout dans la presse à la fin du siècle dernier, en particulier dans les suppléments hebdomadaires comme celui du *Petit Journal*. Les quotidiens furent peu nombreux: *La Journée*, et *La Presse illustrée*, en 1866, *Le Petit Quotidien*, en 1877, *L'Actualité*, en 1894, puis *Le Quotidien illustré*, et enfin *Le Petit bleu*, en 1898. Tous ces journaux ont échoué, et n'ont eu qu'une existence assez courte, ce qui les oppose très fortement aux suppléments illustrés, et aux magazines. Le quotidien illustré ne s'est en fait imposé qu'avec la photographie, en 1910, et le très grand journal que fut *Excelsior*. Or 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 perceptible, paradoxalement, 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 les combats, tours de Notre Dame et courbe de la Seine pour Paris, décor floral pour l'exotisme, etc.) et celui des «anecdotisants», personnages qui "font l'actualité".

Dans ces gravures, les portraits (portraits en pleine page et en couleur dans le supplément du Petit Journal, ou portraits de quelques centimètres dans les pages des quotidiens) tiennent une grande place. Le portrait, à lui seul, ne vise que la reproduction de traits identificatoires; il est l'image d'une personne singulière. Mais ces portraits comportent généralement un commentaire qui pour une très large part repose sur une anecdote qui permet la description d'un « caractère» (deuxième définition du mot même de portrait). Ces portraits sont ainsi l'achèvement d'un discours figuratif. Le nationalisme assez étroit, le patriotisme revanchard et toujours à fleur de peau, le sentimentalisme sous-jacent qui caractérisent *Le Petit Journal* pourraient s'exprimer dans un discours « abstrait » parfaitement susceptible d'organiser ces «valeurs». On le trouve, bien sûr, mais l'image fait plus : elle convertit un certain nombre de thèmes (patriotisme, courage, barbarie, anarchisme) en figures (le général, le sauveteur, le roi nègre, Ravachol); si la figure restait générale cela ne suffirait pas; il faut un peu plus pour procurer au lecteur l'illusion du réel, car c'est bien cela qui est en jeu. La mise en discours construit des «acteurs» qui, à la fois, tiennent un rôle dans l'organisation du récit (un officier traverse une savane «vierge») et actualise un thème (la colonisation montre tantôt l'apport de notre civilisation à l'«autre», tantôt le ralliement de l'«autre» à notre étendard). Cette actorialisation trouve son point limite dans l'imposition du nom (ce sauvage entouré de femmes nues, c'est le roi Behanzin, ce forcené, c'est Ravachol, etc. ).

L'illustration renforce de toute sa puissance figurative le discours qui la soutient, et vise, analogiquement, à l'«objectiver». Ce sera le rôle de la photographie de renforcer cette fonction, de la rendre indiscutable, beaucoup plus que de la supprimer.

L'image, faite pour être vue, tend spontanément à privilégier ce qui est spectacle ou spectaculaire: l'inauguration d'une patinoire, une exposition d'horticulture, une course

à pied... ou l'explosion d'un pétrolier sur la Gironde. La scène représente un spectacle qui comporte des spectateurs ; ainsi s'explique la présence sur ces gravures de personnages anonymes, qui sont en fait les représentants du lecteur et comme une caution de la réalité. On peut s'expliquer la disparition quasi générale de tels personnages (inutiles) dans les photographies postérieures par le fait que, la photographie ne pouvant enregistrer que ce qui a eu lieu, on doit induire de la vue de l'image que c'est bien ainsi que les choses se sont passées.

Bien sûr, l'illustration n'est pas nouvelle, mais au lieu d'être «illustration» d'«occasionnels», elle devient «monstration» de l'«actualité». 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'accentuation du point de vue) à une information «objective» d'où le témoin a disparu : bien que construite de toute pièce, la gravure de la fin du siècle fait comme si elle était l'exacte «reproduction» de la réalité. Les observateurs ou spectateurs anonymes dont nous parlions plus haut ne fournissent pas un point de vue spécifique; par leur anonymat et leur position (de dos ou 3/4 dos), ils ne fournissent 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 fournissent les gravures. Et le lecteur, fatalement, est conduit à percevoir 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.

Les gravures et dessins de la fin du siècle apparaissent prioritairement, malgré le recours aux stéréotypes, comme le moyen privilégié de procurer un effet de réel qui renforce puissamment les deux genres journalistiques en plein essor, le reportage, et l'interview (qui en constitue un sous-ensemble). Au début du siècle, donc, l'image s'est fortement répandue dans les magazines (*L'Illustration*) ou les suppléments illustrés des journaux (*Le Petit Journal*), mais les quotidiens n'en publient que très peu.

Tout change avec *Excelsior* qui, le 16 novembre 1910, publie son premier numéro dont la première page comporte une photographie en pleine page montrant Elisabeth, veuve du grand Duc Serge, 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 à la position des acteurs: la princesse a un pied sur le marchepied de la voiture,

mais l'autre est à mi-parcours du trottoir. Il n'y a dans cette page que cette photographie, précédée du seul titre : LA VEUVE DU GRAND-DUC SERGE AU COUVENT.

La formule de ce journal est totalement originale pour un quotidien: douze pages de cinq colonnes avec vingt-cinq ou trente clichés par numéro, et, en particulier, une illustration entière de la jacquette, souvent avec des photographies en pleine page.

Pour la première fois également, ce journal ne se contente pas d'illustrer un récit, mais il raconte l'actualité par le seul montage photographique : c'est le «cinématographe tragique» de l'accident à Issy-les-Moulineaux auquel nous nous référons plus haut: sept photographies représentent l'accident, depuis l'avion au sol, jusqu'au cadavre au sol de l'un des aviateurs . Pour la première fois dans un quotidien français, un parcours narratif est entièrement exprimé par l'image photographique. L'ordre de ces photographies, lui aussi, est important: elles ne suivent pas l'axe vertical des colonnes mais mêlent les deux axes, vertical et horizontal.

L'exemple d'*Excelsior* semble bien avoir été déterminant dans la politique des quotidiens qui, à l'exception notable des feuilles politiques trop pauvres pour s'équiper en photogravure, vont en quelques années publier quasiment tous des photographies.

La photographie, dans la vingtaine d'années qui sépare son usage dans *L'Illustration* et la naissance d'*Excelsior*, puis dans cette autre vingtaine d'années qui précède l'entrée de Prouvost sur la scène de *Paris-Soir*, avait insensiblement modifié le sens de l'illustration. Le dessin, ou la gravure, en effet, font une opération de tri entre le signifiant et l'insignifiant, ou, plus exactement, ils introduisent une scission entre les unités signifiantes et les signifiés; c'est pour cela que le dessin est un message «fort» ; il intervient à l'intérieur même de l'objet qu'il représente. Mais, en même temps, il ne peut pas ne pas afficher son code, il s'accommode aisément de la signature qui lui est presque intrinsèquement liée: ce code, ce style, et cette signature désignent clairement une instance d'énonciation, affirment qu'il s'agit là du regard de quelqu'un qui affiche son identité. Parfaitement adéquate à une presse d'opinion où elle s'est développée, l'illustration par le dessin peut se maintenir sans gêne dans le journalisme «critique» (Lévine dans le supplément littéraire du *New York Times*, ou Plantu à la une du *Monde*): le dessin exprime avant tout une culture. La photographie, en revanche, se donne l'air d'être le signe d'une nature. C'est pourquoi peut-être le fait divers se trouve être un lieu privilégié dans la perception de l'évolution de la Presse. Avec la photographie, le

«réel» brut fait irruption dans le journal. Entre Troppmann et le lecteur, il y avait toute l'épaisseur du chroniqueur, ce qui facilitait la prolifération du discours moraliste, humaniste, patriotique, etc.. Entre le visage de Landru, de Violette Nozières ou de Stavisky et le public, il n'y a rien. Du moins, le public le croit-il. La photographie a introduit une conscience « spectatorielle », là où, peu avant encore, il y avait une conscience morale, religieuse, patriotique ou politique. On pourrait dire qu'elle marque l'irruption d'un «non-code» de la nature dans un univers culturel fortement codé. La photographie donne une familiarité, presque l'intimité d'un proche aux grands, aux héros, ou aux «monstres » dont on parle.

La photographie est à mi-chemin entre la carte et le territoire : elle «désintellectualise» le message, comme disait Barthes, elle transmet l'information sans apparence de transformation, sans signes discontinus. Grâce à elle, l'information peut désormais se nourrir d'événements qui auront l'évidence du fait.