

NAISSANCE DE LA SOCIÉTÉ MÉDIATIQUE LA MISE EN SCÈNE DES MOYENS AUDIOVISUELS DANS LE DESSIN DE PRESSE

Article extrait de la revue *Recherches contemporaines*, n° spé. "Image satirique", 1998

Fabrice d'ALMEIDA

Utiliser les dessins de presse comme éléments d'analyse d'une réception des innovations techniques dans le domaine de l'audiovisuel, tel était le but que cette enquête s'était initialement fixé. Muni d'une chronologie des principales découvertes depuis les années 1960, je dépouillais les journaux aux dates correspondantes pour voir si ces événements inspiraient les graphistes. L'étude tourna court. Ni le passage à la photocomposition, ni la naissance de Canal +, ni le lancement des satellites de télévision à haute définition ou la mise au point de la télévision numérique n'étaient croqués.

Je modifiai mon approche. Au lieu de rechercher des faits extérieurs dans le dessin, je partis de cette source. La question se recentra sur les moyens audiovisuels de communication mis en scène dans le dessin de presse, leur fonction sémiologique. Que nous disent-ils du statut des médias dans la société française depuis les années 1960, époque de la démocratisation télévisuelle en France¹ ? L'interrogation s'était déplacée de la réception de l'innovation technique vers la création des formes d'expression d'une situation historique.

Pour ce faire il a suffi de prendre un échantillon de presse depuis le début des années 1960 et de repérer les dessins dans lesquels on trouvait un quelconque moyen de communication. *Le Canard enchaîné*, hebdomadaire satirique privilégiant la caricature, s'imposait². J'y ai adjoint *Le Monde* car ce journal

1. Barbier (Frédéric), Bertho Lavenir (Catherine), *Histoire des médias de Diderot à Internet*, Paris, Colin, 1996.

2. Nous avons procédé par sondage en privilégiant les années et périodes électorales. Pour *Le Canard enchaîné*, nous avons dépouillé 1964, 1965, 1967, 1969, 1974, 1978, 1981, 1983, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1995, 1996. Au début de la période, seul *Le Canard enchaîné* possédait des dessins de presse. Le

remplit une sorte de fonction de journal officiel de la République¹. Reste à savoir dans quelle mesure le dessin satirique n'est pas ici une sorte de contrepoint à la politique éditoriale.

Grâce à ces matériaux il est possible de dresser un inventaire des moyens de communication et d'évaluer leur rapport à la novation. Ensuite, on s'interrogera sur la fonction de ces outils dans les images. Le dernier trait de cette enquête révèle l'émergence d'une instance médiatique autonome. Les médias sont devenus des acteurs politiques. Une nouvelle représentation s'impose².

Audiovisuel et modernité

Au fil du temps les moyens de communication varient dans les dessins de presse. Ils suivent de loin la progression technologique. Ainsi dans les années 1950, ce sont le micro et l'appareil photo qui sont employés dans les images. Le micro apparaît dans l'interview ou la conférence de presse. Il induit la transmission du discours vers un auditoire éloigné autant que l'enregistrement à des fins de conservation. Il n'est que très rarement accompagné du magnétophone. L'appareil photographique porte deux sens différents selon le contexte. Souvent, il accompagne le photographe reporter et laisse supposer une publication ultérieure. Occasionnellement, il exprime le tourisme : il est l'accessoire de personnages vêtus de chemise à fleurs.

Au début des années 1960, la télévision fait son apparition. *Le Canard enchaîné* lui consacre deux rubriques spécifiques. "Sur les étranges petites lucarnes" fournit des analyses hebdomadaires des programmes³. "La boîte aux images", qui propose un commentaire politico-télévisuel, est chaque semaine illustrée par un canard qui tourne une scène à l'aide d'une caméra ou que l'on voit endormi dans un écran. Dès cette époque, le téléphone devient l'instrument permettant d'insérer un texte critique dans un dessin. Il introduit un tiers sans le présenter en scène.

dessin pénètre progressivement dans le quotidien et devient très présent à partir des années 1970. Pour *Le Monde* nous avons retenu 1969, 1970, 1973, 1976, 1978, 1981, 1983, 1985, 1986, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1994, 1995. Ponctuellement, deux autres journaux ont été ajoutés à ce corpus : *La Grosse Bertha* (1991) et *Charlie Hebdo* (1995).

1. Landowski (Éric), *La Société réfléchie. Essai de socio-sémiotique*, Paris, Le Seuil, 1989.

2. Sur le rapport entre représentation et symbolique en histoire, voir Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, Paris, Flammarion, 1989.

3. La programmation télévisuelle inspire les dessinateurs. Voir le dessin de César le 1^{er} janvier 1964, *Le Canard enchaîné*, avec de Gaulle en nounours : "Le marchand de sabre va passer... Endormez-vous... Endormez-vous, petits Français." Le même thème de nounours revient chez Lap avec deux enfants qui demandent à leurs parents : "On peut voir la conférence de presse de nounours", *Le Canard enchaîné*, 5 février 1964. Sur un autre titre d'émission, voir le dessin de Moisan : "La caméra explore le grand de Gaulle", *Le Canard enchaîné*, 29 avril 1965.

Il faut attendre plus d'une décennie pour qu'apparaisse un nouveau mode de communication : l'ordinateur en réseau. Encore ce nouvel outil est-il confiné dans les rubriques spécialisées du journal *Le Monde*. On le relève dans le supplément du *Monde de l'éducation* ou à l'occasion des salons informatiques¹.

Cette panoplie assez restreinte indique que ces moyens de communication ne sont pas considérés comme des innovations. En revanche, ils portent un effet de nouveauté qui renvoie à une définition implicite de la modernité. En témoignent précisément les rubriques du *Canard* qui traitent la télévision comme une sorte de produit venu d'ailleurs, en rupture avec les traditions et les habitudes. Par ailleurs on peut s'étonner de la quasi-absence de la radio. Cette dernière est parfois indirectement représentée quand un studio d'enregistrement sert de décor². Doit-on imputer cette faible présence au caractère moins actif de la radio dans la vie publique, à partir de la fin des années 1950 ? À moins que ce média n'ait été victime de son incapacité à fournir un effet de nouveauté propre à provoquer chez le lecteur un sentiment d'instantanéité de l'action³ ? Les dessinateurs l'investiraient d'un trop grand poids symbolique (à cause de sa fonction dans les années 1930 ?). La variation de la présence des caméras dans les images peut aussi correspondre à une interprétation de ce type. Au début de la période considérée, les caméras sont conçues comme supports d'actualités cinématographiques. Les dessins présentent des modèles surmontés de grosses boîtes à bobines. Par la suite, les caméras se raréfient. Dans les années 1960 et 1970, leur usage renvoie davantage à la télévision mais leur présence est faible⁴. À partir du milieu des années 1980, cet outil revient sous la forme des caméras vidéo de télévision. Le cameraman accompagne un journaliste ou remplit seul cette tâche. Seuls quelques dessinateurs comme Sergueï⁵, sans doute à des fins poétiques, introduisent dans leur composition des caméras à bobine, disparues depuis longtemps du monde du reportage⁶.

Ajoutons enfin que les mises en scène n'usent pas toujours des moyens de communication pour signifier l'univers audiovisuel. Un décor de plateau ou la caricature d'un présentateur célèbre suffit à signifier l'interview ou la confrontation télévisuelle.

1. Le type idéal serait constitué par un dessin d'ambiance tel celui du *Monde*, 7 janvier 1986, p. 3-5.

2. Voir par exemple la caricature d'Ève Ruggieri par Cabu dans *Le Canard enchaîné* du 7 janvier 1987. Les accessoires signifient ici le studio : le casque sur la tête, le micro incrusté dans la table et, derrière, une vitre qui délimite la pièce.

3. Grove, dans *Le Canard enchaîné* du 30 septembre 1964, imaginait la France de 1985 avec la télé en relief mais ne parlait même pas de la radio.

4. Elles jouent parfois un rôle allégorique. Voir la caméra en forme de toit d'usine d'où sort un film en guise de fumée, *Le Monde*, 13 mai 1976.

5. Pour de succinctes biographies des dessinateurs cités, voir *De de Gaulle à Mitterrand. 30 ans de dessins d'actualité en France*, Paris, BDIC-Musée d'histoire contemporaine, 1989.

6. *Le Monde*, 25 janvier 1991.

Un usage stéréotypé des moyens de communication

Une certaine intelligence de la pratique audiovisuelle est donc nécessaire. Les lecteurs comme les graphistes suivent les médias. Mais l'observation n'est pas la seule source d'inspiration des dessinateurs. Le caractère stéréotypé de plusieurs poses laisse entrevoir des échanges entre professionnels. Les dessinateurs forgent collectivement des codes d'expression. Chaque moyen de communication a ainsi une posture qui lui est associée.

Au micro revient la figure la plus déclinée. Un orateur placé derrière un pupitre débite son discours dans le micro¹. Il en existe des variantes. Le micro repose tantôt sur le pupitre², tantôt sur un trépied³, qui laisse apparaître le corps de l'homme politique. On note cependant que, dès les années 1970, il est rare de voir un unique micro. Au contraire une série de micros de tailles diverses avec des sigles radiophoniques ou télévisuels servent à capter le son⁴. Cela renforce l'idée selon laquelle le discours est relayé par des médias loin de l'instance où il se tient. Un effet de masse en résulte qui renforce l'ironie du message quand les déclarations sont dérisoires ou ridicules. Ce dispositif homme+micro symbolise le discours politique. Il peut accompagner une information sur une conférence de presse présidentielle, sur la tenue d'un meeting, ou simplement mettre en scène la déclaration d'un leader dans un quelconque domaine. Ce contexte est d'ailleurs parfois spécifié dans les vignettes ou dans leur légende. Le public évoque suivant les besoins un groupe de militants (un béret ou une baguette donne un genre populaire, "les Français"⁵), un aréopage de journalistes (ici, tout est appareil photo et lunettes⁶), une troupe de bureaucrates (avec bien sûr complets et cravates⁷). La même mise en scène voit parfois la substitution d'une caméra au micro⁸.

L'ajout de texte, en légende, en bulle ou en phylactère, est nécessaire afin de spécifier qu'un personnage n'est pas à l'écoute du téléphone, mais qu'il y transmet un message. Selon les moyens de communication employés, une ambiguïté est donc possible suivant que l'on a affaire à un canal à sens unique ou à un vecteur à double sens. La fonction du texte n'est pas uniquement de rapporter

1. Lap, *Le Canard enchaîné*, 29 avril 1965.

2. Cabu, *Le Canard enchaîné*, 16 février 1983.

3. Plantu, *Le Monde*, 4 mars 1981.

4. Plantu, *Le Monde*, 2 février 1981.

5. Plantu, *Le Monde*, 2 février 1981.

6. Cabu, *Le Canard enchaîné*, 20 janvier 1988, ou encore Plantu, *Le Monde*, 11 octobre 1994.

7. Plantu, *Le Monde*, 16 juin 1989.

8. Plantu, *Le Monde*, 19 mars 1986.

le dessin à l'actualité qu'il commente et d'en proposer une version humoristique ou critique. Elle est aussi de préciser une partie de l'action.

Ces postures typiques d'émission s'opposent à des figurations de réception. La télévision et le téléphone sont les deux outils qui permettent de signifier l'écoute d'un tiers. Dans le premier cas, un personnage peut être représenté en train de regarder l'écran. Cabu se sert souvent de ce procédé pour introduire les commentaires de son "beauf"¹. Des personnalités politiques sont aussi montrées devant une télévision². Mais c'est le lecteur lui-même qui est pris à partie dans le dessin et placé en situation de spectateur³. Dans tous les cas, l'écran forme un cadre complémentaire. Il délimite une autre action que celle présentée dans l'ensemble de la vignette et permet d'introduire une autre temporalité et surtout un espace lointain. Deux mondes cohabitent par cet artifice. Le téléphone offre une possibilité identique du point de vue de la distance. Par son intermédiaire, l'intrigue imaginée par le dessinateur inclut un univers éloigné. En regardant ce type d'image, le lecteur pénètre une intimité, celle d'un chef d'État ou d'un leader politique. Avec le téléphone, il n'est pas inclus dans l'action. Nulle composition ne présente un combiné comme cadre de l'image. L'intérêt visuel en serait limité. En revanche, un téléphone laissé seul dit l'absence ou la fuite de son propriétaire. Il n'invite pas les spectateurs à s'en saisir.

L'écoute ou la réception ne sont pas passives. Elles participent à la délivrance du message. Le visage des auditeurs dans les caricatures est un indice de compréhension de la situation, de même que le mobilier. On constate que le téléphone est associé à l'espace de travail. Celui qui l'emploie est installé dans un bureau. Inversement, cet instrument est parfois un simple élément de décor utilisé pour dire le lieu de travail. L'information véhiculée par le téléphone induit la sphère professionnelle et une forme d'élaboration secrète du savoir. De là provient un effet de dévoilement sur lequel les dessins s'appuient pour introduire un paradoxe.

La télévision se prête à un usage plus complexe. Elle est associée au foyer ou du moins à des espaces de détente. La posture type d'écoute représente un personnage installé dans un fauteuil ou sur un divan. Elle s'oppose à une posture d'émission qui, elle, implique un contexte professionnel, dans un studio ou un bureau aménagé pour la prise de vue. Un effet de décalage résulte de l'insertion des images politiques par l'écran dans un lieu de réception qui relève du privé⁴.

1. Cabu, *Le Canard enchaîné*, 13 avril 1983. Ce type de mise en scène revient régulièrement dans la rubrique.

2. Cabu représente Mitterrand-Tonton dans une bande dessinée, *Le Canard enchaîné*, 19 janvier 1983.

3. Moisan propose ainsi aux lecteurs, en forme de jeu, "La campagne présidentielle est ouverte. Mais si, vous voyez Defferre à la télé : cherchez-le", *Le Canard enchaîné*, 4 mars 1964.

4. Voir le Marchais de Plantu suivant le deuil de Tchernenko à la télévision et recevant les résultats des cantonales : "Y a des journées comme ça", *Le Monde*, 12 mars 1985.

La logique médiatique a longtemps été limitée à ce type d'expression dans le dessin de presse.

Un discours sur l'autonomie médiatique

À travers les moyens de communication, en effet, les dessinateurs mettent en scène une certaine conception de l'activité des médias. Cette dernière est particulièrement nette lorsque l'on exclut du *corpus* considéré les dessins qui servent d'illustration à des articles spécialisés en communication ou informatique et que l'on privilégie les caricatures. Ces dernières offrent une vision en réduction de la société politique. Par leur étude, on peut situer le moment où, en France, une représentation des médias comme instance collective remplissant un rôle essentiel dans l'espace public a prévalu. Pour ce faire, il faut prêter une particulière attention à ceux qui manient les moyens de communication et rechercher plus spécifiquement les personnages de journaliste dans les images.

Trois époques se distinguent. La première est celle que l'on ne peut retrouver qu'à travers les images du *Canard enchaîné* car *Le Monde* ne publiait alors pas de dessin. On y trouve quelques personnages de journaliste. Le stéréotype est alors un homme tenant un calepin et un crayon posant des questions aux personnalités politiques. Parfois, il est muni d'un appareil photo¹. Souvent modeste, le personnage du journaliste n'a qu'un rôle de faire-valoir de l'homme politique qui est capable d'atteindre seul le public.

La deuxième époque, qui recouvre approximativement les années 1970, amplifie et systématise le caractère de la première. *Le Monde* possède alors une équipe de dessinateurs dont le rôle de critique politique va croissant. Konk, Chenez et Plantu sont des collaborateurs réguliers du journal. Ils montrent les moyens audiovisuels comme de simples relais. La logique est celle de la stricte diffusion. L'homme politique prime dans l'établissement du message. Le média est représenté sous la forme d'un instrument technique. Le micro apparaît seul sur son trépied. La satire vient du discours lui-même. Radio et télévision sont des transmetteurs sans effet sur le contenu du discours, si l'on en croit les images. Les rares journalistes mis en scène correspondent à des dessins dans lesquels le journal est la cible et le thème de la caricature². Les médias semblent les témoins d'un débat politique qui se jouent entre les leaders et les élus. Au début des années 1980, la même logique prévaut encore. La caméra a remplacé le micro. Personne ne se tient derrière. Seul le personnage de l'homme politique est placé devant pour dire son texte.

1. Ferjac, *Le Canard enchaîné*, 22 juillet 1964.

2. Voir Moisan, *Le Canard enchaîné*, 27 février 1974, ou, sur les soirées électorales, Cabu, *Le Canard enchaîné*, 9 mars 1983.

Émerge une nouvelle logique de mise en scène à partir du milieu des années 1980. On peut la dater plus précisément de la campagne pour les élections législatives de 1986 car, à ce moment seulement, tous les éléments qui la caractérisent sont réunis. Auparavant ce type de représentation manquait de régularité. La première caractéristique est l'usage de figurations montrant les hommes politiques dans la position de personnalités du spectacle. Plantu place ainsi François Mitterrand dans la peau d'un acteur recevant un *César*¹. La politique spectacle signifie la perte de sens du message politique et ouvre la voie à des mises en scène posant une nouvelle forme d'élaboration de l'information. Dès ce moment, les journalistes sont de plus en plus fréquemment utilisés dans les compositions. La logique d'amplification du discours politique cède la place à celle de la construction des faits par les médias. Désormais, le micro ou la caméra ne sont plus présentés seuls². Une main les tient et les anime. La figure de la conférence publique est remplacée par celle de l'interview. Muni d'un bloc-notes, d'un magnétophone en bandoulière, d'un appareil photo ou d'une caméra, ce stéréotype de journaliste remplit la fonction d'accoucheur de discours. Il fait parler les hommes célèbres comme les inconnus, voire des objets symbolisant des institutions³. Seuls ou en nombre, ces reporters représentent un monde médiatique dont la puissance s'accroît. Les dessinateurs de presse matérialisent une vision du monde où les problèmes de communication passent progressivement au premier plan devant les choix politiques. Car le monde politique est devenu espace de divertissement. La guerre du Golfe renforce ce processus. Le dessin satirique y voit une guerre de communication et focalise son attention sur les difficultés rencontrés par les journalistes et les phénomènes de censure⁴. *La Grosse Bertha* pose alors avec virulence la question de la violence et de la légitimité du conflit. Tous les journaux *via* leurs dessinateurs s'accordent pour tourner en ridicule l'interdiction rencontrée par les reporters de se rendre sur le théâtre des opérations et le traitement télévisuel de l'information⁵. La liberté de la presse structure le débat sur la guerre. Le changement de centre d'intérêt débouche aussi sur une critique de l'univers médiatique jugé parfois marchand de chimères et d'autres fois vilipendé pour son insensibilité. Le genre du présentateur caricaturé connaît dans *Le Canard enchaîné* un regain de vigueur, en particulier grâce à Pétillon⁶.

1. *Le Monde*, 23 février 1986.

2. Plantu, *Le Monde*, 26 mars 1986, et 1^{er} mars 1988.

3. Le modèle est utilisé par Moisan dès *Le Canard enchaîné*, 27 février 1974. Plus récemment, Plantu, *Le Monde*, 1^{er} janvier 1984 ; 29 janvier 1992 ; 29 octobre 1994, ou Cabu, *Le Canard enchaîné*, 20 janvier 1988 ; Pancho, 24 février 1988. Wozniak fait interviewer un canon dans *Le Canard enchaîné*, 23 janvier 1991.

4. Serguei, *Le Monde*, 25 janvier 1991.

5. Par exemple Gébé, *La Grosse Bertha*, 24 janvier 1991.

6. Voir sa série sur la campagne présidentielle, avec notamment une critique d'Anne Sinclair, en février 1995.

À travers cette satire le monde médiatique se juge de façon ambivalente. D'un côté, il se sent indispensable à la naissance de tout discours. La réémergence et l'affirmation de la figure du journaliste correspondent à cette représentation. De même que l'idée d'une intentionnalité, manifestée par la main qui tient les outils. D'un autre côté, la médiation est jugée abusive quand elle s'effectue au seul profit de quelques personnalités éminentes. Ce distinguo provient peut-être de ce que dans le premier cas les dessinateurs n'ont fait que refléter une évolution dont ils ressentaient les effets sans véritablement les objectiver tandis que, dans le second, ils marquaient intentionnellement leur désaccord avec une certaine pratique.

L'étude des moyens audiovisuels dans le dessin de presse débouche donc sur un triple constat. D'abord les dessins suivent relativement peu l'évolution technique dans ce domaine. Une recherche sur la mise en scène de l'aventure spatiale aurait rendu plus fidèlement le rapport des dessinateurs à l'innovation. Ensuite, les moyens de communication dans ces dessins ne sont pas des outils de médiation mais introduisent le plus souvent un tiers absent de l'image. En ce sens, ce sont des instruments de la révélation du projet politique. Enfin, grâce à ces caricatures, il est possible de fixer entre 1983 et 1986 l'émergence du thème de la médiatisation omnipotente. À regarder ces dessins, le lecteur est frappé par le nombrilisme que révèle cette évolution : le monde des médias se tourne en dérision parce qu'il ne voit que lui¹. Les dessinateurs ont été autant les témoins que les acteurs de ce tournant. Leurs charges engendrent et illustrent un changement de représentation sociale. Là réside la novation.

1. Une évolution vers l'image dramatiquement vue par Marc Augé, *La Guerre des rêves*, Paris, Le Seuil, 1997.