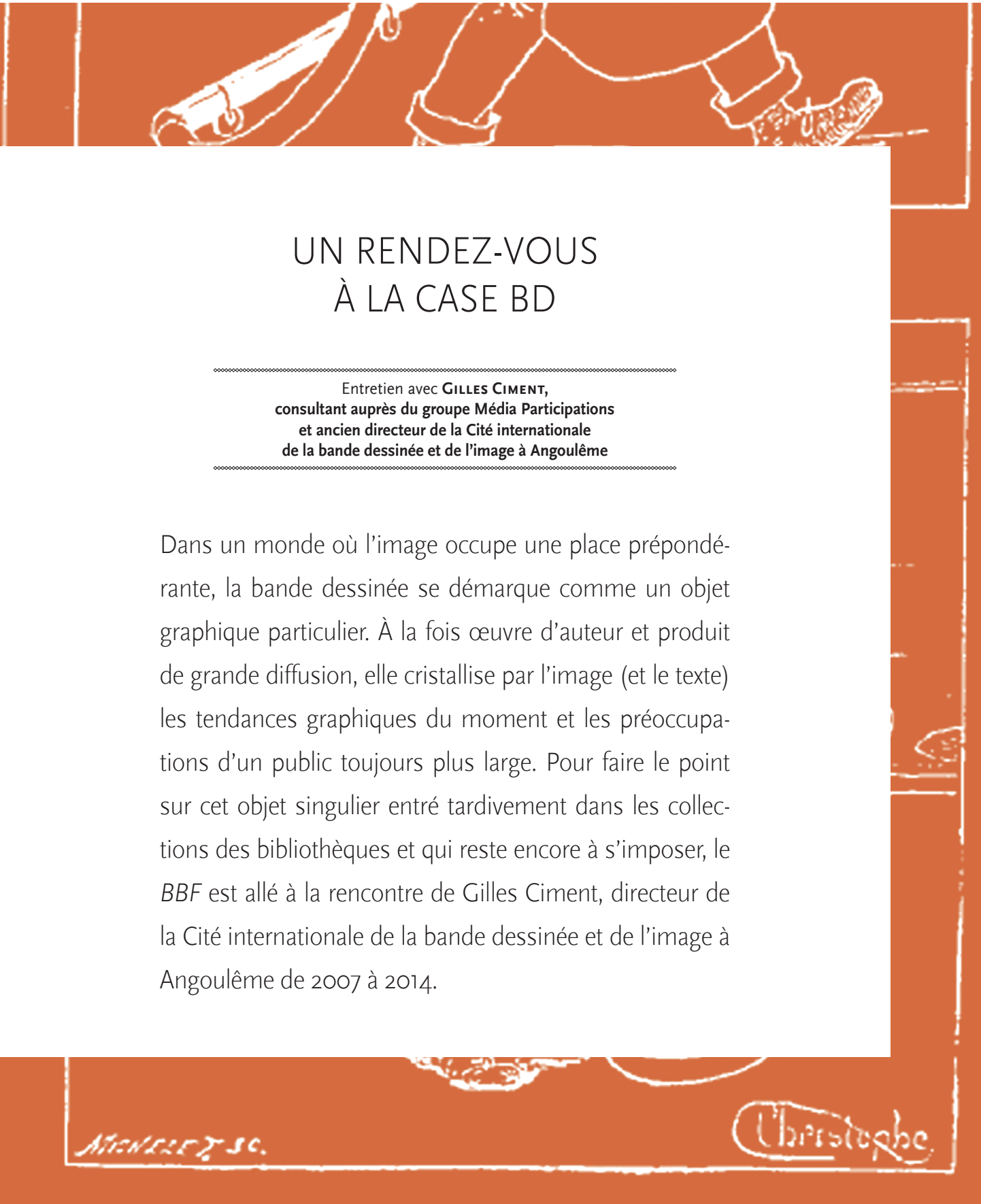


BBF

**QUELQUES PAGES
EXTRAITES DU BBF N° 6
« MATIÈRES GRAPHIQUES »**

DÉTOURS PAR LE 9^e ART



UN RENDEZ-VOUS À LA CASE BD

Entretien avec **GILLES CIMENT**,
consultant auprès du groupe Média Participations
et ancien directeur de la Cité internationale
de la bande dessinée et de l'image à Angoulême

Dans un monde où l'image occupe une place prépondérante, la bande dessinée se démarque comme un objet graphique particulier. À la fois œuvre d'auteur et produit de grande diffusion, elle cristallise par l'image (et le texte) les tendances graphiques du moment et les préoccupations d'un public toujours plus large. Pour faire le point sur cet objet singulier entré tardivement dans les collections des bibliothèques et qui reste encore à s'imposer, le *BBF* est allé à la rencontre de Gilles Ciment, directeur de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image à Angoulême de 2007 à 2014.

MICHELLE 730.

Christophe

ZOOM SUR

OCCUR BOOKS, DEPUIS 2084 INSPIRATIONS GRAPHIQUES DU LIVRE DE DEMAIN

FRÉDÉRIC TACER

Invité par Vanina Pinter et Yann Owens à exposer son travail à l'École supérieure d'art du Havre dans le cadre de l'événement Une Saison Graphique 2015, Frédéric Tacer a choisi de faire voyager les visiteurs dans le temps avec et parmi les livres du futur. Avec son projet Occur Books, le jeune graphiste se risque à parier sur la pérennité du livre imprimé malgré les incessants plaidoyers d'une lecture tout numérique.

Les prémices du projet Occur Books me sont apparues il y a quelques années à la lecture de *Cat's Cradle*, géniale satire de Kurt Vonnegut. Son récit met en scène une religion fictive, le Bokonisme, à travers *The book of Bokonon*, sorte de Bible réinventée. Déformation professionnelle oblige, je me demandais à quoi pouvait ressembler cet ouvrage. Quel pouvait être son format, sa reliure ou sa couverture? J'imaginai qu'il pourrait être amusant de donner une forme et une existence «réelles» à toutes ces éditions fictives qui n'existent souvent qu'au travers de quelques lignes de texte.

L'idée a ensuite évolué. Je m'étais rendu compte que ce que je trouvais particulièrement fascinant était le fait que Vonnegut arrive à donner vie à une religion entière par la citation seule de quelques extraits de cet ouvrage fictif. Outre cette idée de mise en abîme (le livre dans le livre), c'est le pouvoir narratif d'une chose aussi simple qu'un titre de livre qui me fascinait. Cer-

tains auteurs ont cette capacité à nous projeter dans un univers par un simple titre ou quelques lignes de postulat.

Grand amateur de fiction mais piètre écrivain, le challenge d'arriver à raconter une histoire par l'unique vecteur d'une simple couverture de livre m'a rapidement séduit. Particulièrement passionné de science-fiction, l'idée de parler du futur a très vite émergé. Mais il s'agissait aussi et surtout d'une réaction à la prétendue «mort du livre».

LE FUTUR DU LIVRE

À l'ère du numérique, il est en effet fréquent de voir questionné l'avenir du livre en évoquant son inexorable – et prétendument proche – disparition (tout du moins sous sa forme imprimée). Je trouve ce débat assez futile et je dois avouer être fatigué de cette dichotomie physique/numérique très caricaturale que l'on nous ressort





DONNER À VOIR : DE L'EXPOSITION À L'USAGE DU DESIGN GRAPHIQUE



L'EXEMPLE DE LA BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE DU HAVRE

MATHILDE POULAIN ET PIERRE-YVES CACHARD

La bibliothèque universitaire du Havre a une double pratique en matière de design graphique contemporain. D'abord mobilisé comme un outil professionnel au service de ses besoins de communication visuelle, ce champ particulier de la création contempo-

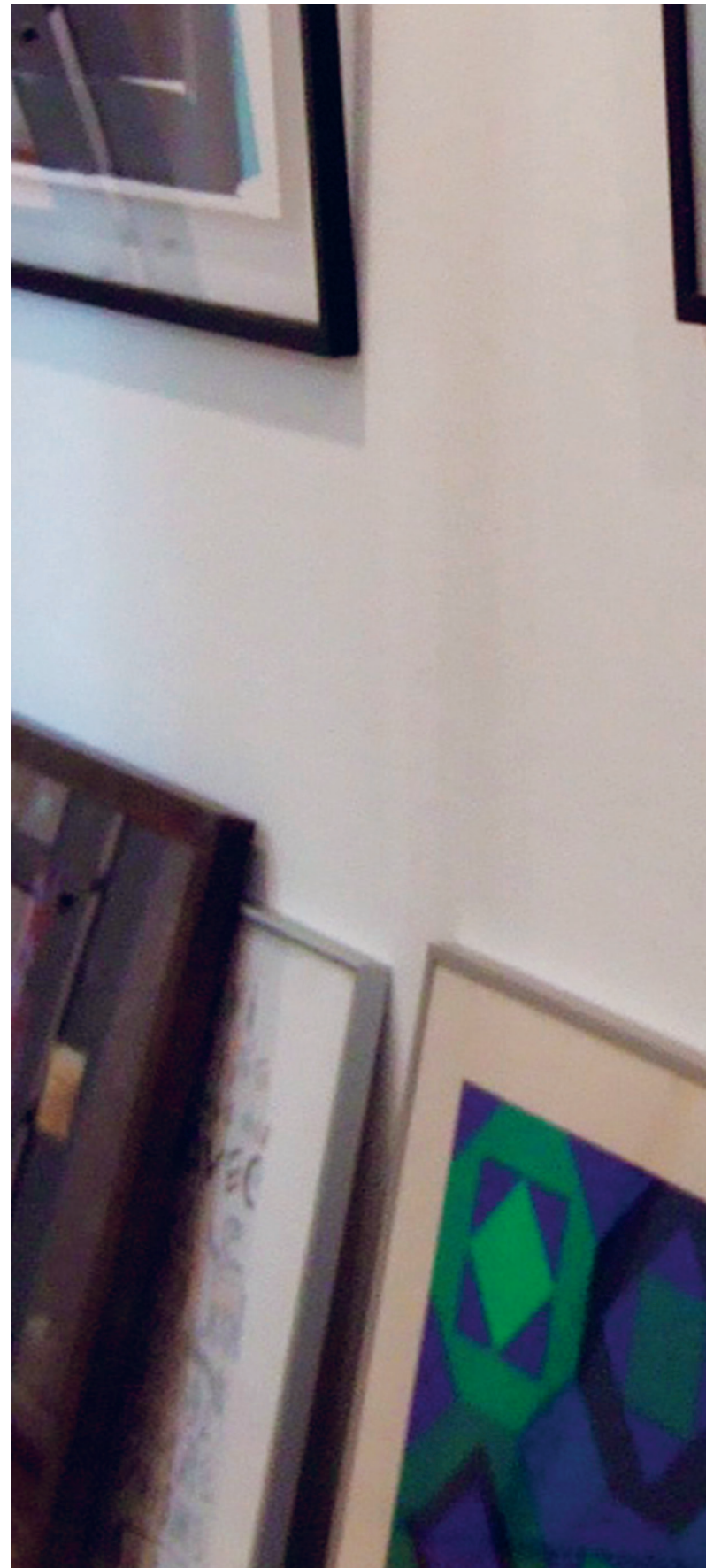
La bibliothèque universitaire du Havre, caractérisée par une architecture spectaculaire, a conçu dès l'origine l'exposition comme un levier de transformation permanente des espaces de circulation. Dans ce contexte, une dynamique particulière autour du design graphique contemporain est née, permettant l'organisation d'un temps fort annuel, Une Saison Graphique, qui, depuis 2009, rencontre un très large succès, draine des initiatives nombreuses et de qualité, et permet aux publics de se réappropriier et de réinterroger les espaces de la bibliothèque selon des logiques artistiques renouvelées.

raire fait aussi l'objet d'un large partage avec le public universitaire et extérieur dans le cadre d'expositions régulières, notamment avec un temps fort annuel depuis 2009 à travers la manifestation Une Saison Graphique.

Ces deux démarches – expositions, communication visuelle – sont indissociables et éclairent une volonté plus large de mettre en lumière des images intelligentes et plastiques capables d'interagir avec le public, et de proposer un environnement visuel – un paysage – qui participe pleinement du confort offert aux étudiants.



UNE ARTOTHÈQUE À LA BIBLIOTHÈQUE



DEPUIS QUAND ET POUR QUOI FAIRE ?

CHRISTELLE PETIT

Conçues dans l'idée de favoriser la relation privée entre l'œuvre d'art et son spectateur, les artothèques permettent aux emprunteurs d'intégrer l'art contemporain dans leur intimité. La mise en œuvre, le déploiement et l'impact de ces structures (aux formes institutionnelles variées) se sont faits de manière inégale sur le territoire, selon des moyens, des collections, des publics et des personnels hétérogènes. L'intégration des artothèques dans les bibliothèques a toutefois donné les meilleurs résultats : le savoir-faire quant aux questions de prêt, au traitement et à la conservation des collections, mais aussi à la valorisation, ont rendu ce mariage souvent heureux. La présence d'œuvres d'art dans les bibliothèques, renforçant la place tenue par le visuel, manifeste aussi la matérialité de l'œuvre plastique, dans le contexte de numérisation et de dématérialisation ambiants.

Construit par analogie avec le terme de «bibliothèque», le mot «artothèque» annonce dans son étymologie même son lien avec cette première. Nom récent, entré dans le *Petit Robert* avec le sens d'«*organisme pratiquant le prêt d'œuvres d'art ou de reproductions*», selon un usage attesté avant 1980, il n'est cependant pas répertorié par l'Académie française. À l'image de cette faible visibilité, les relations entretenues par l'artothèque avec la bibliothèque font apparaître un certain nombre de fragilités sur lesquelles il est bon de s'interroger.



Objet Scientifique
Non Identifié à la
bibliothèque universitaire
de sciences de
Montpellier.



en bibliothèque à destination des étudiants *undergraduate* (équivalent master) suite à l'organisation d'un gigantesque *Humans vs. Zombies* à l'échelle du campus entier, suivi par un millier d'étudiants⁴.

Ce modèle ludique trouve en France des illustrations dans les jeux mis en œuvre en grande nature dans certaines bibliothèques, et reproduits/à reproduire par les bibliothèques de l'INSA de Lyon, de l'université Pierre-et-Marie-Curie (UPMC) et de l'école d'ingénieurs de l'université de Haute-Alsace (UHA) à Mulhouse. Les participants ont été immergés dans un monde virtuel, mais dans des locaux et avec des enjeux documentaires bien réels.

À la BUPMC, une Murder Party a visé l'accueil des primo-entrants lors de la Welcome Week 2014 de l'université, comme *Livres Hebdo* l'a signalé dans son article « Jussieu : Bienvenue à la "murder party" !⁵ ».

À l'INSA de Lyon, un fort sentiment d'appartenance à une communauté a été construit chez les participants par un ARG qui a duré deux mois en 2013. Amorcé de manière virale, il s'est conclu sur une soirée unique dans la bibliothèque Marie-Curie de l'INSA de Lyon.

À l'UHA, c'est un Rallye-Cluedo qui a été mis en place annuellement jusqu'en 2014, avec inscrip-

tion dans le cursus des étudiants et notation des résultats. L'entretien mené par la commission Pédagogie et documentation de l'ADBU en 2013 en décrit le dispositif⁶.

Plus légers en termes logistiques, les jeux sur support électronique peuvent prendre une grande ampleur et avoir vocation à perdurer, comme la borne interactive à reconnaissance de mouvement Zombibli du SCD de Marne-la-Vallée qui a vu le jour dans le cadre d'un projet tutoré en 2012-2013 avec l'école d'ingénieurs IMAC. D'autres sont au contraire très souples, moins techniques et conçus pour évoluer. La charge de travail repose alors sur la recherche documentaire et la création d'énigmes qui soutiennent l'activité. Citons deux exemples de rendez-vous ludiques réguliers sur Facebook : la BnF/Gallica propose *L'énigme du vendredi* depuis 2010, ce qui a participé en retour au développement des excellents accès thématiques « Essentiels » de Gallica, et *OSNI Hunter* qui associe la BU Sciences de la BIU de Montpellier et le Pôle patrimoine scientifique de l'université par l'exposition, semée d'indices, d'Objets Scientifiques Non Identifiés (OSNI) définis comme « des mystères pour les sciences et techniques des XX^e et XXI^e siècles », que les joueurs sont mis au défi de nommer.

L'offre directe de jeux en salle de lecture est très fréquente en lecture publique : Montréal en a fait une politique à l'échelle de la ville avec le site *L'Arène*; une animation spectaculaire a été mise en place avec des échiquiers géants à Rotterdam; la bibliothèque Louise-Michel de la Ville de Paris a développé une véritable marque de fabrique après des débuts artisanaux; la médiathèque de l'Abbaye – Nelson-Mandela de Créteil envoie un clin d'œil complice à ses usagers avec son mobilier en damier, et Thionville invite son

public à passer un moment très animé sur sa borne Arcade japonaise qui propose 3 000 jeux. On la trouve aussi en bibliothèque universitaire, souvent sous forme de jeux de go, de dames ou d'échecs, et elle rencontre un succès manifeste dans les bibliothèques de sciences dures où l'activité de récréation mathématique fait partie intégrante de la culture des publics, de leurs axes de recherche, de leurs intérêts scientifiques pour les jeux arithmétiques et combinatoires, ces « Problèmes plaisants et délectables,

DES JOUEURS DANS LA BIBLIOTHÈQUE
Retour d'expériences sur le jeu à réalité alternée

Table ronde
Jeudi 13 juin 2013
Amphithéâtre Emilie du Châtelet
De 15h à 17h

La bibliothèque Marie Curie vous invite à un retour d'expériences sur le jeu à réalité alternée mené au printemps 2013.

La table ronde sera co-animée par deux spécialistes, insaliens, du jeu à vocation pédagogique : **Patrick Prévot**, Professeur, et **Patrick Perrier**, sociologue Professeur Associé, tous deux au département Génie Industriel.

Lors de cette table ronde, nous reviendrons sur ce jeu qui a réservé de nombreuses surprises à la communauté insalienne, afin d'en décrypter les causes, les conséquences et les leçons à tirer.

En savoir

Jeu à réalité alternée à la
bibliothèque Marie-Curie,
INSA Lyon.

⁴ *Journal of Library Innovation*, 2010, vol. 1, n° 2, p. 29-43. En ligne : <http://www.libraryinnovation.org/article/view/64/102>

⁵ Véronique Heurtematte, « Jussieu : Bienvenue à "la murder party" ! », *Livres Hebdo*, n° 1017, p. 28.

⁶ Voir : ADBU, *Commission Pédagogie et Documentation. Enquête formation des usagers ADBU*, p. 23. En ligne : <http://adbu.fr/wp-content/uploads/2014/11/Enqu%C3%AAtre-compil%C3%A8te-Version-3novembre.pdf>

FAB LAB EN BIBLIOTHÈQUE

Un nouveau pas vers la refondation du rapport à l'utilisateur ?

MARJOLAINE SIMON
Conservateur des bibliothèques

en collaboration avec
MARC MAISONNEUVE
Tosca consultants

Depuis plusieurs années, le phénomène Fab Lab s'est emparé du territoire français. Au cœur de nombreuses journées d'études et d'événements autour de la culture du « Faire » (Make), le Fab Lab et ses équipements envahissent peu à peu les bibliothèques à l'occasion d'animations ponctuelles mais aussi en tant que service innovant et souhaité pérenne. Face à ces nouveaux usages, les bibliothécaires s'interrogent.

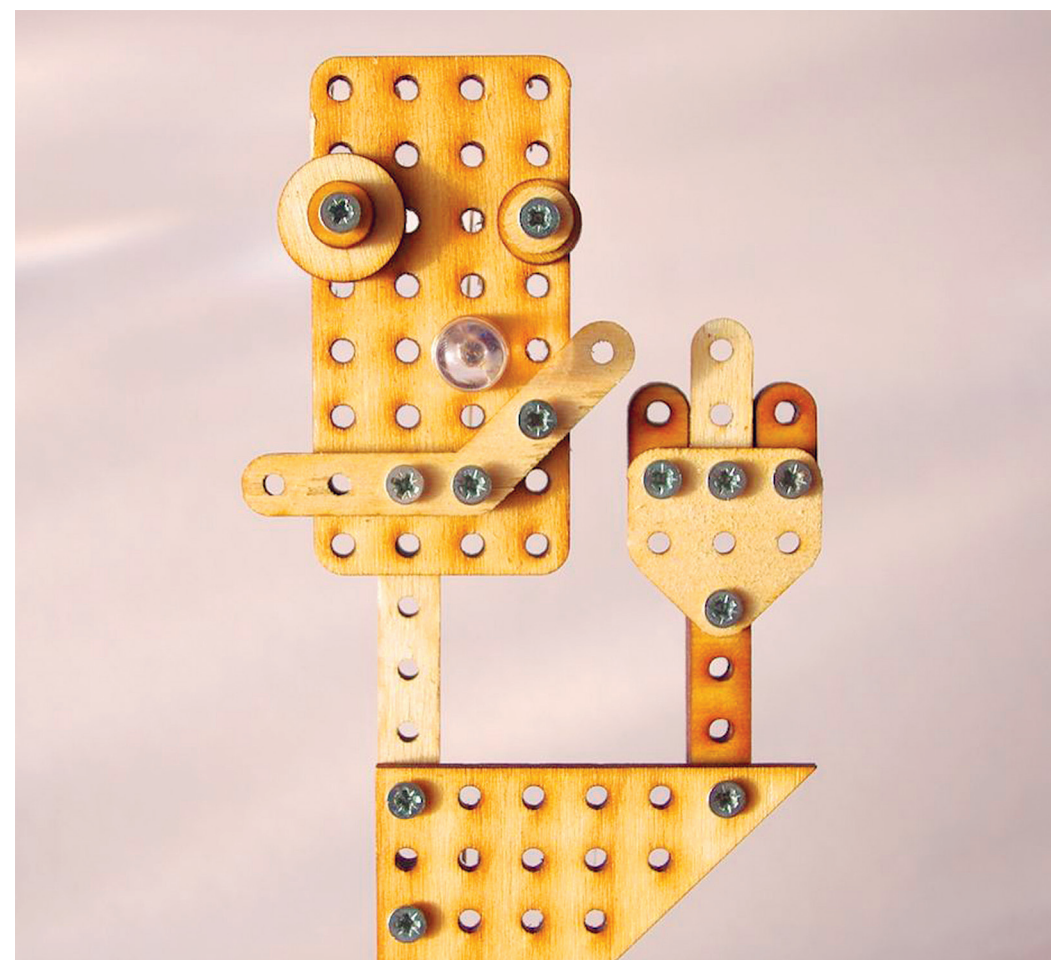
PORTRAIT DU FAB LAB

Inspiré du cours « How to make (almost) everything », dispensé au sein du MIT, Massachusetts Institute of Technology, par Neil Gershenfeld dans les années 1990, le « Fabrication Laboratory » est un lieu physique permettant la fabrication numérique. Régulièrement défini comme une plateforme de prototypage d'objets grâce à des machines à commande numérique et machines-outils, le Fab Lab s'apparente à un lieu d'expérimentation, ouvert et accessible à tous. L'essor des Fab Labs se précise dans les années 2000 et le phénomène s'ancre en France dès 2011, de nombreux citoyens s'impliquant dans des structures de cette nature. Si certains rapprochent l'émergence du phénomène des Fab Labs d'une lutte contre la société de consommation et l'obsolescence programmée, il s'agit avant tout de permettre à toute personne de fabriquer un objet répondant à un besoin individuel grâce à l'utilisation de ma-

chines habituellement présentes dans l'industrie. Vu par d'autres comme une nouvelle révolution industrielle à l'initiative des « makers », le Fab Lab est également une donnée à prendre en compte dans la sphère économique puisqu'il fait appel au partage et à la participation de ses différents utilisateurs (y compris le *crowdfunding* ou financement participatif) pour assurer sa pérennité.

L'essor des Fab Labs s'inscrit également dans la mise en commun des savoirs permise par le web et les réseaux sociaux, le cœur même du Fab Lab étant l'idée de partager les connaissances et compétences tout en favorisant la sérendipité, la découverte par hasard de nouvelles idées. Rapproché des phénomènes du DIY – « Do It Yourself » – et DIWO – « Do It With Others » –, le Fab Lab met en avant la collaboration entre utilisateurs pour le bénéfice de tous. Ce partage doit également être assuré par la diffusion facile et quasi automatique des savoirs au moyen de documents sous Creative Commons permettant à chacun de s'informer et de reproduire les projets, souvent réalisés avec des logiciels Open Source. À ce titre, internet est perçu comme l'outil d'interconnexion des Fab Labs dans le monde entier, permettant que les idées soient documentées et propagées.

Enfin, le Fab Lab est avant tout un lieu d'expérimentation ouvert à tout individu, qu'il soit artiste, entrepreneur, retraité ou simple curieux. Conçu pour favoriser l'innovation, le Fab Lab n'est pas contraint par un cadre fixe, ce sont ses usagers qui le construisent au quotidien et le font évoluer. Lieu de rencontres et de partage,



le Fab Lab fait partie des espaces « HOMAGO », terme utilisé pour désigner les trois usages principaux envisagés mais non exclusifs : Hang-Out, le fait de traîner, source de lien social qu'il soit physique ou virtuel ; Mess Around, le fait de bricoler et de « dé-ranger » ; et Geek Out, le fait de chercher de l'information et des compétences dans un domaine d'intérêt spécifique¹. La caractéristique principale des usagers du Fab Lab est la volonté de « hacker » ou bidouiller, c'est-à-dire de comprendre le fonctionnement des dispositifs dans le but de les reproduire et de les détourner afin de créer de nouveaux objets ou de nouvelles idées. En cela, les Fab Labs sont à rapprocher du mouvement libriste qui vise non seulement à développer des initiatives en Open Source permettant de redistribuer les contenus, d'accéder à leur code et de les faire évoluer, mais aussi et surtout à explorer les logiciels afin de les améliorer et de les diffuser librement dans de nouvelles versions répondant aux besoins de certains utilisateurs. Le Fab Lab contribue également à l'« empowerment » ou capacitation, rendant les

individus capables de davantage d'actions et d'autonomie².

Pour garantir l'harmonie des services placés sous l'étiquette Fab Lab, le MIT a mis en place une charte que toute structure souhaitant bénéficier du label Fab Lab doit respecter (voir encadré en page 141). Cette charte, disponible sur le site du MIT, est reprise par de nombreux pays à travers le monde.

À ce jour, 542 Fab Labs dans le monde sont « d'appellation MIT », dont 56 en France³. Les Fab Labs d'appellation MIT sont porteurs de quatre valeurs principales, à savoir : l'ouverture, le respect de la charte, le partage et l'implication dans le réseau des Fab Labs afin d'échanger, par exemple par des vidéos conférences. Si à ce jour il n'existe aucun contrôle de l'usage de l'appellation Fab Lab, certaines structures ont fait le choix de s'auto-évaluer afin de définir leur respect actuel de la charte et les points d'amélioration à envisager⁴.

En pratique, un Fab Lab⁵ sera donc un lieu accueillant des machines-outils et des équipements informatiques permettant de dialoguer

¹ Consulter sur ce sujet la présentation de Coline Blanpain dans le cadre de la journée d'études Bibdoc du 16 avril 2015 à Tours : « La bibliothèque augmentée : regards croisés sur la co-construction des savoirs », disponible sur Slideshare.

² Fabien Eychenne, *Fab Lab : l'avant-garde de la nouvelle révolution industrielle*, FYP éditions, collection « La fabrique des possibles », n° 3, 2012.

³ Données au 16 juin 2015. Pour consulter la carte actualisée des Fab Labs à travers le monde, voir : <https://www.fab-labs.io/labs>

⁴ Voir à ce titre l'initiative du Fab Lab de l'INSA Strasbourg sur : <https://ideaslab.insa-strasbourg.fr/Fab-Lab/acces-au-lab>

⁵ Par souci de simplification, dans cet article l'expression Fab Lab désigne un laboratoire de fabrication numérique, qu'il bénéficie ou non de l'appellation MIT, le respect de la Charte MIT étant un modèle vers lequel tendre et non une obligation.

UNE HISTOIRE DE L'URDLA

Centre international estampe & livre à Villeurbanne

THIERRY ERMAKOFF

Responsable du département des services
aux bibliothèques à l'Essib

1978 : c'était un autre siècle, pour ne pas dire un autre millénaire.

Nous venions de vivre, éberlués, la rupture de l'union de la gauche qui, à l'époque, mariait le PCF, le PS et les radicaux de gauche, emmenés par le sympathique pharmacien de Villefranche-de-Rouergue. À vrai dire, avec lui, rien de fatal n'aurait pu nous arriver, nous avions perdu les élections législatives et Michel Rocard nous promettait un purgatoire de mille ans (voire un peu plus, on n'était plus à ça près). Lyon était dirigée par Francisque Collomb, qui fleurait bon

l'extrême centre droit. La Culture restait un espace de conquête de gauche, avec le parti communiste, ses villes et ses banlieues rouges, et le parti socialiste qui fourbissait des programmes participatifs.

1978 : dix ans après mai 1968, le feu couve sous la braise libérale ; à Lyon, toujours, Max Schoendorff, peintre, graveur, communiste par « anti-anti communisme » pour reprendre l'expression de Francis Marmande dans le *Monde* du 23 octobre 2012, anime un collectif d'artistes qui crée l'URDLA : « Union régionale pour le développement de la lithographie d'art ». Il s'agit en effet de sauver le matériel d'une imprimerie lithographique lyonnaise, l'imprimerie Badier, boulevard Stalingrad, en passe d'être déclarée en faillite. Il en prendra la présidence. Pour lui, il s'agissait de montrer qu'avant une hypothétique décentralisation culturelle (qui ne verra le jour que dix ans plus tard), la capacité créative, artistique, n'existait pas qu'à Paris. Cette affirmation semble aujourd'hui aller de soi : en 1978, c'était (comme on disait alors) un combat.

Écrire sur l'URDLA, c'est d'abord écrire sur Max Schoendorff, à propos de qui nous ne nous permettrons aucune familiarité, ne l'ayant que croisé : mais il incarnait une forme d'engagement politique, esthétique, moral, aux antipodes, sans doute, de cette période actuelle, éclectique, électrique. Alors même que commencent à se créer des centres d'art, lui imaginera ce qui apparaîtra au lointain promeneur un sympathique bricolage : l'URDLA, première époque, qui est d'abord un lieu d'accueil d'artistes, où les grands (Viallat, Bob Wilson...) sont



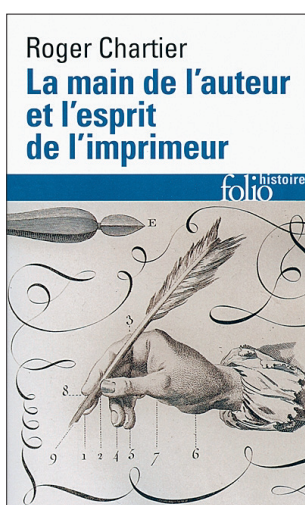
venus graver, et être ensemble. Mais l'URDLA, première, deuxième époque, c'est tout sauf un sympathique bricolage : un lieu de l'exigence esthétique présidée par un faux dilettante, qui fut peintre et facteur de décor pour Roger Planchon. Peintre : sa peinture, très liée au végétal, à l'animal, est maintenant présentée au musée des Beaux-Arts de Lyon : à son image, elle est jouissive, exubérante – nous renvoyons pour cela à l'ouvrage que Louis Seguin lui avait consacré (*Max Schoendorff, La Fosse aux ours, 2008*).

1981 : la gauche accède au pouvoir ; Jack Lang est nommé ministre de la Culture. Le budget du ministère est doublé, sous les auspices bienveillants de Claude Mollard, qui deviendra le premier délégué aux arts plastiques. Les projets de l'URDLA se confortent, la création des Frac, des artothèques suscitent une sorte d'engouement pour une forme d'art (la gravure, sous toutes ses formes), qui est restée un peu dans l'ombre. L'URDLA devient éditeur : les

tirages des lithographies créées par les peintres graveurs sont partagés en deux : une première partie pour l'artiste, et l'autre pour l'URDLA. À cette époque, l'URDLA participe, pour la première fois, à la foire de Bâle (ARTBasel) où elle montre les travaux des artistes français et étrangers qu'elle a invités.

Le Centre national des arts plastiques (CNAP), dépendant du ministère de la Culture, dépose en 1983, à l'URDLA, une grande presse Voirin, pesant quinze tonnes et mesurant sept mètres de long.

Cette presse, monumentale, impose un changement de lieu : c'est donc la Ville de Villeurbanne qui, en 1986, propose une ancienne usine pour accueillir l'URDLA, rue Francis-de-Pressensé – fondateur de la ligue des droits de l'homme, il y a bien pire, ils auraient pu choir rue Charles-Maurras, ou Édouard-Drumont : mais il n'y en a pas à Villeurbanne. C'est le moment où la même Ville construit la Maison du livre, de l'image et du son (MLIS), confiée à Mario Botta,



GALLIMARD
COLLECTION «FOLIO
HISTOIRE» N° 243
2015, 406 P.
ISBN 978-2-07-046282-7
7,50 €

ROGER CHARTIER

LA MAIN DE L'AUTEUR ET L'ESPRIT DE L'IMPRIMEUR, XVI-XVIII^e SIÈCLE

MARTINE POULAIN

Conservateur général des bibliothèques honoraire

Roger Chartier rassemble ici plusieurs essais consacrés à son thème de prédilection : la « variabilité » du sens des textes selon leur matérialité, leur mise en forme éditoriale, leur présentation, écrite (les

« mises en imprimé » variables au cours des siècles ou à une même époque, accompagnées de « péritextes » divers, cherchant, eux aussi, à accompagner la compréhension des lecteurs) ou orale (la forme théâtrale par exemple).

DES MATÉRIALITÉS DIVERSES

« La relation aux morts qui habitent le passé peut-elle se réduire à la lecture des écrits qu'ils ont composés ou qui parlent d'eux-mêmes sans le vouloir ? Évidemment pas », prévient l'historien. Car les textes et leurs (re)présentations ont une histoire, qui n'est pas sans lien avec l'époque à laquelle on les (ré)édite, ou on les (re)joue, ou avec les motivations, conscientes ou non, des acteurs de ces translations. La puissance de la fiction (et de ses auteurs) est sans doute dans cette aptitude à être saisie de manière toujours différente par ceux qui s'en emparent, et la rendent toujours nouvelle par la force de leur interprétation.

Roger Chartier rappelle d'abord que le livre imprimé a longtemps cohabité avec le manuscrit, ce dernier restant durablement dans les esprits seul garant de la qualité des écrits et de leurs auteurs. Il reviendra alors aux faiseurs d'imprimés de construire peu à peu leur propre logique d'excellence et de reconnaissance, dont les réglementations qui encadrent leur exercice sont des signes. Ainsi voit-on des copistes professionnels (de manuscrits) corriger les premières éditions imprimées fautives et préparer une nouvelle édition. La pratique savante liée à la fabrication du manuscrit se déplace ainsi

peu à peu vers celle de l'imprimé, disqualifiant au passage la conservation d'un original de la main de l'auteur, avant que la fétichisation de cet *unica* ne redevienne, à la mi-XVIII^e siècle, nécessaire à l'authentification du texte.

LES VIES MULTIPLES DES TEXTES

S'intéressant aux multiples traductions du *Quichotte* au début du XVII^e siècle (pas moins de onze éditions entre 1605 et 1615, dans six pays différents, donnant accès à au moins 12 000 exemplaires), Roger Chartier indique que si la traduction était alors un exercice déprécié, les traducteurs, à la différence de l'auteur, étaient, eux, rémunérés. Le succès de Cervantes est aussi celui des romans de chevalerie, souvent d'origine espagnole, dont un libraire parisien des années 1560 possédait par exemple 40 000 volumes. Et ces traductions constituent autant de variantes par rapport au texte initial, adaptées souvent aux goûts supposés du public local.

Pour illustrer cette porosité des textes, aptes à inclure des « sous-textes », Chartier prend l'exemple des très nombreuses traductions de la fameuse *Brevissima relation de la destruycion de las Indias* de Bartolome de Las Casas, publié en 1552, texte « essentiel dans la construction de "la légende noire" anti-espagnole », dénonçant les meurtres de 15 millions d'Indiens. Chartier relate l'histoire de cette publication en Espagne, ensuite traduite dans toute l'Europe, dans des contextes politiques, religieux et sociaux différents : préfaces et autres préliminaires, ajouts d'autres textes, illustrations, traductions parfois volontairement infidèles cherchent à instrumentaliser le texte à d'autres fins que celles voulues par l'auteur, mais plus sensibles, espèrent les imprimeurs, à un lectorat local.

DU LIVRE À LA SCÈNE

Autre variation : celle qui conduit les textes vers leur adaptation à la scène, fréquente entre XVI^e et XVIII^e siècle. Au pays de l'Inquisition, l'adaptation à la scène peut être l'occasion d'un discours masqué, comme le montre l'exemple des adaptations du *Quichotte* pour marionnettes par Antonio José da Silva, juif marrane plusieurs fois poursuivi, et torturé, par les inquisiteurs. De même, les exemplaires d'*Hamlet* annotés par les comédiens ou metteurs en scène constituent autant de témoignages d'interprétations diverses du texte. La ponctuation, les modalités de l'oralisation deviennent alors instruments de construction de sens éminemment variables. On comprend ainsi la réticence d'un Molière à l'impression de ses textes, qu'elle risquait d'entraver. Qui peut alors prétendre être fidèle à

l'intention d'un auteur ? D'où une définition de l'édition qui la légitime en même temps qu'elle l'historicise : « Éditer une œuvre n'est donc pas retrouver un texte idéal, mais expliciter la préférence donnée à l'un ou l'autre de ses états » (p. 265). Nul ne peut prétendre être « plus Cervantes que Cervantes, plus Shakespearien que Shakespeare »...

Et Roger Chartier de clore son livre par un hommage à Paul Ricœur, dont l'un des nombreux livres, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), a, après *Temps et récit* (1982-1985), cherché à analyser comment tant la fiction que les mémoires individuelles jouent un rôle dans la fabrication de la mémoire collective et la construction de l'histoire (qui passent par l'oral et par l'écrit). Une mémoire qui, pour se constituer en pensée, doit aussi passer par l'oubli.

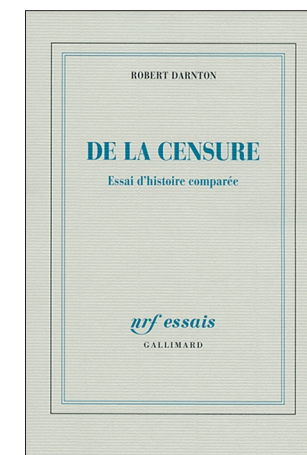
ROBERT DARNTON

DE LA CENSURE ESSAI D'HISTOIRE COMPARÉE

Traduit de l'anglais (États-Unis)
par Jean-François Sené

DOMINIQUE VARRY

Professeur des universités en histoire du livre
et des bibliothèques, Enssib



Les éditions Gallimard ont publié à l'été 2014 le dernier opus de l'historien américain et bibliothécaire d'Harvard Robert Darnton. Pour l'avoir lu, et dans sa traduction française et dans l'édition anglaise qui en a été également donnée en 2014 par la British Library, l'auteur de ces lignes regrette que le titre français rende moins compte de l'ouvrage que le titre originel : *Censors at Work. How States Shaped Literature* (Censeurs à l'œuvre. Comment les États ont modelé la littérature). Dans cet ouvrage, Robert Darnton revient sur l'un des grands thèmes qui sous-tendent son œuvre : le livre interdit et la censure. Il le fait à travers trois dossiers géographiquement et temporellement bien cadrés

qui explicitent le sous-titre de la traduction française *Essai d'histoire comparée* : la France d'Ancien Régime et plus spécialement le règne de Louis XV, l'Inde du Raj du temps de l'Empire britannique, la République démocratique allemande. Les deux premiers dossiers évoquent des exemples, voire des personnages, déjà connus du familier de l'œuvre de Robert Darnton. Le chapitre consacré à la France des Bourbons constitue un très bon panorama du système de publication en vigueur sous l'Ancien Régime : rôle de la Direction de la Librairie dont dépendait la censure royale et système des privilèges, permissions tacites, permissions orales... scan-

GALLIMARD
COLLECTION
« NRF ESSAIS »
2014, 391 P.
ISBN 978-2-07-014484-6
24,50 €