

FAIRE L'HISTOIRE DES INDUSTRIES CULTURELLES AU TEMPS DE LEUR DÉMATÉRIALISATION

COURS INAUGURAL DE CHRISTOPHE GAUTHIER

4 NOVEMBRE 2014

« Il faut aimer flâner sur les grands boulevards de la culture de masse »
(Edgar Morin)

Monsieur le directeur, Mesdames, Messieurs, chers collègues,

Je souhaite en premier lieu exprimer publiquement, à l'attention des membres du Conseil scientifique de l'École ici présents, toute ma gratitude pour m'avoir élu comme directeur d'études à l'École nationale des chartes, exprimer de même à mes collègues enseignants comme à l'ensemble des équipes de l'École ma reconnaissance pour leur accueil chaleureux. Ces remerciements s'adressent aussi aux étudiants, dont je constate avec bonheur l'attention constante et l'intérêt renouvelé à chacun de mes cours. Je n'en suis que plus conscient de la tâche et de la responsabilité qui m'incombent désormais.

L'une des particularités de la chaire d'histoire de l'édition et des médias à l'époque contemporaine à l'École des chartes – que j'ai l'honneur d'occuper aujourd'hui – est d'être à la fois de création récente et inscrite dans une tradition ancienne. Elle est en effet pour partie l'héritière de l'histoire du livre et de la bibliographie dont les premiers cours, mêlant alors classement des archives et des bibliothèques publiques, furent créés en 1847 sous les auspices d'Auguste Vallet de Viriville. Il ne me revient pas d'évoquer ici l'historique de cette chaire, dont les étapes successives sont retracées avec toute l'exactitude requise par Annie Charon dans sa contribution à *l'École nationale des chartes. Histoire de l'École depuis 1821* publiée en 1997. Je ne saurais toutefois en aborder les plus récentes évolutions sans mentionner le renouvellement disciplinaire qui fut, on le sait, considérable au second XX^e siècle, à la faveur de l'émergence de l'histoire du livre dans sa forme moderne, que marqua la publication en 1958 de l'ouvrage majeur, cosigné par Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *l'Apparition du livre*, auquel un colloque récent édité par l'ENSSIB cette année rend hommage¹. Ce renouvellement fut porté en ces lieux par l'enseignement d'Henri-Jean Martin entre 1970 et 1990.

La longue tradition que j'évoquai précédemment a donc alors connu un premier bouleversement, mais – toute tradition s'inventant et se réinventant sans cesse – elle fut également l'objet d'une réorganisation en profondeur

¹ *50 ans d'histoire du livre : 1958-2008*, dir. Dominique Varry, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2014.

après le départ à la retraite d'Henri-Jean Martin. L'histoire du livre depuis l'apparition de l'imprimerie, ainsi que la bibliographie générale demeurent autant de points d'ancrages de l'enseignement de l'École, confiés à Annie Charon. Pour la période contemporaine, les cours d'histoire de l'édition revinrent à Elisabeth Parinet, qui me précéda à cette chaire, et que je tiens à saluer ce soir. Les images, qui ne furent jamais totalement absentes de la période précédente – nous y reviendrons –, firent leur entrée en force. Tandis que les techniques de l'estampe à l'époque moderne continuent à être enseignées par Annie Charon, celles intéressant les XIX^e et XX^e siècles relèvent d'un nouvel ensemble. Ce dernier excéda d'emblée la question des illustrations du livre imprimé ou du journal, pour aborder la « critique des images documentaires », c'est-à-dire la manière dont on peut aborder les « images fournies à titre d'information par les médias », selon l'expression d'Henri-Jean Martin lui-même dans ses entretiens avec Jean-Marc Chatelain et Christian Jacob. Dans son avant-propos au numéro intitulé *Images, textes et histoire, XIX^e-XX^e siècles*, de la *Bibliothèque de l'École des chartes*, Elisabeth Parinet revient sur les objectifs de cet enseignement, certes issu et imprégné de l'histoire du livre, mais dont certains aspects s'en sont affranchis. Il s'agit « d'élaborer un parcours critique qui, reprenant les concepts de genèse et de tradition chers à la diplomatique, suit l'image depuis la conception de son projet et ses conditions de production jusqu'à sa réception par le public. Se trouve pointé, à chaque étape de cette analyse, tout ce qui pourra impliquer une distorsion entre la réalité et la représentation qui en est donnée »². En parallèle des cours sur l'histoire de l'édition à l'époque contemporaine, j'aborderai cette dimension tant en première année, en particulier au second semestre, qu'auprès des étudiants du master « Concepteur audiovisuel » co-habité par l'École des chartes, l'École normale supérieure de Cachan et l'Institut national de l'Audiovisuel.

DES IMAGES DANS LE CONTEXTE DES INDUSTRIES CULTURELLES

Mais quelles sont donc ces images, sinon le produit de techniques industrielles mises en œuvre à partir du XIX^e siècle ? Pour mieux en décrire la spécificité, je cède ici la parole à un texte désormais célèbre (ce qui n'a pas toujours été le cas) :

Avec la lithographie, la technique de reproduction atteint un plan essentiellement nouveau. Ce procédé [...] permit à l'art graphique d'écouler sur le marché ses productions, non seulement d'une manière massive comme jusques alors, mais aussi sous forme de créations toujours nouvelles. Grâce à la lithographie, le dessin fut à même d'accompagner illustrativement [sic] la vie quotidienne. Il se mit à aller de pair avec l'imprimé. Mais la lithographie en était encore à ses débuts, quand elle se vit dépassée quelques dizaines d'années après son invention, par celle de la photographie. Pour la première fois dans les procédés reproductifs de l'image, la main se trouvait libérée des obligations artistiques les plus importantes, qui désormais incombaient à l'œil seul. Et comme l'œil perçoit plus rapidement que ne peut dessiner la main, le procédé de la reproduction de l'image se trouva accéléré à tel point qu'il put

² É. Parinet, « Avant-propos », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 167, 2009, p. 13.



aller de pair avec la parole. De même que la lithographie contenait virtuellement le journal illustré – ainsi la photographie, le film sonore. La reproduction mécanisée du son fut amorcée à la fin du siècle dernier³.

Voilà ce qu'écrivit Walter Benjamin, puisqu'il s'agit de lui, dans la version française (datée de 1936) de *l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. On oublie souvent en effet que cet essai comprend dans cette occurrence un exposé liminaire (ramené au second plan dans les autres versions) qui n'est autre qu'un récapitulatif, tant la forme en est lapidaire, des documents faisant l'objet d'une reproduction mécanique (ou « mécanisée » si l'on retient l'expression française adoptée par Benjamin). La succession rapide des techniques, la « mercantilisation » de leurs produits et la massification dont ils sont les instruments concourent à l'édification d'une histoire des produits issus de ce que l'on n'appelle pas encore l'industrie culturelle. Il se trouve par ailleurs que les techniques citées sont au cœur de l'enseignement dont j'ai la charge : lithographie et en particulier chromolithographie avec l'affiche, presse illustrée, photographie, cinéma, radio et enregistrement sonore. Et à l'exception des enregistrements sonores, il s'agit toujours d'images.

Le lien que dessine Benjamin entre la lithographie et la photographie avait déjà été signalé par Gisèle Freund un an plus tôt dans sa thèse sur *la Photographie en France au XIX^e siècle* – la première thèse d'histoire de la photographie – à la soutenance de laquelle Benjamin avait assisté, en Sorbonne⁴. Ce travail mettait en exergue le rôle central des commerçants de la photographie, lors d'une phase que Gisèle Freund qualifie « d'industrialisation », dans un double mouvement, qui n'est paradoxal qu'en apparence, d'érection de la photographie en art et de transformation de l'objet photographique en marchandise. Si « l'industrialisation » de la photographie dans les années 1860 est aujourd'hui battue en brèche par les historiens du médium, en revanche la mise en lumière de ce double processus reste toujours pertinente. Il permet d'appréhender ce qui était inimaginable au temps de la naissance des industries culturelles, et plus largement pendant tout le XIX^e siècle : le discours sur l'art, la légitimation de nouveaux produits culturels, ce que l'on appelle parfois aujourd'hui « l'artification » de la photographie, du cinéma, de la bande dessinée, etc., n'est pas contradictoire avec l'industrialisation de leur production et de leur *re-production*.

Par ailleurs, il est frappant de constater la quasi-simultanéité à la fin des années 1830 de l'apparition de la photographie et du roman-feuilleton, qui lui-même bouleverse la diffusion, la consommation et les modalités de fabrication du journal, comme de la diffusion massive des images en couleurs, rendues possibles par la chromolithographie qui fera les beaux jours de l'affiche aux XIX^e et XX^e siècles. Ce sont là de nouveaux objets, de nouveaux documents – de nouveaux produits en somme – qui sont à la fois la conséquence et le

³ W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [version française de 1936], in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1991, p. 140-141. On connaît davantage ce texte sous sa traduction française du titre allemand, due à Maurice de Gandillac, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », et qui correspond à la version de 1939. Chaque état présente toutefois des variantes significatives à des titres divers ; voir à ce propos W. Benjamin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, t. III, p. 67-113 et 269-316.

⁴ G. Freund, *La Photographie en France au XIX^e siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, Paris, Christian Bourgeois-IMEC, 2011 (première édition : Paris, Adrienne Monnier, 1936).

moteur d'une massification des pratiques culturelles. Leur généralisation conduit plusieurs historiens spécialistes du XIX^e siècle (Dominique Kalifa, Christophe Charle⁵) à dater l'émergence de la culture de masse en France vers le troisième tiers du XIX^e siècle, quelque part entre l'apparition du roman-feuilleton au plancher des quotidiens en 1836, la création du *Petit Journal* en 1863, la massification de la photographie dans les années 1880, à la faveur de la révolution de l'instantané, et l'irruption du cinématographe au crépuscule de ce même siècle. À ce dernier moment s'institue en outre dans le champ de l'édition ce que Jean-Yves Mollier qualifie de « culture médiatique », adossée aux trois contreforts que sont la presse, l'édition scolaire et la diffusion des encyclopédies. Il sera question à plusieurs reprises de cette bascule vers la culture de masse, essentielle à la compréhension des industries culturelles au XX^e siècle, tant dans le cours sur l'image que dans celui sur l'histoire des médias, que je donnerai en première et en deuxième année.

Qu'en est-il cependant de ce terme d'industries culturelles, que j'emploie à dessein au pluriel ? La notion, on le sait, apparaît au singulier dans un article de *Dialectique de la raison* de Theodor Adorno et Max Horkheimer et publié en 1947⁶. La « Kulturindustrie », dont la meilleure incarnation est le film sonore, est alors entendue comme un instrument d'oppression qui sous couvert de divertissement tend à abolir l'entendement et l'imagination du spectateur, en « vertu », si l'on peut dire, de la marchandisation des produits culturels, dont Adorno résume le principe dans un texte plus tardif donné à la revue *Communications* : « Les marchandises de l'industrie culturelle se règlent sur le principe de leur commercialisation et non sur leur contenu propre [...]. La praxis entière de l'industrie culturelle applique carrément la motivation du profit aux produits autonomes de l'esprit »⁷. L'industrie culturelle apparaît donc comme une expression antagonique de l'esprit des Lumières qui, en revanche, vise à l'émancipation de chacun. Le terme restera longtemps connoté de la sorte et pourtant, dès les années 1950, l'on s'intéresse aussi en France à cette production de masse, en particulier autour du Centre d'études des communications de masse, créé par Georges Friedmann à la VI^e section de l'École pratique des Hautes Études en 1960, et de la revue co-fondée en 1961 par Georges Friedmann, Edgar Morin et Roland Barthes et dans laquelle Adorno, bien qu'en désaccord avec ces derniers, a trouvé à s'exprimer.

À ce moment de notre histoire, Edgar Morin a déjà fait paraître en 1956 *le Cinéma ou l'homme imaginaire*, ainsi qu'une étude sur les *Stars* l'année suivante. Dès le premier numéro de la revue *Communications*, il livre un assez tonitruant article intitulé « Culture industrielle », repris sous une forme légèrement remaniée dans le recueil *Esprit du temps* en 1962⁸. À rebours d'Adorno et

⁵ D. Kalifa, *La Culture de masse en France. 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001 ; C. Charle, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris... Mentionnons également l'article de Christophe Prochasson, « De la culture des foules à la culture des masses », dans A. Burguière et J. Revel (dir.), *Histoire de la France*, t. 4 : *les Formes de la culture*, Paris, Seuil, 1991, mais la datation en est légèrement différente en ce que de surcroît l'étude de Christophe Prochasson insiste surtout sur la représentation du peuple, des foules et des masses à la fin du XIX^e siècle.

⁶ T. W. Adorno et M. Horkheimer, *Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1974 (première édition en allemand sous le titre *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam, Querido, 1947).

⁷ T. W. Adorno, « L'Industrie culturelle », *Communications*, n° 3, 1964, p. 12.

⁸ E. Morin, *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Bernard Grasset, 1962

d'Horkheimer, il s'y adonne à une double analyse de la culture de masse et de l'industrie culturelle (l'expression est encore utilisée au singulier) et il y détaille les processus d'industrialisation et de standardisation qui caractérisent la presse, la radio, le cinéma et la télévision, dans des proportions bien supérieures à la marchandisation du livre et du journal au XIX^e siècle : « Certes, déjà, le livre, le journal étaient des marchandises culturelles, mais jamais la culture et la vie privée n'étaient entrées à ce point dans le circuit marchand et industriel, jamais les murmures du monde – autrefois soupirs des fantômes, chuchotements des fées, farfadets et lutins, paroles des génies et des dieux, aujourd'hui musique, parole, films portés sur les ondes – n'avaient été à la fois fabriqués industriellement et vendus mercantilement »⁹. Edgar Morin postule par ailleurs une universalité potentielle de l'industrie culturelle qui est l'objet-même de ses questionnements.

Mais l'auteur des *Stars*¹⁰ va plus loin dès lors qu'il réfute les arguments de ce qu'il appelle « le courant noir », une vision pessimiste qui lui semble invoquer en pure perte un âge d'or totalement mythique. La critique de l'École de Francfort y est à peine voilée :

Qu'existait-il avant la culture industrielle ? Hölderlin, Novalis, Rimbaud étaient-ils reconnus de leur vivant ? Le conformisme bourgeois, la médiocrité arrogante ne régnaient-ils pas dans les lettres et dans les arts ? Avant les managers de la grande presse, les producteurs de cinéma, les bureaucrates de la radio, n'y avait-il pas les académiciens, les personnalités chevronnées, les salons littéraires... La vieille « haute culture » avait horreur de ce qui révolutionnait les idées et les formes. Les créateurs s'épuisaient sans imposer leur œuvre. Il n'y a pas eu d'âge d'or de la culture avant la culture industrielle.

Et celle-ci n'annonce pas d'âge d'or. Dans son mouvement, elle apporte plus de possibilités que l'ancienne culture figée, mais dans sa recherche de la qualité moyenne, elle détruit ces possibilités. Sous d'autres formes, la lutte entre le conformisme et la création, le modèle figé et l'invention, continue¹¹.

On peut contester aujourd'hui les conclusions d'Edgar Morin et la conception presque romantique de la création dont il témoigne ici (car une histoire culturelle de l'art nous a appris d'une part que certains créateurs ont pu imposer leurs formes et être reconnus d'une opinion publique naissante,

(réédition Paris, Armand-Colin, 2008).

⁹ Id., « L'Industrie culturelle », *Communications*, n° 1, 1961, p. 38.

¹⁰ Et trop longtemps oublié tant il fut victime d'une réfutation assassine conduite par Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron un an plus tard. La polémique triangulaire entre Adorno d'une part, Morin d'autre part, Bourdieu et Passeron en dernier lieu mériterait une plus ample étude dans la mesure où s'y trouvent imbriquées les modalités de la *disputatio* académique et, dans le contexte hexagonal, des enjeux territoriaux de définition du champ des sciences sociales, qui contribueront largement à différer l'étude de la culture de masse en France d'une quarantaine d'années, à l'exception notable du laboratoire du CNRS où travaille Edgar Morin.

¹¹ E. Morin, « L'Industrie culturelle », art. cit., p. 59.

même dans un contexte académique, et d'autre part que la transgression des normes académiques n'est possible qu'à partir du moment où le système des Beaux-Arts entre en crise dans la seconde moitié du XIX^e siècle), on peut contester également les termes de ce mouvement entre conformisme et création. Il n'en reste pas moins que la recherche sur les industries culturelles dont les historiens se sont saisis – tardivement dans le cas français et, pourrait-on ajouter, une fois nantis des outils de l'histoire culturelle¹² – est traversée par de réguliers mouvements de balancier entre culture savante et culture populaire, entre culture de l'élite et culture des masses, entre culture de l'imprimé et culture numérique.

DE LA DISSÉMINATION DES IMAGES...

La culture de masse, dont l'expansion est continue jusqu'à l'apparition des deux nouveaux médias que sont la radio et le cinéma, ne s'entend pas seulement en termes de public (qu'Edgar Morin ne manque pas d'évoquer) dont la croissance a de multiples facteurs (généralisation de l'alphabétisation, progrès de la démocratie, lutte contre la censure...), elle est corrélée à la fabrication désormais industrialisée de produits culturels dont le statut, pour incertain et illégitime qu'il soit, n'empêche pas les contemporains d'en admettre la nouveauté. Il suffit pour s'en convaincre de se reporter à la querelle du roman-feuilleton qui agite, dès 1839, les cénacles intellectuels autour de la « littérature industrielle » conspuée par Sainte-Beuve dans un article fameux de la *Revue des Deux-Mondes* :

Mais qu'attendre aussi d'un livre quand il ne fait que ramasser des pages écrites pour fournir le plus de colonnes avec le moins d'idées ? Les journaux s'élargissant, les feuilletons se distendant indéfiniment, l'élasticité des phrases a dû prêter, et l'on a redoublé de vains mots, de descriptions oiseuses, d'épithètes redondantes : le style s'est étiré dans tous ses fils comme les étoffes trop tendues. Il y a des auteurs qui n'écrivent plus leurs romans de feuilletons qu'en dialogue, parce qu'à chaque phrase et quelquefois à chaque mot, il y a du blanc, et que l'on gagne une ligne. Or, savez-vous ce que c'est qu'une ligne ? Une ligne de moins en idée, quand cela revient souvent, c'est une notable épargne de cerveau ; une ligne de plus en compte, c'est une somme parfois fort honnête¹³.

Les célébrités littéraires de l'époque (Balzac au premier chef) se prêtent pourtant à ces pratiques mercantiles, et, à l'instar d'Eugène Sue, certains

¹² Les premières synthèses historiques sur la culture de masse en France paraissent au début des années 2000, sous les vents convergents de l'histoire économique d'une part (P. Eveno et J. Marseille, dir., *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002) et sous celui de l'histoire culturelle d'autre part (Dominique Kalifa, *la Culture de masse...*, op. cit. ; J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli (dir.), *la Culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002). On relèvera en outre plusieurs articles relatifs à ces questions dans l'ouvrage précurseur dirigé par Olivier Barrot et Pascal Ory, *Entre-Deux-Guerres. La Création française, 1919-1939*, Paris, François-Bourin, 1990.

¹³ Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux-Mondes*, tome 19, 1839, p. 684-685.



auteurs atteignent une gloire qu'ils n'auraient pu connaître si le roman-feuilleton n'avait point existé. Par ailleurs, si la littérature devient industrie, c'est non seulement, ainsi que le remarque avec justesse Sainte-Beuve, l'indice d'une métamorphose de ses conditions d'écriture et de fabrication, comme de son public, mais c'est aussi que l'objet culturel s'est transformé en marchandise, donc en bien de consommation.

On pourrait multiplier les exemples de cette identification précoce de nouveaux objets mal définis, abondamment diffusés, rejetés par une élite préoccupée de culture mais qui n'en réfléchit pas moins sur les nouvelles formes qu'elle prétend revêtir, que ce soit à propos du cinéma (de Paul Souday à Georges Duhamel), de nouveaux genres musicaux comme le jazz (Theodor Adorno), voire de la presse illustrée. Siegfried Kracauer, qui n'est pas encore l'auteur du célèbre livre *De Caligari à Hitler*, mais l'observateur attentif des manifestations de son temps dans les chroniques qu'il donne à la *Frankfurter Zeitung* pendant la République de Weimar, s'en fait le contempteur dans un texte paru en 1927 et repris dans *l'Ornement de la masse* :

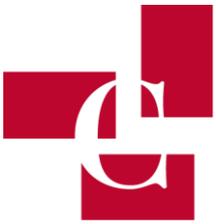
L'intention des journaux illustrés est de restituer dans sa totalité le monde accessible à l'appareil photographique ; ils enregistrent le médiocre calque spatial des personnes, des circonstances et des événements sous tous les angles possibles. À leur procédé correspond celui des actualités cinématographiques de la semaine ; elles sont une somme de photographies, alors que pour le cinéma authentique la photographie ne sert que de moyen. Jamais encore une époque n'a été si renseignée sur elle-même, si être renseignée signifie avoir des choses une image qui leur ressemble au sens de la photographie. [...]

Jamais encore une époque n'a été si peu renseignée sur elle-même. L'institution des journaux illustrés est, aux mains de la société régnante, l'un des plus puissants moyens de grève contre la connaissance. Pour mener à bien cette grève, on se sert en premier lieu du pittoresque arrangement des images. Leur *juxtaposition*¹⁴ exclut systématiquement les corrélations, qui se révèlent à la conscience. L'« idée-image » chasse l'idée, la tempête des photographies trahit l'indifférence envers ce que les choses veulent dire¹⁵.

On le voit, l'impression d'une marée d'images non significatives submergeant le lecteur à chaque livraison de la presse illustrée n'est pas le propre d'Internet. Mais les remarques de Kracauer négligent cependant la dimension dialectique qui peut surgir de la cohérence ou de l'incongruité de la juxtaposition d'images, permettant l'élaboration de formes nouvelles du discours. À des titres divers, mais de manière presque exactement contemporaine, le magazine *Vu* créé par Lucien Vogel en 1928 et la revue *Documents* elle-même fondée en 1929, dirigée par l'historien de l'art africain Carl Einstein et un archiviste-paléographe de renom, alors bibliothécaire au Cabinet des

¹⁴ Souligné par l'auteur.

¹⁵ S. Kracauer, « La Photographie », *L'Ornement de la masse, essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, 2008, p. 45-46.



médailles, Georges Bataille, participent de ce possible renouvellement de la rhétorique des images fixes.

Dans le premier cas, le recours au photomontage en couverture, la présence vite systématique de doubles pages illustrées à l'occasion de reportages en Allemagne, dans l'Amérique rooseveltienne, en Italie fasciste, en Union soviétique et bientôt dans l'Espagne en guerre, contribue à faire de la simple surface qu'est la page un espace homogène et analysable en tant que tel, où les images tendent à créer une nouvelle forme de discours, comme le souhaitait d'ailleurs Lucien Vogel. À *Documents*, l'innovation vient de la confrontation entre culture légitime et imagerie populaire (couvertures de *l'Œil de la police* ou de romans populaires, reproduction de bandes dessinées) mais aussi de la présentation par Georges-Henri Rivière d'une série de photogrammes extraits de *la Ligne générale* d'Eisenstein et sélectionnés par le cinéaste, peu de temps après l'interdiction du film par la Préfecture de police¹⁶. Les photogrammes s'y substituent non seulement au texte, mais au film. En dernier recours toutefois, les images fixes ne contribuent pas seulement à rendre visible un film invisible – la sélection (trente images) en est trop draconienne pour que l'histoire racontée par le film soit compréhensible – elles traduisent une tension qui n'est pas la transcription du montage mais dont seul l'espace de la double page rend compte.

À ce stade de mon argumentation et puisqu'il est question de mise en page et de mise en texte de l'imprimé, il convient de faire retour sur la place de l'histoire du livre et la dimension pionnière des travaux d'Henri-Jean Martin. Celui-ci n'a en effet jamais négligé la place de l'image, en particulier dans la mise en page du livre imprimé. La contribution de Michel Melot aux actes du colloque déjà cité, consacré aux *Cinquante ans d'histoire du livre*, nous rappelle en outre à quel point l'approche globalisante de l'histoire du livre a contribué à renouveler les études relatives à l'image¹⁷ – en particulier lorsque celle-ci est intégrée dans le texte. Cette démarche visait à éviter deux écueils : d'une part ne pas considérer l'image comme un simple auxiliaire du texte, une « illustration » dénuée de sens hors la lecture du texte, à l'inverse ne pas l'envisager dans un souverain isolement, détachée à la fois symboliquement et parfois matériellement du texte comme cela se pratique chez certains collectionneurs. Il s'agit bien de voir comment l'image et le texte co-organisent l'espace qu'elles se partagent, celui de la page, ce qui renvoie à la matérialité physique du livre. L'approche globale que suppose l'histoire du livre implique de voir le texte dans son entier, tel que « disposé dans sa page, orné par ses marges, orné par ses caractères », et par conséquent de l'envisager comme une image.

Cette méthode est riche de bien des promesses¹⁸, car si Henri-Jean Martin ne pouvait imaginer en 1958 qu'un jour le livre aurait pu revêtir une forme électronique, c'est-à-dire non seulement être lu sur un écran, mais *devenir*

¹⁶ « *La Ligne générale* », texte de présentation de Georges-Henri Rivière, *Documents*, 2^e année, n^o 4, 1930, p. 217-219.

¹⁷ M. Melot, « Histoire du livre et histoire de l'image : Henri-Jean Martin précurseur », dans D. Varry (dir.), *50 ans d'histoire du livre : 1958-2008*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, p. 110-119.

¹⁸ Elle donne des résultats particulièrement impressionnants dans H.-J. Martin, *La Naissance du livre moderne (XIV^e-XVII^e siècles). Mise en page et mise en texte du livre français*, Paris, Cercle de la Librairie, 2000.

écran, contrairement à ce que l'on pourrait penser au premier abord, la perception globale de la page induite par l'histoire du livre est une piste ouverte vers l'analyse des formes les plus contemporaines du livre, dont l'image est à la fois la manifestation et le cœur. En effet, pour reprendre les termes de Michel Melot, à l'époque de *l'Apparition du livre*, « on ne sait pas encore que [le texte imprimé] n'est pas constitutif du livre, et qu'il va pouvoir le quitter, migrer sur des écrans, prendre son envol sans pour autant vider de son sens la forme et la force du livre, indépendamment de son contenu »¹⁹. Et si le texte et l'image ne sont pas seulement affaire de support, cela induit que les supports dans leur diversité sont dignes d'étude parce que porteurs d'une signification qui leur soit propre. On peut inférer de cette prémisse une proposition analogue lorsque le support matériel est absent : c'est alors l'absence qui fait sens.

... À LA DÉMATÉRIALISATION DES PRODUITS CULTURELS

La dématérialisation qui se caractérise par l'absence de support est un phénomène qui touche aujourd'hui l'ensemble des industries culturelles. C'est le cas depuis près de dix ans pour l'industrie phonographique confrontée au déclin inéluctable du disque et à une exploitation majoritaire sous forme de fichier, c'est le cas pour la presse et plus récemment pour le livre (selon des modalités plus complexes), c'est le cas bien entendu pour le cinéma dont l'exploitation est passée intégralement en numérique depuis 2011-2012 – l'ensemble des salles ayant été équipées avec l'aide de la puissance publique d'un projecteur *ad hoc* –, c'est enfin le cas pour la vidéo dont 40 % du dépôt légal était transmise exclusivement par fichier en 2013 (et probablement 60 % en 2014) comme pour l'industrie vidéoludique désormais largement distribuée *via* des plateformes en ligne (pour mémoire, selon le rapport de l'Inspection générale des finances sur *l'Apport de la culture à l'économie en France* paru début 2014, la part des jeux dématérialisés qui s'élève en 2012 à 27,5 % du marché global des jeux vidéo devrait s'élever en 2016 à 50 % de ce même marché). Or les documents dématérialisés, du point de vue de leurs producteurs, n'ont en réalité qu'un seul horizon qui en permet la consommation : l'écran. Ou pour le dire autrement, ce qui donnera un aspect « concret » à la dématérialisation si j'ose dire, il m'est possible de vous montrer une reproduction d'un livre, mais je ne suis pas en mesure de vous montrer un e-book ; la seule chose que vous puissiez voir, c'est une liseuse, c'est-à-dire un outil, une machine, et non un document. L'opération pourrait être répétée à l'identique pour la musique enregistrée ou les images animées.

Les écrans, s'ils n'ont pas définitivement emporté la partie – loin de là –, sont devenus en quelques années le lieu privilégié de consommation des industries culturelles, en particulier pour la presse. Certes, ils l'étaient déjà depuis fort longtemps, dans le contexte du spectacle cinématographique comme dans l'environnement domestique de la télévision. Mais les évolutions récentes modifient en profondeur la nature de ces produits culturels. Le livre lui-même, devenu e-book, est une boîte dont la page devient écran ; le livre se fait écran et par conséquent la lecture se fait sur une image où la matérialité de la

¹⁹ Id., *ibid.*, p. 114.

page n'est qu'illusoire. L'objet-livre, le *codex* – c'est là un *topos* – s'en trouve profondément transformé, quand bien même il n'est certainement pas voué à la disparition. La coexistence du bon vieux codex et du livre numérique est d'ailleurs l'une des hypothèses retenues par Robert Darnton dans son essai très stimulant, intitulé non sans militantisme *Apologie du livre*²⁰. Pour contredire Marshall McLuhan qui prédisait dès 1962 la mort du livre imprimé, Darnton rappelle non seulement la survie du codex dans un monde numérique, mais aussi sa maniabilité, son esthétique, et pourrait-on ajouter sa puissance symbolique tant ce format incarne depuis près de deux millénaires la culture. Robert Darnton se paie même le luxe de citer Bill Gates pour qui « la lecture sur écran est encore bien inférieure à la lecture sur papier. Même moi, ajoute Bill Gates, qui ai ces écrans coûteux et m'imagine en pionnier du mode de vie internet, dès qu'un texte dépasse quatre ou cinq pages, je l'imprime et j'aime à l'avoir avec moi et à l'annoter ». L'histoire est plaisante, elle ne dit pas si l'utilisation des tablettes fabriquées par son principal concurrent aurait convaincu Bill Gates de la supériorité de la lecture sur écran, toujours est-il que pour un temps encore long, « ceci ne tuera pas cela ». Ce qui est donc en jeu dans l'évolution des industries culturelles au temps de leur dématérialisation, c'est en réalité moins la disparition de l'imprimé que la difficile cohabitation entre l'imprimé et le numérique, ou plus exactement entre les documents produits et conservés sur un support quel qu'il soit (disque microsillon ou optique, parallélépipède de papier, bobine ou rouleau de pellicule) et les documents dits « dématérialisés », conservés sous forme de fichier, quand bien même il sont parfois fixés temporairement sur un support (disque dur, bande magnétique, disque optique, clef usb). C'est la raison pour laquelle il me semble plus juste de parler d'une « contingence » du support, plutôt que de son évanescence ou de sa disparition. À la différence de l'imprimé ou du film fixé sur pellicule, le document en numérique natif n'a pas pour horizon la stabilité du support (et d'ailleurs, il n'existe pas de support stable, ni pour le numérique ni pour l'analogique). En d'autres termes, la fixation sur un support est toujours passagère, transitoire, quand bien même elle tend à une « conservation pérenne » (terme dont l'ambition dépasse les capacités techniques actuelles) que seule la migration d'un support vers un autre permet à peine d'entrevoir. À nos yeux, c'est donc moins le numérique ou la dématérialisation à proprement parler que la mixité des états, la circulation d'un document d'un support à un autre et l'hybridation des formes que cette circulation induit qu'il s'agit de penser aujourd'hui. La transition du codex au numérique et les formes de la coexistence entre l'imprimé et le dématérialisé prendront place dans mon enseignement, en particulier dans le cadre du cours consacré à l'histoire du livre et de l'édition ainsi que dans celui sur l'histoire des médias en 2^e année.

La multiplication des écrans est sensible pour tout un chacun : aux antiques postes de télévision se sont adjoints successivement, dans vos appartements, les ordinateurs fixes et portables, les téléphones mobiles, les tablettes et les liseuses. Les écrans sont présents dans l'espace public, et notamment dans les institutions culturelles (plus une exposition, plus un musée, plus une bibliothèque sans écran, dont les fonctionnalités excèdent aujourd'hui largement la traditionnelle consultation du catalogue, inscrite dans l'espace

²⁰ R. Darnton, *Apologie du livre. Demain, aujourd'hui, hier*, Paris, Gallimard, 2010.

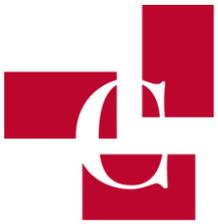
bibliothéconomique depuis près de quarante ans) ; ils le sont dans l'espace domestique. Rappelons à cette occasion que l'équipement est de 6,4 écrans pour chaque foyer français en 2013, un chiffre dont la croissance est continue. Alors que les écrans furent confinés pendant près d'un siècle soit à la salle de spectacle (le cinéma) soit au salon (la télévision), leur dissémination contribue à en démultiplier les usages ; elle est corrélée à une globalisation des contenus qui rend visibles des images jusqu'alors cachées ou inaccessibles au plus grand nombre. Si davantage d'images (trop ?) sont visibles, leur origine en revanche est parfois de plus en plus complexe à déterminer. Pour reprendre Kracauer à propos de la presse illustrée, « la référence aux originaux n'est pas du tout le but de cette ration photographique hebdomadaire. Si elle se proposait la mémoire comme soutien, c'est la mémoire qui devrait déterminer le choix. Mais cette marée de photographies lui balaye ses digues »²¹. Les questions posées par Kracauer à propos de la presse illustrée pourraient l'être aussi bien à la « marée » du web et de ses images dont la « ration » n'est plus hebdomadaire mais pluri-quotidienne. Que nous montrent ces images ? Quelle en est l'origine ? Quelles en sont les sources et de quelles archives sont-elles issues ? Quels en sont les usages sociaux et culturels ? En d'autres termes si cette multiplication-dissémination des images et des écrans a des conséquences majeures dans les pratiques culturelles, il ne fait aucun doute qu'elle affecte en retour la pratique de l'historien.

CONSÉQUENCES DE LA DÉMATÉRIALISATION POUR L'HISTORIEN

À l'occasion d'un numéro spécial de *Communications* consacré aux *Cultures du numérique*, Marin Dacos et Pierre Mounier identifient trois axes de l'édition électronique²² : en premier lieu ce qui relève de la numérisation, pratiquée par des opérateurs publics ou privés, de collections nativement non numériques, en second lieu l'édition numérique qui s'affranchit du support matériel mais bute sur la résistance culturelle du codex, malgré l'essor des liseuses et autres tablettes, dans un dernier temps enfin l'édition en réseau, dont le produit est issu d'une logique collaborative, et dont le paradigme est Wikipédia. Sans y insister outre mesure, cette typologie a le mérite de nous éclairer sur quelques-unes des spécificités de l'édition numérique, qu'il est aisé d'extrapoler à la plupart des produits culturels au temps de leur dématérialisation. Nous en retiendrons trois : la prévalence du dispositif technique dans l'appréhension du numérique, ce qui induit la nécessaire médiation d'un outil connecté pour son usage, la « dé-linéarisation » du récit et les transformations afférentes de la lecture ou de la consultation du document numérique, qu'il s'agisse du blog, de l'encyclopédie en ligne, du webdocumentaire ou du jeu vidéo, enfin l'hybridation des genres, des discours et des modes d'écriture, tendant à l'effacement des frontières que l'on pensait jusqu'alors relativement étanches entre des producteurs de contenus appartenant à des environnements sociaux et culturels distincts, ce qui est une constante des industries culturelles depuis leur surgissement ; rappelons-nous ici certains des arguments de Sainte-Beuve fustigeant l'exercice de la

²¹ S. Kracauer, « la Photographie », art. cit., p. 46.

²² M. Dacos, P. Mounier, « Edition électronique », *Communications*, n° 88, 2011, p. 47-55.



littérature par des écrivains qui n'en sont pas.

Il revient à l'historien de considérer ces particularités comme autant d'enjeux qui éclairent notre relation aux produits de l'industrie culturelle. Pour ne développer qu'un seul exemple, la question des dispositifs techniques excède la seule histoire des techniques. À l'image des travaux pionniers de Sophie Maisonneuve pour l'enregistrement sonore et le processus de patrimonialisation à l'œuvre dans la constitution de cercles d'amateurs rassemblés autour du phonographe²³, l'histoire des « machines à voir » (du kinétoscope à la tablette, en passant par la télévision) ou « à écouter » (du théâtrophone au smartphone) pourrait être envisagée en relation avec des pratiques sociales et culturelles plus complexes qu'il n'y paraît, intriquant elles-mêmes plusieurs outils et guidées par une sorte de mouvement perpétuel.

Une séquence de *l'Atalante* de Jean Vigo nous permet d'explorer l'un de ces dispositifs techniques. Dans la dernière partie du film, Le père Jules (Michel Simon), guidé par la chanson diffusée par les haut-parleurs de la boutique, pénètre dans un magasin de disques qui propose au client d'écouter les morceaux de leur choix sur des phonographes qui se présentent comme de lointains ancêtres des *juke-box*. Il y retrouve Juliette (Dita Parlo) qui s'était échappée de l'univers confiné des mariniers de *l'Atalante*. Le dispositif, s'il est ici purement sonore, n'est pas sans rappeler les « kinetoscope parlors » installés dès 1894 par Thomas Edison aux Etats-Unis puis en Europe pour y visionner les petits films dont il avait confié la réalisation à son assistant William Laurie Dickson. Malgré le succès du spectacle cinématographique collectif, il perdure sous une forme affadie dans des magasins où l'on peut consulter individuellement des films tirés sur papier, les folioscopes, grâce à un appareil fort simple mis au point par Dickson après sa rupture avec Edison, le mutoscope. Ces appareils remportent un très fort succès, au moins jusqu'à la fin des années 1910. La généralisation du commerce de disques et l'impossibilité d'acquérir un phonographe, appareil alors coûteux et réservé à une certaine élite, contribue à la survie de ce dispositif dans les magasins tels que celui que l'on voit dans *l'Atalante*. Ce type de commerce existe d'ailleurs jusqu'aux années 1960 ; la ressemblance des dispositifs techniques nous conduit à nous interroger sur leur circulation et sur l'évolution des usages, représentatifs d'une survivance tardive de pratiques culturelles qui trouvent leur origine au moment de l'émergence des nouveaux produits de la culture de masse. De la même manière, et au-delà des relations matérielles que le texte et l'image peuvent entretenir au cœur du livre, le support envisagé dans la diversité de ses manifestations (livre imprimé, journal, affiche, écran, etc.) peut constituer un domaine de recherche à part entière, sous l'angle de sa production, sous celui de sa réception comme sous celui de ses usages.

Cette mise en exergue du dispositif technique est aussi une manière d'entrevoir une histoire complexe des usages de la culture, auxquels l'histoire de la lecture nous a familiarisés. Usages dont il est pourtant difficile de retracer l'histoire tant les sources en sont évanescences, si l'on n'a pas le bonheur de tomber sur une correspondance de lecteurs comme ce fut le cas de Robert Darnton dans les archives de la Société typographique de Neuchâtel,

²³ S. Maisonneuve, *L'Invention du disque, 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives contemporaines, 2009.

plus récemment de Jean-Pierre Galvan exhumant les quelques trois-cent cinquante lettres reçues par Eugène Sue au moment de la parution des *Mystères de Paris*²⁴, ou si l'on ne saisit pas l'occasion d'entretiens avec des lectrices âgées comme sut le faire Anne-Marie Thiesse pour *le Roman du quotidien*²⁵. Il n'en reste pas moins que l'histoire du livre a une fois de plus beaucoup à nous dire, quand bien même l'histoire du public et du spectacle agite depuis longtemps le champ de l'histoire du cinéma (elle fut même au centre de la première thèse de l'École consacrée au cinéma, en 1983, celle d'Emmanuelle Toulet, *la Naissance du spectacle cinématographique à Paris, 1895-1914*), et quand bien même elle sait désormais faire « source de tout bois », lorsque par exemple elle prend en compte le courrier des lecteurs des revues populaires (Emilie Charpentier, Geneviève Sellier, Myriam Juan à propos des stars).

Au-delà de cette question centrale du spectacle et du public, la prévalence des écrans et leurs usages domestiques nous conduisent à réarticuler l'histoire du spectacle photographique, cinématographique, télévisuel, avec celle du regard. C'est l'une des orientations des recherches d'André Gunthert sur la photographie numérique, à la suite de ses travaux plus anciens sur Albert Londe et la photographie instantanée. Si tant est qu'une bonne part des industries culturelles est dominée par l'image, alors la question du regard, comme celle de la lecture pour le livre, est un vaste champ qui s'ouvre, à l'heure où la consultation individuelle vient rivaliser avec le spectacle de masse, au moment où en somme l'on assiste à un conflit, à cent-vingt ans d'écart, entre la projection collective telle que promue par le cinématographe des frères Lumière et le visionnement individuel caractérisant le kinétoscope de Thomas Edison.

Notre hypothèse est donc la suivante : à l'heure de leur dématérialisation, l'histoire des industries culturelles tend à une complète réorganisation. « Attention travaux ! », faudrait-il inscrire sur les tables de travail ou sur les fonds d'écran des chercheurs qui s'y consacrent. En effet, il ne s'agit plus seulement de mettre de l'ordre dans la confusion des images ou d'envisager le développement successif de nouvelles formes de la culture de masse, mais d'imaginer, pour reprendre le mot de Michel de Certeau, une « opération historiographique » renouvelée qui, sans plaquer sur le passé les enjeux du présent, sache mettre en exergue des objets de recherche, dont la dématérialisation des industries culturelles favorise en quelque sorte le surgissement. Pour ce faire, on mettra à profit le dense outillage de l'histoire culturelle dont l'une des qualités est de permettre à l'historien de s'affranchir définitivement d'une histoire des œuvres – sinon des chefs-d'œuvre – au profit d'une histoire sociale des représentations (et, d'ailleurs, pour revenir aux dispositifs techniques, Pascal Ory ne rappelle-t-il pas que « la culture est d'abord affaire de technique » ?²⁶). Si la plupart des objets évoqués ici sont déjà présents dans les champs de la recherche contemporaine, le devenir des

²⁴ J.-P. Galvan (éd.), *Les Mystères de Paris. Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1998, 2 vol., repris dans *Correspondance générale d'Eugène Sue*, Paris, Honoré Champion, 2 vol. parus (1825-1840 et 1841-1845), 2010 et 2013.

²⁵ A.-M. Thiesse, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin vert, 1984 (réédition Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2000).

²⁶ P. Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2004, p. 59.



industries culturelles en rend l'exploration d'autant plus pressante.

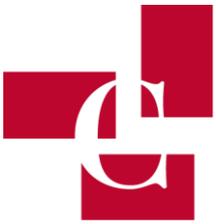
Un dernier point enfin se doit d'être ici abordé. Je l'ai jusqu'alors écarté tout en l'effleurant. Il s'agit bien entendu de l'illégitimité symbolique des produits issus des industries culturelles et de leur progressive érection au rang d'objets artistiques, quand bien même leur hybridité reste un invariant de leur statut. Une fois de plus, il nous faut ici nous tourner non pas vers un historien patenté du cinéma ou de la photographie, mais vers un historien d'art qui discerna dans un essai à la fois précoce (1936 encore, année charnière s'il en est), unique et lumineux, le processus à l'œuvre dans ce qu'il n'hésite pas à nommer septième art :

Les voies légitimes de l'évolution [du cinéma] furent ouvertes, non pas en gommant le caractère populaire du cinéma des premiers temps, mais en développant ce dernier dans les limites de ses possibilités. Les archétypes des productions cinématographiques populaires (succès ou rétribution, sentiment, sensationnel, pornographie, humour grossier) purent s'épanouir en de véritables histoires, tragédies, romances, crimes, aventures, comédies, dès que l'on comprit qu'ils pouvaient être transfigurés (non point par le biais d'une injection artificielle de valeurs littéraires mais par l'exploitation du potentiel unique et spécifique du nouveau médium). [...] Ce potentiel unique et spécifique est défini par une « dynamisation de l'espace » et, donc, par une « spatialisation du temps »²⁷.

Nul mieux qu'Erwin Panofsky n'a su saisir, si tôt dans le siècle, ce que Noël Burch appela par la suite l'émergence du « mode de représentation institutionnel » du cinéma²⁸, nul mieux que le spécialiste de Dürer et de Van Eyck ne sut identifier ce qui porta le cinéma vers une première légitimité esthétique, à laquelle s'adjoignit toutefois bien vite un discours envahissant sur le cinéma comme art, soutenu en France par une industrie soucieuse d'une reconnaissance symbolique de sa production. Bien évidemment, l'idée qui préside au raisonnement de Panofsky, à savoir un art cinématographique qui émergerait de lui-même, *sui generis* en quelque sorte, est depuis longtemps contestée, en particulier par les historiens et les cinémathécaires qui exhumerent dans les années 1970 la richesse du « cinéma des premiers temps » et les transformations sociales et économiques qui en accompagnèrent les développements. Il n'en reste pas moins que Panofsky est le premier à avoir décrit une partie essentielle de ce processus. L'histoire et le patrimoine cinématographiques sont nés de ce double mouvement, qui associe à une modification des formes de la production un ensemble de discours contribuant à en accroître la valeur symbolique. Au temps des industries culturelles dématérialisées, et alors que se développent toujours davantage de nouveaux types de documents (bandes dessinées, contenus et formes télévisuelles, jeux vidéo, web-documentaires, etc.), leur constitution en patrimoine doit être interrogée de la même manière. Le paradigme du cinéma peut ici fournir un

²⁷ E. Panofsky, « Style et matière du septième art », dans *Trois essais sur le style*, Paris, Le Promeneur, 1996, p. 112-113.

²⁸ N. Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Fernand Nathan, 1991.



École
nationale
des
chartes

modèle d'analyse dont il conviendra de vérifier la pertinence pour d'autres objets. Mais ce serait là le début d'une nouvelle leçon... que j'espère mettre en œuvre à l'occasion d'un cours de 4^e année, dans le cadre de la réorganisation en cours de la scolarité.

Ce long cheminement ne me fait pas perdre de vue l'horizon professionnel des élèves et des étudiants à qui je m'adresse, ne serait-ce que parce qu'il se confond avec mon histoire personnelle. Dans la majorité des cas, les étudiants de l'École auront à gérer des ressources documentaires ou archivistiques en vue d'assurer les meilleures conditions à l'exercice de la recherche, quelle qu'elle soit. Une part non négligeable des documents dont ils auront la charge seront issus des industries culturelles. Or, à n'en pas douter, un certain nombre des tâches propres au métier de conservateur, qui allaient de soi pour les générations précédentes, se heurteront à quelques difficultés dans l'avenir. En effet, à la connaissance nécessaire des *médias* dans toute leur diversité, à la gestion complexe de la coexistence de l'imprimé et du numérique natif (sans compter les millions de documents issus de campagnes successives de numérisation, réalisées selon des standards bien évidemment différents), à la fragilité intrinsèque aux contenus dématérialisés, à l'obsolescence programmée des machines qui les accompagnent, s'ajoutent les difficultés inhérentes à la conservation et à la mise à disposition d'objets hybrides, dont le statut ne cesse d'évoluer. La contrepartie heureuse de cette complexification, c'est que je ne crois pas possible de travailler dans les métiers de la conservation sans mener une réflexion sur ce qui constitue le devenir-patrimoine des industries culturelles.

Je voudrais conclure en évoquant la leçon d'un maître, mon maître en réalité. Je ne tiens pas seulement de Pascal Ory les méthodes de l'histoire culturelle, j'ai appris de lui une chose qu'il ignore peut-être avoir enseignée : avoir le courage de saisir à bras le corps les objets du monde qui nous entoure, oser penser de manière autonome, comme historien et comme adulte. Que mes élèves puissent mesurer les risques et les enjeux de la révolution qui se déroule sous nos yeux et qu'ils sortent de l'École armés pour à leur tour prolonger et conduire, tout au long de leur vie professionnelle, la réflexion que je n'ai fait qu'esquisser ce soir, tel est le principal vœu que je puis formuler, au commencement de mon enseignement à l'École nationale des chartes.

Je vous remercie de votre attention.

*Membre du campus
Condorcet-Aubervilliers
et de la ComUE
Paris Sciences et Lettres*

65, rue de Richelieu
F-75002 Paris
19, rue de la Sorbonne
F-75005 Paris
T +33 (0)1 55 42 75 00
communication@
enc.sorbonne.fr
www.enc-sorbonne.fr