

Le livre exposé : enjeux et méthodes d'une muséographie, 1999, Lyon.

Le livre exposé : enjeux et méthodes d'une muséographie de l'écrit

Journées d'étude organisées en novembre 1999 par l'ENSSIB, la Bibliothèque municipale de Lyon et le Conseil de l'Europe dans le cadre du projet d'Itinéraire culturel du livre.

Table des matières

Présentation	2
Exposer le livre, est-ce imposer l'ennui ? Hubert BARI	4
Les livres dans les musées en République Tchèque Lenka BLAZKOVÁ	7
La situation en Emilie-Romagne Rosaria CAMPIONI	14
Proposal for a book exhibition: elements and methods of conservation and display Laura GENSINI	19
Nouveaux modèles de l'édition Mario GUARALDI	27
Un musée des techniques comme outil de travail Alan MARSHALL	44
La St. Bride printing library James MOSLEY	52
Exhibiting European books in American libraries Daniel TRAISTER	56

Présentation

Les interrogations étaient nombreuses pendant ces deux journées de réflexion qui ont fourni une occasion, jusqu'alors unique, à un large éventail de responsables d'expositions et de musées dans le domaine du livre, de partager leurs expériences. Pourquoi et comment montrer le patrimoine livresque ? Comment réconcilier les exigences des conservateurs avec le désir d'un public de plus en plus large de découvrir ou de mieux connaître les multiples facettes de la chose imprimée à travers les âges ? Comment mettre des nouvelles technologies de l'information au service à la fois de la vulgarisation et de la conservation ? Comment, enfin, montrer l'écriture contemporaine telle qu'elle se pratique sur les réseaux ? L'idée même d'un musée du livre a-t-elle encore un sens à l'heure du numérique et du virtuel ? Autant de sujets de débats vigoureux et informatifs qui ont permis aux participants de donner la mesure des enjeux d'une nouvelle muséographie de l'écrit.

La diversité des lieux d'exposition du livre était pleinement reflétée dans les communications : qu'il s'agisse de musées du livre ou de l'imprimerie comme ceux de Mayence ou de Lyon, de bibliothèques spécialisées telle la St Bride Printing Library ou l'Annenberg rare book and manuscript library de l'Université de Penn State, de grandes bibliothèques généralistes comme les bibliothèques nationales de France et de Portugal et la Bibliothèque municipale de Lyon, de maisons des écrivains, ou encore de « lieux virtuels » comme le projet de consultation à distance de la bibliothèque de Voltaire à Saint-Petersbourg proposé par le Centre international d'études du XVIII^e siècle de Ferney-Voltaire.

Les orientations de leurs responsables étaient caractérisées, elles aussi, par une grande variété, reflet de la diversité des collections des institutions concernées, des considérations de conservation et des publics visés. Que l'inspiration initiale soit technique, bibliographique ou littéraire, que les institutions concernées disposent de moyens plus ou moins importants pour organiser des expositions permanentes ou temporaires s'adressant aux spécialistes ou au grand public, leurs responsables s'interrogeaient tous sur la signification et sur la façon de montrer le patrimoine livresque à l'heure des bornes interactives et des musées virtuels et bases de données iconographiques qui prolifèrent sur Internet.

Ne se limitant pas aux principes et normes actuellement en vigueur, les intervenants n'ont pas hésité à aborder les nouvelles pistes qui s'ouvrent aujourd'hui avec l'application des technologies nouvelles. Plus particulièrement, la diffusion sur Internet d'expositions virtuelles a soulevé à

maintes reprises la question des rapports entre musée réel et musée virtuel. L'impact du contexte économique et politique sur le fonctionnement et l'évolution des musées du livre fut également évoqué, permettant des comparaisons utiles entre des situations nationales et régionales.

L'objectif des organisateurs du colloque *Le livre exposé* était d'offrir, pour la première fois, un lieu où responsables scientifiques, organisateurs et scénographes pouvaient partager leurs expériences, établir un bilan provisoire des progrès récents dans le domaine de la muséographie livresque, et ouvrir de nouvelles pistes de réflexion. Un objectif qui a été largement atteint grâce à la qualité des communications et la forte motivation de l'ensemble des participants.

Exposer le livre, est-ce imposer l'ennui ?

Hubert BARI¹

Muséum National d'Histoire naturelle, Paris

Arrêtons de nous mentir : la pratique culturelle de la plupart des français exclut la visite des musées. Cela se comprend : je pense comme tous les millions de non visiteurs que les musées distillent l'ennui et prétendent faire passer des messages sur l'esthétique ou sur l'histoire de l'art qui échappent à la quasi-totalité de la population. De plus, ces musées sont trop souvent des inventaires après décès d'une humanité qui n'ose pas affronter son avenir et qui se réfugie dans son passé. Le discours est connu, mais pourtant le mal se propage : tout ce qui est un peu vieux doit finir dans un musée. Les livres sont souvent vieux, et c'est donc sans surprise qu'émergent de-ci de-là des projets où se pose le problème de leur exposition.

Hélas, comme pour la quasi-totalité des propositions de création de musées, l'exposition du livre répond à un besoin inexistant, à un marché de l'offre sans demande. Franchement, qui peut, hors du cercle restreint d'érudits et de gens raisonnablement cultivés, donc une infime minorité, vouloir constituer un potentiel de visiteurs suffisants ? Suffisants pour justifier le travail que toute exposition demande, et suffisants pour assurer – rêvons – un tant soit peu de rentrées financières... L'absence de ce genre de considérations triviales dans la réflexion des conservateurs de bibliothèques ou de musées a donné lieu à trop d'expositions distillant un ennui tel qu'elles en deviennent répulsives. Les visiter, c'est infliger aux visiteurs une punition, c'est dégoûter les scolaires qu'on y traîne de force, c'est gaspiller des énergies inutilement. Qui peut, hors un cercle restreint, éprouver un réel plaisir à visiter par exemple l'exposition « 700 ans de découvertes scientifiques » à la New-York Public Library en ce moment ?, franchement, personne ! Il suffisait de voir les gens hagards et égarés dans ces salles où étaient pourtant rassemblés des chefs-d'œuvre livresques. Mais quelle indigence dans l'accompagnement didactique, quelle laideur dans la présentation, quel ennui général.

Le livre qui a bercé notre enfance par ses histoires et ses images, qui nous a éduqué, qui rassemble plus que tout autre support la preuve de notre intelligence accumulée sur des millénaires, le livre est-il donc d'un mortel ennui dès qu'il est exposé ? J'ai tendance à croire que oui mais je sais aussi

¹ Muséologue et auteur de plusieurs expositions liées au livre et à l'histoire des sciences. Il a aussi écrit un roman intitulé *La Bibliothèque*.

qu'il porte en lui un potentiel émotionnel qui peut attirer le visiteur. Le livre, mais pas tous les livres. Il faut exposer le livre seulement s'il y a une légitimité, suivant deux critères essentiels qui si possible devront s'additionner :

- **légitimité historique** : par exemple une exposition sur Gutenberg à Strasbourg est légitime. Gutenberg y a vécu, y a fait vraisemblablement ses premiers essais, et la période « incunable » en Alsace est d'une richesse exemplaire. Un scriptorium d'abbaye est un lieu légitime, telle imprimerie peut en être un autre, et bien sûr toutes les bibliothèques le sont potentiellement.
- **légitimité patrimoniale** : il faut des objets rares, beaux, anecdotique et non des ouvrages faits de pages de textes qui paraissent aussi ordinaires que ce que le visiteur lambda possède chez lui. Les expositions du style « toute l'œuvre de X », dont les romans sont présentés en vitrine sont un moyen de tuer le livre.

Une fois qu'on s'est assuré que les livres qu'on veut exposer ont une réelle valeur visuelle et qu'ils entrent dans une démarche légitimée par l'histoire ou le lieu, encore faut-il bien les exposer. Un livre est une formidable machine à rêve, dont la puissance est merveilleusement racontée dans l'essai de Pennac *Comme un Roman* (Gallimard). Cette machine toutefois fonctionne uniquement par la lecture, et mettre un livre en vitrine revient à le stériliser, voire à le tuer. Une exposition du livre ne peut donc s'envisager que si tout un appareil muséographique l'entourne et nous restitue la part de rêve qu'il porte en lui.

Cet appareil muséographique est essentiellement composé :

- d'un scénario d'exposition ;
- d'un environnement qui réveillera la beauté intrinsèque du livre (sa typo, son illustration, sa reliure...) ;
- d'un accompagnement informatif ;
- d'un accompagnement animé.

J'entends par scénario d'exposition une histoire claire, si possible linéaire, qui est la colonne vertébrale d'une exposition. Le scénario une fois écrit détermine le graphisme, le décor, le contenu des textes accompagnateurs, et surtout, il détermine le choix des livres à exposer. Ce qui est essentiel, dans une exposition, c'est la clarté et la qualité du message à donner. Le choix des œuvres – et donc des livres – dépend du scénario, et les livres choisis doivent se plier au scénario.

J'entends par un environnement muséographique une addition de techniques qui valoriseront le livre. Ainsi il ne souffrira pas des éclairages indigents qu'on lui inflige généralement avec une salle

uniformément à 50 Lux, on s'efforcera de lui associer des œuvres d'autre nature, on fournira des fac-similés à feuilleter, des tables de lecture, un décor, etc.

J'entends par accompagnement informatif un appareillage si possible sonore sous forme d'un audioguidage permettant par exemple d'entendre une lecture et de replonger le visiteur dans la situation de son enfance où il se faisait raconter des histoires. Le graphisme peut se substituer pour partie à l'audioguidage, mais je reste fondamentalement pour l'accompagnement sonore d'une exposition, surtout sur le livre.

J'entends par accompagnement animé des procédés généralement vidéo et informatiques qui révéleront les pages cachées du livre, ou encore le cadre historique du livre non transposable dans une salle d'exposition (la maison d'un auteur, une salle d'imprimerie...). Ainsi, le feuilletage virtuel est une obligation dans une bonne exposition du livre.

Bref, on l'a compris : je milite pour une exposition du livre avec des moyens muséographiques importants, et donc des budgets conséquents. Je crois malheureusement que le prix à payer pour que le livre ne suscite pas l'ennui est un prix élevé, qu'on peut chiffrer entre 5 000 F et 10 000 F le m² d'exposition, uniquement en muséographie. Ce prix à payer permettra d'offrir une mise en scène sonore et visuelle, où le livre devient un objet précieux qui s'ouvre au visiteur pour lui livrer ses beautés et le secret de son texte. Avec ces moyens, le livre prend un sens dans une trame générale, une histoire offerte au visiteur avec tout le potentiel émotionnel qui fera le succès de l'exposition.

De telles réalisations existent : la plus exemplaire des expositions récentes reste à mon sens « Figures du ciel » à la BNF, certes difficile mais exemplaire dans les manières d'accompagner le livre (objets, films, ordinateurs, mise en scène, graphisme) mais il y a eu aussi les expériences strasbourgeoises comme « Mémoires des Siècles » ou « Jardin des Sciences » ou plus récemment « Adorateurs du Soleil ».

Hors de tout appareillage muséographique, un projet réduisant le livre à sa seule exposition en vitrine est comme l'exposition d'un animal dans le formol de son musée zoologique : un animal mort. Et un projet mort doit connaître le sort de ce qui est mort : être enterré. Et ceci pour la paix des vivants, c'est-à-dire les visiteurs potentiels, à qui trop de mauvais musées et trop de mauvaises expositions ont été imposés.

Les livres dans les musées en République Tchèque

Lenka BLAZKOVÁ

Bibliothèque de l'académie des Sciences, Prague

Je voudrais, dans cet exposé, mettre en relation l'état actuel des expositions présentées dans les musées avec l'histoire du livre en République tchèque. Dans la mesure où il n'existe, dans ce pays, qu'un seul musée du Livre en tant que tel, j'élargirai ma présentation à quelques autres expositions qui en sont, en quelque sorte, le complément. Certains musées présentent en effet une production locale de livres dont le caractère exceptionnel lui confère un intérêt qui ne se limite pas à leur région. Ces expositions ont donc une signification particulière pour nos connaissances en histoire du livre.

L'idée d'un musée du livre est vieille de plus de 150 ans puisqu'elle figure dans le programme originel de la Bibliothèque du Musée national, dès sa fondation en 1818. Tandis que la bibliothèque remplissait avec succès, la richesse de son fonds actuel le prouve, l'une de ses missions principales, à savoir la constitution d'une collection de manuscrits et d'imprimés fondamentaux pour la culture tchèque, le musée du Livre n'ouvrit ses portes que le 22 septembre 1957.

Il se trouve à 160 km de Prague, à Zďár-nad-Sázavou, dans les locaux d'une abbaye cistercienne du XIII^e siècle, reconstruite dans le style baroque durant la première moitié du XVIII^e siècle puis transformée en château, une fois le monastère supprimé. Son éloignement de Prague fut critiqué dès ses débuts. Toutefois, l'on peut dire aujourd'hui que le musée parvient à attirer des visiteurs, son éloignement des structures de recherche dans le domaine du livre restant un handicap. Le fait qu'il soit situé dans le magnifique monastère cistercien de Zďár, qui a joué un rôle éminent dans la culture de notre pays, notamment grâce à son excellente bibliothèque, aujourd'hui dispersée, donne cependant au musée cette dimension historique si importante. Dans le cadre du château, sont présentées de plus des expositions permanentes ou temporaires. À proximité du château, à Zelená Hora, est située ancienne église monastique de Saint-Jean-Népomucène, reconstruite après 1706 par l'architecte J. B. Santini – Aichel et inscrite sur la liste des monuments protégés par l'UNESCO.

Le musée du Livre occupe le premier étage de ce que l'on appelle la nouvelle prélatrice. L'exposition a connu différentes installations. Alors qu'elle comprenait neuf pièces à ses débuts, elle en a compté vingt-et-un après 1986, pour devenir le plus grand musée du livre. A la fin des années 80 toutefois,

quelques salles furent fermées lors de réparations.

Le musée présente l'évolution générale de l'écriture et du livre depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle. Il illustre les aspects techniques de la fabrication du livre, en particulier l'imprimerie (des presses à imprimer sont exposées). La reliure, les collections et l'histoire des bibliothèques sont aussi évoquées. Le cadre national est particulièrement présenté et situé dans le contexte mondial. Les textes qui accompagnent l'exposition, soit sur des panneaux indépendants, soit dans les vitrines, fournissent des informations détaillées sur les objets exposés. Les visiteurs étrangers disposent de textes traduits. Les livres exposés proviennent des fonds de la Bibliothèque du Musée national.

Certaines salles, particulièrement attractives, présentent des reconstitutions : un scriptorium médiéval, une imprimerie du 15^e siècle, un atelier de reliure et des bibliothèques de « *libri catenati* ». Une atmosphère inspirée de concentration intellectuelle pénètre le visiteur dans les salles où ont été installées des collections dans leur mobilier original. Il s'agit de la bibliothèque des Capucins de Roudnice-nad-Labem, celle de l'historien tchèque Gelasius Dobner (1717-1790) ou celle du château de Mladá-Vozice, installée dans la salle de la bibliothèque de la nouvelle prélatrice de Zďár. Pour envisager un aspect plus moderne des bibliothèques privées, est présenté l'intérieur cubiste du célèbre architecte tchèque Josef Gocár (1888-1945) auquel fait face le mobilier sculpté et polychrome de l'artiste original que fut Josef Váchal (1884-1969).

Un agrandissement de l'exposition est prévu pour faire place à du mobilier reçu ces dernières années (notamment celui de Ludmila Jirincová-Nováková, célèbre peintre et illustratrice). Chaque année, une exposition temporaire vient animer l'ensemble, au centre du musée, dans l'ancien réfectoire d'été dont le plafond présente une superbe fresque de K.F. Töpfer, datant de 1734. Ces expositions sont consacrées à des personnalités des métiers du livre : illustrateurs, typographes, imprimeurs, ou bien à des techniques de décoration des livres, à la reliure, ou encore à la littérature d'une époque donnée, etc.

C'est à Zďár-nad-Sázavou que se réunirent, en 1977, les participants de la première conférence internationale consacrée aux musées du livre. Ils furent ainsi parmi les hôtes les plus distingués du Musée à l'occasion de son vingtième anniversaire.

Il nous faut encore signaler que le Musée est redevable au professeur Radslav Kinský, descendant de la célèbre famille des Kinský comtes de Vchynice et Tetov, à qui l'État a restitué le domaine de Zďár, y compris le château baroque, en 1991 et qui a permis au musée de louer ces locaux,

poursuivant ainsi les bonnes relations traditionnellement entretenues par sa famille avec la culture tchèque en général et le Musée national en particulier.

À propos des expositions régionales que je mentionnais en introduction, un musée s'est ouvert en 1969, non loin de Zďár, à Kralice-nad-Oslavou. Fondée par le Musée régional de Moravie de Brno, cette exposition rappelle l'activité de l'imprimerie clandestine de l'Unité des frères moraves, apportée par ses membres en 1578 d'une localité des environs : Ivancice, à la suite d'une délation. L'on considère que cette imprimerie est la première, pour toute la Bohême et la Moravie, ayant appartenu à une collectivité. Elle fonctionna jusqu'en 1619, dans cette forteresse isolée qui appartenait à Jan de Zerotín, premier du nom, défenseur de l'Unité des frères. Durant ces quarante-deux années d'activité, plus de soixante-dix imprimés sortirent de ses presses : outre des recueils de cantiques, des catéchismes, des ouvrages de théologie et des livres de piété, notons surtout la célèbre « Bible de Kralice en six volumes » éditée de 1579 à 1594 puis celle en un volume éditée de 1596 à 1613.

À l'origine de l'ouverture de ce musée se trouve une campagne de fouilles archéologiques exceptionnelles menée sur le lieu supposé de l'imprimerie, dans les ruines de la forteresse qui avait été détruite durant les vicissitudes de la guerre de Trente Ans, à partir de 1628. Le travail des archéologues fut couronné de succès en 1971. Le matériau rassemblé d'une part confirme définitivement la thèse de l'existence d'une imprimerie sur ces lieux, d'autre part fournit un témoignage matériel de l'équipement d'une imprimerie de cette époque. Les objets qui ont été trouvés, en quantité respectable, sont parmi les plus anciens dont dispose l'histoire de l'imprimerie au niveau mondial. Parmi les 4000 pièces, souvent du petit matériel typographique, on trouve des caractères d'imprimerie, des louches pour la fonte de ces caractères, des chutes de métal ayant coulé lors de la fonte, des épingles de bronze destinées à fixer les feuilles de papier à la presse ou lors du séchage, des éléments décoratifs, etc.

Cet ensemble, trié et commenté, est désormais accessible à un large public dans un bâtiment moderne, construit dans ce but dans les années 1967-1969, aux environs des ruines de la forteresse. Le cœur de l'exposition est constitué par l'histoire de l'imprimerie de l'Unité des frères moraves depuis ses débuts, à Ivancice en 1562 jusqu'à sa disparition en 1656 où elle fut incendiée lors de la guerre entre la Suède et la Pologne, à Leszno en Pologne, où elle avait été transportée et où elle avait notamment servi à imprimer le Labyrinthe et d'autres écrits de pédagogie de J.A. Comenius. L'activité de l'imprimerie est placée dans le contexte historique politique, social et religieux que connaissait le royaume de Bohême de la seconde moitié du 16e et de la première moitié du 17e

siècle (évolution vers la Lettre de Majesté de l'empereur Rodolphe II sur les libertés religieuses, révolte des États de Bohême puis échec des États lors de la défaite militaire que fut la bataille de la Montagne Blanche en novembre 1620...).

Une carte de la Moravie par J.A. Comenius, datant de 1627 et qui a été agrandie pour être présentée dans la salle d'introduction à l'exposition, donne une idée des environs de Kralice à cette époque. L'exposition montre de plus l'influence décisive de l'imprimerie de Kralice sur le développement de la culture et de la langue tchèque. Les vitrines présentent les personnages-clefs de l'imprimerie de l'Unité des frères : les imprimeurs et leurs marques, parmi lesquels le fondateur de l'imprimerie Jan Blahoslav, évêque de l'Unité ; les traducteurs (y compris les traducteurs des différentes parties de la Bible), les commentateurs et même les auteurs de la présentation des livres. Les exemplaires des imprimés exposés témoignent de la richesse et de la variété de la production que couronne la Bible en tchèque (que l'on appelle Bible de Kralice) aussi bien du point de vue de l'impression que de celui du travail d'édition. On peut ainsi faire le lien entre les caractères retrouvés lors des fouilles archéologiques et leur impression dans les exemplaires exposés. Certaines pages de la Bible, ou d'autres livres, ont de plus été réimprimées et peuvent être emportées comme souvenir. Elles sont réalisées dans le cadre de l'exposition, sur la presse reconstituée de l'imprimerie de Kralice. Le mur est garni d'un agrandissement d'une vue d'époque d'un atelier d'imprimerie.

Parmi les témoignages de la pratique quotidienne de l'imprimerie, il nous faut signaler des corrections d'épreuves vieilles de plus de 400 ans où l'on voit indiquer les fautes d'impressions.

Une autre exposition, en lien avec celle consacrée à l'histoire de l'imprimerie de Kralice, est présentée au rez-de-chaussée du même bâtiment, depuis 1992, sur « J.A. Comenius et la Moravie de son époque ».

Près du bâtiment moderne d'exposition et non loin de la forteresse restaurée, l'église Saint-Martin, elle aussi, nous rappelle le groupe ayant gravité autour de l'imprimerie de Kralice. Elle fut construite dans le deuxième quart du XIV^e siècle sur les vestiges d'une chapelle romane. L'intérieur porte le souvenir de l'Unité des frères moraves et de leur imprimerie. Les murs de la nef sont garnis de citations de la Bible (toutes en Tchèque sauf une) qui datent de 1580 et dont l'auteur est le responsable de la communauté des frères de Kralice : Martin Dadan. Aujourd'hui, ces inscriptions forment un ensemble harmonieux avec les peintures du chœur, contenant même un motif de la légende de Saint Martin, ce qui pour être fréquent en France n'en est pas moins rare dans notre pays.

Des pierres tombales portent les noms des nobles et des hobereaux appartenant à l'Unité des frères mais aussi ceux des membres de l'atelier d'imprimerie : les traducteurs, imprimeurs et même ceux du personnel subalterne. Un nouvel autel, en forme de presse, a été érigé en leur honneur.

L'église Saint-Martin, les ruines de la forteresse et le bâtiment moderne du musée forment un ensemble unique pour que ce lieu, marqué par ceux qui firent notre histoire, remplisse sa mission. C'est ici-même, qu'en 1909 fut posée la première pierre d'un mémorial de la Bible de Kralice et de ses imprimeurs. Terminé en 1939, ce monument, qui se trouve aujourd'hui devant le musée, est sans doute le plus vieux mémorial en hommage à un livre.

Les expositions de livres présentées dans le cadre de collections muséales diversifiées sont relativement plus modestes. Elles sont souvent installées de façon permanente ou pour une longue durée là où l'imprimé, l'édition, ou leur mécénat ont joué un rôle dans la vie culturelle ou bien sur les lieux où ont été constituées de grandes collections.

C'est le cas par exemple du Musée de Jindrichuv Hradec qui possède un fonds important provenant d'une imprimerie et maison d'édition à la tête de laquelle se sont succédées plusieurs familles au fil des générations, de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à sa nationalisation après la Seconde Guerre mondiale. Ce fonds a permis d'installer une section spéciale de l'exposition permanente : « Le livre dans la région de Jindrichuv Hradec ».

Le visiteur peut ainsi découvrir non seulement l'édition régionale, la réception des livres, le rôle des imprimeurs dans la vie politique et sociale de la ville, mais aussi la fabrication des livres.

C'est justement le Musée de Jindrichuv Hradec qui a tenté de donner une nouvelle impulsion à la présentation du livre dans le cadre muséal. Les bibliothèques, les musées et les chercheurs ayant manifesté leur intérêt envers ce problème, le musée organisa en 1996 un séminaire de trois jours qui y fut consacré. L'année suivante, les treize exposés qui servirent de base aux débats ont été publiés en un recueil. Les participants au séminaire discutèrent de leurs expériences, de leurs idées et des problèmes qu'ils rencontrent, ils envisagèrent d'un point de vue théorique le livre comme objet d'exposition. Ce recueil donne ainsi une bonne vue d'ensemble de ce domaine en République tchèque.

Le troisième musée régional que je voudrais mentionner est lui aussi apparu sur un lieu traditionnel de production, en lien avec l'histoire du livre, même s'il ne s'agit pas d'une imprimerie. L'on

retrouve ici le nom des Zerotín, propriétaires du domaine, comme à Kralice. Je veux parler du Musée du papier de Velké Losiny, fondé en 1987, dans une manufacture de papier. Elle apparut vraisemblablement en 1596, date pour laquelle nous possédons son premier filigrane : les armoiries du fondateur de la manufacture, Jan de Zerotín, premier du nom. Il comporte un lion couronné supporté par trois bois. À la suite des Zerotín, de nombreux propriétaires se succédèrent, y compris les papetiers eux-mêmes, jusqu'à ce qu'elle fut nationalisée en 1949. En 1974, la papeterie fut classée Monument Historique de premier ordre et aujourd'hui elle est l'une des plus anciennes papeteries manuelles fonctionnant en Europe comme entreprise commerciale. Les fonctions de production et de présentation muséales sont ici réunies, fondant le seul « musée vivant » de ce domaine pour notre pays. Outre l'exposition elle-même, qui présente le développement de la fabrication du papier en général et dans les Pays tchèques en particulier, les ateliers principaux de fabrication manuelle sont accessibles au visiteur. Celui-ci peut vérifier en pratique, ce qui lui a été expliqué de façon théorique et, puisant dans la pâte à papier pour réaliser une nouvelle feuille, devenir papetier.

Nos musées ne peuvent pas procurer cette connaissance par l'expérimentation personnelle, cette vérification individuelle d'un processus artisanal, cette expérience par le contact. Pour toute sorte de raisons, les musées du livre ne peuvent pas organiser de cours de fabrication de livre ou d'autres activités de ce type. Le département des manuscrits et des imprimés anciens de la Bibliothèque nationale scientifique de Ceské Budejovice tente depuis 1996 de permettre à ses visiteurs de pénétrer dans l'atmosphère d'une bibliothèque médiévale. La partie la plus précieuse de son fonds (les manuscrits et les incunables) est installée, les conditions climatiques étant favorables, au premier étage de ce qui fut une chapelle de l'abbaye cistercienne de Zlatá Koruna. Ces réserves sont conçues comme une exposition : elles sont visibles mais la partie de la pièce où elles sont installées n'est pas accessible, les deux tiers restant de la pièce sont utilisés simultanément comme salle d'exposition et salle de conférence. Les rayonnages garnis de livres précieux séparés par un paravent, sorte de grille de bois derrière laquelle se trouve la table du bibliothécaire, sont en harmonie avec la voûte gothique de la pièce. Il en est de même pour le reste du mobilier. Les sièges des visiteurs possèdent un pupitre évoquant les bibliothèques médiévales de ce type, comme l'ensemble de la pièce. Des rayonnages sont munis de portes réalisées de la même façon que le paravent de bois et dans lesquelles sont fixées des vitrines pour présenter des livres. Au-dessus des rayonnages, dans les renforcements des ouvertures, des livres sont présentés sur un pupitre. Pour maintenir des conditions climatiques optimales, les visiteurs sont toujours en nombre limité.

Outre les expositions permanentes que je viens de décrire, l'histoire du livre est aussi présentée par les différents musées des arts décoratifs. Depuis leur création, au siècle dernier, ils ont constitué leurs fonds en considérant le livre comme pièce de collection témoignant de l'évolution de l'art et de l'artisanat dans le domaine de l'illustration et de la reliure. L'on trouve ainsi des livres dans des fonds de gravures, de miniatures, d'objets de cuirs...

Nous sommes bien forcés de constater que, pour le moment, les moyens multimédias ne sont pas entrés dans les musées s'intéressant à l'histoire du livre. Ils permettent pourtant sans aucun doute de soustraire les objets exposés à leur immobilité, à la position dans laquelle les a figés le point de vue adopté par l'installation. Les techniques multimédias certes ne remplacent pas l'expérience sensorielle du contact direct avec l'objet exposé, elles permettent toutefois, par exemple, de feuilleter le livre dans son entier, d'écouter la lecture de passages choisis, d'observer des détails de sa présentation graphique ou de sa reliure, ou bien, selon ses intérêts, de trouver une explication approfondie du contexte dans lequel il est apparu, de sa portée, de son destin ou des détails sur ceux qui l'ont réalisé... Les expositions ainsi préparées parviennent plus facilement à satisfaire les besoins divers d'un public varié – du profane au spécialiste du domaine. Espérons que dans l'avenir les conditions matérielles s'amélioreront pour les musées du livre aussi. Plusieurs projets de digitalisation de manuscrits et d'imprimés sont en cours en République tchèque, notamment à la Bibliothèque nationale, à Prague. De même la Bibliothèque du Musée national digitalise ses plus précieux manuscrits. La Bibliothèque de l'Académie des sciences a réalisé un cédérom sur les marques d'imprimeurs des XVI^e et XVII^e siècles. Qui sait si, un jour, ces pièces, une fois mises en accès, ne formeront pas une partie importante d'une sorte de musée virtuel du livre.

La situation en Emilie-Romagne

Rosaria CAMPIONI

Soprintendenza ai beni librari, regione Emilia-Romagna

Permettez-moi de vous transmettre les sentiments de Monsieur le Professeur Ezio Raimondi, Président de l'Istituto per i Beni culturali della Regione Emilia-Romagna (IBC), qui n'a pas pu être à ma place en raison d'un engagement antérieur à l'étranger : monsieur Raimondi est très sensible au thème de ce colloque.

Avant de parler de l'activité développée dans le secteur du patrimoine livresque et documentaire, je voudrais décrire d'une manière très synthétique le cadre législatif italien pour mieux souligner la spécificité de notre institut.

À partir de 1972, les régions légifèrent à la suite du passage des fonctions administratives en matière de musées et bibliothèques de l'État aux régions. Cependant, ce transfert a été suivi d'applications diverses.

Alors que la plus grande partie des Régions donne pouvoir aux adjoints régionaux à la culture, la Région Emilie-Romagne crée en 1974 l'Istituto per i Beni Culturali (IBC), en tant qu'instrument de programmation régionale et de conseil scientifique et technique dans le domaine des biens culturels. Par exemple, l'une des compétences les plus importantes de l'IBC est l'inventaire des biens artistiques, culturels et naturels de l'Emilie-Romagne. Il faut souligner que l'inventaire du patrimoine culturel n'est pas un but en lui-même, mais qu'il s'agit de l'origine de la programmation et, tout spécialement, de l'action de sauvegarde et de valorisation. Il suffit de reprendre l'impératif originel de l'IBC ; connaître pour conserver.

Un moment décisif dans la vie et le développement de l'IBC, est la naissance en 1983 de la Soprintendenza per i beni librari e documentari (Direction du livre et de la documentation). Ce service s'occupe entre autre des activités d'inventaires, de renseignements bibliographiques et d'archives, du contrôle des interventions de conservation et restauration du patrimoine livresque et documentaire. Il a également pouvoir de tutelle sur le patrimoine livresque. Le côté technoscientifique développé découle du fait que la Direction du livre soit placée à l'intérieur de l'IBC

plutôt qu'auprès du département de l'adjoint : d'autres Régions ont plutôt privilégié leur fonction administrative en jouant un rôle plus bureaucratique.

L'activité de recherche de la Direction du livre est variée et multiforme. Pour les inventaires, rappelons l'Inventaire des éditions du XVI^e siècle, qui, à la différence de l'initiative lancée par l'Istituto Centrale del Catalogo Unico, couvre aussi les éditions imprimées à l'extérieur du pays et certains imprimés qui ne rentrent pas dans l'inventaire national, tels que les éditions hébraïques et les affiches. 220 bibliothèques y ont participé. Un autre inventaire est destiné au catalogage des estampes que l'on trouve dans les principales institutions publiques de l'Emilie-Romagne : presque 200 000 estampes qui vont du XV^e au X^e siècle ont été enregistrées. Les notices de deux inventaires lancés au début des années 80 ne furent prévues que sur fiche traditionnelle ; il y a deux ans nous avons enfin commencé l'informatisation de ces données.

En ce qui concerne les archives, l'attention ne se porte pas uniquement sur les archives historiques des mairies mais s'étend aux archives littéraires. Ces dernières nécessitent souvent une série presque infinie d'opérations : l'acquisition des documents auprès des héritiers, l'inventaire et sa publication, le dépôt dans la bibliothèque la plus adaptée à leur mise en valeur et leur usage. Cette attention portée aux archives littéraires est tout à fait naturelle dans une région où on retrouve d'importantes maisons d'écrivains telles que Casa Carducci à Bologne et Casa Moretti à Cesenatico.

Giosue Carducci né en 1835 en Toscane, s'établit à Bologne en 1860 et fit de la ville une deuxième patrie. Il fut partie prenante tant de la vie académique que de la vie civile. Pour éviter la dispersion – je cite – « De la bibliothèque du grand Poète et de l'ensemble précieux de ses autographes et cartes » la Reine Margherita de Savoie acheta la maison où se trouve l'appartement habité par Carducci jusqu'à sa mort, et la donna à la Mairie de Bologne le 22 Février 1907. La Ville s'engagea à l'ouvrir au public.

La Bibliothèque contient à peu près 40.000 volumes et une correspondance de grande importance. L'endroit peut fasciner le visiteur qui voit, en général, l'ordre voulu par le poète. L'intention, soulignée à plusieurs reprises par la Mairie de Bologne, est d'en faire une plaque tournante pour la recherche et les études sur Carducci et sur la littérature liée à l'histoire de la société italienne post-unitaire, ainsi qu'un lieu de conservation pour d'autres fonds littéraires. Cette volonté, pourtant, se heurte au manque de place et de personnel.

Les mêmes problèmes affligent Casa Moretti, qui a reçu d'importantes donations et qui parvient à organiser des journées d'étude et des expositions ; elle publie tous les six mois le cahier « Archivi del nuovo ». La maison où naquit Marino Moretti le 18 Juillet 1885 et où il passa la plupart de sa vie jusqu'à la mort en 1979, se trouve sur le port et fut donnée à la Mairie de Cesenatico en 1980, par la sœur du poète, pour favoriser les études et l'éducation. Parmi les activités les plus récentes, je rappelle le colloque « Non c'è luogo per me, che sia lontano » ciblé sur les itinéraires européens de Marino Moretti qui s'est tenu ce printemps et a vu la coopération de mon Institut, de l'Ambassade de France et de l'Institut Culturel Italien de Paris. À cette occasion, les participants ont souligné la nécessité de reconsidérer l'interprétation prédominante de l'écrivain enfermé dans son foyer, dans sa province de Romagne, et préciser, par contre, que sa façon d'être «provincial» se mesurait avec des milieux tout sauf provinciaux, Français, Belge et Hollandais.

Je veux signaler que beaucoup d'archives culturelles (et je pense non seulement à l'ensemble documentaire des hommes de lettres, mais aussi des architectes et des artistes) sont déposées dans les bibliothèques et les instituts de centres résidentiels assez petits et ils risquent d'être presque oubliés ou mal exploités. D'ailleurs, la dissémination des biens culturels fait partie de l'histoire italienne et l'Emilie-Romagne n'est pas différente. C'est une caractéristique qu'on peut considérer favorablement en tant que richesse et vitalité culturelle de la communauté mais qui rend plus difficile la consultation et plus complexe la recherche. Cela peut se traduire en termes d'obstacle pour la pleine valorisation des documents.

Pour dépasser cet inconvénient, la Direction du livre est en train de mettre au point un site Internet qui puisse aider les chercheurs et les instituts qui ont des fonds littéraires : ce site donnera un plan détaillé des fonds, de leur composition et consistance, des instruments disponibles et des modalités de consultation.

Un autre inventaire vient d'être lancé par la Direction, concernant les archives des maisons d'édition. Je pense que les résultats de cette recherche donneront aussi des éléments importants pour l'étude des fonds littéraires, vu les relations épistolaires entre certains écrivains et l'éditeur. À ce propos, les rapports de confiance et de coopération entre Carducci et la maison Zanichelli sont paradigmatiques et apparaissent à la fois dans les documents du poète et dans ceux de la maison d'édition.

Chers collègues, vous allez à ce point vous dire que je ne vous parle pas des musées du livre, que je suis « fuori tema », comme un professeur italien dirait à son élève qui n'a développé correctement

sa rédaction ! En Italie, la typologie du musée du livre n'est pas répandue : le seul vrai musée du livre dans notre région se trouve à Parme. Il s'agit du Museo Bodoniano et documente l'activité du célèbre imprimeur Giambattista Bodoni. On y trouve des éditions rares, des poinçons/petits fers, des clichés ; il a été ouvert en 1963 à l'intérieur du Palais Farnèse dit de la Pilotta, à côté de la Biblioteca Palatina. Ce dernier mois de Juillet, un nouveau texte de constitution du Musée a reçu l'approbation. Le Président et le Directeur auront auprès d'eux un Conseil d'administration de 8 membres, parmi lesquels on trouve un représentant du Ministère de la Culture, un représentant de mon Institut, un représentant de la Province et un autre de la Mairie de Parme. Le Conseil n'est pas encore installé, mais je souhaite que cette nouvelle organisation soit le début d'une intense activité didactique et scientifique dans le domaine de l'art typographique et graphique.

Je pense d'avoir ainsi expliqué la raison qui m'a poussé à parler des lignes politiques culturelles en Région et qui s'expriment à travers l'IBC, plutôt que d'un seul musée qui n'a d'ailleurs encore exprimé toutes ses potentialités.

Je crois que la performance d'une politique régionale dans un Pays tel que l'Italie, où le patrimoine est dispersé, se mesure sur l'organisation générale plutôt que sur le développement de quelques points d'excellence.

L'action régionale est fondamentale pour bâtir, avec les Provinces, un réseau d'information et de relations entre les instituts qui partagent les mêmes intérêts ; pour dessiner une sorte de musée étendu où chaque pièce puisse montrer sa spécificité sans perdre de vue le contexte territorial où il se trouve.

Dans notre région il y a une forte demande potentielle de « produit culturel » qui, si elle est mal comprise, risque de se concentrer seulement sur certaines villes, par exemple Parme, Ravenne, Ferrare et sur certains « biens culturels ». Un terrain d'action pour l'IBC peut être illustré par le soutien à la qualification du tourisme d'art et culture, à travers des itinéraires qui engendrent la richesse intérieure et la redécouverte des centres plus petits, mais également importants au point de vue historique.

À ce sujet la direction a accepté avec enthousiasme de participer à la construction de l'Itinéraire culturel du livre. Il s'agit d'un projet qui va contribuer, je l'espère, à la mise au point du patrimoine livresque, documentaire et des lieux où le patrimoine est conservé. L'Emilie-Romagne est riche en bibliothèques placées à l'intérieur de palais historiques de grande beauté et magie, aux fresques

importantes des salles où l'on admire des manuscrits enluminés et d'autres trésors. Qui parmi nous n'a eu un frisson la première fois qu'il a vu la salle Nuti de la Biblioteca Malatestiana ? Je ne peux que remercier les créateurs du projet, le CERL, le Conseil de l'Europe, l'Enssib, pour l'attention portée à mon Institut. Nous avons ainsi la possibilité de faire connaître au grand public la richesse de nos bibliothèques. D'autant plus que notre région, et Bologne tout spécialement, sera l'une des protagonistes du Jubilé de l'Église après le 25 Décembre, en tant que centre d'accueil des pèlerins.

Proposal for a book exhibition: elements and methods of conservation and display

Laura GENSINI

Université de Florence

The goal of this essay is to present preventive conservation criteria and general causes of book damage and preservation, and also to suggest possibilities for the most appropriate display cases and storage methods.

A book is one of the most problematic objects to preserve and to exhibit, due to its paper or parchment and leather characteristics. All of them are organic materials and, for this reason, they are very sensitive to lighting as well as to alterations in temperature and humidity.

The ideal situation for both exhibits and the maintenance of permanent collections requires a strong partnership between the museum curator and professionals such as architects skilled in exhibition techniques, climatologists, and lighting experts.

This constant collaboration is crucial to the prevention of that which unfortunately can often still be seen in many collections: badly-located hygrometers, improper climatisation systems, uncontrolled natural lighting, artificial lights, et cetera.

It is true, especially in Italy, that in many cases museums are located in historical buildings, where the development and maintenance of suitable conditions are difficult, but not impossible.

In order to preserve our cultural heritage, we must act to prevent deterioration, rather than merely attempt to restore pieces once decay has already begun.

This essay will briefly discuss causes of degradation of paper and parchment materials and will put forth suggestions regarding proper book conservation and book display methodology².

² Thanks to the extensive research of the staff of Climatologia e Conservazione Preventiva dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, it is now possible to discuss this subject from an informed, scientific perspective.

Causes of degradation

There are three principal deteriorating agents of paper, parchment and leather:

- physical-chemical, such as physical corrosions from the light, temperature³, or humidity; chemical corrosions due to atmospheric pollution or chemicals used in the paper's production⁴ ;
- biological, such as insects, "silverfish", mold, foxing, other micro-organisms ;
- human effects, such as wear due to frequent or improper use and careless handling⁵.

These can be subdivided into two additional categories of slow and fast processes. Many of these reactions are unforeseeable or uncontrollable, because they are due to natural processes.

To thoroughly understand the process of degradation, one must analyse both the materials and the damaging agents involved.

Paper consists mainly of vegetable fibers and glue. The lignine, which is part of these fibers, is very light-sensitive and causes the acidity of the paper⁶. Three principal chemical reactions can damage paper and leathers:

- 1) The acidity attacks the fibers and breaks the connections of the hydrogen between the molecules. The paper thus loses its resistance to degradation;
- 2) Oxidation of carbon atoms, due to the humidity;
- 3) Depolymerization and the breaking of the molecular chains⁷ occur in a photochemical reaction, principally due to UV rays.

Preservation measures include

- protection from light
- protection from unsafe temperature and relative humidity conditions
- protection from pollutants and airborne particles
- proper storage and handling
- methods of book display

³ The temperature alone is not badly damaging; with the change in humidity, however, it becomes extremely problematic.

⁴ Now more controllable, thanks to the new technology.

⁵ A. Lienardy, *Degradations des livres: causes et remedes*, Nivelles, 1984, p. 209.

⁶ A. Lienardy, *op. cit.*, pp. 205-206.

⁷ *Ibidem*.

Protection from light

Light causes the fading of many inks and can yellow and embrittle paper⁸. Light damage is cumulative and irreversible.

First, the problem of natural light must be faced.

Because all light will cause damage, we recommend that no book be permanently displayed. The best display conditions are those with low light levels and no daylight. When this is not possible, the windows should be blocked with shades, blinds, synthetic curtains, or lamellated fabric⁹.

Ultraviolet (UV) rays are found in all daylight, most abundantly in sunlight, and in certain artificial light, such as that from most fluorescent and metal halogen lamps.

UV rays are especially harmful; thus, international consensus dictates that the UV component cannot exceed 75mW/Lumen¹⁰; while lamps under this level will cause some damage, it is relatively slow and moderate¹¹.

Special filters are available to screen out UV radiation. Inexpensive plastic sleeves can be purchased for fluorescent tubes. Windows or cases can be covered with stick-on UV-absorbing films, or rigid sheets of UV-filtering plastic or glass can be used in windows.

The type of light chosen and the time of exposure are crucial, because of the well-known risk of changes in humidity balance.

For display lighting, the fiber optic method¹² seems to be the most suitable. It has been proven effective in the few instances in which it has been utilized. This method produces a white light, which directly illuminates the object itself, without encompassing the surrounding area. Despite this intensity, fiber optic light does not emit heat because the heat-producing IR rays¹³ are eliminated from the illumination of the light source, which in this case remains far from its object¹⁴. The UV rays, on the other hand, are blocked by a special filter. This method also creates the possibility of modulating the intensity of the light. Another advantage of fiber optics is the ease with which the lamp can be serviced and adjusted due to the distance of the displayed object from the light source.

⁸ A. Lienardy, op. cit., pp. 206-207.

⁹ Oral interview with Roberto Boddi (Climatologist at the Opificio delle Pietre Dure di Firenze), 9/XII/1996.

¹⁰ AA.VV., Problemi espositivi dei codici miniati, in "Kermes - arte e tecnica del restauro", IX, 27, Firenze, 1996, p. 31.

¹¹ Ibidem.

¹² The subject is discussed at length in AA.VV., Problemi espositivi ..., op. cit., pp. 28-41.

¹³ Which alterate the climatic conditions.

¹⁴ Up to 10 m.

This permits the use of hermetically-sealed cases and allows the light to be serviced even while the museum is open¹⁵. The only disadvantage of this method is its current high price.

Regarding the ambient light, it is best to use low-voltage halogen lamps, but these must be aimed at a white wall in order to utilize the reflected light rather than the intense direct light¹⁶. Although the primary objective of museum lighting is to properly illuminate the art object, one must also always remember that the exhibit itself is for the public; therefore, it is best to balance the interests of the art with those of the viewing audience.

In any case, ordinary household bulbs (incandescent or tungsten lights) contain negligible UV rays and are therefore not to be completely dismissed. These bulbs give off heat, however, and should not be placed near the books or the artwork.

Regardless of the type of light used, it is prudent not to expose the books or paper materials for more than three consecutive months. In this case, I suggest a rotation of the selected pieces on display and certainty that the microclimate within the case remains stable¹⁷.

In addition, the objects must not be exposed to light sources of more than 50 lux.

In summary, for proper conservation of books and paper materials, it is necessary to respect the following:

- the elimination of UV radiation
- the reduction of infrared radiation
- the reduction of the light intensity
- the reduction of display time

Protection from unsafe temperature and relative humidity conditions

Because warm or moist conditions accelerate deterioration, temperature and relative humidity (RH) should not exceed 20° C¹⁸ and 55-60 %, respectively¹⁹. High temperature and RH also encourage

¹⁵ The possibility of sealed display cases solves not only the conservation problem, but also that of security.

¹⁶ The reflection is used not only to reduce the UV radiation, but also because it causes less strain on the human eye.

¹⁷ R. Boddi, E. Allodi, *Microclima: una necessità per la conservazione*, Firenze, 1988, pp. 27-31.

¹⁸ Storage temperature must be maintained at 15°. Cfr. A. Lienardy, *op. cit.*, p. 210.

¹⁹ For the exhibition of parchment books, however, the RH must remain at 40% (parchment is an extremely hygroscopic material and sensitive to ambient thermohyrometrical variations). Cfr. AA.VV., *Problemi espositivi ...*, *op. cit.*, pp. 33-34.

mold growth, insect activity, and the oxidation process. Very low RH, below 25 %, is believed to be less damaging but may cause paper to become brittle.

Temperature and RH should remain constant. Climatic fluctuations cause expansion and contraction, which can lead to structural damage in paper, weaken the attachment of media, and cause distortions such as the rippling of paper.

Storage enclosures may provide some degree of protection against daily fluctuations but will not protect paper from long-term or seasonal changes. Temperature can usually be controlled by heating and air conditioning, but more expensive equipment may be necessary to keep the RH constant all year. Without such equipment, some control can be maintained by using portable dehumidifiers in summer and by lowering the heat in winter. During periods of high humidity, it is better to use fans to circulate air and help discourage mold growth. If the building doesn't have excellent climate controls it is better not to store books and works of art on paper in basements or attics and direct contact with the walls.

In addition, other security measures, such as the use of humidity stabilizers (silica gel or "Art-Sorb"), can be applied within the display cases.

Protection from pollutants and airborne particles

Dust and soot will soil delicate, porous paper surfaces and are difficult to remove safely. Ubiquitous pollutants from industrial gases, auto emissions, and heating compounds are readily absorbed into paper, where they form harmful chemicals that can discolor or embrittle. In addition, sources of internal air pollution, such as copying machines, new construction materials, paint fumes, new carpets, and emissions from wooden cabinets can attack paper. Controlling air quality is often difficult. Probably the most practical way to protect art on paper is to enclose each object in protective housing made with appropriate materials. Dust assists the proliferation of micro and macroorganisms (every kind of insect and also mice), which appear mostly with the augmentation of temperature and atmospheric humidity. It is therefore necessary to frequently ventilate the room²⁰ and to eventually equip the climatisation system with a "Hepa" filter or carbon active filter, and/or electrostatic filters.

²⁰ AA.VV., *Problemi espositivi ...*, op. cit., p. 31.

Disaster strikes

Although hurricanes and earthquakes may be rare, water accidents are common. Even a small amount of water from a leaky roof or pipe can do significant damage to a paper collection²¹. Should an accident occur, it is important to dry paper right away before mold sets in. If the objects are too wet to dry right away, it may be necessary to freeze them.

Proper storage and handling

The places which house paper materials must be studied painstakingly. Careful examination of the materials composing the shelves and cases, both for storage and display, is crucial. On the one hand, wood can be dangerous because of xylophagous insects. On the other hand, metal can increase the humidity. To prevent these problems, wood can be treated in advance with a protective coating²² and metal can be insulated with hygroscopic material²³.

Clearly, works of art on paper should be touched as little as possible. When handling is necessary, hands must be very clean or, preferably, white cotton gloves worn.

Displaying books

The ideal display case consists of a lower portion of iron (with treated plates 3 mm thick) which resolves the conservation and security problems with locks and invisible screws to prevent breakage attempts.

The display case should contain an interspace (a compensation air chamber) to:

- eliminate contact of the book with an external surface ;
- permit the passage of the illumination system.

This iron portion must additionally and hiddenly house a place for humidity stabilizers (silica gel)²⁴. Today, instead of silica gel, a new Japanese chemical compost, "Art-Sorb," with a base of silica gel and an addition of lithium chloride (a fast reagent), can be the best solution. It is produced in pearls and panels for easy positioning within the case²⁵.

²¹ A. Lienardy, op. cit., p. 207.

²² They are dangerous because of the acid emanations of glue as well as some types of veneer. These can have damaging chemical interactions with paper materials.

²³ AA.VV., Problemi espositivi ..., op. cit., pp. 31-32.

²⁴ AA.VV., Problemi espositivi ..., op. cit., p. 32.

²⁵ Oral interview with Roberto Boddi (Climatologist at the Opificio delle Pietre Dure di Firenze), 9/XII/1996.

The upper section of the case must consist of anti-reflective glass in order to allow more viewer enjoyment.

To correctly display the book – after removing it from storage – the incidence of structural tensions on the morphological characteristics of the materials must be calculated. It must be remembered that the spine exerts force on the internal part of the pages²⁶.

In general, it is best to use an inclined stand of inert material which offers support on the sides as well as at the base of the book²⁷. Close attention must be paid to the gravitational pull on the pages as well as the friction caused by their sliding against one another. Thus, much work is involved in the proper positioning of a book for display.

Opening the volume presents other difficulties. In order to hold the pages, one should use a transparent ribbon (not a natural or synthetic yarn) of natural fabric. Silk voile works well. Clearly, the dimensions vary according to the size of the pages. The use strips of voile, blocked with velcro, makes it possible to support and hold the pages while creating minimal superficial friction²⁸.

Updated bibliography for specialists in the field²⁹

AA.VV., "Problemi espositivi dei codici miniati", in *Kermes - arte e tecnica del restauro*, IX, 27, Firenze, 1996, pp. 28-41.

BODDI R., ALLODI E., "Microclima : una necessità per la conservazione", in *Kermes - arte e tecnica del restauro*, I, 2, Firenze, 1988, pp. 27-31.

CLAPP A.F., *Curatorial Care of Works of Art on Paper*, New York, 1987.

Conservation of Historic and Artistic Works on Paper, Proceeding of a Conference Symposium 88, Ottawa, October 3-7, 1988, Ottawa, 1994.

Conservazione dei materiali librari, archivisti e grafici, a cura di M. REGNI e P. TORDELLA, vol. I, Torino, 1996.

COPEDE' M., *La carta e il suo degrado*, Firenze, 1991 (reprint 1995).

²⁶ AA.VV., *Problemi espositivi ...*, op. cit., p. 33.

²⁷ Ibidem.

²⁸ AA.VV., *Problemi espositivi ...*, op. cit., p. 34.

²⁹ This is a select bibliography; for a broader list of pertinent titles on these topics, please refer to the specific bibliographies in each text.

ELLIS M.H., "Works of Art on Paper", in *Caring for your Collections*, New York, 1992, pp. 40-51.

ELLIS M.H., *The Care of Print and Drawings*, Nashville, Tenn., 1987 (reprint Walnut Creek, Calif., 1995).

GIOVANNINI A., *De tutela librorum - La conservation des livres et des documents d'archives*, Genève, 1995.

GREENFIELD J., *The care of Fine Books*, New York, 1988.

JAMES C., CORRIGAN M., ENSHAIAN M.C., GRECA M.R., *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*, Firenze, 1991.

JOHNSON A.W., *Il restauro del libro*, ed. ital. Padova, 1989 (I ed. Londra, 1988).

Il Museo della carta e della stampa della SIVA, catalogo a cura di G. DI CAPUA, Roma, 1987.

LIENARDY A., *Dégradations des livres : causes et remèdes*, *Proceeding of a Conference*, Nivelles, August 23-26, 1984, Nivelles, 1984, pp. 205-212.

OGDEN S., *Preservation of Library and Archival Materials*, Andover, Mass., 1994.

PERKINSON R.L., DOLLOF F.W., *How to care for Works of Art on Paper*, Boston, 1985.

Restauro e conservazione delle opere d'arte su carta, catalogo della mostra a cura del Laboratorio di Restauro del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, 1981.

ZAPPELLA G., *Manuale del libro antico*, Milano, 1996.

Nouveaux modèles de l'édition

Mario GUARALDI
Guaraldi Editore

1. Un avant-propos nécessaire

Les innovations technologiques qui se sont affirmées d'une façon tumultueuse au cours de ces dernières années au niveau des grands réseaux informatiques et la véritable révolution qui a bouleversé le domaine des télécommunications, tout cela a inévitablement investi la filière du livre toute entière.

Ce terme "inévitablement" explique assez bien que la révolution potentielle en cours dans le monde de l'édition est plutôt vécue passivement par les éditeurs et non pas gérée d'une façon active par ceux-ci.

Dans un bref délai, les effets de chacun de ces éléments innovateurs, mais surtout leur interaction et l'interaction générale des nouvelles technologies avec les modalités "traditionnelles" de la production et de la distribution du livre, produiront certainement une rupture au niveau de la résistance psychologique que le milieu éditorial exprime actuellement, comme nous le verrons, dans les termes d'une tactique défensive du statu quo même quand celui-ci est désormais tout à fait irrationnel et basé sur le gaspillage.

Un changement profond des modalités productives et de distribution de l'édition va se produire assez vite, surtout au niveau des nouvelles professionnalités éditoriales exigées par cette nouvelle frontière qui nécessiterait, pour la première fois, un authentique projet européen de formation.

Les contradictions et les tortuosités du "vieux" système productif et distributif du livre sont actuellement comme "mises à nu" et dénoncées: nous pourrions donc penser non pas à une évolution, mais à une véritable discontinuité, à une rupture de l'ancien équilibre traditionnel. Le passage du "vieux" au "nouveau" exige la capacité de surmonter toute une période de difficultés et de compromis à laquelle il sera opportun d'attacher une attention particulière.

2. Les facteurs du changement

Pour le moment, au risque de “simplifier” (mais en réalité pour se débarrasser des lieux communs qui pourraient créer des malentendus), il suffit de dire que l'ensemble des facteurs qui interagissent et poussent vers le nouveau modèle de production et de distribution du livre, que nous pourrions définir d'une façon générale à la demande (on demand), sont les quatre suivants :

2-A. Le développement de l'internet

Le développement de l'internet en raison de la quantité de ses utilisateurs, de la rapidité de la navigation et de la transmission des données, de la “pertinence” dans la recherche des informations (grâce au développement des moteurs de recherche), et surtout en raison de l'affirmation de l'E-commerce dans le web.

Nous ne traitons pas ici le facteur principal de cette révolution, l'internet et son développement : les analyses qui attribuent au grand réseau, ou mieux encore à la grande “autoroute télématique” mondiale, les prémisses d'une transformation radicale dans la distribution des informations, des biens et des services, sont désormais objet d'une information constante par la totalité des médias.

Voyons plutôt en quoi consistent les trois autres facteurs qui interagissent avec Internet, en produisant le mélange détonnant de l'actuelle explosion éditoriale “à la demande”.

2B. Les nouveaux logiciels de transmission et de réception des fichiers de texte

(PDF) qui de plus en plus se sont affirmés non seulement pour la lecture sur écran des textes déjà mis en page, en temps réel et pratiquement sans frais, mais surtout pour l'impression à distance (remote) de ces mêmes textes, en utilisant les nouvelles machines d'impression numérique ;

2B1. Le “PDF” (*Portable Document Format*) : Il s'agit du standard actuellement le plus efficace pour la diffusion électronique des documents car il offre des avantages extraordinaires en comparaison avec les formats HTML ou fichiers Word téléchargés. Pratiquement, il s'agit d'une clef qui bloque les documents déjà élaborés et mis en page avec d'autres programmes (Word, X-press, Frame-maker, etc.) sans risques pour la mise en page originale pendant la transmission. En particulier ce format est le seul qui soit “multi plates-formes”, c'est-à-dire que les fichiers PDF sont peu volumineux et peuvent être visualisés par quiconque disposant du logiciel gratuit Acrobat Reader. Les fonctions de navigation et de zoom d'Acrobat Reader permettent de mieux profiter du

texte et des images des fichiers PDF. En plus le format numérique PDF intègre un outil de recherche textuelle très puissant. Il est ainsi très facile de visualiser et d'imprimer les fichiers PDF page par page, identique à l'écran comme sur papier, avec une qualité de mise en page toujours respectée quel que soit l'équipement du lecteur.

Au niveau professionnel de la maison d'édition la transformation des textes déjà mis en page en format PDF exige un logiciel qui s'appelle Acrobat Distiller qui permet la création du fichier et Acrobat Exchange qui permet sa manipulation.

2B2. L'O.C.R. : La reconnaissance optique des caractères (*Optical Character Recognition*) Il s'agit d'un logiciel qui permet de reconnaître le caractère d'un texte après son passage au scanner, c'est-à-dire de transformer une image en fichier de texte. La capacité de reconnaître les caractères atteint désormais 98 %, ce qui implique quand même la nécessité de relecture du texte et sa correction finale. Mais il existe aussi la possibilité que les mots non reconnus par l'ordinateur soient sauvés comme image (bien entendu dans le cas où le caractère et sa dimension restent les mêmes dans la version définitive).

Ce genre de logiciel permet aujourd'hui de récupérer, de "ressusciter" même - pourrait-on dire - des milliers de textes qui avaient été composés et imprimés avec des systèmes qui maintenant semblent archaïques (caractères de plomb, films, etc.) sans devoir les digitaliser à nouveau et avec une économie de temps et de frais remarquables. Les textes ainsi récupérés pourront être remis en page dans n'importe quel format et avec n'importe quel "caractère".

Grâce à cette génération de logiciels, le livre, le produit de la créativité au niveau de l'écriture, n'est plus destiné à mourir comme auparavant (une fois que le livre sort du commerce ou que son tirage s'épuise). Les fichiers récupérés pourront être imprimés "à la demande" c'est-à-dire chaque fois qu'un lecteur le demande même en une seule copie.

2C. Les nouvelles technologies de l'impression numérique

Les nouvelles technologies de l'impression numérique : soit noir et blanc, soit couleur, qui se caractérisent par des coûts constants, c'est-à-dire indépendants du tirage, rendent donc possibles des tirages "à mesure" de la commande effective ; cette nouvelle possibilité fait disparaître les besoins (et surtout les coûts) du stock, en éliminant les risques d'investissements typographiques considérables, pour des tirages établis "a priori" avant la "réponse" du marché. Bien sûr, le coût

unitaire de ce genre d'édition est peut-être plus élevé que celui basé sur les "classiques" 1000 exemplaires de la traditionnelle impression offset, mais l'économie générale du tirage est, du point de vue financier, beaucoup plus avantageuse.

Parler d'impression numérique peut créer une ambiguïté.

Sans prétendre donner ici une leçon de technique d'impression, il suffira de rappeler au lecteur que l'impression offset implique – dès le moment de la mise en page du fichier, jusqu'au démarrage de la machine offset – au moins quatre phases de travail :

1. l'impression du fichier sur film ;
2. le montage des films selon la disposition particulière qui fait que les feuilles de papier (70x100 ou 64x88 centimètres), une fois pliées en seize ou trente-deux pages, forment la toison du livre, avec les pages dans la bonne succession ;
3. l'impression photographique de la plaque en métal qui sera appliquée aux cylindres de la machine ;
4. la "mise en marche" de la machine qui implique encore une phase de mise au point de l'encrage et du registre des images et qui fait qu'un certain nombre de copies soient gâchées avant que l'impression devienne parfaite. Le véritable tirage (supposons de mille copies) se fera ensuite en très peu de temps.

Il est facile de comprendre que la plupart des frais d'impression est déterminée par les quatre opérations préliminaires: c'est pour cela qu'on peut affirmer que la première copie d'une édition offset coûte environ les 80 % du coût total du tirage et que la dernière copie seulement, le coût du papier.

Les nouvelles techniques d'impression numérique permettent au contraire de "sauter" quelques unes ou la totalité de ces phases préliminaires du travail. L'économie de temps et d'argent est évidente.

Voyons maintenant les différentes techniques d'impression ou d'édition numérique.

2C1. "De l'ordinateur à la plaque d'impression" (*Computer to plate*)

C'est la technique qui permet de sauter les deux premières phases (l'impression du film et son montage). L'impression de la plaque se réalise à partir de la commande qui parvient directement de l'ordinateur. L'ordinateur lui-même contrôle ensuite les paramètres corrects de l'impression offset.

Cette technologie s'est révélée très utile surtout au niveau des petites machineries offset pour des

tirages moyens et offre une économie considérable des temps de travail en sauvegardant la qualité de l'impression surtout en ce qui concerne la couleur.

2C2. “De l'ordinateur à l'impression” (*Computer to print*)

Voilà la véritable impression numérique : la machine à imprimer n'est rien d'autre qu'une grande imprimante sophistiquée, pas si différente de l'imprimante laser de nos bureaux. Le fichier du texte est transmis directement à l'imprimante selon les paramètres de qualité et de tirage établis. Ce n'est pas de l'encre qui imprime le papier, à froid, mais du toner, à chaud.

Les plus anciennes imprimantes ne pouvaient utiliser que du papier déjà coupé en format A4 et n'imprimaient que 300 copies/minute, ce qui représentait une limite considérable. La dernière génération de machines fonctionne avec du papier en rouleau et imprime à la vitesse de 1000 copies/minute.

Mais les stratégies des grands producteurs d'imprimantes ne sont pas encore claires à cause d'un marché encore en formation. Une tendance mène vers des grandes machines de plus en plus rapides, mais qui exigent – pour que leur rentabilité soit assurée – une énorme quantité de travail centralisé ; une autre tendance amène au contraire vers des machines de plus en plus petites pour des exigences d'impression “sur place” (dans les librairies, les bibliothèques, dans le réseau des petits centres de xérocopies, les maisons d'édition elles-mêmes, etc.).

- La caractéristique principale de n'importe quel genre d'imprimante numérique est sa capacité d'imprimer un texte, de façon économique, même en une seule copie, sans arrêter sa course d'impression d'une multiplicité de fichiers, l'un après l'autre.

L'autre caractéristique – pas encore exploitée – est celle de pouvoir recevoir les fichiers de loin, via internet: ce qui signifie la possibilité d'envoyer un texte à l'autre bout du monde et de l'imprimer en temps réel auprès d'une imprimante locale.

2C3. L'impression domestique (*Home printing*)

Il s'agit de la modalité “virtuelle” par excellence de concevoir le futur du livre, liée à la possession d'un abonnement internet, d'un ordinateur personnel et de sa propre imprimante laser de bonne qualité capable, si possible, d'imprimer recto verso et, finalement, d'une petite relieuse (colle ou à anneaux).

Disons tout de suite que cette modalité de transmission et d'impression du livre est celle qui a

frappé en premier l'imagination des consommateurs. D'abord, elle semble mettre en crise le rôle même de l'éditeur (et celui du distributeur) : l'auteur peut envoyer son livre directement à la librairie ou au particulier qui en aurait fait la demande, sans besoin d'intermédiaire.

L'auteur-éditeur ne fournit du livre que le fichier, en format PDF (voir *supra*), qui peut être consulté sur écran ou bien imprimé chez soi par l'abonné selon sa nécessité.

Dans ce cas, la transmission concerne bien sûr un livre, entendu toutefois comme contenu et non comme contenant.

Par rapport à la forme finale que l'imprimé assume, l'*home printing* présente quelques limites dues à la lenteur des imprimantes domestiques, au coût du papier et du toner, l'impossibilité de relier correctement, le format A4 comme format "obligatoire", et plus généralement toutes les difficultés liées à l'utilisation des imprimantes non professionnelles. La compétitivité actuelle de cette modalité de production et de transmission du livre par rapport à la traditionnelle ou "l'impression à la demande" semble se situer dans certains segments du marché qui concernent de près les étudiants, les chercheurs, bref tout ceux qui nécessitent une documentation rapide pour leurs études, recherches ou pur simple curiosité. On peut citer des cas intéressants de cette approche du marché, aussi bien en Italie qu'à l'étranger.

Une petite maison d'édition française (www.00h00.com) offre par exemple un catalogue varié de publications en vente exclusivement via Internet : chaque livre étant disponible en deux versions, la version numérique décidément moins chère et disponible pratiquement en temps réel ; et la version papier "imprimée à la demande", du même texte que l'éditeur commande à une imprimerie Xerox de quartier.

3. L'éditeur virtuel

La réalité actuelle du marché montre avec une certaine évidence que toutes les nouvelles modalités de production et de distribution du livre tendent à coexister en offrant une articulation de segments de marché à des prix différenciés.

Ainsi il est possible (en France on peut déjà le constater) d'acheter le même livre dans la librairie en édition cartonnée "*hard cover*" à 17 euros ou en édition *paperback* à 9 euros, tandis que sur internet on pourra acheter la version PDF disponible en temps réel à 6 euros, ou enfin il sera possible de

commander la copie numérique du même livre imprimée à la demande personnalisée avec son propre nom ou avec son ex-libris pour 13 euros...

Et le tout dans le respect du droit d'auteur, bien entendu.

Ces innovations technologiques permettent donc des modèles d'approche du marché tout à fait inédits : les maisons d'édition ne sont plus des entreprises qui produisent et vendent des marchandises sous forme de livres, mais des "banques de données" qui diffusent des contenus culturels à travers des systèmes différents.

De véritables maisons d'édition structurées virtuellement se sont déjà installées, généralement en effectuant la reconversion de professionnels déjà existantes dans l'édition traditionnelle.

Une maison d'édition en ligne, répétons-le, offre à l'internaute à la fois la possibilité de :

→ télécharger la version numérique d'un texte par la lecture sur écran ou l'impression à la maison (impression domestique) ;

→ commander un exemplaire papier

- d'un livre d'un autre éditeur dont la maison d'édition virtuelle a acheté les droits d'auteur pour la version numérique vendue en ligne (le prix est celui de la couverture, en plus des frais postaux) ;
- d'un livre inédit ou épuisé qui sera imprimé individuellement à l'aide des technologies Xerox (le prix est le même de la librairie, sauf les frais postaux) ;
- d'une nouveauté choisie et éditée par l'éditeur virtuel lui-même (qui, à son tour, pourrait être vendu à un autre éditeur traditionnel pour un tirage papier normal destiné à la librairie).

→ commander un exemplaire papier encore disponible en stock des précédentes éditions typographiques traditionnelles.

Ce panorama révèle des innovations remarquables :

- la possibilité de négocier la seule version numérique des textes appartenant à d'autres éditeurs. Une telle modalité de consommation est enrichie par la possibilité de transformer le texte en hypertexte ;
- la possibilité de créer une "communauté de lecteurs" qui, à travers le site, communiquent entre eux et avec l'éditeur, en réalisant un rapport tout à fait nouveau entre producteur et consommateur du produit éditorial ;

- la possibilité de mettre en ligne des textes nouveaux pour la diffusion numérique sans exclure qu'un nombre de commandes pourrait justifier la production d'un lot de volumes imprimés sur papier, en utilisant la technique numérique ou bien offset selon la quantité demandée.

3A. Un regard vers le futur

D'abord, imaginons que chaque éditeur propose (ses propres nouveautés en format numérique, donc pas encore imprimées, dans son site, ou plus raisonnablement dans un "portail" distributif. Celui-ci pourrait être organisé et géré par les actuels distributeurs "physiques", mais aussi, par exemple, par les systèmes de bibliothécaires nationaux, en suivant les mêmes critères de catalogation. Chaque librairie, les instituts universitaires, les entreprises, les particuliers (avec bien entendu la possibilité de tarifs différenciés) commandent via Internet les livres de leur intérêt - choisis parmi les nouveautés du jour mais aussi sur les "étagères virtuelles" des catalogues - avec une double possibilité de commande d'achat: impression domestique, c'est-à-dire : "envoie moi seulement le format électronique (PDF) du livre qui m'intéresse sur le disque dur de mon ordinateur, et je consulterai ou j'imprimerai sur mon imprimante les parties qui m'intéressent; ou bien impression-à-la demande: "imprime moi une copie numérique comme un véritable livre broché et envoie le moi à l'adresse suivante".

Ces commandes seront transmises automatiquement aux éditeurs qui en possèdent les droits. La transaction économique se déroule avec la formule de e-commerce choisie. L'expédition de la commande est immédiate dans le cas du simple envoi de PDF (commerce électronique): en quelques minutes le texte choisi arrive à destination et la transaction économique dépassera difficilement les quelques euros.

Par contre dans le cas de *print on demand*, le fichier du texte en format PDF est envoyé via Internet à la machine imprimante de l'imprimeur conventionné. On peut imaginer que les imprimeurs seront plusieurs, compétitifs entre eux sur la base des prix et de la qualité, et choisis aussi en fonction de leur localisation territoriale. Le livre *printed on demand* est ensuite envoyé à l'adresse du client : librairie, bibliothèque ou particulier quel qu'il soit.

3B. Que perdons-nous du système actuel

L'exemple ci-dessus, apparemment futuriste, d'une nouvelle façon de projeter, produire, promouvoir et distribuer les livres, annonce déjà les modalités productives et distributives remises en question.

Il n'est plus nécessaire de fixer a priori le tirage des livres, "en amont" du marché. Le nombre d'exemplaires à imprimer est aujourd'hui déterminé sur la base du "flair" traditionnel de l'éditeur, qui prend bien sûr en compte les données statistiques précédentes, mais aussi sur la base des techniques actuelles de production qui imposent un tirage minimal; parfois ce sont les exigences de la structure commerciale qui imposent des tirages élevés, en ayant comme objectif celui d'occuper de l'espace dans les points de vente. Avec l'impression à la demande, au contraire, le marché, ou mieux les nombreux marchés du livre (scientifique, d'évasion, littéraire, technique, etc.) commandent quotidiennement le produit qui les intéresse avant même qu'il ne soit imprimé. Jamais plus de titres invendus qui reviennent au stock de l'éditeur ! Jamais plus d'investissements typographiques à l'aveuglette.

On résout le problème du "bouchon" distributif déterminé par le nombre excessif de titres proposés au marché par rapport à la dimension du réseau de la librairie destiné à le recevoir: grâce à Internet le marché redevient varié, de niche, et surtout potentiellement mondial.

Tous les livres auraient la même opportunité d'être présentés sur le marché, indépendamment de l'ampleur de leur marché, de la localisation géographique des lecteurs et du moment de la commande, éléments qui jouent aujourd'hui un rôle "censeur": la "vitesse de rotation du produit" devient la règle d'or qui régit le marché.

N'ayant plus les frais de typographie à priori, le point mort de rentabilité de chaque livre, qui coïncide avec les seuls coûts de rédaction et pré-impression, est beaucoup plus avantageux.

La rédaction pourra "inventer" des nouvelles formes et des modalités plus raffinées de bibliographies ou notes d'approfondissement sous forme d'hypertextes reliés directement sur Internet.

Plus de crainte due à la réduction du temps moyen de durée d'une nouveauté dans la librairie avant d'être expulsée et condamnée au pilon. Actuellement pour beaucoup de livres le temps moyen d'existence en librairie est inférieur à un mois. Sur Internet un livre, dans son format électronique est toujours vivant, prêt à être imprimé, toujours consultable et récupérable à travers des moteurs de recherche de plus en plus "intelligents"; tous les livres seraient constamment "disponibles" en librairie, pour ainsi dire comprimés dans des ordinateurs disponibles au public qui, de façon autonome ou assisté par le personnel de la librairie, ferait sa propre recherche, commanderait le livre souhaité, le paierait à la caisse et le recevrait tranquillement à la maison.

N'étant plus conditionné par son tirage (et les moindres tirages étant devenus économiquement rentables) l'actuelle course au "livre poubelle", typique des logiques de marché de masse, disparaît aussi: on assiste donc à une reprise de vigueur du livre universitaire, de culture et de recherche.

4. Les nouvelles formes d'édition

Il s'agit là des caractéristiques qui nous amènent à constater la réelle révolution qui est en train de bouleverser le domaine de l'édition. Non pas la technique numérique elle-même (qu'on pourrait désormais considérer une "vieille" technique déjà largement utilisée pour toutes sortes de matériaux imprimés qui nécessitent une "personnalisation" de masse tels que compte-rendu bancaires, factures de gaz, d'électricité, étiquettes de vêtements, etc.) : la révolution numérique au niveau de l'édition investit la façon même de concevoir la production et la diffusion du livre.

Les domaines d'application "éditoriale" offerts par les nouvelles technologies sont innombrables. Essayons de tracer une première revue provisoire.

4A. L'autoproduction "primaire"

C'est le modèle le plus souvent associé à l'impression numérique: les coûts de production permettent à quiconque de produire tout seul un livre au tirage limité.

Tout a commencé il y a deux ans environ, à partir de l'expérience de quelques éditeurs américains. Le milieu des producteurs des imprimantes numériques commença à regarder avec un certain intérêt le "monde du livre" (du reste les "livrets techniques" et les "manuels d'instruction", rapidement conquis par l'offre du numérique, n'étaient-ils pas des parents pauvres du livre ?) Leur attention se concentra à l'époque sur la "poubelle" de l'édition traditionnelle : la grande quantité d'auteurs qui ne trouvaient aucun crédit auprès des éditeurs consacrés ; on parlait de *self-publishing*. Des éditeurs se rendaient disponibles pour quelques centaines de dollars à satisfaire l'exigence de ces auteurs à s'"autopublier" en petits tirages et sans engagement distributif. L'autopublication marqua ainsi la première phase du débat sur la révolution numérique qui était sur le point de naître dans le domaine du livre.

Face à ce phénomène, il y a d'un côté ceux qui crient au scandale en se lançant contre "les poètes à quatre sous", les narrateurs occasionnels et les prêcheurs des *speakers' corner* pour lesquels s'ouvre aujourd'hui la possibilité de diffuser leur matériel "de mauvaise qualité" beaucoup plus facilement. On redoute la naissance de maisons d'édition "mercenaires" qui recueilleraient les fruits de ce gisement, sans que personne n'exerce la fonction de filtre, de jugement de la dignité des produits ; on craint qu'une telle prolifération de sous-produits aille encombrer ultérieurement les canaux de distribution, déjà étouffés par une production multiforme et en constante croissance.

De l'autre, il y a ceux qui considèrent qu'un tel retour à la barbarie éditoriale et distributive soit

seulement apparent, ou bien destiné à rester marginal et inoffensif. Les maisons d'édition "mercenaires" existent déjà et rarement elles se donnent la peine de distribuer les volumes, une fois imprimés et livrés, pour la plupart (si non à part entière), au client ; les auteurs autopubliés existent depuis toujours et la seule circonstance atténuante entre les auteurs publiés et les inédits est donnée par la disponibilité en argent ou par l'influence personnelle ; la petite distribution de l'auteur qui s'autopublie, non seulement ne produit pas de dommages à la librairie mais au contraire engendre une micro-économie potentiellement plus rentable que la vente de beaucoup de best seller, c'est-à-dire capable de vendre les 20 ou les 50 exemplaires aux amis... Du reste le livre autopublié entre difficilement en compétition avec les produits provenant des canaux traditionnels.

En outre, la possibilité concrète d'autopublication à bas coût, ouverte à quiconque, constitue de toute façon un élément de démocratie, indépendamment de toute évaluation qualitative du produit. En témoigne aujourd'hui le nombre croissant de bibliothèques des inédits, des manuscrits ou les collections de cette production spontanée qui se fait dans les bibliothèques publiques : il s'agit toujours de témoignages de variété culturelle.

4B. L'autopublication "évoluée"

L'édition scientifique a aussi commencé à découvrir les avantages extraordinaires de la version numérique : puisque les livres sont imprimés, page après page, une copie après l'autre, il était possible de modifier le texte de départ à tout moment, de le mettre à jour, de le corriger, de l'intégrer, de le personnaliser et même de changer de format : de véritables *book-in-progress*, jusqu'à la possibilité – pour le système bibliothécaire – d'imprimer directement sur le dos du livre les données traditionnelles de classement et de positionnement sur étagère !

4B1. Matériaux didactiques

L'impression numérique rend aujourd'hui possible la réalisation de matériaux didactiques personnalisés, à n'importe quel niveau : de l'école primaire à l'Université, jusqu'aux cours de formation professionnelle, fruit de la créativité de chaque enseignant, des objectifs didactiques du professeur, de l'éventuelle multiethnicité d'une même classe, etc.

Je voudrais cependant tranquilliser mes collègues éditeurs scolaires :

La perspective de matériaux totalement personnalisés – à mesure de classe – ne pourra que concerner le secteur des instruments d'intégration (anthologies, propositions didactiques ciblées, supports pour l'enseignement ou les examens, etc.) et non pas remplacer les livres de textes.

Pourtant il serait intéressant d'imaginer la naissance d'un nouveau type d'éditeur scolaire qui caractériserait sa propre approche au marché justement dans les termes énoncés : une série de matériaux monographiques de haut niveau didactique, pour chacune des matières, mis à disposition du monde de l'école sur un site internet structuré comme "banque de données" ; matériaux sélectionnables et combinables par l'enseignant, avec une commande finale "à-la demande" des "x" copies nécessaires pour sa propre classe ou groupe de classes.

"Un exemple très intéressant dans cette direction est la BiblioBase R offerte par le Collège Division de Houghton Mifflin : il s'agit d'une base de données de documents d'histoire (américaine) et d'expériences de chimie mises à disposition du professeur pour lui permettre de se construire son propre livre de lecture ou d'approfondissement pour les étudiants. Le système, très simple, fonctionne de la façon suivante : le professeur indique les catégories de documents auxquelles il est intéressé (par exemple en spécifiant la période historique, l'aire d'intérêt, le type de document...) ; le système renvoie une liste de matières ou matériaux qui correspondent à ces critères, donne la possibilité de les visualiser (pas de les imprimer ou de les copier), de les inclure ou de les exclure du "livre" en construction. À la fin du processus, le système fournit en temps réel le coût du livre : si l'abonné décide de le commander, le "livre" construit sera réalisé par la maison d'édition, et deviendra un véritable livre avec son code ISBN, et envoyé à la librairie la plus proche de l'abonné qui l'a demandé. Pour donner une idée des coûts, un texte d'environ 200 pages en format A4 est vendu en une copie à 19 dollars environ.

Dans le cas des cours photocopiés, fréquent à l'université, la versatilité du système se révélerait sans doute encore plus forte. Avantage inestimable surtout dans le domaine de la recherche scientifique où les étudiants pourraient mettre à jour régulièrement leurs textes en commandant "*on demand*" seulement les chapitres modifiés.

Mais les avantages du cours photocopié en ligne et commandé à la demande concernent aussi les professeurs et les cours qui, étant peu fréquentés, sont pénalisés par les actuelles structures éditoriales qui tournent autour du monde universitaire.

4B2. Autres formes d'édition limitée

Une bonne partie du matériel produit dans le secteur public est destinée à une circulation limitée. Il suffit de penser aux actes des congrès, qui, une fois distribués aux participants, traînent inlassablement dans les magasins des différents organismes, d'autant plus que la demande d'exemplaires de la part des chercheurs est souvent dérisoire. L'impression numérique se présente dans ce cas comme l'instrument plus apte à satisfaire l'exigence liée à la distribution initiale et aux demandes successives.

4C. L'édition de culture : Lettre à un livre qui n'est jamais né

Au-delà de l'autopublication pour ainsi dire "spontanée", l'image et le rôle de l'éditeur-médiateur entre l'ensemble des créateurs des contenus et l'ensemble de consommateurs restent centraux. Pour beaucoup d'éditeurs de culture, la possibilité d'effectuer une telle fonction est limitée dans la pratique par des conditionnements de nature économique.

On peut dire que les mêmes obstacles des minorités culturelles sont expérimentés par l'éditeur de culture. Les "cendrillons" de l'édition (c'est-à-dire les collections de théâtre et de poésie, mais même les romans des nouveaux narrateurs) en savent quelque chose.

L'impression numérique permet, en effet, de démarrer des initiatives éditoriales impossibles à réaliser autrement, vu qu'il n'y a plus nécessité de "prévoir" la fortune d'un livre par la fixation en amont du tirage. Et, s'il n'est plus nécessaire de produire, dès le début, de grandes quantités de volumes pour atteindre des économies d'échelle acceptables, on peut même prévoir la réduction du prix de couverture ; le stock devient virtuel, rendu actif à n'importe quel moment et intarissable.

Beaucoup d'éditeurs de culture se trouvent dans la condition de ne pas atteindre des niveaux de rentabilité suffisante non pas à cause de l'absence d'un public disposé à acheter les livres publiés, mais à cause de l'incapacité de l'atteindre de façon efficace. En même temps, beaucoup de lecteurs vivent la frustration régulière de ne pas trouver dans les librairies les livres qu'ils cherchent (un récent sondage a estimé à 35 % le pourcentage de personnes qui ne trouvent pas le livre qu'ils cherchent).

L'impression à la demande pourrait résoudre ces problèmes, en rendant possible la rencontre entre demande et offre, tout en dépassant les limites d'espace et de temps qui aujourd'hui trop souvent séparent les lecteurs des éditeurs.

4D. La "résurrection" du catalogue

À l'ordre du jour, dans l'expérience du libraire et de l'éditeur, se trouve l'impossibilité de faire face aux demandes de livres épuisés, ou difficilement disponibles pour des raisons commerciales. Souvent, une fois terminé le premier tirage, la demande du marché ne justifie pas l'investissement d'un second tirage.

Au contraire, un livre numérique a une existence potentiellement éternelle, pouvant être reproduit à tout moment, même en une seule copie, et acquis à un prix probablement voisin au prix d'origine. Le phénomène de "hors catalogue" ou "épuisé" disparaîtrait de cette façon - on estime qu'il soustrait à la chaîne du livre jusqu'à 20 % des ventes.

4E. Le bibliothécaire, de "fossoyeur" à "éditeur"

Les bibliothèques représentent d'énormes réservoirs de matériaux "souterrains" (même au sens propre !) : inédits, manuscrits, livres rares, hors catalogue.

Les technologies modernes de scannerisation, permettent la transformation de ces textes en formats magnétiques, plus ou moins prêts pour leur ré-impression. Le bibliothécaire futur pourrait, ainsi, se transformer en éditeur de "son" patrimoine libraire, ré-imprimant et rendant accessibles les textes plus intéressants gardés dans sa bibliothèque.

Cette logique du bibliothécaire-éditeur se concrétise non seulement dans le cadre des ouvrages de domaine public, mais pourrait s'étendre aussi à des titres protégés par le droit d'auteur non plus repérables sur le marché, qui pourraient être ré-imprimés selon les nécessités locales, après une négociation spécifique des droits d'auteur.

Il ne faut pas négliger, entre autre, la fonction de marketing des données statistiques liée à la demande de prêts d'ouvrages. Il faudrait même se demander pourquoi l'industrie de l'édition a négligé cet indicateur extraordinaire de penchants culturels. Et il faudrait se demander pourquoi les institutions politiques, de leur côté, ont négligé de considérer, sur la base de telles données, les possibilités d'une distribution plus rationnelle du financement public de la recherche. Enfin, il faut souligner comment l'archivage d'un texte numérique, c'est-à-dire d'un fichier PDF, atténue sensiblement l'énorme problème de gestion du stockage (comme le démontre la tendance des bibliothèques à acheter les CD-Rom des journaux, au lieu de l'exemplaire papier) : c'est le grand problème de l'archivage virtuel qui commence à s'imposer.

5. Les nouveaux modèles d'organisation éditoriale

Le processus de production du livre au niveau traditionnel peut être résumé avec les passages suivants :

- réception du manuscrit
- évaluation
- rédaction de l'original pour l'imprimerie
- décision du tirage
- production matérielle de l'ouvrage
- stockage
- réception des commandes

- livraison des ouvrages commandés
- stockage en librairie
- restitution des invendus à l'éditeur
- vente éventuelle et livraison des invendus au secteur soldeur
- mise au pilon des restes invendus

Au contraire, le processus du livre numérique est le suivant :

- réception de la disquette
- rédaction de l'original pour l'impression
- mise en ligne
- réception des commandes via Internet
- livraison du fichier PDF ou impression à la demande
- livraison des ouvrages imprimés à la demande

Dans ce cas, la production a lieu seulement au moment où les commandes ont déjà été reçues et même parfois réglées. Quand l'original existe déjà en version numérique, le processus entier de production dure théoriquement seulement quelques minutes.

Un stade de développement ultérieur pourrait conduire à cette séquence finale :

- stockage numérique sur Internet
- réception des commandes
- livraison numérique du matériel à l'imprimerie
- production matérielle des ouvrages auprès du centre productif d'impression numérique plus proche du client sur le territoire

5A. La rédaction de l'éditeur virtuel

Les changements décrits impliquent des transformations profondes des modalités de travail des rédactions des éditeurs.

La gestion du manuscrit reste confiée à la rédaction traditionnelle, car il faut de toute façon contrôler le texte et réaliser une mise en page. Tout se fait directement à l'écran en utilisant des logiciels évolués pour ce genre de travail (X-press, Frame-maker et tous les logiciels graphiques). Dimensions de la page, nombre de lignes, longueur du cordon, têtes des chapitres, choix du caractère, espaces, retours, notes, etc. font partie du bagage professionnel du rédacteur non seulement pour des raisons esthétiques mais aussi fonctionnelles.

Le cas des notes ou des liens hypertextuels rendu possible dans le cas d'une édition numérique en ligne, montre que le nouveau rédacteur devra être capable de se débrouiller sur Internet à la recherche des liens d'approfondissement.

Le rédacteur doit avoir une grande maîtrise de l'instrument informatique, savoir gérer le rapport à distance, même sur réseau, avec le client, le client/libraire/distributeur, le fournisseur (en particulier l'imprimeur), le public (surtout dans une maison d'édition douée d'un site qui interagit avec les abonnés du réseau), la presse.

Si on part d'un original à récupérer, les pages doivent être scannées. Ce processus implique des coûts supplémentaires, même majeurs si on scanne le texte en OCR, puisqu'il faudra nécessairement procéder à une phase de correction des premières épreuves pour éliminer d'éventuelles fautes.

Le passage en PDF sera désormais beaucoup plus simple et rapide. Techniquement, le PDF étant multiplateforme, l'original peut être composé et mis en page avec n'importe quel ordinateur (PC, Mac...) et logiciel ; on peut aussi demander la conversion en fichier Postscript.

La correction des épreuves varie selon le type de service: si la maison d'édition fonctionne comme simple service éditorial, la correction sera probablement effectuée seulement à la demande et comme service payant, autrement tout dépendra, exactement comme aujourd'hui, du sérieux de la maison d'édition.

5B. Gestion des technologies en rédaction

Le développement de l'utilisation des nouvelles technologies en rédaction rend nécessaire le profil d'un expert qui soit au courant des mises à jour des logiciels et de l'informatique, qui conseillera sur les achats de tels biens, pourra soutenir les rédacteurs dans l'utilisation des instruments informatiques, interviendra dans les situations de difficultés opérationnelles et en cas de panne (les virus, les courts-circuits...), s'occupera de l'entretien des machines, du site de façon assidue (mise à jour, modules interactifs, links, bases de données, moteurs de recherche interne pour le catalogue et le dossier de presse...)

5C. Le bureau de presse on-line

Le responsable du bureau de presse devra nécessairement se former à de nouvelles formes de communication sur réseau, gérer les textes et les formes du site (même pour les mises à jour du dossier de presse, les suggestions pour les liens), en collaboration avec les rédacteurs, les graphistes et la direction. Si la maison d'édition possède un site comme forme d'interaction avec les abonnés,

ce sera probablement la tâche du bureau de presse de gérer le dialogue en direct avec ceux-ci (forum, commentaires, articles, éditoriaux, magazines, chats...)

5D. L'administration technologique

Elle devra se mettre à jour sur les nouvelles modalités de télé-commandes, gestion télématique des opérations bancaires, gestion des rapports avec les clients même sur réseau: mais surtout devenir expert au niveau des implications administratives posées par le commerce électronique.

5E. La direction commerciale

Elle devra en effet être spécialisée en toute forme de commerce électronique et parcourir le Web à la recherche des clients potentiels sans violer l'inimité et la confidentialité.

Conclusion

On n'est qu'au début de la révolution informatique et numérique. Le slogan "si tu n'y es pas, tu n'y seras pas" rend assez bien l'idée. La capacité de prévision est donc fondamentale. Le vrai problème consiste à trouver un point d'équilibre entre l'investissement qui est aujourd'hui nécessaire et l'apport économique des nouveaux choix technologiques.

Surtout il faudra compter sur la volonté des associations des éditeurs et des bibliothécaires pour poursuivre la mise au point d'un nouveau modèle qui petit à petit devra remplacer le modèle existant.

Non seulement un grand effort d'imagination et de préfiguration sera nécessaire mais aussi la capacité de déplacer les obstacles et les résistances des éditeurs qui légitimement se trouvent bien placés sur le marché tel qu'il est actuellement.

Un musée des techniques comme outil de travail

Alan MARSHALL

Institut d'histoire du Livre, Lyon

Par sa nature, la recherche historique fait appel à des sources très diverses qui dépassent en général les ressources d'une seule institution. Dans le cas particulier de l'histoire de l'imprimerie il s'agit d'analyser non seulement un secteur d'activité économique et technique qui est, depuis cinq siècles, au cœur de la production culturelle, mais aussi d'étudier les facteurs sociaux, économiques et institutionnels qui ont conditionné son développement. Pour encore compliquer la tâche, les sources documentaires sur lesquelles l'historien de l'imprimerie s'appuie font souvent partie elles-mêmes du champ d'étude, car il ne s'agit pas simplement d'analyser les techniques employées en imprimerie, mais aussi d'analyser les produits de la production graphique – les imprimés eux-mêmes.

1. Le Musée de l'imprimerie de Lyon

En France, la panoplie d'outils disponibles aux historiens de l'imprimerie – et plus largement du livre – compte non seulement de nombreuses bibliothèques et archives (grandes et petites) dont les collections sont les témoins des étapes successives de la culture de l'imprimé, mais aussi le Musée de l'imprimerie de Lyon qui est, avec les musées de Mayence et d'Anvers, l'un des principaux musées européens de l'histoire du livre. Installé depuis 1964 dans un magnifique bâtiment Renaissance, premier hôtel de ville de Lyon, il a été conçu par le maître-imprimeur et historien Maurice Audin, en étroite collaboration avec l'éminent historien du livre Henri-Jean Martin, à cette époque conservateur des Bibliothèques de Lyon, dont le Musée dépend. Situé au cœur de la ville, à quelques pas du quartier historique où exerça la corporation des imprimeurs au seizième siècle, le Musée de l'imprimerie offre un panorama unique de cinq siècles de la chose imprimée à travers une importante collection de livres français et lyonnais, de bois et cuivres gravés, de machines à imprimer et d'outils de diverses époques.

La collection permanente du Musée est remarquable par le souci pédagogique qui a animé ses fondateurs. Les explications abondantes qui sont associées à chaque vitrine ont été conçues pour un public très large et ont beaucoup contribué au succès du Musée, bien qu'elles puissent paraître quelque peu rébarbatives aux yeux d'une nouvelle génération de visiteurs habituée à une muséographie plus légère. Les nombreux livres et autres documents imprimés présentés dans le

Musée illustrent les différentes étapes de la diffusion et du développement de l'imprimerie depuis son invention par Gutenberg. La période des incunables et du début du XVI^e siècle, durant laquelle le livre imprimé adopta la forme que nous lui connaissons actuellement, est largement représentée, ainsi que les XVII^e et XVIII^e siècles, durant lesquels le livre joua un rôle prépondérant dans la diffusion des idées et le développement des sciences. De même, de nombreux travaux de grands imprimeurs européens tels Alde, de Tournes, Froben, Plantin, Estienne et Didot permettent une vision synthétique de l'évolution de la lettre d'imprimerie et de la conception du livre.

Les livres présentés dans le Musée sont des témoins de l'évolution d'un ensemble de techniques et de métiers ainsi que des usages sociaux de la chose imprimée. Ils constituent donc le point de départ de la découverte d'un patrimoine écrit qui est généralement relativement inaccessible et difficile à appréhender par le biais des grandes bibliothèques qui n'ouvrent leurs fonds anciens qu'à quelques chercheurs attitrés. Sur le plan technique, la collection permanente du Musée permet aux visiteurs – des chercheurs autant que le grand public – de découvrir les machines et outils d'un métier dont les techniques restent largement méconnues, malgré le rôle primordial qu'elles ont joué, depuis cinq siècles, dans l'évolution des cultures, la diffusion du savoir et le progrès social et économique. Ainsi, les collections du Musée comprennent plusieurs spécimens imprimés au moyen de caractères mobiles en Corée au début du XV^e siècle, du matériel de fonderie et une collection des premiers caractères européens mobiles (fin du XV^e siècle), plusieurs centaines de casses de caractères de fonderie des XIX^e et XX^e siècles, des machines à composer plomb et le prototype de la photocomposeuse Lumitype-Photon, dont les brevets furent déposés à Lyon en 1944 par René Higonnet et Louis Moyroud. Les visiteurs découvrent aussi une reproduction en vraie grandeur d'une presse à bras du type semblable à celle utilisée par Gutenberg, une presse de cabinet du XVII^e siècle et de nombreuses machines à imprimer dont, notamment, une presse en taille-douce du XVIII^e siècle, et plusieurs presses typographiques et lithographiques du XIX^e. Dans le domaine de l'image, le Musée possède aussi une collection exceptionnelle de bois gravés ayant servi à illustrer la Bible aux XVI^e et XVIII^e siècles, des bois gravés à partir de dessins de Gustave Doré qui ont illustré les œuvres de Rabelais, des bois de Jackson, Papillon et autres graveurs français, ainsi qu'une collection d'estampes illustrant les principaux procédés de reproduction d'images jusqu'à l'avènement de la photogravure industrielle.

Les machines et autres outils d'imprimerie exposés dans les vitrines du Musée sont d'un intérêt tout particulier pour l'historien de l'imprimerie. Certes on peut trouver des descriptions, parfois très détaillées, de la quasi-totalité des techniques et outils de l'imprimeur dans les nombreux manuels typographiques et autres ouvrages techniques publiés depuis le XVIII^e siècle. Mais de nombreuses

catégories de matériels sont devenues, aujourd'hui, très rares, au point que le seul endroit où l'on peut espérer les rencontrer est dans un cadre muséographique. Citons à titre d'exemple les poinçons et le moule à main du fondeur de caractères, les matrices employées pour l'impression des assignats, et le matériel de stéréotypie et de photogravure datant du XIX^e siècle. Or, une connaissance intime des techniques et de l'outillage de l'imprimeur constitue la base de l'analyse du travail typographique et des facteurs qui ont largement conditionné le travail quotidien de l'imprimeur et l'évolution des métiers graphiques depuis cinq siècles. Sans elle, on peut difficilement faire la part des différents facteurs institutionnels, comme le savoir-faire ou les usages du métier, qui sont au cœur des formes d'organisation de la production graphique : des facteurs qui interviennent également, surtout en temps d'innovation technique accélérée, dans l'évolution des produits et marchés de la chose imprimée. Ce n'est qu'à travers la reconstruction de la réalité quotidienne des officines, ateliers et usines qu'on peut rendre compte de l'évolution des produits typographiques avec leurs infinies variations qui sont le reflet de chaque époque.

Mais la collection permanente d'un musée de l'imprimerie, aussi riche qu'elle soit, est nécessairement plus ou moins inaccessible en raison de la rareté et /ou fragilité des livres et autres objets exposés. De même, la collection n'évolue que très lentement, des expositions temporaires servant à mettre en lumière tel ou tel aspect particulier du monde de l'imprimé. Bien que la collection permanente offre au chercheur un panorama de l'évolution des objets imprimés dans leur contexte historique général, ainsi que des éclairages ponctuels sur plusieurs techniques-clés – telles la fonderie de caractères, la stéréotypie, la composition et l'impression typographique, la gravure sur bois et sur métal, la lithographie et la photogravure – force est de constater que, pour des raisons liées aux contraintes inhérentes au contexte muséographique, les explications et commentaires qui accompagnent les objets sont nécessairement moins détaillés que celles que l'on trouve dans les principales monographies consacrées à l'histoire du livre et à l'évolution des techniques graphiques.

Cela dit, la rencontre avec les objets-témoins – machines, outils et produits imprimés – reste, pour l'historien de l'imprimerie, une étape incontournable et particulièrement enrichissante de sa démarche de chercheur.

2. La salle de documentation

Outre sa collection permanente et ses expositions temporaires, le Musée de l'imprimerie de Lyon propose aux chercheurs un fonds documentaire particulièrement riche, entièrement consacré aux arts et métiers graphiques³⁰.

Les origines de la salle de documentation remontent à la création du Musée, au début des années 1960, car ses fondateurs ont également prévu la création d'un « Institut d'histoire et de civilisation du livre » dont le tout nouvel Institut d'histoire du livre est en quelque sorte le fils spirituel. À vocation surtout pédagogique, ce studium devait s'appuyer sur une bibliothèque de recherche consacrée à l'histoire du livre et de ses techniques. Ce projet n'a pas eu de suite, mais le fonds documentaire du Musée a continué à s'enrichir au fil des années. C'est ainsi qu'il a acquis une collection importante d'ouvrages sur l'histoire de l'imprimerie et du livre datant du XIX^e siècle, de manuels typographiques, de spécimens et catalogues de caractères édités par des fonderies françaises, de périodiques, etc. Le Musée possède également un certain nombre de fonds spécialisés parmi lesquels les archives de l'imprimerie Audin et des Rencontres Internationales de Lure, celles de Louis Moyroud (co-inventeur de la Lumitype-Photon), d'Alain Bargilliat (ingénieur conseil spécialisé dans le domaine graphique) et Robert Ranc (proviseur de l'École Estienne). Depuis 1994, le centre de documentation du Musée, avec la Bibliothèque de Lyon, est devenu pôle associé de la Bibliothèque nationale de France, avec pour domaine de compétence l'histoire du livre et de l'imprimerie.

Aujourd'hui, le fonds documentaire est l'outil de travail non seulement du Musée lui-même, mais aussi d'un large éventail de chercheurs et de professionnels de la chaîne graphique. Outre de nombreux ouvrages de référence et monographies on y trouve des dossiers thématiques et iconographiques sur des sujets aussi variés que les techniques graphiques, la typographie et la mise en page, et les conditions sociales dans les métiers du livre, ainsi que des archives d'entreprises, de la correspondance et un grand nombre de documents imprimés de toutes sortes issus de toutes les époques de l'imprimerie.

Le fonds documentaire du Musée est à la fois le prolongement et le complément de sa collection permanente car, dans le domaine de l'histoire de l'imprimerie et du livre, la documentation se

³⁰ Dont le catalogue peut être consulté sur le serveur de la Bibliothèque de Lyon : <http://www.bm-lyon.fr>.

confond constamment avec les réserves. Qu'ils soient anciens ou modernes les ouvrages que renferme le fonds documentaire du Musée sont très souvent aussi intéressants pour leur forme que pour leur contenu. Nombreux sont les documents imprimés qui méritent qu'on s'attarde sur les particularités de leur mise en forme ou fabrication, voire qu'on les expose en vitrine dans la collection permanente du Musée : ces manuels typographiques des XVIII^e et XIX^e siècles qui nous fournissent de précieux renseignements à la fois sur les techniques, le fonctionnement quotidien des ateliers et le processus de mise en texte ; ces ouvrages imprimés par un Didot, un Audin ou par une imprimerie commerciale quelconque, dont la mise en page est aussi éloquente sur les usages typographiques d'une époque que tout manuel ; ces livres composés dans les caractères d'un Garamond, d'un Fournier ou d'un Perrin qui sont les sources mêmes de l'histoire de la lettre d'imprimerie ; ou encore ces estampes et autres illustrations qui sont les témoins à la fois de leur époque et du savoir-faire de générations de graveurs et d'imprimeurs. Et il en va de même pour les innombrables documents anciens et modernes qui trouvent leur place aussi bien dans les vitrines du Musée que sur les rayons de la bibliothèque : manuels, catalogues de caractères, modèles de composition et recueils de travaux publicitaires, reliures, etc.

Toutefois, le fonds de la salle de documentation s'avère, à certains égards, difficile à exploiter. D'abord, parce qu'il n'est que partiellement catalogué. Si le catalogage des principales monographies et séries de périodiques est bien avancé, on ne peut pas en dire autant, malheureusement, de la documentation « éphémère » des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles : ces nombreux pamphlets, lois, décrets et opuscules divers qui permettent à l'historien de l'imprimerie de suivre les nombreux débats sociaux et techniques, voire même les polémiques entre personnes ou institutions qui ont marqué la longue histoire des métiers graphiques. De même, la sous-exploitation du fonds découle de la nature même des collections spécialisées – dossiers techniques, archives personnelles, professionnelles ou d'entreprise – dont la topographie générale est connue mais qui n'ont pas été répertoriées de façon exhaustive en raison du grand nombre de pièces qu'elles renferment. Parmi les archives les plus importantes – qui constituent un gisement documentaire particulièrement riche dont l'exploitation n'a à peine été entamée – on peut citer celles de l'imprimerie Audin, de M. Alain Bargilliat et de M. Louis Moyroud.

Les archives de l'imprimerie Audin, par exemple, permettent de reconstituer non seulement le parcours d'un personnage hors du commun (Marius Audin fut imprimeur, historien de l'imprimerie et du papier, botaniste et dialectologue, entre autres) mais aussi celui d'une imprimerie qui a participé activement au rayonnement de l'édition bibliophile française entre les deux guerres, et qui a joué un rôle important dans la vie culturelle lyonnaise pendant la même période.

Celles de M. Alain Bargilliat, imprimeur conseil, ancien directeur de l'Office technique de l'imprimerie (OTI) et de l'Institut national des industries et arts graphiques (INIAG) et auteur de nombreux ouvrages et articles sur les techniques d'imprimerie, rassemblent un volume important de documents techniques et iconographiques concernant l'ensemble des techniques graphiques du XX^e siècle : 359 fichiers, classés par sujet et contenant quelque 10 000 documents, auxquels il faut ajouter 72 dossiers contenant quelque 6 000 documents iconographiques.

Quant aux archives professionnelles de M. Louis Moyroud (né en 1914), co-inventeur avec René A. Higonnet (1902-1983) de la photocomposeuse Lumitype-Photon, elles renferment une documentation très étendue concernant les modalités de l'invention et du développement industriel d'une technique qui a révolutionné le monde graphique. La lecture parallèle de la documentation « officielle » – brevets, documents techniques, rapports, articles de presse, etc. – et des carnets de travail et correspondance des inventeurs, donne un aperçu unique d'une époque-clé dans l'évolution des industries graphiques modernes. Elle permet également d'analyser de façon très précise le rôle joué par la politique de gestion des brevets adoptée par les inventeurs et leurs collaborateurs dans l'inflexion de la trajectoire technologique des industries graphiques au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Ce fonds a été enrichi par des dons de correspondances, études, notes techniques, dessins, essais, phototypes, microfilms, catalogues de caractères, etc. de la part de M. Ladislav Mandel, ancien responsable de la typographie chez Deberny & Peignot (Paris) et de M. Richard Southall de Crosfield Electronics (Londres).

3. La mémoire vivante d'une industrie

Le Musée de l'imprimerie de Lyon est aussi, à certains égards, la mémoire vivante d'un métier qui est en évolution constante depuis un demi-siècle. Y réunit, en effet, autour de lui un certain nombre d'imprimeurs et anciens imprimeurs, détenteurs d'une connaissance du métier et de ses usages sans laquelle toute analyse de l'évolution des techniques graphiques est vouée à l'échec. Rappelons que, pendant presque deux siècles, l'histoire de l'imprimerie a été faite en très grande partie par des « gens du métier » : par des imprimeurs/auteurs de manuels typographiques comme Fertel et Fournier, ou par des imprimeurs-historiens comme Momoro, Didot ou Thibaudeau. Rappelons aussi que le Musée de l'imprimerie a bénéficié, au moment de sa création, de l'apport de deux d'entre eux : Maurice Audin, fondateur du Musée, et son père Marius (mort en 1951) dont les collections personnelles ont alimenté l'exposition permanente et la salle de documentation du Musée. Aujourd'hui, l'importance du savoir-faire professionnel dans l'évolution de toute activité

industrielle est reconnue non seulement par les historiens mais aussi par un certain nombre d'économistes qui tâchent de l'intégrer dans leurs modèles, restés jusqu'à récemment obstinément imperméables aux facteurs difficilement quantifiables qui risquaient de perturber le fonctionnement de leurs systèmes idéalisés. Cette évolution qui marque, depuis une vingtaine d'années, plusieurs disciplines ayant trait de près ou de loin avec l'innovation technique, est liée de manière générale à la pression croissante en faveur d'une meilleure appréciation des facteurs liés à l'information dans le domaine économique.

Sur un plan plus pratique, cependant, le savoir-faire professionnel réuni grâce aux animateurs des ateliers du Musée³¹ et les membres de l'Association des Amis du Musée de l'imprimerie permet au chercheur de mieux comprendre certaines techniques, aujourd'hui disparues ou en voie de disparition, le cycle de vie des techniques se raccourcissant proportionnellement à l'accélération de l'innovation technique. De même, il permet d'éclairer le rôle joué par des personnages qui ont marqué le métier mais pour lesquels il manque des repères biographiques. Plus important encore, la rencontre avec des professionnels peut fournir de précieux renseignements concernant les conventions typographiques, les relations entre les « maillons » de la chaîne graphique, les spécificités des systèmes de production et de diffusion à telle ou telle époque ou dans tel ou tel secteur du marché, etc. : des aspects de l'activité graphique qui sont, depuis plusieurs décennies, plus ou moins délaissés par les auteurs des manuels typographiques.

Au terme de cette brève évocation de la manière dont un musée des techniques – en l'occurrence le Musée de l'imprimerie de Lyon – peut être exploité par l'historien, il ressort que la richesse d'une telle ressource peut être comparée à celle des célèbres objets fractals de Mandelbrot, ces structures mathématiques, aussi compliquées dans les petites échelles que dans les grandes, dont la représentation graphique permet de discerner un certain ordre dans notre monde qui semble si souvent chaotique. Car plus on se rapproche des collections du Musée, plus leur richesse se dévoile. De la même façon que les fractales nous permettent de représenter graphiquement aussi bien les contours généraux d'une côte accidentée que les moindres détails de ses baies, criques et promontoires, le document imprimé, avec ses innombrables configurations de textes et d'images, nous permet de découvrir les multiples facettes techniques, culturelles et économiques de l'évolution de la production, de la diffusion et de la consommation de l'écrit, aussi bien dans les

³¹ De nombreux stages sont proposés dans divers domaines tels que la typographie, la lithographie, la gravure sur bois et la calligraphie, ainsi que des ateliers et séminaires pour des groupes plus spécialisés tels imprimeurs professionnels ou étudiants en graphisme, imprimerie, design graphique, typographie et édition. L'atelier du Musée accueille également de nombreux groupes scolaires qui participent aux stages d'initiation à la typographie.

Le livre exposé : enjeux et méthodes d'une muséographie, 1999, Lyon.

grandes lignes esquissées par l'exposition permanente du Musée que dans les détails les plus minutieux de telle technique, de tel mode de production, ou de tel imprimé.

La St. Bride printing library

James MOSLEY

St. Bride Printing Library, Londres

As a date to mark the beginning of public consciousness of the historical significance of the printed book in Great Britain, 1877 will do quite well. It was the year of what was called the « Caxton Celebration », marking the fourth centenary (as is was then believed) of the first printing in England by William Caxton. The celebration took the form of a public exhibition, and the exhibits included not only books, including no fewer than 190 examples of printing by Caxton, but also machines and many of the other artefacts of printing, and examples of what is often known in English as « trade literature » which is not literature at all, but catalogues and samples of the materials from which books are made: printing types, paper, ink and binding materials.

The institution that later became known as St Bride Printing Library can trace a part of its origins to the « Caxton Celebration ». Its chief purpose was originally simply to provide current technical reference material to the teachers and students of a school of printing, and it needs to be explained briefly why such an institution was needed at this time and in this place.

The application of mechanization to printing may be said to have been initiated with the invention of a machine for making continuous paper (1798) and for the application of steam power to printing (1811-14) by inventors who were from France and Germany respectively, although their machines were first made in England, with capital raised there. The last decade of the 19th century and the first of the 20th saw a similar clustering of innovations in printing and the graphic arts which would gain in significance during the following century, with the spread of mechanical typesetting devices, the introduction of the photographic half-tone screen, the three-colour process for the reproduction of colour, and early experiments in offset-lithography; and the first patents for the « photocomposition » of text. The complexity of these and other processes that were introduced into printing made it necessary for entrants into the printing industry to receive a more technical education that could be provided by the traditional apprenticeship system : hence the creation of special 'printing schools' which could keep themselves informed about these rapid innovations in the trade.

As for the district in which the school and its library found itself, the presence of the members of the book trade - the scribes, stationers and bookbinders - in the western part of the City of London, notably in the immediate surroundings of the St Paul's Cathedral, had a tradition long antedating the introduction of printing. By the end of the 19th century there was probably a concentration of printing and publishing houses and the offices and warehouses of their suppliers in Fleet Street and its surroundings that was without parallel in any other city.

The St Bride Foundation was a charitable institution, and a part of the function of its new « Institute », which was planned in 1891 and opened in 1894, was to provide exercise and social recreation for the younger people of the district by providing facilities that were lacking in their places of employment in the smoky, foggy and densely-packed network of lanes that run to the north and south of Fleet Street. It was also designed to house the new technical school for printers and its library.

The exhibits for the Caxton Celebration had been provided by individual collectors, and by far the most prominent name among the lenders of certain categories of work – technical manuals, examples of certain printing processes, type specimens – was William Blades (1824-1890). Blades, a City printer, had ambitions as an historian of his trade. In 1861 he published the first volume of his essay on the life and typography of William Caxton, in which he brought his practical knowledge of printing and typesetting to bear on the problems of sorting the undated products of Caxton's press, and during the course of his life he built up one of the most considerable private libraries of books relating to printing. At his death in 1890, this library was bought by public subscription for the new printing school, and it gave a quite different emphasis to what had been conceived as essentially a library for teachers of current technology. The acquisition of Blades's collection was followed by others, notably the libraries of Talbot Baines Reed (1852-93), a typesetter who had been encouraged by Blades, whose acquaintance he made at the Caxton Celebration, to write the history of his trade, and John Southward (1840-1902), a technical journalist and the author of the most popular British manual of printing of the late 19th century, who had formed extensive collections relating to composing machines.

This is not the place for a history of the library and its acquisitions, nor for an analysis of the difficulties that have been encountered in preserving it, but all the details that have been given so far are relevant to its recent and current role as a semi-official archive of its trade in Britain. The collection is not only substantially intact, with the loss only of its collection of 100 incunabula which were sold in the 1950s when it seemed imperative to pay the cost of repairing the

chlorination system of the Institute's swimming bath (which closed in 1975), but during the 1960s it acquired an additional role as a centre for the documentation of the historical processes of printing that were yielding place to the increasingly rapid third technical revolution which saw the decisive elimination of the composition of text in metal. The library has added collections of the typesetters' punches and matrices, type in case (three tons), some thousands of wood engravings, and the presses with which they can be printed. There are also archives of printing offices, drawings for printing types, and a variety of ephemeral printed matter which includes the most substantial single surviving collection, beginning in the later 18th century, of documents relating to the bargaining over pay and working conditions conducted between master printers and their workmen.

If 1877 was the defining date for attitudes to printing history in the 19th century, 1963 might be offered as an equivalent in the 20th. '« Printing and the mind of man » was the name of the exhibition held in London to estimate humanity's debt to the printed word. It included examples of the traditional technology which had made printed books possible - type and presses - and it took place at a trade exhibition at which the machinery showed unmistakable signs of the changes in technology that were to come. One consequence of such changes has been a more systematic approach to the recording of the history of this technology. The Printing Historical Society, founded in the reading room of the St Bride Printing Library in 1964, is one example. The American Printing History Association followed not long after, and there are related groups in several countries. It can hardly be accidental that this concern for the historical technology of printing coincided with the initiation of a new academic respect for the book in history.

I have suggested that some of the most evocative materials of the library are the materials with which books are made, so that its exhibitions can display, alongside their pages, the wood blocks or plates from which their illustrations were printed, or the punches and matrices or (for some more recent types) the drawings that lie behind the letters that appear on the printed page.

If a concern for the practicalities of early printing – a '« hands-on » approach, to use the American term – has been especially strong in Anglo-Saxon countries (with an ancestry traceable to the concerns of the English textual bibliographers like W. A. Greg and R. B. McKerrow, and beyond them not only to William Blades but perhaps to William Morris too), then the English phrase « The History of the Book » is universally acknowledged to be one that the Anglo-Saxon is glad to acknowledge as a translation from French.

In this context, I can permit myself one word of moderate discontent at one attribute of the St Bride

Printing Library, namely its title. It was acquired informally in the 1930s, when another, less specialized, library inhabited the same building. Its ambition goes well beyond 'printing' to encompass almost all aspects of the making of words and images, including concepts like literacy and legibility, as well as the aesthetic aspects of writing and lettering. If it does not seem too arrogant, then « the library of the book » is a name to which it might be tempted to place a claim – but only as a subtitle. The sense of locality conveyed by « St Bride », the dedication of the church in whose parish so many printers lived and worked, is one to which (it may be hoped) the library has helped to add its own associations.

Exhibiting European books in American libraries

Daniel TRAISTER

Annenberg rare book and manuscript library, University of
Pennsylvania, Philadelphia

This paper is an unpublished DRAFT of a paper presented (in somewhat altered form) at the conference, "Le livre exposé: Enjeux et méthodes d'une muséographie de l'écrit," organized by the École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques and held at the Bibliothèque Municipale de Lyon, Lyon, France, 25-27 November 1999. In its present form, the paper lacks documentation and updating to reflect changes introduced for actual presentation. It is not to be quoted or published without the express consent of its author.

I

I am grateful for the honor of your invitation to speak about the exhibition of European books in American libraries.

Do Americans appreciate and understand "the European bibliographical patrimony" differently from our European colleagues? I would be surprised if, at root, we did. I suspect that both American and European institutions have to work less to interest our publics in specifically "European" or "American" books or manuscripts as such than we must to interest them in any books or manuscripts at all. The point of all our exhibitions is to interest our visitors in our holdings. We hope, too, that interested visitors will not only look at exhibited materials but also, if our exhibitions work, be moved to read, study, or use them in some way. The geographical origins or dates of composition of exhibited materials are secondary concerns. Our primary hope, that our holdings be used, is not easy to realize – not in libraries any more than in schools. If The New York Times can be trusted in such matters, French cultural authorities face difficulties in convincing French schoolchildren that reading Racine or Corneille, Balzac or Flaubert, is a good idea. An American, finding these troubles unsurprising and depressingly familiar, wonders if Europe's own older books really speak more intelligibly in Europe than older books speak to today's Americans. For all the miles that separate my American library from your European libraries, our situations are not, after all, very different. Revealing the significance of any of the books we exhibit, and promoting their use, are challenges more like than unlike, no matter the soil on which our libraries sit.

The United States is a big place with many different libraries. I can speak about them on the basis of work experience in only four American libraries. Located in Pennsylvania and New York, two Middle Atlantic states, they are hardly typical. Two are university libraries, one small, one large-ish. Two are independent research libraries, one small, one very large. Europe, whether its books or its libraries is our topic, is not really less difficult to represent, to categorize, than the United States. The first-generation American-born son of a mother whose family came from Frankfurt-am-Main and of a father born in Minsk, I wonder how broadly or complicatedly this conference's organizers conceived the category of "European books" as they planned the conference. For example, does it include not only books printed in Frankfurt-am-Main in Latin, Greek, German (or Yiddish or Hebrew) but also books printed in Minsk in various Slavic languages, as well as German, Yiddish, or Hebrew? Whose classics – whose Europe – are we concerned about? I find concepts and categories such as "Europe," "European book," even "European language," troublesome. They presume a certain essentiality, may even be founded on some distasteful genetic presuppositions, that are at best difficult to demonstrate. The world in which I work resists easy definitions. My library and professorial colleagues, students, and readers, all come from many different backgrounds. How different is my situation from yours? How different are the problems I face as a librarian, trying to exhibit and to explain European books to my audiences, from the difficulties I face as a teacher, trying to teach and to explain European texts to my students? How different are they from the problems you face in a Europe that has become – if it was not always – nearly as diverse as my America, a Europe that is also nearly as remote from its own past as is my America ?

A teacher as well as a librarian, I presently have students who are reading Donne, Herbert, and Milton, seventeenth-century English religious poets. Their family backgrounds are European, Asian, and African, and their religious backgrounds, I assume, are not always Christian. What knowledge would they bring to discussion of the religious views, should the topic arise, of Donne, Herbert, or Milton? I tell my students that it can be helpful, in a class of this sort, to know something about European history during the early modern period; and about Christianity (which is, I add encouragingly, "one of the world's great religions"). I cannot be certain that they will know much about either. My reality is a multi-cultural classroom. My task in it is to entice students from backgrounds just as "diverse" as mine to an interest in and engagement with literatures of chronologically distant times and geographically distant places.

My task as a librarian does not differ in the slightest.

It is a pedagogical task. It calls upon me to excite the interests of diverse audiences in topics they know little about and whose importance they do not always find immediately obvious. Quite literally nothing compels my students – or me – to take any interest in Europe's histories, its religions, its books, or its literatures. We face no compulsion, have no need, to assume that these are somehow exceptional or essential. We all come from so many different backgrounds that our alternatives are legion. We could even show interest in America's histories or literatures. There is, after all, a good deal of both.

Like my students, visitors to my library are also free to ignore Europe's history, its religion, its books, or its literature. If I may be impolitely blunt, Europe may be made an interesting subject for American students or readers. It may even be an important subject for Americans, economically and (as in the former Yugoslavia) militarily. And, of course, culturally. But it seems no longer to be a required subject. My task as a librarian resembles my task as a teacher: to entice readers, just as I try to entice students, into engagement with the books my library exhibits that will make them seem, despite not being required, a worthwhile elective.

II

In practice, libraries, like museums, put up exhibitions for many reasons. These can include thanking a donor, or attracting one; providing an occasion for its own staff to learn about a library's resources; or filling exhibition spaces that library directors, like the goddess Natura who abhors a vacuum, want to see filled. We could all add many other reasons. The one in which I am really interested here is that some libraries and their administrators believe that – like universities – they have an educational function. To them, it may therefore seem a good idea to put up a show in the expectation or hope that someone (in addition to staff) will learn something from it.

This pedagogical impulse underlies an exhibition my colleagues and I mounted some years ago. Exemplary for my purposes here, that exhibition was called "The Work of (Book) Art in the Age of Mechanical Reproduction: Fine Bookmaking in France and Germany Between the Two World Wars." Originally, we had hoped at least to try to flatter a potential donor, but it turned out that his books were already promised elsewhere. We went ahead with the exhibition anyway. First, we thought we might learn something ourselves about a kind of European book not all that widely collected in the United States. Second, the exhibition would fill exhibition spaces our director likes

to see filled. Most important, however, we thought our lender's books might make an educational show for the constituencies we flatter ourselves we serve.

Exhibiting these books presented a chance for us and for our audiences to think about the function of books at a time when their domination of the means of transmitting and preserving information, knowledge, and civilization is constantly eroding. Here was a selection of books quite idiosyncratic in many ways, their function perhaps their most curious idiosyncrasy of all. Some are the ordinary stuff of the private and fine press collector. But not all of them. The collection contains a kind of book – often French or German, usually illustrated – which attracts, in the Anglo-American bibliophilic world, relatively little interest or collecting competition. What were the makers of these books – livres d'artistes – responding to, what were they trying to create, when they made these books? And what could a library do, when it showed them, to bring to some sort of life a kind of book that lies outside the experience of most of our students, faculty, and visitors? These books lie outside their experience even if they are among those for whom the book, rather than "the media," remains a primary means of appropriating knowledge.

Our exhibition space would have accommodated a large (and indeed an endearing) show of sumptuous pieces. We could have given it a sage and serious title. But it would really have been a show of "Pretty Books from the Collection of" our lender. Given the nature of his resources, people would have stopped to look. But "pretty books" is a somewhat problematic category, even though it remains all too common an organizing principle in book exhibitions. Our institution and our audiences need something a little bit more constructed. "Pretty books" makes no point at all. Their exhibition hopes merely to elicit pleased exclamations from passers-by. To make a point, to construct a point, is to make the books speak to the passers-by, to give them a voice which, when they are being exhibited, is what they need most.

We in the library need them to have a voice, too. Our students and faculty are audiences to whom, first and foremost, we must speak, or permit our books or manuscripts to speak. If we do not do this, gradually our audiences will cease to be interested in the library. Eventually they will cease even to be aware of or to care about it. Our books and we must both speak to them in ways that have some chance of capturing their interests if we are to survive as meaningful constituents in the intellectual life of the university and the broader community.

We found our entrée into the collector's books, one we hoped would provide them a meaningful context, through the context of a dead but now much-studied and -valorized cultural theoretician,

Walter Benjamin. We wanted our audiences better to appreciate what, without some such context, could otherwise seem merely a collection of pretty but irrelevant bibliographical jeux d'esprit: "pretty books." Giving them no intellectual context, we would have betrayed the books, their owner, and our responsibilities by failing to provide any content to attract the thoughtful interest of our audiences. Pretty books will attract a glance, or a pleased exclamation. We wanted something more. If Benjamin illuminates the context from which these books emerged, then they relate to issues now vital in the American academy. But because books on exhibition cannot speak for themselves (especially not about relationships that, however vital, are not also obvious), it is our responsibility to try to speak for them.

Benjamin's point, in "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," is fairly complicated: it is not "light reading." Using his essay for the purposes of our exhibition, we altered – and perhaps reduced – it in ways that might not pass muster in a scholarly journal. But what my colleagues and I wanted to do – what, in fact, we thought we had to do – was not write an article for a scholarly journal. We get paid to do something else. We wanted to put up a show that would focus attention on part of a collection with many unusual and beautiful objects in it. We wanted that part to be coherent. Focusing on finely-printed illustrated French and German books made in the period between the two World Wars gave us a coherent starting point. Such books are often unfamiliar to our readers and visitors, for they are not common in many American libraries, including our own. Moreover, coming as they do from two very different bookmaking and esthetic traditions, these French and German books are not often looked at together. (Can one, even now, comment, without at least some slight degree of awkward self-consciousness, about mid twentieth-century French and German intellectual and esthetic relationships?) Yet these books offer interestingly complementary as well as contrasting solutions to similar esthetic problems. In short, our motives combined a desire to show our audiences things they don't ordinarily see anywhere with the hope that we might do so in a way that would provoke thought. Such motives are, I believe, quite proper in a pedagogical setting.

Deploying Benjamin in such an exhibition may, however, seem more a rhetorical than a legitimate intellectual move. We think that is not so. In fact, he proved irresistible because his work is so variously resonant with the books we were displaying. Benjamin lived in Germany until he ceased being the right kind of German. Then he took himself to France. A literary and philosophical intellectual, he concerned himself with what it means to be "modern." Specifically, he asked what it means to be "a work of art" in the modern world. In his modern world – as in ours – technology

makes art instantly accessible, instantly reproducible. Is this a good thing? a bad thing? or just a thing which, like many other things, we need to understand ?

Exhibiting books from the period in which Benjamin lived and wrote, and from the two countries in which he mainly lived and wrote, we found Benjamin increasingly inescapable, even if only as a rhetorical device. But we found him both a rhetorical device and something more than that. What we were showing were – indeed, what we contain are – books. Considered as works of art (which they sometimes are), books raise many of the issues that Benjamin raises, and they always have. What does it mean to say of a book – intended to be accessible and also, precisely by way of differentiation from the manuscript which preceded it, mechanically reproducible – that it is "a work of art"?

And hence the frame for the exhibition we mounted, a fraction of our lender's collection of French and German imprints from 1918 through 1939. Benjamin, knowledgeable about books, a resident of both Germany and France, was a person almost literally specific to the years between the two world wars. Could these books, or books like them, have formed part of the undergirding, part of the experiential superstructure, through which Benjamin came to know, and then meditated about, the issues raised by "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"?

We asked the question. We did not answer it. Does this make our show dishonest? I do not think so.

Books are often less easy to exhibit than works of art. We often say, glibly, that books speak for themselves. The sad truth is that, contrarily, books are mute unless they are read. But books on show cannot be read. They also cannot be touched, handled, or sniffed. But most of all, they cannot be read. Despite these handicaps, we want people to be interested in the books we show. We want them to feel that those books provoke reflection upon things worth thinking about. If our exhibitions provoke them to return for another look at the books they contain, to read and contextualize them, to ask questions of and about them, to become, in short, intrigued enough to want to use them, then perhaps they have achieved their pedagogical goal. Perhaps they have achieved that goal even if our visitors disagree with what we have said or feel that they could have asked better questions, provided better answers, than we did.

Different libraries, quite legitimately, define different functions in their exhibitions from those functions I have just sketched for us. Some may have the luxury of speaking only to themselves. Others may speak only to their donors. Others may feel that impeccable scholarship and exactitude

that answer questions, rather than merely asking them, are alone permissible. In our situation, we have to try to engage students and their teachers – and to do so in a world in which we face competition from a lot of other possible media through which the world can be apprehended and interpreted. We mounted this exhibition to suggest not answers but questions. In a world in which art is just another mechanical reproducible, what do these books do? What is their function, what are they trying to say to their consumers – and, years later, to us as their viewers? Many were clearly produced by makers who thought of themselves as stretching between two very different worlds, the world of the reproducible book and the world of the individualized and unique work of art. What prompted them to attempt such a stretch? How well did they succeed? Was their effort worthwhile? Does their example shed light on larger issues of art and modernity? Had we mounted this exhibition today, we would have provided it with a web version. Ironically, such a version would have enabled us to make our point more forcefully than, at the time, we were able to make it. Digitized images of reproducible books and individualized and unique works of art could have pushed online visitors to the site to think precisely about the status of what they saw on the screen. Benjamin offers a provocative framework in which to think about such questions. For our audiences, his current stature helps to bring a now distant historical context – "between the wars" – and a distant geographical context – "Europe between the wars" – closer to home.

Libraries and librarians tend to participate in the worlds of teaching, learning, and study passively. We await the arrival of students or other readers who need one or another of the books or manuscripts we keep for them. Exhibitions are among the few occasions when we take a more active role. More often than not, I think, we squander the opportunity exhibitions give us actively to engage our varied audiences. At my institution, our ineptitude, ignorance, and lack of imagination may have kept this exhibition from fulfilling all of its potential. But as we worked on it, my colleagues and I felt that, whatever else might be said about our show, it was not an opportunity squandered – at least, not thoughtlessly. By making its curators think, these books just possibly have had a similar effect on some of those who looked at the show.

III

You will, by now, have noticed what I have not said about this exhibition. It was not framed as an exhibition of European books. It did not hearken back to a lost and far-away place from which its organizers assumed their visitors would have been, at some past time, torn. It did not hearken back to a now-distant past that its organizers assumed their visitors would view nostalgically. It did not assume that these books, by virtue of their Europeanness, would exercise an automatic attraction for

culturally deprived American audiences hungry for their patrimony. The exhibition tried instead to frame the objects it displayed in terms of issues that, neither American nor European, have contemporary esthetic and intellectual currency for academic audiences.

Exhibiting older manuscript and printed materials – materials that date from the fifteenth, sixteenth, or seventeenth centuries – our approach is similar. Were we, for instance, to exhibit examples from our run of Italian Renaissance epic poetry, we might refer to studies that discuss how Ariosto's publishers worked to canonize *Orlando furioso* more or less immediately upon its appearance. We would frame such an exhibition by locating it within a context emphasizing canon-formation, publishing history, and the presentation of texts in the material objects that contain and transmit them. Exhibiting Spanish and Latin American books dating from the fifteenth through the eighteenth centuries, all concerned with Spanish activities in the New World, we focused on issues that concerned the relationships of colonists and indigenous peoples across a broad range of human activities. An exhibit earlier this year of literal "European books," flown over for the occasion from the Katholieke Universiteit Leuven, was organized largely by our colleagues who came to us from Belgium for this purpose. A large printed catalogue provided extensive scholarly background about the materials on exhibit. A smaller handout, as well as case labels, framed the materials somewhat differently from the catalogue, however. These told the history (but let me call it "the story") of a library repeatedly risen from the ashes. Despoiled by the French (during the Revolution) and then again, in this century, by the Germans during the 1914 and 1939 wars, it was rebuilt after 1918 and again after 1945, on both of these occasions with considerable assistance from the United States. By foregrounding issues that are neither "European" nor "American" but rather have contemporary academic, intellectual, and even popular currency, we hope that we are emphasizing ways to think about the books we show – and even about the institutions that house them. By posing real problems or telling real stories about them, we hope we are giving them a voice that speaks to our readers.

More modern books, wherever they are printed, are treated no differently. Currently preparing an exhibit of selections from an enormous collection of modern English-language poetry given us as a gift, we will not frame the show in terms of the "Important Poets" the collector was able to acquire. Such a frame, we feel, would not differ from that of the "pretty books" approach we rejected when we exhibited French and German illustrated books. Our audiences assume that we accepted the collection because it contained Important Poets. They require no reassurance on this point. Instead, we emphasize questions the collection raises about the reception, the audiences, for modern poetry. The collector was poetry editor for the United States' newspaper of record, *The New York Times*.

Although it is a "paper of record," it is not now nor has it ever been an intellectual journal in the sense that one might use that term of a newspaper like *Le Monde* or *Corriere della Serra*. What kind of interests did our collector have that his newspaper permitted him to express? Which of his interests was he unable to see into print? How did the entire newspaper, not just his small area of it, review, receive, books and authors its poetry editor personally valued? What poets got bad reviews? Or none at all?

These questions, asked about one of the most important American reviewing organs, have genuine significance for the ways in which one segment of modern literary expression found – or more often failed to find – its readers. Exhibited poets will include not only Americans but also Canadians, West Indians, English, Welsh, Scots, Irish, Africans, Indians, Australians, and New Zealanders; the collection contains exemplars of all these Anglophone traditions. The poets' varied places of origin do not interest us; that is not, we think, the issue they pose. The topic that we hope will interest audiences that we are, in effect, inviting to look at poetry books – most unsympathetically – behind glass, is their reception. That reception helped to create the perception that these writers are all more or less difficult, hermetic, obscure, unreadable. They thus exemplify a modern poetry that has, all too often, ceased to speak even to the kind of well-educated people who read "newspapers of record," in part because such poetry often goes unmentioned by that very newspaper. The materials are being shown behind glass. We are asking, so to speak, whether they were (metaphorically) located behind glass at birth: just the opposite, if you will, of the way his publishers presented the world with Ariosto's *Orlando furioso*.

Am I describing anything that you do not already do, do not already know? I doubt it. The context I work in is geographically American, chronologically late twentieth-century. Your geographic contexts are European, but your chronological context is exactly the same as mine. Your audiences are also similar to mine. Judging, in fact, from the visiting students and faculty I see daily, your audiences are quite literally the same audiences as mine. It's a smaller world than the one people of my age grew up in.

Manuscripts or books interest our audiences not because they are new or old, not because they are American or English, French or Polish, Japanese, Ugandan, or Argentinian, but because they are presented to them in terms of their interests and concerns. They will read, look at, and be interested in, older European materials, as well as newer American or Hispanic or Indian materials, if they are presented to them in meaningful, that is to say pedagogically successful, ways. In proffering to them what we exhibit and what we hold, we need to teach them why they should care about it.

Librarians where I come from speak about our task, our mission, as threefold. We are supposed to acquire, make accessible, and preserve the materials, manuscript or printed, we gather for our collections. Gather enough of it and the world will beat a path to our door. That is a nice definition of our mission. But it is no longer enough. We have, in one sense, succeeded too well with missions one, two, and three. The vastness of what we have collected leaves it no longer obvious. Its parts, constantly increasing in size, and the relationships between its parts, constantly increasing in complexity, seem increasingly incoherent and off-putting. Our very success has burdened us with a fourth requirement: interpretation; teaching; pedagogy. This is as requisite of the ways in which American librarians must treat European books in their American institutions as it is of the ways in which American librarians must treat American – or Nigerian – books in their American institutions. Or of the ways in which European librarians must treat European books – or American or Haitian ones – in their European institutions.

Nearly twenty years ago, Paul Raabe of Wolfenbüttel spoke at a conference in Boston urging librarians to assume responsibility for the study of the history of books, printing, and publishing, that is, for l'histoire du livre. That talk is now dated in ways that Raabe might not have predicted. Librarians, auctioneers, booksellers, and professors in a wide array of disciplines all now work in this field. This change does not free librarians to reject Raabe's 1980 advice that we look inward, at the history of the material artifacts with which we work. However, if we are to continue to speak to our users and engage them in thinking about and using the materials for which we care, then it is now time for us also to look outward, to the interests our users and supporters express in the materials we collect for them. Those interests may be, indeed, they increasingly are, book historical in nature. But they may also be broadly cultural and historical. Like all good teachers, we need to become not only narrowly expert in one field but also broadly aware of other fields that provide ways for us to reach people whose interests and expertise may not be congruent with ours but to whom we wish to speak anyway.

In this essay, I have not emphasized new digital or other technologies. We use them. You do, too. If you had hoped that a visiting American would deal with such matters, then I apologize for my failure to live up to your hopes. They might be misplaced hopes anyway. My library's exhibition preparator honed her technical, computer, and esthetic skills in the place where she was raised and educated through university: Lille. My library's web designer also found an education close to home. She is a graduate of Paris VII-Denis Diderot. Their examples provide me with a hint that the

application of new technologies to exhibitions may not be something you need to hear about from a person who hails from the New World, despite "good old American know-how."

I have, however, dealt with something that is at least as quintessentially American as technology, maybe even more quintessentially American than technology. But I have not yet specified what I am talking about, for it is something not often mentioned in learned circles. When it is mentioned, it is rarely with any admiration at all. It is "marketing."

We have a product. Books, manuscripts, information, knowledge, civilization, our product – call it by any or all of these terms – has audiences, markets, whom we use our exhibitions to try to reach. We need, I suggest, to think about how to reach them: that is, to think about how to market our product to them. This is a concept whose gross vulgarity I confess without, I fear, therefore feeling much impulse to apologize for it. People who pick up a pencil to correct a typographic error in the book are acting, whether they know it or not, as textual editors, Paul Oskar Kristeller once commented. He added that they will be more careful correctors if they notice that textual editing is what they are doing. We are already doing marketing whenever we mount exhibitions. We might do them better were we actually to notice that what we're doing is marketing: seeking the audience our product needs.

In mid-November, I participated in a conference in Philadelphia of representatives of regional cultural institutions. People from libraries, museums, and universities were among them. So were representatives of convention and visitors' bureaus, hotels, businesses, and the media, all concerned with marketing the Philadelphia area as a cultural resource destination. It is easy to look at Americans and our obsession with marketing, even of "Culture," as particularly crass. We can seem perfectly self-caricaturing in this respect. My visit this past summer to Theme Park Scotland suggests, to my innocent eye, that America may have as much to learn from Europe in such matters as, whether you like it or not, you think you have to learn from us.

My concern is to market my library and its contents. I want its books and its manuscripts (and its photographs, its sound and video recordings, and its online databases) to be read, to be used. I think – no: I know – that, if they are not used, they will not survive. They will disappear more rapidly through disuse and neglect than through use. And, when they have gone because they stopped mattering to anyone, they will not be missed.

The question American librarians must ask about the materials they care for – European, North or South American, Asian, African, or Pacific – is the same question European librarians also must ask. In fact, you need to ask it about American books, if you have yet discovered them to be important enough to collect, as much as about European ones. How do we engage potential readers with these materials? How do we present any of it to them in ways that indicate that it is only as distant from us – in date, in geography – as we allow it to remain by failing to imagine how we might learn to hear it? How do we teach them, how do we teach ourselves, to listen?