

Introduction. Regards croisés sur les modalités de la censure des productions culturelles (littérature, médias, musique et théâtre) dans différents espaces nationaux

Yauheni Kryzhanouski, Dominique Marchetti, Bella Ostromooukhova

▶ **To cite this version:**

Yauheni Kryzhanouski, Dominique Marchetti, Bella Ostromooukhova. Introduction. Regards croisés sur les modalités de la censure des productions culturelles (littérature, médias, musique et théâtre) dans différents espaces nationaux. Eur'Orbem éditions. L'invisibilisation de la censure. Les nouveaux modes de contrôle des productions culturelles : Biélorussie, France, Maroc et Russie, sous la direction de Yauheni Kryzhanouski, Dominique Marchetti et Bella Ostromooukhova, 3, , 2020, Collection "Etudes et Travaux", 979-10-96982-16-5. halshs-03096144

HAL Id: halshs-03096144
https://shs.hal.science/halshs-03096144

Submitted on 8 Oct 2021

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

& Études Travaux

2020

L'invisibilisation de la censure

Les nouveaux modes de contrôle des productions culturelles (Bélarus, France, Maroc et Russie)

sous la direction de
Yauheni Kryzhanouski
Dominique Marchetti
Bella Ostromooukhova







Études et travaux d'Eur'ORBEM

L'invisibilisation de la censure

Nouveaux modes de contrôle des productions culturelles (Bélarus, France, Maroc et Russie)

Sous la direction de
Yauheni Kryzhanouski, Dominique Marchetti
et
Bella Ostromooukhova

& Études Travaux 2020

Regards croisés sur les modalités de la censure des productions culturelles (littérature, médias, musique et théâtre) dans différents espaces nationaux

Yauheni Kryzhanouski, Dominique Marchetti
et Bella Ostromooukhova

Études et travaux d'Eur'ORBEM, décembre 2020, pp. 7-27

La différence des formes de l'intervention des États dans la production et la diffusion culturelles est souvent mobilisée pour distinguer les systèmes politiques dits libéraux des régimes dits autoritaires. Dans les premiers, les interventions de l'État seraient résiduelles et ponctuelles à la différence des seconds, caractérisés par leur contrôle répressif de l'expression publique. Cependant, au-delà de son caractère normatif, cette entrée par la classification des régimes politiques est doublement problématique[1].

Tout d'abord, une telle approche s'appuie sur une conception étroite et institutionnelle de la censure, cette dernière se résumant à un interdit formel des productions culturelles par des institutions publiques explicitement chargées de cette tâche. Comme l'explique Julien Duval (2002, p. 31), cette manière de voir remonte, tout du moins en France, à la tradition littéraire et journalistique et « semble presque directement issu[e] du combat mené au XVIII[e] siècle contre l'absolutisme et la censure royale » (Cerf, 1967 ; Birn, 2007). Aujourd'hui, la notion de la censure conserve ce caractère dénonciateur à l'encontre des entraves à la liberté de l'expression.

Ensuite et à l'inverse, le terme de censure tel qu'il est envisagé à partir du XIX[e] siècle dans la psychanalyse et la sociologie désigne des « phénomènes tout à fait normaux, en ce sens qu'ils se manifestent quotidiennement et qu'ils semblent largement inhérents à la vie sociale » (Duval, 2002, p. 31). Dans la lignée de cette deuxième approche, les contraintes qui pèsent sur les agents des champs de production culturelle dans les sociétés dites « libérales » ont été notamment conceptualisées en termes de censure « structurale » (Bourdieu, 2001) et/ou « invisible » (Bourdieu, 1996 ; Champagne, Marchetti, 2002 ; Durand, 2006) liée aux univers sociaux et/ou professionnels dans lesquels elle s'exerce. Cette dernière plus extensive englobe la législation qui limite de fait la liberté d'expression (par exemple, l'interdiction de faire l'apologie du terrorisme ou les

1. Pour une discussion des différentes approches à la censure, y compris en termes de dépassement ou de persistance dans les sociétés libérales, voir par exemple Méon (2005) ; Martin (2009).

mesures de protection des mineurs), les effets de concurrence et autres « impératifs » économiques, sociaux, religieux, imposés par la structure des champs concernés, des formes de dissuasion telles que les procès en diffamation, l'autocensure, qui peut aussi renvoyer à des logiques politiques, commerciales et professionnelles ou encore la responsabilité des auteurs. Quel que soit le jugement moral que l'on puisse porter sur ces phénomènes, ils déterminent en partie les productions culturelles et leur diffusion en y imposant des cadres plus ou moins formels ou tacites, sans qu'il existe forcément des institutions en charge de les faire respecter. Pour autant, cela ne signifie bien évidemment pas, comme le montrent les auteurs de cet ouvrage, que les pratiques et les discours des agents des champs de production culturelle ne s'inscrivent pas dans un espace des possibles, même s'il est délimité, c'est-à-dire qu'ils ont des marges de manœuvre dans certaines limites.

Ainsi, on pourrait parler de deux pôles conceptuels dans les approches de la censure : Robert Darnton (2014, p. 12) aborde le premier en évoquant le « récit de la lutte entre la liberté d'expression et les tentatives des autorités politiques et religieuses pour la réprimer » ; il caractérise le second comme la « description des contraintes en tout genre qui inhibent la communication ». Cette dualité des approches peut paraître problématique pour le chercheur en sciences sociales s'il s'agit d'une invitation à faire un choix exclusif. Si on n'adopte que la seconde perspective, on peut se poser la question de la pertinence de l'usage de la notion de censure dans les contextes dits « autoritaires », qui se caractérisent objectivement par des conditions plus restrictives de prise de parole publique, notamment pour ce qui est de l'expression politique ou « protopolitique[2] ». Par exemple, dans le contexte post-soviétique, avec son histoire politique spécifique, devrait-on parler de censure, ou faudrait-il privilégier un autre terme

2. Les mouvements protopolitiques sont des mouvements qui ont une signification et un rôle dans le politique, mais dont les acteurs agissent en fonction des logiques qui ne sont pas celles de la compétition politique classique ou des instruments traditionnels de représentation politique (Mauger, 2006).

pour ne pas confondre, comme on va le voir, la censure formelle soviétique et les cadres restrictifs contemporains qui régissent les activités culturelles ? On court en effet non seulement le risque de prêter le flanc à la critique du « relativisme », souvent utilisée contre certaines théories sociologiques (Martin, 2016, p. 9), mais aussi celui d'adopter une approche selon laquelle tout serait *a priori* censure, puisque les facteurs qui limitent le champ des possibles dans les prises de position et les pratiques sont par définition innombrables.

En même temps, en se tenant à la vision stricte de la censure, on risque de ne pas remarquer le contrôle diffus et informel des pratiques et des discours, parce que les modalités de contrôle vont bien au-delà des méthodes ouvertement restrictives et formalisées, y compris dans les systèmes dits autoritaires. Comme l'explique Jean-Mathieu Méon (2005, p. 151), « le contrôle ne relève alors ni d'une permanence historique (le "toujours pareil") ni d'une disparition inéluctable mais se caractérise par une transformation de ses modalités ». De plus, les transformations technologiques, notamment celles liées à la propagation des médias audiovisuels transfrontières (Mattelart, 2002) et aujourd'hui des technologies numériques, facilitent potentiellement la production et la diffusion des biens culturels. S'agissant de ces dernières, la baisse sensible des coûts permettrait plus facilement d'écrire des textes, de composer de la musique, de réaliser des films et surtout de diffuser ses œuvres en dehors des circuits « officiels ». Dans ces conditions, un système centralisé de censure se confronterait à des limites en termes d'efficacité[3]. Pourtant, le numérique fait également naître de nouvelles formes de contraintes : d'une part, les grands acteurs économiques – Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft (GAFAM) – et d'autres institutions transnationales, telles que Internet Corporation for Assigned Names and Numbers (ICANN), Internet Engineering Task Force (IETF), World Wide Web Consortium (W3C), ou encore les Réseaux IP Européens

3. Sur ce point, voir, par exemple, Faris, Wang & Palfrey (2008) ; sur le contrôle de l'Internet en Russie, voir Deibert, Rohozinski, (2010, p. 15-34) ; Oates (2013) ou encore Soldatov & Borogan (2015).

comme le Network Coordination Centre (RIPE NCC), détiennent le contrôle de l'infrastructure numérique et influencent par là même les contenus et les pratiques du web ; d'autre part, les États cherchent depuis plusieurs années à renforcer leur influence dans le domaine numérique, à y légiférer, y imposer des contraintes ou à garantir des libertés (Benyekhlef, 2002 ; Bellanger, 2012 ; Bonnet et Türk, 2017 ; Mueller, 2017).

Le pari du présent ouvrage[4] est de croiser ces deux regards sur la censure afin de souligner la diversité des mécanismes de contrôle et de contrainte qui s'imposent à la production et la diffusion culturelles contemporaines – ce qui n'exclut bien évidemment pas une perspective historique –, tout en dégageant aussi des homologies dans leurs applications, les facteurs de leur émergence et les effets qu'ils produisent sur les acteurs comme sur les structures. Au-delà de la diversité des approches théoriques et des disciplines des auteurs, cet ouvrage fait également surgir à travers sa lecture une comparaison entre plusieurs espaces politico-géographiques : les situations dans l'espace post-soviétique actuel (Bélarus et Russie), qui sont fortement privilégiées ici, sont mises en regard avec les cas marocain et français pour les médias, mais aussi un autre exemple français à propos de la littérature jeunesse. Dans son histoire comparée sur la censure dans l'édition littéraire en France au XVIII^e^ siècle, en Inde coloniale au XIX^e^ siècle et en RDA au XX^e^ siècle, Robert Darnton a montré tout l'intérêt de cette approche comparative pour décrire les relations entre auteurs et censeurs. De même, plusieurs numéros de revue (Bruyère & Touillier-Feyerabend, 2006 ; Brun & Roussin, 2020) et livres collectifs (Billiani, 2014 ; Martin, 2016) en langue française ont

4. Cet ouvrage est issu d'une partie des communications retravaillées d'une journée d'études (« Regards croisés sur la censure. Les modes de contrôle de la production culturelle sous différents régimes politiques ») qui s'est tenue le 4 octobre 2017 dans les locaux de l'EHESS à Paris. Organisée par les coordinateurs du présent livre à l'initiative de Yauheni Kryzhanouski, cette manifestation a bénéficié du soutien du Centre d'études des Mondes Russe, Caucasien & Centre-Européen (CERCEC), du Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) et du Centre Européen de Sociologie et de Science Politique (CESSP).

donné à voir, comme cet ouvrage, les logiques de contrôle à l'œuvre dans des champs culturels nationaux très différenciés. Ces mécanismes sont ici également analysés dans plusieurs champs de production culturelle, et non pas seulement dans l'un d'entre eux ou au sein de leurs fractions les plus prestigieuses : l'édition littéraire pour la jeunesse et les adolescents, le journalisme, le théâtre et la musique. Les types de terrain et les niveaux d'analyse varient eux aussi : certaines contributions se penchent sur un cas précis, d'autres s'appuient sur la comparaison d'un nombre plus important de situations de censure. Enfin, en rupture avec des livres de synthèse ou des essais de réflexion qui ont bien évidemment leurs logiques et leurs intérêts scientifiques, cet ouvrage entend plutôt analyser ces phénomènes de contrôle des biens culturels à partir de travaux de terrain de longue durée, c'est-à-dire avec une approche résolument empirique.

En dépit de la diversité des espaces culturels et nationaux étudiés, les conclusions des contributions présentées ici sont convergentes sur le retrait de la censure formelle au profit de son « euphémisation » à travers des mécanismes indirects, notamment économiques, la montée d'une (auto)censure implicite qui s'inscrit dans un système diffus où la pression des structures sociales et les acteurs « profanes » prennent le relais des instruments formalisés et des institutions spécifiques explicitement chargées du contrôle de l'expression publique. Tout se passe comme si le consensus formel post-guerre froide sur l'importance de la liberté d'expression, au lieu de mettre fin à la censure (y compris politique), avait provoqué sa transformation en favorisant des formes qui échappent au moins en partie à l'approche juridique et stricte, mais dont les effets et les logiques sont souvent semblables. Ce travail complète ces nombreux travaux regroupés parfois sous les appellations de « post-censure » (Brun & Roussin, 2020) ou de « New Censorship Theory » (Bunn, 2015 ; Schimpfössl *et al.*, 2020). Il s'inscrit également dans le prolongement de la parution récente de plusieurs numéros de revues francophones consacrés aux censures – *Ethnologie française* (Bruyère & Touillier-Feyrabend, 2006), *Terrains* (Candea, 2019), *Communications* (Brun & Roussin, 2020). L'étude

des processus de contrôle de la production et de diffusion des biens culturels semble en effet intéresser de plus en plus d'autres sciences humaines et sociales que l'histoire (Ory, 1997 ; Mollier, 2005), les études littéraires et le droit (Dhoquois & Prassolof, 1984 ; Dury, 1995 ; Laussinote, 2002) qui dominaient jusque-là les recherches en langue française. En effet, cette vaste littérature souvent focalisée sur l'espace français a des points d'entrée récurrents : les grands conflits et « affaires » de l'histoire politique, littéraire et religieuse nationale (Liens, 1971 ; Stora-Lamarre, 1990 ; Merkle, 1994 ; Gouanvic, 2002 ; Disegni, 2009 ; Forcade, 2016 ; Belin, 1913 ; Maire, 2007) ; le livre, tout particulièrement les romans, s'adressant majoritairement aux publics les plus dotés en capital culturel et la littérature ayant un contenu sexuel (Couturier, 1996) ou à destination des enfants (Gabilliet, 1999 ; Crépin, 2001) ; les films de cinéma (Douin, 2001 ; Caïra, 2005 ; Goddet, 2010 ; Esquerre, 2019) ou encore les dessins de presse (Delporte, 1995 ; Régnier *et al.* 1996 ; Navet-Bouron, 2000 ; Ory *et al.*, 2015).

L'économie, la morale et la politique : nouvelles formes diffuses et invisibles de contrôle politique des productions culturelles (Bélarus et Russie post-soviétiques)

La première partie de l'ouvrage fait dialoguer deux textes analysant la manière dont les formes de contrôle politique s'exercent, d'une part, sur les groupes musicaux dits « contestataires » au Bélarus à partir de la fin des années 1990 et en Russie depuis la fin de la décennie 2000, et, d'autre part, sur la production des pièces de théâtre en Russie depuis 2012, c'est-à-dire au début du troisième mandat de Vladimir Poutine et de l'affaire des « Pussy Riot »[5]. Yauheni Kryzhanouski (chapitre 1) et Marie-Christine Autant-Mathieu (chapitre 2) expliquent respectivement comment et pourquoi les mécanismes de contrôle

5. Le nom renvoie au groupe punk composé de cinq jeunes femmes ayant chanté le 21 février 2012 dans la Cathédrale Saint-Sauveur de Moscou une « prière » appelant la Sainte-Vierge à chasser Vladimir Poutine.

des productions culturelles sont plus diffus que pendant la période soviétique où la censure était à la fois identifiée à des institutions d'État, brutale, et intervenait avant même la tenue des spectacles. En effet, si celle-ci au sens le plus strict est désormais officiellement interdite par les constitutions biélorusse (article 33) et russe (article 29.5), force est de constater qu'elle perdure sous d'autres formes, notamment à travers des logiques économiques et politico-morales.

Montrant que la censure doit être étudiée comme « un système plus général de gestion de la dissidence » qui concerne un large ensemble d'acteurs et non plus seulement des institutions officielles, Yauheni Kryzhanouski met au jour une série de contraintes politiques pesant sur les groupes de rock professionnels et les mouvements DIY (*Do-it-yourself*) anarcho-punk proches des groupuscules libertaires. Sa comparaison fait apparaître la montée des logiques économiques dans le contrôle de la production et de la diffusion des groupes contestataires et la relative invisibilité de la censure. Il pointe d'emblée les effets de la règlementation dans l'organisation des concerts : au Bélarus, sa complexité permet non seulement d'utiliser des arguments sécuritaires ou techniques, elle fait aussi peser une incertitude économique très efficace ; en Russie, celle-ci est également *de facto* un moyen de faire pression sur les gérants des salles. L'auteur montre également que, si les périodes de forte/faible intensité varient d'un espace national à l'autre, les annulations et interdictions de concerts s'inscrivent « dans une logique semblable de censure implicite, décentralisée et informelle » et sont fortement liées aux contextes politiques. Par ailleurs, Yauheni Kryzhanouski souligne trois autres formes d'intervention des institutions étatiques dans la tenue des concerts : la soumission des chansons aux organes responsables pour l'autorisation des concerts ; l'interruption de concerts accompagnée de coupures d'électricité ; les interventions policières visant le public et/ou des musiciens. Ces interdictions/annulations ont pour effet d'exercer la censure là encore par des agents hétérogènes, relevant du public comme du privé, et surtout de stopper les principales sources de recettes des groupes contestataires. La restriction de l'accès aux

médias participe également de ces nouvelles formes de censure économique, qu'il s'agisse de percevoir des droits de diffusion (Bélarus) ou de les payer pour promouvoir ses productions (Russie). Enfin, ne pas soutenir financièrement les artistes contestataires et les intimider par des pressions liées à leurs activités extra-musicales demeurent toujours des leviers de contrôle efficaces pour les institutions étatiques.

Dans le cas du théâtre russe, Marie-Christine Autant-Mathieu analyse davantage les discours à la fois nationalistes, religieux et moraux visant à justifier des interventions sur les contenus des pièces. Elle raconte des cas de censure emblématiques : les expulsions successives de Teatr.doc, une petite structure indépendante située au centre de Moscou, et bien évidemment l'« affaire Serebrennikov » qui a été largement médiatisée en Europe de l'Ouest et aux États-Unis, le metteur en scène et cinéaste étant poursuivi et condamné à trois ans avec sursis pour détournement de fonds présumé. L'auteure insiste ainsi sur la manière dont les textes dramatiques contemporains sont de plus en plus encadrés par une législation protégeant les publics de « l'offense aux sentiments religieux », des usages de « mots grossiers » et des contenus jugés dangereux, notamment par l'instauration de limites d'âge de plus en plus strictes. Cette normalisation est également manifeste dans la politique culturelle de l'État russe, tout particulièrement dans la défense du « service de la patrie », du respect des valeurs de la famille et de la communauté humaine dominantes au sein des autorités religieuses traditionnelles. Marie-Christine Autant-Mathieu explique que « les obligations des responsables des affaires culturelles (*goszadanie*) se différencient de celles de l'URSS par leur côté marketing : "Selon la logique du marché, l'État est un investisseur, il a le droit d'évaluer la qualité du produit qui a été fait avec son argent. La culture est un domaine où les valeurs morales sont mises au point, imposées et soutenues." ». L'intérêt de son texte tient enfin au fait qu'elle restitue les grands pôles de l'espace des réactions dans l'univers théâtral : d'un côté, les résistances collectives peu suivies de certains artistes emblématiques, dont l'acteur Konstantin Rajkin qui s'inquiète des justifications

nationalistes croissantes et du risque de la « commande d'État » ; de l'autre, des prises de position défendant l'individualisme et l'indépendance (incarnées par l'artiste frondeur Konstantin Bogomolov ou l'acteur, dramaturge et directeur artistique Ivan Vyrypaev), préférant jouer avec les interdits sans être dans la confrontation collective et frontale ; d'autres encore comme Boris Jukhananov, le directeur du centre culturel « Elektroteatr Stanislavski », professent « le non-engagement, un repli dans l'art pour l'art » pour (sur)vivre dans ce contexte.

Contraintes ordinaires de la production de l'information et spécificités nationales en France, en Russie et au Maroc

Rassemblant trois textes sur les logiques de production de l'information dans les médias de grande diffusion, la deuxième partie remet également en cause les classifications simplistes des régimes politiques. Sa lecture fait en effet apparaître par la comparaison des chapitres toute la complexité des phénomènes de censure/autocensure et une série de tendances convergentes, alors même que les trois espaces nationaux étudiés successivement (France, Maroc et Russie) sont classés dans des catégories politologiques distinctes. En effet, les trois chapitres donnent à voir, dans le prolongement de la première partie, un exercice diffus et plus invisible de la censure, qui tranche avec les analyses dominantes sur les dépendances (et les censures) directes entre, d'un côté, l'État ou les actionnaires et, de l'autre, les journalistes. Les auteurs insistent également sur le poids de l'autocensure pour comprendre la production de l'information grand public, même si bien évidemment l'espace du dicible est spécifique à chaque espace national, ce qui n'exclut pas de « jouer » dans le cadre de cet espace des possibles. Autrement dit, ces trois chapitres permettent d'entrer dans les contraintes ordinaires et concrètes de la production de l'information en déterminant les spécificités de chaque espace national et les logiques (économiques, politiques, professionnelles, etc.) qui y dominent.

Dans le chapitre 3, Ivan Chupin et Renata Mustafina nuancent les travaux caricaturant les médias russes qui seraient tous inféodés à l'État et/ou à quelques hommes d'affaires. S'ils ne contestent pas ces dépendances réelles et l'existence de cas de censure directe, ils expliquent combien ceux-ci empêchent de voir les situations plus ordinaires, beaucoup plus fréquentes et puissantes. Leur travail s'appuie tout d'abord sur la production d'une émission de télévision articulée autour d'un entretien avec des agents du champ du pouvoir, qui est diffusée sur la Première chaîne, propriété de l'État aux trois quarts, émission incarnée par son présentateur vedette Vladimir Pozner. Ensuite, par contraste, les deux auteurs ont étudié des programmes de la chaîne NTV, détenue majoritairement par le holding Gazprom media et très dépendante de l'État depuis les années 2000, pratiquant la commande politique, c'est-à-dire qui produisent des reportages ayant toutes les apparences d'une investigation journalistique visant à décrédibiliser les opposants au pouvoir en place. Ce genre s'inscrit dans la tradition du *kompromat*, une pratique courante en ex-URSS consistant à dévoiler des « documents compromettants ».

La première étude de cas, l'émission Pozner, révèle que la censure *a priori* est relativement rare. C'est en effet davantage dans les choix des invités, notamment de concert avec le directeur de la chaîne, l'autocensure du présentateur vedette et sa connaissance du jeu politico-médiatique que peuvent se comprendre l'univers de contraintes dans lequel il travaille. En effet, si Vladimir Pozner ne peut inviter des représentants de l'opposition, cela ne l'empêche pas de malmener certains de ses interviewés, de rendre publiques les censures dont il estime être victime ou encore de s'exprimer dans des médias plus critiques à l'égard du pouvoir. Ivan Chupin et Renata Mustafina expliquent à la fois les conditions qui rendent possible cette position d'autonomie relative dans l'univers journalistique et politique russe et comment ces mécanismes s'exercent sans qu'il y ait nécessairement d'interventions politiques directes.

Le second exemple fait apparaître non pas la censure au sens étroit du terme, mais plutôt la création de contenus ayant toutes les

apparences de la crédibilité journalistique visant à attaquer les « critiques » du pouvoir. Les auteurs détaillent ainsi ce type de reportages de commande favorisant le « scandale » et recueillant d'importants succès d'audience. Ces productions en lien direct avec l'actualité politique accusent les opposants d'être des agents de pays étrangers qui les financeraient, d'être proches de groupes mafieux, des criminels voire de terroristes. Depuis quelques années, c'est également de plus en plus souvent la vie intime des contestataires qui est dévoilée et attaquée.

Si ce sont également des programmes de télévision qu'analyse Jérôme Berthaut dans le chapitre 4, la « censure structurale » ou la « double censure économique » qu'il décrit à propos des contenus des émissions de reportages grand public diffusées en France entre 2011 et 2016 est d'un autre ordre. Là encore, dans une approche sociologique de cette notion empruntée à Pierre Bourdieu, il montre tout d'abord qu'elle se comprend par l'économie (au sens large) de la télévision française, de la publicité et des aides publiques. En effet, Jérôme Berthaut décrit combien « les recompositions capitalistiques des chaînes de télévision et de certaines grandes sociétés de production audiovisuelle, les recommandations des régies publicitaires sur la programmation, ainsi que la redéfinition de l'attribution des aides publiques à la production » ont affecté les positions des diffuseurs (les chaînes de télévision) et des producteurs (les sociétés de production sous-traitantes). L'auteur explique par exemple la déspécialisation de l'agence Capa, rachetée par une filiale de TF1, le développement des sujets omnibus pouvant être vus par toute la famille qu'incarnent les programmes dédiés aux reportages sur TF1 le week-end ou encore les effets de l'arrivée des nouvelles chaînes de la TNT.

Cette « censure structurale » engendre des formes d'autocensure chez les dirigeants des entreprises de production sous-traitantes. Parce qu'ils doivent s'ajuster aux attentes de leurs clients, notamment les nouvelles chaînes de la TNT ou les nouveaux espaces de programmes des chaînes hertziennes, et trouver les moyens de produire à moindre coût, ils tendent à privilégier certains formats et sujets au détriment d'autres et à imposer de nouvelles conditions économiques de production plus contraignantes. Ils sont à la fois jugés sur leur capacité à satisfaire les demandes des chaînes et à gérer leurs coûts. Du coup, les formats courts les plus liés à l'actualité immédiate tendent à être produits de plus en plus par les grandes agences et sociétés de production liées aux grandes chaînes, les PME sous-traitantes se tournant vers des formats plus longs et rentables parce qu'ils sont éligibles aux financements publics. La coproduction avec des chaînes étrangères et le développement d'un second marché alimenté par la revente des programmes ont également des effets sur les contenus des reportages.

On retrouve dans le chapitre 5 cette étude des contraintes ordinaires de la production de l'information dans un autre espace national, le Maroc, et dans un autre type de supports, celui de la presse d'information générale et économique privée (papier et électronique) non partisane. Comme Ivan Chupin et Renata Mustafina, Abdelfettah Benchenna et Dominique Marchetti analysent comment à des modes de contrôle politiques très répressifs et directs (ici de l'indépendance du Maroc en 1956 au début des années 1990) ont progressivement succédé d'autres mécanismes. Dans la période de forte censure, les autorités marocaines contrôlaient l'offre politique et par conséquent journalistique et l'espace des publics, en restreignant socialement le public potentiel de la presse écrite. Ce fort contrôle politique s'est relâché lors de la relative libéralisation économique et politique au début des années 1990, quand les fractions dominantes du champ du pouvoir ont autorisé la parution d'une nouvelle génération de titres de la presse non partisane, et lorsque, sous l'effet du développement de l'éducation, le public de la presse s'est développé. La presse papier (tout particulièrement populaire) en langue arabe cette fois-ci a émergé. La deuxième période de rupture plus contemporaine correspond à l'accélération du développement des sites d'information sur internet à la suite des « soulèvements » dans plusieurs pays majoritairement de langue arabe à partir de 2011. Les transformations progressives des pratiques de consommation

médiatique sous l'effet du développement d'internet sont à l'origine de cette explosion de l'offre numérique.

Les formes de contrôle de l'espace de la presse marocaine se sont tout d'abord transformées depuis le début des années 2000 *via* les instruments économiques qui sont, au Maroc comme dans d'autres pays (Kryzhanouski, 2017), un des moyens de peser politiquement de manière moins visible qu'auparavant sur la structuration de cet espace. Les cadres dirigeants des journaux continuent à se fixer pour règle de ne pas dépasser les « lignes rouges » définies par le pouvoir politique : la monarchie, l'intégrité territoriale et l'Islam, la religion majoritaire. Abdelfettah Benchenna et Dominique Marchetti pointent une autre série de logiques politico-économiques efficaces : les sanctions judiciaires (notamment les condamnations financières importantes), la création d'une nouvelle offre numérique liée au champ du pouvoir, le contrôle des circuits de distribution des journaux papier et de la publicité, puis enfin la mise en place de nouveaux dispositifs d'aides publiques très sélectifs.

Ensuite, les auteurs décrivent un usage politique moins visible des outils juridiques. Ces fractions dominantes du champ du pouvoir se sont adaptées aux mutations que connaissent les médias depuis le début des années 1990 (internationalisation, numérisation, etc.) pour maintenir leur emprise. Les procédures judiciaires récurrentes contre des responsables de sites web en témoignent, tout comme la réorganisation juridique et politique du champ journalistique à travers la refonte du « code de la presse » en 2016. Une des principales manières de peser sur l'activité journalistique pour l'État est l'encadrement légal de l'espace professionnel lui-même. La régulation des conditions d'entrée et d'exercice dans la profession sont historiquement un instrument important. Cependant, les instruments juridiques les plus contraignants sont surtout liés aux « lignes rouges » nationales qui délimitent fortement « l'espace du pensable » (Bourdieu 1981, p. 4), c'est-à-dire des discours publics autorisés dans l'espace journalistique, une des « compétences » des journalistes sur place consistant à savoir en « jouer » s'ils veulent continuer de

travailler sur le territoire national. Les affaires pénales semblent une autre manière de peser sur l'activité des journalistes, ce chapitre faisant écho aux textes de Marie-Christine Autant-Mathieu ou d'Ivan Chupin et Renata Mustafina. En effet, les usages des textes juridiques ne renvoient pas seulement à des plaintes contre des journalistes dans l'exercice de leur profession mais elles visent désormais leur vie privée.

La « morale » et ses intérêts : l'édition littéraire face aux contraintes de la « protection de la jeunesse » (la France et la Russie des années 2010)

La troisième partie restitue d'autres « lignes rouges » dans deux espaces littéraires nationaux en apparence très différents (la France et la Russie). Les auteurs donnent à voir les étapes du processus d'édition et de diffusion de la littérature pour de jeunes publics. Ces enjeux apparaissent d'autant plus importants qu'il s'agit en France comme en Russie d'un des sous-espaces du marché du livre qui s'est le plus développé et renouvelé durant les deux dernières décennies. L'intérêt de cette comparaison est de faire émerger les manières dont s'exercent les mécanismes d'autocensure chez les auteurs comme les éditeurs et les restrictions des contenus dicibles dans ces deux champs littéraires nationaux.

Ainsi, dans le chapitre 7 qui s'appuie notamment sur des entretiens avec les quatre auteurs de l'ensemble romanesque à destination des adolescents qu'ils nomment *Virus*, Florence Eloy et Tomas Legon étudient, dans un premier temps, les discours enchantés sur la liberté de création dans la littérature jeunesse en France. En effet, celle-ci serait possible parce que les auteurs s'adresseraient à un « lecteur universel » adolescent finalement peu différent de celui des adultes et « mature », c'est-à-dire auquel on peut faire confiance même s'il est considéré comme un être en construction Autrement dit, la question de la censure ne se pose pas pour eux.

Pourtant, dans un second temps, Florence Eloy et Tomas Legon montrent qu'aujourd'hui c'est moins la législation elle-même –

datant de 1949 – qui s'impose aux différents agents de la production littéraire que son incorporation à la fois positive et subjective. En effet, ils décrivent les mécanismes d'autocensure des auteurs et des éditeurs de la littérature jeunesse. Ceux-ci ne sont bien évidemment pas perçus comme tels mais ils sont intégrés « à des routines de travail ». Les auteurs, notamment au nom de la « responsabilité de l'écrivain », anticipent ainsi les catégories de perception des publics des éditeurs : délivrer des messages positifs à un public perçu comme « fragile » et contribuer à sa « formation ». Florence Eloy et Tomas Legon font toutefois apparaître des principes de variation entre, d'un côté, des éditeurs défendant une « exigence de création » et, de l'autre, ceux qui mettent en avant leur connaissance sur les attentes supposées de ces publics spécifiques. Les deux auteurs émettent en conclusion l'hypothèse que le degré d'autocensure varie selon les sous-champs de la production jeunesse, celui-ci étant probablement plus prégnant dans les circuits de grande diffusion que dans ceux de la production restreinte.

Le chapitre 8, signé par Bella Ostromooukhova, étudie également avec une approche en partie semblable les enjeux de la « protection de la jeunesse » dans un autre espace national, celui de la Russie contemporaine. Le marché du livre jeunesse s'y est, comme en France, considérablement développé ces deux dernières décennies, notamment sous l'effet du « baby-boom encouragé par des politiques publiques natalistes » et du « développement d'infrastructures d'éducation et de loisirs liées à l'enfance » (Kukulin & Maëfis, 2010, p. 6). Si ce secteur est fortement concentré autour de sept grands groupes proposant notamment un catalogue de grands classiques russes, une multitude de petits éditeurs sont apparus depuis le milieu des années 2000, affichant leur volonté de promouvoir à la fois la traduction d'ouvrages étrangers et des auteurs russes avec l'objectif d'exporter leurs productions. C'est sur cette fraction que se concentre l'enquête de Bella Ostromooukhova.

Elle restitue tout d'abord les principales contraintes auxquelles sont confrontés auteurs et éditeurs de la littérature jeunesse. Il n'y est certes plus question du censeur officiel de l'URSS incarné par le *Glavlit* (l'organe d'État soviétique chargé de la censure de 1922 à 1991), mais il n'en demeure pas moins que l'espace discursif est soumis non seulement à un cadre légal large et contraignant en matière de « protection de la jeunesse », mais aussi à des controverses morales et politiques récurrentes autour de la sortie d'ouvrages. Ces « affaires » mobilisent des publics spécifiques, et tout particulièrement des spécialistes intervenant au nom d'« un savoir psychologique et pédagogique de l'enfance et de l'adolescence ». Bella Ostromooukhova prend notamment l'exemple emblématique d'un livre relatant une autre histoire du siège de Leningrad pendant la Seconde Guerre mondiale, entrant en conflit avec ses représentations officielles.

Comme les auteurs de plusieurs chapitres de l'ouvrage présenté ici, Bella Ostromooukhova décrit ensuite les manières dont les éditeurs, placés au centre de son enquête, apprennent à intégrer cet ensemble de contraintes, ce qui constitue une forme de « censure préventive ». Au-delà des compétences spécifiques traditionnelles liées au métier lui-même (apprécier la « qualité » d'un manuscrit, anticiper sur les réceptions des publics, etc.), la capacité à jouer avec les limites à ne pas franchir pour éviter des sanctions économiques et/ou politiques fait partie des compétences collectives décisives dans une maison d'édition jeunesse en Russie. Parmi elles, figure également la capacité à anticiper les réactions potentielles des lecteurs et leur mobilisation éventuelle. Ce texte fait notamment écho à celui de Marie-Christine Autant-Mathieu (chapitre 2) sur le théâtre en Russie quand il montre qu'aux tabous légaux comme « la propagande des rapports sexuels non traditionnels », la présence même de corps nu ou encore l'application très stricte de la classification par âge s'ajoutent certains sujets touchant à l'histoire nationale (le siège de Leningrad mais aussi la guerre récente en Ukraine). Autrement dit, la censure se manifeste à travers une réduction de l'espace du dicible.

Enfin, Bella Ostromooukhova montre que ce faisceau de contraintes s'exerce également après la publication des ouvrages, en relatant ce qu'elle appelle des « cas de censure post-factum ». Par-delà des sanctions judiciaires habituelles (amende, gel des ventes,

destruction des stocks), d'autres sanctions économiques (liquidation de l'entreprise) ou pénales (peines de prison) peuvent être prononcées. Là encore, comme dans le cas du théâtre en Russie, la mobilisation d'« entrepreneurs de morale » autour de la publication et la circulation d'ouvrages peut produire des effets directs sur la vente, l'auteure concluant que « le critère de l'offre et de la demande » vient donner parfois « une justification acceptable, aux yeux de la libraire, à la contrainte extérieure la poussant à restreindre [son] offre ».

Bibliographie

Belin Jean-Paul (1913), *Le Commerce des livres prohibés à Paris de 1750 à 1789*, New York : Burt Franklin.

Bellanger Aurélien (2012), *La théorie de l'information*, Paris : Gallimard.

Benyekhlef Karim (2002), « L'Internet : un reflet de la concurrence des souverainetés », *Lex Electronica*, vol. 8, n° 1.

Billiani Francesca (ed.) (2014), *Modes of censorship and translation : national contexts and diverse media*, New-York : Routledge.

Birn Raymond (2007), *La Censure royale des livres dans la France des Lumières*, Paris : Odile Jacob.

Bonnet Julien & Türk Pauline (2017), « Le numérique : un défi pour le droit constitutionnel », *Les Nouveaux Cahiers du Conseil constitutionnel*, n° 4, pp. 13-24.

Bourdieu Pierre (2001), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Seuil.

Bourdieu Pierre (1996), *Sur la télévision*, Paris : Raisons d'agir.

Brun Catherine, Roussin Philippe (2020), « Présentation », *Communications*, n° 106, pp. 13-16.

Bruyère Claire & Touillier-Feyrabend Henriette, dir. (2006), « De la censure à l'autocensure », *Ethnologie française*, vol. 36, n° 1.

Bunn Matthew (2015), « Reimagining repression: New censorship theory and after », *History and Theory*, n° 54, pp. 25–44.

Caïra Olivier (2005), *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation technologique*, Paris : CNRS Éditions.

Candea Matei, dir. (2019), « Censures », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 72, pp. 4-23.

Champagne Patrick & Marchetti Dominique, dir. (2002), « Censures visibles, censures invisibles », *Les Dossiers de l'audiovisuel*, n° 106.

Cerf Madeleine (1967), « La Censure Royale à la fin du dix-huitième siècle », *Communications*, n° 9, pp. 2-27.

Couturier Maurice (1996), *Roman et censure ou la mauvaise foi d'Eros*, Paris : Champ Vallon.

Crépin Thierry (2001), « *Haro sur le gangster !* » *La moralisation de la presse enfantine 1934-1954*, Paris : CNRS Éditions.

Darnton Robert (2014), *De la censure*, Paris : Gallimard.

Deibert Ronald & Rohozinski Rafal (2010), « Control and Subversion in Russian Cyberspace », in Ronald Deibert, John Palfrey, Rafal Rohozinski & Jonathan Zittrain (dir.), *Access Controlled. The Shaping of Power, Rights, and Rule in Cyberspace*, Cambridge, London : MIT Press, pp. 15-34.

Delporte Christian (1995), « Images d'une guerre franco-française : la caricature au temps de l'Affaire Dreyfus », *French Cultural Studies*, vol. 6, n° 17, pp. 221-248.

Dhoquois Régine & Prassolof Annie, dir. (1984), « Droit et littérature », *Actes*, nos 43-44.

Disegni Silvia (2009), « Zola à l'épreuve de la censure d'État et de l'Index », *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 121, n° 2, pp. 427-462.

Douin Jean-Luc, 2001 [1998], *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris : PUF.

Pascal Durand (2006), *La censure invisible*, Arles : Actes Sud.

Esquerre Arnaud (2019), *Interdire de voir : sexe, violence et liberté d'expression au cinéma*, Paris : Fayard.

Faris Robert, Wang Stephanie & Palfrey John (2008), « Censorship 2.0 », *Innovations: Technology, Governance, Globalization*, vol. 3, n° 2, pp. 165-187.

Forcade Olivier (2016), *La censure en France pendant la Grande Guerre*, Paris : Fayard.

Gabilliet Jean-Paul, dir. (1999), « *On tue à chaque page !* » *La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris : Éditions du Temps, Musée de la Bande dessinée.

Godet Martine (2010), *La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, Paris **:** CNRS Éditions.

Gouanvic Jean-Marc (2002), « John Steinbeck et la censure : le cas de *The Moon is Down* traduit en français pendant la Seconde Guerre mondiale », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 15, n° 2, pp. 191-202.

Kryzhanouski Yauheni (2017), « Gouverner la dissidence. Sociologie de la censure sous régime autoritaire : le cas du rock contestataire biélorusse », *Critique internationale*, n° 76, pp. 123-145.

Kukulin Ilya & Maëfis Marija (2010), *Aspects politiques de la « nouvelle parentalité » (« Novoe roditel'stvo i ego političskie aspekty »), Pro i Kontra*, janvier-avril, pp. 6-19.

Laussinote Sylvia (2002), « Quand le droit coupe la littérature : la censure », *Europe*, n° 876, pp. 183-199.

Liens Georges (1971), « La commission de censure et la commission de contrôle postal à Marseille pendant la première guerre mondiale ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 18, n° 4, pp. 649-667.

Maire Catherine (2007), « L'entrée des "Lumières" à l'Index : le tournant de la double censure de l'Encyclopédie en 1759 », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, pp. 108-139.

Martin Laurent (2006), « Penser les censures dans l'histoire », *Sociétés & Représentations*, n° 21, pp. 331-345.

Martin Laurent, 2009, « Censure répressive et censure structurale : comment penser la censure dans le processus de communication ? », *Questions de communication*, n° 15, pp. 67-78.

Martin Laurent (2016), *Les censures dans le monde : XIXe-XXIe siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Mattelart Tristan (dir.) (2002), *La mondialisation des médias contre la censure. Tiers Monde et audiovisuel sans frontières*, Bruxelles, De Boeck Supérieur.

Mauger Gérard (2006), *L'Émeute de novembre 2005 : une révolte protopolitique,* Paris : Éditions du Croquant.

Méon Jean-Matthieu (2005), « Contrôle concerté ou censure ? L'euphémisation du contrôle public des médias et sa légitimation », *Raisons politiques*, n° 17, pp. 149-160.

Merkle Denise (1994), « Émile Zola devant la censure victorienne », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 1, pp. 77-91.

Mollier Jean-Yves, dir. (2005), *La censure de l'imprimé : Belgique, France, Québec et Suisse romande - XIXe et XXe siècles*, Québec : Nota Bene.

Mueller Milton (2017), *Will the Internet fragment? Sovereignty, globalization and cyberspace*, Cambridge, Polity press.

Navet-Bouron Françoise (2000), « Censure et dessin de presse en France pendant la Grande Guerre », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 197, pp. 7-19.

Oates Sarah (2013), *Revolution Stalled. The Political Limits of the Internet in the Post-Soviet Sphere*, Oxford, New York : Oxford University Press.

Ory Pascal (dir.) (1997), *La censure en France à l'*ère démocratique, Bruxelles : Éditions Complexe.

Ory Pascal, Delporte Christian, Tillier Bertrand, Bihl Laurent, Pierrat Emmanuel *et al.* (2015), *La Caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique,* Paris, Nouveau Monde Éditions.

Régnier Philippe & *al.*, dir. (1996), *La Caricature entre République et censure : L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ? La Caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*, Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Schimpfössl Elisabeth, Yablokov Ilya, Zeveleva Olga, Fedirko Taras & Bajomi-Lazar Peter (2020), « Self-censorship narrated : Journalism in central and eastern Europe », *European Journal of Communication*, vol. 35, n° 1, pp. 3-11.

Soldatov Andreï, Borogan Irina (2015), *The Red Web. The Struggle Between Russia's Digital Dictators and the New Online Revolutionaries*, New York : Public Affairs.

Stora-Lamarre Annie (1990), *L'enfer de la IIIe République. Censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris : Imago.

& Études Travaux 2020

Biographies des auteurs

Études et travaux d'Eur'ORBEM, décembre 2020, pp. 257-261

Marie-Christine Autant-Mathieu est directrice de recherche émérite au CNRS, membre de l'unité Eur'ORBEM. Historienne du théâtre russe et soviétique, ses travaux portent sur le Théâtre d'Art de Moscou et ses studios, les théories du jeu, la transculturalité du jeu, l'émigration des artistes de théâtre, les écritures dramatiques russes. Elle a abordé la question de la censure au théâtre notamment dans ses ouvrages *Le Théâtre de Boulgakov,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000 ; *Le Théâtre soviétique après Staline*, Paris, Institut d'Études slaves, 2011 et K. Stanislavski ; *Correspondance*, Paris, Eur'ORBEM éditions, 2018. On trouvera la liste complète de ses publications sur son site : www. autant-mathieu.fr

Abdelfettah Benchenna est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université Paris 13, chercheur au Laboratoire des Sciences de l'information et de la communication (Labsic). Ses travaux portent sur les enjeux des technologies de l'information et de la communication (TIC) dans les secteurs de l'enseignement, de la culture, de l'administration dans les pays francophones du Sud ; sur les rapports Nord-Sud au temps du numérique et sur les industries culturelles dans les pays du MENA. Depuis 2015, il co-anime avec Dominique Marchetti un séminaire de recherche sur la circulation des productions culturelles dans les pays de l'Afrique du Nord et du Moyen-Orient.

Jérôme Berthaut est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'université de Bourgogne et membre du Cimeos. Ses recherches en sociologie des médias explorent d'une part, le fonctionnement des groupes de presse spécialisés sur les affaires européennes à Bruxelles et, d'autre part, la confection des formats longs de reportages et des documentaires d'actualité en France pour la télévision et les plateformes SVOD. Elles analysent les relations entre les conditions économiques de production de l'information et les formes d'autonomie du travail journalistique. Il participe également à la recherche internationale *The Journalistic Role Performance Project* (*JRP*).

Ivan Chupin est maître de conférences en science politique à l'UVSQ et membre du laboratoire Printemps (UMR 8085). Il travaille depuis 2012 sur la question des journalistes en Russie. Il a publié plusieurs articles à ce sujet : « Le journalisme militaire en Russie : les tiraillements d'un journalisme d'institution » (*PIPSS,* 2014) ; « Par-delà la contrainte politique ? La banalité des bifurcations dans les carrières journalistiques en Russie contemporaine » avec Françoise Daucé dans *Réseaux* (2016) ; « Quand le geste révèle le militant : sur quelques cas d'entrée en journalisme d'opposition dans la Russie contemporaine » avec Renata Mustafina, dans *Critique Internationale* (2018).

Florence Eloy est maîtresse de conférences à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et membre de l'équipe CIRCEFT-ESCOL. Ses travaux portent sur la médiation culturelle envers les enfants et les adolescents, envisagée au sens large comme toute la chaîne qui relie production et réception culturelles. Ils questionnent en particulier le rapport entre cultures enfantines et juvéniles et culture institutionnelle, ainsi que le renouvèlement des hiérarchies culturelles.

Yauheni Kryzhanouski est politiste et sociologue, docteur en science politique, chercheur associé aux centres SAGE (CNRS-Université de Strasbourg), CRAL et CERCEC (CNRS-EHESS). Il a notamment étudié la politisation de l'art sous régime autoritaire post-soviétique et les formes contemporaines de la censure. Post-doctorant à l'EHESS en 2017-2018, il y a travaillé sur le projet de recherche « Gouverner la dissidence : sociologie de la censure sous régime autoritaire contemporain ».

Tomas Legon est docteur en sociologie de l'EHESS. Il a particulièrement étudié la construction et l'actualisation de rapports à la culture chez les adolescent.es, ainsi que la manière dont les institutions publiques essaient de transformer ces rapports à la culture.

Il a notamment publié « “Il faut du fun et le côté un peu cinéphile” : quand les institutions aident les salles indépendantes à séduire le public jeune » dans la revue *Réseaux* (n° 217, 2019).

Dominique Marchetti est sociologue, directeur de recherche au CNRS, affecté au Centre européen de sociologie et de science politique (CESSP), Unité mixte de recherche rattachée au CNRS, à l'EHESS et à l'Université Paris 1. Il mène des travaux sur les processus de transnationalisation culturelle à partir des transformations contemporaines du marché de l'information internationale. Depuis 2015, il participe à un travail collectif sur le champ journalistique marocain et co-anime avec Abdelfettah Benchenna un séminaire de recherche sur la circulation des productions culturelles dans les pays de l'Afrique du Nord et du Moyen-Orient.

Renata Mustafina est doctorante au Centre de recherches internationales (CERI, Sciences Po-CNRS) et *post-graduate associate* au MacMillan Center (Yale University). Elle prépare une thèse sur les mobilisations du droit et des droits de l'homme dans les procès des protestataires en Russie contemporaine. Elle s'intéresse également à la construction des savoirs experts sur la Russie et l'URSS et la sociologie des médias. Elle a co-écrit avec Ivan Chupin un article paru en 2018 dans la revue *Critique Internationale* et intitulé : « Quand le geste révèle le militant : sur quelques cas d'entrée en journalisme d'opposition dans la Russie contemporaine ».

Bella Ostromooukhova est maîtresse de conférences de russe à Sorbonne Université. Ses recherches se situent dans le domaine de la sociologie de la culture et portent, entre autres, sur les politiques éditoriales russes, ainsi que sur les mobilisations des professionnels de l'édition face au contrôle croissant de l'État. Elle est l'auteure de plusieurs articles à ce sujet, notamment « Entre déformateurs de

mémoire historique et défenseurs d'un passé oublié : investissements de l'histoire par des maisons d'édition indépendantes dans la Russie contemporaine », *Le Mouvement Social,* numéro spécial « Presence of Past in the Putin's Russia », n° 260, 2017/3, pp. 17-33 ou « « Négocier le contrôle, promouvoir la lecture ? Éditeurs indépendants face à l'État dans la Russie des années 2010 », *Bibliodiversity*, juin 2019.

Ouvrages publiés par Eur'Orbem Éditions

Collection Histoire(s)

Frédéric Dessberg & Antoine Marès (dir.), *Militaires et diplomates français face à l'Europe médiane*, 2017, 479 p., isbn : 979-10-96982-01-1.

Étienne Boisserie, *Les Tchèques dans l'Autriche-Hongrie en guerre*, 2017, 400 p., isbn : 979-10-96982-03-5.

Michal Kšiňan, *L'homme qui parlait avec les étoiles. Milan Ratislav Štefánik, héros franco-slovaque de la Grande Guerre*, 2019, 344 p., isbn : 979-10-96982-08-0.

Sources

Lubomir Lipták, *La Slovaquie et l'Europe. Essais et articles*, sous la direction de Roman Krakovsky, 2019, 316 p., isbn : 979-10-96982-06-6.

Collection Texte(s)

Marie-Christine Autant-Mathieu, *Konstantin Stanislavski : Correspondance*, 2018, 672 p., isbn : 979-10-96982-04-2.

Maria Delaperrière, *Sienkiewicz dans le temps et dans l'espace*, 2018, 344 p., isbn : 979-10-96982-09-7.

Mateusz Chmurski, *Journal, fiction, identités. Modernités littéraires d'Europe centrale (1880-1920) à travers les œuvres de Géza Csáth, Karol Irzykowski, Ladislav Klíma*, 2018, ill., 402 p., isbn : 979-10-96982-05-9.

Anna Lushenkova Foscolo & Malgorzata Smorag-Goldberg (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, 2019, 308 p., isbn : 979-10-96982-13-4.

Maria Delaperrière (dir.), *Józef Czapski, Intinéraires de vérité*, 2020, 360 p., isbn : 979-10-96982-15-8.

Sources

André Mazon & Roman Jakobson, *La langue russe, la guerre et la révolution*, sous la direction de Sylvie Archaimbault et Catherine Depretto (dir.), 2017, 190 p., isbn : 979-10-96982-02-8.

Dominik Tatarka, *Le Démon du consentement et autres textes*, Bernard Noël, *La rencontre avec Tatarka*, sous la direction de Mateusz Chmurski, 2019, 186 p., isbn : 979-10-96982-12-7.

Pierre Deffontaines, *La vie forestière en Slovaquie*, sous la direction de Jana Vargovčíková, 2019, cartes, ill., 160 p., isbn : 979-10-96982-07-3.

Collection Cultures et Sociétés

Xavier Galmiche, *William Ritter voyage en Slovaquie. Album d'un pays rêvé*, tome I : *Textes*, tome II : *Livre d'images*, 2019, 429 p., isbn : 979-10-96982-11-0.

Études et travaux

Proverbes et stéréotypes. Forme, formes et contextes, sous la direction de Stéphane Viellard, 2016, 262 p., isbn : 979-10-96982-00-4.

Le culte des héros en Europe centrale (1880-1945), sous la direction d'Eszter Balázs & Clara Royer , 2019, 286 p., isbn : 979-10-96982-14-1.

L'invisibilisation de la censure. Nouveaux modes de contrôle des productions culturelles (Bélarus, France, Maroc et Russie), sous la direction de Yauheni Kryzhanouski, Dominique Marchetti & Bella Ostromooukhova, 264 p., isbn : 979-10-96982-16-5.

Achevé d'imprimer en République tchèque
PB Tisk, Příbram
Décembre 2020