



HAL
open science

Le patrimoine littéraire : du passé dans le présent

Brigitte Louichon

► **To cite this version:**

Brigitte Louichon. Le patrimoine littéraire : du passé dans le présent. Bishop M.-F., Beladjinn A. (2015). Ecole et patrimoines littéraires. Paris: Champion. , 2015. hal-01696379

HAL Id: hal-01696379

<https://hal.umontpellier.fr/hal-01696379>

Submitted on 30 Jan 2018

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.

Le patrimoine littéraire : du passé dans le présent

Brigitte Louichon

Alain Viala, écrit à propos du terme « classique » : « La critique et l'histoire littéraires ou artistiques, ou l'histoire tout court, sont friandes de mots qu'elles inventent ou réinvestissent en les tirant d'un autre contexte¹ ». Force est de constater que le terme de « patrimoine » associé au corpus littéraire, dorénavant tout à fait usuel dans le champ de l'enseignement, n'émane pas des spécialistes de littérature mais de l'institution scolaire.

Violaine Houdart-Mérot explique que l'usage de l'expression remonte à la fin du XIXe siècle². On la trouve en 1890 dans les IO et encore en 1937. L'auteure montre comment cette notion de « patrimoine culturel (plus souvent que littéraire)³ » renvoie à une vision nationale. Elle montre très bien comment les travaux de Bourdieu déconstruisent cette notion de patrimoine, d'héritage inégalement transmis. La notion et l'expression disparaissent alors dans les années 70 pour refaire surface récemment et de manière massive. Elles se trouvent en effet introduites dans le socle commun en 2006 et ensuite, en quelques années, dans tous les programmes en vigueur en maternelle, en primaire, au collège, au lycée professionnel et au lycée général⁴.

On peut dater ce second souffle patrimonial de 2004. L'expression « texte patrimonial » apparaît à l'occasion de la deuxième édition de la liste d'œuvres pour le cycle 3. Je considère, qu'en 2004, cet usage a été motivé par des raisons purement techniques. J'ai essayé d'expliquer cette introduction en tenant compte d'une part du fait que les titres proposés aux enseignants pouvaient être catégorisés comme « texte patrimonial » ou « classique », qu'il y avait donc une différence de nature entre ces catégories ; et d'autre part du fait que, dans les discours d'accompagnement, les termes « classique » et « patrimoine » semblaient interchangeables. Il apparaissait alors que le terme de « patrimonial » était réservé aux textes

¹Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? » *Littératures classiques*, n°19, 1993, p. 11.

² Cf Violaine Houdart-Mérot, « Le patrimoine littéraire dans le secondaire en France : une histoire fluctuante et éminemment politique », *supra*.

³On notera cependant que les expressions « patrimoine littéraire » ou « d'œuvre patrimoniale » n'apparaissent pas comme telles. Les œuvres appartiennent à un « patrimoine commun ». Il me paraît qu'il existe une nuance entre ces deux formulations.

⁴Cf, pour le socle commun, le décret du 11/07/2006 ; pour l'école maternelle et l'école primaire, le BO spécial du 19/08/2008 ; pour le collège, le BO spécial n°6 du 26/08/2008 ; pour le lycée, le BO spécial n°3 du 17/03/2011 ; pour le lycée professionnel, le BO spécial n°3 du 17 mars 2011.

Brigitte Louichon « le patrimoine littéraire : du passé dans le présent »

tombés dans le domaine public⁵. Cette différenciation ne relève donc pas, dans ce contexte précis, de catégorie littéraire, axiologique ou didactique. Elle est simplement une manière d'introduire de manière affichée une catégorie d'œuvres disponibles à l'édition⁶.

Ce qui est remarquable et qui m'intéresse aujourd'hui, c'est que cette introduction, somme toute assez mineure et très technique, va inaugurer un usage systématique du terme. Or, le terme a nécessairement changé de sens, entre la liste de 2004, où il désignait une œuvre libre de droits, et les textes institutionnels qui suivent. On est en effet passé d'une œuvre appartenant à un corpus de textes recommandés dont on précise, en plus, qu'elle est gratuite à une prescription patrimoniale hors corpus. Ce qui pose *a minima* des problèmes de définition puisque le critère économique ne peut, à l'évidence, suffire.

Il convient donc de tenter de comprendre ce que l'usage massif de ce terme signifie. Pour ce faire, dans un premier temps, on réfléchira cette notion à partir d'une part de celle de patrimoine culturel et d'autre part de celle de mémoire avec laquelle elle a fortement à voir pour tenter de comprendre quelles représentations de la littérature nous sont ainsi proposées. Dans un deuxième temps, la lecture d'un texte d'Antoine Compagnon, inclus dans la monumentale somme dirigée par Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, permettra de lister quelques indices de ce que pourrait être la « patrimonialité » d'une œuvre littéraire. Dans un troisième temps, j'élargirai ce propos en proposant un « modèle » de l'œuvre patrimoniale, fondée sur la notion d'usage. Et je conclurai en posant que l'injonction patrimoniale institutionnelle est une erreur car elle semble méconnaître une réalité fondamentale de l'école, et qui traverse son histoire, à savoir que les textes littéraires scolarisés n'ont qu'une valeur d'usage.

I. Patrimoine, mémoire et littérature

1. La notion de patrimoine

Il y a une histoire du patrimoine. « Le mot est ancien, la notion semble immémoriale » note André Chastel datant des années 60-70 l'acception actuelle du terme, qui seule nous intéresse

⁵Brigitte Louichon, « La littérature patrimoniale : un objet à didactiser », Jean-Louis Dufays (dir.), *Enseigner et apprendre la littérature aujourd'hui, pour quoi faire ? Sens, utilité, évaluation*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2007, p. 27-34.

⁶Brigitte Louichon, « Les œuvres de référence du cycle 3. Histoire de la liste », Marlène Lebrun, Annie Rouxel et Claude Vargas (dir.), *La Littérature et l'école. Enjeux, résistances, perspectives*, Aix-en Provence, PUP, 2007, p. 89-98.

Brigitte Louichon « le patrimoine littéraire : du passé dans le présent »

ici, et surtout son extension à des catégories d'objets de plus en plus divers : « Au sens où on l'entend aujourd'hui dans l'usage courant – sans parler des discours officiels – il s'agit d'une notion globale, vague et envahissante à la fois ». L'auteur explique ainsi cet envahissement de la notion : « En s'élargissant, la notion prend une valeur affective plus marquée pour désigner certaines conditions fondamentales de l'existence nationale, voire de l'existence humaine. Cette évolution ne fait peut-être que traduire le trouble de la conscience collective face à des menaces, plus ou moins précises, plus ou moins obscures, pour son intégrité⁷ ».

On le sait, c'est durant la Révolution que l'idée de patrimoine commun a émergé en même temps que celle de « vandalisme ». En effet, ce qui peut alors justifier la préservation des biens de l'église ou de l'aristocratie, c'est la notion de « valeur générale ». Dans les années qui suivent, la période de la Restauration est le moment d'une prise de conscience décisive du passé comme passé, et de la nation comme nation. L'enquête historique montre que l'acception contemporaine de la notion est consubstantielle de l'idée de caducité, de perte, d'usure, de disparition d'une part et d'autre part de celle de valeur générale, commune, collective. Est donc patrimonial ce qui risque de disparaître et qui nous constitue collectivement. L'inscription au patrimoine signifie que l'objet est menacé et qu'il est doté de valeur collective et ce dans un double mouvement : « parce qu'il a de la valeur, on doit le préserver » mais aussi « puisqu'on le préserve, c'est qu'il a de la valeur ».

2. La notion de mémoire

Dans les *Lieux de mémoire*, Pierre Nora écrit : « Patrimoine : en un sens le mot aurait pu couvrir ce livre tout entier »⁸. De fait, l'émergence de la notion (moderne, actuelle) de patrimoine est concomitante avec l'émergence de la notion de « mémoire ». Sébastien Ledoux parle ainsi du « contexte social d'un 'moment-mémoire' »⁹. François Bédériida explique l'émergence de celle-ci dans des termes très proches de ceux utilisés par André Chastel expliquant celle du « patrimoine » :

[Elle] s'inscrit dans un contexte historique très large et de portée mondiale : à savoir la crise économique à partir de 1973, génératrice de pessimisme et de doute après l'euphorie des Trente glorieuses ; le reflux des philosophies du progrès ; le tarissement des doctrines et des espérances révolutionnaires. Face à un avenir obscurci jusqu'à en être opaque et à paraître menaçant (ce qui entraîne une crise

⁷André Chastel, « La notion de patrimoine », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, II, 2, 1986, p. 405.

⁸Pierre Nora, *Ibid.*, p. 404.

⁹Sébastien Ledoux, « Ecrire une histoire du 'devoir de mémoire' », *Le Débat*, Gallimard, n°170, mai-août 2012, p. 176.

Brigitte Louichon « le patrimoine littéraire : du passé dans le présent »

du lien passé/présent/futur), la tendance est au retour vers le passé et la recherche d'une identité. Ainsi passion mémorielle et quête identitaire vont de pair¹⁰.

Il est clair que cette notion de mémoire renvoie à ce que l'on désigne comme la « mémoire collective »¹¹. Le concept sociologique élaboré par Halbwachs permet de comprendre qu'on ne se souvient jamais seul. Cependant, avec l'usage, et comme toujours, le concept a perdu de sa rigueur pour devenir une sorte d'expression qui se définit en opposition avec la mémoire individuelle. Une des différences entre la mémoire individuelle et la mémoire collective, c'est que l'on peut tenter de forcer la seconde. Le souvenir ne dépend pas de soi : on essaie parfois de s'en défaire et l'on regrette parfois son absence. Même si on peut tenter d'expliquer sa présence ou tenter de le faire advenir, le souvenir individuel ne peut être imposé. Seul le souvenir collectif peut l'être et il s'agit bien sûr du « devoir de mémoire ». Et il me semble que l'injonction patrimoniale à laquelle l'école est soumise est assez proche d'un « devoir de mémoire » appliqué aux œuvres du passé. A ce titre, ce discours institutionnel s'inscrit dans un discours social englobant qui essentialise la mémoire, laquelle est érigée « en une entité intrinsèque au même titre que la liberté ou l'égalité »¹². Dans cette logique, les œuvres littéraires deviennent aussi des « lieux de mémoire ».

3. Représentations de la littérature

Penser, dans le cadre scolaire, les textes littéraires comme des objets patrimoniaux, dont la transmission relève du devoir de mémoire, renvoie à une représentation de la littérature, de ses usages et de son enseignement, que l'on pourrait décliner en cinq points :

1. Définie comme relevant du patrimoine culturel, la littérature est considérée comme un objet culturel comme les autres. C'est la continuation logique d'un affaiblissement en termes de positionnement hiérarchique et symbolique tant dans le champ social que dans le champ de l'enseignement. Il y a un brouillage des spécificités : les œuvres sont considérées comme des objets culturels et la lecture des œuvres devient une pratique culturelle, parmi d'autres. A l'école, l'introduction de la notion de culture humaniste paraît de même nature.
2. Définie comme relevant du patrimoine culturel, la littérature est de fait considérée comme menacée de disparition, affectée par ce sentiment de perte,

¹⁰François Bédériada, « Il est à noter que la vogue de la mémoire va de pair avec celle [...] de la notion de *patrimoine* », « Mémoire et conscience historique dans la France contemporaine » in Martine Verlhac (coord.), *Histoire et mémoire*, CRDP Grenoble, 1998, p. 90.

¹¹Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, [PUF, 1950], Albin Michel, 1997.

¹²Sébastien Ledoux, *op. cit.*, p. 177.

Brigitte Louichon « le patrimoine littéraire : du passé dans le présent »

d'effacement propre au patrimoine. Les œuvres littéraires doivent être préservées, menacées qu'elles sont par d'autres pratiques culturelles (le numérique, la musique, le cinéma...) ou d'autres lectures (la BD, la littérature jeunesse). C'est parce qu'elle est perçue comme relevant du passé, qu'elle est menacée par le présent. Notons que cette représentation va à l'encontre de celle de la littérature classique dont la valeur a toujours été du côté du renouvellement, et de sa capacité à parler du présent et au présent. L'œuvre classique n'a pas besoin d'être préservée, car comme le dit (par exemple) Philippe Sollers, « c'est un organisme en train de se composer et de se recomposer sans cesse¹³ ».

3. Définie comme relevant du patrimoine culturel, la littérature est dotée de valeur collective. On retrouve ici la notion de « culture commune » présente depuis 2002 dans le champ de l'école.

4. Définie comme relevant du patrimoine culturel, la littérature est définie comme un ensemble d'objets patrimoniaux, de lieux de mémoire constitués par les textes. Cette représentation s'oppose à celle de la littérature comme construction historique et sociale, toujours en mouvement, ou d'une représentation de la littérature comme fondamentalement intertextuelle, ou encore d'une représentation de la littérature centrée sur le lecteur.

5. Définie comme relevant du patrimoine culturel, la littérature est comme déconnectée du champ de la critique ou de l'histoire littéraires. Bien que venue du passé, la littérature patrimonialisée semble exister hors de l'histoire et de la glose. Elle devient une essence, une évidence qu'on ne questionne pas.

Prenons acte. Mais tentons maintenant de voir de plus près ce qu'il en est dans les faits. Par-delà ces représentations induites, essayons de nous confronter à la patrimonialité *effective* des œuvres.

II. La Recherche comme œuvre patrimoniale

Dans les *Lieux de mémoire*, parmi les dizaines de contributions, très peu concernent le domaine littéraire. Trois ou quatre évoquent des auteurs (Hugo, Voltaire, Rousseau à partir d'événements ou de commémorations). Une seule, celle d'Antoine Compagnon, traite d'une œuvre littéraire : *A la recherche du temps perdu* de Proust. Compagnon y retrace l'histoire de

¹³Philippe Sollers, Préface de *Pourquoi lire les classiques* (Italo Calvino, [1984],) Seuil, « Points », 1995, p. II.

Brigitte Louichon « le patrimoine littéraire : du passé dans le présent »

la réception de l'œuvre et tente quelques explications quant à sa prééminence. Ce qui va m'intéresser ici, c'est le postulat, jamais explicité, ni même exposé, selon lequel *La Recherche* est un lieu de mémoire national. Autrement dit, il ne s'agit pas de traiter de *La Recherche* comme d'un classique ou comme d'un chef d'œuvre mais comme d'une œuvre patrimoniale. Or, si ce postulat est explicitement absent du propos, il me semble que nombre de remarques plus ou moins incidentes, des éléments factuels, servant çà et là la démonstration qui occupe l'auteur, permettent d'étayer le postulat implicite. Je formule donc ainsi la question que je pose au texte de Compagnon : quels indices, quels faits et éventuellement quels critères permettent de poser que *La Recherche* est une œuvre patrimoniale¹⁴ ?

1. Ni les lecteurs, ni l'école

« Qui peut encore mordre dans une petite madeleine de Commercy sans penser à Proust ? affirme Compagnon. Elle atteste la notoriété [...] de l'écrivain »¹⁵. Cette phrase (sans doute assez discutable sur le fond) m'intéresse en ce qu'elle pose que la notoriété, autrement dit la patrimonialité, peut être attestée. Il en existe des preuves et elle peut se décrire.

Commençons par ce que suggère le texte de Compagnon du point de vue de ce que n'est pas la patrimonialité.

« La madeleine de Proust, continue l'auteur, [...] même si tout le monde n'y a pas goûté et si peu de gens ont lu *A la recherche du temps perdu* jusqu'au bout, là où le gâteau prend son véritable sens, paraît le plus fameux de toute la littérature française ». Ainsi, ce ne sont pas les lectures effectives qui font l'œuvre patrimoniale.

L'auteur cite ensuite Nathalie Sarraute, écrivant en 1956, dans *L'Ere du soupçon* : « Pour la plupart d'entre nous, les œuvres de Joyce et de Proust se dressent déjà dans le lointain comme les témoins d'une époque révolue. Le temps n'est pas éloigné où l'on ne visitera plus que sous la conduite d'un guide, parmi les groupes d'enfants des écoles, dans un silence respectueux, et avec une admiration un peu morne, ces monuments historiques¹⁶ ». Or dit Compagnon, elle s'est évidemment trompée. Cela signifie donc que ce que liste Sarraute (le lointain, l'époque révolue, le guide, le silence, les enfants des écoles) ne peut être considéré comme critères de la patrimonialité. L'œuvre patrimoniale ne peut être comparée à un monument historique. Elle ne génère pas le silence. Elle n'est pas circonscrite à la sphère scolaire. A ce sujet, Compagnon ajoute : « Proust n'est pas, toujours pas, un grand écrivain pour l'école, où il n'a

¹⁴Le texte de Compagnon est publié en 1992, et s'appuie sur des éléments datant donc de la fin des années 80.

¹⁵Antoine Compagnon « La *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust », *Les Lieux de mémoire*, op. Cit, III, 2, p. 927.

¹⁶Cité par A. Compagnon, *Ibid.*, p. 948.

Brigitte Louichon « le patrimoine littéraire : du passé dans le présent »

jamais fait partie des programmes : sa notoriété est plus diffuse, plus complexe¹⁷ ». Cela signifie que ce n'est pas l'école qui fait l'œuvre patrimoniale.

Ni les lectures, ni les usages scolaires ne faisant ni n'attestant de la patrimonialité, il faut chercher ailleurs les preuves. Les réponses proposées (implicitement) par Compagnon relèvent d'autres sphères et d'autres usages.

2. Le cinéma, les thèses et Mme de Sévigné

Il évoque les nombreuses éditions de l'œuvre, l'importance des premières éditions de poche, celle des éditions de références, en insistant sur 1987, date à laquelle l'œuvre tombe dans le domaine public. « Les éditions se sont multipliées sans apparemment que le marché ne sature jamais, comme si l'offre créait sa propre demande¹⁸ ». Il liste de très nombreuses traductions et éditions étrangères.

Il pointe aussi la colossale bibliographie qui lui est consacrée, les thèses, les numéros spéciaux de revues parus lors du centenaire de la naissance de Proust en 71 et 72, « plus de 600 publications parues durant ces deux années¹⁹ », la biographie d'Harold Painter en 66, le *Monsieur Proust* de Céleste Albaret. Compagnon s'appuie encore sur les nombreux commentaires qui jalonnent la postérité de l'œuvre, de Céline au Petit Larousse, à Jean-Yves Tadié ...

Il évoque aussi les adaptations filmiques, par exemple *Un amour de Swann* de Volker Schlöndorff, sorti en 1984.

Compagnon écrit encore que *La Recherche* est « un monstrueux pastiche de toute notre culture, au point que par un effet paradoxal et pervers nous ne pouvons plus accéder aux livres de chevet de Proust sans passer par lui. [...] Tous les livres sur Sévigné [...] voient l'amour de la marquise pour sa fille comme un amour proustien ». Il y a ainsi une telle *présence* de l'œuvre qu'elle innerve les lectures (y compris de ce qui a été produit avant²⁰).

Il convient aussi de tenir compte, dans cette lecture du texte de Compagnon, du discours iconographique car l'article est illustré. Les images ne sont pas commentées et l'auteur n'y fait pas que rarement référence dans son texte. On pourrait s'attendre à des portraits de Proust, à des photos des manuscrits ou de la première édition de *La Recherche*. Or il n'en est rien : on

¹⁷*Ibid.*, p. 935.

¹⁸*Ibid.*, p. 930.

¹⁹*Ibid.*, p. 950.

²⁰Cet « effet paradoxal et pervers » pourrait être repensé à la lumière de la notion de « plagiat par anticipation » chère à Pierre Bayard (Minuit, « Paradoxe », 2009)

Brigitte Louichon « le patrimoine littéraire : du passé dans le présent »

y trouve une carte de la Normandie proustienne, une publicité pour la FNAC mettant Proust en scène, un *comic* de Chaval, paru dans *Le Nouvel Observateur* ...²¹

Ce texte d'Antoine Compagnon nous amène à mieux comprendre que l'œuvre-lieu de mémoire, l'œuvre patrimoniale se caractérise par sa présence effective, par son actualité réelle. Celles-ci se réalisent et s'observent par les actualisations (éditions) de l'œuvre, par les adaptations (film ou *comic*), par les discours, les gloses, les analyses qu'elles suscitent, par sa présence cette fois immatérielle, dans la mémoire du lecteur qui lit Mme de Sévigné ...

III. Un « modèle » de l'œuvre patrimoniale

Je propose maintenant de systématiser et généraliser le propos que l'on trouve en filigrane dans le texte de Compagnon : l'œuvre génère des textes et des discours, lesquels constituent les *preuves* de son actualité et donc de sa patrimonialité. Je désigne l'ensemble de ces textes et discours comme des « objets sémiotiques secondaires » (dorénavant OSS) et je propose de classer ces objets en quatre catégories²².

1. Le texte génère des adaptations.

On donnera à ce terme son sens le plus large, celui d'adaptation à un public donné et à un support donné et/ou à un genre donné.

Dans cette perspective, les éditions sont des adaptations. Une nouvelle édition d'une œuvre classique vise à s'adapter au plus près aux attentes supposées d'un lectorat ciblé (souvent scolaire ou universitaire). L'ajout d'un paratexte toujours différent, toujours renouvelé, même si le texte est conservé dans son originalité constitue une forme d'adaptation. La présence de ce même texte original sur des sites internet, dont les enjeux et les formes sont très divers²³, sur lesquels le texte est en lien avec ou à partir d'éléments différents, relève d'une forme d'adaptation du texte.

Dans cette perspective, la traduction participe aussi de l'adaptation de l'œuvre, adaptation à un lectorat étranger. C'est la raison pour laquelle un texte étranger peut participer de notre

²¹Tapez « *A la recherche du temps perdu* » dans un moteur de recherche d'images. Le résultat est saisissant.

²²Ce modèle a donné lieu à une première formulation dans Brigitte Louichon, « Définir la littérature patrimoniale » in Isabelle de Peretti et Béatrice Ferrier (dir.), *Enseigner les « classiques » aujourd'hui. Approches critiques et didactiques*, Bruxelles, Peter Lang, « ThéoCrit », 2012, p. 37-49. Dans ce premier article, j'avais parlé d'« objets discursifs secondaires » (ODS). Je remercie Jérôme David de m'avoir suggéré ce changement terminologique.

²³Cf par exemple « La petite sirène d'Andersen » sur un site dédié aux amateurs de contes (<http://feeclochette.chez.com/>), aux mères de famille (<http://www.maison-facile.com>) ou aux enseignants (<http://www2b.ac-lille.fr/weblettres/>)

Brigitte Louichon « le patrimoine littéraire : du passé dans le présent »

patrimoine national, que l'on pense aux *Contes* d'Andersen par exemple²⁴. Mais la question de la traduction est complexe, et les débats toujours réels entre le camp des « sourciers » et celui des « ciblistes », ceux-ci posant clairement la traduction comme une adaptation à un lectorat dont les compétences linguistiques mais aussi culturelles, encyclopédiques etc. doivent être prises en compte. Souvenons-nous d'ailleurs que, historiquement, la traduction relevait en priorité de l'adaptation²⁵. Le cas de la « traduction » de *Clarisse Harlowe* par l'Abbé Prévost est bien connu²⁶. Ces traductions/adaptations sont finalement assez proches de ce que l'on appelle souvent des « adaptations pour la jeunesse » et qui relèvent d'une traduction intra-linguistiques (ou réécriture). De même que les éditions abrégées sont aussi adaptation à un lectorat en fonction de ses compétences lexiques ; de même que les éditions en braille sont des adaptations à un public spécifique...

Enfin, j'inclus dans cette catégorie ce que l'on appelle parfois « adaptation », « traduction intersémiotique », « transmutation »²⁷, « transposition »²⁸ ou « transécriture »²⁹ selon que l'on met l'accent sur le langage, le média, le genre ou l'activité. Ce sont les *Madame Bovary* en roman-photo... *Les Misérables* en comédie musicale ... *Les Fables* de La Fontaine en spectacle théâtral ... *Les Contes* de Perrault ou d'Andersen en dessin animé ... *La Recherche* en BD ...

Ainsi, à la lumière de cette première catégorie, on peut dire *qu'une œuvre patrimoniale est une œuvre incessamment et différemment adaptée.*

2. Le texte génère des hypertextes.

On le sait, la littérature se souvient d'elle-même et se réécrit toujours. Les œuvres patrimoniales sont constamment convoquées, et donc, réactualisées par les œuvres contemporaines.

Si l'on reprend la typologie des pratiques hypertextuelles bien connue de Gérard Genette³⁰,

²⁴La notion de « patrimoine mondial » repose sur un renversement de perspective entre production et réception. Je propose de conserver l'idée de « patrimoine national » mais du point de vue de la réception. Certaines œuvres étrangères participent d'une culture commune *nationale* parce qu'elles sont lues.

²⁵cf Corinne Lhermitte, « Adaptation as rewriting : Evolution of a concept », *Rewriting (I)*, LISA, vol. II-n°5, 2004.

²⁶Henri Roddier, « L'Abbé Prévost et le problème de la traduction au XVIIIe siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1956, N°8. p. 173-181.

²⁷Ces termes sont discutés par Umberto ECO dans *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, [Paris, Grasset et Fasquelle, 2006], Points – Seuil, p. 400-440.

²⁸« Nous appelons transposition la réécriture du conte lorsqu'il est transféré dans un autre genre formel », Christiane Connan-Pintado, *Lire des contes détournés à l'école*, Paris, Hatier, 2009, p. 37-38.

²⁹Cf André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Nota Bene, 1998.

³⁰Gérard Genette, *Palimpsestes*, [Paris, Éditions du Seuil, 1982], Points – Seuil, p. 45.

Brigitte Louichon « le patrimoine littéraire : du passé dans le présent »

les textes générés le sont par transformation (dans le cas de la parodie, du travestissement ou de la transposition³¹) ou par imitation (dans le cas du pastiche, de la charge ou de la forgerie). Ces hypertextes s'ils relèvent majoritairement du domaine littéraire ne s'y cantonnent pas³². On peut même penser que plus un texte génère d'hypertextes extra-littéraires, plus il est patrimonial.

Ainsi, on peut dire qu'*une œuvre patrimoniale est une œuvre incessamment et diversement réécrite (dans des contextes qui ne sont pas tous forcément littéraires) par les scripteurs (qui ne sont pas tous écrivains) contemporains.*

3. Le texte génère des métatextes.

Ce sont les commentaires, les discours critiques, les discours historiographiques, les discours scolaires, les discours autobiographiques qui disent quelque chose du texte. Ce « quelque chose » varie suivant le cadre discursif, le genre textuel ou le type d'écrit mais la pratique relève globalement de la métatextualité. Plus un texte est commenté, analysé, expliqué, exposé, contextualisé, dans le cadre d'ouvrages critiques, historiques, d'anthologies, de manuels scolaires, d'ouvrages parascolaires, pédagogiques, sur les blogs, plus il est patrimonial. On peut ainsi dire qu'*une œuvre patrimoniale est une œuvre qui est prise pour objet par des discours contemporains divers.*

4. Le texte génère des allusions.

Cette catégorie est présente aussi chez Genette qui l'analyse comme relevant d'une modalité de coprésence entre deux textes : «Un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable³³. »

Deux exemples contraires aideront à définir cette catégorie. Le premier est tiré de *Composition française*, œuvre dans laquelle Mona Ozouf raconte son enfance bretonne et, dans le passage ci-dessous, une anecdote datant de l'époque où elle est élève en classe maternelle :

Dans cette classe où la maîtresse nous apprend des fables en nous les répétant, puisque collectivement nous ne savons pas lire, l'histoire du corbeau et du renard me sera longtemps opaque. Que fait au juste cet archevêque dans l'arbre du corbeau ? «Il ouvre un archevêque», c'est l'abracadabra que j'entends, et j'ai beau tenter de restituer un peu de cohérence à l'affaire en imaginant qu'il laisse tomber

³¹Chez Genette, la transposition est une transformation sérieuse, cf *Palimpsestes*, p. 44.

³²Cf par exemple « la sarko-cigale et la fourmi » <http://maleno.blogspot.fr/1561684/La-Sarko-fourmi/>

³³*Palimpsestes*, op. cit., p. 8.

Brigitte Louichon « le patrimoine littéraire : du passé dans le présent »

sa « croix », l'histoire me paraîtra obscure jusqu'au jour où le texte écrit me sera – enfin – une illumination³⁴.

Mona Ozouf fait l'hypothèse que son lecteur connaît suffisamment la fable pour comprendre l'anecdote sans qu'il soit nécessaire ni d'expliquer ni même de donner le texte. Le texte n'est pas énoncé, mais il est présent, *nécessairement* présent³⁵. Ce silence même est la marque de son actualité et de sa présence chez le lecteur³⁶. L'allusion relève ici exclusivement d'une économie stylistique. On pourrait presque parler de synecdoque. Un personnage, une phrase ou même un mot sont mis à la place d'une œuvre ou d'un texte. A la limite, le titre de l'œuvre dans nombre de discours fonctionne de cette manière-là. L'allusion est donc purement dénotative. Pour le dire autrement, le Lecteur Modèle³⁷ de *Composition française* connaît la fable.

Inversement, lorsqu'une allusion perd son sens, lorsqu'un discours doit être annoté pour être compris, on a un indice de perte de patrimonialité. Ainsi du poème de Verlaine, *L'Auberge* :

La salle au noir plafond de poutres, aux images
Violentes, Maleck Adel et les Rois Mages,
Vous accueille d'un bon parfum de soupe aux choux³⁸.

Les éditions contemporaines annotent le nom « Maleck Adel », qui ne fonctionne plus comme une synecdoque, ni ne dénote plus le roman de Sophie Cottin écrit en 1805, auquel il réfère encore en 1884³⁹. Ce roman, patrimonial à cette date, ne l'est plus de nos jours. Et il suffirait d'établir la liste des éditions, traductions, adaptations théâtrales, commentaires pour voir la corrélation s'établir entre la présence d'une œuvre dans le champ littéraire d'une époque et la possibilité de production d'allusions sur cette œuvre. L'impossibilité actuelle de l'allusion à l'œuvre de Sophie Cottin va ainsi de pair avec l'absence totale d'éditions ou d'adaptations du roman⁴⁰.

³⁴Mona Ozouf, *Composition française*, Gallimard, 2009, p. 110-111.

³⁵Un lecteur qui n'aurait pas en mémoire les mots même du texte de La Fontaine (« il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie ») ne peut rien comprendre au texte de Mona Ozouf.

³⁶Souvenons-nous de la remarque de Compagnon concernant la lecture contemporaine des *Lettres* de Mme de Sévigné, systématiquement informée par le discours proustien, sans pour autant que la référence à *La Recherche* y soit (évidemment !) présente. Cet effet de lecture semble pouvoir être rapproché (en termes de résultats et non de genèse bien sûr) de l'allusion.

³⁷Au sens de construction textuelle du concept élaboré par Umberto Eco.

³⁸Paul Verlaine, *Jadis et Naguère*, [1884], Gallimard, « Poésie », 1979, p. 59.

³⁹Il s'agit de *Mathilde ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades* (1805) dont le héros est Malek-Adhel.

⁴⁰On peut faire le même test qu'avec *La Recherche* : tapez « *Mathilde ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades* » dans un moteur de recherche. Les images qui apparaissent manifestent la dimension pratiquement exclusivement passée de l'œuvre.

Brigitte Louichon « le patrimoine littéraire : du passé dans le présent »

On peut ainsi dire qu'*une œuvre patrimoniale est connue des lecteurs Modèles des œuvres contemporaines dans lesquelles elle est présente sous forme d'allusions. Ou encore, qu'elle est supposée connue des lecteurs réels contemporains par les scripteurs contemporains.*

Au final, je propose de considérer simplement que *l'œuvre patrimoniale, c'est l'œuvre escortée de ses OSS.*

Il convient de préciser quelques points concernant ce modèle de la patrimonialité :

1. Il convoque des concepts ou des notions (traduction/adaptation/allusion et tous les concepts élaborés par Genette) de manière assez grossière. La catégorisation mériterait sans doute d'être affinée.
2. Il ne convoque jamais la question de la valeur. Il y a des bonnes et des mauvaises traductions, des ouvrages critiques intéressants et d'autres non, des adaptations cinématographiques discutables. La question n'est pas là, ce qui compte c'est la présence de ces objets.
3. Il ne dit pas ce que ces opérations diverses de lecture et d'interprétation de l'œuvre lui font, en termes de réduction, de déperdition, d'extrapolation, de contresens ... Même une très mauvaise *Madame Bovary* en BD dénote et produit de la patrimonialité.
4. Pensé à partir de la notion de « mémoire », c'est-à-dire de la présence du passé dans le présent, il est dénué de toute dimension historique.
5. Il permet de décrire, de quantifier la patrimonialité d'une œuvre, de la comparer à un moment donné ou dans un contexte donné. Par exemple, il permet de mettre en relation un patrimoine prescrit avec le patrimoine décrit, d'observer des différences nationales, des usages scolaires...
6. Ce modèle, qui donne à voir en synchronie la réalité de la présence des œuvres, permet de contrecarrer une représentation passéiste, figée, rétrograde, voire alarmiste de la littérature. Il permet, me semble-t-il, de penser une didactique de l'œuvre patrimoniale qui s'appuie sur une dynamique de l'œuvre, prenant en compte sa présence réelle et ouvrant aux modes d'expression artistique contemporains.
7. Il permet de comprendre pourquoi on ne fait jamais que « relire les classiques »⁴¹, ou encore qu'il y existe des livres dont on peut parler alors qu'on ne les a pas lus⁴². L'œuvre

⁴¹Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, op. cit., p. 7.

⁴²Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Minuit, « Paradoxe », 2007.

Brigitte Louichon « le patrimoine littéraire : du passé dans le présent »

patrimoniale n'existe pas hors « du nuage de discours »⁴³, du brouhaha médiatique parfois. Elle est production passée, discours venu d'hier *et* réception et, plus largement, usage présents.

Conclusion

Il n'y a pas de patrimoine sans usages (éditoriaux, artistiques, individuels, médiatiques, politiques, savants, scolaires etc.). Ceux-ci, divers suivant les époques, multipliés par les moyens de communication aujourd'hui, permettent le passage du passé au présent. C'est exactement ce qu'explique Maurice Halbwachs : « la mémoire collective [...] est un courant de pensée continu, d'une continuité qui n'a rien d'artificiel, puisqu'elle ne retient du passé que ce qui est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient⁴⁴ ».

Or, si l'usage dénote et produit la patrimonialité, il me semble que cela conduit à questionner l'homologie avec la notion de « patrimoine » héritée des beaux-arts ou de l'histoire. Car dans ces domaines, c'est l'usage qui menace les objets du patrimoine. « L'usage est un genre de vandalisme lent, insensible, inaperçu, qui ruine et détériore presque autant qu'une brutale dévastation », écrivait déjà Ludovic Vitet en 1837, ajoutant, « Il en est des monuments comme de toute chose en ce monde, rien ne les use comme de s'en servir ⁴⁵ ». Or, rien n'use moins les œuvres que de s'en servir. Dans un ouvrage important paru il y a quelques années, Margaret Cohen, parlait de la nécessité de reconstruire le champ littéraire à l'époque de Balzac à partir de ce qu'elle appelait « la littérature *hors d'usage* »⁴⁶, cette littérature oubliée, perdue au fond des âges et reléguée au fond de quelques bibliothèques. L'absence d'usage signe la mort de l'œuvre. Plus on use d'une œuvre, moins elle s'use, plus elle est vivante. De fait, parce que le texte n'est pas un objet mais un catalyseur d'usages avérés ou potentiels, le patrimoine littéraire ne peut se définir dans les mêmes termes que le patrimoine historique ou artistique.

Je terminerai par la question didactique, c'est-à-dire la question de l'usage scolaire.

⁴³Italo Calvino, *op. cit.*, p. 10. On observera que les 14 définitions de l'œuvre classique proposées par Calvino pourraient être assez aisément reformulées à l'aide du « modèle » proposé ici. Pour autant le propos de Calvino est très largement axiologique, ce que refuse le modèle des OSS.

⁴⁴*La Mémoire collective*, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁵Ludovic Vitet, « L'art du Moyen-âge en Grande Bretagne », in *Eudes sur l'histoire de l'art*, 2^{ème} série, Levy, 1868, p. 260. L'article date de 1837 et l'auteur explique que les cathédrales anglaises sont conservées « comme des bijoux de famille ».

⁴⁶Margaret Cohen, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton University Press, 1999, p. 20-21. On peut lire une traduction du chapitre introductif sur Fabula : <http://www.fabula.org/lht/7/index.php?id=187>

Brigitte Louichon « le patrimoine littéraire : du passé dans le présent »

De nombreux travaux montrent que l'usage des œuvres que fait l'école lui est propre. Pour le dire simplement, les textes littéraires sont mis au service des objectifs que l'école cherche à atteindre. Dans les faits (c'est-à-dire dans ce que l'on peut observer, séances ou manuels), les textes servent à atteindre des objectifs de séances ou de séquences bien circonscrits. L'enseignant « utilise » une fable pour travailler l'argumentation⁴⁷, ou encore les enseignants « utilisent » une fable pour faire de la récitation. Ce faisant, la transmission patrimoniale s'opère. Quelle que soit la raison pour laquelle une fable ou un extrait de Balzac⁴⁸ émerge au sein de la classe, il est là, présent, on s'en sert. Suivant les programmes, certaines œuvres vont être plus utilisées que d'autres. Il est par exemple remarquable que les programmes de 1985 pour l'école primaire, massivement informés par la notion de typologie des textes, ont amené les enseignants à recourir de manière importante aux contes (comme forme enseignable de récit) au détriment, par exemple, de la fable typologiquement complexe. En 2002, c'est la notion d'intertextualité qui prévaut et les enseignants vont alors donner à lire des contes et leurs réécritures, ou les fables de La Fontaine venues d'Esopé et parodiées au XX^{ème} siècle. Ce faisant, pour raison de typologie ou d'intertextualité, on lit Perrault et La Fontaine.

L'injonction patrimoniale est une aberration. Le problème auquel sont confrontés aujourd'hui les professeurs, et particulièrement les professeurs des écoles, c'est la question de savoir comment on peut construire une séance ou une séquence dans laquelle l'objectif est celui de la transmission de l'œuvre. Les programmes du collège de 6^{ème} indiquent qu'il convient d'initier les élèves à la poésie. Dans ce cadre, l'enseignant doit donner à lire des Fables de La Fontaine. C'est un objectif minimal et discutable mais un objectif quand même. Dans tous les manuels de 6^{ème} et dans toutes les classes de 6^{ème}, des séquences intègrent ces œuvres et, ce faisant, *par voie de conséquence*, obéissent à l'injonction patrimoniale. *A contrario*, les programmes de l'école primaire ne disent rien d'autre que l'obligation de transmettre des œuvres patrimoniales. Regardez les manuels de français de l'école primaire, La Fontaine y est bien peu présent, bien moins qu'au collège, et quand il l'est, on ne sait guère qu'en faire car l'usage n'en est pas prescrit. La transmission n'est pas un usage, c'est une conséquence des usages. Ne pas prescrire d'usage, c'est-à-dire de programmes, d'objectifs, d'objets d'études,

⁴⁷Cf Christophe Ronveaux, « Logiques de corpus entre textes et prétextes », in Brigitte Louichon et Annie Rouxel (dir.), *Du corpus scolaire à la bibliothèque intérieure*, Rennes, PUR, « Paideia », 2009, p. 91-98.

⁴⁸Cf Nathalie Denizot, « Construction d'un corpus scolaire : les extraits de Balzac dans les manuels scolaires (1880-2007) », *Ibid.*, p. 81-90.

Brigitte Louichon « le patrimoine littéraire : du passé dans le présent »
d'activités, d'historicisation littéraire ou artistique, ou de tout ce que l'on voudra, c'est aller
en réalité, *contre* la transmission du patrimoine littéraire.

Brigitte LOUICHON
IUFM d'Aquitaine – Université de Bordeaux IV
Equipe TELEM – Université Bordeaux 3