

# Laure Murat

Toutes les époques  
sont dégueulasses



Les arts  
de lire





Laure Murat

# Toutes les époques sont dégueulasses

*Ré(é)crire, sensibiliser, contextualiser*

Collection « Les arts de lire »  
VERDIER







« Faut-il réécrire les classiques de la littérature ? », « Doit-on réécrire nos livres pour ne pas offenser les sensibilités ? », « Faut-il adapter les classiques à leur époque ? », « Réécriture de romans, une histoire ancienne ? »... Difficile, ces derniers temps, de ne pas tomber sur ces questions pointant, ici, la nécessité de réviser le sexisme de James Bond et le racisme d'Agatha Christie, ou, là, l'antisémitisme de Roald Dahl, en remplaçant des termes jugés offensants pour les minorités.

Dans cet espace politique et polémique que sont les guerres culturelles, deux clans s'affrontent. D'un côté, on tempête contre une censure nouvelle, on dénonce la moraline tous azimuts et une « réécriture de l'histoire » sous la pression d'une minorité tyrannique, tout droit sortie des campus américains, cet épouvantail *yankee* où s'épanouissent « wokisme », pensée décoloniale et *cancel culture*. De l'autre, on justifie la réécriture des classiques en rappelant qu'elle a toujours existé et en s'élevant contre le mythe de l'original, qui serait sacralisé en France, particulièrement <sup>1</sup>. Mais à force d'être montée en épingle par les médias, à coups de confrontations houleuses où chacun campe sur ses positions, la controverse a fini par échouer là où s'enracinent peut-être ses origines : dans une impasse.

Je ne me reconnais nulle part dans ce débat. Je n'y vois rien et n'y entends que des discours embrouillés. Les deux camps, dans toute leur sincérité, me semblent taper à faux, avec conviction. Au milieu de cette dispute où les enjeux sont escamotés, ce tout petit livre a pour seule ambition de faire une pause. Une pause pour prendre le temps de comprendre les arguments à l'œuvre et mettre au jour les vraies motivations sous les prétextes idéologiques et bavards.



## Réécrire et récrire

Pour commencer, que veut dire réécrire ou récrire, puisque les deux orthographes existent ? Cette question est cruciale. On la néglige ou on l'évacue ordinairement, pour mieux lui faire dire tout et n'importe quoi (renommer, adapter, traduire, transposer, amputer, moraliser, édulcorer, falsifier, tout à l'encan) sous prétexte qu'une œuvre est théoriquement malléable à l'envi et qu'un « classique » (traduit, abrégé, porté à l'écran, etc.) serait même défini par la somme de toutes ces opérations. D'entrée de jeu, c'est mettre dans un même panier et sur un même niveau des pratiques sans rapports entre elles. Traduire Montaigne en français moderne, porter à la scène ou au cinéma une œuvre littéraire, l'introduire auprès d'un public étranger, proposer une version abrégée d'un chef-d'œuvre pour la rendre accessible aux enfants, supprimer toutes les allusions érotiques dans un livre, changer le titre d'un tableau à cause d'un substantif insultant, intervenir dans un texte pour en effacer ce qui heurte nos sensibilités modernes, aucun de ces gestes n'est comparable. Ils n'ont pas les mêmes motivations ni les mêmes effets, et passent chacun par des processus, des compétences et des techniques inassimilables. Or on voudrait nous faire croire que, pêle-mêle et sans distinction, il s'agirait uniment de *réécriture*. C'est une mystification dont il convient de se débarrasser en priorité, car elle mine les prémisses mêmes du débat.

Pour voir clair dans ce tunnel, j'aimerais profiter de la double orthographe du mot pour proposer une distinction sur le sens du geste impliqué dans chaque opération. À partir de ce qui va suivre, j'emploierai donc, d'une part, le verbe *réécrire* (ou le substantif *réécriture*) pour désigner l'action qui consiste à *réinventer, à partir d'un texte existant, une forme et une vision nouvelles* – comme l'a fait, par exemple, Racine en écrivant *La Thébàïde*, *Iphigénie*, *Andromaque* ou *Phèdre* à partir d'Euripide. Entrent également dans cette catégorie la traduction, l'adaptation, mais aussi le pastiche ou encore la réécriture inhérente au processus de l'écriture même, dans le sens où un auteur reprend inlassablement son propre manuscrit – « écrire, c'est réécrire », comme on sait. D'autre part, j'utiliserai le verbe *récrire* (ou le substantif *écriture*) pour désigner tout ce qui a trait au *remaniement d'un texte à une fin de mise aux normes (typographiques, morales, etc.) sans intention esthétique*. C'est le travail des correcteurs ou des

correctrices, des cabinets d'avocats chargés par les maisons d'édition d'éviter les procès, des *sensitivity readers* (ou démineurs éditoriaux), par exemple. On comprend facilement où se situe la ligne de partage des eaux : la réécriture relève de l'art et de l'acte créateur, la réécriture de la correction et de l'altération.

Si je pose d'emblée cette distinction qui isole deux régimes d'auctorialité différents, c'est parce que le débat actuel a prospéré sur la confusion délibérée entre ces deux espaces d'intervention, au motif qu'on a toujours, depuis la nuit des temps, "réécrit" les textes... Autrement dit, Joyce réécrivant l'*Odyssée* avec *Ulysse* ou Proust pastichant Saint-Simon et le premier *sensitivity reader* venu chargé d'enlever les mots « gros » ou « nain » chez Roald Dahl, même combat. Eh bien, désolée, mais non.

Quelle qu'elle soit (adaptation, traduction, etc.), la réécriture suppose la transformation d'un objet A en un objet A'. Lorsque Bizet adapte *Carmen* à l'opéra, il réécrit l'œuvre de Mérimée, au sens où il crée une œuvre originale en musique à partir d'un texte adapté aux besoins de la scène par les deux librettistes, Meilhac et Halévy. L'adaptation induit l'intervention d'un créateur (trois, en l'espèce) et un changement de destination. Dans le cas de la traduction, c'est la destination linguistique qui oblige le traducteur ou la traductrice à trouver une équivalence pour un public et un contexte étrangers. Il y a donc transposition, voire transfiguration de l'œuvre de départ, pour produire un objet poétique nouveau.

Que font les éditeurs lorsqu'ils publient un texte de Ian Fleming (1908-1964), d'Agatha Christie (1890-1976) ou de Roald Dahl (1916-1990) dont certains passages ont été amendés ? S'agit-il de réécriture au sens de création ? ou plutôt de réécriture au sens de remaniement ? C'est en analysant les critères de ces révisions que l'on comprend la nature de l'opération. Or ce qui frappe d'abord, c'est leur incohérence.



## James Bond et Miss Marple sont dans un bateau

Qu'on remplace le *N-word*<sup>2</sup>, fréquent dans les aventures de James Bond, par *black man* ou *African American*, pourquoi pas ? Mais pourquoi laisser, dans *Goldfinger* (1959), cette remarque sur les Coréens qui seraient « *lower than apes in the mammalian hierarchy* » (« inférieurs aux singes dans la hiérarchie des mammifères<sup>3</sup> ») ? Les *sensitivity readers* n'ont pas cru bon non plus de supprimer, dans *Casino Royal*, l'expression « *the sweet tang of rape* » (« la saveur piquante du viol ») ou, dans *L'espion qui m'aimait*, cette phrase placée dans la bouche d'une femme que Bond vient de sauver de deux agresseurs... avant de coucher avec elle, bien sûr : « *All women love semi-rape. They love to be taken. It was sweet brutality against my bruised body that made his act of love so piercingly wonderful* » (« Toutes les femmes aiment être plus ou moins violées. Elles aiment être prises. C'est la douce brutalité contre mon corps meurtri qui a rendu son acte d'amour si merveilleusement pénétrant »).

Quelle logique à tout cela ? Où placer le curseur ? Intervenir pour lutter contre les stéréotypes, mais jusqu'où ? Jusqu'à éviter de fâcher les associations noires, en laissant les Coréens se faire insulter car il y a moins de chances qu'ils protestent ?

Le cas d'Agatha Christie soulève des questions analogues. On se souvient de la bronca lorsqu'en 2020 les éditeurs français ont décidé de remplacer le titre *Dix petits nègres* par *Ils étaient dix*<sup>4</sup>. La France était en réalité l'un des derniers pays à entériner un choix consistant à retirer de la couverture d'un best-seller (100 millions d'exemplaires vendus dans le monde depuis sa parution en 1939) une insulte vis-à-vis d'un groupe parmi les plus offensés. Mais ce qui est intéressant, c'est la chaîne de conséquences qu'entraîne ce type de décision.

Dès 1940, les États-Unis avaient choisi de changer le titre original, déjà considéré comme offensant, pour *And Then There Were None*. Il faut rappeler que le livre met en scène dix protagonistes sur une île déserte baptisée Nigger Island à cause de sa forme ressemblant à la tête d'un homme « aux lèvres négroïdes<sup>5</sup> », précise Agatha Christie, et qu'il est construit sur une comptine intitulée *Ten Little Niggers* (1869), destinée à apprendre aux enfants à compter à rebours. Elle commence ainsi :

*Ten Little Nigger Boys went out to dine ;  
One choked his little self, and then there were nine.*

Dix petits nègres sont allés dîner ;  
L'un d'eux s'est étouffé, puis il y en eut neuf.

Les uns après les autres, les petits garçons meurent, par maladresse, par incompetence ou par bêtise. Ils ne sont plus que huit, sept, six... Si bien qu'à la fin il n'en reste plus un seul : « *And then there were none.* »

Choisir ce titre, en prenant le dernier vers plutôt que le premier, c'était donc respecter au plus près possible l'original, sans trahir, en quelque sorte, le document *princeps*. Était-ce pour autant un acte antiraciste que de retenir cette conclusion qui s'amuse en chantant de la disparition de tous les Noirs jusqu'au dernier ? Cela se discute. De toute façon, le problème restait entier : comment remplacer ce qui fait la structure du livre, à savoir la chanson ? Dans le roman, une copie des paroles figure dans la chambre de chaque invité-e, et dix figurines noires, qui disparaissent les unes après les autres à mesure des meurtres, trônent même sur la table de la salle à manger. Qu'en faire dans la nouvelle version ? La réponse était toute trouvée : reprendre la chanson qui aurait inspiré *Ten Little Niggers*, et qui datait de l'année précédente : *Ten Little Indians* (1868), très populaire jusqu'à une époque récente<sup>6</sup>. C'est sous ce titre d'ailleurs que la version poche du livre d'Agatha Christie sera publiée aux États-Unis en 1964. *Ten Little Indians* sera également le titre de nombreuses adaptations au théâtre et au cinéma, de 1965 à 1989. Autrement dit et pour le dire simplement, un racisme en chassait un autre.

Dans d'autres versions américaines, dont celle qui prévaut aujourd'hui, l'île est rebaptisée Soldier Island (l'île du Soldat) et la chanson transformée en *Dix petits soldats*. Cette option a bien sûr le mérite d'évacuer toutes questions d'offense (quoique l'armée ne serait peut-être pas d'accord, mais passons), en particulier raciste (même si les figurines de soldats sont désormais en porcelaine de Chine, mais ne soyons pas tatillons). Cela change-t-il profondément le sens du livre ? Non, *a priori*. Encore que ce point soit discutable. Agatha Christie était politiquement conservatrice. Favorable à la peine de mort et à la logique coloniale de l'Empire britannique, elle ne faisait pas mystère de ses opinions, dans une œuvre parsemée de remarques racistes. Non seulement elle respectait l'armée, mais il ne fait aucun doute que Nigger Island portait en elle toute la « noirceur » de l'âme humaine qu'elle entendait dénoncer – puisque les dix personnes réunies sur l'île déserte ont toutes un meurtre sur la conscience. Comme le remarque astucieusement Blake Allmendinger, « le mot "soldat", contrairement au *N-word*, crée un ensemble différent de significations possibles. Au lieu d'être courageux, les personnages sont lâches, mercenaires, sournois, et condamnés à mourir. Leur défaite coïncide avec le destin de l'Empire britannique, qui avait commencé à décliner à la fin des années 1930, lorsque Christie



a publié *Ils étaient dix*<sup>7</sup>. » Le résultat ? Un changement de message et un total contresens par rapport aux opinions politiques de l'autrice.

Gommer le racisme de l'auteur ou de l'autrice, c'est une chose. Mais celui des personnages ? N'est-ce pas supprimer une information importante sur leur personnalité et leur conception de la société ? Dans beaucoup de romans, les injures à caractère raciste sont le plus souvent une façon de *dénoncer*, à travers un personnage haïssable, une idéologie qui ne l'est pas moins. Si tout devait être arasé dans le même sens, cela reviendrait à récrire, en dépit du bon sens, des histoires dans un monde où le racisme n'existe pas. Vraiment ?

La récente édition entièrement révisée des aventures de Miss Marple et de certains volumes où figure Hercule Poirot, parue chez HarperCollins, a ainsi de quoi laisser perplexe. Est-ce justifié de supprimer, d'un monologue intérieur de Poirot décrivant un personnage, cette remarque : « Un Juif, bien sûr »<sup>8</sup> ? En tant que lectrice, n'est-ce pas utile que je connaisse les préjugés antisémites du détective belge ? Dans *Mort sur le Nil*, pourquoi avoir éliminé toute référence aux Nubiens ? Et pourquoi avoir remplacé dans *Miss Marple tire sa révérence* le mot « natif » par celui de « local »<sup>9</sup> ? Ce qui frappe cependant, c'est l'impossibilité d'éradiquer le problème.

Le racisme, le colonialisme, l'antisémitisme sont des idéologies. Extirper d'un texte ici un mot insultant, là un adjectif désobligeant revient à sortir des poissons crevés d'une eau qui, de toute façon, est empoisonnée. Si on peut toujours corriger la lettre, il est impossible de réformer l'esprit, qui dicte en sous-main l'intrigue et imprègne les raisonnements, où le sens de la hiérarchie, l'évidence de la domination blanche, la séparation des classes sociales, la supériorité des hommes sur les femmes sont un présupposé, une conviction indiscutable et indiscutée. Dans *Ils étaient dix*, par exemple, un personnage explique qu'il a laissé mourir vingt et un Noirs dans la savane africaine, en leur volant leur ration de nourriture, au motif que le premier devoir de l'être humain est d'assurer sa propre survie – sans manquer d'ajouter : « Les indigènes ne se soucient pas de mourir, vous savez. Ils n'ont pas les mêmes sentiments que les Européens »<sup>10</sup>. Quelle logique y a-t-il à enlever le mot « nègre » et à laisser de telles horreurs, ou de telles inepties, comme on voudra ? Ces exemples montrent que la réécriture est par définition vouée à l'échec. C'est une demi-mesure, qui ne peut pas remplir le programme qu'elle s'est fixé. Car on ne s'attaque pas à l'inconscient collectif ou à « l'esprit du temps » par des interventions ponctuelles et cosmétiques.

Dès lors, où est la solution ? Elle est très simple. Vous jugez James Bond sexiste, Agatha Christie raciste et démodée ? Eh bien, arrêtez de les lire, ainsi que ceux et celles qui perpétuent des stéréotypes. Passez à autre chose. Tournez-vous vers des livres contemporains, qui ne baigneront pas dans l'atmosphère des années 1930 et les relents de la xénophobie. Choisissez de lire ce qui correspond à votre temps. Mais gardez bien en tête, pour reprendre la formule d'Antonin Artaud, que « toutes les époques sont dégueulasses »<sup>11</sup> et que, fatalement, le siècle prochain éprouvera un malin plaisir à débusquer nos aveuglements actuels.



## Roald Dahl et la « protection de l'enfance »

On pourrait de la même façon s'interroger sur les choix qui ont présidé aux édulcorations dans les textes de Roald Dahl, officiellement pour « protéger les enfants », lesquels jubilent à ses histoires macabres. Si on veut protéger les enfants, il y a plus efficace que de les priver de la férocité de Roald Dahl : c'est par exemple de leur épargner la nullité confondante de la télévision, la violence de la pornographie sur internet et les vidéos de décapitations sur Facebook – où *L'Origine du monde* de Courbet est, en revanche, floutée. Au lieu de cela, il a paru plus urgent aux ayants droit de Roald Dahl d'autoriser l'éditeur Puffin Books à supprimer dans l'œuvre du génial auteur de *Matilda* les mots « *mad* (fou), « *fat* » (gros) ou « *ugly* » (laid), jugés insultants. Augustus Gloop, de *Charlie et la chocolaterie*, n'est plus « *enormously fat* » mais désormais réduit à être seulement « *enormous* » (?). Parfois, le changement d'un mot (grosse ou mince, dans le cas qui suit) entraîne avec lui une torsion complète du texte. Ainsi, cet exemple tiré de *James et la pêche géante*, que je traduis ensuite littéralement, sans essayer de trouver des rimes correspondantes :

*Aunt Sponge was terrifically fat,  
And tremendously flabby at that.*  
[...]  
*Aunt Spiker was thin as a wire,  
And as dry as a bone, only drier.*

Tante Éponge était spectaculairement grosse  
Et terriblement flasque de surcroît.  
[...]  
Tante Épineuse était mince comme un fil de fer  
Et sèche comme un os, juste plus sèche encore.

Et voici la version réécrite, qui se passe de commentaires :

*Aunt Sponge was a nasty old brute,  
And deserved to be squashed by the fruit.*  
[...]  
*Aunt Spiker was much of the same,  
And deserves half of the blame.*

Tante Éponge était une méchante vieille brute  
Et méritait d'être écrasée par les fruits.  
[...]  
Tante Épineuse était presque la même  
Et mérite de n'être blâmée qu'à moitié.

Parfois, caviarder, remplacer, voire dénaturer, ne suffit pas. Dans *Sacrées sorcières*, histoire d'un lobby de sorcières chauves portant perruques, qui détestent les enfants dont elles veulent l'éradication, un petit paragraphe a été ajouté : « *There are plenty of other reasons why women might wear wigs and there is certainly nothing wrong with that* » (« Il y a plein d'autres raisons pour lesquelles des femmes portent des perruques et il n'y a aucun mal à ça »). Cet euphémisme ne vise pas les femmes qui auraient eu un cancer. C'est une façon on ne peut plus hypocrite de signaler – et d'étouffer dans le même mouvement – l'antisémitisme de Roald Dahl, dont il ne se cachait pas, estimant entre autres que les Juifs avaient quelque chose qui « provoquait naturellement l'animosité » et que Hitler, tout atroce qu'il fût (quand même), ne les avait pas choisis « par hasard »<sup>13</sup>. Les sorcières, dont les « grands nez » ont été rabotés dans la nouvelle version, n'ont en revanche pas pu changer d'activités : imprimer leur propre monnaie et contrôler le monde. Air connu ? L'accent yiddish (phonétiquement retranscrit) de la Grande Sorcière est ainsi resté intact, lorsqu'elle déclare par exemple : « *Money is not a prrroblem to us vitches as you know very vell* » (« L'arrrgent n'est pas un prrroblème pour nous sorrcières comme fous le safez drès bien »). Comme le dit Zoe Dubno, qui a décortiqué la question dans le *Guardian* : « Il faudrait réécrire entièrement le roman pour supprimer les attitudes antisémites qui sous-tendent l'intrigue »<sup>14</sup>. » Mais, comme on l'a compris, ce n'est pas du tout le propos des vertueux éditeurs.



## Une affaire de gros sous

Dans la plupart des cas, la visée n'est pas prioritairement la morale, l'antiracisme ou la lutte contre les violences sexistes, comme on essaie de nous le faire croire, mais plus simplement l'argent. Car ces œuvres, qui sont toutes des best-sellers mondiaux, sont en passe de ne plus correspondre aux attentes des nouvelles générations. C'est exclusivement pour conserver leur valeur lucrative que les éditeurs ont procédé à ces nettoyages approximatifs, avant que les héros canoniques comme Miss Marple ou James Bond, notoirement racistes et sexistes, ne deviennent complètement ringards. Et ce n'est évidemment pas un hasard si les œuvres de Roald Dahl ont été réécrites juste avant la vente massive des droits à Netflix.

Autrement dit, et j'aimerais insister sur ce point, ce que la doxa attribue à longueur d'articles et de tribunes indignées à la « police de la pensée », à la « censure woke », à cette « moraline » héritée du « puritanisme américain », toute cette soupe que l'on nous sert sur toutes les radios et dans les débats télévisés, n'est rien d'autre que le *pur produit du cynisme de l'économie néolibérale*. L'erreur fatale de la gauche bien intentionnée et authentiquement antiraciste est de tomber dans ce piège pervers, qui voudrait faire passer pour des améliorations, voire une modernisation de la lecture, de vulgaires trucages intéressés, motivés par l'appât du gain <sup>15</sup>.

Je ne parle pas ici de réécriture mais bien de réécriture au sens de caviardage, caviardage qui a la lourde conséquence d'accoucher à terme d'un mensonge historique. De même que je crois qu'il est souhaitable de déboulonner certaines statues de leur socle (au sens propre) dans l'espace public, je suis très opposée à leur destruction. Car éliminer ce qui gêne aujourd'hui au motif que cela nous offense, c'est priver les opprimés de l'histoire de leur oppression <sup>16</sup>. Faites de James Bond un féministe ou seulement un homme respectueux des femmes, et dans cinquante ans, on ne comprendra plus rien à l'histoire de la misogynie ordinaire dans les années cinquante. La série de distorsions – et je répète : de falsifications – à laquelle on assiste actuellement devient le plus sûr chemin vers le contresens historique.

On m'opposera que les versions réécrites cohabitent avec les versions originales, qu'elles n'ont pas pour mission de remplacer. C'est vrai. Les versions abrégées ou réécrites des *Misérables*

ne se substituent pas au texte d'origine partout disponible. Le risque de voir les « nouvelles » versions de certains livres édulcorés effacer avec le temps les « anciennes » n'est pourtant pas nul. C'est parce que la réécriture des œuvres de Roald Dahl a déclenché un tollé en Angleterre et dans le monde des lettres, mobilisant entre autres Salman Rushdie et Joyce Carol Oates, que l'éditeur s'est décidé à republier les œuvres originales non expurgées – qui n'auraient pas disparu des bibliothèques mais bien, à terme, des librairies.

On m'opposera encore que Roald Dahl lui-même avait de son vivant émondé certains aspects de ses livres, ce qui serait une preuve du bien-fondé de l'opération. En 1973, l'auteur s'était en effet rangé à la proposition de son éditeur de remplacer l'expression « Pygmées venus d'Afrique » caractérisant les Oompa Loompas, ces esclaves volontaires travaillant dans la chocolaterie contre des fèves de cacao, en « petits hommes » – devenus, par souci de neutralité de genre, « petites personnes » dans la version de 2022 <sup>17</sup>. Ils ne viennent plus d'Afrique mais d'une île du Pacifique, Loompaland. Ce geste de Roald Dahl donnerait, comme par un coup de baguette magique, le droit aux éditeurs de se substituer à l'auteur et de triturer son texte à volonté, en fonction de l'évolution des mœurs. Faut-il rappeler que seul l'auteur devrait être en droit de modifier son texte ? Il l'avait d'ailleurs lui-même très clairement formulé, dans une conversation enregistrée avec Francis Bacon en 1982. On y entend l'écrivain dire que, si ses éditeurs s'avisait après sa mort de changer « la moindre virgule » dans son œuvre, il espérait que « le tout-puissant Thor les frapperait très fort sur la tête avec son Mjöllnir », ajoutant : « Ou bien j'enverrai "l'énorme crocodile" pour les engloutir <sup>18</sup> ». Mort en 1990, Roald Dahl n'a pas mis sa menace à exécution. Jusqu'à maintenant.



## Petits arrangements avec les morts

Ian Fleming, Agatha Christie, Roald Dahl : ces trois exemples des plus récentes campagnes de récritures à grande échelle ont toutes trait à des best-sellers, qui plus est anglo-saxons <sup>19</sup>. Ce ne sont pas leurs seuls points communs. L'hypocrisie des motivations et l'incohérence des choix en font des cas d'école. Elles trahissent surtout un malaise face à une question légitime mais mal posée.

Car le problème reste entier. Que faire avec ces œuvres populaires mais qui ne répondent plus à nos critères et diffusent des stéréotypes dont il est plus que jamais nécessaire de se débarrasser ? La réécriture des œuvres s'avère n'être pas la solution. Elle falsifie l'histoire, sans même rappeler qu'elle échoue dans sa mission en laissant passer des énormités. Elle contrevient au principe de la liberté d'expression d'un auteur, qui devrait être le seul à pouvoir décider de l'intégrité de son texte. Ses petits trucages médiocres l'assimilent à une censure du pauvre, quand la censure d'État, la vraie, menace plus que jamais, notamment aux États-Unis, où on ferme purement et simplement, comme en Floride, les départements de sociologie par haine de la pensée critique.

La réécriture n'est pas une fausse bonne idée. C'est une vraie mauvaise idée, qui ouvre la voie à tous les abus. Car jusqu'où remonter dans le temps et sur quels textes intervenir ? Pour corriger quoi ? La misogynie d'Homère, l'antisémitisme de Voltaire, l'obscénité de Sade, l'homophobie de Marguerite Duras ou de Simone de Beauvoir ? Exaspérée par ces campagnes de révisions et pour en pointer l'absurdité, Joyce Carol Oates postait sur X le 26 mars 2023 : « *Next, Louis-Ferdinand Céline.* »

Comment caractériser l'arrogance des éditeurs et des ayants droit, détenteurs du droit moral, à s'octroyer la possibilité de modifier une œuvre à leur gré, en fonction du vent ? En vertu de quelle légitimité intellectuelle ? Il faut être absolument ignorant et méprisant de ce que coûte une phrase à un écrivain, ignorant du temps, de l'effort, du soin qu'il met à chaque mot pour songer seulement à modifier l'intégrité d'un texte que *l'auteur n'est plus là pour défendre*. Et on ne m'enlèvera pas de l'idée qu'il y a, tapie tout au fond de cette volonté de pasteurisation des livres et de surenchère révisionniste, inconsciente et tenace, une haine de la littérature.



## Sensibiliser

Au cœur de la polémique autour de la réécriture, les *sensitivity readers*, ces consultant-es engagé-es par les maisons d'édition pour relire des manuscrits et identifier les erreurs ou les stéréotypes offensants, ont fait figure de boucs émissaires. Pourquoi tant de haine ? Les éditeurs, les relecteurs professionnels ou issus de l'entourage amical, les préparateurs de copies, les avocats par qui transitent nombre de manuscrits, ne sont-ils pas, en quelque sorte, les premiers *lecteurs sensibles* ? « Chaque éditeur devient, plus ou moins consciemment, un lecteur particulièrement vigilant sur les sujets envenimés par le contexte de l'époque », reconnaît par exemple Olivier Nora, P-DG de Grasset, qui se fixe de conditionner « la morale, matière subjective et rétrospective, à la loi <sup>20</sup> ». Dans un article de février 2022, Joanne Harris, présidente de la Société des auteurs britanniques, soulignait « qu'on ne s'offusque pas des auteurs de polars qui consultent des détectives ou de ceux qui interrogent les professionnels de santé avant d'écrire sur l'hôpital. "Quand on écrit sur le handicap, la transidentité, les sans-abri, les prostitué-es, d'autres ethnies ou cultures, on peut trouver utile de consulter des personnes qui ont plus d'expérience" <sup>21</sup> ». Ce qui me semble, personnellement, frappé au coin du bon sens.

Cette position est partagée par Kev Lambert, jeune écrivain québécois dont le roman *Que notre joie demeure* (Le Nouvel Attila, 2023) s'était retrouvé propulsé sur la première liste du Goncourt. Quelques jours auparavant, il avait déclaré sur Instagram avoir fait appel à Chloé Savoie-Bernard, une poétesse et professeure de littérature d'origine haïtienne, afin d'éviter les stéréotypes pour son personnage de Pierre-Moïse, haïtien : « Chloé s'est assurée que je ne dise pas trop de bêtises, que je ne tombe dans certains pièges de la représentation des personnes noires par des auteur-es blanc-he-s. Elle m'a aussi aidé à étayer ce personnage, à l'approfondir, à le complexifier. » Et d'ajouter : « La lecture sensible, contrairement à ce qu'en disent les réactionnaires, n'est pas une censure. Elle amplifie la liberté d'écriture et la richesse du texte. <sup>22</sup> [...] Je compte travailler de cette manière pour tous mes prochains romans ». »

Il n'en fallait pas plus pour déclencher la colère de Nicolas Mathieu, Prix Goncourt pour *Nos enfants après eux* (Actes Sud, 2018), qui revendiquera sur Instagram le droit de « se planter »

et d'en assumer la responsabilité, sans avoir recours à aucun intervenant extérieur. Dans une prose injurieuse, plus typique des pamphlétaires de droite que des écrivains de gauche dont il se réclame, il déclarera : « Mais faire de professionnels des sensibilités, d'experts des stéréotypes, de spécialistes de ce qui s'accepte et s'ose à un moment donné la boussole de notre travail, voilà qui nous laisse pour le moins circonspects. Qu'on s'en vante, voilà qui au mieux est amusant, à la vérité pitoyable. Qu'on discrédite d'un mot ceux qui pensent que la littérature n'a rien à faire avec ces douanes d'un nouveau genre, et sous-entendre qu'ils font le jeu des oppressions en cours, c'est tout bonnement une saloperie <sup>23</sup> ». »

Les deux écrivains ont fini par se parler de vive voix et calmer le jeu. Las ! le mal était fait. Malgré les dénégations de deux jurés Goncourt, Philippe Claudel et Pierre Assouline, jurant que la polémique n'affecterait pas leur choix, Kev Lambert est bel et bien sorti de la deuxième liste, ce qui n'empêchera pas son roman d'être couronné par le prix Décembre et par le prix Médicis.

Ces quelques exemples dessinent un premier embranchement : la lecture sensible sur des textes du passé par des éditeurs pour des raisons commerciales, présentée comme une actualisation supposément nécessaire d'œuvres jugées moralement problématiques, conduirait à des falsifications du sens et à une déshistoricisation de la création littéraire ; la lecture sensible sur des textes contemporains *avec l'assentiment de l'auteur*, dans un souci d'exactitude et d'adéquation, conduirait à un supplément de sens qui ne peut que bénéficier à la littérature ou en tout cas à l'acuité d'une information.

Il y a évidemment beaucoup d'autres cas de figure, par exemple celui d'un manuscrit envoyé par la poste, accepté par l'éditeur *à condition* que l'auteur ou l'autrice avalise les révisions demandées par les démineurs éditoriaux. Si cette pratique était étendue, elle présenterait le risque de conditionner les œuvres d'imagination à une forme insidieuse d'autocensure. Mais pour l'heure, je ne sache pas qu'elle s'applique en France et, aux États-Unis, on ne le dit pas assez, elle concerne essentiellement les œuvres destinées à la jeunesse. C'est un point crucial.

Si on peut raisonnablement espérer des éditeurs qu'ils fassent confiance au lectorat pour faire la distinction entre les différents régimes de discours dans un roman (où des personnages peuvent par exemple être racistes sans qu'ils soient forcément confondus avec l'auteur), on peut aussi comprendre que le problème se pose différemment lorsqu'on s'adresse à des enfants et des adolescent-es. Là encore, il me semble que la différence doit être faite entre auteur-es vivant-es (avec lequel-es il est toujours loisible d'engager une conversation sur les visées et les effets de leurs textes) et les auteur-es mort-es, dont la prose, à mon sens, n'a pas plus de raisons d'être modifiée que le sexe d'Adam et Ève d'être couverts d'une feuille de vigne dans les tableaux anciens. L'histoire m'a plus d'une fois démentie puisque l'histoire de l'art grouille de feuilles de vigne et que nombre de textes pour les enfants ont été tronqués, altérés, remaniés, à l'image du *Petit Chaperon rouge*, où la petite fille est sauvée à la fin dans toutes les versions modernes alors qu'elle est dévorée par le loup dans le texte de Charles Perrault.



Entre respecter l'intégrité d'une histoire et éviter que la nuit de votre enfant soit peuplée de cauchemars, tous les parents seront sans doute d'avis d'opter pour la deuxième solution. Mais que sait-on, au fond, de la fragilité des enfants ? Ne sont-ce pas les mêmes adolescents qui sont choqués de voir un sein dénudé dans un tableau du <sup>e</sup>XVII<sup>e</sup> siècle et qui passent leur temps devant *Game of Thrones*, où il y a un viol par épisode ? Comment évaluer avec acuité les risques de traumatismes ? En France, on le sait peu, un organisme, créé en 1949, veille à cette question. C'est la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence (CSCPJ), chargée de protéger les mineurs des « incitations à la violence », des « publications à caractère pornographique, incitant à la discrimination ou à la haine, à la consommation de drogue », et des « contenus de nature à nuire à l'épanouissement physique, mental ou moral »<sup>24</sup>. Mais elle n'intervient que sur des livres déjà publiés. Et les interdictions sont très rares.



## Contextualiser

Entre laisser tel quel et amender au risque de dénaturer une œuvre, il existe néanmoins une troisième voie : la contextualisation, souvent réclamée pour « encadrer » une œuvre, avertir et mettre en garde, sous forme de préfaces, de postfaces et de notes en bas de page. L'exemple le plus célèbre est bien sûr *Tintin au Congo*.

À l'automne 2023, les trois premiers albums de *Tintin* (*Tintin au pays des Soviets*, *Tintin au Congo* et *Tintin en Amérique*) ont été réédités dans un coffret « Les colorisés ». Les éditeurs ont profité de cette luxueuse version (60 euros) pour céder à une pression grandissante de la part d'associations antiracistes, en particulier le CRAN (Conseil représentatif des associations noires de France) : insérer une préface argumentée en tête de *Tintin au Congo* qui, avec dix millions d'exemplaires vendus dans le monde, reste l'album préféré des enfants. La tâche fut confiée à Philippe Goddin, secrétaire général de la Fondation Hergé de 1989 à 1999, auteur des *Tribulations de Tintin au Congo* (Moulinsart-Casterman, 2018), où l'auteur s'attache à démontrer la pureté des intentions d'Hergé.

L'argument principal de la préface, formidablement documentée avec photographies et dessins d'époque, est de faire d'Hergé un homme tout bonnement de son temps, victime des préjugés de l'époque, dans une Belgique largement acquise à l'entreprise coloniale. Je rappelle à toutes fins utiles qu'en 1931, année de publication de *Tintin au Congo*, l'exposition coloniale à Paris rassemble huit millions de visiteurs, la contre-exposition anticolonialiste organisée par les surréalistes avec le soutien des communistes : 4 226 <sup>25</sup>.

*Tintin au Congo*, on le sait, est une œuvre de commande de l'abbé Norbert Wallez, directeur du quotidien *Le Vingtième Siècle*, faite à Hergé, afin qu'il vante les bienfaits de la colonisation et de l'évangélisation dans le supplément hebdomadaire *Le Petit Vingtième*. Or « les désirs » du fasciste Wallez (qui sera condamné à cinq ans de prison à la Libération) « sont des ordres » pour le dessinateur, qui l'admire et le respecte <sup>26</sup>. D'autant que, comme la plupart des Belges, Hergé croit dur comme fer à la « mission civilisatrice » de l'Occident en Afrique. Il sait aussi que Tintin est « attendu » au Congo, comme le prouve la reproduction de la lettre d'un petit Congolais, qui

commence par « Mossieu, moi petit noir est content... » – façon d'accréditer le « parler petit nègre » qu'Hergé attribue à tous les Africains <sup>27</sup>.

En fournissant d'innombrables documents d'époque ayant vraisemblablement inspiré le dessinateur qui s'était rendu, non pas au Congo mais au musée du Congo à Tervuren (costumes de sorciers, photographies de Pygmées, détails des modes de déplacements, etc.), Goddin suggère donc qu'Hergé aurait été à la fois un homme dépourvu d'idéologie, qui aurait usé des ressources ethnographiques à sa disposition – sans préciser que le musée promouvait une vision colonialiste et raciste <sup>28</sup>. Il reprend en cela la propre ligne de défense d'Hergé, qui affirmait encore en 1971, lorsque Numa Sadoul, dans son livre d'entretiens, évoquait les accusations de racisme à son encontre : « Il y a eu *Tintin au Congo*, je le reconnais. C'était en 1930. Je ne connaissais de ce pays que ce que les gens en racontaient à l'époque : “Les nègres sont de grands enfants... Heureusement pour eux que nous sommes là !...” Et je les ai dessinés, ces Africains, d'après ces critères-là, dans le plus pur esprit paternaliste qui était celui de l'époque, en Belgique. Pour Le Congo, tout comme pour *Tintin au pays des Soviets*, il se fait que j'étais nourri des préjugés du milieu bourgeois dans lequel je vivais. En fait, Les Soviets et Le Congo ont été des péchés de jeunesse. Ce n'est pas que je les renie. Mais enfin, si j'avais à les refaire, je les referais tout autrement, c'est sûr. Et puis quoi qu'il en soit, à tout péché miséricorde <sup>29</sup> !... »

Étrangement, Hergé se montre beaucoup plus concerné par un autre problème. À la question « Aimez-vous les animaux ? », la réponse prend un tour beaucoup plus grave et coupable : « Oui, beaucoup. Et justement, j'ai du remords d'en avoir fait tuer ou souffrir un trop grand nombre dans *Tintin au Congo*... Comment ai-je pu me montrer d'une cruauté aussi effroyable ? Je n'ai pas fini de le regretter, comme autant de mauvaises actions que j'aurais réellement commises <sup>30</sup> !... »

À la façon un peu désinvolte, en regard, de régler le sort réservé aux Noirs dans son album, Hergé donnait un autre argument, qu'il utilisera à de nombreuses reprises : « Pour le reste, mes Noirs ne sont ni ridicules, ni bafoués ; ou, s'ils le sont, ils ne le sont certainement pas plus que les Blancs, ou les Jaunes, ou les Rouges que j'ai mis en scène. Mes personnages sont tous des caricatures, ne l'oubliez pas <sup>31</sup> !... » Cet argument permet à Hergé de se défaire également des accusations d'antisémitisme.

Dans *L'Étoile mystérieuse*, le financier véreux, qui organise une contre-expédition pour s'emparer d'un aérolithe que Tintin est parti récupérer en pleine mer, a le teint olivâtre, les lèvres épaisses, un nez busqué, et fume le cigare. Son nom est Blumenstein. Sans doute le préfacier dira encore que c'est une « caricature ». En effet, et d'un antisémitisme caractérisé, à une époque qui constitue un facteur aggravant. *L'Étoile mystérieuse* est parue dans *Le Soir* du 20 octobre 1941 au 22 mai 1942, journal repris par des collaborateurs, dans une Belgique sous occupation allemande. L'album sortira au mois de novembre suivant. C'est le premier en couleurs. Après la guerre, Hergé changera le nom du banquier juif new-yorkais, dont le bateau navigue sous pavillon américain, en Bohlwinkel et en fera un homme d'affaires au service de



l'état fictif de Sao Rico. Ce qu'Hergé a fait, de son plein droit *en tant qu'auteur*, ce n'est ni plus ni moins ce que se proposent de faire aujourd'hui les éditeurs décidés à édulcorer les propos racistes, antisémites et insultants des œuvres du passé. Ces modifications cosmétiques, qui conservent intactes les traits du Juif tout droit sorti d'une imagerie de propagande nazie, changent-elles le fond de l'affaire ? Bien sûr que non, surtout lorsqu'on sait qu'Hergé avait cru bon de renommer son personnage Bohlwinkel en référence à *bollewinkel*, qui signifie « magasin de bonbons » dans le dialecte bruxellois. Pas de chance ou plutôt ruse inattendue d'un inconscient bavard, il apprendra par la suite que Bohlwinkel est *aussi* un nom juif. À la Libération, Hergé, accusé de collaboration, sera tenu à l'écart de toute publication. Mais dès 1946, l'interdiction est levée, son dossier classé sans suite et il remonte vite la pente.



## L'ambiguïté des préfaces

Mon propos n'est pas du tout d'instruire un énième procès contre Hergé, mais de m'interroger sur la fonction et le rôle d'une préface. À aucun moment, Goddin, tout à sa défense du grand homme, ne revient de façon *critique* (par critique je n'entends pas dénigrante mais analytique et dialectique) sur le contexte global de la bande dessinée de l'époque (je pense notamment à *Babar* et à *Tarzan*) et n'apporte aucun élément de comparaison. L'information est pourtant facilement accessible. Dans sa biographie d'Hergé, Pierre Assouline rappelle par exemple que Gide a publié *Voyage au Congo* en 1927 et Albert Londres *Terre d'ébène* en 1929, où il décrit la barbarie de la construction du Congo-Océan, ce chemin de fer qui fera des dizaines de milliers de morts. Le biographe rappelle également l'évolution de Georges Simenon, pétri des préjugés racistes de son époque, qui finira par dénoncer avec force dans ses articles l'exploitation congolaise<sup>32</sup>. Quant à Benoît Peeters, auteur d'*Hergé, fils de Tintin*, il souligne : « On ne peut nier que le Hergé de ces années-là soit un jeune homme très marqué à droite et un dessinateur engagé », qui attaque les dirigeants socialistes belges et « les fureurs antireligieuses des Soviets<sup>33</sup> ». Hergé n'a pas été *que* le pantin de Wallez. C'était un scout catholique, admirateur de Charles Maurras.

Comme dans tant de situations, on sait plus ou moins et on ne veut pas voir. On rapporte que Hergé aurait d'ailleurs confié : « C'est vrai que certains dessins, je n'en suis pas fier. Mais vous pouvez me croire : si j'avais su à l'époque la nature des persécutions et la "solution finale", je ne les aurais pas faits. Je ne savais pas. Ou alors, comme tant d'autres, je me suis peut-être arrangé pour ne pas savoir<sup>34</sup> ». »

Revenons plutôt à la question initiale : quel est le rôle d'une préface et que signifie contextualiser ? En imposant une interprétation, une préface, c'est une prise de pouvoir. De prime abord, le foisonnement d'archives publiées dans la préface de Goddin donne l'illusion très crédible de l'objectivité et d'une recherche scrupuleuse, qui alimente le mythe d'une neutralité historique. Mais l'archive n'est jamais que ce qu'on en fait. Et dans ce cas, elle est instrumentalisée pour renforcer des stéréotypes indéfendables, au lieu de déconstruire et de remettre en question et dans le contexte, en donnant plusieurs perspectives. Que signifie par

exemple la « preuve » constituée par la lettre de l'enfant écrivant « petit nègre » ? Que les petits Africains étaient incapables d'assimiler ce qu'on leur apprenait à l'école ou que l'enseignement des missionnaires était nul ? J'aimerais rappeler que l'enfant sur la photo a l'âge du Congolais Patrice Lumumba à la même époque, dont la langue et l'éloquence en auraient remontré à de nombreux Belges et Français. Mais surtout, pourquoi Philippe Goddin, dont c'est le rôle, ne rappelle-t-il pas que ce « parler petit nègre » est une invention de l'administration coloniale ? Dans un article sur la question, Anne Chemin rapporte ce commentaire de l'administrateur Maurice Delafosse en 1904 : « Comment voudrait-on qu'un Noir, dont la langue est d'une simplicité rudimentaire et d'une logique presque toujours absolue, assimile rapidement un idiome aussi raffiné et illogique que le nôtre ? Si nous voulons nous faire comprendre vite et bien, il nous faut parler aux Noirs en nous mettant à leur portée, c'est-à-dire leur parler petit-nègre. » Les déformations de la langue seront exclusivement dues aux coloniaux. « En 1916, un manuel de "français simplifié" est ainsi distribué au sein de l'armée coloniale française afin que les gradés européens sachent se faire "comprendre en peu de temps de leurs hommes". Le livre suggère de mettre tous les verbes à l'infinitif et de supprimer les précisions de genre et de nombre. La phrase "La sentinelle doit se placer pour bien voir et se laisser voir" devient ainsi "Sentinelle y a besoin chercher bonne place. Ennemi y a pas moyen mirer lui. Lui y a moyen mirer tout secteur pour lui"<sup>35</sup> ». »

Par ailleurs, on ne sait rien de la représentation des Noirs à cette époque, en particulier dans la bande dessinée. Où Hergé se situe-t-il par rapport à Jijé, créateur de *Blondin et Cirage*<sup>36</sup> ? Quelle a été son influence sur *Les Aventures de Mbumbulu*<sup>37</sup>, publiées par le Bureau de l'information pour indigènes, du gouvernement du Congo belge, entre 1948 et 1955 ? En renonçant à une étude située et dialectique, le préfacier se prive d'instruments d'analyse qui, comble de l'ironie, auraient sans doute bénéficié au père de *Tintin*... Au lieu de cela, la préface, dépourvue de distance, se fait simple chambre d'écho, dont la finalité transparente est de justifier l'attitude d'Hergé<sup>38</sup>.

C'est dommage. Car la préface est le dispositif idéal pour mettre de l'intellect à la place de l'affect qui brouille les meilleurs esprits, et fournir des outils capables de transformer la souffrance et le ressentiment des groupes ciblés en objet de réflexion. La préface a de plus l'avantage de ne pas intervenir *dans* le texte mais de l'introduire, c'est-à-dire de rester au seuil. Chacun-e est par ailleurs libre de la lire, ou pas. À l'heure actuelle, je ne vois pas de meilleure solution pour reconnaître la nécessité de déconstruire la violence de certains textes, tout en évitant les écueils de la réécriture.



## Un problème pédagogique

Tous les exemples que j'ai pris jusqu'à maintenant relèvent d'enjeux essentiellement commerciaux. Il s'agit aussi d'un problème pédagogique qui affecte, d'une façon générale, le choix des textes étudiés à l'école et à l'université. Dans une émission sur France Culture, titrée « Roald Dahl, Ian Fleming, Godard... Faut-il adapter les classiques à leur époque ? »<sup>39</sup> – formulation étrange, qui signifie en réalité : « Faut-il adapter les classiques à *notre* époque ? » –, Tiphaine Samoyault, directrice d'études à l'EHESS, déclarait : « Il m'est déjà arrivé, il y a vingt-cinq ans, et en dehors de ces débats, [...] à l'université Paris-VIII, de lire un texte à haute voix, un texte de Sartre, et de corriger un mot, pour ne pas le dire. » Escamoter pour faire entendre ? L'option paraît malheureuse.

Et pourtant, cette réticence à reproduire l'injure raciste, l'adjectif insultant, le commentaire dégradant, je la comprends très bien. Pas seulement en tant que professeure, qui fait en sorte d'éviter toute violence à l'égard des étudiant-es, susceptibles de se sentir soudain visé-es. Je me souviens avoir assisté à une projection de *Shoah*, de Claude Lanzmann, il y a une vingtaine d'années de cela, en présence du réalisateur. À la fin de la séance, une femme dans le public, qui comprenait le polonais, a demandé à Lanzmann pourquoi le mot « youpin », prononcé par un prêtre catholique, avait été traduit dans les sous-titres par « Juif ». Lanzmann a alors expliqué qu'il n'avait pas voulu désavouer l'interprète sur place qui, prise au dépourvu, tellement choquée par le mot et incapable de le répéter, l'avait automatiquement converti en « Juif » dans sa traduction simultanée. Lanzmann a fait le choix d'être fidèle à l'interprète plutôt qu'au locuteur. Le propos du prêtre exsudait l'antisémitisme, ce que le mot « youpin » ne faisait que confirmer de façon on ne peut plus précise.

Mais revenons à la salle de classe. Le problème soulevé par Tiphaine Samoyault est un vrai problème pédagogique. J'y suis d'autant plus sensible que j'enseigne en Californie depuis près de vingt ans et que je suis moi-même confrontée à ces conflits entre liberté d'expression, fidélité à l'intégrité d'un texte et respect d'autrui. C'est ce que j'appellerai la frontière délicate entre le « *safe space* » (l'idée que le campus doit être un espace sûr, respectueux et bienveillant, notamment pour les populations discriminées) et la « *comfort zone* » (cette zone de confort

intellectuel, qui condamne, en vertu d'une sorte d'orthopédie mentale, les sujets épineux). Si je souscris pleinement au premier, je lutte fermement contre le second. Comment ? En faisant des choix.

Non pas des choix d'évitement (éliminer d'emblée les textes jugés problématiques ou remplacer les mots qui fâchent), mais des choix pédagogiques, destinés à complexifier une question. Il me semble d'autant plus intéressant de considérer que l'auteur des articles « Pour les Juifs » (*Le Figaro*, 16 mai 1896) et surtout « J'accuse... ! » (*L'Aurore*, 13 janvier 1898), Émile Zola donc, ait fait d'un de ses personnages de *L'Argent* (1891) le contempteur de « toute une juiverie malpropre, de grasses faces luisantes, des profils desséchés d'oiseaux voraces, une extraordinaire réunion de nez typiques »<sup>40</sup>. De même, je convoquerais sans hésitation le regrettable « Discours sur l'Afrique » (18 mai 1879) de Victor Hugo (source d'inspiration du beaucoup plus effrayant « Discours de Dakar » de Nicolas Sarkozy de 2007), pour éclairer les contradictions de l'antiesclavagiste déterminé que fut toute sa vie l'auteur de *Bug-Jargal* (1826). Je prends ici à dessein des exemples grossiers, non pas pour trouver des « excuses » à ces auteurs canoniques, dans une vision simpliste où un bien contrebalancerait un mal, mais pour essayer de faire sentir toute l'ambiguïté d'une pensée prise à *un moment donné*, historiquement informé.<sup>41</sup>



## Ourika, Huckleberry Finn et James

Faire des choix suppose également, et je dirais nécessairement, interroger le canon. La diversification imposée dans le curriculum aux États-Unis, exigeant de faire place aux autrices et aux personnes racisées, n'a eu, dans mon expérience, que des avantages, le moindre n'étant pas de donner du XIX<sup>e</sup> siècle une autre image que celle, éculée, du siècle des « vieux mâles blancs morts ». Il m'a fallu ainsi traverser l'Atlantique pour lire pour la première fois *Ourika* (1823), de Claire de Duras, histoire inspirée d'un fait réel d'une petite fille « achetée » au Sénégal et confiée à l'aristocrate M<sup>me</sup> de B., qui l'élèvera « comme une Blanche » jusqu'à ce qu'Ourika comprenne l'impasse de sa condition. Arrachée à l'esclavage mais aussi à une communauté qu'elle ne peut plus réintégrer, elle ne sera jamais vraiment assimilée à sa famille d'adoption, où le mariage avec un Blanc demeure inenvisageable. Sa mélancolie et sa solitude ontologique la conduiront au couvent, où elle mourra dans la fleur de l'âge.

Fable subtile et d'une économie rare, *Ourika*, assez longuement évoquée par Aimé Césaire dans *La Tragédie du roi Christophe* (1963) et illustration avant la lettre de *Peaux noires, masques blancs* de Frantz Fanon, devait très logiquement être redécouverte par les études francophones et postcoloniales. Grand succès en Europe à sa sortie, au point de générer une « ourikamania », le court roman (ou la longue nouvelle) de Claire de Duras connaîtra à la fin du XX<sup>e</sup> siècle un succès d'un régime différent en devenant l'un des textes les plus étudiés dans les départements de français aux États-Unis, générant des dizaines d'articles, de thèses et d'études savantes, jusqu'à ce que la Modern Language Association of America consacre en 2009 un volume entier aux différentes approches appliquées à l'enseignement d'*Ourika* <sup>41</sup>.

Pédagogiquement, il est vrai, *Ourika* offre à l'enseignant-e les principaux objets de préoccupation de la critique contemporaine : classe, race, genre. Du féminisme à la *trauma theory*, des études postcoloniales à la *critical race theory*, *Ourika* est l'objet intersectionnel par excellence, dont le succès dans la salle de classe ne se dément pas plus que dans les revues spécialisées, où l'on n'en finit toujours pas d'en réinterpréter les qualités ou d'en pointer les apories <sup>42</sup>. Or ce que démontre, et presque caricaturalement, ces décennies d'interprétation,

c'est la façon dont notre lecture d'un texte change à mesure du renouvellement des outils critiques. Dans le cas d'*Ourika*, cela se traduit très concrètement. Salué dans les années 1970 comme le premier texte de fiction en Europe à accorder une subjectivité à une jeune femme noire qui dit « je », écrit par une femme qui a été victime de plagiats et de spoliations de la part des hommes de son entourage (dont Stendhal), *Ourika* est désormais accusé d'être le fruit d'une « appropriation culturelle » par le patriarcat esclavagiste – le père de Claire de Kersaint (qui ne s'appelait pas encore Duras), décapité sous la Terreur, avait des possessions en Martinique – dans un monde où le genre et la couleur de peau seraient présentés comme des « handicaps naturels ».

Personnellement, je n'éprouve aucun problème à étudier le texte sous ces différents angles, qui sont matière à discussion et à débat. Ce qui me frappe (et me désole) en revanche à chaque fois, c'est le résultat du test que je fais systématiquement, au sujet d'une scène centrale où Ourika surprend, derrière un paravent, une conversation entre M<sup>me</sup> de B., sa mère adoptive, et son amie M<sup>me</sup> de..., dissertant sur le fait qu'Ourika, élevée comme une Blanche mais en réalité inassimilable à la société française, ne pourra jamais se marier. Ourika se rend compte soudain pour la première fois qu'elle est noire et que son destin est barré. C'est une scène très forte de dessillement : Ourika prend conscience pour la première fois de sa couleur de peau et de ce qu'elle signifie socialement. Or lorsque, m'appuyant sur le proverbe anglo-saxon « *Ignorance is bliss* » (« L'ignorance, c'est la félicité »), je pose la question de savoir s'il vaut mieux connaître la vérité plutôt que de vivre dans le mensonge, la moitié de la classe répond : vivre dans l'ignorance. C'est-à-dire ne pas se confronter à la réalité et, partant, refuser d'exercer son esprit critique. Je vis cette réponse comme un échec personnel. Je cite cette anecdote parce qu'elle n'est peut-être pas sans rapport avec ce qui motive la réécriture des classiques : le désir de lisser le monde à tout prix, aux dépens de la pensée.

Comme tous les grands livres, *Ourika* se prête à une lecture démultipliée et infinie. C'est le cas d'un autre texte, que je ne mets pas au programme parce que je ne suis pas américaniste, mais qui a fait l'objet de nombreuses controverses, et ce dès sa sortie : *Les Aventures de Huckleberry Finn* (1884), de Mark Twain. L'usage répété du *N-word* a fini par le faire bannir de la plupart des écoles, voire des bibliothèques américaines. Une version expurgée, où le *N-word*, qui apparaît 219 fois, avait été remplacé par « *slave* » (esclave) en 2011, a fait son temps <sup>43</sup>. En faisant des recherches sur internet sur cette épineuse question, je suis tombée sur un blog très bien fait de la Bibliothèque du Congrès, donnant des conseils aux professeur-es pour enseigner ce texte, mis en rapport avec la littérature de l'époque, y inclus les textes de l'ancien esclave et réformateur Frederick Douglass <sup>44</sup>. Le blog révèle également que *Huckleberry Finn*, utilisant l'argot de l'époque, avait déjà fait l'objet d'un bannissement d'une bibliothèque, à Concord, en 1885 à cause de son « immoralité », son usage d'un « langage grossier » et « ignorant », doublé d'« expressions inélégantes ». Le rapport concluait : « Il s'agit d'une série d'expériences qui ne sont certainement pas édifiantes. Ce livre est d'une catégorie qui est plus



profitable aux bidonvilles qu'aux gens respectables, et c'est un déchet de la pire espèce<sup>45</sup>. » Ce qui m'encouragerait à penser que, oui, décidément, toutes les époques sont dégueulasses. Ou qu'aucune ne l'est.



démontré qu'elle propose surtout des bêtises, en tout cas un programme inapplicable dans sa méthode et vain dans sa nature, typique des entreprises démagogiques. Les pratiques d'édition sont suffisamment riches (préface, postface, appareil de notes, dossier, etc.) pour remplacer avantageusement ces versions falsifiées qui, soit dit en passant, devraient avoir l'honnêteté d'annoncer plus clairement la couleur, sur le modèle de l'*Ovide moralisé* du Moyen Âge, transposition en vers des *Métamorphoses*, qui proposait de révéler le sens chrétien caché sous les mythes.

## Vous avez dit censure ?

Depuis l'avènement de #MeToo et de Black Lives Matter, une forme de panique morale s'est emparée des esprits, persuadés que nous vivons dans une époque de censure sans pitié due au wokisme. C'est ce que Donald Trump appelle le « fascisme d'extrême gauche », ou Nathalie Heinich, en France, le « totalitarisme d'atmosphère ». Proférer de telles outrances, c'est faire bien peu de cas de la censure *réelle*, la censure d'État, qui s'exerce très concrètement aux États-Unis.

Le 21 janvier 2020, un article dans *Le Temps* révélait que les Archives nationales américaines avaient modifié, pour les besoins d'une exposition, les photos de la marche des femmes du 21 janvier 2017, effaçant tous les slogans hostiles à Donald Trump qui venait d'être élu. Ainsi une pancarte « *God hates Trump* » était devenue « *God hates* » (ce qui est un message improbable). Les mots « *pussy* » (chatte) ou « *vagina* » (vagin) avaient été effacés. Interrogées, les Archives, « gardiennes de la mémoire de la nation », justifiaient leur manipulation en affirmant n'avoir pas voulu s'engager dans « une polémique politicienne » et avoir supprimé les mots relatifs à l'anatomie féminine pour – je vous le donne en mille – « protéger les enfants », qui ont bon dos, comme on sait. Le lendemain, elles reconnaissaient avoir commis une faute et rétablissaient les images dans leur intégrité <sup>46</sup>.

Cette histoire ahurissante est à prendre au sérieux. Depuis l'avènement du trumpisme, les demandes d'interdictions de certains titres dans les bibliothèques publiques ont atteint un niveau record. La majorité des livres inscrits sur la liste noire ont trait à des questions LGBTQI+ et des communautés de gens de couleur, comme *The Bluest Eye*, de Toni Morrison, jugé trop explicite sexuellement... Le titre le plus décrié : *This Book Is Gay*, par Juno Dawson. En 2022, les demandes de censure concernaient 2 571 titres, en hausse de 38 % par rapport à l'année passée. En 2023, le nombre de demandes s'élevait à 4 240 titres dans les bibliothèques publiques et les écoles, soit une augmentation de 92 % <sup>47</sup>. Nul doute que 2025 battra tous les records.

Autrement dit : ne nous trompons pas de cible. Aussi inadaptée soit-elle, la réécriture des classiques n'est *pas* un acte de censure, en ceci qu'elle ne remplace ni n'impose rien – puisqu'on peut toujours se référer aux versions antérieures non expurgées. Elle propose. J'espère avoir



## Une conclusion très provisoire

La réécriture des classiques est-elle un phénomène de mode ou une menace à long terme ? La réponse dépendra de la résolution des maisons d'édition, dont la responsabilité est considérable<sup>48</sup>. Elle n'a pas été suffisamment soulignée dans les débats. Et pour cause : pour justifier le bien-fondé de la pratique, les défenseurs de l'édulcoration des classiques s'appuient sur les innombrables exemples de libertés, souvent brutales, prises par les éditeurs sur des manuscrits. Interrogé par France Culture, Matthieu Letourneux, professeur de littérature, rappelle ainsi les « modernisations » opérées par Fayard et Taillandier (qui changent les moyens de locomotion ou les vêtements des personnages pour adapter l'intrigue à l'époque) ou les réductions drastiques de romans parus d'abord en feuilletons au moment de la publication en volumes<sup>49</sup>. Mais depuis quand une pratique calamiteuse justifierait d'être perpétuée au motif qu'elle a toujours existé ? Quant à prendre prétexte que Ian Fleming ou Roald Dahl ont eux-mêmes accepté certaines modifications, c'est être hors sujet, puisque ce droit leur revient en priorité et devrait même leur être accordé *en exclusivité*.

Ce qui fait la spécificité de la réécriture des classiques, dois-je seulement le rappeler ? c'est qu'il s'agit de littérature. À savoir un espace à part, qui n'a rien à voir avec, par exemple, le domaine des titres de tableaux, que des initiatives proposent de changer, le plus souvent à raison : pourquoi maintenir « nègre » ou « hottentot »<sup>50</sup> dans les titres de tableaux anciens, surtout lorsqu'on sait qu'ils ont été inventés par des conservateurs du XIX<sup>e</sup> ou du XX<sup>e</sup> siècle, dans l'immense majorité des cas ? Verrait-on sans ciller un portrait intitulé « Le Youpin » ? Ou une statue de Pétain trôner au milieu d'une place ? De même, qu'est-ce qui justifie d'honorer la personne de Hitler, qui a laissé son nom à un scarabée, l'*Anophthalmus hitleri*<sup>51</sup> ? Ou la famille Sackler, dont le nom a finalement été effacé de la surface des musées, après les révélations sur son rôle dans la crise des opioïdes aux États-Unis<sup>52</sup> ?

Depuis la révolution romantique, l'œuvre d'art, en se libérant des contraintes morales, religieuses et idéologiques, a gagné un statut d'autonomie, qui est le marqueur même de la modernité, au point de la rendre intouchable. Ce statut serait-il en train de vaciller ? Car

les assauts sont nombreux pour remettre en question ce qui fait la spécificité de l'artiste et de sa liberté d'expression. Parallèlement, des affaires récentes (Ruggia, Matzneff, Jacquot, Doillon, etc.) ont montré à quel point ce statut de toute-puissance avait servi d'alibi pour couvrir des pratiques pédocriminelles. Il appartient au XXI<sup>e</sup> siècle de relever ce défi sur les conflits de l'art et de la morale. Et cela ne se fera pas, ne pourra pas se faire en falsifiant les œuvres, comme on met la poussière sous le tapis, mais en faisant preuve de lucidité face au canon, de courage intellectuel et, surtout, de créativité. Car la seule option pour sortir par le haut de cette ornière reste, encore et toujours, l'inventivité. Plutôt que de procéder à un petit trafic des textes du passé : répondre par le pouvoir de l'imagination ; plutôt que récrire médiocrement : réécrire avec esprit, comme l'a prouvé Pénélope Bagieu avec *Sacrées sorcières* (Gallimard, 2019), réinterprétation du roman de Roald Dahl sous la forme d'une bande dessinée réjouissante, où elle introduit une petite fille et se débarrasse, entre autres, de l'accent douteux de la Grande Sorcière. Hommage sans ambiguïté au génie du créateur britannique, *Sacrées sorcières* est une œuvre à part entière, adaptée à la légitimité de nos exigences contemporaines. Elle ne contrefait rien, elle réinvente et donne une seconde vie à un classique, soudain revivifié, contemporain<sup>53</sup>. Un autre exemple inspirant vient d'être donné par le grand écrivain américain Percival Everett, avec son roman *James* (Doubleday, 2024). Le livre, salué à juste titre comme un tour de force par la critique, reprend *Les Aventures de Huckleberry Finn* mais du point de vue de l'esclave, esclave lettré et ironique, lecteur de Rousseau et de Voltaire, qui est aussi le narrateur de sa propre histoire<sup>54</sup>. Enfin.



## Notes

1. C'est notamment l'opinion de Tiphaine Samoyault, qui a eu la générosité de me transmettre, à l'heure où j'écris ces lignes (décembre 2024), *Mille fois « Les Misérables »*, son manuscrit encore inachevé, à paraître aux éditions du Seuil.

2. *N-word* est la formule euphémisée, élaborée dans les années 1990, pour éviter de dire le mot *nigger* (nègre). Ce cas très particulier, spécifique à l'histoire de l'esclavage et de la ségrégation, est aussi l'un des rares exemples de mots tabous de la langue aux États-Unis, que seuls les Noirs sont autorisés à utiliser. Lorsqu'on est blanc, reprendre par exemple les paroles d'une chanson de rap chantée par un Noir où figure le mot *nigger* est considéré comme une offense. En France, « nègre » peut être neutre ou péjoratif, en fonction du contexte et de l'époque. La négritude, mouvement fondé par Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Paulette et Jane Nardal et Léon-Gontran Damas entre autres, a repris l'insulte pour en faire une fierté, ce qui n'a pas suffi à renverser sa charge négative. Aujourd'hui, plus personne, outre des racistes assumés, ne songerait à employer ce mot. Même le mot « Noir » suscite en français des contournements, comme en témoignent les mots de substitution *Black* ou, en verlan, *renoi*. Précisons encore qu'en Haïti « nègre » signifie « homme », raison pour laquelle quelqu'un comme Dany Laferrière, auteur de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (Montréal, VLB, 1985) continue de l'utiliser.

3. Voir Annabel Nugent, Ellie Harrison, « "Sweet tang of rape" : Offensive language that has – and hasn't – been cut from Ian Fleming's James Bond books », *The Independent*, 27 février 2023. (Ainsi que pour les deux exemples suivants.)

4. Voir notamment l'entretien avec Jean-Yves Mollier, spécialiste de l'histoire de l'édition, qui n'hésite pas à parler de censure : « Les *Dix petits nègres* ont changé de titre : "À quoi cela rime-t-il de modifier des œuvres du passé ?" », *Télérama*, 24 septembre 2020.

5. Cité par Blake Allmendinger, « The erasure of race in Agatha Christie's *And Then There Were None* », *ANQ : A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, Vol. 32, No. 1, 2019, p. 60.

6. *Ten Little Indians* était elle-même inspirée d'une autre chanson, *Ten Little Injuns* (insulte pour désigner les Amérindiens). La chronologie de ces « *nursery rhymes* » est discutée par les historien·nes.

7. Blake Allmendinger, art. cit., p. 62.

8. Voir David Mouriquand, « Agatha Christie novels edited to remove potentially offensive language », *Euronews*, 29 mars 2023. Cette remarque a été supprimée dans *The Mysterious Affair at Styles*.

9. *Ibid.*

10. Agatha Christie, *And Then There Were None*, HarperCollins, 2015, p. 55.

11. Antonin Artaud, « Nouvelle lettre sur moi-même », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, p. 23. La citation exacte est : « C'est en ce moment pour moi une sale époque, toutes les époques d'ailleurs sont dégueulasses dans l'état où je suis. »

12. Stephanie Stacey, « Words including "fat", "ugly" and "crazy" have been removed from Roald Dahl's books, but the publisher said the "sharp-edged spirit" of the original text has been maintained », *Business Insider*, 19 février 2023.

13. Ces propos sont extraits d'un entretien de Roald Dahl au magazine *New Statement* en 1983. Elle est reproduite par Matthew S. Schwartz, « Roald Dahl Family Apologizes For Children's Author's Anti-Semitism », *NPR*, 6 décembre 2020.

14. Zoe Dubno, « Publishers are cynically using "sensitivity readers" to protect their bottom lines », *The Guardian*, 9 mars 2023.

15. Le 10 mars 2023, une proposition de loi a même été déposée par le député républicain Jean-Louis Thiériot pour « protéger l'intégrité des œuvres » soumises à « la pression du mouvement wokiste et de la cancel culture ». Voir Amandine Jonniaux, « Après Agatha Christie et Roald Dahl, la France veut faire interdire les "réécritures idéologiques" », *Le Journal du geek*, 16 mai 2023. La proposition de loi a finalement été renvoyée à la commission permanente des affaires culturelles et de l'éducation, à défaut de constitution d'une commission spéciale dans les délais prévus.

16. J'ai consacré un opuscle à cette question : *Qui annule quoi ? Sur la cancel culture*, Le Seuil, « Libelle », 2022.

17. Voir Cécile Ducourtieux, « C'est Roald Dahl qu'on édulcore », *Le Monde*, 1<sup>er</sup> mars 2023.

18. Dalya Alberge, « Roald Dahl threatened publisher with "enormous crocodile" if they changed his words », *The Guardian*, 25 février 2023.

19. S'ils sont tous les trois britanniques, leurs œuvres concernent tout le monde anglo-saxon, dont les États-Unis, espace majeur dans cette dispute.

20. Propos recueillis dans Marine Durant, avec Cécile Chardonnat et Dahlia Girgis, « Attention, sujets sensibles ! », *Livres hebdo*, n° 4, décembre 2020, p. 28-29. Je remercie Nicolas Ragonneau d'avoir attiré mon attention sur ce dossier.

21. Citée par Cécile Ducourtieux, « C'est Roald Dahl qu'on édulcore », art. cit.

22. Cité par Denis Cosnard, « Les "sensitivity readers" au cœur d'une polémique avant le prix Goncourt », *Le Monde des livres*, 8 septembre 2023.

23. *Idem.*

24. Voir « Jeunesse : chaque année, quarante titres au rayon X », *Livres hebdo*, n° 4, décembre 2020, p. 31.

25. Voir Claude Liauzu, *Histoire de l'anticolonialisme en France*, Armand Colin, 2007, p. 123.

26. Voir Philippe Goddin, « L'aventure continue avec Tintin », préface à *Tintin au Congo*, Moulinsart-Casterman, 2023.

27. Ce parler « petit nègre » qu'on reproche à Hergé parce qu'il s'adresse aux enfants est hélas courant dans la littérature de l'époque, y compris chez les meilleurs auteurs. Comme en témoigne cette phrase : « M<sup>me</sup> de Luxembourg avait donné son petit nègre à son neveu. Le nègre est revenu en pleurant : "Grand-duc battu moi, moi pas canaille, grand-duc méchant, c'est épataant" », Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, dans *À la recherche du temps perdu*, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 822-823.

28. Voir, entre autres, Alex Marshall, « Belgium's Africa Museum had a racist image. Can it change that ? », *New York Times*, 8 décembre 2018 ; François Bonnet, « La Belgique décolonise à tout petits pas son grand



musée de l'Afrique », *Mediapart*, 10 décembre 2018. Signalons également que Christophe Boltanski a consacré sa « Nuit au musée » à Tervuren : *King Kasai*, Stock, 2023. Je remercie Élisabeth Lebovici et Yann Potin d'avoir attiré mon attention sur la « décolonisation » douloureuse de Tervuren, où je ne suis jamais allée.

29. Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, Casterman, 1989 [édition définitive], p. 74.

30. *Ibid.*, p. 123.

31. *Ibid.*, p. 73.

32. Voir Pierre Assouline, *Hergé*, Gallimard, « Folio », 1998, p. 87-89.

33. Benoît Peters, *Hergé, fils de Tintin*, Flammarion, « Champs biographie », 2006, p. 103.

34. Témoignage d'Henri Roanne-Rosenblatt, dans Pierre Assouline, *Hergé, op. cit.*, cité par Benoît Zagdoun, « Raciste, antisémite, misogyne : ces procès faits à Hergé et Tintin », *France Info*, 9 décembre 2014.

35. Anne Chemin, « Le “parler petit nègre”, une invention coloniale », *Le Monde*, 22 janvier 2021 (modifié le 21 octobre 2021). Voir Cécile Van Den Avenne, *De la bouche même des Indigènes. Échanges linguistiques en Afrique coloniale*, Vendémiaire, 2017.

36. Voir Philippe Delisle, « Du “mal blanchi” au frère de couleur. Images évolutives de “l'indigène” chez Jijé », *Outre-mers*, n° 392-393, 2016, p. 69-86.

37. Voir Peter J. Bloom, « Intersecting Legacies of *Bandes Dessinées* and Belgian Colonial Instruction : *Les Aventures de Mbumbulu* in *Nos Images* (1948-55) », dans *Visualizing Empire : Africa, Europe, and the Politics of Representation*, ed. Rebecca Peabody, Steven Nelson, Dominic Thomas, Getty Research Institute, 2020, p. 68-84.

38. Je remercie beaucoup mon confrère Dominic Thomas, à qui cette brève analyse, issue d'une conversation téléphonique le 17 janvier 2024, doit beaucoup.

39. *Les Matins de France Culture*, 10 mars 2023.

40. Émile Zola, *L'Argent*, dans *Les Rougon-Macquart*, tome V, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 24.

41. Mary Ellen Birkett, Christopher Rivers (eds.), *Approaches to Teaching Duras's Ourika*, The Modern Language Association of America, 2009.

42. L'édition n'est pas en reste, puisque, après *Black Venus : Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French* (Duke University Press, 1999) de Tracy Denean Sharpley-Whiting, paraîtra *Vénus Noire : Black Women and Colonial Fantasies in Nineteenth-Century France* (University of Georgia Press, 2020) de Robin Mitchell, deux livres qui accordent, à plus de vingt ans d'écart, une part non négligeable à la figure d'Ourika.

43. Cette option n'était pas satisfaisante surtout lorsque le Noir en question était un esclave affranchi.

44. Cheryl Lederle, « Mark Twain's *Huckleberry Finn* : Controversy at the heart of a classic », *Library of Congress Blogs*, 21 novembre 2013 : <<https://blogs.loc.gov/teachers/2013/11/mark-twains-huckleberry-finn-controversy-at-the-heart-of-a-classic/>>.

45. « *Huckleberry Finn* : Mark Twain's New Book Excluded From a Public Library », *St. Paul Daily Globe*, 18 mars 1885, p. 1.

46. Voir Catherine Frammery, « Quand les Archives nationales américaines veulent réécrire l'histoire », *Le Temps*, 21 janvier 2020.

47. Voir Sarah Shaffi, « Calls to ban books hit highest level ever recorded in the US », *The Guardian*, 24 avril 2023. J'ai complété ces informations en reproduisant les chiffres de l'American Library Association pour l'année 2023 (voir <<https://www.ala.org/bbooks/book-ban-data>>).

48. Saluons au passage la fermeté d'Antoine Gallimard, qui a refusé net d'adopter, dans l'édition française, les trucages récents dans l'œuvre de Roald Dahl.

49. Voir Yann Lagarde, « Réécriture des romans : une pratique pas vraiment nouvelle ? », *France Culture*, 24 mars 2023.

50. Terme hollandais signifiant « bègue » pour désigner les Khoïkhoï d'Afrique australe.

51. Voir Zach St. George, « When species names are offensive, should they be changed ? », *Yale Environment 360*, 4 janvier 2024. Je remercie Catherine Facerias de m'avoir signalé cet article.

52. Le spectaculaire effacement du nom de Sackler des plus prestigieux musées (Louvre, Metropolitan Museum of Art, British Museum...) et des bâtiments de nombreuses universités pousseraient les donateurs actuels à exiger désormais, par contrat, la promesse de ne pas être « annulés », quoi que l'on découvre sur leurs activités, même après leur mort...

53. Sur la façon dont Pénélope Bagieu a procédé, notamment dans sa discrète critique du patriarcat, voir son entretien accordé à la librairie Mollat en février 2020 : <<https://www.youtube.com/watch?v=NhAcy5IhUDE>>.

54. Comme, en son temps, Kamel Daoud avait donné une identité à l'Arabe de *L'Étranger* par la voix de son frère, dans *Meursault, contre-enquête* (Actes Sud, 2013).





# Remerciements

Ce livre est le fruit d’une réflexion qui s’est étoffée au fil de plusieurs conférences et des conversations qui ont suivi, au cours de l’année 2023-2024.

Merci à Michel Wieviorka, qui m’a invitée à l’École des hautes études en sciences sociales, dans le cadre de la Plateforme internationale de recherches sur le racisme et l’antisémitisme (PIRA), pour une conférence intitulée « Wokisme et guerres culturelles : les dangers de la désinformation », le 21 juin 2023.

Merci à Mathilde Maugarny et aux étudiant-es de la faculté des lettres de la Sorbonne de m’avoir invitée à parler de la « réécriture », le 5 octobre 2023 – et pour le pot bien sympathique qui a suivi.

Merci à Victoire Feuillebois et Bertrand Marquer de m’avoir proposé de participer au colloque « XIX<sup>e</sup> siècle : actuel ou intempestif ? », à l’université de Strasbourg, le 30 novembre 2023, et d’avoir accepté, très gracieusement, que je reprenne une partie de mon texte pour publication.

Merci enfin à Colette Olive, qui m’a invitée à intervenir lors du Banquet du livre, au centre culturel de rencontre Les arts de lire, à Lagrasse, le 6 août 2024, pour une conférence intitulée « Toutes les époques sont dégueulasses ».

Je remercie également Catherine Facerias, Anne F. Garréta, Alice Y. Kaplan et Élisabeth Lebovici, pour leurs relectures à différents stades de l’élaboration de ce manuscrit et pour leurs conseils toujours précieux.



Revenir à 67

