

Christiane CHAULET ACHOUR

Patrimoine littéraire
et
écrivaines francophones



A 209 - « Patrimoine littéraire et écrivaines francophones », dans « Genre, sexisme et féminisme », n° 163 du *Français aujourd'hui*, Pierre Bruno et Max Butlen (coord.), nov.-déc. 2008.

Patrimoine littéraire et écrivaines francophones

Le titre proposé met en relation dynamique deux questions, celle du patrimoine littéraire et celle d'un corpus féminin circonscrit aux écrivaines francophones.

Pour ne pas revenir sur la « défense » de l'enseignement de ce corpus francophone, hommes et femmes confondus, je rappellerai l'affirmation de Daniel Delas et de Jean Verrier, en 1988 :

« Ce dont nous sommes convaincus [...] c'est que l'enseignement en France des littératures francophones n'est ni une activité annexe, ni un luxe exotique par rapport à l'enseignement de la littérature française. Une fois encore, c'est la marge qui est le centre. »¹

Le thème du présent numéro nous incite à réfléchir du côté des femmes. La nécessité d'une approche bi-sexuée de la littérature n'est plus à défendre. Les raisons profondes ont été synthétisées par Marcelle Marini :

« C'est dans les textes littéraires que se construit la personnalité. On y apprend à symboliser son vécu, ses émois et ses passions, ses plaisirs, ses angoisses et ses désirs [...] Il est donc grave que la subjectivation et la socialisation des deux sexes se fassent dans une littérature monosexuée et, qui plus est, neutralisée par un discours critique monologique [...] les garçons comme les filles [...] sont privés de tout héritage symbolique au féminin. Tous et toutes font l'apprentissage de la différence sexuelle à travers la représentation d'un sujet masculin pluriel toujours en questionnement et transformation, face à un "éternel féminin" dont les variations dépendent de l'histoire et des représentations des hommes. »²

¹ D. Delas et J. Verrier, « Présentation », N° 81, *Le Français aujourd'hui*, sur « Littératures francophones », mars 1988, p.5.

² Marcelle Marini, ch.10 du Tome 5, *Histoire des femmes*, Georges Duby et Michelle Perrot (Dir.), Plon, 1992. pp.287 à 291.

A propos de l'écriture des femmes

Il n'est peut-être pas inutile lorsqu'on aborde un tel sujet de revenir à la lecture nécessaire du classique en la matière qu'est l'essai de Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, en 1929³. Au cœur de cette première moitié du XX^es., l'écrivaine anglaise a plaidé inlassablement pour l'émancipation des femmes dans l'écriture. Sa conférence-essai montre les raisons objectives de l'absence des femmes de la scène littéraire : manque de liberté matérielle, absence d'éducation livresque et théorique ; celles qui écrivent, dit-elle, comblent leurs lacunes par l'intuition, l'imagination et en observant le monde qui les entoure. Et lorsqu'elles parviennent à dépasser leur colère, elles trouvent dans la forme romanesque un réceptacle où elles peuvent produire des chefs d'œuvre. Mais, pour Virginia Woolf, l'écriture ne vit profondément que de ce qui la précède pour s'en nourrir, l'assimiler et au besoin alors le rejeter : les femmes ont le grave handicap, le plus souvent, de ne pas connaître cette tradition. En en prenant conscience, elles dépasseraient leur manque tout en luttant au sein de la société contre les lois et contre certaines règles éducatives. Elles doivent s'engager à grandes foulées dans la réflexion esthétique véritable qui seule fera d'elles des écrivains sans renoncer à être elles-mêmes. Elles doivent parvenir à résister à tous les « conseils » que les hommes se sont toujours crus autorisés à donner aux femmes, en particulier les conseils de « bienséance ». Au contraire Virginia Woolf insiste : il faut écrire comme on le sent et quand on est femme, on ne peut écrire comme un homme. Ce qu'elle espère, c'est que « les femmes vont, peut-être, se mettre à faire usage de l'écriture comme d'un art et non plus comme d'un moyen pour s'exprimer elles-mêmes. »⁴ Elle complète magistralement ce point de vue lorsqu'elle écrit :

« Il est néfaste d'être purement un homme ou une femme ; il faut être femme-masculin ou homme-féminin. Il est néfaste pour une femme de mettre fût-ce le plus petit accent sur une injustice ; de plaider même avec raison une cause ; d'une manière ou d'une autre, de parler sciemment comme une femme. Et "néfaste" n'est pas une figure de rhétorique ; car tout écrit volontairement tendancieux est voué à la mort, cesse d'être fécond, dort [...] L'art de la création demande pour s'accomplir qu'ait lieu dans l'esprit une certaine collaboration entre la femme et l'homme. Un certain mariage des contraires doit être consommé. »⁵

³ 10/18, coll. Bibliothèques, n°2801, traduit de l'anglais par Clara Malraux en 1977.

⁴ *Une Chambre à soi*, op. cit., p.120.

⁵ *Une Chambre à soi*, op. cit., p.156 et sq.

Il me semble que ces propos, trop brièvement rappelés, sont tout à fait utiles pour le corpus des écrivaines francophones et pour le public qui les reçoit car la confusion est fréquente entre compassion et/ou solidarité et appréciation esthétique. Je vais y revenir après avoir rappelé un autre classique plus récent : quelques passages consacrés par Béatrice Didier à l'écriture-femme qui éclairent notre propos.⁶

Comme Virginia Woolf mais en y insistant autrement, la critique française est favorable à la reconnaissance d'une spécificité d'une écriture féminine si l'on ne prend pas le terme au sens d'une ségrégation ; les écritures féminines n'ont pas à être séparées radicalement des écritures masculines avec lesquelles elles ont des rapports d'opposition mais aussi de ressemblances car : « la bisexualité latente de l'artiste (sans parler de l'homosexualité) amène à trouver sans cesse des thèmes qui pouvaient sembler proprement féminins dans une œuvre masculine, et inversement. »⁷ Elle est donc tout à fait en désaccord avec la définition d'une écriture féminine qui serait considérée « comme un tissu continu qui permettrait d'établir une thématique commune. »

La spécificité qu'elle reconnaît tient à une certaine situation de la femme dans la société, variable mais toujours présente/pesante :

« L'écrit féminin semble toujours le lieu d'un conflit entre un désir d'écrire, souvent si violent chez la femme, et une société qui manifeste, à l'égard de ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore, qu'est l'ironie ou la dépréciation. »⁸

On pourra opposer qu'une écriture ne s'affirme comme telle que si elle est transgressive. B. Didier répond :

« Je veux bien que toute écriture soit transgression, et qu'écrire soit, pour l'homme aussi, enfreindre un interdit. Disons simplement que la transgression sera double ou triple chez la femme. Il s'agira non seulement de transgresser l'interdit de toute écriture, mais encore de le transgresser par rapport à l'homme et à la société phallogratique. De le transgresser aussi peut-être par rapport à une sorte de vocation de la voix, du chant, de la tradition orale qui a été assumée par les femmes. »⁹

⁶ Béatrice Didier *L'Écriture-femme*, PUF-Ecriture, 1981, rééd. 1991.

⁷ *L'Écriture-femme*, op. cit., p. 6.

⁸ *L'Écriture-femme*, op. cit., p. 11.

⁹ *L'Écriture-femme*, op. cit., p. 16.

Des écrivaines francophones

Ces rappels sont nécessaires et sont à réadapter aux sociétés d'origine et souvent de résidence des écrivaines vers lesquelles nous souhaitons attirer l'attention. En effet, comme leurs confrères, les écrivaines francophones ne bénéficient pas, au sein du patrimoine littéraire français (alors que leur langue d'expression est justement la langue française), de la même reconnaissance que les écrivains français¹⁰. Mais contrairement à eux, étant femmes, elles bénéficient, en règle générale, d'un facteur de sympathie et donc de visibilité. Et souvent leur succès en France est inversement proportionnel à celui qu'elles rencontrent dans leur pays où les remarques de Virginia Woolf et de Béatrice Didier se vérifient beaucoup plus aisément. Notons aussi qu'en plus de toutes leurs spécificités, les francophones – écrivaines et écrivains – ont à affronter un double public et à construire, avec les deux, un « dialogue », se transformant en exercice de funambule car les attentes, de part et d'autre, ne sont pas les mêmes.

Issues de sociétés fortement ancrées dans l'oralité, ces écrivaines sont sommées d'en rester proches, comme si la compétence féminine ne pouvait s'épanouir que dans ce registre.

Sympathie ambiguë, production proche de l'oralité presque... spontanée, écriture-témoignage de situations d'oppression que l'Europe pense avoir dépassées, la lecture de ces écrivaines est à hauts risques ! Pour les transmetteurs de corpus littéraire que sont les enseignants, la meilleure balise est de réécouter l'appel à la vigilance « woolfien » : ne pas confondre cri et œuvre d'art, ne pas confondre intensité du témoignage et écriture de création. Cette confusion s'observe beaucoup plus souvent pour les femmes qui écrivent dans les sociétés post-coloniales car elles apparaissent comme les victimes de sociétés patriarcales dont la dénonciation conforte le lecteur français dans « sa » modernité [l'enfermement, le voile, l'excision, le patriarcat, etc.]. La question n'est pas de mettre de côté ces dénonciations mais de ne pas appeler littérature ce qui n'en est pas. La lecture de quelques quatrièmes de couverture viendrait aisément corroborer ces constats.

On aura compris que, parmi les écrivaines francophones, je privilégie ici celles des colonies et post-colonies. L'enseignement des littératures en langue française gagnerait aussi à faire leur place à d'autres francophones, venues d'une autre histoire linguistique et socio-politique moins conflictuelle avec la France mais les additionner ne facilite pas l'approche. Inclure les

¹⁰ Et cette simple distinction suffirait à elle seule à justifier le couple de qualificatifs français/francophone qui a fait couler tant d'encre et de salive, à juste titre d'une certaine manière car on sait que les mots ne sont jamais innocents et que le terme « francophonie » n'a pas acquis de neutralité. L'appellation a l'avantage au moins de montrer qu'il y a une distinction qui est ravageuse parce qu'elle est discriminante. La formation scolaire a un grand rôle à jouer de ce côté-là.

écrivaines canadiennes, suisses, belges francophones ainsi que les « migrantes » volontaires ou non qui viennent enrichir les francophonies littéraires depuis les vingt dernières années du XX^e siècle demanderait de mieux cibler les contextualisations. Le corpus ainsi circonscrit est déjà conséquent.

Du patrimoine littéraire

Revenons maintenant à la question du patrimoine. Le patrimoine induit héritage et transmission. Cela oblige lorsqu'on veut choisir un corpus pour des programmes de littérature, à ne pas céder au coup de cœur du dernier roman ou du dernier recueil de poèmes mais à s'appuyer sur des œuvres qui ont déjà acquis patine et légitimité. Il ne faut pas s'interdire des incursions dans le très contemporain quand certaines œuvres apparaissent comme résolument littéraires et novatrices : ainsi de *Entendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey aux éditions de l'aube en 2002 ; de *L'Enfant-bois* d'Audrey Pulvar au Mercure de France en 2004 ; de *L'Intérieur de la nuit* en 2005, chez Plon, de Léonora Miano ou *Contours du jour qui vient* en 2006 et qui a obtenu le Goncourt des Lycéens. Mais définir un programme demande de sélectionner écrivaines et œuvres qui, progressivement, en un peu moins d'un siècle, ont offert un socle et une référence.

Aussi ce corpus littéraire me semble devoir, pour entrer dans les programmes avec quelque crédibilité, à être circonscrit aux écrivaines devenues « classiques » et dont on ne peut faire l'économie sous peine de tomber dans le spontanéisme culturel que V. Woolf dénonçait chez la plupart des femmes qui veulent écrire et dans la perception commune que l'on a de leur performance dans le champ littéraire d'accueil. La notion de patrimoine incite ainsi à ne pas considérer ces écrivaines comme des astres inattendus et solitaires ou des étoiles filantes dans un ciel vide mais comme partie de sociétés dont elles sont l'émanation, même si, et c'est justement le rôle de l'artiste, elles en transgressent les règles : elles n'ont pas à être isolées dans leur « francité » ou... leur « francophonie », mais appréciées dans la complexité de leur champ culturel et artistique d'origine.

On peut en prendre deux exemples : les écrivaines antillaises, descendantes d'une société de plantation qui a été (dé)structurée par l'esclavage, sont héritières de leurs aînées qui, dans les habitations, au service de la famille du planteur, ont appris à lire et à écrire plus souvent que les hommes. Aux Etats-Unis, en particulier où les récits d'esclaves sont nombreux dès le XIX^e siècle, on découvre des fictions dont l'exemple le plus intéressant du point de vue de l'antériorité littéraire est *Autobiographie*

d'une esclave de Hannah Crafts¹¹, considérée comme une des premières fictions dans le genre. Lorsque Maryse Condé écrit *Moi, Tituba sorcière noire de Salem*¹², elle écrit dans la mémoire de cette chaîne de voix féminines.

Les écrivaines du Maghreb écrivent dans des sociétés où les femmes se sont manifestées de tous temps dans le domaine artistique et littéraire : poteries, tapis, chants, poésies, contes, improvisations à des moments précis de la vie. Ces gestes créatifs étaient dévolus à certaines connues, repérées dans les familles et dans les villages. Les écrivaines prennent donc place aux côtés de chanteuses, comme Cheikha Remitti ou Souad Massi, pour l'Algérie, de danseuses, de peintres comme l'Algérienne Baya ; d'humoristes avec leur woman's show ; de conteuses depuis longtemps : cette fonction artistique et patrimoniale du conte est renouvelée aujourd'hui soit par de nouvelles conteuses, soit par le jeu sur le conte des écritures littéraires qui valorisent un patrimoine collectif que l'on sauve de l'oubli en y mettant sa touche personnelle. Bien plus encore que dans les littératures d'Europe où le rapport à l'oralité s'est distendu, une distinction est à établir entre le « sauvetage » des fruits d'une symbolique ancienne et la critique souvent acerbe et forte d'un univers de la contrainte, de l'interdit et de l'empêchement à l'épanouissement des femmes. Et c'est ce mélange qui crée une tension passionnante et qui interdit toute caricature quant à la création féminine.

Deux « Classiques » parmi d'autres...

Pour conclure ces libres propos, je voudrais évoquer deux exemples d'écrivaines, Andrée Chedid et Maryse Condé.

Celui, d'abord d'**Andrée Chedid**, déjà relativement familière dans les classes. Dans l'abondante œuvre de cette écrivaine dans différents genres, mon choix se porte sur deux de ses romans : *Le Sixième Jour* (1960) et *L'Enfant multiple* (1989).¹³

Trente années séparent le premier roman du second. Pourquoi associer ces deux romans-là ? Quels liens peut-on tisser de l'un à l'autre ? En quoi nous disent-ils encore et toujours « une façon d'universaliser les sentiments », propre à cette très grande écrivaine ? D'abord parce qu'ils posent, à partir de fictions, la question souvent débattue de la tension entre Orient et Occident. De nombreuses déclarations d'A. Chedid l'atteste, elle

¹¹ Hannah Crafts, *Autobiographie d'une esclave*, édition établie par Henry Louis Gates Jr., Payot, 2006, pour la traduction française d'Isabelle Maillet (éd. originale à New-York, 2002).

¹² Roman édité au Mercure de France en 1986.

¹³ Faciles à acquérir puisqu'ils sont tous deux réédités dans la collection Librio en 1994 et 1996.

vit la double appartenance comme un enrichissement et non comme une scission de l'être :

« Je me sens à la fois de là-bas et d'ici, d'Orient et d'Occident ; j'ai d'ailleurs beaucoup écrit sur l'Égypte, le Liban, mes pays d'origine. Pour moi, les divers éléments s'allient, s'épousent, plutôt qu'ils ne se combattent. Souvent cela me fait grand plaisir d'entendre dire, par exemple, pour *Le Sixième jour* ou *Le Sommeil délivré*, qu'ils étaient des livres qui rendaient authentiquement compte d'une certaine réalité égyptienne. On garde toujours en soi quelque chose de profond, de fondamental, tout en l'exprimant à travers une langue différente. »¹⁴

Et plus loin, dans le même entretien, elle insiste également sur sa situation personnelle qui n'est ni déracinement forcé ni exil douloureux :

« Mon déracinement a été un choix libre. Je crois aux côtés très stimulants du déracinement. Je trouve qu'il est important -et c'est justement un élément de liberté- de sortir de son propre milieu et de ses propres racines pour vivre et les faire vivre ailleurs [...] Dans mon roman *La Maison sans racines*, je dis le côté positif d'une maison sans racines. Cela ne veut pas dire qu'on les rejette ; on les garde au fond de soi par l'amour qu'on leur porte. Mon Orient, je le porte en moi. Il fait partie de mon sang, de ma nature, il est là et je n'ai pas besoin de l'exhiber. »

Entre les deux récits choisis, on peut aisément étudier des parallélismes qui montrent l'évolution de questions essentielles :

* *la filiation* (biologique/choisie) : dans le premier, le lien est biologique : Hassan est le petit-fils de celle qui porte son nom, Oum Hassan. On comprend, dans la focalisation interne centrée sur la grand-mère, que le lien qui l'unit à son petit-fils est plus fort que tout, que son code de survie ne répond pas aux critères officiels et décrétés par l'État mais à ceux dont elle a hérité de par son ancrage dans le monde rural traditionnel et c'est une des raisons de l'ouverture du roman sur le village de Barwat.

Plus novateur sur ce plan, dans le second roman, Andrée Chédid aborde la question de la filiation en temps de guerre : les parents d'Omar-Jo ont littéralement explosé au Liban et son grand-père a voulu le sauver en l'envoyant en France chez un couple de cousins. Mais le nouveau lien familial ne se double pas d'un lien affectif fort. Aussi l'enfant va-t-il se chercher et se construire un couple parental de substitution avec Maxime et

¹⁴ Entretien éditions Flammarion, dossier de presse sur Andrée Chédid, 1988.

Cherranne et il parviendra à prolonger la présence de son grand-père en la personne de Sugar.

D'un roman à l'autre, la filiation biologique est devenue une filiation choisie, d'une grand-mère à un adulte. Dans le premier, l'enfant est passif ; l'atteinte de la maladie explique cette attitude mais pas seulement : c'est Om Hassan qui a le premier rôle.¹⁵ Dans le second, il est très actif et fait tout pour changer son destin. La romancière elle-même commente son personnage : « Quant à Omar-Jo, il enjambe tous les obstacles. Sa passion de vivre transforme son propre destin, métamorphose ceux qui vivent autour de lui. Il est sans doute la projection de ce que j'aurais aimé être, en toutes circonstances ; mais je ne sais pas si j'en aurais été capable. »¹⁶

* *Les noms* suivent cette ré-appréciation de la « filiation » : ils passent d'une homogénéité autour de l'Égypte arabe à l'hétérogénéité cosmopolite du Paris que découvre Omar-Jo.

* *la toile de fond* : une catastrophe « naturelle » c'est l'épidémie de choléra/ une catastrophe humaine, c'est la guerre. Ici aussi, le traitement de l'enfant est très différent : passivité vs activité traduit le souci de l'écrivaine de montrer la capacité de l'humain à réagir. Par ailleurs, le corps de l'enfant est marqué différemment : d'une part, on observe le travail de la maladie et de la mort sur Hassan alors que l'amputation d'Omar-Jo devient un des marques de son identité d'être vivant.

* *le décor* : deux villes et deux pays : Le Caire/ Paris. L'Égypte/la France, deux espaces particulièrement chers à la romancière. On ne peut pas dire que, pour elle, le roman soit un guide touristique. Dans *Le sixième jour*, Le Caire est décrit par touches, de même que le village : les traits sont plus suggérés qu'accentués. Dans *L'enfant multiple*, Paris se réduit pratiquement à la place, scène même de cette histoire d'adoption à rebours. Ils sont lieux de vie et non lieux de visite.

On notera enfin les dénouements si différents : l'un, la mort de Hassan dans la felouque sur le Nil réveille les rites funéraires les plus anciens de l'Égypte pharaonique alors que l'autre est la concrétisation même de la vie qui passe et se transforme avec ce manège au cœur de Paris.

La comparaison d'un roman à l'autre montre quelle mine recèlent les récits chéridiens pour poser les questions si essentielles de l'origine et du devenir, de l'identité et de l'altérité, de la contrainte et de la liberté. Il faut bien une créatrice ayant son ancrage dans deux mondes pour fictionnaliser une telle richesse.

¹⁵ Renforcé dans nos esprits par le film de Youcef Chahine et la magnifique interprétation de Dalida.

¹⁶ P.49, *Rencontrer l'inespéré*, Editions Paroles d'aube, 1993.

Maryse Condé ne serait pas la seule « classique » à convoquer parmi les écrivaines de la Caraïbe francophone. Il y aurait aussi Simone Schwarz-Bart et son héroïne Télumée à la vie de misère et de gloire ou Suzanne Césaire, trop oubliée bien qu'elle fut une des animatrices essentielles de la revue *Tropiques*, dans les années 40.¹⁷ Toutefois, par l'ampleur de sa création et son abondance dans différents registres et genres, Maryse Condé est, aujourd'hui, la plus représentative.¹⁸

Ce motif du métissage, incontournable dans la France actuelle, est à l'œuvre dans plus d'un roman de Maryse Condé. Comme l'écrit Mireille Rosello : « Le métis ou la métisse est ce creuset idéologique où se concentrent tous les problèmes posés par la rencontre du Même et du Différent, du dominant et du dominé, de l'homme et de la femme. »¹⁹

Jusqu'en 2003, Maryse Condé a publié quinze romans qui l'ont imposée sur le plan national et international, entre fictions et autobiographie, chez Robert Laffont et au Mercure de France et très vite édités en collection de poche. Citons les plus récents : *Les Derniers rois mages* en 1992, *La Colonie du Nouveau Monde* en 1993, *La Migration des cœurs* en 1995, *Desirada* en 1997, *Le cœur à rire et à pleurer, contes vrais de mon enfance* en 1999, *Célanire cou-coupé* en 2000, *La Belle créole* en 2001 et *Histoire de la femme cannibale* en 2003²⁰. Par ailleurs, M. Condé a écrit cinq pièces de théâtre et *Comédie d'amour*, jouée en juillet 1993 à Paris, puis à l'automne à New-York. Cette même année 1993, Françoise Pfaff publiait *Entretiens avec Maryse Condé*, chez Karthala où l'écrivaine s'exprimait sur toutes sortes de sujets éclairant son œuvre et sa démarche créatrice. On ne compte plus également les mémoires et thèses qui lui sont, à juste titre, consacrés.

Moi, Tituba sorcière noire de Salem, de 1986, est une des entrées des plus passionnantes pour aborder le thème de l'esclavage. Et comme souvent avec l'écrivaine guadeloupéenne, le roman s'enrichit de la lecture de l'adaptation en français par Marcel Aymé, de la pièce d'Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem*. Avec des adolescents et de jeunes adultes, la lecture de *La Migration des cœurs* entraîne dans un roman d'amour et de violence qui tient en haleine mais aussi dans une virtuosité intertextuelle passionnante

¹⁷ Cf. Georgiana Colville, *Scandaleusement d'elles, Trente-quatre femmes surréalistes*, JeanMichelPlace, 1999, pp.74 à 81, Suzanne Césaire (1915-1966) ; trois articles de *Tropiques* y sont reproduits. Elle a écrit une pièce de théâtre en 1955, *Aurore de la liberté*.

¹⁸ *Hommage à la femme noire*, Paris, éd. Consulaires, 1989, Encyclopédie en couleurs en 6 volumes avec des portraits de « Négresses vaillantes ».

¹⁹ *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1992, p.16. Cette étude pose des questions tout à fait essentielles pour entrer dans l'analyse plus poussée des textes, quant à l'interrogation séparée de l'héritage des « Noirs » et des « Blancs » aux Antilles, quant à l'héritage de l'esclavage, quant à la reprise inversée des manières d'être et de dominer du maître qui provoque des catastrophes historiques.

²⁰ Le 1^{er} et les 7^{ème} et 8^{ème} édités au Mercure de France, les autres chez Laffont.

puisque Maryse Condé réinvente en quelque sorte, pour les Antilles, *Les Hauts de Hurlé-Vent* d'Emily Brontë.

Maryse Condé est aussi romancière pour la jeunesse. En 1991, elle publie aux éditions Sépia, *Hugo, le terrible* et en 2002, aux éd. Jasor, *La Planète Orbis*. L'année 2001, Bayard jeunesse rééditait *Rêves amers*²¹. Les signes référentiels sont très clairement inscrits puisqu'on sait qu'on est, en Haïti²², sous le règne de Bébé Doc. Toutes sortes de clins d'œil réalistes renvoient à la vie haïtienne comme toile de fond nourrissant l'histoire de Rose-Aimée qui a dû quitter son village pour aller travailler en ville car ses parents ne peuvent plus la nourrir. La présentation de couverture avertit le jeune lecteur que la romancière s'est inspirée d'un fait réel. Domestique chez une patronne particulièrement mauvaise, l'adolescente finit par s'évader presque involontairement, un jour où elle a perdu l'argent qu'elle devait rapporter à sa patronne. Rose-Aimée, convaincue par son amie Lise retrouvée dans les rues de Port-au-Prince, qu'il y a une autre vie possible pour elles si elles parviennent à gagner le continent américain, la suit pour un voyage incertain. Mais le passage clandestin se termine très mal, comme le racontent les derniers mots du roman :

« Et la mer roula ces déshérités dans son suaire.

Elle para leurs corps d'algues, ouvragées comme des fleurs, suspendit à leurs oreilles des boucles d'oreilles de varech. Elle chanta de sa voix suave pour calmer les terreurs des enfants, de Rose-Aimée et de Lisa, et, les yeux fermés, ils glissèrent tous dans l'autre monde. Car la mort n'est pas une fin. Elle ouvre sur un au-delà où il n'est ni pauvres ni riches, ni ignorants ni instruits, ni Noirs, ni mulâtres, ni Blancs... »

Inscrire, à bon escient et à part entière dans les programmes des littératures de langue française, des écrivaines francophones et ne pas les apercevoir seulement au détour d'une problématique souvent facultative est une nécessité si l'on veut mettre les programmes au diapason des réalités vécues et d'un patrimoine enrichi. Pour plusieurs raisons : pour la place qu'elles ont conquise dans ces littératures et dans la littérature universelle ; pour la richesse des métissages de leurs écritures qui donnent à étudier des poétiques inédites ; pour la réappropriation d'une Histoire dont tous les acteurs et actrices sont pris en considération et réintégrés en dehors de la hiérarchie centre et périphéries.

²¹ Première parution dans la collection « Je Bouquine », à partir de 10 ans, sous le titre *Haïti chérie*, en 1987.

²² Première colonie française à avoir obtenu, de haute lutte, son indépendance, au début du XIX^e siècle.