Mouvances Francophones

Francophonies canadiennes,
héritages,
& questions de langues
dans l'écriture (post-)coloniale

Dir. Servanne Woodward

Volume 6, Issue-numéro 2 2021

Marie-Célie Agnant
Passeuse (audacieuse) de mémoire

Karin Schwerdtner
kschwerd@uwo.ca

DOI: 10.5206/mf.v6i2.13736

Marie-Célie Agnant, passeuse (audacieuse) de mémoire*

Écrivaine, conteuse, auteure de plusieurs poèmes, romans, nouvelles et ouvrages destinés aux jeunes, mais aussi ancienne interprète et traductrice, Marie-Célie Agnant nous livre ici ses réflexions sur la mémoire, sur le rôle des femmes dans la transmission culturelle intergénérationnelle en Haïti, et sur l'écriture envisagée comme mouvement vers l'autre.

La mémoire, le souvenir et, en particulier, le travail de la transmission (culturelle, mémorielle, langagière) entre les générations s'inscrivent au cœur des œuvres d'Agnant, ainsi qu'en témoigne la critique. Par exemple, dans son premier roman *La Dot de Sara* (1995) dont l'histoire a pour origine une étude sociologique, la tentative de transmettre à ses descendants directs, certains aspects de sa culture d'origine, se présente comme étant tantôt la voie de la survivance, tantôt celle de la souffrance, notamment lorsque l'absence de liens fait regretter son pays. Par ailleurs, dans *Le Livre d'Emma* (2001) et *Un alligator nommé Rosa* (2007) où il est question, respectivement, de l'histoire de la traite et de l'esclavage, et de la violence du régime de François Duvalier, les personnages se trouvent plus ou moins confrontés à la possibilité que ce passé, ou plutôt ce qu'on pourrait (ou a pu) en dire, ne soit pas transmis ou ne fasse pas partie de la mémoire collective haïtienne (Lyngaas 92). Face à cette possibilité, et ayant accepté dans un hôpital psychiatrique un travail d'interprète auprès d'*Emma*, Flore, pour sa part, semble « parfaitement consciente de son rôle d'interprète de l'Histoire et de gardienne de la mémoire » (Issur 64).

Dans un entretien avec Florence Ramond Journey en 2005, Agnant avoue « trouve[r] cela dramatique [...] que l'on perde ou occulte certains pans de la mémoire collective. [...] Pour moi, il est important non pas de cultiver cette mémoire, mais d'utiliser l'éclairage qu'elle nous transmet » (388). Inspirées en partie par ces propos recueillis, nos questions pour Marie-Célie Agnant, que nous avons eu le plaisir d'interviewer par correspondance en 2015, alors qu'elle terminait au moins un projet de livre (il lui arrive souvent de travailler sur plusieurs textes « avant d'en saisir un par la peau du cou pour le mener jusqu'au bout »), tournent autour des notions de mémoire et de risque.

Dans un premier temps, l'écrivaine a bien voulu commenter le désir de transmission qui traverse son œuvre, se référant également à son propre désir de faire connaître certains faits qui ont eu cours dans l'histoire d'Haïti, de préserver et de consigner ce que ce pays et, en particulier, les femmes, ont subi au fil des épreuves. L'auteure s'est expliquée, dans un deuxième temps, sur la relation, telle qu'elle la conçoit, dans son cas, entre l'écriture (qui représente pour elle une exigence) et la mémoire, entre la tentative de transmission et le déficit (parfois le déluge) de souvenirs. Nous avons bien compris combien, pour Agnant, se chargeant d'écrire à partir de ce qu'elle connaît le mieux, à partir de faits historiques et d'épreuves vécues, la part de l'imagination dans le processus de création se révèle importante. Pour l'auteure ne voulant pas faire l'économie d'une « éthique du souvenir », le recours à la fiction peut même s'avérer nécessaire. Agnant refuse cependant de se « conformer à ce que le grand cirque de l'institution littéraire attend de nous », voire de courir le danger de passer pour un écrivain plutôt que pour une femme qui écrit *de la femme* pour en garder les souvenirs et les enseignements, qu'ils soient réels ou inspirés du réel. Après de tels propos, il paraît difficile de ne pas voir en Marie Célie Agnant une passeuse,

* Les propos recueillis ici furent d'abord publiés dans le volume édité par Dawn Cornelio, Margot Irvine et Karin Schwerdtner : *Women in French Studies: Select Essays from Women in French International Conference* (2015), 2016, pp. 218-229.

quelque peu audacieuse, de mémoire, travaillant à contrer, dans et par ses écrits, ce qu'elle appelle « l'excès d'oubli ».

Q : À votre avis, comme vous le dites, il est important d'utiliser l'éclairage que nous *transmet* la mémoire. Pourriez-vous vous expliquer davantage sur cette transmission ?

R : La transmission se situe certainement au cœur des rapports qu'entretiennent les humains entre eux, et peut prendre des formes variées. Il peut être question de transmission d'histoire familiale et de liens entre les générations, qui sous-entend un appel à la mémoire familiale ainsi qu'à la question identitaire et à sa construction, ou encore de transmission des héritages : culturel, historique, patrimonial etc. Ce rapport entre transmission, question identitaire et la construction de celle-ci sont d'ailleurs très présents dans le roman *Le Livre d'Emma*, qui met en scène deux femmes, Emma et Flore, toutes deux et à des moments différents dans la position de celle qui reçoit, de celle qui s'inspirera de... dans le but de se construire une identité. La transmission est présente également dans *La Dot de Sara*, il s'agit à mon avis d'un héritage culturel et jusqu'à un certain point, spirituel, transmis de l'aïeule à sa petite-fille. On peut donc dire que la transmission s'apparente au mimétisme (celui qui reçoit apprenant à agir à la manière de celui qui transmet). Nous retrouvons, avec des différences, le même schéma dans le roman *Un Alligator nommé Rosa* où la transmission de données familiales et historiques, ou encore, d'une histoire, d'Antoine à Laura, permettra à cette dernière de tenter de se construire et se réapproprier sa destinée, tout comme l'a fait Antoine en se mettant à la poursuite du bourreau, Rosa Bosquet. Ainsi que le dit Boris Cyrulnik : « on ne peut devenir soi-même que sous l'influence des autres ». Sans demeurer figé dans le passé, nous avons besoin de nous en inspirer pour aller de l'avant.

Q : Votre premier roman, *La Dot de Sara*, vous l'avez écrit « à partir de récits de vie de femmes québécoises d'origine haïtienne [...] recueillis au cours d'un projet de recherche sociologique » (Boucher, « Effet parole » 17). À l'instar de ce roman, tous vos livres sont-ils nés sinon d'une enquête sociologique ou historique, du moins d'une interrogation ? *Un Alligator nommé Rosa* par exemple, est selon vous un questionnement sur l'impunité...

R : À l'origine de tout acte de création, il y a, dit-on souvent, un état d'âme, des souvenirs qui font naître en nous un désir de dire, des faits qu'il nous faut questionner, quelque chose dont nous voulons témoigner ou partager. Il est clair qu'à l'instar de tous ceux qui créent, les différents héritages légués par mon pays de naissance m'interpellent, soulèvent des interrogations et par le fait même, imprègnent mon écriture.

Le Livre d'Emma se voulait à la fois une réflexion et un questionnement sur la construction de l'image de la femme noire au fil du temps, ainsi que des séquelles de ce temps de l'esclavage et de la colonisation qui, alliées à d'autres formes aussi pernicieuses et destructrices d'oppression, perdurent. Pour le développer, j'ai été obligée de faire quelques recherches sur cette période. Le roman *Un Alligator nommé Rosa* questionne, entre autres, comme vous le dites l'impunité, mais aussi l'utilisation du pouvoir (dans ce cas-ci par les femmes). Pour ce dernier roman, j'ai également effectué des recherches, beaucoup moins élaborées cependant que pour *Le Livre d'Emma*. Lectures et recherches sur le sujet constituent pour moi une manière de m'en imprégner, de nourrir la réflexion. Dans la construction d'*Un Alligator nommé Rosa*, je me suis inspirée de témoignages recueillis auprès de personnes qui ont vécu l'époque de Duvalier, certaines ayant connu la véritable Rosalie Bosquet, qui a été pendant de longues années au service de la dictature.

Q : Selon vous, « [o]n a beaucoup à apprendre [des femmes âgées] qui nous ont précédés » (Boucher, « Québec-Haïti » 209). D'ailleurs vos écrits se construisent pour une bonne partie autour de femmes, qui se souviennent, qui interprètent les histoires. Vous-même vous auriez travaillé comme interprète et traductrice pendant plusieurs années (Tervonen). Comment concevez-vous la mémoire par rapport aux femmes ? Accepteriez-vous de penser davantage ce que les femmes peuvent nous « apprendre » ?

R : C'est la conception du statut social des femmes, ainsi que l'espace qui leur est dévolu dans l'organisation des rapports sociaux et de sexe dans nombre de cultures, qui dicte leur position dans la transmission culturelle. Où qu'elles se trouvent, on constate que, de manière générale, les femmes sont confinées plus souvent qu'autrement à la sphère domestique, elles y occupent un rôle majeur et passent, dès la naissance des enfants, plus de temps avec eux. Elles sont donc les premières à assurer leur socialisation tout comme la transmission de la langue et du patrimoine lié à l'oralité, par le biais des berceuses, des comptines et des chansons. Elles assurent donc, par cette transmission, la construction du socle de l'édifice identitaire, de l'éducation et de tout ce qui s'y rattache, ainsi que des premières expériences affectives des individus.

S'il est vrai que l'on écrit mieux sur ce que l'on connaît, je dirais par ailleurs que les références et les observations auxquelles je me livre, dans mon travail d'écriture en termes de transmission par les femmes, se basent sur le constat que la trajectoire de vie des femmes issues des pays du Tiers-monde particulièrement, les différents types de stigmatisations auxquelles elles sont confrontées tout au cours de leur existence : stigmatisation économique, sexuelle, exclusions de tout ordre, les met dans une situation perpétuelle de vulnérabilité. Il n'est point besoin de se déclarer féministe pour prendre conscience des inégalités hommes-femmes, inégalités qui se muent en iniquités quand il est question de certains pays, de certains systèmes, et de certaines cultures. Par expérience et grâce à cette transmission dont elles s'acquittent, d'une génération à l'autre, les femmes savent que les systèmes et les traditions qui les soutiennent, leur imposent des limites, les pénalise, les condamne souvent à n'être que des citoyennes de la marge. Elles savent aussi et elles le transmettent à leurs filles et aux femmes autour d'elles que, face à ces écueils, elles doivent se battre, s'inscrire très tôt dans la résistance. Ces femmes ont de tout temps, au fil du temps, fait appel à des mécanismes de défense, qui font d'elles des maronnes, des résistantes, une résistance qui, malheureusement trop souvent, les épuise et ne produit pas les résultats qu'elles espèrent mais qui se traduit et se transmet entre autre manière par l'empathie, l'entraide, la solidarité et par dessus tout la quête constante de l'autonomie et son enseignement.

Dans un contexte migratoire, ce rôle de transmission se voit renforcé par la nécessité de la préservation de la langue du pays d'origine (comme on le voit dans mon premier roman *La Dot de Sara*) - langue et parfois pratiques culturelles, religieuses et culinaires, perçues comme des composantes identitaires majeures. Il est important pour moi de faire ressortir le fait que, confrontées depuis toujours à l'hostilité, à la dépossession, les femmes que je mets en scène ont dû et doivent constamment faire montre de courage et de résistance pour survivre, un courage et une résistance parfois inconscients, mais qui se trouvent ancrés dans leur histoire, transmis d'une génération à une autre. On peut dire donc que nous avons à apprendre de ces femmes, d'abord et avant tout ce qui fait leur spécificité : la résistance.

Q : La prochaine question est inspirée par votre déclaration au sujet de l'escamotage de l'esclavage chez les Haïtiens d'aujourd'hui : « Je crois que la période de l'esclavage dans les romans haïtiens est tout à fait absente, sinon refoulée » (Ramond Jurney 388). Quel est le lien

entre votre écriture et la censure, le silence ou l'oubli, ou ce que dans *Encres orphelines* Laurent Demanze a nommé les « empêchements de la transmission » (11) ?

R : Ceux qui s'intéressent à cette *amnésie sélective*, ont élaboré différentes théories visant à l'expliquer. On parlera parfois de refoulement, de *désensibilisation à la question*, d'occultation due, selon certains, au fait que la révolte des esclaves, puis la Révolution qui aboutit en 1804 à la signature de l'Acte d'indépendance du pays, aurait également effacé - jusque dans la conscience? - l'époque, et le traumatisme. Consciente que la littérature sert aussi à bousculer les mémoires cachées, refusées ou officielles, *je souscris pour ma part totalement* à cette déclaration de Charlotte Delbo [lors de l'entretien avec Madeleine Chapsal, « Rien que des femmes », publié dans *L'Express* en février 1966] selon laquelle « rien ne doit échapper au langage ». Elle me sert souvent de tremplin d'où je prends mon élan, pour me lancer dans un projet d'écriture, tout en sachant que la violence extrême dans laquelle baigne cette mémoire à transmettre, constitue le premier lieu d'empêchement mais consciente également que tout refoulement de la mémoire, tout gommage de la mémoire sous prétexte d'abus de mémoire, constitue une autre forme de violence, une histoire tue est aussi une histoire tuée. Par ailleurs, l'utilisation du silence dans l'élaboration d'un texte, le silence qui perturbe, qui dérange, et finit par se faire personnage à part entière d'un texte, le silence, plus éloquent que bien des paroles, se révèle pour moi un puissant vecteur de transmission.

Q : En philosophie et en histoire, la transmission est généralement considérée comment étant inséparable d'un certain déficit – en particulier, celui (le silence, le déficit de paroles) que vous venez d'évoquer. Ce déficit peut-il être, selon vous, producteur ?

R : La transmission se révèle inséparable d'un déficit qui peut être énorme dès lors que l'on fait face à des non-dits, un refus de mémoire, une absence de traces, occultation, archives inexistantes, brouillages de pistes, oublis collectifs. Il s'agit, dans ces cas, de déficits réels, tangibles. Le rapport étroit entre la mémoire et l'imagination n'est plus à démontrer. Mémoire et imagination dans le processus de création se complètent, s'interpénètrent, l'espace de création étant d'abord un va-et-vient constant entre réel et imaginaire, un lieu où la mémoire et les souvenirs sont sans cesse modifiés. Le déficit peut cependant se révéler fécond, exiger de l'écrivain qu'il prenne ses distances face au travail qui revient à l'historien. Le déficit nourrit sa créativité, lui permet une plus grande liberté dans la construction ou la reconstruction mémorielle.

Q : Est-ce le déficit (le questionnement suscité par le manque de souvenirs) ou le déluge de souvenirs qui fait écrire ?

R : Manque et déluge de souvenirs participent tous deux du même mouvement, de cette même nécessité d'écriture. L'écrivain face au déluge, fait appel à cette faculté que nous avons de conserver des informations, de se réapproprier des faits, de fixer, de consigner par écrit des événements pour les mettre à l'abri de l'oubli. Il s'agit dans ce cas d'un procédé de lutte contre l'oubli. Le manque de souvenirs quant à lui, relève, il me semble d'un autre volet de la création littéraire qui aborde l'autobiographie, la mémoire familiale, la quête identitaire. D'une manière ou d'une autre, dans le processus d'écriture, la mémoire agit, ainsi que le dit Freud, sous le même mode que l'inconscient avec les rêves, les fantasmes, et les souvenirs. Elle élabore, ses images, elle fait sienne les histoires des autres, s'empare de fragments de légendes, mêle à son insu le vrai et le faux. La mémoire devient donc humus, terreau, lieu de création.

J'ai compris particulièrement lors de la rédaction du *Livre d'Emma*, combien la mémoire vive de la langue la plus ancienne, celle de l'enfance, et qui se trouve enfouie le plus

loin en nous, est liée à tout un univers intime de rythmes, de sons, d'images, qui fournit la matière première pour l'élaboration d'une œuvre. Qu'il s'agisse de manque ou de déluge, l'important est de pouvoir comprendre les mécanismes d'exploration de la mémoire chez l'écrivain, et comment lire son œuvre par rapport au réel.

Q : Dans nombre de vos écrits – pensons surtout à « La maison face à la mer » dans *Le Silence comme le sang* (1997) – les souvenirs d'expériences vécues continuent, avec le temps, à créer du silence, sinon à faire souffrir. Quel rapport concevez-vous entre l'écriture et les problèmes posés par le souvenir d'anciennes souffrances ou difficultés ?

R : L'écriture pour moi constitue, avant toutes choses, une interrogation, un questionnement. Il peut s'agir de questionner le passé, de s'interroger sur différentes problématiques sociales (du questionnement sur la violence, la cruauté, le racisme). Les questions sont innombrables, sans oublier la quête de soi, le perpétuel questionnement sur soi. L'écriture représente aussi un mouvement vers l'autre. Le texte servant à établir une passerelle, susciter une réflexion et même un mouvement venant de celui qui le reçoit. Pour celui qui écrit, oui, il y a sans nul doute une mise à distance, voire même un effet d'apaisement à transmettre ce qui pèse. Mais l'écriture représentera toujours et à court terme, une « solution » individuelle et marginale, car l'écrivain demeure conscient que la mélodie des mots, la transmission d'une histoire ou de la mémoire, ne parviendra jamais à occulter les clameurs, les bruits du monde, les situations d'injustice, les cris et les lamentations, tout ce qui réclame notre indignation, de même que les chants d'espoirs.

Q : Lors d'une interview pour TV5, pour l'émission « Enseigner le français » (2012), vous dites : « Au départ, il y a une douleur dans l'écriture ». Pourriez-vous vous expliquer davantage sur cette douleur ?

R : Mes prises de position, je tiens à le rappeler, sont personnelles. Même lorsque, par facilité, je parle de l'écrivain, je considère – sans être la première à l'exprimer – que j'essaie de donner à mes textes une portée universelle, tout en écrivant à partir de ce qui est mien, de ce que je connais le mieux. Cela explique la présence du pays d'origine dans mon travail. Le contraire équivaldrait à renoncer à une part importante de moi-même, et à vivre les yeux fermés. Essayer de consigner et de préserver des pans de l'histoire d'Haïti, vouloir faire connaître, par le biais de mes textes de création, ce que ce pays a subi au fil du temps par les envahisseurs (les exactions, les vols et les dépossessions, la rapine déguisée en dettes internationales, les privations et les abus), souhaiter contribuer, même modestement, à lever le voile sur l'histoire de ce peuple bafoué, voilà un choix qui fait de moi ce que l'on nomme « un passeur de mémoire ».

Il s'agit d'une mémoire douloureuse, une parole amère car je me situe en tant qu'écrivaine issue d'un continent, d'un peuple, d'une région du monde, la Caraïbe avec tout ce que cela comporte de blessures et de douleurs. Ce bagage colore mes textes, nous ramène à ce pouvoir cathartique si souvent évoqué en littérature. J'estime cependant qu'une douleur plus grande accompagne ce processus, celle causée par les limites du langage. Comment affronter l'indicible ? C'est, je crois, ce que j'ai voulu faire, dans « Refuges », cette nouvelle sur l'enfance que l'on retrouve dans le recueil *Le Silence comme le sang* où, pour la première fois, j'ai rappelé certains des crimes commis par les duvaliéristes et dépeint le regard et les états d'âme d'un enfant qui assiste à l'installation du silence et de la peur dans le quotidien des adultes. J'ai vécu toute mon enfance sous Duvalier. Il m'est difficile de chasser de ma mémoire la peur, la tristesse, la désolation, la terreur omniprésente et toutes les douleurs reliées à cette époque, tout comme il est impossible d'oublier que les Duvalier ont bénéficié

de l'appui « des puissants, inventeurs et distributeurs de démocratie » ; d'oublier également que le fils Duvalier, a été accueilli en France, où il a vécu peinarde, sans soucis, sans inquiétudes, pendant vingt ans.

Q : Lors de cette même interview, pour TV5, vous dites ne pas avoir fait de voyages de retour pendant vingt ans, mais d'avoir tenté, depuis 1991, quelques brefs retours. Récemment vous auriez fait un séjour un peu plus long. Comment concevez le retour sur des lieux autrefois familiers ? Dans quelles circonstances le retour est-il possible ?

R : Un retour en Haïti équivaut après toutes ces années d'absence, à un retour sur des lieux inconnus. Même lorsqu'il existe un lien puissant qui me lie et me liera toujours à mon pays de naissance, je considère que ne suis pas portée ou plus portée à la nostalgie ; je crois en avoir épuisé tous les registres - trop préoccupée par le présent et cette nécessité de garder l'espoir et construire le futur, liberté que nous procure, selon ce qu'en dit Jankélévitch dans *L'Irréversible et la nostalgie*, ce mouvement du temps qui s'oppose irréductiblement à la rétrogradation. Il n'est pas de retour possible. Il ne peut y avoir de retour. Je peux faire le choix de me réinstaller en Haïti, mais ce sera sans idée de retour, puisque je ne peux remonter le temps. Je peux donc choisir, si le cœur m'en dit, de m'y réinstaller en sachant en même temps, que, là aussi, comme ailleurs, je serai en condition d'étrangère. Ne sommes-nous pas tous, en quelque sorte, dans un monde où l'on se sent de plus en plus à l'étroit ? Un monde qui nous échappe totalement, un monde gouverné par des puissants et par une violence déshumanisante qui nous laisse si peu de place ?

Q : Qu'en est-il du retour vers le passé – dans la mémoire : que peut-il y avoir de risqué à tenter ce genre de retour ? Peut-il être sinon dangereux du moins difficile et douloureux ?

R : Dans un travail de création axé sur la mémoire, on interroge d'abord notre capacité à témoigner – et l'on vit avec la crainte que le langage n'y parvienne pas ou à peine, ou que notre mémoire ne soit que partielle. Quel langage, quelle langue, quelle syntaxe pour l'indicible ? L'écrivain en moi fait alors face à des textes souvent traversés par une double contrainte : Comment rendre la parole possible ? Où puiser les mots et la langue pour rendre possible le témoignage, rendre compte de l'Histoire et d'une mémoire qui obsède, alors que l'Histoire, tout comme l'horreur est indicible ? Je construis souvent des personnages, rescapés de l'Histoire, des personnages que la souffrance rend délirants comme Emma, dans *Le Livre d'Emma* ou bien dont l'identité est trafiquée comme celle de Laura ou d'Antoine, du roman *Un Alligator nommé Rosa*. Ils sont souvent confinés dans des espaces de paroles indicibles et je me vois obligée de faire appel souvent à une voix autre : l'interprète, le secrétaire, la petite fille, qui parle non plus en son nom, mais à la place du silence, du borborygme, de la langue dont on dit qu'elle est celle de l'Autre, de l'absence et des absents.

Q : Vous dites vivre avec la crainte de l'impuissance du langage face à l'indicible...

R : En effet, les mots pour sauver quelque chose de l'oubli, les mots pour dire ce qui fait mal, – jusqu'à un certain point – pour faire le deuil, ne sont pas faciles à trouver. De plus, si les mots servent à dire la mémoire, ils peuvent également la fragiliser, la rendre vulnérable. Par ailleurs, on ne peut pas non plus faire l'économie d'une éthique de la mémoire et du souvenir, c'est primordial. Tout cela complique la tâche de celui qui écrit. Mais c'est sans nul doute dans l'élaboration d'une poétique de la mémoire, dans le travail de modelage de la langue, de sa poésie, dans le jeu avec les sonorités, le rythme, la musique que l'on traque cet indicible.

Q : Pour vous, dans votre métier d'écrivain, et d'ancienne interprète et traductrice, quelle est la fonction de l'audace ou du pari ?

R : De l'audace ? Il en faut à tous pour vivre. Il en faut de plus en plus car nous sommes sans cesse confrontés en tant qu'humains à des revendications des luttes simplement pour le droit de vivre dignement. Nous devons sans cesse négocier, notre espace de vie. Cependant, en tant que femme, éternelle immigrante, négresse, haïtienne, il y a certainement une part d'audace à vouloir quitter les marges et se déclarer écrivain en dépit du nombre important de femmes qui partout se retrouvent sur l'échiquier littéraire. La marge cependant est une bonne école. Elle nous enseigne à mettre les choses à distance et à garder la tête froide. La marge peut sans nul doute contribuer à ce qu'on ne se perde pas dans la foule. Si l'on se retrouve dans différentes marges, on finit par se retrouver au centre. Elle comporte donc certains avantages. Il m'arrive de contempler, avec beaucoup d'amusement, les « têtes ahuries » lors de certaines rencontres où l'on présente l'écrivaine Marie-Célie Agnant. Coiffée dans une marge quelconque de son chapeau d'écrivaine haïtienne, noire, québécoise, francophone, féministe, et quoi encore. J'en oublie sûrement quelques unes ! Les mines étonnées m'arrachent toujours quelques sourires car elles ignorent que je sais depuis si longtemps – que tout est question de territoire, ce territoire si exigu du monde de la littérature ! Faire preuve d'audace consiste, pour moi, à demeurer sereine dans un milieu où le vacarme est grand, où la cacophonie sévit à cause de tous ceux qui se prennent trop au sérieux.

Dans un autre ordre d'idées, il y a certainement de l'audace également à décider de vivre pratiquement à temps plein de ce travail, et à se battre pour en faire reconnaître la valeur en temps et en argent, lorsque conférences et présentations sont rémunérées non pas au poids du travail de l'écrivain mais à sa tronche, son habileté à comprendre et accepter le jeu et à naviguer dans le milieu, à sa capacité à faire du bruit. On ne peut, hélas ou heureusement, changer de tête ! Et il faut bien sûr, faire preuve d'audace pour en parler. Quant au pari, si on part du principe qu'il consiste en un engagement que l'on prend envers soi-même en mesurant les risques et en étant conscient de ses limites, je dirais que je ne me lance jamais de pari. Je me contente donc de faire ce que je pense nécessaire, ce qui selon moi doit être fait, ce que j'ai envie de faire, dans la mesure du possible. Et j'essaie de faire de mon mieux sans rien parier.

Q : Auriez-vous parfois éprouvé un sentiment d'audace ou de risque, en entamant certains livres ? Parmi vos écrits publiés, y en a-t-il que vous qualifieriez d'audacieux ?

R : Sentiment d'audace ? Pas vraiment. D'effroi ? Certainement – face à un livre, une histoire souvent lancinante qui se trouve dans ma tête, une histoire portée par des images et des voix qui m'obsèdent alors que mes pages sont vides. Effroi, lorsque images, mots et voix déboulent en vrac sur la page, que les idées se bousculent et me bousculent, que la fatigue guette, ou encore face au doute, lorsqu'on se dit que ce livre ne verra sans doute jamais le jour. Cet effroi est tangible, pénible, et me ramène toujours à une réflexion faite un jour par un enfant d'environ quatre ou cinq ans au lancement d'un de mes ouvrages. Il s'est approché pour me demander si j'avais moi-même écrit le livre en question. Je lui ai dit que oui. Il a réfléchi un court instant pour me demander à nouveau : « Tu as mis toi-même tous ces mots dans le livre, tous ? ». Il y croyait à peine. Un livre audacieux ? Je n'en sais rien.

Q : Dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui, il est écrit : « C'est dangereux un écrivain. C'est être obsédé par la vérité ». En ce qui vous concerne, qu'est ce qui vous préoccupe (dans le

travail de mémoire) ? Saviez-vous toujours en entamant un livre comment vous allez affronter votre sujet, votre thème, ou le travail de mémoire, selon le cas ?

R : Quelle que soit la posture adoptée, l'écrivain peut se révéler dangereux dès lors qu'il prétend prendre la parole, soit pour manifester son obsession pour la vérité, ainsi que le dit Nina Bouraoui, ou pour mettre sa parole au service du trafic de la mémoire ou de la vérité. Quant à savoir comment je vais affronter un livre je dirais à l'instar d'Antonio Machado: « No hay camino, se hace camino al andar ». Le livre naît d'une idée, de quelque chose que je veux raconter et qui peu à peu prend forme, se transforme, évolue et grandit en chemin. Il m'arrive de laisser un texte au repos plus d'une année ou deux, parfois plus. Il en a été ainsi du roman *Le Livre d'Emma* : écrivant, poursuivant l'écriture au-dedans de moi, m'adonnant à des lectures sur le sujet, avant de retourner au papier. Trouver la voix des personnages me coûte beaucoup de temps. Qui sont-ils ? Comment s'expriment-ils ? Travaillant sur la mémoire, il serait dangereux de ne pas craindre les pièges de la folklorisation, qui tuent à coup sûr la mémoire, de céder à la nostalgie, d'idéaliser le passé.

Q : Pour vous, qui avez connu « l'arrivée de Duvalier et la peur [...] le désespoir du silence » (entretien TV5), où réside le plus grand danger aujourd'hui ?

R : Je ne m'autorise pas à répondre au nom de l'écrivain ou de la femme écrivaine mais le plus grand risque, pour moi, serait de prétendre, comme je l'ai déjà entendu proclamer, que, face à ma table d'écriture, je ne suis ni homme ni femme, mais un écrivain avant tout artiste avec un grand A, pratiquant l'art pour l'art. Ce serait de prétendre ne pas écrire « proche du sujet femme ». « Il faut que la femme s'écrive », dit Hélène Cixous dans « Le rire de la méduse » (*L'Arc*, 1975) : « que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette en texte — comme au monde, et à l'histoire — de son propre mouvement » (p. 39). Le plus grand risque serait de faire semblant de ne pas savoir que la patronne du FMI vient de déclarer par exemple que la situation des femmes dans un certain pays du Golfe, connaît des améliorations, ou encore d'ignorer le processus d'effacement de la mémoire dans un pays comme Haïti.

Un autre risque et non des moindres serait de me conformer à ce que le grand cirque de l'institution littéraire attend de ceux qui écrivent. Il est dangereux par exemple de ne pas savoir résister à la course au livre, à la tyrannie de la production à tout prix ou encore de vouloir écrire pour se forger un statut, une identité d'écrivain dans un monde où chacun rêve d'exister, d'échapper à l'anonymat auquel nous condamne la déshumanisation. Le grand risque serait donc de jouer à l'écrivain. Écrire représente, pour moi, une exigence, mais je peux vivre sans écrire.

Q : Accepteriez-vous de nous parler, pour finir, de vos projets littéraires actuels ?

R : Un roman en cours, prévu pour ce printemps, de la poésie également, nouvelles en construction... Un désir de dire toujours très fort. Je travaille souvent sur plusieurs textes à la fois avant d'en saisir un par la peau du cou pour le mener jusqu'au bout. J'aimerais bien revenir à un livre destiné aux jeunes. Écrire pour les jeunes m'angoisse de plus en plus. Comment leur parler d'espoir ? Comment garder l'espoir au bout de la plume ?

Q : Est-ce dire qu'une part de risque ou de défi réside, pour vous, dans le comment dire ?

R : Je procède souvent en partant d'un fait réel, d'un événement, que j'utilise comme noyau d'une fiction. Il s'agit un événement que je refuse de taire, qui ne peut être tu, que je veux

absolument consigner dans un livre, pour le sauver de l'oubli. Dès lors, intervient le comment dire. Ce défi était grand lors de la rédaction des deux ouvrages, *Alexis d'Haïti* (1999) et *Alexis, fils de Raphaël* (2000), où je m'adresse à des jeunes sur des questions telles que l'oppression, la dépossession, le racisme, et la question des réfugiés en Haïti et dans le monde entier. J'ai beau avoir recours à l'imaginaire, je refuse cependant de participer à une entreprise de dé-mémorisation, de refoulement de ce qui dérange, d'occultation de ce qui ne fait pas l'affaire de tous. Je dis non à *l'excès d'oubli*. Résistant à l'injonction qui nous est faite de fermer les yeux sur les forfaits du colonialisme et des dictatures, je dis non à l'effacement et à l'amnésie sous commande, tout en étant consciente du projet littéraire en construction. Le comment dire pour moi serait donc de savoir marier éthique et esthétique. En ce qui concerne particulièrement la mémoire, il y a donc, d'une part, le travail de mémoire, mais également un travail de reconstruction d'une mémoire, par le biais de la création littéraire.

Q : Cette manière de procéder vous permettrait-il d'affronter l'indicible ?

R : Travailler trop près du réel risque de créer, chez moi, un effet de paralysie à cause de ce que je considère comme un problème d'éthique car, tout en voulant préserver cette mémoire, je considère ne pas avoir le droit de m'immiscer dans la chair de ceux qui ont souffert. Ce faisant, je contribue – du moins c'est ce que j'espère – à sauvegarder une sorte de pudeur et de dignité aux personnages. La fiction me permet donc une plus grande liberté face au comment dire, et aux limites du langage, elle procure en quelque sorte les clés du comment dire. Le mélange du réel et de la fiction libère la plume.

**Propos recueillis par Karin Schwerdtner
University of Western Ontario**

Références

- Agnant, Marie-Célie [propos recueillis par Thomas C. Spear]. « Marie-Célie Agnant, auteure et conteuse. » Entretien pour l'émission TV5 « Enseigner le français. » Mis en ligne le 24 janvier 2012. <http://enseigner.tv5monde.com/fle/marie-celie-agnant-auteure-et-conteuse>
- Boucher, Colette. « L'effet parole chez Marie-Célie Agnant. » *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant. L'oubliuse mémoire d'Haïti*. Eds. Colette Boucher et Thomas C. Spear. Paris : Karthala, 2013. 13-26.
- Boucher, Colette. « Québec-Haïti. Littérature transculturelle et souffle d'oralité : une entrevue avec Marie-Célie Agnant. » *Ethnologies* 27.1 (2005) : 195-221.
- Bouraoui, Nina. *Garçon manqué*. Paris : Stock, 2000.
- Demanze, Laurent. *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris : José Corti, 2008.
- Issur, Kumari. « Marie-Célie Agnant, ou comment 'raccommoder une mémoire trouée'. » *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant. L'oubliuse mémoire d'Haïti*. Eds. Colette Boucher et Thomas C. Spear. Paris : Karthala, 2013. 61-74.
- Lyngaas, Scott W. « Les lieux de mémoire de Marie-Célie Agnant. » *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant. L'oubliuse mémoire d'Haïti*. Eds. Colette Boucher et Thomas C. Spear. Paris : Karthala, 2013. 91-104.
- Ramond Jurney, Florence. « Entretien avec Marie-Célie Agnant. » *The French Review* 79. 2

(2005): 384-394.

Tervonen, Taina. « Transmettre par la parole, pas par le sang ». Entretien avec Marie-Célie Agnant. *Africultures* 62 (janvier-mars 2005): 215-218.

Ouvrages cités de Marie-Célie Agnant

Alexis d'Haïti. Montréal : Hurtubise HMH, 1999.

Alexis, fils de Raphaël. Montréal : Hurtubise HMH, 2000.

La Dot de Sara. Montréal : Remue-ménage, 1995 ; nouvelle co-édition avec une préface de Colette Boucher : Montréal: Remue-ménage/Mémoire d'encrier, 2010.

Le Livre d'Emma. Montréal / Port-au-Prince : Remue-ménage / Éditions Mémoire, 2001; La Roque d'Anthéron (France) : Vents d'Ailleurs, 2004.

Le Silence comme le sang. Montréal : Remue-ménage, 1997.

Un Alligator nommé Rosa. Montréal : Remue-ménage, 2007; La Roque d'Anthéron: Vents d'Ailleurs, 2011.