

12-1-2015

## Le devoir de mémoire ou une identité ravalée dans Cicatrices d'Alain Kamal Martial

Katharine Hargrave  
*The Pennsylvania State University*

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Hargrave, Katharine (2015) "Le devoir de mémoire ou une identité ravalée dans Cicatrices d'Alain Kamal Martial," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 85 : No. 1 , Article 11.  
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol85/iss1/11>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

**Katharine HARGRAVE**

The Pennsylvania State University

## Le devoir de mémoire ou une identité ravalée dans *Cicatrices* d'Alain Kamal Martial

**Résumé :** Cet article examine la construction de l'identité dans *Cicatrices*, le roman d'Alain Kamal Martial. Né d'un viol commis par un groupe de miliciens, le narrateur lutte à la fois contre le sentiment de devoir venger sa mère et contre le désir de se libérer de cette histoire. Témoin de filiation, il prend cependant conscience du fait de ne jamais pouvoir oublier son devoir de mémoire car il incarne le traumatisme subi par les générations précédentes. Ce texte, à la fois puissant, immédiat et terrible, fait violence au lecteur et le pousse à réfléchir sur son devoir de ne pas oublier les injustices du passé.

Devoir de mémoire, génocide, identité narrative, littérature comorienne, Alain Kamal Martial, traumatisme, viol

**E**n 2012, le candidat républicain au Sénat pour le Missouri, Todd Akin, a affirmé qu'une femme tombait rarement enceinte suite à un viol car « si c'est un viol légitime, le corps féminin a des moyens d'empêcher la fécondation » (Eligon et Schwirtz, 2012 : en ligne). Ce point de vue suivant lequel une femme ne peut tomber enceinte après un viol n'est pas nouveau. En Angleterre, durant le Moyen Âge, la loi précisait qu'il était biologiquement impossible d'avoir un enfant à la suite d'une agression sexuelle, les enfants étant conçus uniquement d'un rapport entre deux personnes consentantes (Smith, 2004 : 155). Malgré l'évolution des connaissances en médecine qui sépare ces deux exemples, nous retrouvons ici la même opinion : il n'existe pas d'enfants nés d'un viol.

Cette perspective est pourtant remise en question quand nous considérons le viol comme méthode de génocide. Robyn Charli Carpenter, professeure en sciences politiques, souligne que l'agression sexuelle des femmes dans les pays en situation de guerre constitue une pratique systématique de purification ethnique (2000 : 429). Elle précise, néanmoins, que ce n'est qu'au début des années 1990 que la grossesse forcée est devenue un crime, ainsi que l'a établi la Cour Pénale Internationale (Statut de Rome).

Mais ce texte ignore les enfants nés de ces viols, enfants souvent abandonnés par leurs parents ou rejetés par leurs communautés (*ibid.* : 429-430). La réticence de la société à accepter l'existence d'un enfant né d'un viol nous amène à une question essentielle : l'enfant incarne-t-il obligatoirement le traumatisme dans lequel il a été engendré ?

Cet article tente de répondre à cette question en examinant la crise identitaire qu'éprouve le narrateur dans *Cicatrices*, le roman de l'écrivain mahorais, Alain Kamal Martial. L'action du roman se déroule dans un pays non spécifié. Cependant, s'il est impossible de définir le cadre avec certitude, en revanche, le champ lexical employé renvoie souvent au sujet du génocide. Nous retrouvons des mots répétés comme « machette », « miliciens », « viol » et « race » tout au long du texte. Comme dans la nouvelle « Le canapé » (1998) de Raharimanana, *Cicatrices* décrit des scènes d'une violence extrême qui évoquent le traumatisme lié au génocide. À la différence de Raharimanana, qui renvoie directement au génocide rwandais, Martial, quant à lui, ne désigne aucun événement spécifique. En revanche, il relate le viol d'une femme anonyme par un groupe de miliciens, dans un pays inconnu. Le texte se construit donc autour du corps d'une victime et l'espace corporel se transforme, comme le décrit Fathate Karine Hassan, en « lieu d'expression de la violence » (2011 : 260). Le cadre du roman est celui du corps humain qui devient, par les violences qu'il subit et qu'il exerce, synonyme d'un espace où règnent le désordre et le chaos (*ibid.* : 264). *Cicatrices* s'inscrit ainsi dans un genre littéraire où les thèmes de l'insularité, de l'esclavage ou de la colonisation disparaissent au profit d'une littérature transnationale de la violence et des relations conflictuelles qu'elle engendre.

À cet égard, je compte explorer les tensions entre une mère et son fils conçu des suites d'une agression sexuelle. Il s'agira d'examiner en premier lieu comment la naissance et l'identité du narrateur sont inextricablement liées au viol de la mère. Nous verrons ensuite comment le narrateur tente d'annuler l'emprise du récit du viol de sa mère sur sa propre vie en lui coupant la langue et en l'avalant. Nous examinerons enfin pourquoi cet acte obscène ne le libère pas de son devoir de mémoire. En revanche, l'ingestion de la langue de la mère devient pour le narrateur un acte symbolique qui permet de renforcer l'identité de celui qui incarne le traumatisme subi par les générations précédentes.

Le roman commence *in medias res* au moment où le narrateur s'apprête à décapiter deux êtres vivants avec une machette. Nous ignorons en fait s'il s'agit d'humains ou d'animaux puisqu'ils sont désignés comme « la bête mâle » et « la bête femelle ». Alors que le narrateur lève le bras pour leur couper la tête, une crise existentielle le paralyse et le pousse à réfléchir à la signification de son geste :

je vois le mâle et la femelle palpitant sous mes yeux et je sens la chaleur du sang qu'Azhar vient de faire couler sur mes pieds qui tremblent, je viens de m'apercevoir que je ne supporte pas le sang des bêtes, je viens de comprendre que le sang chaud me trouble, je tremble, je vois à peine<sup>1</sup> (Martial, 2011 : 15)

Le narrateur prend soudainement conscience de ses actions et de la haine qu'il porte aux autres (*ibid.* : 12). Cette prise de conscience réveille en lui toute une série de souvenirs dont le plus significatif est celui transmis par sa mère : le récit de son viol par un groupe de miliciens. Il se rappelle que sa mère lui a raconté à quel point cette agression fut si violente et traumatisante qu'elle ne se pensait plus capable d'enfanter, d'où son extrême surprise et son dégoût de se retrouver enceinte d'un de ses violeurs :

je t'ai porté sans le vouloir, neuf mois de paralysie, comment enlever ce qui grandit dans mon ventre lorsque tétraplégique aucun membre de mon corps ne bouge, à mon insu ça a poussé, des triplés, c'étaient des triplés  
le jour de ta naissance, tu t'es coincé entre mes jambes, je n'arrive pas à pousser, rien dans ce corps ne fonctionne, je crie à l'aide et la réponse du boucher a été ses coups de hache sur sa viande, tu t'es coincé une nuit dans mes jambes, tu as bouché le passage, puis au matin tu es sorti, les deux autres ne sont sorties que deux jours plus tard, c'étaient deux filles mortes (*ibid.* : 56-57)

Le corps de la mère porte les cicatrices physiques et psychologiques de son expérience traumatique. À cause de cette transformation, la victime se sent détachée de cette enveloppe corporelle qui ne lui obéit plus. Au moment de l'accouchement, la mère du narrateur ne peut exercer aucun contrôle sur son corps et elle se retrouve seule et impuissante face à une expérience physiquement douloureuse qui résulte directement de l'acte des violeurs. Le bébé, tout comme les membres masculins des miliciens, se coince entre ses jambes et elle est incapable de le faire sortir. Par sa naissance, le narrateur fait subir involontairement à sa mère un traumatisme semblable à son viol. Et pourtant, ce n'est pas tant sa naissance qui trouble le narrateur, mais plutôt sa conception. Ce qui

---

<sup>1</sup> La ponctuation et les majuscules respectent le texte d'origine.

soulève dans le texte une question fondamentale: pourquoi, avant de commettre un acte violent, le narrateur pense-t-il au viol de sa mère ?

Pour répondre à cette interrogation, il est important de commenter les modalités de la voix narrative dans le roman. L'ensemble du texte, y compris l'histoire du viol, est en effet raconté par le narrateur. À force d'avoir entendu sans cesse le récit du viol de sa mère, le narrateur devient partie prenante de l'événement traumatique. Selon Dori Laub, le traumatisme est transmis à l'auditeur par le biais de l'écoute :

By extension, the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma in himself. The relation of the victim to the event of the trauma, therefore, impacts on the relation of the listener to it, and the latter comes to feel the bewilderment, injury, confusion, dread and conflicts that the trauma victim feels (1992: 57-58)<sup>2</sup>.

Dans *Cicatrices*, ce partage de l'événement traumatique est symbolisé par un manque de séparation distincte entre la voix du narrateur et celle de sa mère. Les guillemets sont notamment complètement absents dans le roman. Il est donc impossible de distinguer avec certitude si les énoncés de la mère sont ses paroles exactes ou ses paroles interprétées par le fils. L'enchevêtrement des voix narratives transforme donc le récit du viol en une expérience traumatique partagée entre la victime et l'auditeur. Au moment où le viol est présenté pour la première fois, par exemple, le narrateur emploie la troisième personne du singulier, soulignant ainsi son rôle de témoin indirect du viol :

la langue de ma mère dit que le milicien s'agite autour d'elle, la même petite lueur d'espoir, à ce moment précis, ce sont des hommes en uniforme qui sont en face d'elle, puis cette seconde exacte où les hommes en uniforme muent vers une autre forme de férocité qui fait que ce ne sont plus des yeux d'homme qu'ils ont, à cet instant-là, ce qu'il y a c'est une femme en face d'une horde de prédateurs... (Martial, 2011: 38-39)

En même temps, l'emploi de la troisième personne indique une tentative de la part du narrateur de mettre à distance l'expérience

---

<sup>2</sup> [L'auditeur du traumatisme devient, par association, participant et copropriétaire de l'événement traumatique: il parvient à le vivre partiellement en lui par l'acte d'écouter. Le rapport de la victime à l'événement traumatique influence, par conséquent, le rapport de l'auditeur à l'événement traumatique, et ce dernier arrive à sentir la perplexité, la blessure, la confusion, la crainte et les conflits sentis par la victime du traumatisme.] Notre traduction.

traumatique de sa mère. Autrement dit, il tente de se séparer de l'acte violent dont il est devenu témoin par filiation. Comme le suggère Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire*, remplacer le pronom « je » par « il » ou, dans ce cas-ci, « elle », mène à l'effacement du sujet (le narrateur) en faveur d'une troisième personne neutre et dépersonnalisée : « "Il", c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas "Je", ne soit pas lui-même » (1955 : 23). Mais le narrateur de *Cicatrices* montre son incapacité à se dissocier du viol subi par sa mère lorsque, vers la fin du roman, il remplace le pronom personnel féminin « elle » par le pronom indéfini neutre « on » :

[...] je t'écoute toujours jusqu'au sommeil et même lorsque moi je dors, tu continues à rabâcher ton bouilli de verbiage, ce ne sont sûrement pas des cauchemars que tu confonds à un temps de ta vie, tu n'as plus rien à dire et tu te répètes en écho infini qui remplit ma tête, tu n'as plus de souvenir, ça fait trop longtemps que tu n'as pas bougé, quand on ne bouge pas, ça ramollit la cervelle, on ne sait plus penser, on ne sait plus se souvenir, on est désordonné, on oublie tout [...] (Martial, 2011 : 51-52)

Dès lors, les paroles de la mère et celles de son fils s'entremêlent, c'est-à-dire que les deux individus finissent par partager le même espace narratif. Ainsi, le narrateur, qui était auparavant témoin indirect du viol devient, tout comme sa mère, victime de cette agression sexuelle. La dépersonnalisation du récit du viol, raconté non pas par la mère mais par le fils, focalise le lecteur sur l'impact de cet acte de violence sur l'enfant mâle plutôt que sur la victime réelle. L'accent mis sur l'effet qu'a un viol sur les figures masculines au détriment de la femme victime n'est pas sans précédent dans la littérature francophone. Dans son livre intitulé *Conflict Bodies: Rape Representation in the Francophone Imagery*, Régine Michelle Jean-Charles propose que :

Pain in this context becomes both political and personal, but the male subject is the person for whom it matters. This contributes to the silencing of the subjective gendered experience of violence because instances of rape are created not to disclose the painful experience of the woman, but for the psychological effects of *her rape* on her male family member (husband, father, son, or brother). Or, to put it in the words of Sabine Sielke, "rape remains a matter between men" (2014 : 46-47)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> [La douleur dans ce contexte devient à la fois politique et personnelle, mais le sujet mâle est celui pour qui elle importe. Cela contribue à réduire au silence l'expérience subjective et genrée de la violence, parce que les cas de viol ne sont pas formulés pour dévoiler l'expérience douloureuse de la femme, mais pour souligner les effets psychologiques que *son viol* produit sur les hommes de sa famille (mari, père, fils

Or, dans le cas de *Cicatrices*, le viol sert à expliquer le penchant du fils, qui se présente dès le début du roman avec une machette à la main, pour la violence. Le narrateur insinue que sa mère lui a transmis son traumatisme par la répétition incessante de son récit. Il incarne maintenant le récit du viol de sa mère et raconte, en effet, comment elle lui a imposé l'obligation de corriger l'injustice subie :

[...] tu ne dois être autrement et tu ne dois dire autre chose que ce que j'ai vécu dans cette maison, ta langue ne doit être que l'extension de ma langue et toute manière de dire ne doit être que la manière de haïr cette nation et ton geste le meurtre qui me venge (Martial, 2011 : 55)

Le narrateur ressent donc ce que Paul Ricœur appelle « un devoir de mémoire », c'est-à-dire l'obligation de ne pas oublier (2000 : 37). Mais ce devoir de mémoire pèse sur lui comme une peine d'emprisonnement. Pris au piège d'un paradoxe insoutenable, le narrateur souhaite oublier ce qui est arrivé à sa mère tout en se sentant obligé de lui faire justice :

pourquoi veux-tu semer ta langue dans mon crâne comme des lances, tu m'as cloué des lames qui crient dans mon cerveau, il me faut le silence pour rompre tout ça, tout renverser, il faudrait que le silence enfin me libère, il faudrait plonger dans un temps comme un temps d'oubli qui gomme et qui lave tous ces souvenirs que tu as plantés dans ma tête  
ne dis plus rien  
silence, je t'en prie (Martial, 2011 : 58)

Écoutant le récit de sa mère, le fils devient réceptacle de son traumatisme. C'est ce que Marianne Hirsch appelle la notion de « post-mémoire » (2012 : 5), l'obligation des héritiers de témoigner du traumatisme subi par la génération précédente. Se sentant prisonnier de cet engagement héréditaire imposé par sa mère, le narrateur de *Cicatrices* tente d'y échapper en la réduisant au silence. Ainsi, il finit par lui arracher la langue :

j'aurais dû coincer la langue de maman entre mes dents et j'aurais dû serrer comme une tenaille, j'ai arraché sa langue d'un seul mouvement des mâchoires, je coupe sa langue, j'avale sa langue, je lui laisse une cavité buccale creuse, un gouffre, un néant dans sa bouche, un vide insondable au lieu de la chair linguale, une cavité remplie de sang qui s'avale, un gouffre insondable s'est ouvert dans son cerveau [...] (Martial, 2011 : 60)

---

ou frère). Autrement dit, comme l'exprime Sabine Sielke, « le viol reste une affaire entre hommes ».] Notre traduction.

En coupant la langue de sa mère, le narrateur souhaite mettre fin à la répétition du récit du viol. Il veut, comme il le précise, tuer ce récit pour se libérer de son devoir de mémoire. Mais, au lieu de se dissocier de l'agression sexuelle subie par sa mère, le narrateur s'en rapproche en arrachant la langue de la figure maternelle. Plus précisément, il devient responsable de son récit traumatique. Avant d'avoir la langue coupée, c'est la mère qui assure la transmission de son histoire. Pour ce faire, tout au long du texte, elle ne cesse de répéter à son fils le récit de son viol. Cette répétition est symbolique du traumatisme subi :

ils ont dit, ils m'ont ouverte et ils m'ont vomi la verge, la verge, la verge, la verge, la verge et le sperme de, de, de, de leur révolution, leur sperme, leur sperme, leur sperme, leur sperme, ils, ils, ils, m'en ont volé mon lait, ils m'en ont volé mon lait, ils m'en poussent dans mes cuisses, je saigne, ils m'ont mise sous les yeux du boucher, la verge, la verge, la verge, la verge, la verge et le sperme de, de, de, de leur révolution, leur sperme, leur sperme, leur sperme, leur sperme, ils, ils, ils, m'ont volé mon lait, ils m'ont volé mon lait, j'ai la langue coincée, coincée, coincée, coincée, coincée, calcinée, clouée, collée ma langue, ma langue est collée (*ibid.* : 45-46)

Dans son essai intitulé "On Traumatic Knowledge and Literary Studies", Geoffrey Hartman soutient que la répétition est souvent employée dans la littérature pour dépeindre l'impossibilité de raconter un traumatisme (1995: 542-543). Car, en dépit du nombre de fois où l'histoire traumatique est racontée, la réalité de l'événement ne peut jamais être entièrement exprimée. Par conséquent, la victime se sent contrainte de répéter son récit encore et encore. En même temps, cette répétition sert aussi de catharsis. Comme le souligne Carine Fréville, la répétition occupe une place importante dans les œuvres littéraires décrivant un traumatisme car elle montre comment un personnage tente de prendre le contrôle d'un événement qui, justement, est hors de son contrôle (2013: 153). Concernant *Cicatrices*, il nous semble que le narrateur tente de prendre le contrôle du devoir de mémoire qui lui est imposé par sa mère, en lui coupant la langue. L'acte de couper la langue est donc un geste pour se protéger et se libérer du récit traumatique – et fantasmatique – qui lui est répété sans relâche.

Or, l'histoire de la femme violée qui finit par avoir la langue coupée existe depuis l'Antiquité. Dans *Les métamorphoses* d'Ovide, Philomèle subit une agression sexuelle de la part de Térée, le mari de sa sœur<sup>4</sup>. Suite à ce viol, Philomèle annonce à Térée

<sup>4</sup> Ce résumé de l'histoire de Philomèle et Procné s'appuie sur la traduction de Georges Lafaye. Voir Ovide, 1992, Livre VI, v. 412-674.



qu'elle va raconter au monde entier ce qu'il lui a fait. Craignant les répercussions de son acte, il lui coupe la langue pour l'empêcher de parler. Il la retient ensuite prisonnière dans la forêt. Loin de rester silencieuse, Philomèle décide de tisser une toile pour raconter son histoire et ainsi prévenir sa sœur, Procné. Celle-ci parvient à la délivrer de sa prison sans que Térée ne le découvre. Les deux sœurs planifient ensuite leur vengeance. Elles décident de tuer le fils de Procné et Térée, Itys, de le découper en morceaux et de le servir comme repas à son père. Le complot est un succès et Térée finit par manger son propre enfant sans le savoir. Lorsqu'il réclame son fils, sa femme répond qu'il est déjà avec lui. À ce moment précis, Philomèle surgit et jette la tête d'Itys à ses pieds. Fou de rage, Térée tente de se saisir de Procné et Philomèle, mais les deux sœurs se transforment en oiseaux et lui échappent. L'histoire de la mère dans *Cicatrices* rappelle celle de Philomèle, au sens où les deux femmes subissent une agression sexuelle puis sont réduites au silence par une figure masculine qui leur coupe la langue. Certes, le narrateur de *Cicatrices* n'a pas violé sa victime comme c'est le cas pour Térée. Mais dans les deux histoires, il faut souligner que les hommes arrachent la langue de leur victime féminine pour la même raison : empêcher le récit et supprimer la mémoire de son viol.

Cependant, cette tentative de faire oublier une violence antérieure échoue pour le narrateur de *Cicatrices* comme pour Térée, car tous deux se retrouvent enfermés dans un cercle infernal de violence répétée. La violence se présente donc comme une réaction d'autodéfense des deux hommes qui tentent de refouler un souvenir traumatique. Or, pour Sigmund Freud, le refoulement est une manière de résister à la source des troubles (Bourdin, 2007 : 23-24). Dans le cas de Térée et du narrateur de *Cicatrices*, l'origine du malaise est un viol dont ils ne peuvent pas se détacher, car le souvenir de l'événement ne peut pas être supprimé. En effet, selon le philosophe Avishai Margalit, l'oubli intentionnel n'est jamais accompli par un acte volontaire de l'individu : "I can voluntarily think of a white elephant, but I cannot follow the instruction not to think of a white elephant. Forgetting cannot be voluntary. Just as I cannot voluntarily avoid thinking of a white elephant [...]" (2005 : 405)<sup>5</sup>. Pour le narrateur de *Cicatrices* et pour Térée, la mémoire du viol ne peut pas être effacée car elle constitue une partie inextricable de leurs identités ; en dépit de leurs efforts, ils ne peuvent s'en séparer.

<sup>5</sup> [Je peux volontairement penser à un éléphant blanc, mais je ne peux pas suivre la consigne de ne pas penser à un éléphant blanc. Oublier ne peut être un acte volontaire. De même que je ne peux volontairement m'empêcher de penser à un éléphant blanc [...].] Notre traduction.

Les deux personnages sont ainsi imprégnés de l'expérience traumatique qu'ils tentent d'oblitérer. Ceci nous ramène à la notion d'*embodiment* (« incarnation ») examinée par Kathleen Canning dans son article "The Body as Method? Reflections on the Place of the Body in Gender History". Pour Canning, le terme *embodiment* désigne une approche de l'étude du corps qui traite ce dernier non comme un objet fixe, mais comme un objet instable, c'est-à-dire un *locus* de rencontres en interaction continue avec son environnement socioculturel: "Subjects [...] produced are not simply the imposed results of alien, coercive forces; the body is internally lived, experienced and acted upon by the subject and the social collectivity" (1999 : 506)<sup>6</sup>. Ainsi, au moment où le narrateur de *Cicatrices* coupe et avale la langue de sa mère, son identité change irréversiblement. Il s'aperçoit qu'il n'est pas simplement le témoin indirect du viol de sa mère, mais qu'il incarne directement cette expérience traumatique par filiation parentale (Chabot et Godin, 2007 : 216):

[...] ta langue maman, coupée, ta mémoire coupée se retourne à elle-même, elle s'enfonce, elle s'enlise, la mort de tout ce que tu peux imaginer, vide, ta langue est rompue, silence et nous nous devinons par le seul acte d'être là, nos émotions, les choses face à face, rien ni personne maman, j'ai serré ta langue entre mes dents, tu ne saignes pas encore, maman, tu as la sensation d'un piquet de métal qui t'enfourche le cerveau, l'acte de te couper la langue, maman, l'acte de serrer deux langues au fond de ma gorge, l'acte d'avaler la langue de ma mère (Martial, 2011 : 60-61).

Le narrateur ingère physiquement le récit du viol de sa mère tout en reconnaissant qu'il fait partie de lui : la langue de la mère et celle du fils ne forment désormais qu'une seule et même chose.

Il est significatif qu'à cet endroit du texte, le paragraphe se termine avec un point ; le seul point dans tout le roman. La technique du flux de conscience employée jusqu'ici s'arrête brutalement à l'instant où le narrateur finit par accepter la fusion de son identité avec celle de sa mère. Dès lors, le narrateur réalise qu'il participe à un cercle vicieux où les enfants, génération après génération, sont destinés à la violence afin de venger les traumatismes subis par celles et ceux qui les ont précédés :

tout se répète, l'acte déjà commis, il se ramifie en nouant des mots non pas la ramification qui fait qu'une chair ou un membre pousse après un autre membre sur une autre partie du corps mais le même que je dis, l'identique en tout point, le membre qui pousse et qui

<sup>6</sup> [Les sujets produits ne sont pas simplement les résultats de forces logiques et inévitables; le corps est vécu, expérimenté et manipulé par le sujet et la collectivité sociale.] Notre traduction.

prend le plaisir de se répéter au même endroit, il se glorifie de sa répétition, de son identique, de son acte renouvelé (*ibid.*: 61).

En dépit des actions du narrateur pour se libérer de son devoir de mémoire, nous observons qu'il adopte un ton défaitiste à la fin du roman et qu'il finit par l'accepter. *Cicatrices* nous oblige donc à réfléchir à l'interrogation suivante : est-il possible d'échapper à son devoir de mémoire ? Selon Myriam Bienenstock, ce n'est possible qu'à la condition de renoncer à tout ce qui nous a été donné :

The duty – or debt – of memory [...] does not merely oblige us to preserve the material, written trace of past events. It also commands us to be aware of the weighty debt we owe to our predecessors, and to keep this debt alive. It is according to this perspective that the duty of memory partakes of justice: we have a duty of memory in order to exercise justice, i.e., to give back, or to transmit, whatever it is which we have received [...] (2010: 338)<sup>7</sup>.

Rejeter son devoir de mémoire implique donc un abandon de sa propre identité. Et, comme nous le montre le narrateur de *Cicatrices*, la seule chose dont nous ne puissions jamais nous séparer, c'est de nous-mêmes.

Lorsque le narrateur avale la langue maternelle, il s'approprie non seulement la voix de sa mère, mais aussi celle de sa communauté. Comme le suggère Marc Crépon, « [l]a langue maternelle, c'est le ciment d'une communauté qui cultive en elle son esprit [...] » (2000: 14). L'acte de couper la langue maternelle implique donc un désir d'échapper non seulement à son devoir de mémoire, mais aussi aux attentes de la collectivité. Le narrateur se positionne en marge de la société en cherchant à ébranler l'identité communautaire. Mais en détachant la langue de sa mère, le narrateur devient le gardien de son souvenir traumatique et se trouve, par conséquent, dans l'obligation de réfléchir à son propre rôle dans le maintien et la transmission de cette histoire. Autrement dit, la voix de la mère finit par réveiller chez le narrateur la mémoire de son devoir héréditaire de ne pas oublier les souffrances subies par les générations précédentes.

---

<sup>7</sup> [Le devoir – ou l'obligation – de la mémoire ne nous contraint pas simplement à conserver la trace matérielle, écrite des événements passés. Il nous astreint aussi à une conscience de notre lourde dette à l'égard de nos prédécesseurs et de la nécessité de son maintien. C'est suivant cette perspective que le devoir de mémoire participe à la justice: nous avons un devoir de mémoire dans le but d'exercer la justice, en d'autres mots pour rendre ou transmettre ce que nous avons reçu [...]. Notre traduction.

La voix du narrateur est donc à la fois singulière et commune. Elle exprime une volonté de redresser les torts du passé tout en rejetant l'achèvement de ce devoir de mémoire par le recours à la violence: « et à cet instant, à cette seconde précise où je lève ma machette, je me rends compte que je renouvelle ce qui a été déjà commis, que je me situe à cet instant sur la ligne de l'aboutissement de l'homme que je dois devenir » (Martial, 2011 : 8). Une fois qu'il a tué avec sa machette, le narrateur reconnaît qu'il ne pourra plus être la même personne. Il sera désormais enfermé dans un cycle de violence qui se perpétuera tant que les individus continueront à ignorer les répercussions de leurs actes. Pour cette raison, la crise identitaire vécue par le narrateur est essentielle dans le sens où elle indique la nécessité de questionner les attentes sociétales avant de les suivre aveuglément. À travers le narrateur, en rupture avec sa communauté, Martial aborde des thèmes sociaux tabous, tel le génocide, pour insister non pas sur le pays où l'événement s'est déroulé, mais sur le devoir collectif de ne pas oublier les injustices du passé, au risque de les répéter.

Il est révélateur que ce roman ait été publié par la maison d'édition Vents d'ailleurs, et dans la collection « Fragments », dirigée par l'écrivain malgache Raharimanana. La deuxième de couverture donne une description de la collection et spécifie qu'elle publie les « littératures de la marge » dans le but de donner voix à ceux ou à celles qui ont trop longtemps été oubliés ou réduits au silence. *Cicatrices* s'efforce de rassembler les nombreuses voix fragmentées des victimes pour montrer comment le traumatisme n'est pas seulement individuel, mais aussi collectif. Comme l'indique le dossier de la collection, ce sont des « [v]oix singulières qui traversent notre temps et qui disent le monde ». Ainsi, les voix individuelles de la mère et de son fils finissent par s'entremêler à la fin du texte pour montrer que les événements traumatiques ne créent pas une génération de victimes, mais plusieurs.

Dans un entretien avec l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop sur le projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », l'auteur déclare :

Et nos romans, écrits dans l'urgence du témoignage, ne disent encore rien en profondeur sur le génocide. Cela viendra plus tard et ce sera l'œuvre des victimes elles-mêmes. Ceux qui, à l'âge de quatre ou dix ans, ont vu des inconnus violer leurs mères avant de les tuer à coups de machettes, ceux qui ont vu mourir des êtres

chers en parleront demain, car un roman s'élabore plus avec des souvenirs anciens qu'avec de la réalité brute, immédiate. Je suis convaincu que pour pouvoir être dite, la douleur doit traverser des générations, se sublimant ainsi progressivement (cité dans Ntiranyibagira, 2008 : 91).

*Cicatrices* porte implicitement le témoignage du génocide par la brutalité de son langage qui met en scène ce que Gilles Deleuze nomme « un théâtre de répétition ». Pour Deleuze, un théâtre de répétition permet de vivre une expérience à la fois puissante, immédiate et terrible (1968 : 19). Dès *l'incipit*, *Cicatrices* fait violence à celui qui le lit par des mots crus et rudes qui se répètent tout au long du texte, empêchant ainsi d'atténuer l'atrocité des événements décrits. Le lecteur pénètre dans un contexte de guerre où le corps est traité comme un territoire à conquérir et non à respecter, où « les pénis des soldats sont des grenades/son vagin est une terre à bombarder » (Martial, 2011 : 41). De ce fait, il se trouve engagé dans une expérience dérangeante qui le force à faire face à une violence si grossière qu'elle ne peut pas facilement être oubliée. Par conséquent, tout comme le narrateur, le lecteur devient un témoin indirect de l'événement traumatique. Il endosse ainsi un devoir de mémoire qui l'oblige, par le biais de sa lecture, à remettre en question son propre rôle pour ne pas oublier les injustices du passé.

**Katharine Hargrave** est doctorante au département de français et d'études francophones à l'Université d'État de Pennsylvanie. Elle poursuit ses études de doctorat en cotutelle avec l'Université Lumière Lyon 2 en Lettres et Arts, mention Musicologie. Ses recherches portent sur la théorie de la performance et les études musico-littéraires.

## Références

BIENENSTOCK, Myriam (2010). "Is There a Duty of Memory? Reflections on a French Debate", *Modern Judaism*, vol. 30, n° 3: 332-347, <<http://mj.oxfordjournals.org/content/30/3/332.full>>, consulté le 20 avril 2015.

BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

BOURDIN, Dominique (2007). *La psychanalyse de Freud à aujourd'hui: histoire, concepts, pratiques*, Paris, Bréal.

CANNING, Kathleen (1999). "The Body as Method? Reflections on the Place of the Body in Gender History", *Gender & History*, vol. 11, n° 3: 499-513, <<http://dx.doi.org/10.1111/1468-0424.00159>>, consulté le 17 janv. 2015.

CARPENTER, R. Charli (May, 2000). "Surfacing Children: Limitations of Genocidal Rape Discourse", *Human Rights Quarterly*, vol. 22, n° 2: 428-477, <<http://www.jstor.org/stable/4489285>>, consulté le 19 mars 2015.

CHABOT, Joceline et Richard GODIN (2007). « Les deux temps du récit du génocide arménien dans la presse québécoise (1915-2005): survivre, témoigner et commémorer », dans Christiane KÉGLE (dir.), *Les récits de survivance: modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec, Les Presses de l'Université Laval: 189-219.

CRÉPON, Marc (2000). *Le malin génie des langues*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN.

DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France.

ELIGON, John and Michael SCHWIRTZ (Aug. 19, 2012). "Senate Candidate Provokes Ire With Legitimate Rape Comment", *The New York Times*, *NYTimes.com*, <<http://nyti.ms/1OHH15z>>, consulté le 2 avril 2015.

FRÉVILLE, Carine (2013). « Transpositions, répétitions et réécritures de remémorations traumatiques dans les œuvres de Malika Mokeddem », dans Névine El NOSSERY et Amy L. HUBBELL (dir.), *The Unspeakable: Representations of Trauma in Francophone Literature and Art*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing: 137-154.

HARTMAN, Geoffrey H. (Summer, 1995). "On Traumatic Knowledge and Literary Studies", *New Literary History*, vol. 26, n° 3: 537-563, <<http://www.jstor.org/stable/20057300>>, consulté le 19 mars 2015.

HASSAN, Fathate Karine (juin-juil. 2011). « Alain Kamal Martial, du théâtre à l'invention de l'espace », dans Jean-Luc RAHARIMANANA et Magali Nirina MARSON (dir.), *Interculturel Francophonies*, n° 19 (*Les Comores: une littérature en archipel*): 255-267.

HIRSCH, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press.

JEAN-CHARLES, Régine Michelle (2014). *Conflict Bodies: The Politics of Rape Representation in the Francophone Imaginary*, Columbus, Ohio State University Press.

LAUB, Dori (1992). "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening", in Shoshana FELMAN and Dori LAUB, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge: 57-74.

MARGALIT, Avishai (2005). "To Forgive and Forget", in Wolfgang EDELSTEIN and Gertrud NUNNER-WINKLER (dir.), *Morality in Context*, vol. 137 (*Advances in Psychology*), Elsevier, Amsterdam: 395-409.

MARTIAL, Alain Kamal (2011). *Cicatrices*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, coll. « Fragments ».

NTIRANYIBAGIRA, Zénaïde (2008). *Les récits de vie africains et antillais au féminin: Violence et Espoir*, Thèse de doctorat, The State University of New York at Buffalo, <<http://search.proquest.com/docview/304401884>>, consulté le 8 mai 2015.

OVIDE (1992). *Les métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

RAHARIMANANA, Jean-Luc (1998). *Rêves sous le linceul*, Paris, Le Serpent à plumes.

RICŒUR, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

SMITH, Merril D. (ed.) (2004). *Encyclopedia of Rape*, Westport, Greenwood Press.