

FIGURATIONS DE LA MÈRE DANS LES CONTES D'EDOUARD GLISSANT ET DE MIA COUTO

Abstract

«Relation links, (relays) relate», affirms the Martiniquian writer Edouard Glissant in his essay *La Poétique de la Relation* (1990), thus questioning the concept of narrative origin. Departing from this triad, we shall adopt a comparative reading of the tales «Registre des Tourments» de Glissant (*La Case du Commandeur*, 1981) and «O Filho da Morte», written by Mozambican fictionist Mia Couto (*Cronicando*, 1991). Following the tradition of the storyteller, who mirrors the word and reflects upon it, both authors deconstruct the sanity / insanity dichotomy, when enacting the exclusion of three women, slavery and war victims. The bewildering behavior of the African slave in Glissant's tale generates a poetics of opacity, a strategy against assimilative colonial ideology, whereas the dead mother's childbirth and the metamorphosis of the insane into sublime mother in Mia Couto's tale establishes an allegory of hope, both transfigurative metaphors of the war reality. The marginalised mothers rebalance the chaos and restore the link with the African traditions, distancing themselves from the communities' passive and alienating attitude, thus revealing the «logic» of the mythical language.

Dans *La Poétique de la Relation*, l'écrivain martiniquais Edouard Glissant écrit: «La Relation relie (relaie), relate» (1990: 187). En me fondant sur cette triade, je propose une lecture comparatiste des contes «Registre des Tourments», extrait du roman *La Case du Commandeur* (1981)¹ d'Edouard Glissant et «O filho da morte», tiré du recueil de chroniques *Cronicando* (1991) du mozambicain Mia Couto. Il s'agira de percevoir comment ces deux contes décrivent l'image de la mère dans un contexte d'aliénation traumatisante.

Le verbe «relier» définit le principe de base de toute réflexion comparatiste: il s'agit de briser les cloisonnements entre deux littératures qui se centrent sur la problématique de l'aliénation, découlant des chocs relationnels, plus précisément, l'expérience coloniale et la guerre. Les communautés antillaises et mozambicaines, nées d'un intense métissage culturel, sont dans une position privilégiée pour assumer une poétique de la Relation car elles ont une vocation de synthèse. Contre une vision manichéenne imposant une division entre le

centre et les zones périphériques, Glissant et Mia Couto proposent le dialogue avec l'imaginaire des langues et la légitimation de leur différence stylistique tout en déconstruisant la norme du français et du portugais.

Selon l'acception du verbe «relayer», les deux auteurs prennent le relais du conteur, celui qui rassemble le savoir accumulé par les hommes des générations passées et dont le rôle est de transmettre la richesse de la tradition orale. Reprenant le statut du conteur, celui qui «relate» et perpétue la connaissance du passé, Glissant et Mia Couto s'inscrivent dans une double tradition littéraire, comme l'indique Maria Lúcia Lepecki:

«Na boa linha da literatura erudita (e, como se trata de contos, lembro a coabitação de contar e reflectir em Bocaccio) tanto quanto na boa linha da literatura oral e popular, onde o narrar sempre *reflecte*. E em dois sentidos: espelha o mundo e pensa sobre ele» (1988: 175).

Les deux écrivains s'engagent donc dans la voie d'une réécriture de l'oralité, permettant aux voix des dépossédés d'exprimer leur désarroi et leur vision du monde. C'est dans cette perspective que les narrateurs hétérodiégétiques des contes mis en relation remontent aux sources obscures d'une mémoire occultée et refoulée et tentent d'exorciser des expériences traumatisantes ressenties de manière pulsionnelle par les collectivités. Leurs récits récupèrent les traces du temps où le conte établissait un rapport communautaire et assurait l'assise d'une culture.

Avant de procéder à une analyse plus fine, il est important de noter quelques remarques sur le mode de présentation de chaque narration. Le récit de Mia Couto figure dans un recueil de chroniques, nettement délimitées, qui sont souvent décrites comme une suite de faits du quotidien, vus par un narrateur témoin ou inventés par lui, entraînant en conséquence la dilution des frontières génériques entre la chronique, modèle du registre journalistique, et le conte populaire africain. Dans *Cronicando*, Mia Couto opère une synthèse entre la trace écrite et la parole, tout en préservant une liaison directe avec la tradition orale¹. Le jeu des allitérations et des assonances, en conjonction avec la construction des phrases, régies en général par la parataxe, favorise la mémorisation du texte «O filho da morte», comme s'il s'agissait d'un conte produit oralement.

De son côté, «Registre des Tourments» fait partie d'une série de courts récits qui se greffent par enchâssement sur la trame dense du roman *La Case du Commandeur*, long voyage à rebours à travers l'histoire des ancêtres de Marie Celat pendant quatre siècles. Il en résulte un bouleversement de la structure romanesque, car la linéarité est abolie au profit de l'imbrication temporelle et la multiplication des points de vue, qui s'enchevêtrent sous la forme d'histoires éclatées et déclenchent des effets d'inachèvement, exprimant la douloureuse et

complexe fouille de
apparaît aux yeux de
typographiques, n
accumulatoire du c

Voici ma lec
«Tourments» s'ancr
arrachée de sa mati
à travailler dans le
aussi un narrateur
camp de réfugiés
femmes. Ces trois
une même brisu
présupposent une
soumis à une doub
trouver une connex
situation de privat

Le début du c
de nom, premier i
est dépossédée de
ses origines et de
substitue l'anapho
récit rappelle les
cale du bateau. E
métonymie de l'A
un gommage puis
désormais partie
verbe «voyager»
connote l'impositi
bateau négrier rep

Jetée dans le
d'une première a
rendus déments p
elle n'émet aucu
puisque'elles ne p
d'irradier son éc
jaillissant dans le
planches pourrie
s'accroche à l'im
lui procurant touj

Le début du c
chair d'un cadavre

proposent le dialogue
ence stylistique tout

rennent le relais du
mes des générations
la tradition orale,
la connaissance du
tradition littéraire,

tembro a coabitação
a da literatura oral e
elha o mundo e pensa

écriture de l'oralité,
si et leur vision du
égétiques des contes
occultée et refoulée
enties de manière
aces du temps où le
une culture.

nt de noter quelques
n. Le récit de Mia
élimitées, qui sont
as par un narrateur
ation des frontières
stique, et le conte
e synthèse entre la
te avec la tradition
onjonction avec la
ataxe, favorise la
agissait d'un conte

érie de courts récits
oman *La Case du*
ancêtres de Marie
ent de la structure
on temporelle et la
a forme d'histoires
t la douloureuse et

complexe fouille dans un temps *éperdu*. Contrairement à celui de Couto, ce conte apparaît aux yeux du lecteur comme un fleuve débordant de mots, sans coupures typographiques, ni alinéas, ce qui le rapproche davantage de la parole accumulative du conteur.

Voici ma lecture de mise en relation. Le sous-chapitre «Registre des Tourments» s'ancre dans l'expérience lancinante subie par une esclave africaine, arrachée de sa matrice culturelle, déportée dans l'ancre du bateau négrier et forcée à travailler dans le système des Plantations aux Antilles. Chez Mia Couto, il y a aussi un narrateur hétérodiégétique qui relate des épisodes survenus dans un camp de réfugiés de guerre, focalisant son attention sur l'exclusion de deux femmes. Ces trois phénomènes – la traite, l'esclavage et la guerre – déclenchent une même brisure chez le sujet féminin et dans la collectivité, car ils présupposent une existence précipitée dans l'abîme du néant. Les individus sont soumis à une double carence qui les conditionne négativement: l'impossibilité de trouver une connexion avec leurs traditions et leurs croyances africaines dans une situation de privation absolue, et l'irréversibilité d'un temps marqué par la perte.

Le début du conte de Glissant met l'accent sur l'agonie d'une femme, privée de nom, premier indice révélateur de l'anéantissement de sa personnalité, car elle est dépossédée de son premier signe d'identité, le moyen lui permettant d'affirmer ses origines et de légitimer son appartenance à un groupe. A la place du nom se substitue l'anaphore vide de l'indice de sujet «elle». Dans une brève analepse, le récit rappelle les dernières sensations ressenties avant son enfermement dans la cale du bateau. Elle ne retient dans sa mémoire que le souvenir d'une fleur, métonymie de l'Afrique. Cependant, le voyage dans le bateau négrier déclenche un gommage puisqu'elle oublie le nom de cette fleur. La femme sans nom fera désormais partie des «descendants voyagés» (1997: 131)². La passivation du verbe «voyager» qui requiert un circonstanciel – on voyage quelque part – connote l'imposition; l'individu n'a plus le droit de choisir son destin; l'accès au bateau négrier représente le début de la chosification du sujet.

Jetée dans le réduit aux odeurs de vomis et de sang, l'esclave sera victime d'une première agression: le viol quotidien et répété d'un équipage de marins, rendus déments par l'exercice de leur métier. Pendant les viols qui la néantisent, elle n'émet aucun cri et ne communique pas avec les autres esclaves violées, puisqu'elles ne parlent pas la même langue. Le *leitmotiv* de la fleur continue d'irradier son éclat métaphorique, celui de soutien moral, la seule lumière jaillissant dans les profondeurs sombres de la cale: «la fleur brillait entre les planches pourries d'eau salée» (131). Recluse dans la case de l'Habitation, elle s'accroche à l'image de la fleur qui acquiert maintenant des tonalités bleues, en lui procurant toujours de l'apaisement et en sauvegardant son équilibre.

Le début du conte de Mia Couto met aussi en scène un drame: l'exposition de la chair d'un cadavre de femme, dans un état avancé de décomposition, dont seulement

les mouches, vues métaphoriquement comme «devotas carpideiras» (1991: 65), pleurent la disparition. L'expression «seu ventre inchado» suggère qu'elle est enceinte. A l'image de la protagoniste de Glissant, cette femme ne possède plus de nom. L'ensemble des résidents du camp, dont le seul souci est de survivre, se dérobe au spectacle de cette défunte qui dérange, conçue comme un rebut. Soumis aux nouvelles lois imposées par l'autre sinistre du camp, les réfugiés ne suivent plus les cérémonies funèbres de leur tradition: ils auraient dû creuser la tombe, y amener la morte enceinte et, avant de l'inhumer, ils auraient dû ouvrir son ventre, afin de s'assurer du sexe du fœtus. Le texte souligne leur complète dépersonnalisation dans cette phrase brève et incisive: «todos se faziam ninguém» (65).

L'esclave sans nom du conte glissantien sait qu'elle porte un enfant et décide de «voir au jour le produit de sa chair» (132), contrairement à une pratique du détour, adoptée par la majorité des esclaves. Il était convenu de manger une préparation d'herbes qui favorisait l'avortement, empêchant le nouveau-né d'être un esclave. Or la femme ravage son corps en «s'offrant à tous les esclaves du quartier des cases» (132), nuit et jour, sans répit. La substantivation de l'adjectif «agissante» précédé du déictique «cette», signale la subversion de la normalité: une faille s'est ouverte dans l'espace-temps de la Plantation; la puissance inépuisable de «cette allongée ouverte» (132) porte la marque d'un maléfice, selon le point de vue de la collectivité, reflétant le caractère dialogique du récit, construit comme l'espace de confrontation d'une pluralité des voix. «L'agissante» sème tellement la terreur que ni les esclaves ni les colons n'osent la regarder en face et lui parler, elle s'isole dans les murs de l'incommunicabilité. A la dépersonnalisation des réfugiés, déjà citée chez Couto, le texte de Glissant répond également par la négation: «Pas un ne lui adressait la parole» (132).

La suite des deux contes développera deux variations différentes sur la maternité qui bouleverseront le cours des choses. Chez Glissant, au fur et à mesure que le ventre de l'esclave pousse, elle commence à établir des relations avec les suppliciés, elle sera la seule à supporter la vision des tortures infligées aux condamnés. Et, à nouveau, le motif de la fleur revient, avec sa force métaphorique de soulagement, instaurant le modèle d'un acte rituel: «La femme posait la fleur sur le front du malheureux; on dit qu'alors de sentir sur lui ce regard de l'au-delà soulageait le supplicié» (134). Elle partage dorénavant la douceur du souvenir africain dans une tentative de mise en relation avec ses frères de peine. A la place de la terreur suscitée au départ, elle diffuse maintenant une sereine harmonie, tout en héritant les traits et les qualités de la fleur: «son regard en fleur apaisait» les tourmentés (133). Ainsi cette mère protectrice est-elle assimilée à l'archétype de la Miséricorde. D'après le propriétaire qui se réjouit déjà de l'augmentation de capital que le nouveau-né préfigure, l'attitude relationnelle de l'esclave est décrite par la métaphore du soleil jaillissant dans le trou du cyclone (133).

Dans le texte
le cadavre de la r
à la gestation de
femme sans nom
vie, dans son co
l'allégorie de l'e
métamorphose i
Cependant, les r
d'accueillir le né
signe de mauvais
e agoirenta exec

Défiant le s
règne l'individua
remarquer par s
trait commun la
«Nunca se lhe o
de se nommer au
la troisième pro
peut lire la trac
soudaine apparit
rapport mimétiq
en imitant leur c

Dans la phr
desapinhou da n
portugais, en acc
sujet féminin. E
difformités phys
dépréciative de la

Se conhecia
sem roupa, s
tranças cafd
segurava. Ba
número ímpa

Ce moule c
rattacher à un
langage descrip
inattendus. Les
filigrane dans le
«cabisbaixa» et

deiras» (1991: 65), suggère qu'elle en ne possède plus de e survivre, se débroue rebut. Soumis aux ne suivent plus les tombe, y amener la son ventre, afin de personnalisation dans

un enfant et décide à une pratique du nu de manger une nouveau-né d'être us les esclaves du vation de l'adjectif on de la normalité ion; la puissance que d'un maléfice, dialogique du récit, oix. «L'agissante» sent la regarder en unicabilité. A la texte de Glissant role» (132).

différentes sur la ssant, au fur et à tablir des relations tortures infligées nt, avec sa force rituel: «La femme e sentir sur lui ce ge dorénavant la relation avec ses diffuse maintenant de la fleur: «son e protectrice est- opriétaire qui se réfigure, l'attitude jaillissant dans le

Dans le texte de Couto, l'insolite fait irruption pour la première fois lorsque le cadavre de la mère accouche miraculeusement d'un enfant, naissance comparée à la gestation de la nature: «o desfolhar de um pequeno corpo». A l'instar de la femme sans nom, elle aussi est inépuisable. Comme dit l'auteur, avec humour, la vie, dans son corps, «faisait des heures supplémentaires», mettant en évidence l'allégorie de l'espoir qui se superpose à la solitude paralysante du camp, métamorphose inattendue qui s'abreuve de la mort pour revenir à la vie. Cependant, les réfugiés s'éloignent encore une fois de leurs traditions. Au lieu d'accueillir le nouveau-né, ils perçoivent cette parturition à l'envers comme un signe de mauvais augure: «aquele menino nascera da foz para a fonte, em avessa e agoirenta execução» (66).

Défiant le système du camp, le modèle hiérarchisant des plus puissants où règne l'individualisme et l'indifférence glaciale, une présence féminine se fait remarquer par son nom inhabituel et sa décision de s'approcher de l'enfant. Un trait commun la lie aux autres deux femmes, elle aussi est réduite au silence: «Nunca se lhe ouvira palavra, volgazinha que fosse» (66). Face à l'impossibilité de se nommer au monde, symbole de l'impuissance des deux premières héroïnes, la troisième protagoniste possède un nom suggestif «Tazarina», dans lequel on peut lire la trace du hasard – «azar» en portugais – la part d'imprévu de sa soudaine apparition. L'association des sons [t] et [z] semblerait établir aussi un rapport mimétique avec le bruit strident des cigales qu'elle attrape constamment en imitant leur chant, les portant, ensuite, vivantes, en guise de boucles d'oreilles.

Dans la phrase initiale qui met en scène cette femme «Foi quando Tazarina se desapinhou da multidão», le verbe vole de ses propres ailes loin de la norme du portugais, en accouchant d'un préfixe qui annonce déjà le comportement singulier du sujet féminin. Ensuite, le narrateur insiste sur son aliénation mentale et ses difformités physiques dans un portrait hyperbolique qui rend compte de la vision dépréciative de la collectivité, introduite par la formule impersonnelle «Se conhecia»:

Se conhecia por ser cabistonta, esquizofrenética, mazelenta e tão magra que, mesmo sem roupa, sua nudez não se notava (....) Faltava-lhe o cabelo, restando duas magras tranças caídas sobre a testa. Tazarina sempre toda tremia, sequer suas mãos ela segurava. Bamboleava de várias bandas, parecendo ter mais joelhos que pernas, um número ímpar e infinito de tornozelos (66).

Ce moule corporel atypique, appartenant à une forme nouvelle, impossible à rattacher à un type humain déterminé, est si bizarre et exceptionnel que le langage descriptif enfreint l'usage instrumental, opérant des rapprochements inattendus. Les néologismes «cabistonta» et «esquizofrenética» installent en filigrane dans le texte la logique du rêve. Le premier amalgame allie les épithètes «cabisbaixa» et «tonta», expression de l'accablement d'une femme marquée de

stigmates, victime de l'exclusion sociale en raison de sa folie. La deuxième création mixte réunit les lexèmes «esquizofrenia» et «frenética» («schizofrénétique»), jeu quasi homonymique laissant supposer que Tazarina subit des attaques de schizophrénie convulsive, ce qui est, d'ailleurs, confirmé par les allusions à ses tremblements de mains et à sa tendance à bringuebaler d'un côté et de l'autre. Ces forgeries opèrent par raccourcissement, tout en élargissant le champ sémantique; selon le mécanisme de la condensation étudié par Freud, qui opère la fusion de plusieurs idées de la pensée inconsciente pour aboutir à une seule image dans le contenu manifeste conscient (1988: 62-63).

Une chaîne de faits inouïs se succèdent une deuxième fois et transforment complètement Tazarina. Lorsque cette femme, jusqu'alors dépérissante, estropiée de corps et de raison, prend l'enfant dans ses bras, celui-ci cesse de pleurer et cherche son sein sec et maigre. Au fur et à mesure qu'elle le fait téter, elle se redresse, elle se met à chanter des berceuses à la place des stridences qu'elle débitait auparavant. Ses seins prennent du volume, son regard devient maternel et sa chevelure plus fournie, de même que les cigales, ses vieilles boucles d'oreilles, se convertissent en métal aux chatoiements sonores. Tout d'un coup, quelqu'un de la foule réagit positivement et lui jette un linge pour recouvrir l'enfant. C'est ainsi que la fille la plus marginale du coin assume les valeurs de la Mère, celle qui ne fait pas la discrimination entre ses fils. La fin du texte se clôt sur un aphorisme qui renvoie au titre et donne un sens à l'épanouissement fulgurant de Tazarina: «Um filho, afinal, é quem dá à luz a mãe» (68). Cette clôture reprend, en conséquence, l'usage didactique du conte traditionnel africain.

Par contraste, le dénouement du texte de Glissant porte la marque de la tragédie. Les pensées de la communauté de l'Habitation, introduites par l'impersonnel «on», étaient à l'unisson, suspendues à l'espoir d'un accouchement «supputant que la naissance de l'enfant ramènerait la mère des territoires où elle s'était isolée» (135). Or la femme rejette l'aide des occupants de la case après la naissance de son fils, les repoussant avec des gestes frénétiques, comme ceux de Tazarina, avant son extraordinaire métamorphose. Contrairement à toutes les prévisions, l'esclave étouffe doucement le nouveau-né. Dès cet instant, la fleur perd toutes ses couleurs, son image est raturée de sa mémoire, devenant dorénavant la trace funeste de l'oubli, «la fleur d'aucune heure» (136). Ne pouvant plus contenir les secousses de son corps, dues à son profond déséquilibre, les colons la torturent avec tous les instruments de géhenne «qu'elle avait patiemment inspectés sur les condamnés» (136). Une sémantique de la démesure envahit tellement ce texte que l'auteur ose une hardiesse grammaticale: il omet le terme «mesure» de l'expression temporelle «Au fur et à mesure» suggérant que l'épisode narré atteint les limites de l'irrationnel.

Ce qui frappe le plus dans ce récit glissantien, c'est son caractère insaisissable, l'ambivalence de l'attitude de la mère, qui commet un acte

meurtrier, mais au n'incite à procéder est un effet dont la lecture (Iser, 1978) poétique de la revue offerts par le d'une part, la vis colon et l'aliéna progressivement (les prises de posit

Le terme op passage des chose plongeant dans le est producteur d' implique l'accepte qui ne participent Je constate que l' aux règles déterm pratique d'avalere tout nouveau-né existence, elle n brutal de la traite antérieure en Afr impose, à elle e affectifs qui l'att laquelle elle a ét tourments subis p attitudes ne pou mouvement des comme conséque l'image du contex la conduite de l' propriétaire, raille

Dans le récit ont aussi des eff extrême qui les première femme un signe d'espoir vivants. La tran auquel les résidé nem davam cré

olie. La deuxième
et «frenétique»
oser que Tazarina
leurs, confirmé par
bringuebaler d'un
tout en élargissant
étudié par Freud
ante pour aboutir à
(-63).

ois et transforment
essante, estropiée
esse de pleurer et
e fait téter, elle se
stridences qu'elle
devient maternel et
boucles d'oreilles,
coup, quelqu'un de
l'enfant. C'est ainsi
Mère, celle qui ne
sur un aphorisme
arant de Tazarina:
ôture reprend, en

e la marque de la
, introduites par
un accouchement
territoires où elle
le la case après la
s, comme ceux de
ment à toutes les
et instant, la fleur
émoire, devenant
neure» (136). Ne
à son profond
e géhenne «qu'elle
sémantique de la
sse grammaticale:
fur et à mesure»

est son caractère
commet un acte

meurtrier, mais aussi épargne à son fils une vie servile. La construction du texte m'incite à procéder à un parcours herméneutique pluriel, car, selon Iser, le sens est un effet dont le lecteur fait l'expérience, et non un objet défini, préexistant à la lecture (Iser, 1978). Dans le travail de déchiffrement textuel, je me fonde sur une poétique de la relation: je relie plusieurs signes dispersés et les divers points de vue offerts par le texte. Deux lectures possibles et conciliables sont à distinguer: d'une part, la visée dénonciatrice du conte démasque les abus du pouvoir du colon et l'aliénation d'une mère dans un espace carcéral, qui la déracine progressivement et la fait sombrer dans le délire. D'autre part, il me semble que les prises de position de l'esclave relèvent d'une tendance à l'opacité.

Le terme opacité convoque une ombre épaisse, propriété qui s'oppose au passage des choses. La femme sans nom est impénétrable, elle garde son ombre, plongeant dans les abîmes sombres de la case. Pour Glissant, «le texte littéraire est producteur d'opacité» (1990: 129) et cette revendication du droit à l'opacité implique l'acceptation de faits culturels incompréhensibles à d'autres individus qui ne participent pas de la même culture ou de la même conception du monde². Je constate que l'esclave navigue toujours à contre courant, ne souscrivant jamais aux règles déterminées par le système servile: au départ si elle ne consent pas à la pratique d'avaler la terre, elle choisit de respecter la tradition africaine qui salue tout nouveau-né comme une bénédiction. Se condamnant à un état de non-existence, elle mène une révolte muette et souterraine. Contre l'arrachement brutal de la traite, elle se maintient fidèle à la fleur dont le souvenir évoque sa vie antérieure en Afrique. En s'opposant au destin d'objet que le colon prétendait leur imposer, à elle et à son fils, elle redéfinit sa vision de la maternité et les liens affectifs qui l'attachent à l'enfant, compte tenu de la situation de privation dans laquelle elle a été précipitée, après avoir assisté aux séances de lapidation, aux tourments subis par ses frères de peine. En somme, elle déconcerte, aucune de ses attitudes ne pourra être comprise, car dans le verbe «comprendre» il y a le mouvement des mains qui prennent le sujet (Glissant, 1990: 206), entraînant comme conséquence le changement, l'appropriation et la réduction de la femme à l'image du contexte esclavagiste. Pour parvenir à cette fin, il aurait fallu anticiper la conduite de l'esclave sans nom; en revanche, elle bafoue le projet de l'habitant propriétaire, raillé par ses amis en raison de son «peu de clairvoyance» (137).

Dans le récit de Mia Couto, les deux transformations insolites des femmes ont aussi des effets d'opacité chez les réfugiés, victimes du poids de l'aliénation extrême qui les écrase dans un état de léthargie avancée. L'accouchement de la première femme déjà morte est interprété comme une malédiction, et non comme un signe d'espoir, comme la possibilité de communication entre les morts et les vivants. La transfiguration de Tazarina en mère exemplaire est un événement auquel les résidents ne pouvaient ajouter foi – «os refugiados assistiam ao que nem davam crédito» (67) – sans être en mesure de saisir la révélation qu'elle

présuppose, ce besoin de perpétuer les croyances, cette nécessité de construire un nouvel humanisme.

Pour conclure, les contes de Glissant et de Mia Couto remettent en question la dichotomie folie / raison, dans la mesure où la radicalité du meurtre commis par la femme sans nom recèle la lucidité d'une mère, consciente de l'avenir tragique de son fils, qu'elle préfère ne pas lui léguer. Ce sont deux aliénées mentales qui se détachent de la foule impassible et rétablissent une relation avec leurs croyances et avec les plus démunis, en opposition à la fausse normalité des marins qui violent les esclaves, à la violence déchaînée des fouetteurs qui agressent les condamnés, à l'apathie paralysante des réfugiés trop soucieux de sauver leur peau.

Remarquons, enfin, que le cours des choses échappe aux lois de la causalité: les contes obéissent à une logique d'un autre ordre que la raison, fondée sur l'imaginaire et la puissance du mythe. À un univers perçu dans une bipolarisation immuable et figée, s'est substitué un espace perméable, sujet aux métamorphoses. Les deux narrateurs remontent aux sources obscures d'une mémoire occultée et refoulée et rendent hommage aux trois mères marginalisées, ces sublimes médiatrices, les seules capables de révéler *l'autre côté des choses*, les seules capables de restaurer la tradition et de restituer ce qui s'est perdu dans la confrontation entre le monde sacré du mythe et le monde profane de la dépossession identitaire, sous le signe du vide de l'esclavage et de la guerre.

¹ Nous avons utilisé les éditions suivantes: Edouard Glissant, *La Case du Commandeur*, Paris, Gallimard, 1997 et Mia Couto, *Cronicando*, Lisboa, Caminho, 1991

² Concernant la liaison établie entre journalisme et littérature dans *Cronicando*, Mia Couto répond: «Concordo que grande parte dessas crônicas são contos condensados ao extremo. (...) Talvez fosse possível colocar essa questão de uma outra maneira: Como construir um jornalismo que nasça da cultura africana? Uma dessas soluções será tentar recuperar as formas tradicionais de transmissão de notícias. (...) O modelo ocidental tem de ser repensado porque no dia a dia ninguém transmite as coisas assim». In *PÚBLICO*, entretien accordé à José Eduardo Agualusa (1991, pp. 26-27).

FÉMININ

Arabic langu
When we think ab
this category and
try to throw new
Arab grammarian
and the metapho
feminine, which
(verb, adjective, p
marked but gener
of feminine that c
distinct genders -
feminine. The opp
of an other oppos

*N.B. Dans le
norme classique.*

Comme la pl
féminin. Ce dern
et sémantiqueme
féminin en arabe
aussi que tout plu
(est pluriel) repré
féminin) une prop

La formule «
singulier, mais s
arabe une typolog

Dans les mar
représentée d'une
féminin, et les de
le 'alif at-ta'ni:t av
distinguer le fér
morphèmes et à l