

**TRANSGRESSION ET MÉTISSAGE : UNE LECTURE DE L'ŒUVRE
D'ADELAÏDE FASSINOU**

**(TRANSGRESSION AND TRANSCULTURAL BLENDING: READING THE
WORK OF ADELAIDE FASSINOU)**

By

MRS NANDI SALOME ISHAYA (11S6704)

**Thesis submitted in accordance with the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy in French Studies at Rhodes University**

Supervisor: Prof Patrick Kabeya Mwepu

February 2017

Dédicace

À mon mari, Ishaya Abari Dutse, et à mon fils, Velji Livingstone Ishaya. Par-dessus tout, au Seigneur Tout-Puissant. (*To my husband, Ishaya Abari Dutse, and son, Velji Livingstone Ishaya. Above all, to the LORD God Almighty.*)

Remerciements

I will start by expressing by deep gratitude to the LORD God Almighty for the opportunity to be alive and for endowing me with the ability to carry on this research and write it in French language. I want to thank Him for placing all the people whose support – in a way or another – has been valuable in the achievement of this project at different points in my life.

Special thanks are due to my supervisor for his unyielding support. His availability, rigor, comments encouragement and advice were more than valuable. He guided me efficiently in the process of research, writing, and defending this thesis. His expertise and skills made it very easy for me. To Prof. Patrice Kabeya Mwepu, I express my deep gratitude and I sincerely say, thank you a lot!

I would like to also thank all the *professeurs* in the School of Languages & Literatures, and especially those of French Studies at Rhodes University. They made it possible for me to undertake and to achieve such a work. They provided conducive atmosphere that helped shape my ideas and write this document.

Thank you also to the College of Education Gindiri through which I got the funding from TETFUND to have this wonderful experience. I thank the entire management and staff of this great institution. I thank especially the staff of the Department of French who bore the extra workload to enable me undertake this project. I wish to thank my postgraduate colleagues who encouraged me and believed I could make it to the end. Thank you to everybody!

Last but not least, my entire family (both immediate and extended) whose prayers, support, and trust keep me going! These I must mention: Yaya and Mamie (Nde Joshua Waklek and wife), Dr. and Mrs. John Longkat, my husband and son. You sacrificed all to enable me succeed. Thank you.

May the LORD reward you all abundantly.

Lord, I return all glory and thanks to You for all these wonderful people and this piece of work. Blessed be Your Name!



RHODES UNIVERSITY
Grahamstown • 6110 • South Africa

DECLARATION FORM

Declaration submitted by a candidate presenting a thesis for examination

*Please complete using **BLOCK LETTERS***

Surname: ISHAYA

First names: NANDI SALOME

Title of thesis: TRANSGRESSION ET MÉTISSAGE : UNE LECTURE DE L'ŒUVRE
D'ADELAÏDE FASSINOU (TRANSGRESSION AND TRANSCULTURAL BLENDING:
READING THE WORK OF ADELAÏDE FASSINOU)

Degree by full thesis

The thesis which I now submit for the degree of PhD is not being published and I hereby grant to Rhodes University permission to make additional copies of it, in whole or in part, for the purposes of research.

I certify that this thesis has not been submitted for a degree in any other university and that it is my original work.

Signed:

Date: 05/09/2016

Abréviations

<i>Modukpè, le rêve brisé</i>	MRB
<i>Toute une vie ne suffirait pas pour en parler</i>	TUV
<i>Jeté en pâture</i>	JP
<i>Poèmes d'amour et de ronces</i>	PAR
<i>Mes exiles et mes amours</i>	MEMA

Summary

In Adélaïde Fassinou's novel *Jeté en pâture* ("Thrown to the lions/wolves"), the female character Fifamè declares that "novels/books have sides that one is attached to. The lives of people roll pass our eyes. Some stories resemble ours" (JP, 147). Fassinou herself says:

By reading this book dear friend, the stories of all these women who lived nowhere except in my imagination, may be like yours.

But the fiction in which they themselves moved makes it so close and we share in their tragedy (MRB, 7).

The above comments reflect the idea of sociocriticism which opines that a literary work could be a representation of the society of its author. This goes to say that real events can feed literary imagination more and more. Also, Fifamè continues that "a book/novel is a path marked by steps, falls, and races towards a future that is bright or a bleak" (JP, 147). The verbs which connote 'bright' and 'bleak' in this comment unveil the writing idea/conception which Fassinou adheres to. "Bright" in our opinion could connote the gains of cross cultural blending, the precise outcome/result of modernity. "Bleak" on the other hand could refer to the violation of certain cultural values and or better still to transgressive attitudes in a society that is in the process of radical transformation. As such, transgression and cross cultural blending are the focal points of our discussion in this research. We have chosen to analyse some literary works of Adélaïde Fassinou, a *béninoise* who came into the literary scene at the threshold of the new millennium, in 2000. It could then be said that Fassinou belongs to a new generation of African writers, the writers of the new millennium.

The title of her first novel is revealing. Its title, *Modukpè, le rêve brisé* could imply that man always has a dream but in the course of time, this dream could be broken due to one factor or the other. In Fassinou, the lack of the realization of dreams could be the result of our vision of the world where new ideas oppose tradition to the extent that modernity is seen simply as a transgression of the laws of tradition. Admittedly, it is transgression in the fictional novel, a transgression against tradition and or nature because "nature has its laws". The life experiences of man especially the female gender, "A whole lifetime is not enough to speak about it" And the story of being "Thrown to the lions" is one of such experiences. Reading Fassinou's work, one

could note that she presents enough social problems which reflect the notion of transgression. As a result, for the woman to liberate herself, the author who represents the woman, resorts to writing “Poems of love and brambles” of “Her exiles and her loves” because it is needful to speak so as to feel better within oneself. This action of breaking the silence by the woman constitutes in itself a transgression because, in the culture of the author, the woman should be reduced to silence.

Fassinou has the urge to show that cruelty in the home, inflexible will, excessive masculinity and insensibility could lead to rebellion, dissatisfaction and violence which could affect the whole society. In view of this, to love one child above the others could compromise family cohesion. It is in this regard that suicide formed part of the theme of this research. This could represent the image of national violence provoked by tribalism and geopolitics which could be noticed in many countries on the African continent.

For most critics, the transgression of traditional values is due to cultural blending because this blending is seen as the evolution of the society and the culture which represent a society that finds itself at the cross roads. Transgression in Fassinou’s works is the demystification of certain traditional beliefs. The transgression of some characters leads to bitter and traumatic experiences. Be that as it may, the author recommends/advocates, through her writing, a way of escape: hope. It shows through the representations made by the author that determination to overcome the challenges faced and the decision to put a cross on past bitter experiences are strong indications for individual transformation which would lead to the desired transformation and development of Africa.

Transgression and cultural blending in the works of Fassinou are not limited to thematic study; it is also about the transgression of standard language codes and the mixing of languages. The second part of this thesis is devoted to the stylistic study of Fassinou’s works. As such, we are going to equally study formal aspects of Fassinou’s writing as a symbol of transgression and transcultural blending.

Résumé

Dans le roman *Jeté en pâture* d'Adélaïde Fassinou, le personnage féminin, Fifamè, déclare que « les livres ont un côté attachant. Ils déroulent sous nos regards la vie de personnes qui nous semblent si proches que nous nous identifions à elles. Certaines histoires ressemblent à la nôtre » (JP, 147). Fassinou elle-même dit :

En lisant ce livre, chère amie, tu feras également tienne l'histoire de toutes ces femmes qui n'ont vécu nulle part, sauf dans mon imagination.

Mais la fiction dans laquelle elles se meuvent nous les rend encore plus proches et nous fait partager leurs drames (MRB, 7).

Ces propos reflètent l'idée de la sociocritique qui indique qu'une œuvre littéraire pourrait être une représentation de la société de son auteur(e). Ceci revient à dire que des événements réels peuvent alimenter de plus en plus l'imagination littéraire. Aussi, poursuit-elle, « un livre est un chemin jalonné de marches, de chutes et de courses vers des lendemains qui chantent ou qui déchantent » (JP, 147). Les verbes « chanter » et « déchanter » dans ces propos dévoilent la conception de l'écriture à laquelle Fassinou adhère. « Chanter », à notre avis, pourrait dénoter les gains des croisements des cultures, le résultat même du modernisme. « Déchanter » pour sa part pourrait renvoyer à la violation de certaines valeurs traditionnelles et ou mieux encore aux attitudes transgressives dans une société en pleine mutation. Ainsi donc la transgression et le métissage culturel constituent le point central de la discussion de cette recherche. Nous avons choisi d'analyser quelques œuvres littéraires d'Adélaïde Fassinou, une écrivaine béninoise qui est entrée sur la scène littéraire au seuil du nouveau millénaire, en 2000. Par ce fait, on dirait que Fassinou appartient à une nouvelle génération d'écrivains : les écrivains du nouveau millénaire.

Le titre du premier roman de Fassinou est révélateur. Il s'institue *Modukpè, le rêve brisé*, qui implique que l'homme a toujours un rêve mais au cours du temps, ce rêve pourrait être brisé. Chez Fassinou, ce manque de matérialisation de rêves serait le résultat de notre vision du monde où les conceptions nouvelles rivalisent avec la tradition au point que la modernité soit simplement vue comme une transgression de lois de la tradition. C'est certes la transgression dans l'univers romanesque, une transgression contre la tradition et / ou la nature car « la nature à ses lois ». Et les expériences vécues par l'homme et surtout par la femme, *Toute une vie ne*

suffirait pas pour en Parler. Et l'histoire d'être *Jeté en pâture* est l'une de ses expériences. En lisant l'œuvre de Fassinou, on peut constater qu'elle présente assez de problèmes sociaux qui renvoient à la notion de la transgression. Il en résulte que, pour se libérer, l'auteure qui représente la femme, recourt à écrire des *Poèmes d'amour et de ronces*, de *[S]es exiles*, *[s]es amours* car il faut parler pour se sentir bien en soi-même. Cette action de briser le silence par la femme constitue aussi en elle, une transgression car dans la tradition de l'auteure, la femme devrait être réduite au silence.

Fassinou a besoin de montrer que la cruauté au foyer, la volonté inflexible, la masculinité excessive et l'insensibilité conduisent à la révolte, au mécontentement et à la violence pouvant affecter toute la société. Eu égard à cela, aimer un enfant au-dessus des autres compromettrait la cohésion familiale. C'est ainsi que le sujet du suicide fait partie de cette recherche. Ceci pourrait représenter l'image de la violence nationale provoquée par le tribalisme et la géopolitique qu'on pourrait remarquer dans plusieurs pays sur le continent africain.

Pour la plupart des critiques, la transgression des valeurs traditionnelles est due au métissage culturel car ce métissage est vu comme une évolution de la société et de la culture qui représente une société qui se trouve à la croisée des chemins. La transgression dans l'œuvre de Fassinou est la démythification de certaines croyances traditionnelles. La transgression de certains personnages conduit aux expériences amères et traumatisantes. Quoi qu'il en soit, l'auteure préconise toujours, au moyen de son écriture, une voie de sortie : l'espoir. Il transparaît des représentations que fait l'auteure que la détermination pour surmonter les défis et la décision de mettre une croix sur les expériences amères du passé sont des indications fortes pour la transformation individuelle qui amènera à la transformation et au développement tant désiré de l'Afrique.

La transgression et le métissage culturel dans l'œuvre de Fassinou ne se limitent pas aux études thématiques ; il s'agit également de la transgression du code langagier standard et du mélange des langues. La deuxième partie de cette thèse est consacrée à une étude stylistique de l'œuvre de Fassinou. Pour cela, nous avons étudié également les aspects des aspects formels de l'écriture de Fassinou comme symbole de la transgression et du métissage culturel.

Table des matières

Title page	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	i
Dédicace	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ii
Remerciements	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	iii
Déclaration	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	iv
Abréviations	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	v
Summary	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	vi
Résumé	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	viii
Table des matières	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
Introduction générale	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Première partie : Approche sociologique	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	7
Chapitre I : De la famille à la société	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10
Chapitre II : Adélaïde Fassinou et la religion	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	22
Chapitre III : La représentation du SIDA dans l'écriture de Fassinou	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	37
Chapitre IV : Une représentation du suicide : Fassinou et le récit de Zita	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	51
Chapitre V : Le féminisme : une réévaluation de l'identité féminine dans l'œuvre d'Adélaïde Fassinou	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	65
Chapitre VI : Le problème de la participation de la femme à la vie politique	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	88
Chapitre VII : La ville africaine : symbole de la transgression et du métissage culturel	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	108
Chapitre VIII : Le conflit et la réponse thérapeutique	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	127
Deuxième Partie : Approche stylistique	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	149
Chapitre IX : Les aspects stylistiques, syntaxiques et lexicaux	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	151
Chapitre X : Des genres littéraires dans les romans de Fassinou	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	172
Conclusion générale	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	200
Bibliographie	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	206

0. Introduction générale

0.1 Contexte

Sans doute le roman africain francophone moderne, en tant que genre, dans sa forme et dans son orientation, est une extension de la littérature française d'où elle emprunte la langue et des techniques tout en reflétant l'histoire et la culture propres à l'Afrique. Pourtant, en écrivant en français, maints écrivains africains modernes n'hésitent pas de recourir aux techniques tirées de la tradition orale, en dépit de leur perception fondée sur les canons de l'écriture occidentaux (Kihindou, 2011: 9).

Cependant, la littérature féminine africaine semble aller au-delà des limites de la littérature africaine masculine : l'écriture féminine est aussi engagée que l'écriture masculine (le cas de Mongo Beti, Ferdinand Oyono, Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, Ngandu Nkashama, etc.). Cependant elle s'insurge contre une tradition africaine considérée par certains comme naturelle, et conséquemment normale et intangible.

Dans cette perspective, l'écriture féminine a renversé « l'ordre établi » en inaugurant un nouveau discours de rébellion dans les canons de la littéralité moderne africaine et la vision du monde africain (Borgomano (1989), Cazenave (2005)). Cette perception de la littérature, à l'encontre de ce qui est considéré comme la norme, laisse à penser au métissage (un mélange des cultures africaines hétérogènes et des cultures occidentales) et la transgression de la vision du monde de l'Afrique traditionnelle. Donc la question de la « transgression et / ou du métissage » dans les écritures d'une nouvelle génération des écrivains, dont Adélaïde Fassinou, se pose avec acuité. L'œuvre d'Adélaïde Fassinou est constituée de *Modukpè, le rêve brisé* (2000), *Yémi ou le miracle de l'amour* (2000), *L'oiseau messenger* (2002), *Enfant d'autrui, fille de personne* (2003), *Toute une vie ne suffirait pas pour en parler* (2002), *Jeté en pâture* (2005), *La petite fille des eaux* (2006), *Les bénis des dieux et les autres* (2007), *Poèmes d'amour et de ronces* (2009), *Mes exiles et mes amours* (2010), *Papa je ne suis pas ta femme* (2010) et *La sainte ni touché* (2011). Parmi ces écritures, *Modukpè, le rêve brisé* (MRB), *Toute une vie ne suffirait pas pour en parler* (*Toute une vie* (TUV)), *Jeté en pâture*, *Poèmes d'amour et de ronces* (PAR), *Mes exiles et mes amours* (MEMA) sont à la base de cette recherche.

Le choix de cette écrivaine vient du fait qu'elle est parmi celles qui incarnent le mieux cette tendance dans une Afrique moderne et postcoloniale qui cherche encore ses identités culturelles et littéraires.

Colebrook affirme ce qui suit :

Violer la règle constitue une partie véritablement essentielle du jeu/drame de la fiction car la limite est alors reconnue. Les limites et les bornes évoquent des idées de rigidité et des positions fixes, des domaines séparés qui sont décousus. Par conséquent, en sapant continuellement ces contraintes par les interprétations des personnages respectifs et un processus mental, cela contribue d'une certaine manière à ce projet (2012) (notre traduction).

Par conséquent, dans la culture des sociétés représentées dans les romans africains féminins, lorsqu'une femme prend la parole pour ou contre telle ou telle situation, cela est jugé comme une transgression sociale qui viole la tradition dans ces univers où la femme n'a pas droit à la parole.

On peut entrevoir le fait que Fassinou s'occupe des faits actuels qui ont des conséquences directes sur son pays. Elle se fait le porte-parole de l'Afrique de l'Ouest, voire de l'Afrique tout entière. Dans son œuvre, Fassinou parle du SIDA et des Organisations non gouvernementales (ONG) qui s'occupent des enfants abandonnés sans éducation normale. Elle donne une voix aux femmes et aux enfants, ces catégories les moins privilégiées de la société. Bien que la femme soit considérée comme un être faible, elle est une héroïne dans des domaines qui lui sont réservés, dont la maternité par exemple. C'est ainsi que Modukpè, l'héroïne et la narratrice de *Modukpè le rêve brisé* met au défi, non seulement les hommes mais elle accuse également Dieu d'avoir donné la tâche de la maternité aux femmes car la femme rime avec la souffrance. Néanmoins, cette prise de position dans ses représentations littéraires n'affecte pas sa croyance en la suprématie de Dieu et son assistance à la création.

Dans la tradition occidentale, des paradigmes transgressifs ont largement contribué au changement social. C'est l'exemple de l'amour courtois qui, à son tour, a influencé des relations hommes et femmes en Afrique moderne. Dans bien des cas, la femme représente le côté passif d'une relation. Cependant le personnage féminin de Nani dans la nouvelle « Le bouton BIS » du recueil *Toute une vie*, domine et contrôle Kali, son époux, au point même de contrôler l'air qu'il

respire. « La polémique dont représente [Nani] vient de la manipulation du rôle traditionnel » (Gardner-Stephens, 2012).

Concernant le métissage, Wisker (2007 : 187) affirme que dans la théorie postcoloniale, l'hybridité se réfère à la création d'une nouvelle forme de transculturel au lieu d'une forme multiculturelle dans un espace produit par la colonisation d'où les peuples, indigène, immigré, colonisateur et colonisé, vivent et meurent. Elle affirme en plus qu'il y a à faire des nouveaux mélanges aux niveaux linguistique, culturel, politique et de croyance raciale qui se forment comme en expérience vécue. Dunphy et Emig (2010 : 7) voient l'hybridation (un processus) ou l'hybridité (un état) non pas simplement comme un amalgame des positions culturelles existantes à des nouvelles homogènes mais comme des échanges et des défis continus qui modifient considérablement des points de vue originaux.

Volet (1999 : 109) estime que « la sagesse traditionnelle héritée du passé est reconstruite jour par jour, an par an, génération après l'autre, pour qu'elle s'adapte aux nouvelles circonstances ». Ceci implique, selon le même auteur, que certains conflits « ne seront résolus que si on fait une entorse au règlement traditionnel » (*Ibid.* : 185). Dans cette lancée, on ouvre ainsi la voie à « une nouvelle génération des anciens qui redéfiniront les valeurs traditionnelles, les droits et les aspirations » (*Ibid.* : 184). La survie de l'Afrique de l'Ouest, voire celle de l'Afrique toute entière, « réside dans la communication, le mélange et l'abolition des frontières » (Volet, 2001 : 199, citant Soukey, un personnage dans *Soukey* de Mariama Ndoeye).

On voit ce mélange des cultures, la tension entre la tradition et la modernité, qui sauve la vie des gens comme le personnage Kai dans la nouvelle « L'hôte indésirable » de *Toute une vie* de l'anéantissement bien qu'elle ait causé la destruction, l'anéantissement de tout un clan (TUV). L'écrivain, comme l'affirme John Audu, est « un éducateur, un historien et un critique au milieu d'un effort historique pour garder l'équilibre de la faiblesse et du pouvoir d'une société pour construire un futur sain, une société sans rareté ni besoins » (2013 : 81). En outre, selon le même auteur, la littérature devient un processus historique du passé et du présent qui construit le futur en regardant le présent insatisfait/mécontent, jetant un coup d'œil sur le passé pour voir ce qu'il était et en faire une sélection des deux pour un meilleur futur (*Ibid.*) La fiction devient, pour l'écrivain, un meilleur outil pour expliquer des questions et des situations.

On pourrait dire que la cause de la transgression et du métissage serait le désir par l'homme de se satisfaire, de prendre ses responsabilités et l'égoïsme qui, est des fois, au détriment de soi-même, d'autres personnes ou bien de deux à la fois.

Étant un témoin de sa société, et soucieuse de prendre des initiatives, Fassinou alors écrit ses expériences et celles des autres pour avertir le lecteur.

Le lecteur de sa part se voit comme un examinateur qui évalue et essaie de s'identifier avec les personnages et il s'examine pour pouvoir se construire à la lumière des leçons tirées de ce qu'il lit.

0.2 Les objectifs du projet

Par une analyse critique de l'œuvre littéraire d'Adélaïde Fassinou, les objectifs de ce projet **sont** de trouver des réponses aux questions suivantes :

- Quelle est la place de la femme dans un monde métis ou changeant ?
- La femme, peut-elle profiter du changement social ?
- La femme peut-elle initier ce changement ?
- La femme, est-elle agent ou victime de ce changement ?
- Comment l'écriture féminine a-t-elle évolué dans le discours sur les questions du genre ?

Cette recherche vise à susciter l'attention de la critique sur les écrivains d'une nouvelle génération, et particulièrement sur Fassinou. Elle vise à étudier la position de Fassinou au sein de la nouvelle tendance dans le domaine littéraire. Cette recherche vise également à mettre la question de la femme au centre des préoccupations dans la reconstruction des nations africaines.

Nous avons cherché aussi à développer l'étude critique de ce qui existe déjà sur la transgression et le métissage culturel dans les écritures littéraires, la subversion de la langue et de la culture française et les expressions de l'oralité, ce que Mabana (2009) appelle « l'orature ».

0.3 Méthodologie

Dans cette étude, nous nous sommes servis de la méthode sociocritique et la méthode textuelle pour analyser les vicissitudes des personnages dans des textes à étudier. La sociocritique est définie par Claude Duchet (1979 : 4) comme « la réorientation de l'investigation socio-historique

du dehors vers le dedans, c'est-à-dire l'organisation interne des textes, leurs systèmes de fonctionnement, leurs réseaux de sens, leurs tensions, la rencontre en eux de discours et de savoir hétérogènes ». En plus, Duchet estime que l'accent n'est pas mis sur l'auteur mais sur le discours de son écriture. Le sujet textuel est alors reconnu à travers les clivages sociaux et idéologiques auxquels les êtres humains deviennent des ombres d'un univers théorique. Selon Foyelle (1978), la sociocritique a l'intention d'étudier le statut social d'un texte qui affirme qu'il existe une relation entre le contenu littéraire et de nombreuses réalités historiques et sociologiques qui sont étroitement liées à la vie humaine à laquelle le texte littéraire est subjectif, alors même que la société est objective. Les réalités sociales sont alors établies dans un univers textuel.

Selon Fernandes (2007), une étude thématique n'est pas suffisante pour justifier la créativité artistique d'un écrivain. Eu égard à cela, cette recherche sera menée en utilisant une structure théorique et une théorie linguistique pour voir les considérations formelles de l'écriture. Les œuvres d'Adélaïde Fassinou seront lues dans un premier plan afin d'avoir une vision du monde imaginaire décrite dans l'écriture. Ensuite, il s'agira d'étudier le rapport, s'il existe, entre la perspective culturelle de la République du Bénin (un pays représentant l'Afrique Occidentale) et l'œuvre de Fassinou. Pour Boehmer (2005), la vision du monde d'une histoire venant de Barbade ou du Nigeria par exemple serait peu accessible sans une recherche textuelle. En cela, d'autres connaissances, venant par exemple de l'oralité, des rites traditionnels, des formes linguistiques populaires ou d'autres, pourraient être intégrés dans la recherche d'une compréhension d'une vision du monde donnée.

Bien que le choix de l'univers à construire pour un auteur soit secondaire dans certains cas, on pourrait trouver l'influence de la société dans sa fiction. Cependant, un texte littéraire ne devrait pas être considéré uniquement sur le point de vue purement sociologique. Comme Newell (2006 : 41) le dit, « considérer un texte littéraire comme une représentation idéale de la société c'est nier la créativité de l'auteur aussi bien que la textualité de l'œuvre, la fonctionnalité des personnages et les qualités littéraires du langage ». L'efficacité de l'imagination donne un vif élan à étudier les aspects sociaux d'un roman et le rôle du roman comme fournisseur et réservoir d'images (Barsky, 2004).

Nous avons aussi analysé des aspects de la société béninoise moderne pour établir, comme le dit Ouston (1977 : 936), s'il y a un rapport fondamental entre le sens du texte littéraire et sa situation bien connue ou des « réalités » extra-textuelles « réprimées ». Ceci confirme que ce que Pierre Bourdieu amène dans les études de la littérature pour analyser des textes littéraires. Il s'agit de lier les niveaux interne et externe de l'analyse (Bourdieu dans Speller, 2011: 39) afin de découvrir ce que l'auteur pose comme problème (qu'il le sache ou non) et de trouver s'il l'a résolu ou pas (Valery dans Speller, 2011: 45).

D'autres sources comme des livres, des articles de revue, des œuvres critiques et des réseaux de l'internet ont été consultés pour équilibrer la recherche. La lecture d'une vaste gamme d'opinions sur le sujet a été utilisée pour suffisamment évaluer et fournir des idées critiques.

La méthode sociocritique et la méthode textuelle ont servi de base sur laquelle l'œuvre de Fassinou a été analysée. Les œuvres littéraires dans un premier temps ont été étudiées comme des univers autonomes ; puis elles répondront à la question socio contextuelle d'une éventuelle influence de l'auteure par sa société. Pour y arriver, les considérations sociologiques de la société de l'auteure, la République du Bénin, seront analysées

PREMIÈRE PARTIE : L'APPROCHE SOCIOLOGIQUE

Analysant l'œuvre de Kourouma, Madeleine Borgomano (1998 : 8) estimait qu'« écrire des romans, [des œuvres littéraires en général], c'est pour Ahmadou Kourouma, une façon de faire une sociologie vivante », c'est-à-dire de rendre vivante la société de l'auteur. Ce constat pourrait être remarqué d'emblée par le lecteur de l'œuvre de Fassinou dans la mesure où l'auteure valorise par son écriture la culture de la société béninoise. Comme d'autres écrivains africains, l'ambition de Fassinou « n'est nullement d'être exhaustive [sur ce qui se passe dans sa société] mais c'est seulement d'éveiller [chez le lecteur] la curiosité de connaître, au moins à travers sa littérature, un petit canton de l'Afrique » (Borgomano 1998 : 5), le Bénin, ce pays représentant l'Afrique, surtout l'Afrique occidentale. À travers son œuvre, Fassinou essaie de poursuivre l'excellence pour restaurer le contenu original local de la valeur culturelle africaine sans perdre la perspective globale car le monde devient de jour en jour un village global.

Toujours fidèle à la tradition africaine selon laquelle l'art n'est jamais séparé de l'éducation, Fassinou ne chante ni n'écrit pour la beauté seulement, elle utilise par contre cette beauté pour éduquer et transmettre ses différents messages à sa société. Elle s'inscrit dans la logique de lier l'utile à l'agréable car, selon cette perspective, une œuvre d'art n'est belle que lorsqu'elle détient une vérité et contribue à bâtir la communauté de l'auteur.

Comme l'ont fait ses précurseurs, les écrivaines francophones, Fassinou contribue à cette vision de l'art en faisant entendre sa voix sur la scène littéraire à partir de 2000 avec la publication de *Modukpè, le rêve brisé*. Irène Assiba d'Almeida écrit dans sa dédicace d'*African women writers : destroying the emptiness of silence* « À toutes les femmes d'Afrique qui ont levé la voix, tracé la voie et continuent de lutter pour tuer le vide de silence » (notre traduction) (1994). L'emploi du vocable « tuer » exprime la vision de l'auteur qui pense qu'écrire contribue à « tuer » les mauvaises idées, les injustices ou les systèmes qui vous oppriment dans ce monde. Les récits inspirés des histoires des femmes, par exemples, deviennent un outil pour la lutte de libération de la femme, à l'instar de la Négritude qui jadis incarnait la promotion et la revalorisation de la culture négro-africaine.

Dans cette étude, nous avons analysé l'œuvre de Fassinou à travers les aspects sociaux suivants : la conception de la famille, l'ignorance sociale, l'amour naïf, le conflit des générations et la

question des genres. L'attention portera également sur les considérations politiques avant d'arriver à la psychothérapie que suggère l'auteure à travers ses métaphores.

Avant de faire cette analyse, il est important de résumer les romans et deux recueils de poèmes de Fassinou dont la lecture est à la base de cette recherche. Il s'agit de *Modukpè, le rêve brisé* (2000), *Toute une vie ne suffirait pas pour en parler* (2002), *Jeté en pâture* (2005), *Poèmes d'amour et de ronces* (2009), *Mes exiles et mes amours* (2010).

Modukpè, le rêve brisé (MRB) est le premier roman d'Adélaïde Fassinou dont une jeune fille du nom de Modukpè est à la fois protagoniste et narratrice. Elle est née dans une famille polygame où elle doit se frayer un chemin. Ce n'est pas seulement dans sa famille qu'elle doit le faire, elle doit se frayer une voie à travers les pièges de la vie aussi. Dès son jeune âge, elle devient « une mère » à ses frères et sœurs parce que sa mère quitte le foyer et les laisse à la merci de leur père. Plus tard dans sa vie, après avoir passé un temps avec Monsieur Robert, un de ses professeurs à l'université, ce dernier l'abandonne parce qu'elle devient enceinte. Cette séparation, motivée par son refus d'avortement à la demande de Monsieur Robert, est présentée dans l'œuvre comme la fin de son rêve de devenir juriste car, désormais, sa vocation est de s'occuper de son enfant. De plus, Modukpè est déçue en essayant aux jeux d'amour pour la deuxième fois suite à son mariage avec Freddie. L'élan amoureux cède de plus en plus la place à la déception car Freddie devient infidèle : il a deux garçons avec une infirmière qui attend en plus son troisième enfant. À l'instar de Ramatoulaye dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, Modukpè accepte de rester dans cette union avec Freddie au lieu d'opter pour la rupture comme Aïssatou dans le roman de Bâ précité.

Toute une vie ne suffirait pas pour en parler est un recueil de huit nouvelles publié en 2002. Ces nouvelles sont des récits passionnants narrant non seulement les expériences personnelles variées de ces femmes dans le mariage, mais aussi des témoignages que ces femmes rapportent suite à l'observation de leur environnement immédiat. Dans ce recueil, l'auteure passe en revue tout ce qu'elle considère comme maux sociaux, principalement dans une période de l'histoire où l'Afrique cherche encore à se définir sur l'échiquier mondial. La plupart des nouvelles dépeignent en décrivant les maux sociaux qui rongent la femme africaine comme, entre autres, le Sida, l'infidélité conjugale, la polygamie, le divorce, le mariage précoce et forcé, la jalousie, le conflit des générations, etc. Ensuite, Fassinou ne manque pas, dans une des nouvelles, de placer

la femme au centre de l'entreprise politique en dépeignant une femme dont l'ambition politique pousse à devenir présidente. Il s'agit d'un défi lancé aux hommes car le domaine politique en Afrique reste encore l'apanage de l'homme.

Le drame d'Alain et de Fanta dans *Jeté en Pâturage* c'est qu'après une nuit idyllique, Alain est jeté en prison le lendemain même de son arrivée de la France au pays pour les vacances de fin d'année. Il s'agit pour l'auteure de décrire un monde dans lequel les arrestations arbitraires sont monnaie courante. L'arrestation d'Alain au commissariat lui donne une occasion de savoir ce qui se passe dans son pays étant donné qu'il est né en France et ne sait presque rien de ce qui se passe chez lui. Ce roman est aussi celui dans lequel le thème de l'aliénation préoccupe l'auteure. En France, Alain est une sorte de citoyen marginalisé à cause de son origine africaine, alors qu'en Afrique ce personnage se sent comme un étranger.

Adélaïde Fassinou utilise aussi des poèmes pour lever sa voix concernant le sort des femmes et des enfants. Dans *Poèmes d'amour et de ronces*, qui contient onze poèmes, il y a des hymnes aux martyrs. Fassinou se sert des expériences des hommes et surtout des femmes célèbres à l'instar de Aung San Sun Kyi et Ingrid Betancourt qui sont emprisonnées et d'autres assassinées pour leurs opinions. *Mes exils et mes amours* sont des poèmes reflétant la nostalgie des femmes noires qui sont en « exil » en Occident. Cette nostalgie est comparée à « l'amour d'une femme pour l'homme de sa vie », ce qui renvoie à des histoires des femmes dans les œuvres précédentes.

Quand on lit Fassinou, on remarque que la famille est au centre de toute complication, ce qui implique que la société dépend de la famille pour sortir des conflits qui la frappent et pour son développement. Mais comment Fassinou conçoit-elle la famille ? Quelle valeur lui accorde-t-elle dans son écriture ? Notre étude de l'œuvre de Fassinou commence par cette préoccupation.

CHAPITRE I : DE LA FAMILLE À LA SOCIÉTÉ

1.1 Introduction

L'œuvre d'Adélaïde Fassinou s'inscrit dans la logique du réalisme qui caractérise la plupart des œuvres produites par des Africains. Un lecteur avisé pourrait facilement y découvrir la récurrence d'une thématique fondée sur la société, qu'on pourrait dire celle de l'auteure, dans laquelle l'être n'est à comprendre que parmi les autres. Dans cette perspective, Fassinou procède de manière graduelle en allant de la plus petite de cellule vers le plus complexe des mondes. La meilleure façon d'avoir une vue approfondie de la société serait, pour Fassinou, de commencer par comprendre la famille en tant que cellule de base ayant la potentialité de représenter la société dans son ensemble. Les membres de la famille sont les membres de la société. Et par conséquent, les valeurs et les mœurs de la famille contribuent à bâtir ou à détruire la société. Dans l'œuvre de Fassinou, on découvre aussi que les problèmes d'une famille peuvent devenir les problèmes de la société en général. Pour illustrer sa position, l'auteure met en scène le cas comme exemple celui du sida. La possibilité de transmission de ce virus d'un individu à l'autre fait que cette maladie devienne un problème global. Le personnage de Kaï, en est accusé dans l'œuvre :

Tu es porteuse d'un virus qui peut transmettre la maladie du SIDA à des centaines, voire des milliers de personnes. Dieu seul connaît le nombre exact de gens que tu as déjà contaminés (TUV, 26).

Fassinou décrit alors des situations frappantes de l'univers romanesque en utilisant la famille et aussi l'individu dans la famille comme un miroir par lequel elle expose les situations des individus dans la société en général. La famille, étant une institution qui se charge du développement de la moralité et du caractère, qui guide l'individu, qui enseigne à respecter la tradition, elle inculque la discipline sociale, comment être leader et rendre service à la communauté (Evwierhoma, 2010). Comment Kaï, une adolescente à seize ans, peut-elle s'installer en ville avec des amis ? L'auteure voudrait imputer cela à l'instabilité de la famille. Il y a un vide dans la famille. Ce vide est l'absence de responsabilité des parents car la famille est la première institution où il faut préparer les enfants à la vie au sein de la société.

Étant donné que la famille est « la chose la plus importante dans ce monde » (JP, 148), Fassinou la met au centre de son écriture littéraire à travers son recueil de nouvelles dont l'entrée commence ainsi: « Chez les Dunian » (TUV, 11). Il s'agit ici de mettre en exergue une famille à l'intention du lecteur, celle de Monsieur et Madame Dunian. L'auteure ne tarde pas à l'introduire en présentant sa composition : « les enfants Dunian le fils, Marc-Antoine, la fille, Simone, la cadette Poupette, les parents, et la servante, Kai » (TUV, 7). On remarque l'insertion des membres de famille dont l'appartenance à la famille pourrait être discutable selon certaines cultures comme celle de l'Occident. Néanmoins, selon P. C. Nwobi (Mezieobi et Opara 2007), cette notion de la famille élargie se conforme à la vision du monde africain qui estime que la famille comprend les mariés, leurs enfants, leurs frères et sœurs, leurs parents, leurs beaux-frères et belles sœurs et des dépendants y compris les servants.

En parlant à Kai, sa servante, Monsieur Dunian lui dit : « nous sommes désormais responsables de ta vie, puis que nos enfants et toi-même vous êtes embarqués sur la même galère » (TUV, 26). On peut voir qu'en Afrique, le partage d'une même demeure fait des individus des membres de famille à part entière. Lorsqu'on examine ce qui se passe dans cette famille des Dunian, voire dans celles des Koffi et autres qui sont présentées dans l'œuvre de Fassinou, on voit qu'une famille reflète l'image de tout un clan. On peut en déduire que si une famille est détruite, on perd tout un clan. Ceci implique que la famille en Afrique est très large : il y a les « deux familles qui à leur tour, s'imbriquent dans de multiples alliances du côté de nos oncles, tantes, grands-pères et grands-mères » (TUV, 153).

Comme la famille représente tout un clan, c'est bien dire que la famille représente la société tout entière, un représentant de « chez nous » ; une expression qui s'utilise partout dans l'œuvre de Fassinou. Cependant chaque membre de famille joue un rôle qui lui est assigné par la coutume. C'est comme le corps humain qui a des parties différentes et dont chaque partie remplit une obligation spécifique pour le bien-être du corps dans son ensemble. Cette répartition des rôles mène à une hiérarchisation de la structure de base ayant comme conséquence la suprématie du chef de famille, l'homme, que Fassinou présente comme « le grand baobab dont l'ombre devrait couvrir sa famille pour la protéger [de tous les] méfaits » (TUV, 12). Ce chef devrait être un homme qui sait assumer ses responsabilités de père et d'époux (TUV, 32). Même s'il n'y a pas de 'chef', la société suppose qu'un homme soutient une mère qui élève seule ses enfants. Cette

situation est observable en Afrique dans les pays comme l'Ouganda et le Nigeria. Dans ce dernier pays, qui est plus proche du pays de l'auteure, le Bénin, une chanson qu'exécutent les mendiants quand ils viennent solliciter l'aumône est comme suit : « où est le père de la maison/ qu'il vienne nous donner une aumône ».

L'œuvre de Fassinou montre que ce statut de chef n'est pas là pour dominer ni abuser, alors que l'homme l'utilise pour exploiter les autres membres qu'il dirige, à la maison, au bureau, dans une communauté ou dans une position de pouvoir au niveau national. Des pères comme Kali dans *Toute une vie* et Alex Koffi dans *Jeté en pâture* savent assumer leurs responsabilités tandis que des hommes comme Willy, le deuxième mari de Cica dans *Toute une vie*, ne semblent pas remplir leur devoir. Il y a aussi des pères comme celui de Modukpè dans *Modukpè, le rêve brisé* et le vieux Singbo dans *Toute une vie* qui dirigent leurs maisons avec une main de fer. Pour ces derniers, il s'agit des familles polygames. Le père de Modukpè a quatre épouses, le vieux Singbo en a dix ou onze. Le mari d'Affou, Monsieur le Ministre rend la vie difficile aux membres de sa famille et le monde autour de lui : ceci représente une transgression contre les membres de la famille.

On peut dire que Fassinou se sert de l'écriture littéraire pour critiquer le rôle social du père dans la société africaine moderne. À la lumière des personnages présentés ci-dessus, le rôle du chef de famille est réduit à celui du despote pour qui les règles ne sont faites que pour les autres. On peut donc entrevoir que la défaite ou la réussite de la cellule de base, qu'est la famille, est fonction de ce qu'aura fait l'homme en tant que responsable. Et l'épanouissement de toute la société en dépend.

Après l'homme c'est la femme qui préoccupe l'écriture de Fassinou en tant que la deuxième composante dans la structure familiale décrite dans ce chapitre. Bien qu'elle soit considérée généralement dans la littérature africaine comme un être faible qui subit tous les abus de l'homme et une *second class citizen*, comme le titre de l'un des romans de Buchi Emechita, (1994) la décrit, l'œuvre de Fassinou présente la femme comme détenant « une force de caractère insoupçonnée sous son apparence fragile » (MRB, 13). Telle est la description qu'en fait Modukpè, l'héroïne/narratrice, parlant de sa mère. On lit dans le même texte que cette force de caractère que détient la femme a la potentialité de transformer l'homme pour le mieux de sa société. Par exemple, le personnage Madame Dunian dans *Toute une vie* a pu transformer un

« certain bouledogue de ministre en un gentil tonton qui désormais distribuait des compliments, des sourires et même des rires autour de lui » (TUV, 10). La femme c'est une mère. L'œuvre de Fassinou la présente comme suit : « Une mère, n'est-ce pas elle qui donne la vie et qui, après Dieu, tient dans ses mains le destin des enfants sortis de ses entrailles ? » (JP, 31). Cette proximité de la mère vis-à-vis de l'enfant serait incomplète si Fassinou n'évoquait pas le désir préalable qu'a la femme pour l'enfant : « le père n'est qu'un géniteur et il a le choix de n'être que ça ou d'autre chose plus tard mais la mère n'a pas tellement de choix » (MRB, 61). On voit le cas de Modukpè et son amant Monsieur Robert dans *Modukpè, le rêve brisé*. Quand Modukpè lui dit qu'elle attend son bébé, Monsieur Robert n'en veut rien entendre. La mère veut donner la vie alors que le père choisit l'avortement. À travers son héroïne Modukpè, Fassinou choisit la vie plutôt que la mort. Il y a des filles dans la situation de ce personnage qui auraient préféré l'avortement à la souffrance et l'humiliation. Il y a même des femmes mariées qui avortent à cause d'un problème ou un autre, pour la plupart, à l'insu de leurs maris. Pour l'homme, la décision d'avorter n'est qu'un simple exercice comme tout autre. Gnonmi, la fille jumelle de Maguy dans *Toute une vie*, explique l'attitude de l'homme de la sorte :

Elle comprenait maintenant pourquoi certains pères se désintéressent du sort de leur procréation. Cinq minutes de leur existence ne représentent rien à leurs yeux ! On n'accorde de valeur à une chose, que lorsqu'on l'a acquise de haute lutte. Et seules les mères ont vraiment souffert neuf mois durant pour mettre au monde leur enfant (TUV, 96).

Ces propos impliquent que ce qu'on gagne très facilement n'a pas de valeur car on risque de le gaspiller ou de l'abandonner. Gnonmi la jumelle parle ainsi parce que son père abandonne sa mère. On peut voir l'attitude de l'auteure de stigmatiser le comportement de l'homme qui, de plus en plus et beaucoup plus facilement, abandonne sa famille. C'est la superstructure qui s'écroule dans un monde fondé sur la suprématie de l'homme. L'œuvre de Fassinou présente cependant un tableau où la femme est valorisée. La solidarité entre les femmes est présentée comme une compensation de force perdue en vue de rétablir l'équilibre nécessaire. Pour l'illustrer, une mère dans *Modukpè, le rêve brisé* parle à sa fille de la sorte « Dukpè ma fille, je suis avec toi; dans cette épreuve dis-toi que tu n'es pas seule, ton enfant naîtra avec ou sans un père, mais il aura deux mères et ne sera pas malheureux » (MRB, 64). Être mère ramène donc

quelque fierté car Modukpè se dit « Moi aussi, j'allais donner la vie ! Désormais, on m'appellerait mère » (MRB, 88).

Fassinou, sous la peau de Modukpè souligne ici l'importance de la maternité dans la société africaine traditionnelle. Cet extrait révèle qu'une femme sans enfant(s) ne vaut rien. Cependant l'auteure s'appuie plus sur la solidarité des femmes que sur leur fierté pour décrier l'attitude irresponsable de l'homme sur les questions de famille. À ce stade, il est important d'examiner les relations qui caractérisent les deux composantes majeures de la famille.

1.2 Les relations homme et femme, époux et épouse

Si on examine la famille comme cellule de base, par exemple celle de Monsieur le Ministre et celle de Cica et son deuxième époux Willy dans *Toute une vie*, on peut voir que la plupart de temps, la femme est victime de violence domestique. Un voisin de Philippe, le héros de *Fidélité conjugale dans la tourmente* de Blommaert Kemps l'a si bien dit :

Philippe, dira-t-il, es-tu un homme ou une femme ? comment se fait-il que nous n'avons jamais entendu ta femme pleurer, ne fût ce qu'une seule fois, avec tout ce qu'elle te fait ? Comment te laisses-tu tant malmener ? Il faut la battre de temps en temps même par simple plaisir, c'est comme cela que chez nous un homme agit pour prouver que c'est lui le chef de la maison. Ainsi, tous les voisins sauront aussi qu'il y a un vrai homme dans ta maison (Kemps, 2012 : 180).

Ce voisin qui parle est un Professeur d'Université ayant trois femmes. Ces propos révèlent que l'homme recourt à la violence domestique pour maintenir la puissance et le contrôle sur la femme, qu'elle soit sa copine ou son épouse. Ayeleru (2011 : 5) dit que toute femme peut souffrir de cette violence domestique, et que ceci se passe aussi bien chez des mariés que chez des copains.

À travers les œuvres de notre corpus, Fassinou nous montre comment les femmes dans la société sont maltraitées. On est porté à penser que l'auteure décrit la situation dans certaines communautés d'Afrique en général et du Bénin en particulier. Ces femmes donnent tout au nom de l'amour mais au retour, elles sont abandonnées à elles-mêmes. L'un des titres du recueil de nouvelles a bien expliqué cette tendance : « Celle qui avait tout donné » (TUV, 51-69) ainsi que

le personnage JJ dans la nouvelle « De mère en fille » : « Ô les femmes et l'amour ! Toute une vie ne suffirait pas pour en parler » (TUV, 85). L'héroïne du premier roman de Fassinou, *Modukpè, le rêve brisé* a son cœur et son rêve brisé à cause de ses relations amoureuses avec l'un de ses professeurs de sciences juridiques et amant Monsieur Robert. Le choix de dépeindre un écart d'âge important entre les deux amoureux, un professeur de trente-cinq ans et une fille d'environ 18 ans s'inscrit dans la logique du réalisme social qui ouvrirait facilement la voie à l'exploitation de la femme par son conjoint. Fassinou appelle son personnage masculin Monsieur, et lui colle l'attribut de professeur, surtout professeur des sciences juridiques qui connaît les lois en matière d'abus. Cette présentation à elle seule pourrait suffire pour montrer le déséquilibre de force dans la balance conjugale. L'auteure se sert de ce déséquilibre pour dépeindre la jeune Modukpè comme une victime qui se donne de tout cœur à un grossier récidiviste. Par exemple, lorsque Modukpè devient enceinte, elle croit que la déclaration de son état sera le visa pour un mariage, que Monsieur Robert sera content et que leur amour serait consolidé à cause de l'enfant qu'elle attend. Mais le contraire était le cas, l'amour et la grossesse étaient rejetées. Cette relation devient amère.

La collection de nouvelles des histoires des femmes dans *Toute une vie* parle de l'état et la place des femmes dans une société patriarcale en exposant des attitudes abusives des hommes dans les mariages et les relations. Le personnage de Mary dans la nouvelle « La belle-mère du ministre » en parle de la sorte : « Je me suis mise en ménage avec un vieux Blanc qui suce ma jeunesse. Quand il aura pressé tout le nectar contenu en moi, il me laissera tomber comme la peau d'orange pressée et retournera dans son pays. Qui voudra encore de moi ? » (TUV, 121).

Cet extrait traduit l'exploitation et continue dans la logique de l'inégalité des forces. La femme, jeune et pauvre, est à la merci d'un vieil homme. Fassinou ajoute le qualificatif de la race non seulement pour accentuer le déséquilibre des forces, l'homme blanc étant considéré comme opulent, mais aussi pour montrer l'universalité des penchants abusifs de l'homme, d'où qu'il vienne. Que l'œuvre de Fassinou présente Mary comme une esclave consentante dans la mesure où elle veut le luxe et le confort, le lecteur trouvera la faiblesse du personnage en considérant son âge faible et le désir de l'homme à pouvoir l'exploiter. En réalité, Fassinou crée un personnage vulnérable qui manque de choix personnel.

Cependant le jeune âge et le charme peuvent être utilisés par la femme au détriment de l'homme. Ceci plonge le lecteur dans la transgression sociale car, dans l'œuvre de Fassinou, comme dans la tradition de certains pays africains, c'est toujours l'homme qui a le monopole d'exploitation sur la femme. Le contraire paraîtra inacceptable et constituerait une transgression. C'est le personnage de Nani, femme de Kali, dans la nouvelle « Le bouton BIS » de *Toute une vie* qui symbolise ce penchant, tout en se servant de sa beauté comme arme. Le narrateur décrit sa rébellion comme suit : « une méchante femme qui maltraitait son petit monde de travailleurs » et elle veut même gérer la vie de son époux

jusqu'à décider de la quantité d'air indispensable à ses poumons. Elle le surveillait, l'épiait, voulait savoir si ce matin il avait été au petit coin ; si en ville, il avait pris le pot avec les copains, et pourquoi le soir, il était rentré avec trente minutes de retard. (TUV, 35 – 36).

Le lecteur non averti pourrait penser que l'auteure voudrait, par le personnage de Nani, rétablir l'équilibre et promouvoir l'égalité des conjoints. Cependant l'œuvre incarne le monopole de la violence dans son mari Kali qui n'hésiterait pas à répondre aux provocations de sa femme : « Cette fois-ci, ... tu as dépassé les bornes ; tu ramasses tes bagages illico presto et tu sors de chez moi, sale vipère ! J'en ai assez de ton venin qui m'empoisonne l'existence » (TUV, 44). Telle est la réponse qu'on peut attendre de celui que l'auteure nomme « Roi Lion » (TUV, 44) pour accentuer et dénigrer le caractère impulsif et abusif de l'homme.

L'exploitation de la femme dans l'univers littéraire de Fassinou ne se limite pas uniquement à l'agression verbale démontrée dans les propos de Kali. La société elle-même est fondée sur l'inégalité et l'oppression de la femme. Cette oppression est aussi d'ordre psychologique surtout lorsque la polygamie entre en jeu. Il s'agit d'un système socialement accepté et parfois encouragé par la famille. Dans *Toute une vie*, c'est la mère de Kali qui lui exige une deuxième femme : « je n'ai pas chauffé ta queue pour que tu contentes d'une seule femme. Il suffit que tu en prennes une seconde maintenant, et elle, [ta femme] va filer doux » (TUV, 37).

Donnée par la mère, une telle injonction a l'importance de montrer que la femme elle-même n'a pas compris l'importance de sa libération. L'auteure s'attaque objectivement à la femme en montrant que l'attitude de la belle-mère contribue grandement à l'exploitation de la femme par

l'homme. Ce déséquilibre de la cellule de base qu'est la famille serait utilisé par Fassinou pour préparer le lecteur à la compréhension de la société dans son ensemble.

1.3 Les enfants

Il n'est aucun doute que les relations entre le père et la mère influencent les enfants d'une manière ou d'autre dans leur épanouissement personnel. L'œuvre de Fassinou cherche à le démontrer de plusieurs manières. Par exemple, dans *Jeté en Pâturage*, le personnage d'Alain résiste aux tentations pourvu que ses parents soient présents à ses côtés. Mais quand sa famille rentre au pays en le laissant seul en France, il devient vulnérable : « Dès que ses parents eurent le dos tourné, le jeune homme se retrouva libre de tout engagement, livré à lui-même, et à une escouade de copains, dont la moralité était plus que douteuse » (JP, 111). Fassinou veut montrer que les parents sont des piliers de soutien sans lesquels les enfants ne valent rien. Selon Nwando Achebe (2009 : 141), la combinaison des rôles de pères et des mères promeuvent toute une force complète. Et on peut dire que cette force complète aide les enfants à grandir dans une ambiance amicale.

Les enfants sont la joie de vivre des parents et ils rendent la famille vivante. Dans certaines traditions africaines, la richesse d'un homme est mesurée par le nombre d'enfants qu'il a et l'échec d'un couple est son incapacité d'avoir des enfants comme le cas de Fama et Salimata dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma (1970). À plus de cinquante ans, la naissance du premier enfant de Dzila, un personnage dans *Féminin interdit* mettra fin à sa honte (Ngou, 2007 : 8). Avoir des enfants apporte quelque fierté pour l'homme parce qu'il montre sa virilité (MRB, 12) et pour la femme, c'est une preuve qu'elle est « une femme au sens plein du terme » (TUV, 32). Cependant Fassinou cherche à attirer l'attention du lecteur sur la hiérarchie des rôles qu'on attend de chacun et l'importance de chaque entité au sein d'une famille surtout un fils car à chaque naissance de ses quatre fils, le père de Modukpè est « fou de joie » (MRB, 12).

1.4 L'importance d'un fils

Dans une famille, il y a des enfants – fils ou fille – et chacun d'eux est important et chaque famille désire en avoir. La fille, dès qu'elle se marie, elle perd sa place dans la famille.

Néanmoins, dans une société patriarcale, l'importance d'une fille est moindre par rapport à celle d'un garçon. Selon Joseph A. Olanrewaju, Happy U. Kona et Theodore U. Dickson,

The desire for a male heir to ensure continuity of the family name; the concern that the family name may wane and become extinct if left in the hands of women; the depiction of the male as head and superior; the less or little attention and interest that is paid to the role of women in the society have all made the preference and chase for a male child prominent. [Le désir d'un héritier masculin pour assurer la continuité du nom de famille ; la préoccupation que le nom de famille décroîtrait et disparaîtrait si on le laisse dans les mains de femmes ; la présentation de l'homme comme tête et supérieur ; moins ou peu d'attention et d'intérêt qu'on donne au rôle de femme dans la société promeuvent la préférence et la poursuite pour un fils comme important] (2015 : 91).

L'écriture d'Adelaïde Fassinou met en exergue cette vision de la société traditionnelle africaine. On peut lire dans *Toute une vie* que la mère de Nani dit à sa fille qu'elle « a perdu sa place » au sein de la famille en se mariant (TUV, 45). Cette interpellation de la mère exprime une vision sociale selon laquelle la fille, au-delà d'un certain âge, ne peut pas infiniment être comptée dans sa famille du départ comme une composante à part entière. Au contraire, le garçon est glorifié durant toute sa vie. Cette inégalité sociale est confirmée d'ailleurs par l'écriture féminine africaine, notamment par la romancière Honorine Ngou qui, se demande dans son livre au titre révélateur (*Féminin interdit*), sous la peau de son personnage de Dzila « pourquoi faire une fille dans un monde où l'homme triomphe ? » (Ngou 2007 : 9).

Un fils alors dans l'œuvre de Fassinou, comme dans la société traditionnelle africaine, est très important car c'est lui le porteur du nom d'une famille. C'est lui qui perpétue le nom de la famille et il est une garantie de la place de la femme chez son mari. Dans *Jeté en Pâturage*, les propos du personnage de Fifamè, la mère d'Alain Koffi, incarne cette vision du monde :

Le seul garçon que j'ai pu donner à mon époux ! Quelle garantie aurai-je encore dans sa maison, moi qui ne serai désormais que la mère de ses filles, la femme qui n'a conçu que des filles. Qui perpétuera alors le nom de la famille ? Et sur qui pourrai-je compter durant mes vieux jours, lorsque mes filles iront vivre chacune auprès de leur époux ? (JP, 146).

Cette femme compte sur son fils qui s'occupera d'elle quand elle aura vieilli parce que, pour ses filles, elles seront chez leurs maris et elles s'occuperont des mères de leurs maris à leur tour.

Le lecteur comprend donc pourquoi la famille compte sur Alain étant « le seul garçon », l'héritier du clan. À ce titre, c'est ce personnage qui a la lourde mission de perpétuer le nom des Koffi (JP). Cette vision du monde est également exprimée par l'auteure dans *Toute une vie*. Dans la nouvelle « L'hôte indésirable », Marc-Antoine est le seul fils de Monsieur et Madame Dunian comme Alain, le fils de Monsieur et Madame Koffi dans *Jeté en pâture*. Dans cette perspective, si quelque chose de mal arrivait à ces fils, ce serait la fin de toute une famille, un clan, une génération, aussi bien pour Madame Dunian que Madame Koffi. C'est ce qui justifie les mesures de précaution mises en place pour protéger les garçons.

La stratégie de Fassinou est de présenter d'abord au lecteur l'espoir d'une société, un espoir que l'auteure ne partage pas dans la mesure où elle se fonde sur la discrimination sexuelle, c'est-à-dire sur le privilège accordé au garçon au détriment de la fille. Mais pour promouvoir sa pensée de libération de la femme, le fils unique tant choyé dans la nouvelle « L'hôte indésirable » meurt du Sida. Le lecteur avisé comprend que Fassinou « tue l'homme » à partir de son écriture. Et pour ridiculiser son adversaire, l'auteure ne voudra nullement attirer la sympathie du lecteur car elle le tue moyennant l'arme de la maladie que l'œuvre présente comme celle de la honte. Cette technique permet à l'auteure d'atteindre son objectif car la fille continue sa vie dans une famille où elle n'est pas très bien accueillie.

Bien qu'Adelaïde Fassinou ne tire pas de conclusion, on peut penser que par son œuvre, elle accorde la possibilité au lecteur de se prononcer sur les vicissitudes de ses personnages et de changer la vision du monde. Cependant, par son œuvre littéraire, l'auteure participe activement au projet de l'écriture féminine africaine de libérer la femme qu'elle présente comme l'égale de l'homme. Les propos du personnage de Dzila, dans *Féminin interdit* d'Honorine Ngou, s'appliquent également à l'œuvre de Fassinou :

Ce n'est pas le sexe qui compte mais le cœur. On ne doit pas juger un être humain en fonction de son sexe, mais par rapport aux actes qu'il pose. Personne ne connaît l'avenir. Le poussin d'aujourd'hui pourra devenir un coq demain. Je ne voulais pas d'un enfant de sexe féminin, hier. J'ai finalement compris que ma fille est un don de Dieu et qu'elle a peut-être une mission bien précise à remplir pour le bonheur de tous (Ngou 2007 : 15-16).

1.4 Conclusion

Il a été démontré dans ce chapitre que pour l'écrivaine Adélaïde Fassinou, la famille constitue une bonne voie pour une compréhension optimale de la société : elle permet une compréhension graduelle allant de la plus petite des cellules vers le plus complexe des mondes étant donné que les problèmes familiaux seraient à la base des problèmes de la société tout entière. Concernant la position de la femme dans cette cellule de base, l'intention de Fassinou est de montrer que la femme est placée à la position seconde et « ce rôle de seconde l'a si bien conditionnée qu'elle agit toujours par rapport à cette position » (MRB : 15) : endurant tout mauvais traitement et attendant toujours qu'on décide pour elle.

Dans l'œuvre de Fassinou, l'exploitation de la femme ne se limite pas à l'agression de l'homme qui joue le rôle du mari au sein du foyer conjugal ; bien au contraire, l'auteure accuse la société dans son ensemble d'être fondée sur l'inégalité des sexes étant donné qu'elle s'accorde à préférer le garçon à la fille (TUV). Par ce choix, l'intention de l'auteure est de renverser, par le biais de l'écriture, les normes apparemment acceptées comme naturelles.

L'écriture féminine « détruit le vide du silence », comme l'indique Irène d'Almeida. Ce silence caractérisait, et continue à caractériser, la vie de la femme africaine dans certains milieux et l'acte devient comme une transgression des normes sociales qui contribue à briser ce silence. Cette transgression est incarnée dans la voix des personnages analysés dans ce chapitre. Fassinou apparaît sur la scène littéraire en 2000 et depuis, elle continue à militer, par le biais de sa plume, pour la destruction du silence imposé à la femme africaine par la société dans son ensemble.

Selon Abdoulaye Imorou (2013 : 54), le portrait de la femme africaine dépasse la question d'émancipation « pour insister davantage, sur le caractère inaltérable de l'humanité et le droit à l'épanouissement de chacun ». C'est qu'a fait Fassinou dans sa peinture d'une femme déséquilibrée où la vision du monde générale est de marginaliser la femme. Fassinou s'identifie à cette femme privée de parole et qui, ayant tout enduré jusqu'à un certain temps, ose lever la voix pour parler 'haut et fort'.

Ce que Mildred Mortimer (2007: 67) affirme sur la famille à travers les œuvres de quelques romancières africaines, reste également valable et applicable à la femme dans l'œuvre de Fassinou. La subjectivité féminine et la rébellion (Bâ), la femme comme lieu de refuge et milieu

hanté (Beyala), et la famille comme espace de transition et de rébellion (Sow Fall) sont là des traits de description de l'espace domestique que met en exergue Fassinou. Cet espace de transition et de rébellion, qui est la famille, a des principes qui le guident pour lui donner un sens à la vie aussi bien que donner la direction à la société. Ces principes sont ancrés dans la religion qui est le sujet du chapitre qui suit.

CHAPITRE II : ADÉLAÏDE FASSINOU ET LA RELIGION

2.1 Introduction

La lecture de l'œuvre d'Adélaïde Fassinou laisse voir que l'auteure accorde une importance particulière à la religion. Loin de chercher à endoctriner le lecteur, Fassinou accorde cependant dans son œuvre une dimension qu'on ne peut plus critiquer à une vision du monde qui semble actuellement dominer la vie quotidienne en Afrique postcoloniale. On peut dire que la religion fait partie de la vie de l'Africain, qu'il soit pratiquant ou prétendant (Newell, 2006 : 45).

Comment l'auteure conçoit-elle la religion à travers son écriture littéraire ? La place-t-elle au-delà de son sens dénotatif ?

Le *Petit Robert* (2000 : 2151) définit la religion comme suit :

Un ensemble d'actes rituels liés à la conception d'un domaine sacré distinct du profane, et destiné à mettre l'âme humaine en rapport avec Dieu ; reconnaissance par l'homme d'un pouvoir ou un principe supérieur de qui dépend sa destinée et à qui obéissance et respect sont dus ; attitude intellectuelle et morale qui résulte de cette croyance, en conformité avec un modèle social, et qui peut constituer une règle de vie.

Sous cet angle, la religion pourrait être vue comme un système de croyances et de pratiques ; ce qui implique l'existence des relations avec un être supérieur et surnaturel, une conception qui a cependant un sens dans la perspective d'un groupe social donné. D'un point de vue sociologique, selon Jean-Paul Willaime (2011) dans un article tiré de l'internet, la religion est considérée « comme une activité sociale et symbolique régulière liée à des représentations et des pratiques qui, en se rapportant à des entités invisibles, donne un sens à la vie et à la mort, au bonheur et au malheur, oriente des comportements, génère une filiation et un sentiment communautaire, permet de se situer dans la temporalité ». Willaime résume l'activité de la religion en ces trois sens : « la signification, l'orientation et la sensibilité » (*Ibid.*).

Il ressort de ces quelques définitions que la religion est une activité individuelle ou collective selon les orientations ou les principes censés régir la vie dans une communauté donnée. Il en

résulte également que la religion donne un sens à la vie (Bhêly-Quenum, Médéhouégnon, 1995) et que, selon Okeke (2008), c'est grâce aux traditions religieuses humaines et aux traditions philosophiques chrétiennes qu'on pourrait comprendre le sens des concepts comme la justice, l'amour et le pardon. Durant des années, avant l'époque dite de lumière, dans l'Occident, tout était fondé sur les principes chrétiens. Pour Turner (1983), la religion est la première institution pour le contrôle dans les relations sociales ; donc, on dit alors que les principes qui guident la vie d'un individu, une famille ou une société viennent de ce qu'on croit – de sa religion : quelle soit la religion traditionnelle, le christianisme, l'islam ou autres, suivant leurs principes et leur vision du monde. La religion donne une vision du monde à l'individu et c'est ce qui guide l'homme dans les pièges de la vie. Et si on ne suit pas ces principes tant désirés pour la bonne morale, on risque de commettre des transgressions et en plus on trouve de refuge dans la religion.

Mais aujourd'hui, en Afrique comme dans le monde entier, les choses ont changé. On ne trouve plus de refuge dans la religion car parfois on l'utilise pour perpétrer la violence et on exploite quelques personnes vulnérables par endoctrinement parce que l'homme est désespéré. Le fait qu'on utilise la religion pour perpétrer le mal constitue une transgression.

Vivant dans une société où la religion occupe une place importante dans la vie sociale, Adélaïde Fassinou, à travers son œuvre, tente de présenter une vision critique de la religion en adoptant une attitude de réconciliation tout en n'étant pas contre la religion elle-même. Le Bénin est un pays à forte spiritualité et la vie religieuse est très courante dans la vie quotidienne béninoise parce qu'il y a trois grandes religions : le vaudou le christianisme et l'islam (Médéhouégnon, 1995 ; Ogouby, 2008). Il est à noter que durant le régime socialiste au Bénin (1973-1990), pratiquer publiquement la religion était interdite ; elle devenait une chose privée. Mais comme la démocratie a vu le jour à partir de 1990, le boom religieux devient « un fait sociologiquement avéré » (Ogouby, 2008 : 13). Partout on peut voir des panneaux avec des citations liées à la religion et on cohabite (le chrétien, le musulman et le traditionaliste) sans problème (Barbier & Dorier-Apprill, 2002 ; France volontaires tiré de l'internet).

Dans certaines cultures du Bénin, comme dans certaines parties de l'Afrique de l'Ouest, voire de l'Afrique tout entière en général, la participation au culte le dimanche augmente de jour en jour, alors même que la société va de mal en pis étant donné qu'on veut que les choses changent tout en n'ayant pas la volonté de changer ses attitudes. La solidarité n'est plus au centre de la vie

sociale comme autrefois bien qu'il ait une croissance de la religiosité et que la religion a la capacité de constituer l'identité d'un groupe et de promouvoir la solidarité africaine. On assiste au culte parce qu'on veut 'le pain' – des miracles puis qu'on ne veut pas vivre à la dureté. Si les choses vont bien, on ne se souvient pas de Dieu. Au Bénin comme partout en Afrique, les ancêtres et leurs esprits occupent une place très importante car on les consulte afin de prendre certaines décisions et on respecte les féticheurs pour leurs savoir-faire en médecine traditionnelle et leur pouvoir qui pourrait régler des problèmes (Fassinou et Achebe par exemple). Il y a aussi le christianisme céleste qui est un mélange du vaudouisme et du christianisme.

Le Bénin était connu pour le vaudouisme ; mais cette religion, voire les grandes Églises, sont en train de perdre leur influence ; et de nouveaux mouvements religieux, comme les Églises indépendantes fondées par des individus prennent le siège sur le champ social. Ce phénomène témoigne que la religion joue toujours un rôle très important dans la vie et dans l'espace public de la population béninoise, voire africaine aujourd'hui (Ogouby *Ibid.*). Ce n'est donc pas étonnant que Fassinou ne parle pas de vaudouisme et qu'elle n'échappe pas de parler de la religion dans son œuvre. Ces églises indépendantes, prêchant la prospérité et faisant des miracles extraordinaires, attirent les gens. De ce fait, Fassinou en parle ainsi : « Regardez nos églises ! Elles sont pleines à craquer. Et les sectes ! En veux-tu, en voilà ! Chaque quartier a son école, son église, sa mosquée » (TUV, 18).

Comme dit précédemment, Fassinou n'est pas contre la religion mais s'insurge contre le radicalisme d'une certaine vision de l'Islam incarnée par le « djihadiste ». Cette vision critique se manifeste dans le poème « Quinze Ans » dans le recueil *Poèmes d'amour et de ronces*. Ce poème s'inspire du drame d'un jeune garçon mort en Algérie par la faute des Islamistes qui l'ont endoctriné et poussé à devenir kamikaze à 15 ans (PAR, 26). Ce poème est une lamentation d'une mère qui a perdu son fils Nour âgé de quinze ans. À cet âge, Nour est toujours considéré comme un bébé par sa mère qui pleure de la sorte :

Quinze ans, Nour ! Tu n'avais que quinze ans
Tu sortais à peine de mes entrailles...
Oh ! Nour ! Mon gentil bébé
Assassiné par les soins de ces démons à la barbe de feu
Le diable qu'ils adorent les emporte.
Ils disent qu'ils travaillent pour l'œuvre de Dieu
Pour la grandeur du très Haut

Pour le djihad
Pour la conquête des âmes
Des âmes perdues pour leur Dieu (PAR, 26-27).

Dans sa critique du djihadisme, Fassinou se sert de l'utilisation des enfants par les adultes pour mener des actions terroristes. Ce choix de l'enfant par l'auteure n'est pas gratuit ; il se fonderait sur deux facteurs : l'innocence supposée de l'enfant et la malveillance de l'adulte. C'est ce dernier facteur qui se montre beaucoup plus décisif que le premier car l'auteur puise sa matière dans la vie quotidienne. Dans un premier temps, un enfant est vulnérable, il croit à tout ce qu'on peut lui dire. Myriam, l'héroïne dans *Myriam et le prince de l'Angleterre* de Zeïna Haïdara affirme que ce n'est pas difficile de convaincre les enfants car ils croient tous les promesses qu'on leur fait (Haïdara, 2012 : 15). Et des reportages, par exemple celui de Ben Farmer (2012), indique qu'on dit à ces enfants que leurs convictions religieuses les protégeront pendant les attaques et que ce sont seulement les infidèles qui seront tués. On donne aux enfants des amulettes contenant des versets coraniques. En plus, à la frontière, les enfants ne sont pas de suspects et on ne fouille pas les mineur(e)s. Ces enfants qui portent les bombes pour détruire les 'infidèles' ne savent pas qu'eux-mêmes seront détruits.

Ces Islamistes croient qu'ils « travaillent pour l'œuvre de Dieu » et aussi pour « la conquête des âmes perdues ». Fassinou pose cette vision du monde des islamistes comme une prémisse de base. La suite du texte est fondée sur la critique de cette prémisse, qui pourrait traduire la pensée de l'œuvre :

Dieu n'a jamais professé la violence pour gagner des âmes
Dieu est amour (PAR, 27).

Fassinou pense que cette vision du monde djihadiste serait de nature à uniformiser la vie communautaire tout en rejetant tout esprit d'individualisme et de métissage culturel. Elle stigmatise la foi des djihadistes de la sorte :

Au nom de leur foi
Qui refuse l'ordre, la discipline
Mais surtout la différence (PAR, 28).

Ceci implique qu'on ne veut pas le mélange des cultures ni non plus le métissage culturel dans tout son sens.

Eu égard à tout ce qui précède on peut se poser la question de savoir sur quoi se fonde l'œuvre de Fassinou en matière de religion. Il y a des indications dans l'œuvre qui montrent que la vision du monde de l'auteure est inspirée par le Christianisme dans un monde plutôt dominé par l'animisme.

2.2 Une conception religieuse fondée sur le crédo chrétien

Des allusions aux propos du roi Salomon dans *Toute une vie* – « vanités des vanités, tout est vanité » (TUV, 114,157) – semblent poser le problème de l'être humain dans un monde sans la présence divine. En lisant Adélaïde Fassinou, on voit que son écriture expose une vision du monde chrétien dans la perspective des personnages. La réaction des personnages vis-à-vis des réponses de ses personnages face aux situations frappantes est fondée sur le crédo chrétien. Ceci suggère que l'écriture de Fassinou pourrait être influencée par celle d'Olympe Bhêly-Quenum, l'écrivain béninois qui estime que la religion donne un sens à la vie. À travers l'attitude de quelques personnages dans *Un piège sans fin*, selon Médéhouégnon, Bhêly-Quenum semble suggérer que la vie humaine ne trouve sa justification et sa finalité que dans le divin ainsi l'humanité a besoin d'un Dieu et d'une religion » (Médéhouégnon, 1995 : 104). Mais Bhêly-Quenum fait attention à ne pas proposer ou suggérer le Dieu et la religion à choisir, impliquant qu'il y ait des dieux et des religions. Et Dieu le Créateur ne s'imposant à personne, Il laisse alors le choix à l'homme de choisir son chemin à suivre étant donné que l'homme est dirigé par deux forces en son for intérieur – le bien ou le mal. Mais Bhêly-Quenum n'est évidemment pas pour « le scepticisme, le libertinage et l'athéisme » (*Ibid.*) parce que ces attitudes conduisent l'homme à se détruire.

La plupart des personnages de Fassinou font allusion à Dieu et se soumettent à lui dans toutes les vicissitudes de la vie. Ces personnages reconnaissent Dieu comme celui qui dirige, l'auteur de chaque jour, celui qui aide et qui règne comme maître suprême dans toute situation quelle qu'elle soit (MRB, TUV, JP). On dit toujours « chaque jour que Dieu fait ». On fait reconnaissance que c'est Dieu l'auteur de chaque jour. Même Modukpè, l'héroïne et la narratrice de *Modukpè, le rêve brisé*, qui met au défi, non seulement les hommes mais qui accuse Dieu d'avoir donné la tâche de la maternité aux femmes finit par se soumettre à Dieu. On voit que son accusation n'affecte pas sa croyance : Dieu est suprême et que c'est lui qui doit aider l'humanité dans chaque défi et chaque épreuve sur son chemin.

Et on peut constater que suivant quelques principes religieuses Modukpè a pu résister à la tentation d'avorter. Elle avoue : « Je crois que je fis à ce moment-là, la chose la plus sensée qui soit, sinon, je me demande si je serais encore de ce monde aujourd'hui ? » (MRB, 49). Contrairement à ce qu'aurait voulu son amant, Monsieur Robert qui lui a dit : « Tu vas me faire le plaisir de sauter rapidement cette grossesse » (MRB, 48). Modukpè a appris des principes religieux chez son père où elle n'a droit à aucune sortie sauf pour aller à l'école et à l'église dimanche matin (MRB, 44).

Cette vision du monde implique que le destin de l'homme dépend de Dieu et que l'homme n'est frappé du mauvais sort que suite à sa désobéissance aux lois divines. Le narrateur de *Fidélité conjugale dans la tourmente* de Blommaert Kemps (2012) pense de la même manière en estimant qu' « aucun être humain n'est à l'abri de l'idolâtrie, interrogeons-nous toujours sur tous les actes que nous posons, quel est notre comportement envers nous-mêmes, envers notre famille, envers notre travail, envers notre religion et bien d'autres aspects de la vie, par rapport à Dieu » (Kemps, 2012 : 25).

Ainsi dans *Jeté en pâture* de Fassinou, le personnage d'Alain s'interroge en prison. Il se sent coupable en un premier temps pour avoir violé la loi de la République (JP, 119). Ce personnage estime donc qu'il lui fallait faire pénitence et reconnaître sa culpabilité : « ne dit-on pas chez nous que « si tu dois à Dieu et que tu ne lui rembourses pas, tu iras tout payer au Diable ? (JP, 120). Et pour le personnage de Cica, dans « Celle qui a tout donné » dans le recueil des nouvelles *Toute une vie*, à travers les châtiments de Willy, son deuxième mari, elle cherche à expier « son crime vis-à-vis de l'Éternel et de son époux défunt » (TUV, 66) car elle n'a pas suivi ce que la tradition voulait d'elle pendant son veuvage. Et pour Modukpè, elle avait eu son paradis sur terre et que dès lors, elle connaîtrait l'enfer. Il fallait qu'elle l'assume et elle le ferait en faisant face à ses responsabilités quel que soit le prix à payer « car un homme est né pour ça » (MRB, 48).

On voit le contraire chez Maguy, un autre personnage dans la nouvelle « Telle mère telle fille » de la collection de nouvelle *Toute une vie*. Quand Maguy, apprend que sa fille de treize ans attend un bébé et en se trouvant face à son histoire qui se répète, elle pleure en disant :

Telle mère, telle fille ! diront les gens, hurla Maguy. Et les larmes de couler aussi drues que les gouttes de pluie en hivernage. Comment Dieu le tout-puissant pouvait-il

cautionner que tant de douleur et de souffrances prennent d'assaut le cœur d'une mère ? se demandait-elle encore. Qu'ai-je fait au tout-puissant pour mériter une telle avanie ? Oh ! Dieu ! Tcho ! Mahoutche ! (TUV, 95).

Cependant Fassinou place la responsabilité en l'homme et pense que ce dernier ne devrait pas considérer Dieu comme la source de ses malheurs (TUV, 96). Fassinou met l'emphase sur deux conceptions religieuses fondées sur le credo du christianisme.

2.2.1 Le rejet de la haine

Fassinou montre, à travers son œuvre, qu'il est possible à l'homme de développer la vertu de tolérance en rejetant la haine. C'est ce degré de conscience que l'auteure représente sous la peau des personnages de ses romans. Sur cette question de tolérance, Nicholas Mosley (2006 : 12) avoue qu'il est moins difficile de trouver des statistiques sur la violence et la destruction que sur la miséricorde, la tolérance et le pardon parce que ces paradigmes n'attirent pas les gens. Fassinou parle de ce fait dans la nouvelle « L'hôte indésirable » de *Toute une vie* par le comportement de Monsieur et Madame Dunian. À propos de Monsieur et Madame Dunian, l'œuvre révèle que leur foi en Dieu est inconditionnelle car ils ont accepté leur coup de sort – la maladie et enfin la mort de leurs deux enfants, y compris leur fils unique, l'héritier – comme venant de Dieu. Au lieu de haïr leur servante étant donné qu'elle a contaminé ces enfants, ils lui pardonnent. Les Dunian ne la chassent même pas de chez eux car Madame Dunian insiste qu'ils gardent la jeune fille et on lui dit « Tu continueras de vivre avec nous, de t'occuper de la maison comme tu l'as fait toujours » (TUV, 27). Ils lui ont pardonné à cause de leur principe religieux et aussi parce qu'ils croient que c'est Dieu le Juge suprême, et que c'est à lui de juger.

L'attitude de Monsieur et Madame Dunian est cependant en contradiction avec celle de Kai dans la nouvelle « l'hôte indésirable » de *Toute une vie*. Ce personnage féminin insulte et maudit son ancien fiancé, « le zozo flatteur », étant donné qu'il était mort du SIDA. Elle n'hésite même pas à lui vouloir d'aller en enfer dans l'au-delà où il se retrouve (TUV, 28). Par ce contraste, on peut penser que Fassinou pousse le lecteur à vouloir accorder et accepter le pardon. Contrairement à l'œuvre de Kemps (2012 : 125 - 126), le pardon dans l'écriture de Fassinou n'est pas une expression de faiblesse et de lâcheté. . La plupart des personnages se réconcilient. C'est le cas du

personnage d'Alex dans le roman *Jeté en Pâturage*, qui, malgré la malédiction que lui avait jetée son père, il est parvenu au bout du compte à lui pardonner (JP, 34 - 35).

Dans le même ordre d'idées, Fassinou multiplie des exemples pour montrer que le pardon est non seulement possible, mais surtout nécessaire. Modukpè, la narratrice et l'héroïne dans *Modukpè, le rêve brisé* de Fassinou, pardonne à Monsieur Robert son amant qui ne voulait pas prendre la responsabilité de la grossesse. Modukpè pense que « haïr le père reviendrait à ne pas aimer l'enfant. Et une mère ne peut jamais haïr le fruit de ses entrailles » (MRB, 88). Elle a donc pardonné à Monsieur Robert, le père de son fils et elle le lui a exprimé dans son écriture épistolaire à Robert : « Alors, Robert, j'ai pardonné ! J'ai pardonné l'humiliation et la trahison. J'ai pardonné le viol et le crachat (MRB, 93).

Le rejet de la haine est aussi remarquable dans le comportement du personnage d'Affou, la femme du terrible Ministre dans la nouvelle « La belle-mère de ministre » dans *Toute une vie*. Affou pardonne toujours à son mari, malgré son comportement qu'elle juge inacceptable. Pour donner un caractère chrétien à ce pardon, Fassinou emploie les termes comme « l'acceptation de la croix » (TUV, 105) ainsi, Modukpè « fait une croix sur le passé » (MRB, 93). Si on met une croix, ceci signifie une mort, 'oublie tout', alors en mettant la croix sur le passé, Modukpè veut dire que le passé « avait fini » comme le narrateur de *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma a dit à propos du personnage Koné Ibrahima pour signifier qu'il est mort (Kourouma, 1970 : 7). En définitive, le rejet de la haine est à être choyé comme solution à toute la violence qui enveloppe le monde aujourd'hui. Un autre aspect du christianisme qui est remarquable chez des personnages de Fassinou et que nous avons examiné dans la section suivante c'est la prière.

2.2.2 La prière

Dans l'œuvre de Fassinou, la croyance religieuse est aussi renforcée par la prière. Bien des personnages se tournent vers la prière qu'ils considèrent comme un moyen de communiquer avec Dieu. Ces personnages croient que bien que Dieu soit invisible, il est cependant possible qu'il écoute et qu'il réponde à leurs prières. Ayant appris que sa fille de treize ans attend famille, le personnage de Maguy se tourne vers Dieu qu'elle implore pour les épargner de ce qui les avait frappés (TUV, 77). Quand Kai a appris que son ancien fiancé est mort du SIDA, elle pria Dieu sans cesse pour avoir pitié d'elle (TUV, 28). Comment alors comprendre le sens de la prière ?

Fassinou voudrait-elle, à travers son œuvre, présenter au lecteur un « Dieu » capable d'opérer toutes sortes des miracles ? S'agit-il d'implorer Dieu, comme agit Dzibayo dans *Féminin interdit* face à la mort de son père, pour contrecarrer l'action de la nature (Ngou, 2007 : 30) ? L'œuvre de Fassinou montre cependant que maintes fois les prières faites par les personnages n'apportent toujours pas des résultats escomptés. Face aux ennuis de santé de leurs enfants, les Dunian sont découragés parce qu'ils croient beaucoup prier la Vierge Marie pour redonner la santé aux enfants, mais il semble que « la Madone n'écoutait pas ou plutôt, c'est ce que la mère des enfants pense, puisque l'état de santé des enfants ne s'améliorait guère. Un jour c'était bien, un jour c'était pire » (TUV, 12). Les personnages croient cependant qu'un miracle peut se faire et que c'est Dieu qui aide et qui donne la force dans des périodes de difficultés diverses. La prière aide les gens à mieux affronter les problèmes au fur et à mesure qu'ils se présentent. Ayant tout subi (visite dans des salles d'attente par les meilleurs spécialistes et chez les grigriseurs) pour avoir un enfant (MRB, 109) pour que son mariage à Dr Freddy soit concrétisé, Modukpè laisse tout pour que la volonté de Dieu soit faite n'attendant plus être enceinte. Mais « Dieu le faiseur de miracles » l'a bien surprise un jour (après six ans de mariage), quand un médecin lui annonçait qu'elle était enceinte (MRB, 110).

L'exemple du couple Koffi à travers le roman *Jeté en pâture*, est éloquent. La prière qu'ils adressent à Dieu avant de laisser leur fils unique à l'étranger illustre une parfaite confiance en Dieu et un espoir de le voir veiller particulièrement à la vie spirituelle de l'enfant : « Confions-le au Seigneur, afin qu'il nous le garde pur, au milieu de toute cette souillure » (JP, 31).

L'implication d'une telle conviction est le fait de penser, pour la plupart des personnages, que si l'on excluait Dieu dans leur vie, ils auraient des problèmes et manqueraient de moyen pour les résoudre. Fassinou illustre cette pensée dans « Morte pour rien » dans *Toute une vie*. L'histoire parle du personnage de Zita qui s'est suicidée parce qu'elle ne se sentait pas aimée de sa mère tout en remarquant que cette dernière montrait plus d'affection aux autres enfants qu'à Zita (TUV, 187). Pourtant, parlant de Zita, on dit qu'elle était enfant de Dieu baptisée (TUV, 181). Il en résulte pour les lecteurs que le suicide est une conséquence néfaste pour ceux qui ne croient pas en la prière.

2.3 La culture africaine liée à la religion pour l'éducation et l'honneur

L'œuvre de Fassinou montre que la culture africaine reste inséparable de sa religion et que l'éducation des enfants, par exemple, poursuit la ligne de conduite proscrite par la religion. Le narrateur tient des propos suivant à l'égard du personnage d'Alain dans *Jeté en pâture*, suite à son mauvais comportement : « Il [Alain] se croyait en France où les mœurs étaient si libérées que la société n'avait plus de repères à offrir aux jeunes » (JP, 26).

Cette citation montre qu'en Afrique, l'éducation est, en premier lieu, traditionnelle et qu'elle est liée à la religion. L'œuvre de Fassinou montre que les parents élèvent leurs enfants de sorte que, même lorsque ces enfants sont nés à l'étranger, il n'y aurait pas de différence entre eux et ceux qui n'ont jamais quitté l'Afrique. Et c'est ce que Monsieur et Madame Alex Koffi, les parents d'Alain, ont fait. Les propos selon lesquels « Alain Koffi était issu d'une famille respectable et respectée, où le sens de l'honneur primait sur toutes autres considérations » (JP, 27) devraient être compris dans ce sens. Les parents peuvent éduquer l'enfant sur le bon chemin mais le choix de suivre ce 'chemin' reste avec l'enfant car selon un proverbe, « On ne saurait faire boire un âne qui n'a pas soif ». Les parents d'Alain sont ceux « qui, bien que vivant en Europe depuis des lustres, mettaient un point d'honneur à bien éduquer leurs enfants. Ils étaient aussi très pointilleux sur les camarades qui fréquentaient leur progéniture. Dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es ... » (JP, 52).

Les Koffi donnent une bonne éducation à leurs enfants bien qu'ils soient nés à l'étranger, dans une société où les enfants se croient tout permis parce que « les enfants sont rois ». Monsieur Koffi prend comme tâche même de prêcher à certains de ses compatriotes de la valeur des mœurs africaines parce que ceux-ci « Voulant imiter les Blancs toléraient au quotidien chez leurs enfants farniente et permissivité » (JP, 66). On peut dire que Monsieur Koffi est l'incarnation du mouvement de la Négritude. Monsieur et Madame Koffi ne permettent aucun manquement aux règles de bonne conduite et ils ne cessent pas de dire à leurs enfants qu'ils ne sont pas « d'ici [la France] et qu'une fois de retour au pays, ils n'avaient pas à avoir honte d'eux [les enfants] » (JP, 66). Cette famille est fière d'être noire.

À travers la famille d'Alex Koffi, on voit que Fassinou s'incline vers la tradition et elle en est fière. Alex a fait des études en Europe et il était entouré des femmes blanches mais il a choisi de se marier à une noire de chez lui et aussi parce qu'il a « promis à sa vieille mère de ne pas lui ramener une de ces femmes blanches qui ne sauraient pas « tourner » la pâte de maïs, mets

principal dont les gens raffolent dans son pays » (JP, 39). Alex Koffi est l'homme de ses mots. C'est de ce milieu avec ses principes qu'Alex Koffi s'est forgé une vie et ce sont ces mœurs apprises au village qu'il vit au quotidien et il en est rigide envers ses enfants, surtout son fils Alain et les autres : respect, honnêteté et honneur (JP, 164).

Et le fils, Alain suit son père dans cette fierté d'être noir. On voit une jeune métisse qui est amoureuse de lui mais bien qu'elle soit gentille, pour lui, elle est trop blanche. « À ses côtés, il n'affirmait pas assez sa personnalité nègre » (JP, 67). Il est fier de sa peau noire et depuis sa rencontre avec Fanta, l'ami de sa sœur, il remarque qu'il y a une grande différence entre une vraie africaine née à l'étranger qui cultive les valeurs traditionnelles et une fille « métisse, mélange de blanc et de noir, née en France, et cultivant une personnalité qui la rapproche le plus possible de l'homme blanc. Même ses copines n'étaient pour la plupart noires que de peau » (JP, 68). Ces choses de valeurs qui dépassent l'argent – ce que l'argent ne peut pas indemniser – tout ce qui est volé de l'Afrique par le colonisateur : le sol, les ressources du sol et de sous-sol, les ressources perdues pendant l'esclavage, les valeurs et mœurs traditionnelles africaines etc. (JP, 198-199). Et ces valeurs traditionnelles ont leur racine dans les principes chrétiens fondés sur le message de la croix de Jésus-Christ.

2.4 Une critique des prétendants

La religion, quoi qu'elle soit, joue un rôle très important dans la détermination des considérations sociales et l'attitude envers la vie en général. On a vu que l'œuvre de Fassinou est basée sur les principes chrétiens ; mais en étudiant de près la vie de ces quelques personnages, on peut noter que Fassinou semble porter une critique contre le comportement des « ces enfants de Dieu ». Tout d'abord, ayant été élevée par un père religieux, Modukpè n'a pas pu résister à la tentation de fuir ses besoins sexuels n'étant pas encore mariée. Et en plus, ce père même était un homme polygame ayant quatre femmes. Pour oublier son passé, Modukpè s'était noyée dans les plaisirs de sorte qu'elle aurait dû se détruire. Et en voulant un enfant pour son mari Freddy, elle allait d'un féticheur à l'autre suivant le conseil de sa belle-sœur et c'était en fin de compte qu'elle a laissé tout à la volonté de Dieu. Après six ans de mariage, Dieu le faiseur de miracles a fait son œuvre. Pour Zita, un personnage féminin dans *Toute une vie*, qui s'est suicidée, on dit d'elle un enfant de Dieu. Et si sa mère ne l'aime pas voire tout le monde, a-t-elle oublié l'amour de Dieu ? C'est une question qui mérite d'être posée par le lecteur. Concernant Affou dans *Toute une vie*,

bien qu'elle ait accepté la brutalité de son mari comme sa croix, elle s'était rebellée car elle dit qu'elle ne pourrait pas aller jusqu'au bout comme le Christ.

Suivant cet esprit critique, ce n'est donc pas étonnant qu'on ait des cas d'assassinats et de meurtres partout bien qu'il y a des lieux de cultes à chaque coin. Dans *Jeté en pâture*, Fassinou parle de ce fait. Au commissariat principal, où on a mis Alain parce qu'« il a couché avec une mineure » (JP, 78), Alain se trouve avec trois jeunes gens tout simplement nommés « les braiseurs » qu'on a pris « en train de bruler un voleur ». En commentant sur ce fait, le Commissaire dit que ces jeunes serviront d'exemple puisque le pays est une République et non une « jungle où « c'est œil pour œil, dent pour dent » » (JP, 79) (comme se fait dans *Fidélité conjugale dans la tourmente* de Blommaert Kemps (2012)) et en plus, « la vie humaine est chère ». L'un des « braiseurs » s'engageant dans une conversation avec Alain et ce dernier voulait savoir pourquoi ils se sont comportés ainsi vu que c'est en contradiction avec l'enseignement de Dieu : « Tu ne tueras point ». Pour le « braiseur », lui et sa bande agissent selon la morale en raisonnant que c'est le voleur qui devrait périr parce qu'il a « soustrait à quelqu'un d'autre le fruit du travail de toute une vie ». À travers ce « braiseur », on entrevoit que la valeur d'un homme est de 225 francs (CFA puisqu'il s'agit du Bénin). Ceci ajoute a, selon l'addition du « braiseur », « 200 francs d'essence, juste un litre qu'on n'utilise même pas entièrement et 25 francs pour la boîte d'allumette » (JP, 82). On peut dire que les mœurs deviennent barbares.

Cette manière d'écrire suggère que si on se dit chrétien, il faut vivre selon la morale : aller jusqu'au bout comme l'indiquent les préceptes du christianisme. Selon Augustine Shutte (2004), le christianisme n'est pas un système d'idée ou de révélation, mais il est basé sur l'interaction entre Jésus-Christ et ses disciples. Ils étaient entrés en contact avec lui, et même sa mort ne met pas fin à leur foi. Ce n'est donc pas étonnant, selon Shutte (*Ibid.*), d'observer que les disciples, bien qu'ils fussent des hommes illettrés et du commun, ils aient pu opérer des miracles parce qu'ils étaient avec Jésus. Ces relations interpersonnelles menaient non seulement au changement extérieur mais aussi au changement dans toutes les dimensions de la vie – un changement de cœur. En plus, Shutte avoue que bien qu'il soit dans un contexte et une période donnés dans l'histoire humaine, les chrétiens, pour qui et à qui Fassinou parle, croient que « c'est une chose

unique et d'importance universelle qui puisse se passer à n'importe quelle personne car c'est toujours une interaction personnelle entre un individu et Jésus-Christ » (Shutte 2004 : 47).

Si, à travers la famille Dunian, Fassinou voudrait faire un appel à un retour à Jésus-Christ, elle veut dire tout simplement qu'il faut retourner à la simplicité primitive des premiers temps évangéliques alors il faut « balayer les marchands du Temple et proposer une dynamique globale » (*Op.cit.* : 114). Cette « dynamique globale » pourrait être une série des principes de comportements qui devraient protéger et mettre en valeur l'esprit communautaire contre ceux qui détruisent ces relations communautaires (*Ibid.* : 2). Ceci revoie à la notion d'*ubuntu* : un homme n'existe que par rapport à d'autres personnes. Cette notion, qui est une valeur authentiquement africaine, est à l'origine des principes des Écritures Saintes. Ceci implique que Fassinou veut dire que l'Africain pourrait être au monde, un modèle d'une vie sacrée car Ronald Nicolson (2008 : 4) dit que la majorité des chrétiens du monde aujourd'hui vit en Afrique et que les chrétiens en Afrique sont apparus comme une voix globale majeure.

Commentant ce fait, Nicolson (2008) cite l'exemple de la crise dans l'église mondiale de la Communion Anglicane où la réaction des évêques africains mène à l'exclusion temporaire d'un Évêque Épiscopalien des États Unis suite à l'ordination d'un homosexuel comme évêque. Selon Andrea Beffay-Dégila (2009 : 17), le sacré concerne des actes de la vie constituant des engagements différents car « le sacré imprègne les rapports individuels à l'intérieur des groupes familiaux et sociaux ... Le sacré n'existe pas dans l'état latent, il se manifeste ». Mais on confond souvent la religion et le sacré car la religion est la manifestation extérieure des cultes qui n'inclue pas la logique interne. Par exemple, le corps de l'homme doit être maintenu dans une certaine forme de pureté ; mais en cas de violation, un rite de réhabilitation est nécessaire.

Le personnage d'Alex Koffi servira d'exemple de quelqu'un qui ne montre pas ouvertement ses convictions religieuses mais il y a des indications qu'il croit en Dieu (JP, 31). La plupart de gens surtout les intellectuels, par leur connaissance et leur maîtrise de certaines forces et des lois cachées de la nature, croient se trouver en communion permanente avec le divin sans la nécessité de professer ouvertement leur foi religieuse (Médéhouégnon 2005 : 108). Marc Tingo, le personnage dans *L'initié* de Bhély-Quenum dit : « croire en Dieu ou en quelque divinité ne s'est jamais imposé à moi comme une nécessité ». Alex Koffi n'étant ni mécréant ni athée, sa foi personnelle est une foi intérieure (*Ibid.* : 106). De cela, on peut parler des *believing and not*

belonging ou les *belonging and not believing* : le paradigme de la modernité qui est provoquée par le protestantisme. Jean-Marie Rouart (113) suggère que « le protestantisme est le vecteur de modernité en ce qu'il annonce la révolution individualiste par l'accès libre aux textes sacrés, la contestation du pape et du clergé, l'organisation plus démocratique des églises ».

2.5 Conclusion

Certes, le besoin de la présence d'une divinité dans l'œuvre de Fassinou est dicté par des problèmes sociaux réels comme la maladie, la pauvreté, les désastres, la violence, etc. qui affectent des individus, des familles ou la société toute entière. Dans *Poèmes d'amour et de ronces*, Fassinou parle d'un problème global, le terrorisme, qui est causé par des gens qui croient obéissant à leur Dieu mais tuent 'les infidèles'. Ceci affirme que des événements réels alimentent l'imagination littéraire de plus en plus. Elle n'est pas contre leur croyance mais elle est contre la violence car Dieu est amour. Elle parle surtout contre l'endoctrinement des enfants et en les faisant des bombardiers suicides. Fassinou donne une voix aux mères partout dont leurs enfants sont ainsi endoctrinés et ainsi elles ont perdu beaucoup d'enfants.

Les effets persistants de la colonisation en Afrique ne sauraient pas trop souligner comme c'est évident dans toute la facette de vie des Africains, grâce à la religion chrétienne car le modernisme est le résultat de l'éducation occidentale qui est lié au christianisme. Donc l'influence de la colonisation, et par la suite l'éducation occidentale, la technologie et la globalisation sur la vie des Africains serait de tout une vie : une transgression de la tradition africaine et un métissage. Bien que Fassinou tende vers la tradition, elle rejette le côté négatif de la civilisation occidentale et traditionnelle pour s'incliner plus à la positive en utilisant des principes et croyances de la religion chrétienne. Alex et son fils Alain dans *Jeté en pâture* de Fassinou comme Marc Tingo dans *L'initié* de Bhêly-Quenum sont des défenseurs de l'authenticité africaine qui pourrait être un modèle du monde. Les familles Koffi et les Coulibaly dans *Jeté en pâture* incarnent « à la perfection symbiose des valeurs nègres et occidentales » qui semble être « le sens du réalisme et du progrès ». Médéhouégnon citant Bhêly-Quenum (1964) : « L'Afrique qui refusera d'entrer dans le monde moderne sera... vouée à l'échec, et les Africains se seront agités pour rien » (Médéhouégnon, 1995 : 102). Bhêly-Quenum est sur la même longueur d'ondes que Senghor alors, certes, le métissage *has come to stay*.

Dans l'Afrique moderne, la religion devient de plus en plus une affaire privée et l'on construit Dieu selon son goût et le plus souvent, on place Dieu en dernier lieu. On loue tout d'abord l'argent, le corps et les biens matériels avant de penser aux autres hommes. On ne veut pas tout sacrifier pour autrui ou pour le bien-être de sa communauté. Il y a les Affou qui ne veulent pas aller jusqu'au bout comme Jésus-Christ, les Kai partout qu'on pardonne mais qui ne veulent pas pardonner. Mais il y a les Dunian et les Alex Koffi qui font tout pour montrer que l'homme est capable de pardonner et de mener une vie honorable et d'élever les enfants dans le bon chemin. Les Dunian ont pu pardonner Kai parce qu'ils sont les chrétiens et selon le principe chrétien, il faut pardonner afin qu'on soit pardonné comme Dieu pardonne toujours. En laissant Kai chez eux, les Dunian changent non seulement sa situation, mais les comportements qui sont à la base de telle situation. Ils l'élèveront dans la crainte de Dieu comme ils le font aussi pour leurs propres enfants.

CHAPITRE III : LA REPRÉSENTATION DU SIDA DANS L'ÉCRITURE DE FASSINO

3.1 Introduction

Dans la nouvelle « L'hôte indésirable » du recueil *Toute une vie ne suffirait pas pour en parler*, publié en 2002, Adélaïde Fassinou aborde le problème du SIDA en Afrique en général, et dans son pays le Bénin en particulier. Ce « hôte indésirable », comme le titre le représente, venait s'introduire dans la famille de Monsieur et Madame Dunian, « bien que n'ayant reçu aucun carton d'invitation » (TUV, 7). Pourtant, la nouvelle de Fassinou indique que le SIDA a la potentialité de détruire tout un clan, voire toute une génération. À travers son écriture, Fassinou met en évidence l'existence du SIDA dans sa société. Et il est évident que la société représentée en est frappée parce que certains personnages ne s'empêchent nullement d'en parler comme le passage suivant l'indique :

Le SIDA est une maladie trompe-l'œil. Elle peut séjourner longtemps dans le corps d'un homme, y jeter toutes ses ramifications avant de se faire voir par une infection banale ; une fièvre, une diarrhée, une toux qui refuse de s'en aller ou qui revient sans cesse. Tant qu'il n'a pas complètement détruit votre corps et votre âme, il ne vous quitte pas, ce mal (TUV, 21).

Le SIDA, dans ce propos est décrit comme « une maladie trompe-l'œil » dans son existence inaperçue jusqu'au stade final (Bauer 2007 : 94 & 105). Fassinou se sert du personnage de Kaï dans la nouvelle « L'hôte indésirable » pour illustrer ce phénomène. Ce personnage féminin est dépeint dans l'œuvre comme une séropositive dont aucun signe visible ne montre qu'elle porte ce virus. Ayant appris que son ancien fiancé Houénagnon est mort du SIDA, Kaï avait peur et elle s'examinait chaque matin, mais trouvant qu'il n'y avait aucune moindre tache disgracieuse sur une quelconque partie de son corps. Son patron même remarque qu'en chair et en os, elle n'a aucun signe d'ennuis de santé.

Chaque matin, elle [Kaï] passait son corps à l'examen minutieux du miroir de la douche au moment où elle nettoyait la salle de bains, cherchant à déceler le moindre indice qui

pourrait susciter en elle un quelconque doute. Mais rien. Son miroir lui disait chaque matin qu'elle était toujours la plus belle, la mieux sculptée et qu'elle ne présentait pas la moindre tache disgracieuse sur une quelconque partie de son corps. Alors elle ne comprenait pas comment elle pouvait être malade ; le patron même venait de notifier qu'elle avait la forme, en chair et en os (TUV, 28-29).

Quand le médecin a suggéré que la servante devrait subir le test du SIDA, Monsieur Dunian avait affirmé avec force que « cette fille est trop effacée pour être porteuse de germe d'une maladie aussi redoutable (TUV, 21). L'objectif de l'auteur, à travers ces citations, serait de démontrer, à travers la séropositivité de Kaï, que le SIDA est une étrange maladie (TUV, 29) dont personne ne peut comprendre les tenants et les aboutissants. Bien qu'étant en forme « en chair et en os », Kaï a pu contaminer Simone et Marc-Antoine, les deux enfants de ses patrons, Monsieur et Madame Dunian, qui, par conséquent, finissent par mourir de cette maladie (TUV, 30). Un individu pourrait donc transmettre le SIDA à beaucoup d'autres personnes comme l'a bien attesté Monsieur Dunian dans ses propos à Kaï :

C'est pour que tu saches désormais, que tu es porteuse d'un virus qui peut transmettre la maladie du SIDA à des milliers de personnes. Dieu seul connaît le nombre exact de gens que tu as déjà contaminés (TUV, 26).

L'histoire de Kaï laisse sans doute que c'était elle qui a infecté les enfants Dunian, ce qui prouve que les enfants pourraient être aussi victimes de cette maladie, ce qui est incroyable mais vrai. Pourtant, le plus souvent, le VIH/SIDA est associé à des adultes et non aux enfants comme a bien indiqué la maîtresse de Simone : « c'est plutôt une maladie qui attaque les adultes qui se promènent à gauche et à droite et non pas les enfants » (TUV, 29) parce qu'on croyait que le VIH/SIDA a à faire avec des rapports sexuels. Ceci pourrait expliquer pourquoi les Dunian n'ont pas pensé au dépistage du VIH pour leurs enfants même quand ces derniers continuaient d'avoir des ennuis de santé pendant longtemps (TUV, 20). Puisqu'élevé dans de bonnes conditions, les parents ne pourraient pas croire que le SIDA pourrait trouver son chemin dans leur famille, surtout pas en attaquant les corps de leurs enfants chéris.

Ensuite, des gens jugent aussi que le SIDA est une « terrible maladie, celle-là même dont le nom rien qu'à l'énoncer, porte malheur et peut vous transmettre la maladie, tellement elle est

contagieuse » (TUV, 111). À part le fait qu'elle est terrible, cette maladie est aussi décrite comme « la maladie du siècle. Celle dont on ne guérit pas... dont on ne guérit jamais. Plus terrible que la peste. Celle qui signe votre départ du monde. La maladie de notre époque » (TUV, 115). Ces propos montrent que le SIDA a beaucoup de caractéristiques dont on a tellement peur. La maladie est tellement contagieuse de sorte qu'on pourrait être contaminé en émettant seulement le nom.

L'œuvre de Fassinou décrit ainsi cette maladie tout n'hésitant pas d'exprimer son indignation sur l'attitude générale de la communauté. L'auteur présente une société malade qui pourtant ignore sa propre maladie, une société qui ne cesse de juger sévèrement les autres :

Aujourd'hui quand on est malade, il ne faut pas perdre des kilos ; bien au contraire, il faut en gagner le plus possible, afin qu'on n'ait pas de doute, pas un seul doute sur votre mal. Même les enfants ne sont pas épargnés. [...] Au lieu de plaindre le malade, on le voue aux gémonies, car n'a-t-il pas les signes de ..., ne maigrit-il pas à une allure vertigineuse, notre voisin ... ? Et on cherche des poux dans la tête de l'autre, alors que soi-même, on n'a jamais eu le courage d'aller faire le test du ... (TUV, 8 - 9).

Le SIDA devient, ainsi, d'après les deux dernières phrases de cet extrait, un fléau qu'on ne peut pas nommer dans le passage. Les points de suspension dans la citation au-dessus représentent quelque chose qu'on ne peut pas mentionner n'importe comment. On croyait que si on ose la mentionner, on risque de la contacter alors les gens voulaient s'éloigner de la maladie. Ainsi, le sujet de VIH/SIDA en Afrique avait resté un tabou. À travers des personnages comme les Dunian, Affou et Titine dans *Toute une vie*, Fassinou suggère des attitudes à l'ouverture, le traitement et l'avertissement au sujet de cette pandémie/épidémie. En parlant ouvertement du SIDA, la maladie est démythifiée.

Et à travers le personnage de Mary dans la nouvelle « La belle-mère de Ministre », l'auteure demande : « Quel est ce pays où tout le monde vous colle le SIDA dès que vous perdez quelques kilos » (TUV, 113) ? Ce n'est donc pas étonnant de lire le propos de Madame Dunian sur ce fait quand elle disait que quand on est malade, qu'il ne faut pas qu'on maigrisse parce que la société de ces jours a peur des gens maigres (TUV, 8). Mary parle ainsi parce que sa sœur Affou avait perdu du poids et Titine, la meilleure amie d'Affou disait que « de mauvaises langues » croyaient

qu'elle avait contacté la maladie de l'époque. Et Titine était conseillée de la fuir : « si tu ne la fuis pas, c'est le SIDA qui te guette toi aussi » (TUV, 112). Ceci montre comment les sidéens sont stigmatisés. Ce fait est remarqué par la déclination de plusieurs enseignants de l'offre de la visite à l'hôpital où les enfants Dunian étaient admis par « la peur d'être contaminé » (TUV, 29).

Adélaïde Fassinou prend comme tâche de sensibiliser sa société voire les lecteurs du VIH/SIDA parce qu'aucun problème frappant ou épidémie reste longtemps avec l'homme comme le VIH qui mène à la maladie du SIDA. Et selon Mbamalu, les scientifiques médicaux projettent que cette épidémie restera encore longtemps avec l'homme (Mbamalu 2005 : 65). Ce fait implique que cette maladie a envahi et elle continue à envahir des individus, des familles et la société surtout en Afrique. Alors, la compréhension de l'impact de VIH/SIDA sur l'individu et la communauté dépend de la représentation fictive des implications sociales et culturelles de cette épidémie. Selon Lizzy Attree (2010), la représentation du VIH/SIDA dans une œuvre littéraire surtout la fiction donne une base pour humaniser la pandémie beaucoup plus que la statistique car le sujet de VIH/SIDA en Afrique est resté une question silencieuse. Il est à peine même nommé comme nous avons mentionné au-dessus, donc la verbalisation de cette épidémie est « un impératif moderne » (*Ibid.* : 5). La puissance de la production littéraire, comme celle de Fassinou, révèle le visage humain de souffrance parce que les mots, d'après Njabulo Ndebele (2004), « ouvrent l'espace pour que le lecteur puisse comprendre, peiner et pleurer » (cité dans Attree 2010 : 5) avec le(s) personnage(s). Et ainsi, ce lecteur serait prudent.

3.2 L'impact de VIH / SIDA

La maladie, dans l'œuvre de Fassinou a fait trois jeunes victimes : Houégnanon et les deux enfants Dunian, Simone et son frère Marc-Antoine (TUV, 28 & 30). Cette maladie a donc des capacités : dans un premier temps, elle déprécie le croissant humain, une baisse de population, une dépréciation industrielle d'énergie et de main d'œuvre parce que la richesse d'une société c'est son peuple (Barnette et Whiteside 2006 : 296, 303). Le virus VIH, « un micron de bestiole, qu'on ne pourrait même pas écraser sous le plus petit des doigts du pied » (TUV, 25) détruit le système d'immunité d'une personne donnant lieu à des maladies opportunistes comme la diarrhée, la toux ou la fièvre. Simone et son frère avaient la fièvre et la toux, ou bien c'était ce qu'avait pensé Madame Dunian. Le VIH peut évoluer et atteindre le dernier stade d'infection qui est le SIDA, la phase ultime comme c'était le cas de ces enfants. Ayant l'immunité détruite,

Simone et son frère devenaient faibles et ayant aussi une « maigreur cadavérique » (TUV, 29) de jour à jour jusqu'à leurs morts. La tante de Kaï disait que Houégnanon était « démoli » par le SIDA car « il était plus sec que le « yaya » à la fin. Un si beau gars ! Ceux qui l'ont vu ont affirmé que même les charognards n'auraient pas voulu de ce corps-là » (TUV, 28). Le mot « démoli » a tout expliqué. La narratrice continue la description physique des sidéens :

Simone était paisiblement couchée dans son lit au drap blanc. Son visage émacié avait la couleur du drap. Depuis trois jours, elle refusait de s'alimenter – plus de forces – pas envie – pas besoin de lutter contre plus fort que soi – le mal avait déjà creusé sa tombe en elle ; rien qu'à voir la pauvre petite, on savait qu'elle était au stade final. Pas de différence entre mère et fille, entre père et fils. Au stade final, ils présentaient tous les mêmes symptômes : ils étaient destinés à disparaître car, devenus comme charognes. On ne pouvait regarder pareil cadavre vivant, à plus forte raison ses restes quand il ne vit plus. Les yeux enfoncés dans les orbites, les os dehors comme un chien famélique et ces affreux boutons qui, malgré la dextérité de la mère à les soigner, apparaissaient à une allure ahurissante partout sur le corps, mais surtout sur le visage comme s'il y a encore quelque chose à manger sur un visage aussi émacié... (TUV, 29-30).

La description graphique du malade de SIDA est un message en soi. La description de la dégénérescence physique réelle du malade du SIDA d'une façon si explicite est une stratégie de l'auteure pour donner un visage humain au lecteur et pour solliciter sa sympathie et éveiller sa conscience. L'auteur moderne alors est obligé d'écrire du VIH/SIDA pour stimuler la conscience et des réponses à la maladie. Le message est que l'on ne doit pas s'asseoir et mourir comme exemplifié par Kaï quand elle décide en se disant : « Je lui ferai la guerre et je remporterai la victoire avec l'aide des patrons » (TUV, 29). Et aussi il sert comme avertissement.

Ces descriptions graphiques des sidéens dans *Toute une vie* – « maigreur cadavérique » (TUV, 29), « cadavre vivant » (TUV, 30), « démoli » (TUV, 28) – semblent dire qu'il faut changer son style de vie, sinon on finirait comme ceci. Ceci donne aussi un sentiment à la mortalité. Par surcroît, l'ennemi c'est le comportement, plutôt le mauvais comportement et les choix faits. Les vieux comme les jeunes meurent comme s'il y a un ennemi à l'extérieur.

De l'autre côté, la maladie peut aussi faire ressortir la capacité de l'homme à ses responsabilités face à cette maladie ou non – en prenant soin des sidéens ou en les stigmatisant. Le séropositif est le plus souvent exclu. Ces gens sont des êtres humains aussi et ils ont besoin du support et de l'assistance. En écrivant sur des questions de relations sociales, la fiction permet aux auteurs de créer des personnages emphatiques et compatissants dans des circonstances qui permettent aux lecteurs de reconnaître et de s'identifier avec les personnages. L'auteur ainsi manipule la réalité pour rendre son histoire captivante ou intéressante ou encore touchante. Il montre des modèles à émuler et des faits alternatifs (l'exemple de Kai dans TUV) qui peuvent être rêvés parce qu'avant qu'une nouvelle réalité ne puisse devenir, elle doit d'abord être imaginée.

Les personnes vivant avec le VIH sont souvent négligées comme indique Attree (2010) contrairement au cas de Kai dans *Toute une vie*. L'œuvre de Fassinou montre que la prévention du SIDA pour des personnes vivant avec le VIH est fort possible et l'un des moyens de la prévention repose sur une bonne alimentation et un style de vie positive (TUV, 26). Le régime, la nutrition appropriée et la vie positive pourraient ralentir la progression du SIDA. Les propos de Monsieur Dunian à sa servante Kai indiquent cette possibilité :

Toi, tu es encore en bonne santé ; mieux, depuis que tu es chez nous, bien nourrie, bien soignée tu respires la forme. Mais cependant tu es séropositive (TUV, 26).

En Afrique, cette maladie est transmise par des rapports sexuels et beaucoup d'études montrent qu'il y a des millions de morts aussi bien qu'étant de séropositifs. Selon les statistiques, l'Afrique a le fardeau du sida. Bien qu'elle représente seulement 11% de la population mondiale elle a cependant 67% des séropositifs du monde entier (Bauer 2007). Mais Fassinou fait ressortir un moyen de transmission du VIH/SIDA qui n'est guère mentionné ou que l'on ignore. Sous la peau du médecin de famille Dunian, Fassinou nous fait savoir qu'une brosse à dents pourrait être vectrice du SIDA s'il y a saignement aux gencives. C'était comment les enfants Dunian avaient eu « le visa d'entrée prochaine au royaume des morts » (TUV, 24). Kai, en voulant apprendre aux enfants Dunian de se brosser les dents, elle a dû utiliser leurs brosses à dent.

Dans l'œuvre de Fassinou, cette maladie est aussi placée au même niveau qu'un visa. Un visa c'est ce qui permet aux gens de quitter leur pays natal et de voyager à l'étranger et avant d'obtenir un visa, il y a des processus et chaque pays a ses exigences. L'une des choses requises

c'est qu'on doit faire des tests médicaux et quelques pays exigent même qu'on fasse le dépistage du VIH. On peut même refuser de donner le visa si on est trouvé séropositif. Et en général, de ces jours, on fait le test du VIH pour savoir son statut parce qu'il y a des soins médicaux disponibles aux gens séropositifs. Mais pour un sidéen, il ne s'agit pas de demande de visa car la maladie s'installe sans « carton d'invitation » (TUV, 7). Personne n'invite la maladie ou n'importe quel problème car on ne veut pas des troubles mais l'ennui, comme a dit Modukpè dans *Modukpè, le rêve brisé*, c'est un phénomène humain (MRB, 102), en plus, la maladie est un « hôte indésirable » qui implique une transgression.

C'est bien de savoir son statut mais la pensée de Madame Dunian montre que les gens n'ont « jamais eu le courage d'aller faire le test du ... » (TUV, 9) et des fois c'est parce qu'on est ignorant. Et 'chez nous' en Afrique, en tant qu'employé et vivant en ville, on a souvent besoin d'une aide et face à un tel besoin, on parle à un parent au village pour en trouver un et on l'accepte sans savoir son passé. On voit Freddy, le mari de Modukpè qui fait venir une petite domestique du village pour prendre soin de sa petite fille (MRB, 114). Et on croit, sans doute que c'était le cas pour Monsieur et Madame Dunian puisque Madame Dunian est Secrétaire Particulière.

Voyant ce qui s'est passé chez les Dunian, l'auteure conseillera de savoir un peu l'histoire de son/sa servant(e) ; à défaut, il faut faire le test. Ce n'est pas pour le/la rejeter – ce type de personne qui, selon le personnage de Monsieur Dunian, « avait déjà oublié son passé mais ignorait son état actuel » (TUV, 27) – mais pour l'aider comme a fait cette famille Dunian Dieudonné. « Un peu de prudence de nos jours est nécessaire » (TUV, 23), a conseillé le narrateur de *Toute une vie*. Et il faut parler des règles de la santé générale au/à la servant(e) aussi bien qu'à ses enfants.

C'est bien aussi de savoir son statut pour qu'on sache comment agir et vivre. Étant étonné le fait qu'une brosse à dents pourrait être vectrice du SIDA, le médecin explique à Monsieur Dunian qu'à « partir du moment où il y a saignement de part et d'autre des gencives, la contamination est fort plausible » (TUV, 25). C'est une nouvelle pénible d'apprendre que ses chers enfants, des innocents, sont contaminés parce que les enfants et la servante ont utilisé la même brosse à dents. Normalement cela ne doit pas être parce que chacun devrait avoir sa propre brosse à dents. C'est

l'hygiène commune qu'on apprend même dans les rues. Monsieur Dunian exprime son grand désarroi en ces termes :

L'horreur pour une famille, l'horreur pour un clan, pour une époque, l'horreur pour un siècle. Ce siècle qui a donné le jour à l'informatique, à l'aéronautique, à la télématique et à tous les « tiques » qui gouvernent désormais tous. Que valent toutes ces découvertes, internet et toutes les inforoutes si un micron de bestiole, qu'on ne pourrait même pas écraser sous le plus petit des doigts du pied nuit aux hommes, grands inventeurs de la bombe à neutrons ? (TUV, 25).

Tout ceci étonne Monsieur Dunian qui ne peut même pas comprendre la situation. En outre, Monsieur Dunian se voit incapable d'être « le grand baobab dont l'ombre devrait couvrir [et protéger] sa petite famille » (TUV, 12) avec toutes ses

Compétences de l'ingénieur agronome qu'il est pourtant habitué aux hypothèses les plus extravagantes de la science. Il voulait tout détruire, tout briser, mettre le feu à la ville, au pays tout entier, même à tous les pays du monde puisque la bête puante était partout, furetait partout et s'installait sans carton d'invitation [ou sans visa !] (TUV, 25).

Le lecteur pourrait comprendre la frustration de Monsieur Dunian car le SIDA a détruit son clan. Ses deux enfants chéris sont des victimes du SIDA et son seul héritier est l'une de ces victimes. Nous apprenons que Monsieur Dunian est un fils unique et son fils infecté par le SIDA veut dire qu'il n'y aurait personne pour perpétuer le nom de la famille. La mort de ce fils met donc fin à la génération de Monsieur Dunian et c'est pareil à la famille d'Houégnanon. Avec la mort de Houégnanon et les enfants des Dunian, la population voire la main d'œuvre d'une société est diminuée alors il faut tout faire pour qu'on fasse la guerre contre cette menace mais il faut que tout soit uni pour cette guerre pour qu'on puisse remporter la victoire. C'est le message que Fassinou passe à sa société voire aux lecteurs dans son œuvre *Toute une vie*, surtout dans la nouvelle « L'hôte indésirable ».

Cependant, l'impact de VIH /SIDA en Afrique aussi bien que le monde entier ne saurait trop souligner. La puissance économique et le développement d'un pays sont généralement en corrélation avec sa ressource humaine. Et si, selon Barnette et Whiteside (2006 : 3), les personnes les plus touchées par cette épidémie sont âgées entre quinze et cinquante, ceci laisse

tant à désirer, surtout en Afrique qui est pour la plupart, sous-développée. Ce groupe de personnes sont les plus forts et c'est à eux qu'on compte pour le chef main-d'œuvre dans tous les domaines : surtout concernant l'agriculture. Avec des milliards de morts par ans, cette maladie a sûrement réduit la population. La nouvelle « l'hôte indésirable » de *Toute une vie* nous sert d'exemple où une seule famille a perdu deux enfants.

3.3 Le SIDA : ennui de santé ou problème social ?

L'histoire de Kaï et celle des enfants Dunian s'accordent avec le fait que le VIH/SIDA est tant un problème de santé qu'un problème social. Il apporte ainsi les deux plus grands sujets tabous en Afrique : les sujets du sexe et de la mort (Attree 2010 : 115). À ce sujet, on pourrait se demander : comment Kaï a-t-elle contracté le SIDA n'ayant à peine que vingt-trois ans ? Qui était Kaï ? En étudiant de près la nouvelle « L'hôte indésirable », certes, la tante de Kaï lui a dit que son ancien fiancé, Houégnanon, était mort du SIDA comme indiqué au-dessus. Mais comment était la vie de Kaï avant de rencontrer Houégnanon ? Était-il possible que c'était Kaï elle-même qui avait inoculé son fiancé du SIDA ? Retournons en arrière pour examiner la vie de cette servante comme elle l'avait raconté à ses patrons. Il semble qu'elle était domestique à un âge jeune. Ce qui est normal dans la société de Fassinou mais elle avait pris son indépendance à seize ans et elle s'installait à « Koutonou » avec des copines (TUV, 22). Comment peut-on laisser les filles de bas âge, âge vulnérable, habitant seules ? Elles sont encore bébés (PAR). La narratrice décrit « Koutonou » comme :

Koutonou, la ville de tous les malheurs où les filles qui se retrouvent du jour au lendemain livrées à elles-mêmes s'y perdent, pire, s'y noient dans le grand fleuve des débauches ; drogue ; prostitution ; y perdent leur honneur à travers des actes délictueux : mensonge, rouerie, malhonnêteté ; détruisant leur santé : pollution, saleté repoussante, maladie ; leur vie : misère, crimes, bagarres et bien sûr MST /SIDA » (TUV, 22).

Et c'était là que Kaï habitait avec ses copines de même âge : seize ans. Et en plus, pour confirmer, le/la narrateur/narratrice dit que « Kaï avait connu tout ça : la drogue, la prostitution, la violence » et qu'elle était plus qu'un nomade, « du vent » plutôt. Avec ces propos, c'est fort possible que Kaï était séropositive avant de rencontrer son ami décédé puis que Monsieur Dunian lui dit : « Dieu seul connaît le nombre exact de gens que tu as déjà contaminés » (TUV, 26). Kaï

avait rencontré Houégnanon après avoir quitté Cotonou étant accablée de soucis à cause de la vie de chienne qu'elle y menait. Et il pourrait être possible que Houégnanon, lui-aussi était comme Kaï car la narratrice parle de lui comme faisant partie des « zozos » qui parcouraient de villes aux villages à la recherche de gains faciles et de poulets à déplumer » (TUV, 23). Alors, Houégnanon pourrait passer pour « du vent » aussi comme Kaï.

Depuis son apparition, le VIH/SIDA n'est pas considéré seulement comme un simple ennui à la santé, mais il est aussi devenu un grand problème social affectant tous les domaines humains ; il constitue une menace générationnelle affectant la sécurité, les capitaux humains et économiques, la rupture de la structure de la famille laissant les enfants orphelins et ainsi de suite. Selon Henry H. Bauer (2007), il est à remarquer que l'Afrique est en crise à cause du VIH et du SIDA. La rupture de la structure familiale et la pauvreté liées au VIH et ensuite au SIDA amènerait des enfants, qui seraient pour la plupart des orphelins, à commettre des crimes à cause de la vulnérabilité de la population orpheline et aussi pour la survie. Des crimes tels que la prostitution, le viol et la drogue pourraient être cités comme l'a bien noté Fassinou dans son œuvre. Prenant le cas de Kaï et ses amis, on peut dire aussi que le comportement sexuel libéral a beaucoup joué dans la prolifération des maladies sexuellement transmissibles dont le SIDA ou le HIV à travers des pays. Certes, Kaï n'était pas orpheline mais elle était prise comme domestique ou enfant placé – « vidomègon » en langue Fon du Bénin – peut-être à cause de la pauvreté comme a bien indiqué Bauer.

De plus, le SIDA, « l'hôte indésirable », peut être un représentant d'autres problèmes, conflits ou difficultés qui arrivent à quelqu'un, à une famille ou autre. Et quand un membre de la communauté maigrit à cause de ces autres problèmes, on pense que celui-ci a le SIDA car, d'après la société, maigrir signifie le sida comme indiqué précédemment. Ceci se voit à travers l'histoire d'Affou, un personnage dans la nouvelle « La belle-mère de ministre » de *Toute une vie*. Titine avait de soucis pour sa meilleure amie Affou parce qu'elle maigrit à une vive allure et elle pense qu'Affou avait été infectée du SIDA. Cette dernière elle-même avait peur qu'elle avait « la terrible maladie, la maladie du siècle ». Elle raisonnait ainsi avec son amie Titine et elle explique sa situation :

Tu as raison de te faire des soucis pour moi. Mon cas devenait critique. J'ai dû sortir de mon apathie en constatant, ahurie, un jour, que je pouvais endosser une robe droite que je

n'arrivais pas à enfiler il y a six mois de cela, tellement elle était étroite. Non seulement j'ai pu la porter, mais encore je flottais là-dedans. Et j'ai eu une frayeur que je n'avais jamais éprouvée, depuis que je suis née. J'ai été voir le médecin. Un nouveau. Inconnu de mon mari. Inconnu de mon milieu, de mon monde. Qui n'irait pas raconter à gauche et à droite que j'avais contracté la terrible maladie. La maladie du siècle. Celle dont on ne guérit pas... Dont on ne guérit jamais. Plus terrible que la peste. Celle qui signe votre départ du monde. La maladie de notre époque (TUV, 115).

À travers la situation d'Affou, Fassinou voudrait montrer à son public que maigrir n'est pas forcément dû au SIDA puisque déjà « dans l'esprit de ses compatriotes, maigreur équivalait à SIDA » (TUV, 117). En voyant Affou maigrir, on pense que c'était son vagabond de mari qui l'avait contaminée avec le SIDA car il était décrit comme courant après toutes « les pagnettes et les jupettes » (TUV, 112). Et cette attitude de l'infidélité conjugale pourrait augmenter la propagation du SIDA (voir *Jeté en pâture* aussi). Pour Affou, son problème était son mariage et comme dit le médecin qui l'a examinée, on pourrait être plus malade dans sa tête et même dans son cœur que dans son corps (TUV, 118). Il s'agit ici d'une société malade qui est ignorée par ses dirigeants. Le mari d'Affou ne se donne pas de mal pour demander à sa femme ce qui l'avait amenée à maigrir. Il cherche plutôt à se satisfaire malgré la souffrance qu'il inflige à sa femme (TUV, 104). Ainsi, on stigmatise les gens maigres et les sidéens, pourtant ce pourrait être le lot de n'importe qui car on pourrait être rattrapé par son passé oublié (TUV, 27 & 28) ou celui d'une autre personne comme les enfants Dunian.

La pauvreté est aussi considérée comme la cause de propagation du VIH /SIDA parce qu'elle pousse les gens à la prostitution et aux travaux domestique pour s'en sortir. Cette pauvreté pourrait être aussi le résultat de ce que le personnage de Sébanon, dans la nouvelle « La voleuse », appelle aussi le « SIDA ». Elle définit ce SIDA comme le « salaire insuffisant difficilement acquis » affectant la population et les agents de l'État (TUV, 160). Les femmes, voire les jeunes filles, doivent vendre de petites choses comme des beignets, de l'eau glacée et des boissons traditionnelles pour aider leurs maris. Ces vendeuses auraient pu aller loin dans les études « mais lorsqu'on naît avec une tare dans sa vie, une tare aussi importante que la pauvreté, il faut savoir faire taire ses ambitions » (TUV, 9). Une vendeuse dans la nouvelle « Je serai président » dit qu'elle dépense aujourd'hui trois fois qu'hier et on double le loyer, alors son mari menace

d'abandonner son travail pour se réfugier au village car selon lui « le salaire qu'on me donne me permet de mourir lentement. Il ne m'aide ni à vivre ni à mourir » (TUV, 144). Les enfants même « ne peuvent pas aller à l'école et se livrent à des activités informelles » (TUV, 140). Même si on a des diplômes universitaires, le chômage pousse ces diplômés aux petits boulots pour qu'ils ne meurent pas de faim car « ventre affamé n'a point d'orgueil » (TUV, 34). Le salaire ne correspond pas au niveau d'inflation.

Ces situations poussent les gens à tout faire pour avoir de l'argent et s'en sortir. Les parents consacrent plus de temps à chercher de l'argent, et ils n'ont pas de temps pour s'occuper de leurs enfants. Et les jeunes, en se trouvant tous libres, s'engagent à tout ce qui leur plaît (le cas de Kaï comme discuté au-dessus pourrait servir d'exemple). Alors le VIH/SIDA (maladie) et le « salaire insuffisant difficilement acquis » ouvrent la voie à la mort lente.

Le narrateur dit que Monsieur Dunian, le père des enfants séropositifs, est mis au courant, de « la façon stupide dont cette servante qui leur était venue de nulle part et de partout avait empoisonné le corps de leurs enfants » (TUV, 24). Est-il vrai que la servante est stupide ? N'apprenait-elle pas tout simplement aux enfants à se brosser les dents comme elle devrait faire ? Puisqu'on peut argumenter que la servante est ignorante, ignorante de son état de santé et de son statut.

Adélaïde Fassinou, par son œuvre *Toute une vie*, condamne le comportement des gens qui « au lieu de plaindre la malade, on la voue aux gémonies » (TUV, 9) parce que ce/cette malade a perdu du poids. Quand on maigrit, ce n'est pas forcément à cause du SIDA, le cas d'Affou sert d'exemple. La malade représenterait un séropositif/une séropositive et la population souffrante d'autres problèmes sociaux. Ainsi, Kaï représente une société ignorante et Fassinou voulait dire que l'ignorance apporterait le malheur.

3.4 Comment peut-on aider un sidéen ?

À travers l'histoire de Kaï, Fassinou, à travers le personnage de Madame Dunian conseille aux gens de ne plus faire l'amour avec n'importe qui, et n'importe comment, et s'il faut faire l'amour, on doit exiger la capote (TUV, 27). Néanmoins, il est mieux de s'abstenir. Il est nécessaire aussi de faire très attention et de suivre les règles d'hygiène de vie. Il faut savoir aussi qu'un séropositif peut nuire à la santé de celui ou de celle qui est séronégatif en utilisant sa brosse à dents. De la sorte, Fassinou contribue sa voix dans la campagne pour la prévention et

pour la lutte contre le VIH/SIDA. C'est aussi un avertissement aux parents de prendre soin de leurs enfants au lieu de tout laisser aux servant(e)s. Étant ignorante, Kai ne « savait pas qu'elle pouvait nuire à la santé des enfants en utilisant leurs brosses » (TUV, 27) ainsi rattrapé, eux aussi, par son passé.

Douglas Web (1997) recommande *behavioural empowerment* à cette population sidéenne ou vulnérable et on note que Fassinou, à travers les Dunian dans la nouvelle « L'hôte indésirable » de *Toute une vie*, donne du pouvoir surtout aux jeunes filles et aux femmes, un groupe plus vulnérable, afin qu'elles puissent avoir le contrôle sur leurs activités sexuelles soit en résistant des avances sexuelles soit en négociant pour le sexe sauf. En parlant à sa servante séropositive, Madame Dunian dit :

Tu ne dois plus faire l'amour à n'importe qui, et n'importe comment. Tu dois exiger la capote car, sans la capote, si la personne est aussi porteuse du virus, cela pourrait t'amener à développer très vite la maladie (TUV, 27).

Ici, Fassinou fait une distinction entre le VIH et le SIDA. Elle implique donc que la propagation du SIDA pourrait être freinée si les règles de la santé liées au VIH, notamment les précautions pendant les rapports sexuels, sont suivies. En parlant ainsi à Kai, l'auteure améliore le statut social de la femme car on voit le personnage de Kai encouragé par ses patrons puisque ces derniers ne l'avaient pas désabusée ou stigmatisée. Au contraire, elle avait été soutenue car elle se disait « je ne la [la maladie] laisserai pas me ronger entièrement. Je lui ferai la guerre et je remporterai la victoire avec l'aide des patrons » (TUV, 29). Les victimes ont besoin d'aide et de soutien, et non pas de stigmatisation. Et comme parents à Kai, Monsieur et Madame Dunian la soutiennent comme ils l'ont pour leurs enfants sidéens. Agissant ainsi envers Kai, ils se montrent comme de vrais parents qui font tout pour leurs enfants en assumant leur responsabilité. Dans cette famille, Kai n'était pas traitée comme une servante ou en « vidomègon » (qui signifie un enfant placé ou un/une domestique en langue Fon du Bénin).

Et étant vulnérable, Kai était prise par le mauvais vent, donnant lieu à de mauvais comportement et ainsi avait été contaminée par le SIDA. En réfléchissant de près, Kai se dit que cette maladie « contamine tous ceux qui l'avaient côtoyée » (TUV, 28) et elle l'avait côtoyée à « Koutonou ».

3.5 Conclusion

Dans le recueil *Toute une vie*, Adélaïde Fassinou parle du SIDA comme ayant deux visages : d'un côté, c'est la maladie de l'époque qui risque de détruire tout un clan, et de l'autre c'est un problème social (la pauvreté et le mauvais comportement) qui fait mourir lentement la population. L'auteure se sert de la plume pour sensibiliser sa société sur le danger du SIDA, qu'il soit une maladie ou un problème social. Le SIDA existe mais c'est une maladie des adultes parce qu'on l'associe le plus souvent à des relations sexuelles. Considérant le cas des enfants Dunian affectés dans l'œuvre de Fassinou, ils n'ont pas eu le virus par les voies très connues. On ne mentionne guère le fait que si l'on utilise la même brosse à dents avec un séropositif, on pourrait être contaminé.

C'est bien d'aider et d'encourager les séropositifs comme l'ont fait Monsieur et Madame Dunian qui sont là pour soutenir Kaï, leur servante sidéenne. Mais quelques comportements qui mènent à la contamination par le VIH/SIDA sont transgressifs car ils sont contre la norme de la société. Le fait de partager une brosse à dents avec quelqu'un est contre l'ordre général d'hygiène, et c'était ce que Kaï avait fait. Kaï et ses copains étaient délinquants. Le résultat de cette transgression c'était que le personnage de Kaï s'était trouvée séropositive, rattrapée ainsi par son passé.

Des auteurs sud-africains et zimbabwéens interviewés par Lizzy Attree (2010), qui ont représenté le VIH/SIDA dans leurs œuvres littéraires, remarquent le fait que le sujet de VIH/SIDA n'est pas ouvertement discuté, il est pris comme un tabou. Alors, en présentant ce sujet, ces écrivains, aussi bien que Fassinou ont transgressé car ils démystifient la pandémie. En plus, conseillant à Kaï de négocier les relations d'amour causerait une tension car, dans cet univers, c'est l'homme qui devrait dicter les règles et non pas la femme.

La tradition qui dicte qu'un fils devrait être protégé contre tout parce qu'il est héritier est aussi atténué. Quand il était évident que Monsieur et Madame Dunian allaient perdre leur fille et leur fils unique, Madame Dunian priait sa servante de faire attention pour que leur petite fille de moins de deux ans (qui est séronégative), ne soit pas infectée. La prière de Madame Dunian suggère alors qu'un fils aussi bien qu'une fille pourrait être héritier.

En somme, si le sujet du VIH/SIDA est tabou dans la société de l'œuvre, cela reviendrait à dire que, par le fait d'en parler dans son œuvre, Fassinou aurait commis une transgression. Nous avons étudié un autre sujet tabou dans le chapitre qui suit : il s'agit du suicide.

CHAPITRE IV : UNE REPRÉSENTATION DU SUICIDE : FASSINO ET LE RÉCIT DE ZITA

4.1 Introduction

En lisant attentivement l'œuvre d'Adélaïde Fassinou, on découvre que l'auteure insère dans son recueil de nouvelles *Toute une vie*, le drame d'une jeune fille qui s'est suicidée. Bien que dans son œuvre poétique *Poèmes d'amour et de ronces* elle mette en lumière les activités terroristes menées par les djihadistes qui utilisent des enfants comme bombardiers suicides, le suicide de Zita, un personnage féminin dans la nouvelle « Morte pour rien » dans ce recueil attire une attention particulière parce que c'est un événement rare qui concerne une jeune fille âgée à peine vingt ans. Le titre de la nouvelle suggère qu'à travers l'écriture littéraire de Fassinou, le suicide est un acte futile. Pourquoi l'auteure considère-t-elle le suicide de ce personnage sous cet angle ? D'après elle, la société, pourrait-elle être impliquée dans cette mort dite « pour rien » qui est aussi considérée comme un tabou par la société elle-même ?

Généralement, le suicide est défini comme le fait de mettre fin à sa propre vie soi-même. La définition de G. Deshaies (1947) citée par Dominique Dubois (2013 : 2) semble explicite : « Le suicide (est) l'acte de se tuer d'une manière habituellement consciente, en prenant la mort comme moyen ou comme fin ». Comme l'explique Dubois, cette définition inclut « les tentatives conscientes ou inconscientes [et] les conduites équivalentes d'autodestruction ». Suite à un échec d'amour, Modukpè dans *Modukpè, le rêve brisé* aurait pensé au suicide et après le départ de son fils pour la France, elle s'était embarquée dans des activités qui l'auraient conduite à une mort prématurée (MRB, 111). Et pour Maguy dans la nouvelle « De mère en fille » du recueil *Toute une vie*, en voulant maigrir pour plaire à son amant, elle s'était laissée mourir de faim (TUV, 85). Dans tous ces deux cas, on pourrait entrevoir des tentatives inconscientes d'autodestruction qui auraient pu, en fin de compte, conduire à une mort hâtive.

Cependant en ce qui concerne le personnage de Zita, on peut découvrir qu'il s'agit d'un acte conscient. Par cette histoire, Adélaïde Fassinou tente d'éveiller la conscience du lecteur sur le phénomène de suicide des jeunes qui augmente quotidiennement dans le monde selon l'Union Nationale de Prévention du Suicide (UNPS) (2013). En effet, cette union découvre que « le suicide figure parmi les trois causes principales de décès chez les personnes âgées de 15 à 44 ans dans certains pays, et il est la deuxième cause de décès dans le groupe d'âge des 10-24 ans » ;

l'âge de Zita tombe dans ce groupe. Selon le site Internet *AgoraVox* (2008), l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) rapporte qu' « une personne met fin à ses jours toutes les 40 secondes et l'on enregistre une tentative de suicide toutes les trois secondes. Aucun pays n'est épargné ». De plus, l'OMS estime que dans moins de dix ans, le monde comptera plus de 1,5 million de suicidés. Ceci veut dire qu'on aurait plus d'un million de suicidés par an. Ce ravage silencieux du suicide est effrayant et angoissant. Ce n'est donc pas étonnant qu'entre autres, Adélaïde Fassinou, étant sensible aux problèmes autour d'elle, se charge de prendre comme tâche d'aborder le thème du suicide chez les jeunes comme un appel pour la lutte contre le suicide dans sa société. Cette tâche ne va pas sans cause car, l'OMS rapporte que « la majorité des suicides en Afrique se rencontrent parmi les jeunes et les personnes d'âge moyen » ; le groupe formant le futur d'une société. La société donc risque de perdre tout un clan car on ne peut pas évaluer le lignage d'un seul individu (TUV, 22,153). L'intérêt à ce sujet de suicide serait dicté par le passé de l'auteure en tant que fonctionnaire à l'UNESCO.

À l'âge de Zita, on aurait pensé que la jeunesse devrait être autant engagée pour penser au suicide. Des recherches exposent que c'étaient les vieux qui se donnaient la mort mais de ces jours, il y a un changement et que le taux de suicide augmente globalement. L'UNPS (2013 en ligne) confirme ce fait :

Au cours des 45 dernières années, les taux de suicide ont augmenté globalement de 60 % à l'échelle mondiale. Jusqu'à tout récemment, le suicide était prédominant chez les personnes âgées, mais il est maintenant prédominant chez les personnes plus jeunes, dans un tiers des pays, à la fois dans les pays développés et dans les pays en développement.

Dominique Dubois (2013) suggère que le suicide reste un sujet tabou même s'il est accepté par le code pénal. Mais plus particulièrement en Afrique, le suicide est considéré comme un acte de souillure, quelque chose d'impropre et de malsain. Selon Victor O. Aire (2005 : 5), le suicide était normalement « considéré comme un acte de lâcheté, comme un crime contre la communauté et sa terre en particulier », c'est pour cela que la narratrice de « Morte pour rien » dit qu'en Afrique, on ne s'assassine pas. Mais on pourrait remarquer que ce tabou s'effrite de plus en plus dans cette ère de globalisation au nom de modernisme avec ses droits par ci par là. Néanmoins, des personnages de la nouvelle de Fassinou diraient que Zita s'était dérobée à la vie pour rien car ces quelques personnages qui, pour la plupart, sont les voisins de la suicidée ne

pourraient pas imaginer une telle situation. Ce qui est plus étonnant c'est la raison qu'elle a avancée pour justifier son acte. Serait-ce être la raison pour laquelle, selon ces personnages, Zita était « morte pour rien ? » (TUV). De l'autre côté, avec la globalisation, on a droit à faire ce qu'on voulait si on pourrait le justifier. Mais, quoiqu'il ne soit, « la vie est sacrée » et on n'a pas droit à la détruire (JP, Djuka 2012) parce que selon Dubois (2013), le suicide projette une ombre sur le sens même de la vie.

Ce chapitre vise à examiner le personnage de Zita ainsi que les raisons qui l'ont poussée à se donner la mort. Ensuite nous allons tenter de voir pourquoi Fassinou voit le suicide de Zita comme une mort inutile.

4.2 Le personnage de Zita : une représentation de la jeunesse

Dans l'œuvre de Fassinou, Zita est une fille de vingt ans qui est également la première née de ses parents. L'œuvre la décrit comme « une jeune fille à l'aspect si paisible, si calme » (TUV, 183). En apparence, tout semblait bien et propre mais l'extérieur pourrait être une cachette du déchet intérieur. Bien que Zita soit paisible, simple et propre, la narratrice de « Morte pour rien » mentionne qu'elle

n'était jamais contente. Elle avait toujours des revendications à faire ; des doléances à adresser à son père et à sa mère, surtout à cette dernière. Car elle savait que son père, simple agent d'entretien d'un ministère, n'avait guère les moyens de lui offrir tout ce qu'elle exigeait. Elle reprochait presque à sa mère d'avoir choisi un tel homme pour lui servir de géniteur (TUV, 187).

Et au dire de sa mère, « elle était d'une paresse indescriptible » et elle ne faisait que sa volonté (TUV, 182). Ceci implique que Zita était désobéissante parce que la mère disait en plus qu'elle ne pouvait pas compter sur sa fille aînée car cette dernière ne l'aidait pas dans ses travaux de ménage.

Ces propos laissent entrevoir le fait que Zita était aussi exigeante qu'égoïste. Mais connaît-on toute l'histoire ? Peut-être en tant qu'aînée de la famille, elle aurait été gâtée par ses parents, surtout par la mère dès le plus jeune âge. Il pourrait être qu'ils lui donnaient tout ce qu'elle demandait et que dès le départ, elle n'avait pas l'habitude d'aider sa mère dans la cuisine,

contrairement au personnage de Modukpe dans le roman *Modukpè, le rêve brisé*. La mère de Modukpè était toujours dans la cuisine avec sa fille ainée Modukpè (MRB, 13) et à l'âge adolescent, cette dernière servait de mère à ses frères et sœurs quand leur mère les a quittés (MRB, 23). Si Zita était gâtée dans son enfance, et que l'on ne lui donnait plus ce qu'elle voulait à un moment donné, comment pourrait-elle comprendre l'importance d'un tel changement ? Et peut-être, la mère n'avait rien expliqué comme font Fafimè dans *Jeté en pâture* et la mère de Modukpè dans *Modukpè, le rêve brisé*. Ces mères ouvraient la voie de communication entre elles et leurs enfants, surtout leurs filles (MRB, & JP, 32).

Des fois, les parents ne favorisent pas l'épanouissement personnel de leurs enfants. La narratrice l'exprime de la sorte : « Aujourd'hui, les parents gâtent les enfants » (TUV). Dans le même ordre de pensée, Alex Koffi dans *Jeté en pâture* atteste que des parents « toléraient au quotidien chez leurs enfants farniente et permissivité » (JP, 67). Zita n'avait pas appris que « les gens les plus heureux sont vraiment ceux qui se contentent de peu » (JP, 171). On remarque dans *Jeté en pâture* que, bien que vivant en France, Fafimè, une mère disait toujours à ses enfants qu'ils ne sont pas de la France (JP) alors il faut savoir taire ses exigences (TUV, 9). Et c'est ce qu'il fallait dire à Zita.

Pour la jeunesse d'aujourd'hui, représentée par Zita, si on ne répond pas à ses exigences et à sa « vision du monde » elle se désoriente et se demande même pourquoi continuer à vivre (TUV, 179). Le monde moderne donne cette idée aux jeunes et ceci avec le support de médias, Internet et la pression exercée par les pairs. Kate Daine et al (2013 : 1) affirment le fait qu'il y a une inquiétude du rôle joué par l'Internet dans le croisement de l'automutilation et du suicide. De surcroît, ils continuent en disant que les adolescents vulnérables qui sont enclins à la victimisation et à l'exclusion sociale sont le plus souvent en danger d'influence négative de l'Internet. Zita s'était sentie exclue de sa famille comme se sent Caporal Muscle (tout simplement connu comme Capo) dans *Aujourd'hui, je suis mort* de Stéphanie Dongmo Djuka (2012), bien que celui-ci fut le chef de famille. Il s'est pendu parce qu'il se sent seul dans une maison pleine de gens (Djuka, 2012).

Les jeunes se comparent si souvent à leurs amis dont les parents sont plus riches que les leurs. Et s'il y a le moindre conflit entre parent(s) et enfant(s), les jeunes quittent le foyer en laissant juste une lettre à la mère (TUV, 179). Par contre, le personnage de Zita ne répond peut-être pas à cette

règle. Comme elle en voulait à sa mère, et à son père, elle n'a rien laissé aux parents peut-être pour les faire souffrir davantage. Le père de Zita ne pouvant pas lui donner ce qu'elle exigeait, elle avait ainsi les yeux tournés vers sa mère qui, contrairement à ses attentes, ne pouvait pas satisfaire à ses besoins. La narratrice de « Morte pour rien » se demande « parfois si la nature elle-même ne montrait pas assez aux enfants que les parents font de leur mieux pour faire régner un équilibre certain dans le foyer » (TUV, 177). À leur âge, les jeunes ne veulent rien comprendre et ce manque de réflexion les amène à ne croire ni à la nature ni à leurs parents.

La nouvelle « Morte pour rien » révèle que le personnage de Zita n'était pas passif pour qu'on conclue que « l'oisiveté est la mère de tous les vices ». Elle faisait son apprentissage chez une couturière, sa patronne, qui lui avait demandé la raison pour laquelle elle voulait se suicider (TUV, 187). L'auteure, par la voix narratrice, pense que

Les jeunes ont trop tendance à dramatiser des situations très simples. Le monde idéaliste qu'ils se construisent dans leur tête ne doit pas souffrir d'aucune faille, d'aucune contradiction, sinon ils sont prêts à tout quitter, à tout rejeter pour ne pas céder un pouce de terrain à leurs parents (TUV, 178-179).

On pourrait se demander si l'on vit dans un monde idéaliste et que si le comportement des enfants envers les parents est le propre d'un environnement idéal. Les parents le savent bien parce qu'ils étaient aussi adolescents à un moment donné. Par exemple, le personnage d'Alain, un jeune homme de dix-neuf ans, se souvient des cas où ses parents l'avaient trop gâté en le laissant faire tout ce qu'il avait envie de faire (JP, 161). La conséquence d'une telle permissivité, selon le texte, ne pouvait le conduire qu'à la délinquance et, pire encore, à la prison. S'agit-il pour Fassinou de vouloir insinuer que les enfants ne devraient pas avoir leur propre volonté pour n'agir qu'en conformité avec la volonté des parents, qui sont censés savoir mieux qu'un enfant sur la vie ? (JP, 161). Quoi qu'il en soit, l'auteur stigmatise cette absence de communication en y opposant, comme le plus extrême des cas, un contraste qui ne sert que d'illustration. Le suicide, comme pour décrier le silence, mérite, dans les yeux de Fassinou, une attention toute particulière.

4.3 Une appréhension imagée du suicide

La narratrice de « Morte pour rien » se demande la cause réelle de l'acte de Zita parce que, dans une cour commune qui est la famille, « l'intimité devrait être une denrée rare » partagée par tous

(TUV, 181). Pourquoi alors, Zita n'avait pas joui de cette « denrée rare » ? Étant accablée par l'échec de son amour avec Monsieur Robert, Modukpè aurait pensé aussi au suicide. Ses propos montrent qu'elle avait contemplé le suicide mais elle a pu trouver du soutien chez sa mère. Est-ce que Zita n'avait-elle pas trouvé le soutien de sa mère ? N'avait-elle pas d'amies/amis ? Tout au long du récit, on n'entend pas la voix de Zita ; le texte est construit sur ce que la mère et la narratrice nous disent d'elle. Mais pour la première et dernière fois, on entend la voix de Zita quand sa patronne lui demande les raisons qui pourraient la pousser au suicide :

Je suis allée acheter des comprimés de quinine à la pharmacie d'en face. Je les ai avalés tout à l'heure quand je suis rentrée, car je voulais en finir avec la vie. Ma mère me maltraite trop. Elle préfère ma petite sœur à moi. C'est moi la pire des enfants qu'elle a enfantés. Si je disparaissais, elle pourra mieux se consacrer aux autres qui sont meilleurs (TUV, 187).

La parole de Zita indique qu'elle était jalouse de sa sœur. Avant cette sœur, Zita était l'être privilégié en tant qu'aînée. L'affection donnée à cette première naissance par sa mère est justifiée dans le texte par le fait que chaque mère attend tellement la naissance d'une fille pour que cette dernière l'aide et à qui elle pourrait léguer ses bijoux, ses pagnes et ainsi de suite (MRB). Le lecteur peut entrevoir le sentiment de jalousie dans la mesure où Zita ne pouvait peut-être pas supporter le fait que ce privilège soit accordé à quelqu'un d'autre. Par ailleurs, peut-on supposer, comme l'a bien noté Dubois (2013 : 6), que Zita ne voulait pas renoncer, jusqu'à la mort, à son statut de privilégié se demandant par conséquent pourquoi vivre si elle n'est pas aimée ? Zita a agi quand elle était fâchée contre sa mère et ne l'a exprimé à personne. Les suicidés se croient, sous le coup de l'émotion, dans la plupart de temps, qu'ils sont des êtres les plus malheureux du monde comme a dit un personnage dans *Sous l'orage* de Seydou Badian (1957) : « pourquoi vivre alors qu'il n'était plus possible d'être soi-même » (Badian cité dans Aire 2005).

Le cas de Zita semble être la forme égoïste de la typologie durkheimienne entendue comme un manque d'intégration sociale (intégration sociale qui est définie comme participation sociale et l'engagement) caractérisée par l'apathie (Maris et al. 2000 : 51). Zita manquait cette intégration sociale auprès des siens et il semble qu'elle n'en a jamais parlé à personne dans sa famille. Capo, comme Zita, avait le même problème : lui aussi ne se sentait pas aimé des siens. Sa femme et

leurs enfants ont formé « un clan soudé » dont il ne faisait pas partie. Il s'agit pour l'auteur de dépeindre un isolement dans le groupe ou mieux ce qu'on appelle être seul dans une maison remplie de gens (Djuka 2012 : 25). Alors comme Zita, il s'était suicidé pour rendre la vie plus facile à sa femme (*Ibid.* : 30) voulant ainsi se délivrer (*Ibid.* : 9).

Il y a d'autres enfants dans l'œuvre d'Adélaïde Fassinou qui se sentent mal aimés, à l'instar de Modupke qui souhaite même la mort de son père. Le fils de la narratrice de « Morte pour rien » aussi se plaint de son entourage et ses plaintes tourmentent sa mère qui est dépeinte comme une femme sensible (TUV, 177). Pourtant le silence de Zita est notoire.

Certains suicidés ne communiquent pas ouvertement leurs intentions (Maris et al. 2000 : 50). Pour cela, il serait indispensable d'être sensible aux indices comportementaux indirects. Ce groupe de gens exhibent normalement des indices verbaux ou actionnels. Zita semblait avoir été inondée d'émotions négatives – celles d'aliénation et des sentiments liés à être un fardeau sur d'autres puisqu'on n'avait pas pu lui donner ce qu'elle voulait et personne n'avait remarqué son mécontentement ou bien on a négligé sa protestation. Pour cela, elle se sentait mal aimée et voulait rendre la vie plus facile à sa mère.

La narratrice est décrite comme une femme sensible ; et la mère de Zita ? Malgré la douleur face au suicide de sa fille, la mère de Zita avait le visage sec. La narratrice note que « certaines personnes ne manifestent jamais leurs affections par des sanglots bruyants mais pleurent au fond de leur cœur » (TUV, 182). Peut-il être le cas de « Telle mère telle fille » (MRB, TUV). Dans ce cas, ce n'est pas parce que la mère s'est suicidée mais parce que la mère n'a pas manifesté ouvertement son angoisse. Et suivant ce comportement, Zita ne s'était ouverte à personne. Puisque c'est difficile de comprendre pourquoi Zita, « une jeune fille à l'aspect si paisible, si calme, avait pu avaler des comprimés pour se donner la mort » (TUV, 183).

4.4 Une écriture de l'affrontement ou le duel parent-enfant rompue

À travers la description des vicissitudes vécues par le personnage de Zita, le lecteur peut remarquer que Fassinou semble critiquer le comportement insensible de sa société, surtout celui des mères incarnées dans la mère de Zita qui ignorait toutes les pensées de sa fille. L'étonnement de certains personnages sur le mur psychologique qui séparait la mère et la fille est éloquent en lui-même :

Comment n'avait-on rien remarqué ? On ne se suicide pas comme ça tout de même ! murmuraient certaines personnes. Il y a des signes. Des paroles prémonitoires. Des gestes qui mettent la puce à l'oreille des proches. Des parents. Des amis. Des voisins (TUV, 183-184).

Pourrait-on dire que la mère avait ignoré les présages de ce suicide suite aux occupations nombreuses ? Quoi qu'il en soit, le lecteur est tenté de croire que Fassinou cherche à provoquer les mères, les incitant ainsi à être sensibles à leurs enfants. La mère de Modukpè savait qu'un jour, l'amant de sa fille l'abandonnerait (MRB, 58) et en plus, quand il était temps pour que Modukpè mît au monde son fils, la mère avait une prémonition alors même qu'elle était absente de la maison (MRB, 91).

Cette inculpation de la mère est renforcée dans le texte par la confession de la mère de Zita qui déclare : « Que Dieu me pardonne si, à un moment donné de ta courte existence, Zita, je t'ai fait souffrir sans m'en rendre compte » (TUV, 189). Par ailleurs, cette confession de la mère ne saurait se lire uniquement sous le signe de la culpabilité ni comme un signe de manque d'affection envers sa fille. Rien ne pourrait montrer que la mère n'aimait par sa fille ; bien au contraire, c'est la séparation entre les deux mondes qu'il faudrait considérer : la mère voulait donner l'éducation traditionnelle à sa fille aînée, malgré elle, avec l'intention de la préparer pour le mariage. La narratrice en parle en ces termes :

La pauvre mère ... avait essayé d'élever sa fille aînée dans les valeurs qui ont été les nôtres en Afrique. Comment pouvait-elle supporter, voire accepter, que celle qui devait donner l'exemple à ses jeunes sœurs, n'aille jamais à la cuisine pour l'aider à préparer les repas ? Comment nourrirait-elle demain sa famille ? Et ses beaux-parents ? que penseraient-ils d'elle, de celle qui lui avait donné la vie ? (TUV, 187).

Et dans certaines traditions africaines, si une jeune mariée n'arrive pas à faire les tâches ménagères, on accuse souvent sa mère de l'avoir mal élevée. Ceci justifierait la crainte qu'avait la mère de Zita, et par analogie toute mère africaine dans cet univers.

Dans *Jeté en pâture*, Madame Alex Koffi, bien que vivant en France, assignait des tâches à ses enfants : à son fils unique aussi bien qu'à ses deux filles. Nous apprenons que « les enfants s'en sortaient bien ; même la dernière qui allait sur ses douze ans, apprenait déjà son rôle de future

maîtresse de maison » (JP, 57). Et pourtant, Zita avait vingt ans. Mais entre Zita et sa mère, existait-il cette sorte de communication ? C'est l'existence des relations familiales peu recommandables qui justifierait l'écart entre ces personnages. Des relations interpersonnelles désagrégées ou même non-existantes affaibliraient ou n'encourageraient pas le support social intégrateur et régulateur (Aire 2005 : 44).

Entre une mère et sa fille aînée, comme dans d'autres situations dans le texte, il devrait y avoir une forte amitié, voire une complicité. Modukpè et sa mère dans *Modukpè, le rêve brisé*, par exemple, ont cette sorte de relation. Le personnage de Thrisia et ses enfants dans *Aujourd'hui, je suis mort* ont formé « un clan soudé » dont le père de la famille ne faisait pas partie (Djuka, 2012 : 25). La narratrice de « Morte pour rien » essaie de maintenir un équilibre auprès des siens en entretenant de bonnes relations familiales. Ceci est remarqué dans ses mots : « pareil à l'éducateur, il faut s'incliner à expliquer les raisons qui conduisent le géniteur à adopter tel ou tel comportement » (TUV). Étant donné que telles affinités manquaient entre le personnage de Zita et sa mère, le lecteur voit en cela une cause essentielle de son acte de suicide.

Il existe un mythe selon lequel « parler ne coûte rien » (*talk is cheap*). Ce que l'on dit précède l'action ; donc la conversation sur le suicide ne signifie pas de risque faible d'action de suicide. Selon Thomas Joiner (2010 : 171 & 172), le suicide est une intimidation et une perspective effrayante, même si on le désire donc ignorant ou maltraitant autrement des communications concernant le suicide peuvent avoir des conséquences tragiques. Dans une de ses découvertes, Joiner écrit d'un homme qui s'est suicidé parce qu'il ne pouvait pas obtenir le sourire d'un étranger. Ceci laisse voir que s'il obtenait des mots de l'affection et l'aide de personnes aimées et ou des amis, cela écarterait toute possibilité de suicide. La narratrice de « Morte pour rien » avoue que Zita est morte à cause de l'indifférence de son entourage.

La sollicitude maternelle a aidé le personnage de Modukpè pendant son temps de difficulté et de dépression. La vie avait la signification parce qu'elle avait un sentiment d'appartenance à une structure sociale qui l'acceptait. La mère de Modukpè a fourni le contact humain, l'espoir, l'autorité qui implique la transmission d'un message d'espoir approprié pour des suppositions et des valeurs pertinentes. Ce qui a manqué à Zita. L'expression véritable de disponibilité, de soin et de sollicitude réussira certainement à rétablir le moral d'une personne tourmentée.

L'histoire du suicide de Zita pourrait donc éclairer la déchirure par les conflits aussi bien familiaux que sociaux. Par cette description de la crise, l'auteur voudrait représenter le conflit social dans son ensemble, le présentant bien comme une source qui brise la cohésion entre les hommes.

La relation entre Alex Koffi et son père dans *Jeté en pâture*, ainsi que celle du frère de Modukpè et leur père dans *Modukpè, le rêve brisé* était bouleversante. En tant que père de famille, Alex ne voulait pas revivre ce qu'il a subi en tant qu'enfant, notamment en ce qui concerne ses relations avec son père, même quand son propre fils Alain n'agissait pas d'une manière acceptable.

4.5 Le suicide ou une mort inutile

L'acte que pose Zita est interprété comme une méchanceté par sa tante qui pourrait représenter, dans la vision de l'auteur, la société béninoise. Ses propos, pleins d'interrogations et d'exclamations, sont destinés à la défunte, et le lecteur ne saurait y voir que l'expression d'un désespoir dû à ce décès précipité :

Comment a-t-elle pu faire ça ? Oh Zita ! Comment as-tu pu marquer ainsi ta pauvre mère, ma grande sœur, de cette marque de feu rouge ? Pourquoi un tel acte ? ... Te suicider parce que tu t'es fâchée contre ta mère. Ô Zita ! Comment as-tu pu être aussi méchante ? ... Qu'apprend-on aux enfants d'aujourd'hui ? (TUV, 181).

Dans la même lancée, l'univers d'*Aujourd'hui je suis mort* de Stéphanie Dongmo Djuka (2012), voit le suicide comme un acte d'ingratitude. Le suicidé, Caporal, est décrit comme un ingrat, méchant, égoïste parce qu'il vit sans tenir compte des autres (Djuka, 2012 : 12). C'est cet égoïsme viscéral qui aurait poussé le personnage de Capo à se suicider. Le cas d'Okonkwo dans *Things fall apart* (Achebe, 1958) suit cet ordre de pensée. Certains personnages dans l'œuvre de Djuka ne trouvant des explications que de retenir l'hypothèse que le narrateur/personnage ne s'était suicidé que parce qu'il était pris par un accès de folie, ou qu'il n'était après tout qu'un lâche.

On découvre à travers le texte de Fassinou que pour chaque acte de suicide, la société est impliquée d'une façon ou d'une autre. Penser que Zita est 'morte pour rien' reviendrait donc à penser que l'environnement de la personne suicidée chercherait à « s'épargner des remords

malvenus, puisque chaque attentat réussi est comme la mise en procès de la communauté qui n'a pas su détourner l'un des siens du meurtre de soi » (Aire, 2005 : 5). Au lieu de blâmer seulement les parents de Zita surtout la mère, la narratrice se sentait coupable en impliquant également la communauté dans son ensemble et les voisins en particulier. Ceci accentue le fait que « l'amour a besoin en effet de gestes, de mots, de preuves » (TUV, 191). La narratrice serait en train de décrier l'absence de solidarité africaine de nos jours étant donné que l'individualisme a pris place dans la société : chacun voulant « éviter les histoires, les querelles, les bagarres, les jalousies, les haines, les luttes sournoises, les m'as-tu vu, les commérages » (TUV, 191). La narratrice fait le constat suivant :

On préfère vivre pour soi, et pour les siens. On ne vit pas pour les autres. Et pendant ce temps, les enfants meurent sous nos yeux. Ils meurent parce qu'ils n'ont personne à qui confier leurs peines.

Indifférence – Peine – Mort – Douleur – Stupeur.

Et la mort fut au rendez-vous à cause de l'indifférence générale des hommes. Zita mourut car personne n'avait entendu son cri de désespoir (TUV, 192).

Cet incident tragique amène la narratrice aussi bien que les lecteurs à réaliser les inconséquences de l'individualisme dans une Afrique moderne où la chaleur humaine n'existe plus.

L'extrait suivant pourrait représenter la prière de Fassinou pour interpeller la nouvelle société africaine :

Que ceci ne se reproduise plus jamais. Ni dans cette famille, ni dans ce village. Aucun malheur, si grand soit-il, ne justifie que l'on se tue. L'homme peut tout supporter. Pourquoi précipiter la mort qui arrivera inexorablement un jour ou l'autre ? Pourquoi en hâter la venue et laisser à ses proches des remords sans fin ? La vie est sacrée, nul n'a le droit de la prendre, car toute vie appartient à *Si*. Nous ne devons pas dédaigner cette vie qu'il nous offre gratuitement. Personne n'a le droit de mort, même pas sur lui-même et tout suicide est un sacrilège (Djuka 2012 : 28 -29).

L'homme peut tout supporter avec l'assistance des autres ainsi comme nous l'avons expliqué précédemment dans le cas de Modukpè. Le suicidé dans la nouvelle « Mémoires d'un suicidé » d'*Aujourd'hui, je suis mort* regrette sa pendaison :

Je n'eus pas droit aux pognées de terre délicatement jetées par des mains chères. Il n'y eut, à mes obsèques, ni fleurs, ni pleurs, ni linceul, ni cercueil, ni cantiques religieux, ni même autopsie traditionnelle. On a l'habitude d'enterrer nos morts derrière la case. Mais moi, on m'enterra dans un champ que l'on allait d'ailleurs abandonner à la broussaille et aux démons. J'avais été fouetté et jeté dans la boue toute la nuit. On m'avait enterré tout nu, les honneurs des funérailles m'avaient été refusés (*Ibid.* : 29).

Ce texte de Djuka est très sévère à l'endroit des suicidés et pourrait se lire comme mise en garde contre ceux qui tenteraient de se donner la mort. Le suicidé ne pouvant pas trouver la paix, même dans l'au-delà, serait encore une fois en train de supplier des forces inconnues pour trouver une seconde mort : « Oh ! Que puis-je mourir une seconde fois pour échapper à mes tourments ! » (*Ibid.* : 31). Cette âme inconsolable pourrait être celle de Zita aussi.

Fassinou invite sa société à partager et à donner. Il s'agit d'un message d'amour : « si l'amour pouvait être la chose la mieux partager ! » (TUV, 178). Dans « Mémoires d'un suicide », Djuka, l'auteure reprend cette idée sous la peau de l'un des féticheurs dans son recueil de nouvelle *Aujourd'hui, je suis mort*, défiant sa société avec ces mots :

Mes frères, voilà un des nôtres qui est étendu là. Faisons chacun le bilan de nos actions et voyons où nous avons failli. Mettons-nous au service de l'autre, pour qu'il puisse s'appuyer sur nous au jour du désespoir. Sachons-nous entourer d'amour et d'affection, pour que nous ne vivions plus jamais ce à quoi nous assistons en ce jour (Djuka 2012 : 29).

Dans ce même roman, on a dû exiger les services des féticheurs pour enterrer Caporal Muscle qui s'était pendu parce que le suicide est pris comme tabou ; et selon certains auteurs, dans la tradition africaine, on n'accorde pas l'honneur des funérailles à un suicidé (Aire 2005 et Djuka 2012).

4.6 Le suicide, un tabou

D'après la vision du monde de Fassinou, « en Afrique, on ne se tue pas. On dit sa peine et on est soulagé » (TUV, 190). Ceci implique que le suicide est un tabou. Le lecteur pourrait donc en conclure que le suicide de Zita constitue une transgression de la tradition africaine. Vu sous cet angle, le suicide est un interdit dont on ne parle presque pas. Il est même difficile d'en établir des statistiques fiables selon *AgoraVox*, un site Internet. Pour confirmer ce fait, le site http://www.statistiquesmondiales.com/taux_de_suicide.htm a les taux de suicide de presque tous les pays du monde, mais il n'y a cependant pas de statistiques pour de nombreux pays africains parce que le mot suicide serait banni, voire proscrit, dans la plupart de familles africaines (au lieu de suicide, on préfère parler d'accident). On n'a affiché que le taux de suicide de l'Afrique du Sud et du Zimbabwe. De nombreuses coutumes considèrent que le suicide est une malédiction ou un acte de sorcellerie (Djuka 2012 :10).

Le suicide, on le croit tabou parce que selon Aire :

Dans l'ordre économique, le suicide prive la société ou la communauté d'une mère en puissance ou d'un bras vaillant pour la guerre ou pour d'autres activités collectives. Et deuxièmement l'acte apparaît comme un affront à la communauté, une menace à sa cohésion, vu le mauvais exemple qu'il constitue pour les autres membres (Aire 2005 : 5).

Selon Maurice Halbwachs, « ce qui offense le plus la société dans le suicide, c'est que son auteur n'a pris conseil que de lui-même, qu'il a donné un déplorable exemple d'initiative individuelle » (cité dans Aire 2005).

Face au foisonnement du phénomène, l'OMS a décidé de consacrer à cette urgence une Journée mondiale de prévention du suicide organisée le 10 septembre (*AgoraVox*).

De l'autre côté, des tragédies comme le suicide « remettent en cause les fondements même de la société ... [mais] les temps changent, les temps ont changé » (TUV, 190). La solidarité africaine n'existe plus, on tend vers l'individualisme. Ce fait est exprimé ainsi dans un article tiré d'*AgoraVoix* :

Depuis qu'elle court après le modernisme néolibéral, l'Afrique a sacrifié sur l'autel de l'individualisme, son esprit de solidarité et de fraternité. Alors, l'affaiblissement du «

soutien social » naguère l'une des caractéristiques du continent, ne permet plus la protection contre l'éventualité du suicide.

Par son écriture littéraire, Fassinou lance alors un appel à la société africaine moderne, demandant que l'on puisse placer l'homme au cœur des préoccupations. L'appel est aussi lancé aux enfants en les exigeant d'être sensibles aux sentiments des parents sans leur compliquer l'existence (TUV, 188). Fassinou pense que les parents devraient éviter, de leur part, de voir apparaître la semence d'une frustration quelconque au sein de leurs enfants. (TUV, 177).

4.7 Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons remarqué que l'indifférence d'un parent et de la société aussi bien que l'individualisme pourraient influencer la qualité des relations interpersonnelles. Une tragédie telle que le suicide de Zita dans l'œuvre d'Adélaïde Fassinou interrogerait la nature même de lien ou d'obligation sociale entre les parents et les enfants et particulièrement la relation mère-fille.

Mais le suicide pour Fassinou représente aussi une arme de protestation qui est utilisée contre la tradition. Ce fait implique la transgression doublée parce que d'une part, une femme est le protestataire et d'autre part, le suicide est contre la tradition.

Chaque suicide est un point dont la trajectoire échappe à la recherche sociologique. Mais Fassinou examine, sous la peau des personnages les trajectoires possibles en les présentant comme thèmes à aborder. En adoptant cette position, Fassinou projette une globalisation d'où chaque personne est accordée une valeur et cette valeur est placée sur l'individu en tant qu'être humain et non comme 'l'autre'. Mais dans l'histoire de Zita, la mère n'a pas placé une valeur sur sa fille Zita. La raison pourrait être qu'elle-même était excédée par les problèmes de sa vie. Comment les femmes dans l'œuvre de Fassinou ont affronté leurs problèmes ? Nous allons aborder le sujet du féminisme dans le chapitre qui suit.

CHAPITRE V : LE FÉMINISME : UNE RÉÉVALUATION DE L'IDENTITÉ FÉMININE DANS L'ŒUVRE D'ADÉLAÏDE FASSINOU

5.1 Introduction

Suivant le chemin de ses prédécesseurs, surtout Mariama Bâ, Adélaïde Fassinou, décide « de dire haut et fort ce qu'elle pense, et depuis elle n'arrête pas » (MRB, 12). Cet extrait dans *Modupè, le rêve brisé*, le premier roman de Fassinou, montre l'esprit révoltant de la femme. Pourquoi la femme se révolte-elle ? Elle se révolte parce qu'elle se sent opprimée. Pourtant cette femme rebelle n'avait pas le droit de parler, de s'exprimer ni de choisir. Pour s'exprimer, elle se sert désormais de la littérature (un domaine qui était réservé aux hommes pendant longtemps) pour briser le silence. Pourquoi la littérature ?

La littérature est utilisée parce qu'elle est définie comme un outil pour la lutte contre les injustices sociales. Fassinou se sert de cet outil pour contribuer avec sa voix dans le paradigme du féminisme, brisant ainsi ou 'détruisant le silence' (Almeida 1994) imposé sur la femme par la patriarchie et la tradition. La femme se voit le plus souvent comme victime des injustices privée de droit à la parole. L'écriture féminine en Afrique Francophone, ayant des personnages féminins, a vu le jour dans des années 70 (Aire 2000 ; Adebayo 2000) et pourrait être considérée comme calquée sur des idéologies émancipatrices du féminisme car, selon Aduke Adebayo (2000 : 278), cette écriture était considérée dans un premier temps, comme une déconstruction de l'ordre patriarcal, ce qui est congruent au mouvement radical du féminisme.

Les femmes écrivains parlent de la situation de la femme et ce qu'elle fait pour se libérer et se montrer capable de contribuer au bien-être de sa société. Cet acte d'écrire par une femme constitue une transgression. Et cette transgression est due principalement au fait que la femme est entrée en contact avec une autre civilisation, celle de l'Occident. Dans la dédicace du roman *Modupè, le rêve brisé*, l'auteure a remercié son père de l'« avoir trainée de force sur les bancs de cette école rustique de quartier où [elle avait] fait [s]es premiers pas de lecture et de copie dans la langue du Blanc ». Cette éducation a contribué à la formation intellectuelle de Fassinou, lui donnant l'occasion de s'exprimer par l'œuvre littéraire – l'outil de combat – « dans la langue du Blanc » (MRB).

En étudiant alors les romans de Fassinou, surtout *Modukpè, le rêve brisé*, *Toute une vie* et *Jeté en pâture*, le lecteur ferait face à des *Voix et visages* (Borgomano 1989) des femmes. Se trouvant « dans un monde où l’homme triomphe » (Ngou 2007 : 9) et dans une société qui privilégie d’ailleurs la prééminence masculine, et où l’homme domine, la femme s’était levée et voudrait tout faire pour lutter contre cette inégalité en faisant en même temps son mieux pour le développement et l’amélioration de la vie non seulement de sa famille (MRB, TUV, Kourouma 1976) mais aussi de sa société. Selon Evelyn Dakogol et Anthony Fodang (2010 : 4), en Afrique occidentale, on reconnaît « l’émeute féministe des femmes d’Aba en 1939 » au Nigeria, avant même le mouvement du « féminisme » qui a commencé dans les années 60 et 70 aux États Unis. Ce qui aurait déclenché cette émeute pourrait être le fait que la femme avait enduré un mauvais traitement pendant longtemps et a décidé de lever sa voix. Ceci est remarqué dans le propos de la mère de l’héroïne (Modukpè) dans le roman *Modukpè, le rêve brisé*, où elle a déclaré à ses enfants :

J’ai tout enduré pendant des années, sans qu’un mot, un seul mot, un seul petit mot ne s’échappât de ma bouche. Mais lorsque j’en ai eu assez, j’ai décidé de dire haut et fort ce que je pense et depuis je n’arrête pas (MRB, 12).

Et pour Cica, un personnage dans la nouvelle « Celle qui avait tout donné » de *Toute une vie*,

Elle avait tout supporté, trop supporté. Elle n’en pouvait plus. Alors, elle osa répondre. Elle le [son mari Willy] traita de « mari incapable » ... Willy avait dépassé les bornes et Cica n’était pas prête à lui pardonner » (TUV, 67-68).

Ceci pourrait représenter la vision émancipatrice de l’auteure. Fassinou a commencé sa carrière littéraire en 2000 en s’occupant de la femme et de sa situation. Depuis lors, elle a publié plus de dix œuvres littéraires et continue à écrire. Ces propos nous rappellent aussi le personnage de Ramatoulaye dans *Une si longue lettre* de Bâ (1981 : 85) qui a déclaré : « Cette fois, je parlerai. Ma voix connaît trente années de silence, trente années de brimades. Elle éclate, violente, tantôt sarcastique, tantôt méprisante ».

Ainsi le mouvement féministe à travers l’écriture féminine en Afrique, voudrait-il déconstruire le « *Féminin interdit* » (Ngou 2007) pour installer le « *Féminin pluriel* » (Durbarry 2013) sur place parce que la « *Femme émancipée* » (Fouth 2012) s’est levée pour représenter ses semblables. Le

« féminin pluriel » se voit à travers des théories variées pour expliquer le féminisme étant donné que les femmes elles-mêmes ont des idéologies différentes l'une à l'autre au sujet du féminisme. Le but général de cette vision émancipatrice chez les écrivaines est de donner du pouvoir à la femme de s'exprimer : de parler d'elle-même et de ses sentiments les plus intimes en analysant sa situation dans la société qui privilège plutôt l'homme. Et le résultat de cette prise de conscience est bien capturé par un gardien blanc dans *Les bouts de bois de Dieu* de Sembene Ousmane qui a remarqué que :

Si vous bousculez trop les femmes, ç' va faire du grabuge. Ça fait dix ans que je connais ce quartier, je ne pense pas qu'elles comprennent grand-chose à la grève, mais si elles s'en mêlent, si elles font bloc avec les ouvriers, je me demande où ça finira (cité dans Oladitan 2000 : 247).

Le plus souvent, la femme est prise comme ignorante parce que la société africaine traditionnelle croit qu'elle ne connaît pas « grand-chose ». Elle pourrait supporter des violences contre elle et ses semblables jusqu'à un moment donné mais une fois révoltée, l'enfer se casserait desserré et la maison se volerait en éclat (TUV). On a remarqué que les femmes ont pris le contrôle de la grève des ouvriers dans le roman d'Ousmane (Oladitan 2000 : 247). Une femme révoltée est comparée à « une bombe à retardement » (TUV, 44). Comme elle parle de sa lutte pour se libérer de la tradition patriarcale, on pourrait dire que la femme dans l'œuvre d'Adélaïde Fassinou pourrait être considérée comme féministe. Ceci suggère que « le combat [des personnages pour se libérer] extériorise la révolte de l'auteure contre les traditions et autres abus de la société » (Émane 2013 : 64-65).

Ce chapitre examine « les visages et les voix » des femmes à travers quelques personnages féminins comme représenté par Adélaïde Fassinou dans son œuvre littéraire. Fassinou, à travers ces « voix et visages », aborde-t-elle la révolte et / ou l'affirmation du soi chez la femme ? Ces voix évoqueraient l'esprit de l'émancipation de l'auteure, qui à son tour, représenterait des mouvements féministes différents. Nous avons considéré la perspective de Fassinou sur l'identité de la femme. Les rôles joués par des personnages de Fassinou dans l'émancipation féminine nous aideront à réévaluer l'identité féminine dans une société qui évolue tout le temps. La question serait alors : Fassinou, met-elle des stratégies en place pour confronter et déconstruire la patriarchie ou pour aider à bâtir une société saine pour le bien-être social ? Brièvement, nous

allons tenter d'étudier le féminisme en général, les théories différentes de ce mouvement et puis identifier en quoi l'œuvre de notre étude s'identifie au thème du féminisme.

5.2 Pour une définition

Qu'est-ce que c'est que le féminisme ? Selon *Le Petit Larousse Illustré* (425), le féminisme c'est « une doctrine qui préconise l'amélioration et l'extension du rôle et des droits des femmes dans la société ». *Le Grand Robert* cite J. Renard (1904) qui dit que « le féminisme, ce n'est pas compter sur le Prince Charmant » ; ce qui implique que la femme ne devrait pas dépendre de l'homme. Le féminisme donc est un ensemble d'idées politiques, philosophiques et sociales qui cherchent à encourager et établir les droits des femmes et son autonomie dans la société en général. Ce mouvement se représente dans des organisations dont l'objectif est d'éliminer les inégalités sociales, politiques, juridiques, économiques et culturelles qui oppriment la femme. Pour les écrivaines, ce serait donner le droit à la femme de parler d'elle-même et de ses expériences et de faire son choix, notamment quand il s'agit de son corps et de sa personne.

L'œuvre de Fassinou montre que dans certaines cultures traditionnelles africaines, on décidait pour la fille en ce qui concernait le choix d'un mari ou de l'éducation. Cica, l'héroïne de la nouvelle « Celle qui avait tout donné » dans *Toute une vie*, s'était mariée au vieux Singbo bien qu'elle n'ait pas vu « les choses de cette manière » (TUV, 53). Mais parce que les parents l'ont obligée, elle n'avait pas de choix. On décidait aussi pour la mère de Modukpè. Modukpè parle ainsi de sa mère :

Ma mère ne fut donc que la seconde épouse et je crois que ce rôle de seconde l'a si bien conditionnée qu'elle agit toujours par rapport à cette position. Elle n'ose jamais prendre une décision toute seule, elle attend toujours qu'on décide pour elle (MRB, 15).

Mais elle n'a pas manqué d'ajouter « du moins jusqu'à un certain temps » (MRB) : ceci implique qu'à un moment donné, la mère, bien que conservatrice, se révoltait contre cette position de seconde. Face à des défis, Modukpè elle-même courait à sa mère pour que cette dernière prenne des décisions pour elle. Mais à un moment donné, la mère demandera à la fille de prendre son destin en mains : « Aujourd'hui ma fille tu es en face de ton destin. Toi seule décideras de la voie à suivre devant cette forêt qui t'entourne ; j'ai assez choisi pour toi » (MRB, 116).

Ce passage montre qu'après être restée longtemps muette sans pouvoir de décision, la femme traditionnelle, se sentant moins impuissante, révoltée, donne du pouvoir à sa fille qui, bien qu'évoluée, dépendait encore d'elle. Pour Fassinou, la liberté chez la femme serait le fait qu'elle devra choisir « la voie à suivre » et la capacité de s'exprimer.

La révolte de la femme est théorisée comme « le féminisme » qui se manifeste à travers des mouvements féministes différents. Il y a entre autres, le féminisme radical, libéral, marxiste et social et le féminisme postmoderne.

Rosemarie Tong (1989) définit ces catégories du féminisme de la manière suivante : le féminisme radical est celui qui aperçoit la libération pour des femmes comme exigeant l'abolition de l'institution sociale de genre sinon, en effet l'élimination du fait biologique de sexe lui-même. Pour les féministes marxistes et sociaux, l'inégalité est due au capitalisme aussi bien qu'au système patriarcal. Dans ce sens, les femmes ne seront libres que par l'élimination des classes sociales et la déconstruction de la patriarchie. Le féminisme marxiste ne met pas l'accent sur la déconstruction patriarcale parce que les hommes aussi bien que les femmes sont opprimées par les classes sociales alors la libération pour les femmes serait réalisée avec l'accomplissement d'une société sans classe. Le féminisme libéral estime que la liberté pour des femmes exige qu'elles aient des occasions pour l'éducation et l'avancement professionnel qui sont égaux avec ceux des hommes. Parlant du féminisme libéral, Tong (1989 : 11) propose qu'une société juste permette aux individus d'exercer leur autonomie et de s'accomplir et que le choix fait par un individu ne doive pas nuire à d'autres, que ce choix ne prive pas aux autres de faire leurs propres choix aussi.

Le féminisme psychanalytique de sa part propose que les femmes doivent dépasser la langue masculine neutre, scientifique et embrasser une créativité indocile basée sur l'expérience subjective du corps féminin. Des féministes psychanalytiques expliquent l'oppression des femmes comme enraciné dans des structures psychiques et renforcé par la répétition continuelle ou la réitération de dynamique relationnelle formée dans l'enfant. À cause de ces modèles profondément enracinés, des féministes psychanalytiques ont voulu changer les expériences d'enfance et des relations familiales, aussi bien que des modèles linguistiques car ces produits alimentaires renforcent la masculinité et la féminité. Ce mouvement favorise alors l'analyse d'auto-construction par le discours sur les implications biologiques et psychosociales de rôle

parental, soutenant que, pour changer des relations de genre, nous devons changer la langue. Le « phallus » est symbolique de l'entrée de l'enfant dans la langue et la culture sous « la Loi du Père » et des féministes psychanalytiques interrogent et résistent contre ces constructions oppressantes de genre et de la sexualité codée dans la langue. Tong (1989) parle aussi du féminisme postmoderne qui accepte le fichier binaire masculin/féminin comme une catégorisation principale et qui voit en cette catégorisation une force qui permet à un être d'entrer dans la société. Suivant *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir (1949), les féministes postcoloniaux voient la femme comme étant jetée dans le rôle de l' « Autre ». Selon Tong, la condition de cette 'Autre' permet aux femmes de critiquer les normes, les valeurs et les pratiques que la culture dominante cherche à imposer à tout le monde (1989 : 219). Ils critiquent de la sorte la structure de la société et de l'ordre dominant, particulièrement dans ses aspects patriarcaux.

Après avoir examiné, en passant, quelques types de féminisme, nous avons cherché à montrer comment ces différentes idéologies sont représentées dans l'œuvre de Fassinou. Selon la lecture de l'œuvre, il est difficile de dire catégoriquement que l'auteure s'identifie à tel ou tel type de féminisme mais ce qui apparaît d'après mes recherches c'est que Fassinou entrecroise le féminisme radical, libéral et le postmoderne, ce qui expliquerait la notion du « féminisme africain ».

5.3 Le féminisme dans la vision africaine

D'ailleurs, il est à noter que quelques critiques du féminisme disent que la catégorisation est une idéologie plutôt liée aux femmes occidentales car des critiques comme Alice Walker (1983) et Oyèrónké Oyewùmí (1977) parlent du « féminisme africain », (*womanism* en anglais). Et l'œuvre de Fassinou répond plus à cette catégorie l'auteure étant elle-même une femme africaine. Certains personnages féminins de Fassinou par exemple, reconnaissent que les hommes sont autant nécessaires que des femmes dans la société. Contrairement aux féministes occidentaux, les féministes africains ne se dissocient pas de masses de leur société, et aussi, ils n'adoptent pas d'attitude contre des hommes juste à cause de leur genre. Cette idée féministe se manifeste dans la plupart d'écriture féminine africaine. En plus, la femme a sa place dans la culture africaine car « le principe féminin » (Achebe 2009) noyauté la société. De ce fait, la femme négocie des rôles parce qu'on a des femmes qui prennent soin de la famille, étant chefs [de ménage] et prennent en

charge la sécurité non seulement de leur famille mais aussi de la société toute entière (Haïdara, 2012). Pourtant, la société africaine ne reconnaît pas l'importance ultime de ce travail parce que ce rôle est considéré comme un rôle naturel de la femme.

En Afrique en général, il est difficile à une femme de décider de ne pas se marier et de ne pas avoir d'enfants parce qu'elle veut poursuivre sa carrière. L'œuvre de Fassinou montre qu'une telle décision a des risques au point que la femme risque d'être coupée de sa famille et de tout. Il est alors dangereux de prendre ces genres de décision. Le personnage de Mary dans « La belle-mère du ministre » de *Toute une vie* expliquait la situation. Elle avait tout ce qu'elle voulait parce qu'elle s'était « mise en ménage avec un vieux blanc qui suce [sa] jeunesse » (TUV, 121). Malgré sa richesse et sa liberté, elle se plaignait parce que cet amant a refusé de l'épouser :

Qui voudra des restes d'un Blanc ? Dites-le-moi, mes chères sœurs ? Aucun Africain digne de ce nom n'en voudra ! Aucune mère de chez nous ne voudra ça pour son rejeton... Même si le gars imbu des leçons d'ouverture d'esprit, de tolérance dont il a été nourri sur les bancs de l'école voulait passer outre ces jugements subjectifs et d'un autre temps, les pesanteurs sociales que constituent sa famille, ses amis, « on ne fait pas ça chez nous ; elle recommencera avec ses mauvaises mœurs et te tuera » finiront par avoir raison de sa témérité. J'en ai connu qui n'ont pas résisté six mois malgré tout l'amour qu'ils portaient à leurs copines, ancienne maîtresse de Blanc » (TUV, 122).

À cet égard, on pourrait dire que l'écriture de Fassinou a sa racine dans « le féminisme africain » ; néanmoins, comme déjà mentionné précédemment, il y a des aspects de l'épistémologie classique du féminisme parce qu'il y a des personnages féminins qui se sont révoltés et qui voulaient tout renverser.

5.4 Le féminisme radical

L'expérience de la vie a endurci Modukpè, l'héroïne du roman *Modukpè, le rêve brisé*. En substance, comme adolescente, Modukpè avait un esprit totalement révoltant car elle ne voulait pas ressembler à sa mère qui s'était laissée fouler aux pieds surtout par les hommes (MRB, 15 & 32). Cette mission émancipatrice se lit dans ses propos :

Moi, j'avais décidé de ne lui [sa mère] ressembler du tout car, ... j'avais décidé qu'à part mon père, contre qui je ne pouvais rien parce qu'il était mon géniteur, je ne permettrai à personne de m'infliger une quelconque souffrance ici-bas. D'abord, tous les hommes étaient dans ma tête pareille à mon père : méchants, coléreux, incapables d'amour pour leurs propres enfants. Je ne permettrai à aucun d'eux de faire de moi son souffre-douleur. J'avais résolu d'être moi-même en toutes circonstances. Je serai pleinement moi-même et contre tous (MRB, 35).

Elle avait montré cet esprit d'émancipation envers son ami du quartier, le personnage de Martin, un passionné qui voulait la « conduire au sommet du mont Nimba pour y rêver avec lui » (MRB, 37). Et elle avait réussi à refuser de le suivre dans cette voie. Elle lui a dit : « Je ne veux pas que nos relations aillent au-delà du raisonnable, car toi et moi nous n'avons pas les moyens d'assumer encore des responsabilités » (MRB). Ainsi, elle a pu franchir « la porte de la classe Terminale » (MRB). Par contre, Juanita, la fille jumelle de Maguy dans la nouvelle « De mère en fille » de *Toute une vie* n'avait pas cette vision émancipatrice et elle finit par être enceinte à l'âge de treize ans (TUV, 77).

Dans le jeu de l'amour, la femme « joue le rôle de l'autre, un objet à conquérir, à courtiser ou à séduire » (Barbara Godard 1992 dans Mwepu, 2008 : 161). Modukpè ne s'était laissée ni à être conquise ni à être séduite. Elle avait réussi à choisir car il s'agissait de son corps. Et quand Monsieur Robert voulait l'épouser, elle avait refusé choisissant ainsi d'élever seule son fils car elle ne voulait pas rester sous l'autorité d'un homme.

Le féminisme radical ainsi que d'autres formes de féminisme cherchent l'égalité pour l'enfant-fille. Après la mort de son fils unique, Madame Dunian, un personnage dans « L'hôte indésirable » de *Toute une vie* risquait d'être étiqueté la femme qui donnait naissance seulement à des filles. Comme il n'y aurait plus de fils à perpétuer le nom de son mari. Mais Madame Dunian, contrairement à Fifamè dans *Jeté en pâture*, casse cette position traditionnelle en ne se souciant pas de ce que les gens diraient. Elle refuse de se tuer psychologiquement. Elle a imposé à sa servante de faire attention pour ne pas contaminer sa fille Poupette qui était heureusement trouvée séronégative contrairement à ses deux aînés, Marc-Antoine et Simone. Madame avertit sa servante séropositive :

Il faut éviter, je dis bien éviter de mélanger ton sang au nôtre, c'est-à-dire papa, moi et surtout Poupette ; nous autres qui sommes encore Dieu merci séronégatifs. Pour nos deux aînés, nous n'avons pu rien faire, alors, aide-moi à garder celle-là, lui dit-elle en montrant le bébé endormi (TUV, 27).

Madame Dunian a confiance en sa fille qui pourrait elle aussi, accomplir sa mission sur terre. Cette même idée est vue quand le père de Modukpè dépend de ses filles. Dzila dans *Féminin Interdit* d'Honorine Ngou aussi ne voulait même pas que sa fille parle du mariage. Alors ces personnages sont du côté du féminisme radical qui voit en la fille, ce que possède le fils : une capacité à réussir. Ceci mettrait en doute la loi qui dicte que les parents ne devraient pas compter sur leurs filles. Et comme noté au-dessus, Madame Dunian avait l'espoir en sa fille. Fassinou donc, à travers ses personnages féminins, préconise une loi qui devrait l'accueillir comme une femme pour qu'elle parle d'elle-même et de ses expériences.

Fassinou touche le sujet de la rébellion chez la femme au niveau du mariage, face à l'infidélité, des violences et un mauvais traitement au foyer. Certaines épouses comme la mère de Modukpè dans *Modukpè, le rêve brisé* et Cica le personnage de *Toute une vie* dans son deuxième mariage, se rebellent contre leurs maris en quittant le foyer conjugal. Ces *Femmes rebelles* (Casenave 1996) semblaient suivre l'esprit d'Aïssatou dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ qui laissait une lettre à son mari en le quittant bien qu'on les menace avec des propos du genre « Des [enfants surtout les] garçons ne peuvent pas réussir sans leur père » (Bâ 1986 : 49). Elle a écrit : « Je me dépouille de ton amour, de ton nom. Vêtue du seul habit valable de la dignité, je poursuis ma route » (*Ibid.* : 50.). Ramatoulaye, l'héroïne d'*Une si longue lettre* et l'amie d'Aïssatou explique l'audace de cette dernière ainsi :

Ces vérités, passe-partout, qui avaient jadis courbé la tête de bien des épouses révoltées, n'opèrent pas le miracle souhaité ; elles ne te détournèrent pas de ton option. Tu choisis la rupture, un aller sans retour avec tes quatre fils » (*Ibid.* : 49).

Une femme traditionnelle dans le roman *Modukpè, le rêve brisé* de Fassinou, la mère de Modukpè, s'est montrée féministe radicale en divorçant de son mari. Elle refuse de travailler comme un forçat pour ses enfants comme la tradition l'exige. Et si cette mère avait compté sur ses fils comme la police d'assurances pour sa vieillesse, donc elle serait déçue parce que c'était

l'une de ses filles, en la personne de Modukpè, qui a finalement changé le statut de sa vie (MRB).

Dans l'esprit du féminisme, Nani, un personnage dans la nouvelle « Le bouton BIS » du recueil *Toute une vie* voulait contrôler son petit monde surtout son mari. Cette manipulation du rôle traditionnel dans lequel l'homme doit avoir le contrôle représente le féminisme radical car Nani voulait renverser l'ordre hiérarchique (TUV).

Ensuite, après la mort d'un mari, la tradition exige que « l'eau ne devrait pas visiter [les corps des veuves], au risque de les rendre belles et désirables pour d'autres hommes » (TUV, 58). Cica, la jeune veuve du vieux Singbo comme ses coépouses n'avaient qu'à respecter cette tradition parce que « des épouses étaient déjà passées par là et elles n'en étaient pas mortes... [Mais] pour une femme, c'était du drame » (TUV, 58). Ramatoulaye explique la situation au Sénégal de la sorte :

C'est le moment redouté de toute Sénégalaise, celui en vue duquel elle sacrifie ses biens en cadeaux à sa belle-famille, et ou, pis encore, outre les biens, elle s'ampute de sa personnalité, de sa dignité, devenant une chose au service de l'homme qui l'épouse, du grand-père, de la grand-mère, du père, de la mère, du frère, de la sœur, de l'oncle, de la tante, des cousins, des cousines, des amis de cet homme (Bâ 1986 : 11).

Cica n'avait pas pu supporter la situation, elle s'était révoltée : « Trois jours durant, elle avait tenu le coup, mais la nuit suivante, elle s'était cachée de ses coépouses et avait pris une bonne douche » en se disant « que je meure après lui si c'est là un crime que je commets » (TUV, 58). Les coépouses se sont rendues compte de l'acte de Cica « donc sans rien lui dire, se mirent les unes après les autres à se laver dès la nuit tombée » (TUV, 58).

Cica s'était aussi révoltée contre son deuxième mari Willy en quittant le foyer conjugal quand celui-ci l'avait prise comme un simple objet matériel (TUV). Elle déclarait que « la vache n'a plus de lait. Ses mamelles ont tari ... » (TUV, 69) pour expliquer sa décision.

L'option que Monsieur a proposée à Modukpè répond au féminisme radical. Il voulait que Modukpè avorte pour la rendre libre. Cette vision radicale considère l'avortement comme un droit capital dans la mesure où la femme a le choix d'éviter la grossesse et la maternité.

5.5 Le féminisme libéral

Adebayo (2000 : 279) nous fait savoir que quand les femmes africaines francophones ont pris d'assaut la scène littéraire aux années 80, « elles n'ont pas manifestement adhéré à l'idéologie de féministe même quand leurs écritures étaient éminemment féministes ». En plus, elle indique qu'on pourrait noter celles qui se sont identifiées de près et publiquement avec le féminisme. Ceci suggère que la plupart des femmes écrivains sont des féministes libérales.

En tant que fils aîné, Alex Koffi dans *Jeté en pâture* était marginalisé par son père. Contre le désir de son époux, la mère d'Alex, fait tout pour aider son fils à quitter le village pour se rendre en ville afin de poursuivre son rêve de l'éducation. Finalement, Alex devient ambassadeur de son pays contrairement au désir du père qui voulait que ce fils reste auprès de lui pour apprendre son métier et devenir son héritier. Ceci constitue une pensée révolutionnaire. Dans ce cas, ce n'était pas la fille qui était marginalisée.

En épousant le médecin Freddy, Modukpè se croyait trouver le mariage idéal car le couple était plein d'amour l'un pour l'autre, jouissant du bonheur simple. Mais l'épouse était déchirée par le drame de l'infidélité quelques années plus tard, mais elle développait « une peau dure » à la situation comme Ramatoulaye dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ. Si la femme n'a pas quitté le foyer conjugal ceci voudrait-il dire qu'elle a accepté la polygamie ? En principe elle n'a pas vraiment accepté parce qu'elle critique le système d'une façon astucieuse. Les propos de Modukpè, la narratrice/heroïne du roman *Modukpè, le rêve brisé* nous servent d'exemple éloquent : « Je suis allée nulle part... Je suis chez moi, et l'autre habite là où Freddy l'a mise » (MRB, 117). Pourquoi ne pas rester dans le même endroit comme avaient fait sa mère et ses coépouses aussi bien que les femmes du vieux Singbo dans *Toute une vie* ? Dans le même raisonnement, Modukpè continue : « Jamais, au grand jamais, elle n'a osé enfreindre l'interdiction dictée par moi, je l'avoue, que lui a faite son mari de mettre les pieds dans notre maison » (MRB, 121). Même la coépouse de Modukpè, Mélanie n'accepte pas la polygamie. Pourquoi a-t-elle épousé un homme marié ? Modukpè nous raconte : « Elle a tout fait pour me déloger, cette Mélanie. Mais je ne lui ai pas prêté le flanc, puisque tout se passait dans mon dos » (MRB).

5.6 Le féminisme postmoderne

Les personnages de Fassinou reconnaissent les hommes, qu'ils soient maris ou pères comme cité précédemment. L'écriture francophone féminine répond plus à cette idéologie et elle se rapproche aussi de près à la tradition et la culture africaine parce qu'on respecte l'homme (le père aussi bien que le mari). Malgré l'humiliation et la violence contre Cica par Willy son deuxième mari, elle le respectait parce que, selon elle :

C'était son mari. C'était son homme. Sa carte d'identité. Un mari, ça se respecte ! Ça ne se jette pas en pâture à la rue. C'était son serpent et, comme on le dit en Afrique, quand on met au monde un serpent, on apprend à le mettre au dos ; on assume ce coup du sort et, c'est ce qu'elle avait toujours fait ; mais cette fois-ci, Willy avait dépassé les bornes (TUV, 67-68).

Dans le même ordre de pensée, bien qu'Affou soit devenue indifférente envers son mari à cause de sa méchanceté, elle a dû cependant se soumettre à lui quand il lui faisait l'amour car « c'était son devoir » (TUV, 105). En outre, même quand le père ne prend pas sa responsabilité et la femme ne « dépend pas de Prince Charmant », la femme reconnaissait qu'« un enfant, surtout un garçon, a besoin de son père pour faire son chemin dans la vie » (MRB, 118). Mais la mère de l'enfant pourrait choisir d'élever seule son enfant.

Modukpè respecte son père malgré la souffrance qu'il lui a infligé. Elle en parle de la sorte : « Très tôt, j'avais décidé qu'à part mon père, contre qui je ne pouvais rien parce qu'il était mon géniteur, je ne permettrai à personne de m'infliger une quelconque souffrance ici-bas » (MRB, 35).

5.7 Critique du féminisme

L'œuvre de Fassinou montre que le féminisme cherche à réclamer la dignité de la femme, voire ses droits ; cependant les choix opérés ont parfois des conséquences positives ou néfastes. Ceci est à remarquer dans les propos de la mère de Modukpè à sa fille :

Il est temps que tu poses un acte dont les conséquences t'engagent entièrement. Cette affaire est trop personnelle pour que quelqu'un d'autre décide à ta place. N'écoute pas non plus les amies, elles sont de mauvais conseil. Agis selon ton cœur et surtout garde la tête froide [...] (MRB, 116).

Les comportements des personnages féminins de Fassinou suggèrent qu'il y a des aspects du féminisme qui ne sont pas acceptables. Une mère est un symbole d'éducation et de soins à l'enfant. C'est elle qui se charge de la cohésion dans la famille. Sans cette vertu, la société risque de perdre la sérénité. Ramatoulaye exprime ce qu'une mère devrait représenter :

On est mère pour comprendre l'inexplicable. On est mère pour illuminer les ténèbres. On est mère pour couvrir, quand les éclairs zèbrent la nuit, quand le tonnerre viole la terre, quand la boue enlise. On est mère pour aimer, sans commencement ni fin (Bâ 1986 : 120).

Mais la recherche de gains monétaires et de l'élévation de soi au nom du féminisme a privé la plupart des personnages de ce don précieux. Aujourd'hui, l'identité pour la femme reste sur ses moyens financiers, combien elle accumule comme biens matériels et comment elle est respectée. Le cas de la mère de Zita qui sacrifie l'éducation de ses enfants au détriment de sa famille (TUV, 184) est illustratif. La mère d'Affou a sacrifié le bonheur de sa fille parce qu'elle veut « être la belle-mère du ministre » (TUV, 101).

Ensuite, pour Modukpè, la maternité est un acte d'héroïsme contrairement à la notion féministe radical qui préconise que la femme évite la grossesse et la maternité pour qu'elle soit libre afin de poursuivre sa carrière comme les hommes parce qu'elle a le droit et le choix. N'ayant aucun soutien des hommes qui sont responsables de leurs grossesses, Modukpè (MRB) et Gnonmi (TUV) ont opté pour la maternité et ceci ne leur a pas empêché de continuer leur éducation.

Comme noté ci-dessus, Robert avait suggéré l'avortement à Modukpè et la grand-mère de Gnonmi aussi avait remarqué que le jeune homme responsable de la grossesse d'une jeune fille a tendance à suggérer l'avortement (TUV, 97). Mais, le droit qu'on réclame pour la femme ne s'applique-t-il pas aussi à l'enfant à naître ? Puisque lui-aussi a le droit à la vie. La femme africaine célèbre la maternité parce que c'est ce qui lui donne « un peu de valeur » comme a remarqué le personnage Ebii dans *Féminin interdit* d'Honorine Ngou (2007).

En contraste avec des écrivaines francophones africaines comme Calixthe Beyala, les personnages féminins de Fassinou ne montrent aucun sentiment amoureux envers leurs semblables. La seule occasion consiste l'amitié simple entre Affou et Titine dans *Toute une vie*.

Il paraît évident que la femme dans la société de Fassinou n'entre pas en compétition avec l'homme, elle se voit comme une Autre mais cette autre essaye de se libérer d'une façon ou d'une autre de la « société cruelle qui cherche à emmurer vivantes de pauvres innocentes » (TUV, 58). Fassinou, comment voit-elle l'émancipation de la femme ?

5.8 Le féminisme chez l'écrivaine africaine

Comme indiqué précédemment, la femme africaine ne parle pas ouvertement de son féminisme. Ce qu'elle fait laisse à voir sa capacité. Sous la peau de Ramatoulaye, Mariama Bâ parle de la femme africaine de la sorte :

Votre stoïcisme fait de vous, non des violents, non des inquiétants, mais de véritables héros, inconnus de la grande histoire, qui ne dérangent jamais l'ordre établi, malgré votre situation misérable (Bâ 1986 : 22).

Ceci implique que la femme africaine pourrait incarner une réserve énorme de force. Le personnage de Mme Dunian dans *Toute une vie* incarne cet être car elle était

Disponible vingt-quatre heures sur vingt-quatre, toujours présente au poste, qu'il pleuve ou qu'il vent, sous 40° de canicule. Et compétente. Et souriante, s'il vous plaît. Des secrétaires de ce genre, on devrait en fabriquer pour tous les ministères et le travail irait mieux (TUV, 10).

Par cet extrait, Fassinou voudrait montrer que la femme est capable de contribuer au développement de sa société pour le mieux. Le fait qu'elle est femme ne l'empêcherait pas de le faire. Ceci met en défi le « tu n'es qu'une femme » (MEMA). Dans *Jeté en pâture*, on voit le personnage Fifamè aussi qui effectuait son travail avec diligence à son poste de responsabilité.

À part les postes administratifs, il y a des femmes qui se sont montrées capables sur le plan professionnel dans plusieurs domaines. Nani par exemple représente la catégorie des femmes qu'on appelle dans le milieu francophone en Afrique de l'Ouest « les Nana Benz » : les femmes d'affaires ayant de grands magasins en conséquence, contribuant à l'expansion économique du pays. Elle a un superbe magasin de prêt-à-porter. À son service, elle a « une demi-douzaine de personnes » (TUV, 33). C'est grâce à Nani que ces employés ont du travail.

5.8 Une question d'identité pour la femme : l'émergence de nouveaux statuts féminins

À partir des exemples suivants, on pourrait conclure que dans la vie, chaque individu a sa personnalité qui le différencie des autres. On peut également penser que l'épistémologie du paradigme du féminisme en Occident diffère de celle de l'Afrique, et de femme en femme (plus particulièrement l'Afrique de l'Ouest où se situe notre étude). Ainsi, nous pouvons parler de la déconstruction du féminisme totalement radical chez l'écrivain africain, qu'il soit homme ou femme parce que les réalités sociales sont différentes. Il est à noter aussi qu'entre ces écrivains, l'idéologie féministe varie. Ce pourrait être la raison pour laquelle Fassinou, sous la peau de la narratrice de « Morte pour rien », une nouvelle dans *Toute une vie*, dit :

Je n'avais jamais donné naissance à des jumeaux, pourtant j'avais longtemps désiré des jumelles pour les habiller de différentes manières car, n'avaient-elles pas chacune leur personnalité ? (TUV, 178).

Ce n'est donc pas étonnant de remarquer les différentes pensées sur le féminisme. Dans l'œuvre de Fassinou, les femmes représentent la force et la loi. La femme se voit incarner deux rôles : par son genre et par sa sexualité. Dans ces deux concepts, elle peut poursuivre des rôles différents dans sa société (Boni 2008 : 38). On peut citer le cas du jury qui a confronté Monsieur Robert dans *Modukpè, le rêve brisé*. Ce personnage masculin était le seul homme parmi les cinq femmes présentes. De ce jury, Modukpè dit : « ma mère trônait à la Présidence aidée par ma tante » (MRB, 71). De même, Mémé, la mère de Maguy dans la nouvelle « De mère en fille » du recueil *Toute une vie* est décrite comme « chef de famille ». En rentrant du travail, Maguy « vit la famille réunie autour du poste-téléviseur comme elle le faisait habituellement. Mais le chef de famille, en l'occurrence Mémé, n'était pas là. Son fauteuil préféré était vide » (TUV, 88). Dans ces deux familles, la figure d'autorité reste sur les épaules de ces mères.

À travers l'œuvre de Fassinou, les personnages féminins montrent qu'en Afrique traditionnelle, la femme s'affirme d'abord comme femme. Ceci montre ouvertement sa vulnérabilité. Madame Dunian dans l'une des nouvelles de *Toute une vie*, représentant cette femme, n'avait pas honte de tomber dans les bras de son mari parce qu'elle était écrasée par les défis de la vie. Le mari était toujours là pour la supporter et la protéger. Ce fait montre alors qu'il ne faut pas voir la femme comme le contraire de l'homme. Joachim de Dreux-Brézé (2006 :10) affirme que pour un

homme, la femme est l'autre mais elle est « un autre si proche, si identique, et si différent » et en plus l'homme a besoin de cet autre et vice versa.

Pourtant, l'œuvre de Fassinou pourrait suggérer qu'une femme puisse choisir comment gérer sa vie comme elle le veut, mais elle ne réussit sa vie qu'entend qu'une femme dans ces rôles importants : mère et épouse « un travail obscur, moins rémunéré mais constructif pour [s]on pays » (Bâ 1986 : 25) et puis un agent de développement sur le plan professionnel, commercial, agricole et politique.

La fonction de la femme, où que ce soit exercé, ne devrait pas être réductrice mais valorisante (Dreux-Brézé) alors il faut éviter des propos du genre « la femme n'est qu'une femme » (Boni 2010 : 33, Ngou 2007). Tanella Boni (2010) recommande plutôt qu'il soit nécessaire de reconnaître l'humanité de l'autre et le/la respecter tel qu'il/elle est. La femme aussi doit se libérer, elle ne devrait pas être prisonnière de sa condition. Sans pour autant se dénaturer selon Dreux-Brézé, elle devrait plutôt s'affirmer. On pourrait dire aussi que Fassinou ne déteste pas les hommes, mais elle déteste des affirmations anti-féministes du genre :

Tu n'es qu'une femme – objet

Kleenex dont on se sert

Il n'en veut plus

Out ! Hors de ma vue

Combien sommes-nous à subir cet affront (MEMA, 44).

Les propos d'Andoun, l'héroïne de *Femme émancipée* de Jean-Claude Fourth semblent faire écho à la pensée de Fassinou :

Libérer la femme consistera avant tout à l'amener à détruire les préjugés et les carcans dans lesquels elle s'est elle-même enfermée... La femme émancipée dans sa copie revue et corrigée, sera une femme tout court, une femme à l'image de nos mamans, sachant accepter sa condition, conquérir et apprivoiser son partenaire, une femme protectrice de la vie, de la famille et de la société. La femme émancipée descendra dans la rue quand il faudra, notamment pour dénoncer les violences et les abus dont elle est l'objet, et non pour faire violence à qui que ce soit. Elle revendiquera avec verve et fermeté son droit à

l'éducation, à la santé, à une vie familiale sécurisante et paisible, au développement. Mais elle sera elle-même un agent actif de développement qui apportera un concours effectif à la construction nationale (Fourth 2012 : 35).

5.10 La femme contre elle-même et ses semblables

Si la société patriarcale fait de la femme une *Second Class Citizen*, il arrive parfois que la femme elle-même soit l'agent de sa condition car elle opprime d'une façon ou d'une autre ses semblables. Quand Modukpè, l'héroïne/narratrice de MRB de Fassinou, était admise à l'université pour poursuivre ses études, Modukpè et son père étaient enthousiasmés mais c'est la mère qui voulait plutôt que sa fille se marie.

De plus, la femme se condamne par la construction sociale traditionnelle, elle semble être cette « esclave » qui perpétue cette vision du monde. Modukpè parlant de sa mère dit : « très vite, son naturel de femme douce avait pris le dessus et elle avait accepté la situation comme un coup de destin » (MRB, 15). On voit Cica aussi qui a accepté d'être mariée au vieux Singbo bien que ce dernier soit marié à neuf autres femmes.

La mère d'Affou exerçait une influence néfaste et abusive sur sa fille Affou. Elle visitait des féticheurs par son égoïsme d'être « la belle-mère de Ministre », espérant que celui-ci lui apporterait beaucoup de privilèges comme exprimés dans ses propos : « Depuis que tu es mariée à cet homme, ma vie a littéralement changé... : argent, prestige, respect, et pouvoir... Plus personne n'ose me regarder dans les yeux désormais » (TUV, 109). Elle ne rendait pas compte qu'Affou souffrait énormément dans ce mariage. Daba, la fille de Ramatoulaye demande : « Comment une femme peut-elle saper le bonheur d'une autre femme ? » (Bâ 1987) En se référant à la mère de Binetou qui ne cherchait que des biens matériels que le mariage de Binetou lui apporterait. La mère de Binetou « est une femme qui veut trop sortir de sa condition médiocre et qui regrette tant sa beauté fanée dans la fumée des feux de bois » (*Ibid.* : 55).

5.11 Le respect de la femme

En Afrique traditionnelle, comme déjà noté, la femme est respectée car, la femme est la gardienne de la tradition et elle veille sur la communauté (Haïdara, 2012). Cependant l'homme est toujours considéré comme supérieure à la femme, qu'il soit là ou non. À travers la mère de Modukpè,

nous savons que les femmes sont généralement considérées, par la société traditionnelle, comme « des wagons que les hommes poussent selon leurs bon vouloir [parce que selon elle,] c'est [l'homme] qui pousse très loin [un enfant dans la vie] car nous les femmes, n'avons aucun moyen » (MRB, 104). Mais sa fille Modukpè, en tant qu'évoluée voyait des choses autrement :

Mère, ... si je n'étais que ça, c'est-à-dire un wagon, je n'aurai pas pu pousser mon fils à l'endroit où son père est venu le trouver. Si toi et moi n'avions été que des wagons, il ne ferait pas la joie de ce dernier, maintenant au pays des Blancs. On dirait que tu éprouves de la joie à te diminuer sans cesse aux yeux du monde. Moi pas ; Robert même sait ce qu'il me doit, dans l'éducation de ce fils unique, qui est aussi bien le mien que le sien (MRB, 104).

Ceci correspond à la pensée de Jean-Claude Fourth (2012 : 7) qui estime que rien de constructif ne pouvait s'accomplir sans le concours effectif de la femme car elle représente une force incontournable et en plus, elle est omniprésente dans la vie et l'activité d'une société. Au foyer comme au bureau, le personnage de Madame Dunian n'éprouvait aucune difficulté à réconcilier sa vie de domestique avec les obligations de service (TUV). Il faut maintenir cet équilibre pour que l'avenir de la femme ne soit pas compromis en tant que femme dans le ménage aussi bien que dans le service (Fourth 2012 : 37). Ceci est évident dans la question que le personnage féminin d'Andoun Catherine dans *Femme émancipée* de Fourth s'était posée :

La vie d'une femme peut-elle n'être faite que de travail ? Ne comporte-t-elle pas une dimension sentimentale sans laquelle rien ne peut être harmonieusement accompli ? En tout état de cause, je suis femme et je dois avoir un mari (*Ibid.* : 9).

Selon l'œuvre de Fassinou, en Afrique traditionnelle, une femme est une femme, qu'elle soit éduquée ou non parce qu'elle veut se marier et avoir des enfants car elle prend ces rôles d'épouse et de mère au sérieux bien que ce soit « un travail obscur, moins rémunéré mais constructif pour ton pays » (Bâ 1987 : 25). Ce principe féminin est donc une force positive qui est nécessaire pour la création d'une Afrique moderne et non pas un objet qui représente un continent humilié ou l'espoir de la race noire (Leskes, 1987 dans Mwepu, 2008).

Les personnages de Fassinou, à l'instar de Modukpè, rendent le féminin attirant parce qu'elles se sont montrées détentrices d'une force insoupçonnée pour accomplir des tâches héroïques. Le

père de Modukpè dépend de ses filles, surtout Modukpè, qui avait l'ambition de devenir avocat, pour porter loin le nom de la famille (MRB, 11). Bien que ce rêve soit brisé à cause d'une grossesse à la fin de sa première année universitaire, l'héroïne ne s'était, cependant, pas résignée car elle nous fait savoir qu'

Elle travaillait alors dans une grosse société de manutention portuaire, et [elle] étai[t] la secrétaire particulière du patron. Elle gagnait sa vie, et cela lui avait permis de transformer son cadre de vie et celui de sa mère qui était toujours avec elle (MRB, 92).

Ces propos montrent que Modukpè était devenue le soutien de la famille et donc elle est devenue une voix avec laquelle il fallait compter. Lui donner le rôle de narratrice permettrait à Modukpè de donner de la voix à sa mère, voire à la femme en général. Ainsi l'auteure privilégie-t-elle la relation mère-fille. Ceci se conforme à l'idée de Claire-Lise Tondeur (1996) qui affirme qu'en général, dans l'écriture féminine, la fille jouant le rôle de la narratrice donne la voix à sa mère. « Seule la fille peut être narratrice puisqu'elle seule rejoint les rangs de l'intelligentsia et a donc la voix » (Tondeur 1996 : 92). La mère, représentant la tradition, sans doute et sans cesse encourage sa fille mais cette mère est restée sans voix. De ce fait, Tondeur fait allusion à la « déchirure des classes au sein de la famille » (*Ibid.* : 100) étant donné que, contrairement à sa mère, la fille a évolué. Ce fait est bien éclairé par Modukpè et sa mère car elles ont des points de vue différents à cause du fossé des générations mais elles ont pu effectuer un rapprochement entre elles pour donner lieu à des raisonnements, à l'épanouissement et à la sérénité au sein de la famille.

Fassinou, étant réaliste, voit la véritable émancipation de la femme dans son aspect positif et humaniste comme celle qui permet à la femme citoyenne, épouse et mère de vivre en symbiose avec l'homme pour donner à leur vie commune un sens et un contenu (Fourth 2012 : 40). Ceci se voit dans la vie des couples suivants : Madame Dunian et son mari dans *Toute une vie*, Madame Koffi et son mari dans *Jeté en pâture*. Bien au contraire, « l'arrogance et la provocation qui pousse la femme à la confrontation avec l'homme constitue une menace sérieuse pour la paix familiale et sociale » (Fourth 2012 : 40.) : c'est le cas de Nani et son mari Kali dans *Toute une vie*, mais aussi celui d'Affou et son mari ministre dans le même roman. Parlant de Nani, le narrateur dit qu'elle était piquée par le dard de jalousie. Situait Nani, elle représenterait la vision erronée du féminisme ou de l'émancipation de la femme en Afrique car elle agit par son intérêt

personnel comme la mère d’Affou. Or, en Afrique, la collectivité est très importante. Il en va de même pour Madame Atchom, un personnage dans *Femme émancipée* qui exerce un excès de zèle au travail, doublée d’orgueil d’être « femme émancipée » (*Ibid.* : 37). Fourth accentue ce fait en disant que « même dans les milieux féministes, des voix s’élèvent pour reconnaître que c’est la femme elle-même qui est à l’origine de ses malheurs » (*Ibid.* : 38).

Fassinou parle également de certaines femmes qui semblent être « piquées par le virus de l’argent facile qui réveille en elles les démons du mal » (MEMA, 44). Elles quittent le pays pour aller faire fortune ailleurs ainsi abandonnant familles et parents. Fassinou lance un appel à ces femmes, les invitant à réfléchir :

Pourquoi chercher si loin un bonheur si tenu
[...]
Le bonheur est dans le pré
[...]
Une maison, un mari et une nichée,
Que désirer plus !
Pour se sentir femme
Se sentir reine chez soi (MEMA, 18).

Il y a des femmes qui ont donné leur vie pour la paix de leur pays, devenant par conséquent symbole d’unification nationale. Ces quelques femmes gagnent la puissance par le martyr. Dans *Poème d’amour et de ronces* (pages 19 à 22), Fassinou chante un « hymne à une martyre » inspiré par des événements récents en Birmanie. Ces quelques vers sont tirés dudit hymne :

Aung San Suu Kyi !...
Brave parmi les braves ! Un mâle t’envierait
Ton courage [...]
Tu as osé toi, affronter l’interdit.
Tu as osé, osé lutter les mains nues
Contre ceux-là qui
Forts de leurs armes à mille coups
Tu as osé affronter la cruauté de tes mains nobles.
[...]
Tu as décidé enfin de rompre le silence
Sortir de l’ombre où tes sbires t’ont cloîtrée
Pour venir à la lumière

[...]

Ayant choisi le bonheur de tous contre celui d'un seul

Femme au grand cœur luttant pour tous les cœurs (PAR, 19 - 21).

Cette femme, Aung San Suu Kyi est décrite comme courageuse parce qu'elle a osé « affronter l'interdit », rompant le silence pour le bonheur de tous. Daouda Dieng, un personnage masculin dans *Une si longue lettre*, était taxé de féministe et ses propos pourraient résumer la vision de Fassinou et du féministe dans son ensemble :

La femme ne doit plus être l'accessoire qui orne. L'objet que l'on déplace, la compagne qu'on flatte ou calme avec des promesses. La femme est la racine première, fondamentale de la nation où se greffe tout apport, d'où part aussi toute floraison. Il faut inciter la femme à s'intéresser davantage au sort de son pays (Bâ 1987 : 90).

C'est la femme qui donne la vie par conséquent, perpétuant la patriarchie alors si elle choisit de ne pas mettre au monde, ce sera la mort de la culture. « Cette racine première » veut qu'on la respecte et qu'on l'aime tout simplement comme elle est. Et pour Fassinou, l'homme n'est pas l'ennemi. Cette idée résonne dans le poème « Femme-objet » dans la collection *Mes exiles et mes amours* de Fassinou :

Osons affronter l'ennemi.

Ce n'est pas l'homme

Mais nous-mêmes

Qui avons choisi d'être des femmes-objet

Véritables kleenex qu'on rejette

Après l'avoir utilisée.

Désormais plus de femme-kleenex

Le monde nous tend la main

Et nous invite à rejoindre le combat...

Plus de plaintes, plus d'assistantat

Mais des femmes fortes engagées dans le combat

Le combat de la vie contre la mort.

Plus de femme-objet mais de femmes – sujet

Qui ont leur destin à bout de bras... (MEMA, 44).

5.12 Conclusion

L'œuvre de Fassinou est orientée vers la libération de la femme. L'histoire de chacune de ses femmes devient le point d'entrée. De ce fait, on pourrait dire que les personnages de Fassinou

sont féministes parce que leur lutte est de se libérer de la violence dont elles sont victimes. La société dans laquelle ces femmes vivent met en valeur ce que l'homme fait mais non pas ce que la femme fait néanmoins, la société est imprégnée du principe féminin. L'égoïsme, l'excès et la violence sont perçus comme des forces qui sont complices de la désintégration sociale et ne travaillent pas pour la cohésion de la société. Les rôles féminins sont complémentaires et non pas subalternes. Ceci implique qu'on a besoin d'un équilibre entre homme et femme pour définir un monde de dualité qui promeut le courage, le travail et le succès de tous. Le principe féminin s'incarne dans tous les aspects d'engagement dans la société – la maternité, mères, épouses, politiciennes, vendeuses et cultivatrices. Les femmes sont des propriétaires, des bienfaitrices et des promotrices de l'économie du marché. Elles sont aussi des conservatrices de la culture et de la famille.

L'écriture féminine, dont celle de Fassinou, contribue à la lutte de libération de la femme en lui donnant la voix lui permettant de transformer sa vie en général. Comme la femme parle d'elle-même : ses problèmes et ses sentiments, c'est une transgression visible parce que selon les normes sociales ou traditionnelles, sa culpabilité est le fait qu'elle s'exprime sur sa condition. On pourrait raisonner qu'il ne s'agit pas de la transgression mais qu'il s'agit de la réhabilitation de la femme pour mieux s'occuper de sa personne et de sa société pour qu'elle puisse se sentir à l'aise afin qu'elle contribue au développement national. Il s'agit alors de l'évolution de l'homme (dans son sens générique) pour instaurer un climat de coopération véritable favorisé par le mélange des cultures traditionnelle et occidentale à travers l'éducation et la globalisation.

L'œuvre de Fassinou montre que bien des Africains mettent souvent à côté leur culture lorsqu'ils veulent adhérer à la culture occidentale. Rompre ainsi avec la tradition peut être destructive. Alors pour Fassinou, l'héroïsme c'est ce que l'on peut faire. Il ne s'agit pas de la sexualité biologique, chaque personne a son rôle à jouer. La maternité montre le rôle héroïque de la femme : l'homme ne peut pas accoucher d'un enfant, c'est une tâche impossible pour lui. Dans la tradition patriarcale, les obligations domestiques ont ôté toute liberté d'esprit et de mouvement chez la femme. Mais ces obligations, ne sont-elles pas la condition naturelle de la femme ? Mais si la femme se charge de tout dans la famille, il résulte une révolte. Fassinou expose donc la voix aux contradictions multiples et variantes qui forment le sens de soi chez une femme. Elle met en doute la loi qui favorise l'homme mais d'un autre côté, stigmatise la femme comme agent actif de

sa propre tragédie. Une femme évoluée pourrait être un agent actif de changement contre la violence et l'abus de son genre et de sa sexualité si elle-même se prenait au sérieux. Dans ce sens, sa société la verrait comme un sujet plutôt qu'un simple objet utilisable.

L'autre contradiction résiderait au fait que la plupart des femmes de cette nouvelle génération pourraient posséder un esprit d'émancipation seulement pour découvrir qu'elles sont aussi tourmentées par des contradictions multiples et variantes de leurs mères conservatrices. Somme toute, bien que les personnages féminins ne dépendent pas de « Prince Charmant », Fassinou ne met pas de stratégies pour détruire la patriarchie mais ses stratégies sont celles qui pourraient bâtir une société saine, notamment par la vertu maternelle de la femme.

Ayant la vertu maternelle, la femme, a-t-elle de place dans le champ politique ?

CHAPITRE VI : LE PROBLÈME DE LA PARTICIPATION DE LA FEMME À LA VIE POLITIQUE

6.1 Introduction

Le processus de la démocratie dans beaucoup de pays africain est souvent gâché par la corruption et la fraude électorale. Ces deux maux majeurs ont envahi la vie politique de la société africaine. Étant sensible donc aux problèmes de sa société, Fassinou s'intéresse non seulement aux problèmes qui touchent aux sentiments de la femme africaine mais aussi à la vie politique de son pays et de l'Afrique. En général, les dirigeants en Afrique n'acceptent aucune opposition parce qu'ils sont pour la plupart des dictateurs qui voudraient se maintenir à tout prix au pouvoir. À cet effet, les auteurs africains se servent de l'écriture pour décrire la réalité de leurs sociétés dans tous les domaines. Pour représenter leur société, ces auteurs utilisent le plus souvent les langues européennes afin de critiquer les dictateurs. On pourrait donc interpréter ce fait comme le résultat du métissage culturel dont ces auteurs voudraient se faire champions. En les appelant dictateurs, ces auteurs suggèrent que les dirigeants n'ont pas atteint le but des indépendances qui est l'amélioration de la vie de l'Africain ; la société africaine étant dirigée par l'Africain lui-même. Ce non accomplissement des buts constitue donc une transgression contre la population qui espère avoir une amélioration dans la vie.

Selon Nana K. Poku et Anna Mdee (2011 : 1), pour les leaders de mouvements des indépendances africains, l'indépendance était une occasion de démontrer non seulement leurs qualités d'homme africain en tant qu'un être humain, mais aussi sa compétence comme responsable de la gestion de l'appareil de l'État. Avant les indépendances, les attentes étaient que les dirigeants indigènes gèrent bien leurs pays. Malheureusement, on se rend compte du contraire quand ils sont au pouvoir après les indépendances. Les dirigeants africains veulent se pérenniser au pouvoir. Aussi la littérature les présente-t-elle comme étant des « dictateurs » tout en ne ménageant aucun effort pour les dépeindre en tant que tels. En présentant le processus de la démocratisation de la vie politique de sa société, y a-t-il des indications de la démocratie dans l'œuvre de Fassinou ? En ce qui concerne la politique dans son œuvre, l'auteure ne manque pas de souligner le problème de la participation de la femme à la vie politique en se servant, par exemple, du personnage féminin d'Awlikponoua dans *Toute une vie*. La participation de la femme en politique est un échec comme Fassinou le représente dans l'une des nouvelles de

Toute une vie intitulée « Je serai Président ». Ce problème est dû au fait que cette participation est une transgression parce que la politique est la « galère des hommes » (TUV, 132) et « la cour des hommes » (TUV, 147). Les mauvais propos tenus par des personnages masculins à cause de la participation d'Awlikponoua, la seule femme qui se présente pendant la campagne présidentielle dans cette nouvelle sont destinés à susciter la curiosité du lecteur sur l'ampleur du problème. Cette attitude des hommes vient du fait que la politique est considérée sur ce continent en général comme une affaire des hommes, de la sorte, la participation de la femme à la vie politique est considérée comme une transgression. Ceci est inséré dans l'esprit de la société traditionnelle, car la femme est associée à la vie au foyer.

En Afrique aussi bien qu'ailleurs, la politique est vue comme un domaine masculin, une zone qu'Honorine Ngou désigne humoristiquement comme *Féminin interdit* (Ngou 2007), bien qu'on parle souvent de l'égalité des droits entre l'homme et la femme. Dans son œuvre, Fassinou utilise la « République du Golf » et « Sakpata » (TUV, JP) comme exemples pour exposer le fait que :

La politique a tout envahi. C'est elle qui est le principal régulateur de la vie nationale : un fond inépuisable. Tout le monde en use, espérant des prébendes. Elle ouvre toutes les portes et règle tous les problèmes (JP, 80).

Ces propos supposent que « tout le monde » profite de la politique parce qu'elle « ouvre toutes les portes et règle tous les problèmes » (JP, 80). En examinant de près l'œuvre de Fassinou, qui semble se référer à l'œuvre d'Ahmadou Kourouma (1998), on pourrait noter que l'univers de l'œuvre de Fassinou concerne une catégorie de personnes : ceux qui ont le pouvoir ou qui sont au pouvoir – les politiciens dans cette ère de « démocratie dictatoriale ». Conformément à l'idée de Pierre Bourdieu (1992), le champ politique est un champ de lutte et celui du pouvoir car il s'agit des contestations et de la structure. Dans cette structure, il y a des agents actifs (les politiciens) qui sont les possesseurs des moyens matériels et culturels (le capital socio-culturel) et ce sont eux qui contrôlent aussi la « production ». De même, il y a des agents passifs représentés par la population, ceux qui ont le droit du choix alors consommateurs et par conséquent, loin de la place de production.

Dans ce chapitre, nous avons donc essayé d'analyser les relations et les interactions de ces deux catégories d'agents. Nous allons aussi définir les termes majeurs et voir comment ces termes sont

appliqués dans l'œuvre de notre corpus. Ensuite, nous allons parler de la campagne et des promesses électorales. Comme base, pratique-t-on vraiment la démocratie selon la représentation de Fassinou ? Ceci nous mènerait à étudier la participation de la femme en politique, qui est, d'après notre étude de *Toute une vie* et *Jeté en pâture*, un problème qui implique que c'est une transgression.

6.2 Définition des termes

Le dictionnaire *Le Robert* définit la politique comme « Ensemble des affaires publiques concernant le pouvoir et son opposition » (1990 : 565). Ceci pourrait dire que la politique implique le public et qu'il y a de la contestation ou de l'opposition compte tenu de la compétition entre les individus ou les partis politiques. La politique donc pourrait être définie comme des idéaux et les principes qui devraient informer l'organisation sociale. Dans ce domaine, il y a une manière d'agir et il faut des capitaux socio-culturels : on suppose qu'on devrait connaître les ruses du jeu politique et ayant aussi les moyens ou le pouvoir économique. Mais en tant qu'un pays indépendant, ce jeu politique devrait être démocratique.

La démocratie est définie dans le *Petit Robert* comme une « doctrine politique d'après laquelle la souveraineté doit appartenir à l'ensemble des citoyens, au peuple » (1989 : 490) où ces citoyens exercent leur droit d'élection ou du choix. Ce choix de l'électorat représente la volonté collective qui repose sur le respect de la liberté et de l'égalité. Ceci pourrait résumer la définition canonique de la démocratie selon Abraham Lincoln : « le gouvernement du peuple, par le peuple, pour le peuple ».

Mais dans l'œuvre de Fassinou, le mot démocratie est mis entre guillemets (nous avons expliqué ce fait dans un des chapitres consacrés à la forme).

Par l'habitude, nous entendons ce qui est inné et ou des dispositions internes conscients ou inconscients (Grenfell (éd.) : 2008) des personnages selon l'occasion ou la situation. Le champ réfère à l'environnement ou l'espace où se passent ces dispositions. Et le capital concerne ce qui est possédé mais il ne s'agit pas seulement de l'économie ou des biens mais aussi de la capacité d'une personne (*Ibid.*). Le champ politique exige qu'on ait du capital dans sa totalité et comme nous avons dit précédemment, il faut savoir aussi les règles du jeu. En politique, l'une des règles du jeu consiste à savoir faire la campagne pour être élu.

6.3 Les campagnes électorales dans l'œuvre de Fassinou

Le titre de l'une des nouvelles dans *Toute une vie*, « Je serai Président », suggère que c'est le temps de la campagne électorale. La campagne politique peut être définie comme un effort organisé qui cherche à influencer le processus de prise de décisions dans un groupe spécifique : une organisation, un club ou un pays. Dans la nouvelle de Fassinou, il s'agit d'un pays ; la République Sakpata, un représentant de « nos républiques bananières placées sous les tropiques par Dieu le Père, ... où le mal et la misère se rencontrent à tous les coins de la rue, il se passe des choses inimaginables » (TUV, 127).

La lutte pour le pouvoir en Afrique est une réplique du conflit entre le colonisateur et le colonisé. Les sens et des implications sont diverses selon un point de vue sociologique et historique. Ce conflit se traduit entre autres par la violence domestique, une manière d'affirmation de soi et du pouvoir – époux/épouse, homme/femme, parents/enfants : ce qui est devenu une habitude traditionnelle. Sur le plan politique, la campagne c'est une occasion où les contestants des postes différents au pouvoir se présentent et présentent aussi les projets qu'ils vont offrir une fois élus.

Pendant la campagne électorale politique, il y a « toutes sortes d'êtres » qui devraient « accorder leurs suffrages aux candidats » (TUV, 127). Il y a des êtres humains vivants et des êtres humains déjà morts et enterrés par les leurs « depuis des lustres » (TUV, 127) ainsi que « les bêtes sauvages » (Kourouma 1998). La campagne électorale dans l'œuvre de Fassinou est caractérisée par l'utilisation des fonds publics à des fins égoïstes (TUV, JP) surtout par ceux qui sont au pouvoir.

La liberté de Modukpè chez sa mère (MRB, 32-33) peut être comparée à celle des dirigeants africains aujourd'hui. Ils sont inconscients. Ils font ce qu'ils veulent au détriment des nations. « Le rêve brisé » de Modukpè représente le rêve brisé pour le peuple africain car on croyait qu'avec les indépendances africaines, tout marcherait bien mais on voit aujourd'hui que c'est la continuation de la colonisation et de ces jours. Selon le personnage « le braiseur » dans *Jeté en pâture*, il paraît pire que la colonisation, parce qu'on se trouve dans une ère de la démocratie dictatoriale.

Le peuple attend des mesures concrètes pour le développement socio-économique qui n'existe pas. Néanmoins, pendant une nouvelle campagne électorale, ce même peuple boit toutes les paroles desdits politiciens. Cette tendance est vue dans l'œuvre de Fassinou :

Alors, le peuple éploré l'implora à travers des marches quotidiennes' hebdomadaires, spéciales ou du week-end [...]. On pleura son maintien au pouvoir. Qui pleura ? Le peuple ? bien sûr que non ! Le peuple lui n'inspire qu'à trouver sa pitance quotidienne, puisse-t-il l'avoir assurée grâce au plus laid ou au plus idiot des candidats à la présidence de la république (TUV, 127-128).

Ces propos impliquent qu'il y a deux catégories des personnes affectées par la mauvaise gestion politique. Dans un premier temps, il y a les masses qui ne veulent que leur approvisionnement ordinaire. La deuxième catégorie serait les intellectuels que les politiciens accusent de tous les maux. Ceci fait écho dans les propos du personnage de Daniel dans *La colline du fromage* d'Etounga-Manguete (1979) qui raconte son expérience depuis son arrivée au pays : « Partout où j'allais, j'avais été accueilli avec suspicion ; comme si j'étais celui par qui le malheur arrivait » (cité dans Abomo-Maurin 2012 : 105). Le personnage de Daniel représente aussi les écrivains parce qu'ils réclament la liberté d'expression, et ils ont aussi « la capacité à ouvrir les consciences et les yeux des jeunes » (*Ibid.* : 106). En plus, Abomo-Maurin atteste que ce ne sont pas les diplômés des intellectuels qui terrifient les dirigeants, c'est plutôt leur connaissance et leur état d'esprit.

La campagne électorale est aussi comparée à un spectacle car pendant la campagne présidentielle, par exemple, la vie nationale s'anime (JP, 83). Cette idée est reprise dans *Toute une vie* :

Les journées passaient et la campagne électorale vibrat du tintamarre des caravanes et autre véhicules qui sillonnaient les rues de la capitale, des villes et des villages du pays. [Toutes catégories de gens] habillés de tee-shirts et de casquettes à l'effigie des candidats parcouraient le pays aux sons de musiques et de bruits de tam-tam endiablés » (TUV, 140).

Et on entend « votez pour M.P. », Votez pour N.C. ». Et les candidats eux-aussi disent : « Votez pour moi ! ». Le personnage de *Jeté en pâture*, « le « braiseur » », explique ce fait en ces termes :

La campagne sous nos cieux, c'est un véritable carnaval comme celui du Brésil. Si tu peux attendre pour voir ça de tes propres yeux ! Il y a des spectacles qu'on ne peut pas raconter ni décrire ; il faut les vivre en direct comme la guerre du Golfe (JP, 83).

« Le pouvoir donne de l'appétit à tous [et par conséquent], tout le monde voudrait diriger ce petit pays des Sakpata : petit pays aux ressources limitées » (TUV, 129). Ce qui réduit le nombre des candidats c'est le manque du « capital économique » parce qu'on exige une somme exorbitante avant le dépôt de la candidature. Le titre « Je serai Président » de la nouvelle de Fassinou suggère que la personne qui parle est sûre d'elle-même parce que le verbe est utilisé à l'indicatif. Il pourrait même être au pouvoir, ce qui implique qu'il a tous les moyens : tous les capitaux et le pouvoir symbolique. Le narrateur parle du « règne passé et présent de gabegie et de permissivité » (TUV, 128) de cette personne qui parle « de sa voix de « maître d'école », déjà usée par le pouvoir qu'il croit éternel » (TUV, 128). Et il y a ceux qui ont ce capital tant désiré et ils emploient toutes sortes de personnes pour leurs fins égoïstes. Ils donnent leur argent sale pour perpétrer leurs activités criminelles (TUV, 156). En plus, « les hommes prostituaient leurs femmes pour recevoir en échange l'honneur, le pouvoir et surtout l'argent. Les femmes elles aussi, gagnées par le virus, s'offraient aux politiciens pour sortir de l'ombre et profiter des privilèges qu'offre cette découverte du diable, l'argent » (TUV, 158). C'est ainsi que l'argent envahit tout : l'argent a « tout sali, tout démoli. Les valeurs humaines ont disparu et ne sont plus les choses les mieux partagées sous nos cieux » (TUV, 157). Et la jeunesse aussi n'est pas épargnée, elle est aussi coupable. Le jeune homme Séba, dans la nouvelle « La voleuse » du recueil *Toute une vie*, a reçu dix million de francs CFA pour la campagne (TUV, 158). C'est ainsi que les dirigeants perpétuent leur pouvoir, directement ou indirectement.

Et pour la femme, elle n'a qu'à faire appel à la conscience collective (bien que d'autres se prostituent) :

Je ne vous dirai pas de choisir mon candidat, mais à mon humble avis, en tant que femme, je pense que nous devons faire confiance à Awlikponoua, la seule femme du groupe, celle-là même qui a osé pénétrer dans la cour des hommes et leur tenir tête. Du jamais vu depuis les indépendances (TUV, 147).

Même cet appel est superficiel comme nous le montrerons plus tard à travers les défis de la femme dans le champ politique.

Ces politiciens font tant de promesses pendant les campagnes électorales pour attirer les suffrages. Et ces promesses ne sont pas tenues comme le représente Fassinou dans son œuvre. Elles n'accentuent que « le verbalisme du leader politique africain désireux d'asseoir son pouvoir dictatorial » (Mwepu 2011 :71). En voici quelques promesses électorales prononcées par les candidats présidentiels de Sakpata.

6.3.1 Les promesses électorales

Les politiciens viennent le plus souvent avec des promesses qui semblent être convaincantes mais en réalité, ils ne veulent que dépouiller la population. Et la population devrait participer malgré elle bien que ces élus l'oublient à l'ascension au pouvoir. En voici quelques proclamations pendant ces campagnes :

Voilà mon programme, que je vous présente en cent soixante points... Ainsi donc... et le candidat égrenait à son peuple ébahi, toute une panoplie de projets à réaliser à plus ou moins long terme...

Une fois élu, je vais transformer notre pays en un grenier financier à l'instar de la Suisse... Toutes les structures du pays auraient leurs banques, à savoir : banque agricole, banque des femmes, banque pour la jeunesse, banque pour les ouvriers, une grosse banque d'affaires – SAKPATA, la Suisse de l'Afrique (TUV, 134 - 135).

En plus, « la femme au foyer, ménagère de son état, aura droit à une retraite comme tous les travailleurs de ce pays ainsi que la vendeuse, grande ou petite : toutes catégories auront leurs retraites » (TUV, 142). « Je rendrai à notre jeunesse sa dignité, déclara le candidat des marginalisés... Je ferai reculer la misère qui s'est installée durablement dans notre société, mes chers frères et sœurs » (TUV, 136)

« Que de promesses ! Que d'offres alléchantes ! Plus [*sic*] démagogues les unes que les autres ! Que de rêves dans les chaumières ! ... Les promesses électorales n'engagent que ceux qui y croient, affirme un politicien du royaume Sakpata » (TUV, 135).

Devant toutes ces promesses, il y a ceux qui ne sont pas tout à fait ignorants parce qu'il y a des « éclats de rires face aux promesses démagogiques des futurs présidents » (TUV, 134). Et à ces femmes qui ont cru qu'elles auraient une pension de retraite chacune, la vendeuse de « tchakpalo » glacée dit : « Ce sont de ... gros mensonges et vous y croyez ! [...] Vous êtes trop naïves ; et comme les politiciens le savent, ils en abusent » (TUV, 145). Et, suivant la même idée, cette femme continue : « tels des moutons de Panurge, nous irons déposer dans les urnes transparentes le bulletin de ceux-là qui, une fois au pouvoir, oublieront tout ce qu'ils nous ont promis. Ils savent que nous représentons une fourmilière de votants, alors ils comptent sur nous pour hisser là-haut » (TUV, 146).

Et sous la peau du personnage « braiseur », Fassinou nous fait savoir que les politiciens font « des tas de promesses qu'ils [*sic*] ne tiennent jamais » (JP, 83). Par ce fait, la population représentée par le « braiseur », est déçue comme ce dernier l'a bien avoué : « Et moi personnellement, je ne crois plus à rien ni à personne. Quel que soit celui qui arrivera au pouvoir, il ne pensera qu'à se remplir les poches » (JP, 84). Le désarroi du « braiseur » est dû au fait qu'il n'a plus de confiance en ces élites politiques. Néanmoins, on doit voter. Mais Fassinou demande s'il y a de différence entre les gens qui s'engagent dans d'autres crimes et les crimes liés à la politique (ne pensant « qu'à remplir les poches »). Nous avons l'exemple du « braiseur » et ses complices. Le personnage d'Alain dans *Jeté en pâture* se demande s'il y a une différence entre les gens comme

le « braiseur » aidé de ses comparses qui avait tué un individu et ceux qui ... organisent pendant leur règne des opérations de pillages systématiques des biens publics, au risque d'affamer tout un peuple, de pérenniser sa misère, de l'empêcher de se soigner, d'instruire sa jeunesse et la conduire vers un emploi stable et tout ceci au moyen d'élections « démocratiques » (JP).

Le mot « démocratiques » (mis entre guillemets) implique beaucoup. Ceci indique que les élections ne sont pas démocratiques comme on le souhaitait parce que Fassinou, à l'instar de Kourouma, parle des votes prépayés, des votes des bêtes sauvages. Mais l'un des personnages de Fassinou, Tadjin, pense que dans cet univers littéraire, « on vote comme le font tous les hommes libres et civilisés du monde entier » (TUV, 150). Son collègue Kpodégbé, qui est aussi connu comme « l'homme révolté » lui demande :

On vote ! On vote ! Est-ce là un vrai vote ! On achète les voix des pauvres bougres comme toi et moi et tu dis qu'on vote. Est-ce là un vote libre et sérieux ? Et pourquoi ne pas mettre toutes ces élections ensemble et ne compétir [*sic*] qu'une seule fois afin d'épargner nos maigres ressources nationales ? Pourquoi dépenser tant de milliards pour des élections prépayées ? (TUV, 150).

Il s'agit donc de la fraude électorale parce que ce sont des « élections "démocratiques" ». Selon Marie-Rose Abomo-Maurin (2012), l'œuvre littéraire a une valeur de témoignage et celle d'accusation. Ainsi, entre guillemets, le mot « démocraties » dans ce contexte possède une connotation ironique. La critique Abomo-Maurin explique l'attribut ironique en ces termes : « les élus du peuple règnent sur une population réduite au silence régulièrement ignorée, uniquement sollicitée dès que se présentent des élections » (Abomo-Maurin 2012 : 95). Ce fait explique l'habitude ainsi que l'état d'un être humain et il parle aussi de la réalité en Afrique de l'Ouest. Ces élus sollicitent les suffrages pendant des campagnes électorales. Le personnage d'Alain appelle les individus à se poser des questions afin de chercher la transformation de la société en commençant par l'individu. L'inquiétude d'Alain, citée précédemment, est en rapport avec l'idée d'Abomo-Maurin qui nous fait comprendre que « l'écriture du chaos politique et de la corruption va de pair avec la dénonciation de tous les maux qui minent la société » (*Ibid.* : 103). L'œuvre littéraire devient donc une autopsie. Cette notion de l'ironie soulève aussi la question d'égalité. Et la question de l'égalité nous rappelle le sujet du féminisme que nous avons avancé dans le cinquième chapitre. Ce mouvement est né parce que la femme se sent marginalisée. Quel est donc la situation de la femme sur le champ politique ?

6.4 La femme et la politique

L'œuvre de Fassinou ne nie pas le fait que la femme participe aussi à la vie politique de son pays. Il est évident que la femme a le droit au vote et elle peut se présenter à une élection comme le fait le personnage féminin d'Awlikponoua dans *Toute une vie*. En Afrique, en politique, les femmes mènent la campagne présidentielle, mais elles n'ont pas encore gagné les élections pour accéder au pouvoir présidentiel, sauf au Liberia avec la victoire d'Ellen Johnson Sirleaf en 2006, et la désignation au Malawi de Joyce Banda comme présidente en 2012. Hormis la désignation des femmes comme présidentes intérimaires, c'est le cas de Rose Rogombé (Gabon, 2009), Catherine Samba-Panza (Centrafrique, 2012-2014) et Joyce Banda (Malawi, 2012-2015),

beaucoup reste à faire pour que les femmes puissent surmonter ce défi sur le continent africain. Dans la nouvelle « Je serai Président », le personnage féminin, Awlikponoua, représente la femme en politique. Awlikponoua a une conscience politique et elle participe librement dans des affaires publiques.

La politique est considérée comme un domaine réservé aux hommes car un personnage féminin déclare : « Les cinquante-deux pour cent que nous sommes te seront éternellement reconnaissantes d'avoir osé lutter, osé piétiner l'herbe dans le jardin des hommes » (TUV, 130). Ce personnage reconnaît le courage de la seule femme candidate au poste présidentiel. Mais d'autres personnages se demandent : « Pauvre Awlikponoua ! Qu'est-ce qu'elle est allée chercher dans cette galère des hommes ? se demandent certaines femmes dépitées, la moue dédaigneuse » (TUV, 132)

Le champ politique est une occasion d'affrontement, de compétition où la quête du pouvoir suppose la trahison, la ruse, l'endurance ou la manipulation. Une femme politique qui se refuse à ces pratiques n'a pas d'avenir brillant dans ce domaine plutôt masculin. Et cet argument pourrait vraisemblablement s'étendre à l'ensemble des secteurs publics. La femme a « une sensibilité très aiguë » (MRB, 19) comme l'avoue Modukpè. De surcroît, elle est souvent associée à ces caractéristiques : discrétion, modestie, délicatesse, réserve, douceur. Ces qualités ou ces habitudes correspondaient à l'image de la mère et de l'épouse telle qu'on la souhaitait surtout par la tradition. Avec ces caractéristiques, il serait difficile de mentir, de voler et d'être dur parce que la politique exige la démagogie. Cette idée est exprimée par le narrateur du roman *Féminin interdit* de Ngou concernant l'héroïne Dzibayo :

Dzibayo semblait oublier qu'en politique, la vérité n'est pas bonne à dire. [...] Elle avait conscience que partout dans le monde, les femmes s'excluaient de la vie politique, mais elle tenait à forcer le passage de cet univers masculin (Ngou 2007 : 271).

À cause de sa ténacité, on l'a cru avoir « un ego dilaté » (*Ibid.*). Dzibayo ose dire aux membres du parti politique auquel elle appartient :

Pourquoi voulez-vous que je dise la même chose que vous ? En tant que parti de libération, nous devons tout faire pour libérer les gens de la pensée unique, de l'auto-censure et de la peur de s'exprimer. Il faut avoir la décence d'appeler les choses par leur

nom. [...] Ne soyez pas comme ces politiciens qui utilisent des mots volontairement vaseux pour maintenir le peuple dans l'obscurantisme et l'illusion » (*Ibid.* : 271-272).

Et le président du parti politique n'a pas pu supporter l'intervention de Dzibayo parce qu'il a répondu en ces termes :

Vous êtes une femme convaincue et décidée mais vous n'êtes qu'une femme. Qui vous prendra au sérieux ? Vous allez voir que si vous vous présentez à un poste électif, vous aurez tous les problèmes du monde pour être élue. Ce sont d'ailleurs vos sœurs qui vomiront d'abord votre candidature » (*Ibid.* : 272).

L'héroïne de Ngou a dû reculer, elle a envoyé une lettre de démission au président du parti ; ainsi, la vie politique malgré tout « le féminin interdit » (*Ibid.* : 259).

Certes, la femme se présente comme candidate aux élections présidentielles ; mais elle est toujours contestée par la population, et par conséquent, elle ne réussit jamais dans « le champ politique » dans la plupart de cas. Dans l'univers fictionnel de Fassinou, les femmes représentent « cinquante-deux pour cent » (TUV, 130) des électeurs, mais le personnage d'Awlikponoua était la seule candidate à la présidence pendant la campagne électorale (TUV, 147). Quels pourraient être les défis de la femme dans sa participation à la vie politique ? Nous le montrerons dans cette analyse. Toutefois, on peut mentionner quelques facteurs qui contribuent à cet échec. Il s'agit, entre autres, du manque de niveau élevé d'éducation et de l'insuffisance de moyens financiers. Dans les sections qui suivent, nous allons examiner quelques aspects que Fassinou soulève comme défis dans son œuvre.

6.4.1 Manque de capitaux socio-culturels

Le plus souvent, la fille n'atteint pas de niveau d'éducation élevé. Alice Sullivan (2002) dit que la réussite dans l'éducation est facilitée par la possession du capital culturel et de l'habitude plus haute. Bien qu'il soit discutable de dire que le succès et l'échec peuvent être attribués au don et à la capacité individuelle, on peut également dire aussi que même l'accès à l'éducation pourrait être entravé par le manque de ces éléments. Nous avons les cas des personnages de Madame Dunian et d'Adjoua dans *Toute une vie*. Madame Dunian « avait la tête bien faite et pleine de connaissances » et elle était « une élève très brillante » mais elle n'avait pas « pu aller plus loin

dans ses études » à cause d' « une tare dans sa vie ». Il s'agit ici de la pauvreté mais si cette famille devrait choisir qui envoyer à l'école entre sa fille et son fils, elle aurait préféré envoyer le fils ; faute de la considération « tu n'es qu'une femme » ainsi, « il faut savoir faire taire ses ambitions » (TUV, 9). Adjoua aussi a dû arrêter « à mi-parcours au collège ... pour aller vendre du tchakpalo sous le soleil ardent des tropiques » (TUV, 147).

Et il pourrait être noté aussi que la société n'encourage pas l'éducation de la fille. On souhaite donner le minimum d'éducation à la fille parce que sa place, pense-t-on, est dans le ménage ou on la croit moins intelligente. C'est le cas de Juanita, la sœur jumelle de Juan dans la nouvelle « De mère en fille » dans *Toute une vie*. Contrairement à son frère jumeau, leur père dit qu'« il suffit qu'elle s'arrête au niveau primaire, peut-être au cours élémentaire » (TUV, 77). Cette éducation minimale permettra à la fille de « s'exprimer aisément en français, et tenir la conversation aux invités de son mari » (TUV, 76). Ceci est évident qu'on n'entend rien de l'enfant-fille. Il y a le personnage féminin Sebanon qui pensait au pire concernant sa fille Rosa (TUV, 160) mais en fin de compte, c'est le fils Séba qui a apporté la honte à la famille en s'engageant dans la politique. À ce jeune homme, on remit dix millions de francs CFA pour la campagne. À la vue de tant d'argent, le père faillit mourir pour « désormais aller vivre loin de tant de crimes organisés, programmés pour détruire [le] pays, [et pour détruire la] jeunesse » (TUV, 158). La mère lamente : « Séba, pour qui j'ai tout sacrifié. J'ai vendu du « talé-talé » tous les jours que Dieu fait afin de lui acheter ses fournitures, ses uniformes kaki, lui compléter son argent de poche. Et voilà comment il me récompense ! [...]. Mon fils qui devient à dix-huit ans millionnaire ! » (TUV, 160). Mais elle ne veut rien avoir avec « l'argent de la drogue ou de la politique » (TUV, 158). Ce pourrait être cette habitude envers la fille qui a poussé Awlikponoua de promettre d'envoyer les filles à l'école, et pour le plus longtemps possible (TUV, 147) une fois élue.

Avec cette éducation minimale, la femme manque de « discours qui pouvait drainer les électeurs vers elle » (Kabunda 2008 : 18). Nous avons vu que des personnages reprochaient à Awlikponoua de n'avoir rien de nouveau à dire. De même, si la femme doit parler en public, c'est l'homme qui écrit le discours comme le fait remarquer Fassinou dans l'un de ses poèmes « Avant et après tout » de la collection *Mes exiles et mes amours* : « Il m'écrit tous les mots que je prononce en public » (MEMA, 28). La femme dépend de l'homme pour qu'il lui explique ce

qui se passe dans le pays comme le fait « l'homme révolté » (TUV). La femme n'atteint pas un niveau élevé dans le domaine de l'éducation parce qu'il lui manque le capital culturel. On dit d'elle « tu n'es qu'une femme ». Même si ce n'est pas dit ouvertement dans l'œuvre de Fasinou, la femme pourrait le ressentir de manière implicite.

La femme se sent incapable aussi lorsqu'il s'agit du capital économique. La plupart des femmes n'ont pas assez de moyens, et pour cela elles doivent rester sous l'ombre des hommes qui sont censés avoir plus de moyens pour les campagnes électorales (TUV). Marie-Odile Attanasso (2012) dit qu'on positionne les femmes seulement si elles sont prêtes à investir dans le parti politique.

La « naïveté de la population féminine » (TUV, 145) est le résultat d'une éducation presque absente. Ce sont les femmes qui critiquent le plus Awlikponoua. Il y a un manque de réseau de relation et le goût de prendre du risque (Attanasso 2012 : 90) à cause du taux élevé d'analphabétisme chez les femmes. La participation des femmes à la vie politique est donc une cause culturelle du faible taux d'éducation des femmes en Afrique subsaharienne dans la mesure où ce sont des clivages culturels qui constituent des obstacles au libre accès de ces dernières à l'éducation.

Le fait qu'elles sont également peu représentées au niveau politique complique les choses car elles ne peuvent pas influencer des réformes du système éducatif en leur faveur. Ce sont donc les institutions internationales qui doivent essayer de faire pression sur les dirigeants africains. Mais comme nous l'avons vu dans le paragraphe précédent, ces dernières savent que l'égalité entre les sexes est indispensable ; par contre, le nombre de projets jugés indispensables n'augmente que de manière marginale. Le faible niveau d'éducation des femmes dans certaines zones d'Afrique s'oppose réellement au processus de développement dans la mesure où les femmes éprouvent d'énormes difficultés pour accéder à la sphère politique, alors que cet accès est considéré comme indispensable pour les pays qui aspirent au développement durable. Ce développement ne peut se faire sans la contribution des femmes à la vie politique. Dans la mesure où elles n'y sont que très faiblement représentées, il est difficile pour ce petit nombre d'entre elles de réussir à instaurer de nouvelles lois qui pourraient avoir des effets positifs pour l'amélioration du niveau d'éducation et la participation de la femme au développement du pays. Ce pourrait être le raisonnement d'Awlikponoua parce qu'elle propose l'éducation gratuite aux filles, à tous les niveaux. Pour

cela, un personnage, la vendeuse de tchakpalo, qui est aussi la femme de l'homme révolté, la soutient également car elle ne veut pas que les filles soient vendeuses de la boisson traditionnelle ou de l'eau glacée comme elle (TUV, 148).

L'échec de la femme dans la vie politique pourrait être expliqué par le fait que les partis politiques n'encouragent pas les femmes malgré la promulgation de l'égalité. Il n'y a aucune preuve à cela quand on parle du pouvoir symbolique. De ce fait, Attanasso (2012 : 83) affirme que « les femmes sont exclues de la vie politique. Elles ne sont pas dans les arènes de décision pour se garantir un bon positionnement sur les listes électorales ». Bien que les femmes « jouent un rôle important dans l'organisation des réunions politiques et le recrutement d'électeurs », les positions de décisions importantes sont cependant réservées aux hommes (*Ibid.* : 90). Cette idée correspond à ce que Claude Rivière (1968) témoigne en parlant du discours célèbre d'avant l'indépendance du Président Sékou Touré. Il dit que Touré n'hésitait pas à faire de toutes les femmes de Guinée ses principaux agents électoraux en même temps que des moyens de pression politique. Il cite Touré :

Chaque matin, chaque midi, chaque soir, les femmes doivent inciter leurs maris à adhérer au RDA; s'ils ne veulent pas, elles n'ont qu'à se refuser et eux: le lendemain, ils seront obligés d'adhérer au RDA (Rivière 1968 : 406).

En tant que candidat au poste électoral, à ce moment-là, Touré sollicitait le *sex appeal* (la sexualité) de la femme. L'influence des femmes sur l'électorat ne peut pas être niée car, les hommes utilisent les femmes et les femmes, elles pensent aux gains économiques et le prestige qu'elles auraient si elles suivaient ainsi les politiciens. Ceci pourrait être, dans la vision de Fassinou, l'une des raisons pour laquelle on ne prend pas les femmes au sérieux.

Étant donné que la population dans la nouvelle « Je serai président » de *Toute une vie* (qui pourrait être le reflet du Bénin) est à 80% analphabète, presque tout le monde est ignorant et les politiciens profitent de l'ignorance de cette population. Un candidat au poste présidentiel ferait normalement appel à la conscience de l'électorat comme ces propos l'indiquent :

Je serai Président. Puisque vous le voulez... puisque telle est votre volonté, la volonté du peuple. Et nul ne peut aller contre la volonté du peuple (TUV, 128).

Mais le narrateur voudrait savoir de quel peuple il s'agit. On utilise une telle ruse pour rester à jamais au pouvoir, comme c'est le cas dans la plupart des pays africains. Le personnage qui parle est au pouvoir et s'est entouré des courtisans. Ahmadou Kourouma utilise son roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* pour souligner le fait que pour rester au pouvoir, les politiciens sollicitent les votes des « bêtes sauvages ». Et Fassinou reprend cette idée en ajoutant l'audience des morts, qui eux aussi doivent ajouter leur suffrage (TUV, 127).

Et les politiciens maintiennent la population dans son ignorance tout en jetant « des grains faciles » à la portée de cette population : « Voilà mon programme, que je vous présente en cent soixante points » (TUV, 134). Et on demande : « Pourquoi ne peut-il pas nous résumer cela ?... Ne sait-il pas que nos populations sont à 80% analphabètes ? Comment feront-elles pour retenir cent soixante points de projets de société, même si on le leur traduit dans nos langues nationales ? » (TUV, 134). Ces propos montrent que par ses personnages, Fassinou met en scène des situations semblables à celles de la colonisation. À la période coloniale, les colonisateurs profitaient de l'ignorance des leaders indigènes. Cette orientation vers le passé, selon Mwepu, est une stratégie qu'utilise l'auteur « pour caricaturer sans crainte le despotisme actuel » (2011 :73). On pourrait remarquer cette tendance chez des auteurs comme Kourouma et Henri Lopes.

Cependant Fassinou exagère en parlant de « cent soixante points » qu'un candidat aux élections à projeter ; mais c'est une des manières de ridiculiser les politiciens car pendant la campagne électorale, ils font tout pour convaincre la population. Aujourd'hui, nous entendons parler de *ten point agenda*, *seven point agenda* mais est-ce qu'on réalise ces chantiers ?

Le tribalisme est l'un des sujets que Fassinou a abordé parce que les politiciens l'utilisent comme une stratégie pour manipuler la population. On se croit plus important que l'autre :

Les politiciens entretiennent donc ces guerres larvées afin de gagner des voix, ou plutôt de les conserver lors des échéances électorales. Aujourd'hui, nous vivons au rythme de ces élections en Afrique, et pour garder éternellement le pouvoir, il ne faut pas se mettre au dos des populations, bien au contraire, il vaut mieux leur donner ce qu'elles veulent, même si à long terme, ce qu'elles gagnent aujourd'hui servira à les enterrer demain (JP, 96).

Ce n'est donc pas étonnant d'entendre un personnage dire que « le salaire qu'on me donne me permet de mourir lentement. Il ne m'aide ni à vivre ni à mourir » (TUV) ; ce qui renvoie au « salaire insuffisant difficilement acquis » discuté dans le troisième chapitre de cette étude.

« L'Afrique est gérée par une classe de vautours dont le raisonnement n'atteint point le seuil de maturité requise pour prétendre gérer un État » (Mwepu 2011). Ce n'est donc pas étonnant quand un personnage remarque qu'il n'y a plus d'État en Afrique, il n'y a que des républiques bananières, représentées par Sakpata dans l'œuvre de Fassinou. Ceci implique qu'il y a un groupe qui possède le pouvoir symbolique, sinon, ce serait difficile d'expliquer comment c'est toujours un parti politique qui monopolise le pouvoir, surtout dans les pays de l'Afrique de l'Ouest. Ainsi, la politique est caractérisée par « le vol, la gabegie financière, la fraude électorale massive [...] tout ceci représente du travail ! » (JP, 98). Un autre facteur qui pourrait constituer un problème pour la femme c'est la jalousie ou la peur chez la femme elle-même.

6.4.2 La jalousie ou la peur

Dans l'œuvre de Fassinou on constate que les femmes cherchent toujours à se concurrencer l'une à l'autre. Pour la femme, la politique commence dans le foyer parce qu'elle veut plaire à son mari, surtout dans un foyer polygame où règne la jalousie. Elle ne supporte pas que sa consœur atteigne un niveau aussi élevé que le sien si elle n'a pas de moyens. Dans *Toute une vie*, quand Nani soupçonne son mari d'infidélité, elle était prête à lâcher l'enfer. C'est l'image de la jalousie chez les politiciens parce qu'ils ne supportent pas l'opposition sans se rendre compte que le jeu politique est fondé sur la contestation. Aujourd'hui, la politique en Afrique, comme Fassinou la représente dans son œuvre, est dominée par la violence.

C'est la société même qui transforme les politiciens en dictateurs. Déjà dans l'esprit de certains personnages, le président actuel serait jugé par ses courtisans comme « le seul et le meilleur, parce qu'il est le plus expérimenté et le seul paternaliste pouvant assurer cette existence de privilégiés à laquelle ils étaient habitués depuis des lustres... » (TUV, 128). Cette attitude transgressive ne se manifeste pas seulement dans la politique du pays, elle commence dans la famille ; c'est ce qui est dépeint dans *Toute une vie*.

Bien qu'on ait chanté le courage du personnage Awlikponoua d'avoir « osé pénétrer dans la cour des hommes et leur tenir tête, « du jamais vu depuis les indépendances » (TUV, 147), il semble

cependant que cette louange n'est qu'une moquerie : la plupart des femmes ne votent pas pour leurs concitoyennes ; il n'y a pas de conscience collective qu'elles puissent prétendre avoir au-dessus des partis. Certaines femmes politiques se sont vite découragées et ne font qu'une campagne électorale pour n'aspirer qu'à des postes dans les partis politiques. C'est le cas de Dzibayo dans *Féminin interdit* de Ngou (2007). Rainbow Murray (2004) estime en principe que la cause principale de l'échec de parité était en réalité les attitudes de partis politiques envers les femmes. Ces attitudes ne sont pas encourageantes pour les femmes. L'héritage culturel est en grande partie responsable de ce « conditionnement » et de l'abandon. Les candidats sont critiqués mais la seule femme candidate dans *Toute une vie* est plus critiquée par les femmes elles-mêmes que par les hommes. Elles semblent soutenir cette candidate mais en réalité, elles sont contre elle. On peut noter ce fait à travers ces propos ci-dessous :

Vas-y Awlikponoua, nous sommes avec toi. Nous sommes derrière toi et te soutenons de tous côtés. Tu es notre porte-parole' la voix des sans-voix. Les cinquante-deux pour cent que nous sommes te seront éternellement reconnaissantes d'avoir osé lutter, osé piétiner l'herbe dans le jardin des hommes (TUV, 130).

Et un personnage masculin connu comme « l'homme révolté » lance un défi à ces femmes en exposant leurs commentaires au sujet de cette candidate :

Combien serez-vous à voter pour elle ... parmi les cinquante-deux pour cent... ? Ici même dans cette salle où nous assistions à l'annonce solennelle de la candidature de notre sœur, j'ai entendu toutes sortes de propos (TUV, 131).

Et voici quelques propos des femmes :

- Qui va voter pour elle ? qui représente-t-elle ? les Sakpatawomen ? je ne crois pas
- Regarde un peu sa crinière, Anta ? et sa peau ? on dirait une blanche. Et ses ongles alors ! tant de bagues aux doigts ! A-t-elle jamais tourné la pâte de maïs sur le feu de bois, cette yovo ? (TUV, 131)

Selon Joelle Schmitz (2010), les femmes sont souvent trop occupées avec leurs carrières et la majorité de responsabilités du ménage. Eu égard à cela, elles doutent de la probabilité de gagner les élections et en plus, la possibilité de gérer des milliards de personnes. Et moins probablement,

elles estiment qu'elles ne puissent pas amasser la somme d'argent nécessaire pour rivaliser avec les autres pour un poste politique. La femme a donc peur parce qu'elle croit que son semblable n'a pas la capacité de gérer car c'est la tâche de l'homme :

Connaît-elle vraiment les problèmes des femmes de ce pays ? Que peut-elle dire en notre nom ? Il paraît qu'elle n'est même pas mariée. Tu m'entends avec des choses pareilles ? Comment pourrait-elle gérer six millions d'âmes alors qu'elle n'a même pas pu supporter un seul individu à ses côtés le temps d'union ? (TUV, 132).

Il est constaté dans ces propos qu'Awlikponoua n'est pas mariée, ce qui est espéré de chaque femme et l'aspiration de la plupart des femmes africaines comme indiqué dans le cinquième chapitre. La peur est exprimée par le fait qu'elle n'est pas mariée, Awlikponoua ne serait pas capable de gérer une nation comme elle n'a pas l'expérience de soutenir une famille considérée comme une mini société.

En plus, il y a des hommes qui ne veulent pas qu'une femme joue le premier rôle et s'aventure dans leur domaine préféré puisque le pouvoir symbolique leur appartient. Certains personnages masculins réagissent ainsi quand Awlikponoua prend la parole pendant la campagne électorale :

- C'est bien fait pour elle, elle n'a qu'à retourner à ses casseroles, cette prétentieuse ! d'ailleurs seul le diable sait si elle n'a jamais mis de l'eau à chauffer celle-là. Elle risque de prendre feu avec tous les artifices dont elle se pare.
- Une femme aussi superficielle, que Dieu m'en garde, dit un autre, en crachant rageusement ! (TUV, 132).

« Devant tant d'injustice » (TUV, 132), l'homme révolté demandait aux critiques de la candidate :

Est-ce la personne d'Awlikponoua qui compte ou le projet de société qu'elle offre au peuple ? Est-ce sa peau, couleur de banane mûre qui ne supporte pas la chaleur qui nous intéresse ou son programme (TUV, 132-133) ?

Cet homme ne fait pas de distinction entre homme et femme. Ce qui compte pour lui c'est ce qu'on pourrait faire pour améliorer la vie de la population ignorante. Mais en cernant de près ce dernier point, on pourrait avancer que l'homme révolté doute de la capacité de cette femme car il

ne manque pas d'observer « sa peau, couleur de banane mûre qui ne supporte pas la chaleur ». Cette chaleur pourrait représenter les rigueurs de gérer un pays ou un peuple car cette tâche implique beaucoup de sacrifice.

Ce stigmatisme culturel placé sur la femme pourrait être la raison pour laquelle la femme ne semble pas avoir la même ambition dans le cercle politique. Ainsi, la femme aurait préféré trouver de l'équilibre entre le travail, l'amour et la famille.

Il pourrait être débattu que les femmes elles-mêmes, suggèrent très souvent que des restrictions sociales dans leur participation dans la politique et d'autres responsabilités sociales soient justifiées à cause des mandats culturels ou religieux (le capital socio-culturel). Les femmes vont probablement voir l'environnement politique et électoral comme néfaste pour leurs faibles personnalités. Si un homme a une forte personnalité et une ambition de « gorge de coup » c'est-à-dire coûte que coûte, il est respecté. Pourtant, quand une femme agit de la même manière, c'est rare qu'on la respecte. Quand un homme met son travail et le devoir politique comme priorité il sera respecté, mais si une femme agit de même, surtout quand elle est mariée, avec une famille et des enfants, on la considère comme une ignoble mère dans la société traditionnelle.

Ce qui pourrait empêcher la femme de faire la politique serait aussi le harcèlement sexuel. De même qu'il existe dans tous les lieux de travail, il existe certainement aussi dans la politique. Ce point ne fait pas l'objet d'analyse dans l'œuvre de Fassinou mais il existe entre les lignes.

Le problème majeur dans la plupart des pays d'Afrique subsaharienne est que les femmes ne veulent pas participer dans la politique ; ainsi, ce sont les hommes qui jouissent de presque la totalité des pouvoirs politiques. Les femmes ne peuvent accéder que très rarement à la propriété, à l'usage de leur revenu, et il en est de même en ce qui concerne la participation à la vie politique.

6.5 Conclusion

Par cette étude, nous nous rendons compte que la participation de la femme à la vie politique constitue un échec parce que ce domaine est considéré comme la chasse gardée des hommes. Alors, le sujet de la participation de la femme dans la vie politique est considéré comme une transgression. Ce fait est évident parce que d'après les personnages qui ont assisté à la campagne

électorale dans la nouvelle « Je serai président » dans *Toute une vie*, cette participation est considérée comme un tabou. Nous avons souligné le fait que la femme est méprisée, même par d'autres femmes ; étant donné que la population et surtout les femmes elles-mêmes, ne s'intéressent pas à leur participation à la vie politique. Ceci est remarqué par les critiques de quelques personnages. Le statut ou le capital socio-culturel exige qu'il n'appartient pas à une femme de diriger – l'habitude de « tu n'es qu'une femme » (Ngou 2007 : 272, MEMA). Dans ce chapitre, on a vu que le personnage d'Awlikponoua a subi cette appellation par la population.

Il est à remarquer aussi que la femme ne manque pas de capital, elle a seulement un capital différent de celui de l'homme. Ce capital n'est ni diminuant ni inférieur, mais complémentaire et le nouveau millénaire cherche un tel partenariat entre l'homme et la femme comme a bien indiqué Dzibayo : « Mais les exigences du nouveau millénaire portent sur le partenariat entre les hommes et les femmes. Tous les deux ont un idéal connu de reconstruction de la société » (Ngou 2007 : 272.). La marche historique des femmes dans le roman *Les bouts de bois de Dieu* de Sembene Ousmane parle beaucoup du potentiel révolutionnaire de la femme.

Encouragées par l'éducation et les libertés personnelles, qui constituent des cultures européennes et Occidentales accueillantes, les femmes commencent à avoir des droits (le rôle positif du métissage). S'il y a une chose que les femmes dans la politique ont accompli c'est celle de former une voix collective, organisant de façon qui puisse finalement casser la barrière apparemment impénétrable de domination masculine, particulièrement dans le changement de climats politiques en Afrique. Quoi qu'il en soit, la participation des femmes à la vie politique est indispensable si l'on veut améliorer le développement d'un pays. De plus, dans la mesure où les femmes ont un niveau de scolarisation faible, elles ont beaucoup de mal à accéder et à pouvoir participer à la vie politique : elles n'en comprennent pas bien les rouages, les enjeux, pour cela, elles ont besoin de leadership politique.

À part cette distinction entre homme et femme, le jeu politique est caractérisé par la corruption, la fraude électorale et l'intérêt personnel. De ce fait, la pratique politique dans l'univers littéraire de Fassinou mérite d'être appelée ironiquement « la démocratie dictatoriale ». On peut dire donc que la ville symbolise toute transgression et tout métissage.

CHAPITRE VII : LA VILLE AFRICAINE : SYMBOLE DE LA TRANSGRESSION ET DU MÉTISSAGE CULTUREL

7.1 Introduction

Dans l'œuvre de Fassinou, comme dans toute œuvre littéraire, l'espace c'est le cadre où se déroulent les événements. Dans ce cas précis, cet espace où les événements se font et se défont c'est le village ou la ville, voire les deux espaces à la fois. Commentant la ville et le village, Augustin Charles Mbia constate Ce qui suit :

En première intention, on célébrera alors le triomphe de la ville sur le village... [qui] représente non seulement le pôle économique de référence, mais aussi le lieu de célébration de la culture moderne occidentale vers laquelle tendent les sociétés et les communautés africaines.

D'après ces propos, la ville est le symbole de la modernité occasionnée par la civilisation occidentale et un lieu plus avantageux que le village qui est considéré comme le lieu de la médiocrité. La notion de la modernité pourrait être « l'effet de credo assimilation » (Adesanmi 2006 : 963) des pays francophones d'Afrique. Ils montrent aussi que l'effet de cette civilisation gagne du terrain dans ce continent. Pour Ketty Valcke, dans un article « Ville et littérature » tiré d'un site Internet, la ville éloigne « l'homme de sa nature et de la nature ». Ceci implique que l'homme s'aliène de sa tradition et de sa culture en adoptant une nouvelle. Cette nouvelle culture pourrait être le résultat de la rencontre de la culture indigène avec d'autres cultures. Et c'est ce que représente Fassinou dans son œuvre, suggérant par conséquent que la ville constitue une transgression surtout pour l'Africain car sa culture traditionnelle est en train de se perdre. En même temps, on entrevoit dans l'imaginaire littéraire de Fassinou que ce contact est aussi un symbole du métissage culturel à cause du mélange des cultures à travers des rencontres interraciales et interrégionales.

La question à laquelle on doit répondre dans ce chapitre serait : la ville symbolise-t-elle une transgression et/ou un métissage culturel dans l'œuvre de Fassinou ? Nous allons essayer de répondre en étudiant la ville comme un symbole de transgression, parce qu'elle représente des maux qui polluent nos sociétés, et de métissage culturel car c'est le lieu des rencontres de personnes venant des régions et des cultures différentes.

7.2 Conceptualisation

Les villes que Fassinou met en jeu dans son œuvre sont Paris, capitale de la France, Cotonou, capitale du Bénin, et d'autres villes qui ne sont pas précisées. Elle représente aussi la Côte d'Ivoire, mais l'accent sera mis sur Paris représentant l'ancien colonisateur du Bénin et Cotonou car il s'agit de la société et d'une œuvre béninoise. Les noms de villes dans les textes suggèrent que Fassinou dépeint la réalité dans son œuvre car ce sont les noms réels. Selon Jean-Claude Bationo, lorsque la ville « est évoquée en littérature, la ville désigne le plus souvent le lieu de narration comme élément référentiel » (2007 : 246). Les villes dans l'œuvre de Fassinou sont des marques d'une notion ou d'une autre : celle de la transgression et du métissage culturel. Ceci implique qu'en lisant ou en voyant le nom d'une ville dans l'œuvre de notre corpus, une image de ce que cette ville représente est évoquée. Ainsi, nous constatons que l'image que l'œuvre de Fassinou pourrait présenter est celle de la transgression. En plus, d'après Batoïno (2007), « la ville constitue un contenu civilisationnel, voire culturel, [et tout ceci] véhiculé par la littérature » (*Ibid.*). En lisant l'œuvre de Fassinou donc, il pourrait être suggéré que « la ville constitue un contenu civilisationnel, voire culturel » car l'auteure présente les rencontres des civilisations et des cultures. Ceci implique donc que la ville dans cette œuvre constitue le symbole ou la notion du métissage culturel. Il est à rappeler que la ville était le lieu d'administration coloniale et demeure le cadre de l'administration qui continue après les indépendances.

Dans un premier temps, les gens de villages vont en ville pour poursuivre des études, et de là, ils font connaissance d'autres personnes. Ils s'engagent éventuellement dans les nouvelles habitudes qu'ils rencontrent en ville. Par exemple, l'héroïne de *Modukpè, le rêve brisé*, se retrouve dans la capitale pour faire des études de sciences juridiques. D'autres personnages tels Alex Koffi dans *Jeté en pâture*, Monsieur Robert et Freddy dans *Modukpè, le rêve brisé* et J.J. dans *Toute une vie* sont allés en France pour la même raison d'études. Cela suggère donc que la ville est le lieu par excellence d'accomplissement et d'épanouissement académique. Dans les institutions de l'éducation, on trouve des personnes venant des pays différents et qui finissent par en faire des lieux de socialisation.

De plus, suivant l'argument de Bationo (2007), la ville attire des personnes venant de partout car on y mène des « pratiques commerciales, politiques... et industrielles... [aussi bien que] ... des activités professionnelles » :

La ville désigne non seulement un centre où se concentrent les activités humaines telles que les constructions modernes d'habitats, les pratiques commerciales, politiques, le développement éducatif et industriel, mais aussi un lieu où les habitants mènent des activités professionnelles. (*Ibid.*).

Le lecteur de Fassinou pourrait déduire, à partir de ces propos, que les activités humaines, dont la vie professionnelle et la construction de nouveaux habitats, constituent comme dans *Toute une vie*, dans *Modukpè dans Modukpè, le rêve brisé*, la raison majeure pour l'exode rural, c'est cela qui fonde l'attraction que la ville présente. On y trouve des activités politiques comme déjà élaboré dans le chapitre six. De même, des personnages tels qu'Alex Koffi, Monsieur Coulibaly sont en France dans les chancelleries de leur pays respectifs : le Bénin et la Côte d'Ivoire.

Étant le lieu de commerce, on vend toute sorte de chose dans la ville, introduisant ainsi les valeurs alimentaires d'autres pays. Le père de Modukpè dans *Modukpè, le rêve brisé* a une passion pour « le vin rouge d'Algérie, Kebir » (MRB, 25) et Modukpè ne comprend pas l'affection à « cette boisson venue des champs de vignes d'autres cieux » (MRB, 25) bien qu'il y ait des boissons locales comme « adoyo » (TUV, 63), « tchapalo » (TUV, 145), le « sodabi » et le « choukoutou » (JP, 187). De ces deux dernières, il est dit que ce sont « deux boissons locales alcoolisées fort appréciées par les villageois » (JP, 187). De sa préférence, le père de Modukpè se voit en un homme évolué. Ce comportement du père, qui est un représentant de la tradition, indique que certains personnages indigènes n'apprécient pas de produits locaux.

Eu égard à cela, on note que certains personnages dans les textes de Fassinou considèrent la ville du Bénin comme sous-développée parce qu'ils sont nés en France et/ou ils y ont vécu ; ce qui dévoile une progression du déracinement. Si, comme argumente Marcel Sommer, « le thème de la ville dans la littérature africaine est étroitement lié au problème du « déracinement » ou de l'« aliénation culturelle » en Afrique » (2007 : 9), il pourrait être suggéré donc que la ville est le symbole de la transgression d'un côté et du métissage culturel de l'autre parce que la ville c'est le lieu des rencontres de personnes et de cultures aussi bien que de civilisations différentes. Ces rencontres sont la première étape qui mène le plus souvent l'Africain à aliéner sa culture

traditionnelle et à adhérer à d'autres cultures : ce qui donne naissance au déracinement. Adrien Huannou affirme ce fait comme suit :

Essentiellement conséquence de la rencontre entre l'Occident colonisateur et l'Afrique dominée, le déracinement se désigne encore aujourd'hui par les termes plus expressifs d'« acculturation » ou de « transculturation ». Il résulte le plus souvent de la fascination exercée sur certaines catégories sociales par les clinquants du modernisme caractéristiques de la ville coloniale (1993 : 100 cité dans Sommer 2007 : 9).

Ces nouvelles expressions donnent une coloration positive à cette transgression contre la tradition. Néanmoins, l'aliénation est le symbole de la transgression parce qu'elle éloigne l'homme de la tradition et cet homme adopte et s'adapte à une autre civilisation qui n'est pas la sienne ou bien qu'il mélange avec la sienne. Ceci suggère alors que l'aliénation n'est pas seulement le symbole de la transgression mais elle pourrait être aussi le symbole du métissage (transgression parce que l'individu concerné s'éloigne ou s'aliène de plus en plus avec la tradition, comme déjà mentionné, et du métissage parce qu'il se lie avec d'autres cultures et civilisations).

Dans l'œuvre de Fassinou, il s'agit non seulement de la rencontre Afrique – Occident mais aussi des rencontres interrégionales. Le personnage de Mary, dans la nouvelle « La belle mère du ministre » dans le recueil *Toute une vie*, gagne le nom de « métisse culturelle » (TUV, 123) parce qu'elle aime agir comme une Blanche et en plus elle est née d'un père goun et d'une mère yoruba. Alors, comme on quitte le village pour la ville, on y trouverait des métis culturels.

7.3 La ville

La vie au village est considérée comme arriérée et rétrograde, et c'est pour cela qu'on la quitte pour trouver une meilleure vie en ville. La ville est un espace des rencontres plus large que le village. On y trouve plus de personnes de régions et de cultures différentes à cause des potentiels qu'elle offre : les affaires, la politique, l'éducation, la vie plus moderne comme mentionné précédemment.

La lecture de l'œuvre de Fassinou permet au lecteur d'avoir des informations sur la capitale du Bénin et de mieux la connaître. À travers le personnage Modukpè dans *Modukpè, le rêve brisé*, la découverte de la ville de Cotonou constitue une tournure importante dans la vie et les

expériences d'un individu. Dès la première vision de la capitale béninoise, ce personnage principal de *Modukpè, le rêve brisé* est comblé de bonheur. L'héroïne avoue ce fait dans ces propos :

Lorsque j'arrivai dans la ville où vivait ma mère, je fus éblouie par les nouveautés que j'y trouvais. Des rues larges avec des lampadaires situés de chaque côté et éclairant partout la nuit. Il me semblait que je découvrais le Paris, ville-lumière de mes lectures (MRB, 31).

D'après ces propos, Modukpè voit la capitale du Bénin, son pays natal, comme la capitale de la France. En plus, pour Modukpè, Cotonou ne ressemble pas à une ville africaine. Parce que la touche africaine a disparu dans les capitales en Afrique. Modukpè semble dire au lecteur qu'elle/il trouverait Cotonou comme Paris puis qu'il n'y a rien pour indiquer que c'est une ville africaine. Mais on pourrait lire le contraire dans *Jeté en pâture* à travers les propos de la famille Alex Koffi car cette dernière a vécu en France. La même tendance chez la femme blanche de Robert dans *Modukpè, le rêve brisé*, qui n'a pas pu supporter cette « ville-lumière » de Modukpè. Les premières expériences de Cica dans la capitale sont à noter. Faute de ne pas pu traverser la route, elle a gagné le nom « Glétanou » (TUV, 62) qui est traduit en bas de la page comme « villageois ». Le narrateur de la nouvelle « Celle qui avait tout donné » de *Toute une vie* raconte :

[Cica] suivait le mouvement des foules quand elle arrivait désormais aux carrefours. Elle ne connaissait pas encore le système des feux de signalisation et avait failli se faire écraser la veille en voyant fondre sur elle une nuée de véhicules, précédés de Zémidjan plus menaçants les uns les autres.

Glétanou ! Que viens-tu chercher ici ? Retourne dans ta brousse » (TUV, 62).

Ceci implique donc l'exode rural. Pourquoi quitte-t-on le village pour la ville ? La cousine de Cica dans la nouvelle « Celle qui avait tout donné » de *Toute une vie* nous éclaire ce fait : « la pauvre broussarde venue comme des milliers d'autres, s'installer en ville pour faire fortune » (TUV, 61).

7.3.1 Attraction de la ville

La ville attire les gens parce qu'on croit y faire fortune. La ville est peuplée de toutes sortes de personnes, à savoir des chômeurs, des politiciens, des drogueurs, des « zozos » etc. car on croit y

trouver tout pour améliorer sa vie. Dans la ville, on trouve des « boutiques richement achalandées étalant leurs beaux articles dans des vitrines de chaque côté de l'avenue. Parfois, en fendant le chemin d'un côté ou d'un autre » (TUV, 63), on pourrait être tenté. Alex Koffi dans *Jeté en pâture* réfère à Paris comme une ville de tentation (JP, 31).

Ce père considère Paris aussi comme un espace de l'évolution pour son fils Alain. Pius Adesanmi considère cette tendance chez le noir comme l'un des « modes transgressifs de l'ontologie migrante » (2005 : 968) où l'on prend la France comme son pays. Le père d'Alain croit que son fils aurait plus de chance en France « qu'au pays où seul le chômage ou de petits boulots à mi-temps étaient le lot de consolation de tous ces jeunes qui, à force de persévérance et d'abnégation, arrivaient à décrocher de haute lutte leurs diplômes universitaires » (JP, 31). Il confie ce fait à sa femme Fifamè en ces termes :

Écoute Fifamè, je veux donner une chance à Alain en le laissant tout seul ici, dans ce pays de tentations. Il pourrait s'assurer un meilleur avenir que chez nous, où le sort commun réservé à notre jeunesse d'être zémidjan – conducteur de taxi-moto (JP, 31).

Le fils lui-même se voit s'installer définitivement en France car il dit que lui et son amante Fanta se marieront et vivront au pays des Blancs (JP).

L'une des raisons de déplacement est l'intérêt de poursuivre les études universitaires. Modukpè voulait prouver à son père qu'elle n'était pas allée en ville pour s'amuser. « Je prenais mes études au sérieux, car je voulais montrer à mon père que je ne l'avais pas quitté pour dévergonder à Koutonou auprès de ma mère » (MRB, 41). On peut citer le cas d'un personnage simplement appelé J.J. dans *Toute une vie* et Monsieur Robert et le médecin Freddie dans *Modukpè, le rêve brisé* qui sont allés en France pour les études.

L'habitat urbain est aussi un objet d'admiration pour ceux qui viennent du village. Selon le narrateur de *Jeté en pâture*, la famille Koffi habite « une belle maison à étage, où chaque enfant possédait une chambre personnelle, chose rare sous les soleils d'Afrique. Habituellement, on se partage une chambre à plusieurs ; dans le plus heureux des cas, les filles d'un côté, les garçons de l'autre » (JP, 43). Et l'intérieur de la maison est décrit en ces mots :

Chez l'oncle Koffi, tout était « clean », et les nombreux neveux et nièces étaient bien heureux de se retrouver souvent là. La salle de séjour, très bien spacieuse contenant deux salons, l'un en cuir noir aux fauteuils profonds, et qui invitait aux délices de la détente ; le second, véritable chef-d'œuvre ramené des bords du Tsé-Kiang » (JP, 43).

La ville est aussi un lieu de loisir. À Cotonou, Modukpè devient « une abonnée des matinées dansantes au « Super V » le night-club le plus en vogue à cette époque » (JP, 43) qui est aussi une attraction mais une distraction pour les études.

Se trouvant toute seule après le départ de son fils, Modukpè recourt à une vie de transgression par les attractions. Elle avoue le fait de la sorte :

J'avais multiplié de sorties en boîtes, flirts et déception, beuveries suivies de gueules de bois, ce qui inévitablement me conduisit à l'hôpital pour ennui de santé... Mon organisme dérégulé cria au secours, je ne l'écoutais point, je m'étourdissais de danses, de cocktails explosifs et autres paradis artificiels (MRB, 111).

Et elle aurait failli mourir. Les mots « flirts, déception, beuveries [et] dérégulé » dans ces propos sont des marques de la transgression. Modukpè avait perdu sa virginité en ville. Elle raconte :

Ayant consommé le fruit défendu, je le trouvai bon et me mis à en manger à satiété. Sitôt les cours finis, Robert me retrouvait et nous ne nous lassions jamais de jouir du plaisir que nous procuraient nos chairs unies. Il avait trouvé une ardeur juvénile, comme il se plaisait à le dire et il l'exerçait sur moi. Au cours, il était mon professeur, mais aussitôt après, il devenait l'homme de ma vie, celui que j'aimais par-dessus tout (MRB, 44-45).

Et Monsieur Robert affirme ce fait en décrivant Modukpè comme « fille dévoyée, qui ne pensait qu'à s'envoyer en l'air [...] Comme elle aime ça, je lui en donnerai. Comme elle veut mener une vie insouciant, je lui donnerai du plaisir, jusqu'à ce que je m'en lasse » (MRB, 71). C'est ainsi qu'au lieu de passer « en deuxième année de sciences juridiques » (MRB, 47), Modukpè devient enceinte à cause de cette vie de dévergondage. Et elle lamente : « je devais sacrifier ma jeunesse, mes études, voire hypothéquer mon avenir, « Père, tu n'auras plus d'avocat pour porter le plus loin possible le nom de la famille », dis-je tout bas en pensant à mon cher papa » (MRB, 48).

7.3.2 Paris comparée à Cotonou

Si on compare les propos des personnages dans l'œuvre de Fassinou, on constatera que certains d'entre eux considèrent la capitale comme sous-développée parce qu'ils ont vécu dans d'autres pays. Il s'agit des « fonctionnaires du Ministère des Affaires Étrangères qui quittent le pays pour aller en poste à l'étranger » (JP, 72). Ceci est en accord avec l'argument de Bationo : « Les villes africaines représentées dans les textes de [Fassinou] peuvent être considérées par des lecteurs occidentaux et même certains lecteurs africains comme des villages à cause du niveau de développement de ceux-ci » (2007 : 246). La famille d'Alex Koffi nous sert d'exemple :

Les Koffi étaient appréhensifs d'une catastrophe à leur retour au pays : la vie y était si difficile. L'eau, l'électricité, le téléphone ; ces produits de première nécessité en Europe où ils vécurent tout le temps, étaient en réalité un luxe dans le Golfe du Bénin... Les filles voulaient savoir d'ailleurs s'il allait falloir vivre sans l'un de ces éléments indispensables à leur bien-être. Leur mère les avait rassurées, en leur apprenant qu'elles devaient simplement faire attention, et éviter le gaspillage qu'elles avaient adopté en Europe comme mode de vie (JP, 27).

D'après ces propos, les filles Koffi ont adopté une vie de gaspillage lors de leur séjour en France et en plus étant nées en France. Fifamè, leur mère lamente : « En Afrique, la vie est difficile. Les gens manquent du minimum... » (JP, 28). Il fallait comprendre Alain qui était :

[N]é en Europe, comme ses deux sœurs d'ailleurs, et qui n'avait jusque-là respiré d'autre air, que celui glacial de là-bas... Comment aurait-il pu supporter les odeurs, le bruit, la poussière, la saleté environnante, sans oublier la fumée qui empoisonne les poumons et tue à petit feu. Et tous ces parents envahissant leur demeure sans y être invités ! Ceux-là qui débarquent sans crier gare et qu'il devait loger parfois dans sa chambre quand ils étaient en vacances au pays. Il serait déstabilisé à coup sûr... (JP, 28).

Avec tous ces problèmes au pays, Alain devait rester en France. Alex Koffi, le père d'Alain, lui dit : « tu resteras en France dans un bon pensionnat. À dix-neuf ans, tu es majeure et tu dois pouvoir te prendre en charge » (JP, 28).

La transgression en est que la culture étrangère domine la culture indigène et que l'indigène lui-même considère la culture étrangère comme supérieure à la sienne. Ces exemples indiquent aussi le mécontentement des indigènes.

« Les étudiants l'appelaient Monsieur Robert ... parce que son nom était... long et embrouillé... Et puis Monsieur Robert ça faisait « bon chic bon genre » » (MRB, 42).

Étant le lieu où se passent les activités politiques, on pourrait argumenter que la ville symbolise la domination des dirigeants politiques qui ont pris la place du colonisateur. C'est le symbole de la politique violente. La vie en ville est attrayante mais elle symbolise aussi la transgression contre la tradition

7.4 Symbole de la transgression

La ville de Cotonou ou Koutonou, selon les personnages des textes de Fassinou, a plusieurs visages ; et elle se définit par des actes transgressifs. La cousine de Cica décrit la capitale ainsi :

C'est une ville de démons, de diables où les valeurs humaines ont laissé places à tous les vices : mensonge, fourberie, cupidité, vol, meurtre, assassinat. Il y passe des choses inouïes... On n'y est pas forcément heureux. Bien au contraire, c'est la jungle, [plutôt] la géhenne (TUV, 61).

Dans le même ordre de pensée, la narratrice de la nouvelle « L'hôte indésirable » donne sa perspective sur la capitale :

Koutonou, la ville de tous les malheurs où les filles qui se retrouvent du jour au lendemain livrées à elles-mêmes s'y perdent, pire, s'y noient dans **le grand fleuve des débauches** ; drogue ; prostitution ; y perdent leur honneur à travers des actes délictueux : mensonge, rouerie, malhonnêteté ; détruisant leur santé : pollution, saleté repoussante, maladie ; leur vie : misère, crime, bagarres et bien sûr MST/SIDA (notre emphase) (MRB, 22).

Même la nourriture dans la capitale est contaminée. On parle surtout « des arbres fruitiers plantés avec force engrais et insecticides. Leurs fruits qui pouvaient donner la mort, des fruits assassins » (JP, 159). Ceci est en opposition avec les fruits frais et juteux de la campagne (JP, 159).

Quel est le langage utilisé pour décrire la capitale Cotonou dans l'œuvre de Fassinou ? La mise en évidence de quelques aspects dans le chapitre huit de cette étude montre la gravité de la situation en question (« Kotoondée », « Kototrou »). « Toute la nuit, la pluie avait déversé des tonnes entières d'eau claire sur la ville et l'avait complètement submergée : Kototrou était devenue Kotoondée » (TUV, 39). C'est une sorte de moquerie car les rues d'une ville développée devraient être bien goudronnées et la ville bien planifiée. Mais dans cette ville, il s'agit d'inondation et des trous. Ceci montre l'attitude des politiciens néo-colonisateurs et l'effet de la politique démocratique car on ne s'intéresse pas au développement du pays et de la population. Les dirigeants noirs s'intéressent à amasser les richesses du pays pour leur usage personnel. Le narrateur de *Jeté en pâture* commente :

[L]a nationale Cotonou-Lomé, route bitumée seulement par endroits [...] Et puis, depuis que la Sotram American Society avait entrepris la réfection de la voie à coups de milliards, c'était un véritable parcours du combattant pour les usagers. Le progrès a un prix, et ils la payaient cher. Cette route, on l'aurait construite depuis des lustres si on n'avait pas passé le temps à abreuver le peuple de discours politiques et autres déclarations démagogiques (JP, 9-11).

Dans le même ordre de pensée, Titine se montre critique « envers les hommes politiques de la place qui étaient plus préoccupés par les réserves à accumuler en banque, que par la réalisation de projets viables pour l'amélioration du bien-être des populations » (TUV, 123). Et à cause de tous les maux, la ville est considérée comme une poubelle dans *Toute une vie*.

7.4.1 Cotonou, la cité-poubelle

Le narrateur de la nouvelle « Le bouton BIS » de *Toute une vie* peint la capitale du Bénin, Cotonou, comme « la capitale-poubelle » (TUV, 32, 33) et la « cité-poubelle » (TUV, 33). Pourquoi décrit-on ainsi la capitale ? Le lecteur de cette nouvelle rencontrera le personnage Kali qui est décrit comme :

Homme d'affaires de sa république [qui] sillonnait la capitale à la recherche de toute chose, vendable ou invendue qui pouvait lui permettre de bénéficier d'un centime sur son revenu antérieur. Et ça ne manquait pas dans la capitale-poubelle de ce pays de la côte

ouest, disposant d'un port où arrive tout ce qui **incomode l'homme blanc, l'empêche de respirer de l'air pur, et hâterait par conséquent son départ dans l'au-delà**. Des automobiles datant de huit mille cent « Kpokpodo » [traduit comme « datant de très loin »], des motos et autres mobiliers d'intérieur dont la date de péremption était devenue illisible, même **les casseroles dont ne voulait plus ma correspondante bretonne** étaient rechemisées, enregistrées et empaquetées, prêtes pour prendre la route qui conduit au port de chez nous. A-t-on idée d'accueillir à bras ouverts de pareils **déchets** « humanitaires », sauf si on est peuplé de débris humains, comme il y en a des centaines de mille qui sillonnent les rues de notre capitale-poubelle, à la recherche de quelque déchet à acheter ou à vendre, à un autre moins débris que soi ?

Kali était l'un de ces au-dessus des débris de la capitale, et qui pouvait se permettre le luxe d'acheter n'importe quoi, n'importe où, et n'importe comment. Son épouse également (TUV, 32-33) (notre emphase).

Ces propos exposent beaucoup la capitale en question. Tout ce dont on n'a plus besoin, on jette dans une poubelle. Alors pour le narrateur de cette nouvelle, tout ce dont l'Occident n'a plus besoin trouve son chemin dans le port du Bénin, ce qui implique que la capitale africaine est la poubelle pour l'Europe car on y jette tout ce dont les européens n'ont plus besoin.

À part le fait que c'est une poubelle, la capitale est le lieu de ségrégation où chacun vit pour soi.

7.4.2 Lieu de ségrégation

Kodjo argumente que « la ville est un lieu d'exclusion qui génère diverses figures de la marge » (p.246). Le quartier où vit Modukpè nous sert d'exemple éloquent. Elle en parle ainsi :

Nous habitons un quartier où nous n'aurions pas dû nous installer, du moins c'est le sentiment que j'avais longtemps ruminé en moi. Car la plupart de nos voisins étaient de grands fonctionnaires ou travaillaient dans le monde des affaires : ils paraissaient vivre à leur aise tandis que nous, nous tirions le diable par la queue. Ils avaient également des noms illustres, recherchés, comme Dambell, Patterson et autre Rey qui habitaient de somptueuses villas se faisant face, dans la rue qui passait derrière notre maison (MRB, 17).

Dans *Toute une vie*, nous avons aussi l'exemple du quartier où habite Titine. « Titine, l'amie d'Affou (venant d'une grande famille et étant mariée à un VIP ») habite « à l'autre bout de la ville, à Hindé, là où les cochons décrottés aimaient se vautrer dans les eaux stagnantes conservées dans les nombreux nids de poule qui avaient élu domicile depuis la nuit des temps dans ce quartier de seconde zone. Titine y avait vu le jour et y avait passé toute sa jeunesse.

Et puis, au lieu de chercher à voir ce qui se passe ailleurs dans la ville, d'aller vivre dans un endroit où l'air était plus sain que dans la fange boueuse de Hindé, elle n'avait rien trouvé de mieux que d'épouser Sedjro, le fils de leur voisin... » (TUV, 106). Titine reste « dans ce quartier nauséabond par amour pour son mari » (TUV, 107). De plus,

On dormait dans les maisons noyées ; on dormait juché sur une table reposant sur des briques, ou dans un lit reposant sur des pilotis en briques... [Mais] Kali et sa famille étaient des privilégiés. La terre avait beau boire de l'eau, celle-ci ne pouvait élire domicile chez eux. Des tuyaux érigés partout sous terre et en haut sur étage, renvoyaient l'eau dans la rue (TUV, 39-40).

À part la description de la « transgressivité » de la ville, il y a aussi des actes transgressifs des personnages

7.4.3 Les habitudes transgressives

Plus haut, on a des citations qui indiquent que la ville est un lieu de débauche. S'engageant donc dans les actes immoraux, certaines filles perdent leur pureté. Nous avons l'exemple de Modukpè dans *Modukpè, le rêve brisé*, Kaï dans *Toute une vie* et Fanta dans *Jeté en pâture*. Le personnage Modukpè affirme ce fait en ces termes :

La première fois que [Robert] me fit l'amour, il découvrit avec ahurissement (sentiment qui se traduisit bien vite en fierté légitime) être le premier à goûter de ce fruit défendu. Il en était si étonné qu'il voulait savoir si j'avais passé toute ma jeunesse au village (MRB, 44).

Selon ces propos, Robert pense qu'il serait difficile de trouver une vierge en ville. Ceci implique que Modukpè était bien élevée parce que Robert trouve que c'est lui qui l'a déflorée. En la trouvant vierge, Robert exprime son étonnement en ces mots : « Je trouve étrange qu'une fille de

ton âge soit encore vierge, alors qu'elle a fait ses études en ville ; et puis tu n'es pas vilaine ; bien au contraire, n'as-tu jamais eu de copain ? Ne vous amusez-vous pas ? Insista-t-il » (MRB, 44).

L'étonnement de Robert ne va pas sans cause parce que la ville est décrite comme un endroit de souillure. On peut dire que Modukpè s'est salie, transgressant ainsi le bon travail d'éducation que lui a donné son père, un représentant de la tradition. Ceci est l'un des résultats de son séjour en ville.

De même, Alain montre une attitude transgressive, ce qui l'a conduit en prison. Dans une pièce au commissariat principal où on enferme Alain, il y a

Déjà une vingtaine de personnes, rien que des jeunes gens de tout acabit, des voleurs – petits et grands – des dealers, des drogués, des assassins ; bref, tous les déchets humains qui n'avaient plus leur place dans la société, et que cette dernière préférerait enfermer, là où leur capacité de nuisance serait mieux endiguée (JP, 25).

Dans cette pièce, on trouve des gens à caractères douteux. D'après ces propos, ils sont décrits comme « les déchets humains qui n'avaient plus leur place dans la société ».

Ces actes transgressifs sont parfois les résultats des rencontres.

Il y a l'histoire de « la voleuse » (TUV, 153-173) dans *Toute une vie*. Cette fille appelée Jacky a volé les bijoux en or de son amie et pire elle a caché la chose volée « dans son sexe » (TUV, 70). L'intimité de la femme est un « trésor que Dieu a donné à la femme afin qu'elle le préserve de toute souillure » (TUV, 70). La mère de la voleuse n'a pas pu supporter cette histoire. Elle est morte de honte.

7.5 Symbole du métissage culturel

La ville, comme déjà noté, est un lieu des rencontres à cause de sa nature cosmopolite. Il pourrait être suggéré donc que les rencontres dans l'œuvre de Fassinou ouvrent la voie à un nouveau mode de vie.

7.5.1 Mélange des civilisations

Baltiono décrit la situation de la ville comme suit :

La zone urbaine représentée dans la littérature africaine francophone est le lieu par excellence d'acquisition d'une culture nouvelle, voire d'un changement de comportement au détriment d'un *habitus* traditionnel. Ainsi la ville est-elle le lieu de croisement des cultures, le carrefour de la diversité linguistique et culturelle et le centre du déracinement. Les malentendus culturels vécus en ville par les personnages (2007 : 254).

Dans l'œuvre de Fassinou, quelques personnages sont appelés des « Noirs assimilés au Blanc », les « Parigo », les « yovo », les « col blanc », « un blanc à peau noire », « métisse culturelle » parce que ceux-ci ont pris une nouvelle habitude – on ne parle pas comme les Noirs, la manière de faire ses cheveux... « Les Noirs assimilés » tel que les membres de la famille d'Alex Koffi dans *Jeté en pâture* se trouvent à la croisée des cultures.

Fifamè, femme d'Alex Koffi dans *Jeté en pâture*, avait espéré vivre à l'occidentale au pays mais elle était déçue et psychologiquement déstabilisée. La situation est peinte ainsi :

Depuis quelque temps, il lui arrivait souvent de rêvasser, « de philosopher », comme se moquait gentiment son époux, quand elle réfléchissait à haute voix. Depuis leur retour au pays, beaucoup de choses avaient changé dans leur existence. La vie familiale si soudée, si fermée et repliée sur cinq membres qu'ils constituaient, avait laissé place à une atmosphère délétère, où chacun allait de son côté, sans s'en référer à l'autre (JP, 147).

Pour Fifamè, la déstabilisation psychologique aussi bien que l' « atmosphère délétère » de sa famille constitue une transgression. « Mais là où elle avait un pincement au cœur chaque fois que ses pensées volaient vers Alex [son mari], c'est que ce dernier avait perdu tous les gestes tendres, affectueux et spontanés qu'il savait si bien lui offrir quand ils vivaient loin des regards et des commentaires désobligeants de la famille » (JP, 147-148). Et en plus, Fifamè se plaint de la sorte : « Depuis combien de temps m'a-t-il encore caressé la joue ?... Et combien de fois m'a-t-il attrapée dans ses bras à m'étouffer, au détour d'un couloir, ou derrière une porte à la maison ? Désormais, tout ceci est banni de notre quotidien » (JP, 148). Son amie d'enfance lui a dit que c'était la vie de « has been » (c'est-à-dire la vie des blancs) (JP, 148). L'amie ajoute d'une manière moqueuse :

Tu ne comprends pas Fifamè que votre vie de « Yovo » [blanc] là-bas au pays de Blanc fait désormais partie du passé, un passé que ton mari a déposé dans les mains de l'hôtesse à l'aéroport de Roissy avec la souche de sa carte d'embarquement, le jour même de votre retour au bercail. Ces cinémas-là, c'est bon pour les Blancs. Ici, nos maris nous aiment et nous font l'amour sans fioritures. Ils n'ont pas besoin de messe pascale avant d'aller à l'essentiel (JP, 148)

Dans l'univers représenté dans ce roman, le couple ne montre pas ouvertement les gestes amoureux ; et il semble que Fifamè a oublié ce fait. De retour au pays, elle voulait continuer à vivre à l'Occident. Les propos de son amie pourraient lui rappeler que les valeurs traditionnelles sont transgressées parce que les habitudes étrangères ont pris la place du comportement traditionnel.

En plus, dans la tradition africaine, une femme ne soutient pas le regard de celui ou celle même qui lui parle. Et c'est en ville que Modukpè a appris à ne pas baisser les yeux quand on lui parle. Cette habitude, c'était « un grand homme » qui lui a enseigné. Modukpè en parle de la sorte :

Il s'installa en face de moi et m'éblouit de ses projecteurs. Je ne cillai point, et à mon tour, je soutins son regard. Il savait que ce jeu ne marchait pas avec moi, parce que depuis ma tendre enfance, un grand homme dans notre ville m'avait appris à soutenir le regard de mon interlocuteur quel qu'il soit. « Si tu baisses les yeux ma fille, tu seras sous sa coupe et il te terrassera : alors ne te laisse jamais influencer par le regard le plus terrifiant qui soit et tu gagneras la partie ». J'avais fait mienne cette recommandation et je peux vous dire que cela m'a été d'un bon secours. Si aujourd'hui, autour de moi, dans ma famille, auprès de mes collègues, je jouis d'une image de téméraire, « celle qui n'a pas peur de dire la vérité au chef », je crois bien que cela est dû à cette leçon de conduite que m'avait donnée ce grand homme [par]. Robert dut battre rapidement en retraite (MRB, 83).

Modukpè ne révèle pas d'où vient ce « grand homme » mais il pourrait être l'un de ces « Noirs assimilés ».

Le Directeur de l'Institut Sainte Lucie de Tanvi dans *Jeté en pâture* aime s'habiller à l'européenne :

Très élégant dans un costume d'été coupé sur mesure. Sa responsabilité en dépendait, croyait-il, à l'instar de tous ces responsables de quelque chose, qui s'attifent de costume veste-cravate, de toutes sortes de modes et de couleurs, qui les font ressembler à des « tchitchavi », véritables marionnettes de cirque chinois. Monsieur le directeur, en plus de sa tenue irréprochable de dirigeant qui se respecte, avait la mine austère de premier responsable d'un institut respectable et respecté, dont on venait de fouler aux pieds le règlement intérieur » (JP, 29).

Mais il jure de ne pas envoyer l'un de ses enfants au pays des Blancs où les mœurs sont mauvaises. L'agissement de certains personnages montre que quelques Noirs rejettent les mauvais conduits mais retient ce qui n'est pas nuisible. De ce fait, certaines valeurs traditionnelles sont gardées bien que vivant en ville. Le père de Modukpè assure que sa fille fait face à ses responsabilités de femme (MRB, 23). Dans *Jeté en pâture*, Fifamè et son mari apprennent aux enfants, surtout à ses filles de prendre leurs responsabilités de femmes au sérieux. Mais étudiant de près les villes dans l'œuvre de Fassinou telles que Cotonou et Porto-Novo, la plupart de familles préfèrent acheter la nourriture dans les maquis au lieu de la préparer à la maison. La raison pourrait être une nouvelle vie adoptée : les parents travaillent et rentrent tard et fatigués. La mère de Modukpè dans *Modukpè, le rêve brisé* et Cica dans *Toute une vie* proposent de la nourriture dans ces villes. Modukpè en parle : « Dans cette ville très animée où ma mère s'était réfugiée depuis son départ du toit conjugal... [on y voit des] hommes et femmes harassés par une journée de travail rentrant chez eux » (MRB, 31).

L'un des effets de la rencontre c'est une nouvelle habitude – avoir une passion pour ce qui est cher et qui sent le luxe, par exemple « les chaussures Nike, Reebok, Adidas, Docksidés... Les sacs griffés haut de gamme. Les jeans et tee-shirts design, les montres qui valent un mois de salaire d'un haut cadre, les coiffures sophistiquées » (TUV, 188). En plus,

Le réfrigérateur et le garde-manger sont pleins à craquer de victuailles de tous genres. Dans les ménages possédants, on trouve souvent des produits importés qui coûtent excessivement cher sous nos cieux : jambon, saucisson, thon, sardines, beurre, fromage, lait, cacao, yaourt et bien d'autres friandises, telles que biscuits, chocolat, crème... Lorsque le plat du jour ne suscite pas l'appétit des princes, très vite, le réfrigérateur est

pris d'assaut et vidé de ses œufs, de ses fromages importés, de ses jambons et d'autres saucisses, que l'on mange accompagnés de pain et arrosés d'une bouteille fraîche de sucrerie, « jus de fruit » (TUV, 188-189).

Alain avoue ce fait en disant qu'il s'achète « des habits et des chaussures hors prix » (JP, 163). Il est intéressant de découvrir un Alain qui passe d'une ville (Paris) à l'autre (Cotonou). Alain est l'un de « ces jeunes gens qui ont évolué à l'école des Blancs et pensent qu'ils savent tout » (JP, 20). Il se croit avoir tous les droits en tant que majeur. Arrivant de France, Alain dans *Jeté en pâture* est allé à l'« Institut Sainte Lucie de Tanvi » (JP, 22) situé à Cotonou pour voir son amante Fanta. Il était allé à sa pension, et l'a volée. « Ce kidnapping mettait du piment à la chose » (JP, 11). Le verbe « voler » et le mot « kidnapping » montrent que la discipline de l'institut est piétinée ou transgressée. Fanta elle-même « savait que son attitude allait à l'encontre de la discipline de l'institut, mais elle était amoureuse et c'était tout. Nul n'avait le droit de l'empêcher de rencontrer l'objet de ses rêves étoiles, surtout qu'Alain était arrivé pour un bref séjour au pays » (JP, 9). À cause de la liberté des jeunes en Europe, ils se croient tout permis même dans leur pays d'origine. Alain déclare qu'il avait des droits et il entendait les faire valoir (JP, 20).

Il faut entendre et comprendre le personnage Alain. Il est décrit comme suit :

Un jeune homme, digne sous tous les contours et qui parlait du fond de la gorge, comme le font tous les Noirs assimilés aux Blancs bien rassasiés de l'autre côté de l'Atlantique. [Et le Directeur de l'institut] attendait cet enfant de riches bien repu qui parlait comme un homme blanc, et qui avait eu le culot de venir battre en brèche son autorité dans son établissement » (JP, 22).

Sous le coup de la colère à cause du comportement d'Alain, le Directeur, ayant appris que le jeune est arrivé de l'Europe où il étudiait, se dit : « Ces petits Nègres blancs qui ne respectent rien, ni personne ! Une société pourrie que celle où il vit ! croit-il donc importer leurs mœurs dégénérées chez nous ? Jamais !... Et puis, jamais je n'enverrai un de mes gosses se frotter à cette race » (JP, 22).

Mais ce même directeur s’habille à l’européenne pour se faire valoir comme déjà mentionné plus haut. La difficulté rencontrée par Alain à Cotonou la capitale de son pays lui permet de faire face à la souffrance et les difficultés matérielles de ses concitoyens. À cause de cette histoire d’Alain, la famille d’Alex Koffi s’est réfugiée au village.

7.6 Le recourt au village

Très vite, des personnages trouvent que les villes ne sont pas ce à quoi ils s’attendaient, comme, par exemple, des « paradis artificiels » selon Modukpè (MRB, 111). La ville apparaît hostile par opposition à la campagne. On souligne aussi « le côté froid, anonyme et artificiel de la grande ville » qui pourrait « être interprété comme la marque d'une nouvelle polarité culturelle ».

L’avertissement de la cousine de Cica sert d’exemple. Cette cousine parle à Cica d’un ton sérieux car elle a vécu dans la capitale mais elle a dû battre en retraite pour se réfugier au village. On voit la même tendance chez Kai. Le vieux Ngo’o dans le roman *Afrika Ba’a* (1969) conseille à son fils de rester au village car la ville est le lieu de la malhonnêteté, de l’hypocrisie, de la corruption, de l’injustice et du chômage.

L’œuvre de Fassinou alors, provoquerait la prise de conscience chez le lecteur qui suggère que le retour au village est une solution. Ceci pourrait être une stratégie pour l’auteure de s’acquitter de son devoir d’écrivaine qui consiste à éduquer la société africaine. Par-là, elle condamne l’exode rural. Elle veut conseiller aux jeunes de rester en campagne, de la développer pour y trouver leur bonheur parce qu’il n’y a pas d’avenir dans la ville. Elle a inclus l’histoire de Séverin comme un exemple éloquent. Séverin est « titulaire du bac [ayant] suivi une formation sur le tas en journalisme, s’étant investi dans l’animation de la radio locale » (JP, 164). Il a eu « un poste intéressant dans une grande radio privée de la capitale » (JP, 164) mais il a préféré rester au village pour se rendre utile et mettre sa connaissance au service de sa communauté » (JP 164). Le village ne peut être développé par personne d’autre que ses habitants eux-mêmes. Le développement du pays passe par celui du village. Les auteurs critiquent l’école parce qu’elle forme des chômeurs comme le cas de *Jeté en pâture*. Les avantages de la vie en campagne tels que le respect, la solidarité, l’air pur, sont mis en avant plan pour décourager l’exode rural. On voit un Séverin qui reste au village pour le développer de sa manière.

7.7 Conclusion

Fassinou semble dépeindre la ville sous diverses perspectives à la fois comme un lieu de bonheur, pour certains personnages et, surtout, un lieu de malheur pour d'autres. La ville pourrait être vue comme un lieu de débauche et c'est aussi un espace attractif à cause de son modernisme et les diverses fonctions qu'elle exerce. Elle connaît de multiples problèmes d'ordre social, et elle a beaucoup d'influence sur ses régions.

La peinture de la ville se présente dans la littérature africaine francophone sous diverses perspectives. Liée au fait colonial, la ville moderne africaine est l'objet de critiques depuis les indépendances. Dans l'œuvre de Fassinou, la ville ne semble pas être un lieu de succès, mais plutôt de perdition et de perversion où le vol, la délinquance, la prostitution, le loisir, sont les mots de jour. Cette condamnation de la ville est due au fait qu'elle est le foyer même de la culture occidentale en Afrique. Partant de là, elle est source et cause de conflits culturels et sociaux vécus par des personnages de l'œuvre de Fassinou. Et ces personnages, sont-ils immergés dans ces conflits ou ont-ils trouvé des stratégies pour surmonter les crises dont ils sont victimes ?

CHAPITRE VIII : LE CONFLIT ET LA RÉPONSE THÉRAPEUTIQUE

8.1 Introduction

La lecture de l'œuvre d'Adélaïde Fassinou révèle qu'il y a la misère dans tous les coins de la rue de sa société (TUV) et que cette misère est le produit des facteurs sociaux liés aux individus (MRB). L'expérience traumatisante d'un personnage se manifesterait à cause des conflits qui existent entre deux ou plusieurs forces. L'une des personnes qui doit affronter ces forces le plus dans une œuvre littéraire c'est le protagoniste ou le héros/l'héroïne, c'est l'exemple de Modukpè dans le roman *Modukpè, le rêve brisé* et Cica dans la nouvelle « Celle qui avait tout donné » de *Toute une vie* (TUV, 51-69). La force pourrait être une personne, une maladie, le monde ou le sort. Le drame du protagoniste aussi bien que celui des autres personnages rend la lecture intéressante. Il est évident qu'avant d'écrire, un écrivain examine sa société d'un œil critique et construit son histoire en utilisant des personnages individuels pour exposer les conflits de sa société. Selon San Simon Coulibaly (2010 : 19), « la réalité de la conflictualité est inhérente à toute société humaine ». Et on remarque que l'univers littéraire est souvent marqué par cette réalité conflictuelle, et c'est cette réalité qui rend la lecture intéressante. Ceci implique qu'un écrivain, d'où qu'il vienne, de quelle que langue qu'il soit, met le conflit en jeu pour inspirer le lecteur à lire son œuvre littéraire, que ce soit la poésie, la prose ou le théâtre.

Étant réaliste, Fassinou construit dans son œuvre un univers conflictuel qui se présente sous des formes variées : un individu avec lui-même ainsi qu'avec son semblable surtout au niveau familial. Et les conflits individuels pourraient toucher toute la société parce que, le plus souvent, on personnalise à l'excès les causes du conflit. Le conflit suggère un acte transgressif, et par conséquent, il pourrait y avoir une thérapeutique à ces genres d'acte. Le conflit dans l'œuvre de Fassinou n'englobe pas toute une communauté ; il est au niveau individuel et familial.

Dans le contexte africain, le succès ou l'échec d'un membre d'une société donnée est une chose collective : il renvoie à la famille, à la communauté voire toute la société. Or, le conflit entre deux individus pourrait être à l'origine du conflit communautaire. Dans le même sens, la résolution du conflit d'un individu pourrait être une thérapeutique globale contre la violence qui a envahi l'Afrique et le monde d'aujourd'hui. Ceci est représenté dans les propos d'un enfant à

sa mère dans *Toute une vie* : Le conflit « d'un individu rejallit sur tout un clan. Et le clan en Afrique a des ramifications insoupçonnées » (TUV, 153). Même ceci s'élève à la transgression parce que la génération plus vieille est censée avertir la plus jeune et non dans l'autre sens.

Le vieux Singbo, un personnage dans la nouvelle « Celle qui avait tout donné » de *Toute une vie*, pourrait servir d'exemple des relations complexes dans la société africaine ; ce que Chonchon dans *Jeté en pâture* appelle « manches longues » ou même un enfant dans la nouvelle « La voleuse » (TUV) réfère comme « de multiples alliances ». Ce vieux a dix femmes et plusieurs enfants. Ainsi, il est lié aux familles de toutes ses femmes, liaisons pouvant impliquer dix clans différents. S'il y a des malentendus entre deux membres de cette famille, le conflit n'est pas à imaginer. Les malentendus pourraient être provoqués par la jalousie comme le cas de Nani dans la nouvelle « Le Bouton BIS » où l'on voit l'égoïsme manifesté par le père de Modukpè (MRB) et la mère d'Affou (TUV). Le conflit aboutit au traumatisme chez les personnages de Fassinou.

Le trauma dans l'œuvre de Fassinou réside dans des expériences amères individuelles des personnages. Dans ce chapitre de notre étude, nous avons tenté d'examiner ce qui constitue le conflit et le trauma, le pourquoi et les réponses thérapeutiques à ces conflits. Les thérapeutiques, mènent-elles à la transformation ? Avant d'analyser le conflit et la réponse thérapeutique dans l'œuvre de Fassinou, nous avons défini quelques mots clés.

8.2 Définition

Selon *Le Petit Robert*, le conflit est défini comme une « rencontre d'éléments de sentiments contraires qui s'opposent [ou], une contestation entre deux puissances qui se disputent un droit » (2000 : 493). Le trauma est une « émotion violente qui influe sur la personnalité du sujet et qui entraîne des troubles durables » (*Ibid.* : 2576). Et la thérapie est une « méthode de conditionnement et de déconditionnement utilisée dans le traitement de certains névrosés ou troubles du comportement » (*Ibid.* :1959). L'habitude, est vu dans ce chapitre comme un ensemble des stratégies mises en place par des personnages pour surmonter des difficultés, ou la capacité de manipuler des situations traumatisantes qui sont au-delà de soi ; ce qui renvoie à la notion de transgression. Le mot « transgresser » est compris comme « *go beyond the limits set by a moral principle, standard, law* [Aller au-delà des limites mises par un principe moral, la norme, la loi] » (*Oxford South African Concise Dictionary* 2010).

La transgression tend à créer des frustrations, des heurts et des tensions entre des individus et ceci serait dû au choix individuel. Et le trauma pourrait être des moments où l'individu se sent coupé du monde et des autres. Le lecteur rencontre les personnages qui sont confrontés aux intérêts contradictoires qui causent le conflit aussi bien que le trauma.

8.3 Les causes de conflit ou du trauma

À travers l'œuvre de Fassinou, beaucoup de familles volent en éclats à cause du cœur enflammé soit par la jalousie soit par l'égoïsme et par conséquence, d'autres seraient traumatisés, surtout les enfants. Une infirmière dans *Modukpè, le rêve brisé* rapporte à Modukpè ce qu'un père dit : « c'était pour ne pas traumatiser l'enfant qu'il gardait encore la mère » (MRB, 115). On se souvient de l'adolescente Modukpè traumatisée par le conflit entre son père et sa mère qui mène à la rupture du couple.

Les expériences traumatisantes de l'héroïne de *Modukpè, le rêve brisé* commencent dès son enfance. Sa mère a quitté le foyer conjugal à l'âge où une fille avait besoin d'une mère. Bien qu'étant encore élève, le père exige cependant à Modukpè de faire tous les travaux ménagers en dépit de son âge faible. Et quand sa mère quitte le foyer conjugal, Modukpè était traumatisée. Le conflit de ses parents l'a si affectée qu'elle se voit comme orpheline et se demande pourquoi elle est née. En tant qu'adulte, elle a eu des expériences amères dans des relations amoureuses ; premièrement par ses relations avec son amant Robert qui l'a rejetée suite à une grossesse. Il en résulte même qu'un attentat à la paix entre elle et son amant Robert ne fait que les séparer de plus en plus. Même quand ce dernier revient après quelques années, Modukpè était si blessée et trahie par le passé qu'elle refuse d'accepter sa proposition de mariage. Et deuxièmement, l'infidélité de son mari Freddy en est une autre cause. Ceci met en lumière la réalité des individus, des communautés et des nations : aveuglé par la blessure du passé que l'antagonisme existe de génération en génération ainsi naissent des conflits et des violences sans fin que l'on témoigne dans la société.

Par le départ de cette mère, Fassinou met en jeu l'absence d'une mère présente qui elle aussi subit une expérience traumatisante dans son mariage. La mère pourrait être si aveuglée par son propre trauma qu'elle devient incapable d'empathie envers ses enfants qui ont besoin de son affirmation spontanée, sensorielle et émotionnelle. Quittant ainsi son foyer conjugal est aussi une

stratégie de survie à cette mère. On pourrait donc suggérer qu'un individu serait à la base d'une crise qui pourrait affecter toute une famille. On peut remarquer que des conflits, les violences et les guerres qu'on voit commencent par un individu – un individu qui a une vue différente de l'autre par exemple le mari et la femme, le père et le fils. Alors, la jalousie, l'égoïsme et le veuvage, par exemple, seraient à la base du conflit et du trauma.

8.3.1 L'égoïsme

Le traumatisme chez Nani est provoqué par sa propre jalousie à telle enseigne que le couple atteint un point de rupture. Le résultat de cette habitude c'est que « la maison effectivement vola en éclats, le couple se brisa » (TUV, 44) parce que la jalousie « enflamme le cœur ... et l'ange devient le diable » (TUV, 43). De la sorte, Nani la « déesse » de Kali devient une « sale vipère ! » (TUV, 44). Le personnage de Kali définit la jalousie comme un « sentiment des âmes faibles » (TUV, 44). L'attitude transgressive de Nani implique toute sa famille. La narratrice l'avoue ainsi : « Quelle calamité s'abattait sur eux ? Se demandaient père, mère, frères et sœurs, cousins et cousines, neveux et nièces de Nani » (TUV, 46). Il semble que cette transgression est due au fait que l'épouse elle aussi se sent menacée parce qu'elle croit qu'elle risque de perdre ce qui lui est cher ; son époux. Le conflit entre Kali et son épouse survient parce que le mari lui aussi est traumatisé par l'attitude de sa femme car c'est elle qui contrôle son petit monde d'une main de fer : elle veut contrôler l'air que respire l'époux et ses domestiques sont traumatisés parce qu'elle les traite pire que ses chiens (TUV, 46). Le trauma chez Nani est fait par sa propre main. On trouve la même situation chez Mary, un personnage dans « La belle-mère de ministre ». Elle se trouve coincée parce qu'elle ne sait où se tourner, ce qui représente pour elle une cause du trauma. Mary est traumatisée par le fait que son amant Serge, le vieux Blanc, n'accepte pas de l'épouser et un noir digne de ce nom ne peut même pas l'épouser. Elle décrit sa situation de la sorte :

Et moi ..., suis-je plus heureuse que toi Affou ? [...] Je me suis mis en ménage avec un vieux blanc qui suce ma jeunesse. Quand il aura pressé tout le nectar contenu en moi, il me laissera tomber comme la peau d'une orange pressée et retournera dans son pays. [...] Qui voudra des restes d'un Blanc ? Aucun Africain digne de ce nom n'en voudra ! (TUV, 122).

8.3.2 Le veuvage

Une autre cause de trauma c'est la situation offensive des veuves dans la société de Fassinou et cette situation existe aussi dans *Une si longue lettre* Bâ. Après la mort du vieux Singbo, on nous raconte la situation :

On célébra sa mort... Et les épouses furent recluses car, pendant quarante et un jour, elles ne devaient pas côtoyer des adultes males... Pendant quarante nuits également, l'eau ne devrait pas visiter leur corps... Elles étaient des épouses des princes, et devaient respecter la tradition. Oh ! Cruelle tradition... Cica [la jeune épouse] en était révoltée... elle s'était cachée de ses coépouses et avait pris une bonne douche... Que je meurs après lui si c'est la un crime que je commets... (TUV, 58-59).

Cet extrait tiré de la nouvelle « Celle qui avait tout donné » de *Toute une vie* parle de la situation des veuves dans la société de Fassinou. Il paraît comme une lutte entre la jeune et le vieux, la modernité et la tradition. La révolte de Cica, qui est symbolique, l'a rendue différente d'autres veuves qui avaient passé par cette route et qui ont accepté de respecter la tradition comme telle. Ne pas se laver pour Cica, la jeune veuve c'est traumatisant. Ceci représente aussi le conflit entre les générations qui se manifeste entre le jeune et le vieux, la tradition et la modernité : exemple de jeune Alex Koffi et son père dans *Jeté en pâture* et le frère de Modukpè et leur père dans *Modukpè, le rêve brisé*. Le jeune trouve ce symbole d'autorité, qui est le père, transgressif parce qu'il ne répond pas à l'exigence de l'Afrique moderne.

Dans la tradition africaine, selon Ouma, on dit souvent : « comme ont dit nos pères ». Le père est le symbole de l'identité dans la communauté et par lui, la tradition et la loi sont valides. Mais on trouve qu'en Afrique moderne, le fils peut forger ou tracer sa propre identité. Le fils ne s'identifie pas dans le monde de son père où il doit se trouver son chemin, un nouvel héritage et pouvoir. Au cours des années, une nouvelle sensibilité s'installe chez le fils car la figure du père diminue. Le fils se bat avec un sens d'identité compliqué et problématique par une socialisation multiculturelle (Ouma 2011) dans l'Afrique moderne : le métissage culturel. Ainsi, l'habitude du fils envers son père constitue une transgression car le fils ne veut pas suivre le chemin de son père comme ce dernier l'exige, ce qui résulte en conflit. Le père d'Alex Koffi dans *Jeté en pâture* veut que son fils devienne comme lui alors que le jeune Alex a soif de l'éducation. Il se

trouve dans une situation caractérisée par un vide, qui est le monde de son père ; il veut se sauver ou s'échapper de cette réalité qui constitue un frein à son épanouissement personnel.

L'œuvre de Fassinou suggère que le traumatisme pousse un individu à assumer ses erreurs et ceci « contribue à rétablir son équilibre en lui relevant les fautes qu'il ne peut pas reconnaître » (Ndong 2012 : 13) de lui-même. On peut citer ces personnages de Fassinou comme exemple : Alain, Modukpè, Kaï et la cousine de Cica.

8.4 Les effets de conflit

Le conflit s'inscrit dans le trouble psychique. Chez Fassinou, il s'agit de trouble d'affirmation de soi, la recherche du bonheur là où il ne se trouve pas ou bien à tout prix au détriment des autres (les dirigeants qui ne cherchent qu'à remplir leurs poches, Kaï et Alain qui sont mêlés aux délinquants) qui constituent une transgression contre les valeurs traditionnelles et humanitaires. Le « traumatisme psychique et physique » (Ndong N'na 2012 : 8) que les personnages ont subi est une impression d'une conséquence douloureuse. Pour Kaï, Cica et sa cousine, la ville constitue un espace de tentation et de hantise. L'exploration de la ville apparaît comme « accès à un espace interdit par la norme [traditionnelle], l'accès à un monde de folie, où l'hostilité de l'environnement et les mœurs dépravées » (*Ibid.* : 9) abondent, et ceci par le métissage culturel qui risque de « corrompre » l'esprit de l'homme traditionnel. On pourrait évoluer en ville mais c'est aussi une hantise car on risque de se perdre la tête. Ceci apparaît comme une image de la colonisation où l'Afrique pour le colon était, selon Ndong N'na un « espace de tentation et de hantise ». Il semble que Fassinou « tente de faire renaître les forces dégagées par sa rhétorique profonde [chez l'individu] afin de mieux affronter les crises des sociétés contemporaines » (*Ibid.* : 12). L'échec d'Alain, la mort de la victime des « braiseurs », la maladie de Kaï, pour ne citer que ceux-ci, sont une mise en garde pour le lecteur surtout le jeune lecteur qui compte transgresser les règles socioculturelles, traditionnelles et religieuses. Ces situations traumatisantes servent comme punition à la transgression.

La crise est un facteur important qui entrave n'importe quelle tentative constructive. C'est bien un défi grave au développement et au bonheur d'un individu comme l'ont subi Modukpè, Affou et Mary, pour ne citer que celles-ci. La perte et le trauma peuvent stimuler une réponse créative ou destructive. Une personne pourrait être si écrasée par ses douleurs au point que la capacité

pour une réponse positive serait bloquée, aboutissant à un impact négatif (c'est le cas de Nani et de Zita dans *Toute une vie*). Le drame pour Modukpè dans un premier temps c'est la « perte » d'une mère à un point critique dans son développement qui est clé à la compréhension de la tension psychique et émotionnelle du roman. Il met en lumière l'expérience d'un enfant qui se croit rejeté par sa mère, ce qui pourrait motiver la colère destructive. Un enfant blessé se sent vide, impuissant et seul et cet enfant peut choisir des actes destructifs influencé par la mauvaise entreprise faute d'être laissé tout seul à un âge tendre.

Ainsi laissé, Alain a joint une mauvaise équipe, et en conséquence, il a échoué à son examen. L'acte transgressif de Kai a mené à l'annihilation d'un clan tout entier : les Dunian ont perdu leur seul héritier. Quelle tragédie ! Le personnage féminin Affou de *Toute une vie* était si traumatisé par son mariage qu'elle est devenue « des os » comme le mari la décrit. Sa condition est tellement critique que les gens la croient sidéenne. Le narrateur de la nouvelle « La belle-mère du ministre » rapporte que sa sœur Mary « vivait au jour le jour le traumatisme de son aînée avec elle » (TUV, 109). Cet état des choses reflète la condition d'une famille ou une société qui est déchirée par le conflit. Il réduit toutes les ressources. La source de tous les malheurs d'Affou est son mari (TUV, 101). Ce mari est décrit comme un « cynique [qui] éprouvait une joie indéfinissable quand il constatait les dégâts nauséux qu'entraînaient ses accès de colère sur ses interlocuteurs. « Cela me fait jouir, disait-il à ses proches, dont sa propre femme » (TUV, 103). Monsieur le Ministre est vraiment un personnage sadique d'après ces propos. Ceci pourrait refléter l'insensibilité des dirigeants africains à la misère de la population africaine. Le mari et la mère d'Affou sont créés par Fassinou comme des personnages sadiques qui n'ont qu'une mission à accomplir : rendre Affou malheureuse bien qu'elle ait tout ce qu'il faut pour être une femme heureuse.

Dans des situations traumatisantes, on peut atteindre un niveau de folie. La mère d'Affou est ce personnage qui est devenu fou suite à l'égoïsme. Mais elle ne se voit pas comme telle, au lieu de cela, elle voit sa fille comme une folle dont l'esprit devrait être purifié pour que celle-ci réponde à toutes ses exigences égoïstes. La mère fait « le tour des marabouts de Kpakoun qui, grâce à leurs fiels et leurs gris-gris s'emparaient de l'esprit de la pauvre femme et le réduisaient à la merci de sa génitrice, au calme et à l'acceptation d'un homme qu'elle n'aimait plus » (TUV, 110). Elle fait tout pour qu'Affou se marie et reste mariée à un homme abusif pour qu'elle porte

le nom « la belle-mère du ministre » (TUV, 108). Ainsi, Affou est poussée par sa mère « dans ce labyrinthe où elle ne pouvait plus ni avancer, ni reculer » (TUV, 108). Dès qu’Affou décide de quitter son mari, « le visage de sa mère vient soudain s’imposer dans son esprit [pour] lui rappeler qu’elle [(la mère)] serait toujours présente dans son existence » (TUV, 125). Ceci renvoie à la condition des colonisés que Ygor-Juste Ndong N’na décrit comme des « victimes de l’infériorisation de leur esprit que l’on a tenté de purifier afin qu’ils intègrent la culture occidentale, et la confusion que leur héritage hybride a apportée » (2012 : 15).

Dans toutes situations traumatisantes et conflictuelles dans lesquelles on se trouve, la réponse à une telle situation est importante. Dans l’œuvre de notre corpus, chaque personnage a sa stratégie de survie dans les situations conflictuelles et traumatisantes, à la fois transformative et destructive. Mais nous nous sommes concentrés sur les réponses que nous supposons thérapeutiques.

8.5 Réponses thérapeutiques

Il est à noter que les conflits font partie de la vie humaine et ces conflits sont en abondance. Les personnages de Fassinou ont mis des moyens thérapeutiques sur place pour résoudre les problèmes qui les frappent. Dans les chapitres précédents, nous avons montré que les problèmes culturels, économiques, politique et sociaux peuvent rendre quelqu’un malade psychologiquement voire physiquement. Comment peut-on s’en sortir ? Les mécanismes thérapeutiques diffèrent selon les situations vécues. Il faut lutter pour la victoire intérieurement, au niveau individuel avant qu’on ne puisse imprégner la société. C’est la stratégie mise en place par Fassinou dans son œuvre pour sortir l’individu de sa société accablé de chagrin à cause de la transgression d’un individu ou des individus : la violence, le terrorisme, la corruption et l’égoïsme pour n’évoquer que ceux-ci, ont englouti sa société, l’Afrique aussi bien que le monde. Comme indiqué précédemment, le fond du problème dans une situation conflictuelle c’est la réponse. Cette réponse pourrait être une forme de la détermination, l’abandon, la repentance et le pardon ou l’indifférence.

La guérison psychologique exige l’acceptation et la reconnaissance qui est, symboliquement, la renaissance. La recherche prouve que l’information sur le délinquant et sa réadaptation peut faire partie du processus de la guérison psychologique du survivant. Le fait de savoir qu’Alain et Kai,

par exemple, prennent des mesures pour comprendre les causes de leurs comportements délinquants pourrait être un soulagement pour le lecteur. Ceci implique que le jeune africain est en voie de se transformer pour un meilleur avenir pour l'Afrique.

Kaï est déterminée face à une situation où d'autres pourraient céder. En apprenant qu'elle a le SIDA, Kaï se dit déterminée de vaincre la maladie : « mais je ne laisserai pas me ronger entièrement. Je lui ferai la guerre et je remporterai la victoire avec l'aide des patrons » (TUV, 29).

On voit aussi que Fassinou crée des personnages masculins, comme Monsieur Dunian, Kali et Alex Koffi, qui reconnaissent la femme dans ses moments de crise et lui permettent de s'épanouir renversant ainsi la loi patriarcale. Être femme est un rôle très important et l'on pourrait dire, selon Emame, que « la femme est l'âme du foyer même si elle a une profession » (2013 : 60). Par ce fait, elle devrait être courageuse et bâtir un havre de paix au sein de la famille bien qu'il y ait de conflits. Et c'était ce que Modukpè avait décidé de faire. La relation entre Modukpè et son mari Freddy est caractérisée par l'amour. Mais elle était traumatisée quand « la rue » (MRB, 117) lui informe de l'infidélité de son mari. Et comme Ramatoulaye dans *Une si longue lettre*, elle a dû rester pour ne pas transgresser « la décision de sagesse » proposée par sa mère (MRB, 116) qui se présente comme une représentante de la tradition car la mère a de l'expérience. Cette mère ne voulait pas que son acte transgressif du passé soit répété.

Pour sortir des troubles économiques, les femmes vendent de petites choses comme de l'eau glacées et d'autres formes de nourritures (MRB, TUV). Les femmes font tout ceci pour aider leurs hommes. Ces femmes veulent aider leurs maris face aux situations économiques du pays ; ainsi, elles contribuent à l'épanouissement économique de la société.

Le bain d'Affou et Gnonmi après les rapports sexuels dans des cas différents symbolise la purification et une thérapie. Nous avons noté que le mari d'Affou est violent. Alors pour elle, son « lavement sur lavement après l'acte sexuel » (TUV, 105) avec son mari est une précaution pour que « ses enfants ne reçoivent dans leur gène tant de méchanceté en héritage à leur naissance » (TUV, 104). En voulant débarrasser ses enfants de ce « germe de monstre en son sein » (TUV, 104), elle décide que le troisième enfant qui était en route « ne verrait jamais le jour » (TUV, 104). À part ces efforts personnels, Affou cherche la guérison chez les médecins pour la

régulation de naissance. Ces médecins ont peur de l'aider parce qu'ils ne voulaient pas pourrir en prison pour avoir empêché son mari « de constituer l'équipe de football qu'il a l'intention de mettre sur pied à travers sa progéniture » (TUV, 105). Le refus de ces médecins est un moyen de défense contre le Ministre car, comme son père, il pouvait éliminer « systématiquement tous ceux qui oseraient se mettre en travers de sa route » (TUV, 104). Manquant d'obtenir de l'aide chez les médecins, Affou recourt à des méthodes naturelles, et « en période de féconde, elle avalait certains comprimés d'un médicament connu d'elle seule » (TUV, 105). Et pour Gnonmi, c'est un « geste de purification » parce qu'elle « voulait enlever tout ce liquide visqueux que le jeune homme avait introduit au fond d'elle » (TUV, 96).

Pour Cica, le lavement signifie un rejet de la tradition. Le rite de veuvage est une purification qui traumatise les veuves dans la société de Fassinou. Mais Cica rejette cet acte de purification qu'elle considère comme une « cruelle tradition ». L'action de Cica pourrait équivaloir à une transgression alors qu'elle ne cherche qu'une thérapie pour son corps que « l'eau ne devrait pas visiter pendant quarante et un jours ». Ne pas se laver pendant des jours pour Cica est transgressif et traumatisant parce que le corps suinterait une mauvaise odeur qui l'offenserait elle-même et serait aussi nauséabond à d'autres personnes. Elle ne peut pas faire face à ce qui se passe parce que la tradition cruelle l'érode de sa personnalité et de sa propre subjectivité. Cette idée fait écho de la situation entre le frère de Modukè et son père. Le fils voit son père comme un colonisateur. Ainsi, il devrait affirmer sa personnalité, il devrait montrer que lui-même a le droit en tant que fils qui a atteint un certain âge.

Pour la femme traditionnelle, représentée ici par les coépouses de Cica, l'acceptation de cette tradition montre le complexe d'infériorité inné contrairement à la jeune Cica, qui va de pair avec Mary la « métisse culturelle ». Alors, l'action de Cica instaure dès lors le doute qui pourrait suggérer aux veuves une remise en question de cette cruelle tradition :

Les autres femmes, sans rien lui demander bien qu'ayant senti l'odeur du savon palmida (la marque d'un savon) sur sa peau, et vu la brillance de son teint noir, donc sans rien lui dire, se mirent les unes après les autres à se laver dès la nuit tombée. [...]. Quarante et un jours après, [le vieux décédé] n'était pas content ; on faisait souffrir ses veuves, surtout la belle Cica... Il voulait qu'on la libère immédiatement des fers du veuvage traditionnel et qu'elle retourne chez ses parents (TUV, 59).

En conséquence, Cica est épargnée du trauma dû aux « fers du veuvage traditionnel ».

Dans certains cas, les personnages de Fassinou recourent à la résignation face à une situation traumatisant. Pour s'échapper au trauma « de la méchanceté de l'individu dont elle portait le nom [et le fait] qu'elle dormait chaque soir auprès d'un monstre qui n'hésite pas à l'étrangler ou l'écraser sous ses pieds comme une fourmi ... [Affou] devient indifférente » (TUV, 103). Dans le même ordre de pensée, Mary, sa sœur, se résigne face à une « relation d'intérêt » entre elle et un vieux Blanc, Serge. Cette attitude montre un individu qui n'a pas d'espoir de sortir du drame de sa vie. Il semble que ces deux sœurs sont satisfaites de leurs états : une catégorie de personnes qui manque la volonté de s'améliorer ou de se transformer contrairement à Kai et la cousine de Cica qui ont pris des mesures draconiennes. La non-action d'Affou, pourrait être le résultat du sort jeté par sa mère pour que cette dernière reste la belle-mère du ministre. L'indifférence pourrait être le seul moyen de thérapie : pour ne pas traumatiser d'autres personnes, surtout les enfants.

Le mari d'Affou est aussi indifférent de la situation de sa femme. « Pour lui, elle n'existe plus en tant qu'être » (TUV, 103). Et pour s'assurer de sa personne et de son indifférence, ce mari se met à chanter chaque matin dans la douche : « le bonheur est ici-bas ! Il n'est pas là-haut ! » (TUV, 103). Ceci reflète l'indifférence des dirigeants et ceux qui ont le capital économique et socio-culturel contre toutes malaises sociales : la violence, le terrorisme et le fossé économique entre le riche et le pauvre qui traumatise les gens. Il est évident que les auteurs de la violence et du terrorisme pensent que ceux qui ne partagent pas leur vision du monde ne sont pas des êtres humains comme eux. Et la population est indifférente car elle n'y peut rien.

8.6 Les lieux de thérapie

En médecine comme en psychologie, il y a des cabines pour des consultations thérapeutiques où les spécialistes exercent leurs métiers de thérapie. Dans le même ordre d'idée, l'univers littéraire possède cet espace qui pourrait être différent ou le même. Or, les procédés thérapeutiques ne se passent pas dans le vide dans l'œuvre de Fassinou.

Dans *Toute une vie*, le narrateur révèle que le salon modeste de Titine est pour Affou comme « le cabinet médical d'un psychanalyste où elle venait verser son trop plein de chagrin » (TUV, 108). Et Affou elle-même fait l'éloge de la thérapie dont elle jouit chez son amie Titine qui a

davantage de succès qu'une cabine de thérapie. Dans ce cabinet, en une heure, Affou oublie tout :

Monsieur le Ministre et sa méchanceté atavique ; elle oubliait la douleur qui lui tenait le côté gauche et ne la quittait plus depuis quelque temps. Elle oubliait qui elle était, d'où elle venait. Elle oubliait son père. Elle oubliait sa mère. Elle oubliait son statut de femme de ministre et libérait ses angoisses par le rire, médicament miracle et à bon marché (TUV, 108).

Dans d'autres situations, Affou s'est rendue chez le médecin.

Le for intérieur est aussi un espace qu'exploitent les personnages de Fassinou où ils peuvent se libérer de leurs chagrins. Ceci leur permet d'avoir une vue philosophique sur les avatars de la vie.

La prison pour Alain sert de lieu d'autoévaluation. Le village aussi est un havre de paix où on s'y réfugie pour une renaissance. Le village représente un havre de paix où des personnages recourent : servant comme un espace pour la transformation contrairement à la ville qui est décrite comme une « jungle ... la géhenne » (TUV, 61). Dans la même veine, une femme affirme que son mari menace « d'abandonner son travail en ville pour se réfugier au village et s'adonner aux travaux champêtres ». Sa raison : « Au village, je cultiverai le champ de mon père et je vous assurerai au moins les trois repas quotidiens ». (TUV, 144).

Ces lieux suggèrent que les personnages dans l'œuvre de Fassinou ont des problèmes de santé aussi bien que les problèmes psychologiques. Dans ces lieux, les personnages ont passé par un procédé ou un autre afin de se guérir de leur problème particulier. Et comme Ndong N'na dit, « les mécanismes thérapeutiques diffèrent selon le contexte social marquant les événements qui ont conduit les personnages [au conflit et au traumatisme] » (2012 :137).

8.7 Les procédés de la thérapie

Comme « le mal et la misère se rencontrent à tous les coins » (TUV, 127) dans l'univers littéraire de Fassinou qui reflète une transgression, il faut des mécanismes pour gérer les situations pour qu'on ne finisse pas par se détruire. Il semble que Fassinou insiste sur « le rôle déterminant de l'individu » (Rouch et Clavreil 1987 : 25) « pour une prise de conscience constructive »

(Coulibaly 2010 : 31) afin de mieux se placer pour gérer la transgression. Fassinou vise la transformation et le développement de sa société. Pour améliorer son état, il faut agir sur soi-même tout d'abord et non pas sur ses situations désagréables. Les propos de Modukpè suggèrent que face à une situation transgressive, il faut se calmer tout d'abord : « Face à une situation donnée, sans se laisser submerger par les coups du sort, il faut faire part des choses et trouver des solutions qui arrangent tout le monde. (MRB, 122). Par conséquent, Fassinou soulève quelques tâches psychiques qui sont nécessaires pour la réalisation de la reconstruction de soi : 1. La capacité d'aimer à nouveau et de continuer à aimer même si on se trouve face à l'infidélité d'un époux comme illustré par Modukpè ; 2. Il devrait y avoir le lien (l'obligation) parent-enfant comme remarqué chez les Koffi ; Et 3. Les qualités d'éducatrice qui fournissent le support contre n'importe quelle panne psychologique et physique à laquelle la mère de Modukpè fait face.

Fassinou propose aussi des techniques thérapeutiques très simples et gratuites. La restructuration et l'intégration de soi devraient être exemptes de toute colère destructive. L'empathie de Modukpè face à la colère de sa sœur Yabo est née d'un sens profond de perte parce qu'elle se sent tout perdu. La réaction transgressive de Modukpè contre Robert (MRB) est ce que Norman N. Hollard décrit comme « un mécanisme inconscient de l'ego qui entre en jeu automatiquement au signal du danger » (1975 : 105). Ceci diffère à l'adaptation autonome qu'il propose aussi mais qui va au-delà de la résolution de conflit « à la maîtrise constructive et progressive d'énergies » (*Ibid.*). La stratégie adaptative du personnage d'Alain dans *Jeté en pâture*, mène à l'autoévaluation. Le but de l'auteure c'est donc de conduire, surtout le jeune lecteur (parce qu'il représente l'avenir de sa société), à une autoévaluation personnelle de son comportement transgressif.

Selon Ndong N'na, la plupart des romanciers africains ont « façonné des personnages principaux dont les fonctions consistent à prononcer des paroles réparatrices chargées d'images invoquant les mécanismes thérapeutiques traditionnels conduisant à la guérison » (2012 :137). Mais dans l'œuvre de Fassinou, les personnages principaux profitent plutôt des paroles d'autres personnages, et c'est à ces personnages principaux d'adopter la stratégie qu'ils croient thérapeutique suivant l'idée de « l'adaptation autonome » de Norman déjà cité pour profiter les futures générations. Les propos de la mère de Modukpè avouent ce fait quand elle parle à sa fille Modukpè, l'héroïne du roman *Modukpè, le rêve brisé* : « Agis selon ton cœur et surtout garde la

tête froide, et pense au bonheur de ton enfant » (MRB, 116). De la sorte, les personnages qui prononcent ces mots (que les mots soient sous forme de la parole, de la chanson ou de la louange) deviennent des thérapeutes. Alors, pour les écrivains africains dont fait partie Fassinou, les mots servent comme outil thérapeutique. Cet outil de thérapie est sous forme de louange, la repentance et le pardon, la pleure, le rire et des soins médicaux entre autres.

8.6.1 La chanson et la louange

Nani, le personnage principal de la nouvelle « Le bouton BIS », profite de l'action de sa mère pour restaurer la paix dans son foyer conjugal. Face à une rupture entre Kali et sa femme Nani, la mère de Nani recourt à la louange de son gendre :

Fils de Koudédji
À l'emblème de panthère Koudédji
La colère est ton manteau
Mais ne t'y enferme pas
Car la colère est mauvaise conseillère
Oh ! Fils de prince
Fils de divinités réputées sacrées
Prince de ... (TUV, 47).

La louange, qui pourrait être sous forme de chanson, a pour but, de calmer la tension qui s'installe dans la famille de Kali faute de l'habitude transgressive de l'épouse, Nani. Le narrateur parle de l'effet de cette louange :

Kali complètement anesthésié par la longue tirade de sa belle-mère avait rengainé sa colère. C'est bizarre comme cette façon d'évoquer les hauts faits d'armes vécus ou inventés par l'imagerie populaire, a le don de ramener la paix dans le cœur des hommes. Pétris de fierté et de dignité retrouvées, ils sont plus aptes aux concessions, et les femmes, surtout les vieilles, savent manier avec art cette arme-là dont les générations montantes n'ont pas su héritier (TUV, 47).

Sur le même ton, Monsieur Dunian « mit de la musique douce pour calmer le tumulte des cœurs » quand la famille rentre à la maison après avoir pris le test du VIH/SIDA. Il est dit aussi que « le test [lui-même] était comme le début d'une nouvelle thérapie ». Ceci est vu comme « évènement étrange [parce que] de retour à la maison, même nos deux petits malades vinrent s'installer au salon ... » (TUV, 19)

Ces faits montrent que la musique est une arme thérapeutique très puissante. Dans le cas de Kali cité en haut, il avait dit à sa femme de retourner chez ses parents. La belle-mère voit que le retour de sa fille constituera une transgression car selon cette mère, la fille n'a plus de place chez ses parents. Alors la louange sert à instaurer la paix dans la famille Kali. Et pour les Dunian, la maladie des enfants a déstabilisé physiquement et psychologiquement les parents surtout la mère alors, la musique a restauré l'équilibre dans la famille. Pour pouvoir contribuer au développement de son pays, l'on a besoin d'un état d'âme calme. Comme déjà discuté dans le premier chapitre, la famille est le noyau de la société. Alors lorsqu'une mauvaise situation frappe la famille, comme une maladie ou un divorce, cela affectera négativement tous les membres de la famille, voire la société tout entière. La cohésion familiale et la santé donc sont des ingrédients très importants. À part la chanson et la louange, la larme et le rire ont aussi les effets thérapeutiques sur les personnages.

8.6.2 La larme et le rire

La femme est douée des larmes et elle sait comment utiliser à ses fins : une façon de dégager sa douleur, ses angoisses et sa colère. Modukpè avoue ce fait en ces termes : « Les larmes que je versais à la suite de notre discussion me permirent d'exhumer un peu la douleur qui s'était amassée là, dans le coin gauche de ma poitrine » (MRB, 70).

Les propos d'Affou reprennent cette idée quand le médecin qui l'a soignée lui dit : « Vous êtes plus malade dans votre tête que dans votre corps, Madame. Pleurez si vous en avez envie, pleurez un bon coup au lieu de tout somatiser. Après vous reviendrez à la vie » (TUV, 115).

Ces propos montrent que l'angoisse, la douleur et la colère pourraient avoir des effets nocifs sur le corps d'un être humain ; et pour bien agir, l'homme a besoin d'un corps sain. Une femme, comme l'affirme le médecin d'Affou, apprécie un corps sain. La douleur dans ces propos représente une transgression contre le corps d'Affou et celui de Modukpè qui pourrait les conduire à une mort prématurée. Affou est devenue si maigre qu'on la croyait sidéenne ; son mari affirme qu'elle n'est que d'os. Le médecin certifie qu'elle est plus malade dans la tête que dans le corps. Ceci implique la folie. On voit le contraire chez le personnage Zita dans la nouvelle « Morte pour rien » de *Toute une vie* qui n'a pas exhumé « un peu la douleur qui s'était amassée ... dans le coin ... de [sa] poitrine » comme a fait Modukpè. Son action est une

transgression contre elle-même et contre sa société parce qu'elle les a privé de sa contribution au développement de la société.

8.6.3 Le mot et la parole

Il y a des paroles qui servent comme inspirations : Kai se dit « je remporterai la victoire » (TUV, 29). Et pour Modukpè dans *Modukpè, le rêve brisé*, elle vit toujours grâce aux histoires et aux conseils de sa mère. « Ma mère n'avait pas sa pareille pour administrer une thérapie aux gens. Plus que quiconque, elle savait, par des mots, toucher ma corde sensible » (MRB, 105). Il y a des gens qu'en apprenant qu'ils sont sidéens cèdent à la vie mais Kai s'est encouragée pour ne pas donner lieu à la mort. Modukpè, à plusieurs reprises, était sur le point de se suicider ou de poser des actes transgressifs mais les conseils et les paroles de sa mère l'ont empêchée d'agir négativement.

Par les mots, une coiffeuse garde ses clientes : « Nado savait trouver les mots pour faire patienter les unes les autres. Elle savait retenir son monde par des récits truculents qui faisaient rire alors toutes sorte de personnes y vont malgré qu'elle n'ait qu'un casque unique » (TUV, 161). Nado ne veut pas perdre ses clientes ; et comme les femmes aiment des commérages, elle recourt à cet acte comme une stratégie de survie. Chasser les clientes ne serait pas bon pour son business car elle a besoin de clientes pour qu'elle puisse s'épanouir économiquement. Comme elle n'a qu'un casque unique, cette technique lui permet de garder ses clients, et elle est clé à son épanouissement et à sa liberté économique.

8.6.4 L'éducation

L'école reste une voie obligée pour favoriser la libération et le développement socio-économique des africains. Durant des années, concernant l'école, c'est l'homme seul qui était privilégié. Même ces jours l'homme est toujours privilégié mais au moins, les filles sont mises à l'école. On a le cas d'Alain dans *Jeté en pâture* de Fassinou qui devrait rester en France pour continuer ses études parce qu'il serait mieux placé qu'au pays, mais ses sœurs sont dans l'entourage des parents et elles continueront leurs études au pays.

Fassinou conçoit des personnages masculins qui encouragent l'éducation de la fille comme le père de Modukpè dans *Modukpè, le rêve brisé*, bien qu'il exige qu'elle fasse tous les travaux

domestiques. Ce fait est manifesté par Dzila, le père d'héroïne dans *Féminin interdit* d'Honorine Ngou, qui, pour sa part encourage sa fille et il voulait même qu'elle ne fasse aucun travail domestique. Il l'élevait comme un garçon. Ces personnages masculins étaient une voix révolutionnaire aux femmes.

Pour sortir de son obscurantisme, la femme devrait s'engager dans l'entreprise éducative. L'éducation lui donne le pouvoir d'écrire, ce qui lui permettrait de réfléchir elle-même. « Qui a dit qu'être femme c'est ne pas réfléchir par soi-même » (PRA, 28) ? C'est comme si la femme se demande et demande aux hommes : Puis-je parler pour moi-même, puis-je avoir le choix, puis-je contrôler mon corps concernant la maternité quand il s'agit de la santé ? Ceci parce que les hommes décident leurs rôles et ils décident aussi pour la femme.

Grâce à l'éducation, Fassinou écrit ; et la raison pour laquelle elle écrit c'est qu'elle considère son écriture comme une arme pour le confort personnel et la libération de la femme. Ceci se voit à travers quelques lignes du poème dans *Poème d'amour et de ronce* :

Je t'écirai toujours
Des poèmes qui libèrent ma douleur
Et détachent mon être de toi...
Je ne veux plus être cette droguée de l'amour
Qui ne vit que pour toi
Qui ne vit que par toi
...
C'est pourquoi j'écris des poèmes
Pour crier ma rage d'être malaimée.
Ces poèmes seront une arme
Pour me détacher de toi.
Poésie d'amour
Poésie de haine
Ma poésie sera mon réconfort (PAR, 36-37).

L'éducation permet à la femme de casser la corde « d'esclavage » qui la traumatise ; la narratrice déclare à la femme « à toi désormais l'air de la liberté » (PAR, 43). La liberté de participer à la vie politique ou d'exercer sa capacité voulue pour le développement de sa société. Fassinou n'arriverait pas à écrire si elle n'avait pas « fait [s]es premiers pas de lecture et de copie dans la langue du Blanc » grâce à la volonté de son père (MRB, 5). Ainsi parle-t-elle d'éduquer le peuple, surtout la femme, pour le bien de l'individu et de la société.

8.6.5 Le temps

Le temps est aussi thérapeutique comme avoue Modukpè, l'héroïne/narratrice de *Modukpè, le rêve brisé* : « Mais le temps avait fait son œuvre, et aujourd'hui, par amour pour mon fils, j'avais fait une croix sur le passé » (MRB, 93). Et elle continue en ces termes :

Il me faudra du temps pour apprendre encore à aimer. J'ai tellement appris à me passer de ces gens-là, que je ne sais plus quoi dire quand un homme me fait des avances. Mais rien ne résiste au temps. Il a guéri ma blessure de cœur, il m'aidera aussi à découvrir l'oiseau rare qui m'apportera un peu de joie de vivre. Je ne demande rien d'autre à l'existence qu'un peu de joie. Rien ne vaut la joie du cœur ; elle transforme l'univers de ceux qui la possèdent (TUV, 106).

D'après ces propos, le temps est comparé au médicament car c'est ce qui a guéri la blessure du cœur de Modukpè, la narratrice du *Modukpè, le rêve brisé*. Quand on est blessé ou malade, on n'est pas guéri sur le coup, il faut du temps et le temps qu'il faut dépend de la gravité de la blessure ou de la maladie. Un être sain et joyeux sera à mesure de mieux transformer son univers. On a déjà noté le fait que la douleur s'accumule dans le coin gauche de la poitrine du personnage/la narratrice Modukpè, ce qui est une transgression contre son corps et son cœur.

Bien qu'elle soit guérie une fois, cela ne veut pas dire que Modukpè ne serait pas blessée encore une fois : « Il me faudra encore du temps, encore du temps pour oublier cette seconde blessure. Le temps efface les douleurs, même les plus atroces ; il a réussi ce miracle en moi. J'ai supporté l'épreuve » (MRB, 117). La citation précédente montre qu'il y a une deuxième blessure. D'après les propos, Modukpè ne s'était pas laissée que cette seconde blessure ne la dépasse complètement. La douleur dont souffre l'individu ainsi que les maux de la société ont amené quelques personnages à des introspections quelque peu narcissiques.

8.6.6 Le voyage intérieur

Cette section étudie les monologues de certains personnages ; ce qui les a amené à une introspection pour bien localiser leurs problèmes afin qu'ils puissent s'orienter vers une nouvelle et meilleure voie dans la vie. Nous avons remarqué dans le sixième chapitre que Fassinou compte sur cette réflexion individuelle pour la transformation de sa société. Le personnage d'Alain dans *Jeté en pâture* reflète bien cette vision du monde de l'auteure. Ayant entendu de mauvaises nouvelles du Bénin, son pays natal, le narrateur de *Jeté en pâture* nous fait savoir qu'Alain était

dégoûté par tout ce qu'il entendait de son pays auprès du personnage connu comme « braiseur ». Il s'écrie : « C'est ainsi donc que se passaient les choses sous les soleils démocratiques !... C'est donc cela les démocraties tropicalisées appelées pompeusement démocraties apaisées ! » (JP, 105). Lui, il a vu la démocratie d'autre ciel... (TUV). S'étant informé sur « les nouvelles mœurs de son pays » qui sont tout à fait transgressives, Alain « était dégoûté par le crime » qu'on commet au pays. Pourtant, le braiseur considère ce crime comme « un sentiment vindicatif », décrit comme « une nouvelle vendetta qui consiste à brûler vif les présumés voleurs » ; mais il admet toutefois que c'est un « acte ignoble ».

8.6.7 La réconciliation

On cherche à se réconcilier pour qu'on s'entende mieux ; pour une transformation. La personne qui demande pardon reconnaît son acte transgressif et veut alors la renaissance et une nouvelle ligne de conduite. Cette demande de pardon touche le cœur de l'offensé, même le plus dur des cœurs. Kali le dit ainsi : « Sa mère s'est agenouillée pour moi ; elle-même, n'en parlons plus ! Elle baisait presque mes pieds et me voilà transformé en Jésus » (TUV, 49). Le résultat de cet agenouillement, selon Kali, c'est que « Maintenant tout est rentré dans l'ordre et surtout, elle me colle la paix » (TUV, 49). Dans le même ordre de pensée, Modukpè aussi recourt au pardon comme mécanisme thérapeutique. Elle raconte son expérience avec son mari Freddy comme suit : « C'était tellement touchant de le voir là, à mes pieds ce soir-là, m'implorant comme si j'étais Marie, notre mère à tous. Je le relevai sans mot, et il vint me rejoindre sur le fauteuil où je me retrouvais et me prit dans ses bras » (MRB, 117). On pourrait citer aussi le cas de Kaï dans TUV. Le narrateur décrit la scène en ces termes : « La pauvre fille baissa la tête et laissa les larmes sourdre de son visage, sans même chercher à les retenir. Elle se jeta aux pieds de sa patronne, assise immobile sur le divan du salon auprès de son mari, cet après-midi là où ils avaient décidé d'informer leur servent du mal qu'abritait son corps [...]. Ne pas l'en informer serait se rendre coupable de crimes organisés » (TUV, 26). Ceci implique que ne pas chercher la réconciliation constitue une transgression. Ces procédés pourraient encourager la transformation.

8.7 En voie de la transformation

Fassinou partage les souvenirs de souffrances très privés d'une femme comme une façon de vivre le passé afin d'embrasser l'avenir, « un besoin de vider ses entrailles pour faire la paix avec

son être » (TUV, 178). La femme partage sa lutte non simplement pour s'échapper du passé et rester élevée par cela, mais aussi pour embrasser le présent et être prête pour le combat à venir. Le combat c'est celui de se libérer des vices humains comme ressentis chez Modukpè.

L'histoire de l'amour de Modukpè traite la désillusion de chaque jeune fille amoureuse qui nous rappelle la désillusion d'après les indépendances africaines. En fin de compte, ce personnage féminin se réconcilie avec son passé pour un avenir sain. Ce fait pourrait être la vision de Fassinou pour sa société et l'Afrique en général. Cette idée a sa base dans ce que Kofi Awoonor dit dans une interview avec A. B. Assensoh (1978 : 25) :

Writers deal with the future even if art has its genesis in what I consider a reconciliation with the past. We go nowhere if we do not know where we come from [Les auteurs traitent l'avenir même si l'art a sa genèse dans ce que je considère comme une réconciliation avec le passé. Nous n'allons nulle part si nous ne savons pas d'où nous venons].

Ces propos reflètent le raisonnement de Fassinou parce qu'elle utilise souvent ce proverbe : « si tu ne sais pas où tu vas, retourne d'où tu viens » (TUV, 23). La cousine de Cica rend ce proverbe autrement : « quand on ne sait pas où on va, on se souvient d'où l'on vient ». Et c'est la conscience qui rappelle à certains personnages de Fassinou d'où ils viennent, alors, elle devient la source de la thérapie interne (TUV, 23 & 61). Kai et la cousine de Cica dans *Toute une vie* prennent conscience de leurs états transgressifs respectifs et veulent s'en sortir. Ceci renvoie au sens de développement qui pourrait être défini comme le changement pour le meilleur.

Après une vie d'échec menée en ville, cette cousine de Cica a dû retourner à ses sources pour mettre sa vie en perspective malgré ce que tout le monde pense d'elle. Elle dit : « Je n'ai pas oublié mon origine, alors je suis retournée chez moi. Ici, je mène une vie tranquille et simple, sans souci du lendemain. Je suis pour tout le voisinage « celle qui a échoué en ville », mais je n'en ai cure ; il faut démystifier cette citadelle... » (TUV, 61). Il faut savoir réorganiser sa vie contre tous les affronts. Cette réconciliation servira la postérité. Alors, cette réconciliation commence tout d'abord avec l'individu afin de promouvoir la renaissance de son identité en tant qu'être humain et celle d'un autre. Modukpè avoue ce service à la postérité que sa mère lui a rendu : « Si ma mère décida de lever le voile sur cette étape importante de son passe, c'est qu'elle pensait qu'à une différence près, je me trouvais dans la situation de fille naïve, victime

des actes d'un séducteur ... » (MRB, 13). Cette mère raconte son expérience passée à sa fille pour que cette dernière ne soit pas piégée.

Il faut se construire de sorte que « les rêves brisés » de la vie se rassemblent pour qu'on assure et apporte une cohérence et une continuité. La misère et des expériences traumatisantes des personnages de Fassinou nous rapprochent avec la condition humaine. Cette compréhension dépend du partage avec d'autres, partage qui est en droite ligne avec la notion d'*ubuntu* dans la culture sud-africaine – je n'existe que parmi les autres. Quand on rejette cette nécessité de partage avec d'autres pour le maintien de sa propre existence, comme il est dans la société moderne, la tragédie pourrait frapper comme le cas de Zita relevé dans le chapitre trois.

La littérature, représentée par l'œuvre de Fassinou dans cette étude, recommande, de façon implicite, d'aimer la vie et de chercher à la conserver au lieu de la détruire.

Cette étude alors suggère qu'il y a un véritable intérêt en ce qui concerne l'importance que revêt le traitement pour favoriser une relation solide et attentionnée pour une société épurée de toutes formes de violence. À ce sujet, Mwepu pense que « l'écriture littéraire revêt d'un caractère thérapeutique dans un univers « malade » caractérisé par la violence » (2015 : 203). Elle explore les possibilités de vie en termes de valeurs dans des circonstances sociales et historiques données. Il faut donner toutes les qualités de l'amour et de l'attention pour les autres.

Ndong (2012) demande si ce n'est pas la société qui devrait plutôt se soigner. S'agit-il de la société ou bien des gens qui forment la société ? Comment la société pourrait-elle se soigner ? La réponse de Fassinou sur la transformation de la société réside dans l'individu. Elle semble dire que le problème du Bénin ce sont les Béninois eux-mêmes, ce n'est pas le Bénin. Pour qu'une société se transforme, il faudrait la transformation des individus de cette société.

8.8 Conclusion

L'écriture féminine est marquée par des crises de toutes sortes résultant des situations traumatisantes. Ces conflits sont nés, entre autres, de l'égoïsme, la naïveté ou l'inconscience. Dans un contexte conflictuel, il serait difficile de se développer et de développer la société. On pourrait donc dire que tout conflit résulte d'une transgression parce qu'il brise la paix, aussi bien celle de l'individu que celle de la société. La stratégie de Fassinou c'est de conduire le lecteur à

une autoévaluation. On peut suggérer que certaines tendances transgressives dans l'œuvre de Fassinou sont une stratégie de survie et de l'affirmation de soi chez les jeunes comme représenté par Modukpè et son frère. Ainsi, les causes principales de trauma/conflit c'est le dysfonctionnement familial qui va de pair avec l'égoïsme.

Le trauma pourrait aboutir au rachat de son être réprimé parce que le personnage est constamment engagé dans l'autoévaluation pour être la personne juste comme il devrait l'être. En tant que tel, il n'a pas besoin de chercher la justesse ailleurs parce qu'il veut la transformation de la société en commençant par lui-même.

La lecture de l'œuvre littéraire pourrait être un miroir qui révèle le côté transgressif du lecteur lui-même. Le personnage de Robert, par exemple, quitte Modukpè aussi bien que le bébé à naître. Néanmoins, leur acte transgressif est vu par Modukpè comme « l'œuvre de [leur] faiblesse commune ».

Dans ce chapitre, nous avons noté que le conflit individuel touche d'autre(s) personne(s), par conséquent, on pourrait suggérer que la paix commence avec un individu. La paix est tout d'abord recherchée au niveau individuel parce qu'à partir de ce niveau, elle pourrait pénétrer la société entière. On remarque aussi qu'il y a une gamme de choix disponibles dans le conflit et des situations traumatisantes.

Le lecteur de Fassinou est conduit à s'identifier à l'égard de certaines situations : la pitié pour des victimes, la haine pour des maux dans la société. La thérapie littéraire nous conduit à l'acceptation de soi. Elle nous amène à la découverte de notre propre être, une essence réprimée par d'autres vies, fictives comme elles peuvent l'être. Le monde évolue alors l'écrivain a la tâche d'exposer ce qui va et ce qui ne va pas. Les personnages de Fassinou ont la capacité de se réinventer comme le temps et les circonstances l'exigent. L'œuvre donc devient un atout pour cette réinvention surtout pour la femme car des femmes dans l'œuvre de Fassinou sont représentées comme un symbole de force faces à des situations transgressives. Et la résolution au conflit individuel pourrait être la thérapie pour la violence globale.

DEUXIÈME PARTIE : APPROCHE STYLISTIQUE

Introduction

L'étude de la créativité langagière dans l'œuvre de Fassinou révèle un processus d'appropriation et d'indigénisation de la langue française ainsi que les innovations et subversions stylistiques qui répondent aux notions de la transgression et du métissage culturels. Fassinou, comme ses prédécesseurs, écrit en français qui est la langue des intellectuels et celle de la classe politique dans les pays francophones d'Afrique. Cette langue domine les langues locales à cause de son privilège politique et économique. Or, la subversion de la langue française, dite langue d'emprunt par les écrivains et intellectuels africains, pourrait être considérée comme une révolte contre cette domination langagière. Ceci correspond à ce que Georges Ngal considère comme « une idéologie de « récupération » et de « promotion » des langues africaines » (1994 : 59). Cette idéologie s'inscrit dans l'esprit du mouvement de la négritude qui avait donné naissance à la littérature francophone africaine engagée.

Dans cet esprit de récupération et de promotion, Fassinou met ensemble non seulement le français et les langues locales mais aussi d'autres langues européennes qui se laissent lire à travers ses textes. L'auteur mélange le français, pour la plupart, avec le yoruba, le fon et l'anglais. Nous constatons que ces innovations stylistiques constituent aussi bien un métissage culturel qu'une transgression. D'aucuns diraient que c'est le métissage parce qu'il s'agit d'un mélange des langues qui implique aussi un mélange de cultures et de civilisations. La transgression serait à lire dans le fait que le lecteur non-béninois ou non-africain, un Occidental par exemple, n'arriverait pas à saisir facilement le langage de l'auteure. En plus, cette subversion peut ne pas correspondre à l'usage correcte de la langue empruntée parce que c'est aussi un mélange de la langue d'emprunt et de la langue maternelle (ou les langues locales et européennes comme chez Fassinou).

Ainsi, cette utilisation langagière montre le métissage et la non-conformité au bon usage de la langue d'écriture qui pourrait être considérée comme une transgression.

Cette idée pourrait être l'argument de Makouta Mboukou (1980 : 272) qui, parlant des écrivains africains, observe que « les écrivains négro-africains naviguent ... entre trois langues : la langue française, leur langue maternelle et leur langue particulière, c'est-à-dire leur style [que l'on

considère comme] la liberté de l'écrivain ... [et] la relation dialectique existant entre la langue, le style, la littérature et l'écriture » (Cité dans Mwatha, 1984 : 23). Alors, ces écrivains se trouvent à la croisée des langues. En tant qu'ex-colonisé, il pourrait être dit que l'écrivain africain a maîtrisé la langue européenne qu'il utilise pour exprimer sa créativité littéraire. Bien qu'il maîtrise la langue européenne, l'écrivain pourrait rencontrer des difficultés quand il veut exprimer la totalité des idées et des réalités traditionnelles dans cette langue d'écriture. Or, comme la tournure lui manque, l'écrivain n'a qu'à subvertir la langue qu'il utilise dans son écriture pour satisfaire son besoin créatif et exprimer des notions qui ne peuvent pas se traduire en français parisien.

La subversion des langues chez Fassinou semble évoquer ce que Mwepu considère comme « un ensemble de pratiques langagières dont la finalité, outre la communication, est de remettre délibérément en question la norme grammaticale et esthétique ... D'où la tentative de *désacademiser* le français afin de le rendre plus émotif et plus spontané ; en somme donner un peu plus de vie à la langue, par divers artifices » (2011 : 23). On note que Fassinou avait fait un bon travail à l'étude de ses prédécesseurs, en particulier Ahmadou Kourouma, pour avoir pris des mesures visant non seulement à renverser les normes de l'écriture en cours, mais aussi et surtout à promouvoir et à mettre l'image poétique et esthétique de la langue maternelle dans son travail. Par exemple, pour dire « ne pas se laver », Fassinou utilise l'expression « l'eau ne doit pas visiter le corps » (TUV, 58).

Pour analyser le style de Fassinou, il y aura trois chapitres dans cette partie. Le premier étudiera les aspects stylistiques, syntaxiques et lexicaux. Le deuxième sera basé sur les genres littéraires dans l'œuvre de Fassinou. Et enfin, le troisième représentera la ville comme symbole de la transgression et du métissage culturel. Il s'agit alors, dans cette deuxième partie, de relever des éléments langagiers qui parlent de la transgression et / ou du métissage culturel ou de la civilisation.

CHAPITRE IX : LES ASPECTS STYLISTIQUES, SYNTAXIQUES ET LEXICAUX

9.1 Introduction

Martine Fernandes (2007) estime que chaque écrivain a son style, né de l'interaction entre la langue et la littérature, le français standard et la littérature française d'une part, et la variante linguistique et la culture régionale dont elle s'inspire pour la création littéraire d'autre part. C'est cette deuxième idée qui nous intéresse dans ce chapitre. L'innovation stylistique chez les écrivains de la littérature francophone africaine est le fait qu'ils ont africanisé la langue française pour faire passer leur message. Selon Fernandes, ce « style ne se produit pas en dehors des expériences culturelles de la personne de l'auteur c'est-à-dire que chaque auteur est en position de l'hybridité culturelle » (2007 : 11). Nous considérons cette « hybridité culturelle » comme le métissage dans cette recherche. Il pourrait être dit donc « que les textes littéraires africains (en langues européennes) sont déjà des traductions de langues africaines » (<http://translationjournal.net/journal/37lit.htm>). Iheanacho Akakuru et Dominic Chima (2006) sont de l'avis que « Ferdinand Oyono, dans les pages liminaires de son roman *Une Vie de boy* (1956), est une traduction d'un texte original en 'ewondo' (une langue du sud du Cameroun) que l'auteur aurait retrouvé, caché dans un baluchon, au chevet d'un Toundi Ondoua mourant » (*Ibid.*). Sur le même ton, ils continuent en disant que Kourouma lui-même affirme que « la langue française de son roman, *Les Soleils des indépendances* (1970), est fortement teintée de sa souche malinké, à laquelle il emprunte sentences, proverbes, adages, tournures fracassantes et injures » (*Ibid.*). L'explication de ce fait suggère l'idée de Claude Hagège qui voit la langue comme « objet d'attachement et d'identification. Elle est un espace d'appropriation symbolique. L'énonciateur vit à travers sa langue et sa relation au groupe avec lequel il la partage » (1985 : 386). Le langage de l'auteur correspond alors à la langue du groupe auquel il appartient mais tenté par son innovation initiatique personnelle. Akakuru et Chima cite Kourouma qui explique ce fait dans ces mots :

Je l'ai pensé en malinké et écrit en français en prenant une liberté que j'estime naturelle avec la langue classique (...) Qu'avais-je donc fait ? Simplement donner libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve. J'ai donc traduit le malinké en français pour trouver et restituer le rythme africain (cité dans Akakuru et Chima 2006).

Ceci montre donc que chaque écrivain pense en sa langue et s'exprime librement par l'écriture, d'une manière ou d'autre. Eu égard à cela, Charles Salé regroupe les écrivains africains en deux camps ; « celui des « *voyants* » des choses cachées à l'intelligence des communs et qu'il convient de « *révéler* » [et] celui de « *voyeur* » des choses inédites – interdites-proscrites, qu'il convient d'exorciser » (2005 : 83). Ceci veut dire que dans chaque société, l'écrivain voit plus (ou mieux) que les autres, et il a le savoir-faire pour exprimer des choses cachées dans un langage poétique et esthétique. Salé parle aussi de « trois tabous qui sont de domaines sacrés, réservés aux « *hommes initiés* » à savoir « la sexualité, la phallocratie, la gérontocratie » (*Ibid.*). Et ces *hommes initiés* renvoient aux écrivains. Mais dans l'éthique africaine, la femme n'a pas de place parmi ces *hommes initiés*. La femme ne devrait pas parler de sexualité, d'homme ou de ses parents. Mais nous voyons des écritures « de la transgression et de la déviance » (*Ibid.* : 84) en Afrique de l'Ouest depuis les années 80. L'implication en est que l'écriture féminine, dans un premier temps est une écriture « de la transgression et de la déviance » car elle parle librement des choses interdites aux femmes, des tabous dont la sexualité n'est qu'un exemple. Comment cette écriture transgressive a-t-elle évoluée ?

9.2 Conceptualisation

Victor Aire (2000 : 153-177) établit l'évolution du roman africain en six étapes. La première étape comprend des romans écrits entre 1926 et 1944. Ce sont les romans d'entre les deux guerres mondiales. Les romans de cette période sont, entre autres, *Force-Bonté* de Diallo, *Karim* d'Ousmane Socé et *Doguicimi* de Paul Hazoume. Deuxièmement, des années 1945 à 1959. Il appelle ce groupe « le roman avant "les soleils des indépendances" ». On a remarqué au cours de cette période une augmentation des romans publiés, entre autres, *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono, *Le pauvre Christ de Bomba* de Mongo Béti, et *L'enfant noir* de Camara Laye. Les années 1960 à 1969 voient l'apparition des romans tels *Sous l'orage* de Seydou Badian, *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma, *Patron de New York* de Bernard Dadié et *Violent était le vent* de Charles Nokan. Les romans des années soixante-dix (1970 à 1979) appartiennent à la quatrième étape. L'écrivain africain de cette période « accuse encore parfois l'Occident ; mais il accuse aussi et surtout les responsables nègres. Dès lors l'enfer n'est plus seulement l'Occident, mais c'est aussi le monde nègre » (Makouta-Mboukou cité dans Aire 2000 : 165). Ceci implique que l'écrivain africain commençait, au cours de ces années, à

regarder la vie de l'intérieure : la fiction réelle qui implique une critique de la société de l'écrivain. Parmi ces romans, il y a *Xala* de Sembene Ousmane, *Perpétue et l'habitude du malheur* de Mongo Beti, *Le revenant* d'Aminata Saw Fall et *Une si longue lettre* de Mariama Bâ. Dans ces années, les femmes commencent à « briser le silence » – la naissance de l'écriture transgressive féminine. La cinquième étape (de 1980 à 1989) comprend des romans comme *La carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi, *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes, *Une vie hypothéquée* d'Anne-Marie Adiaffi, *C'est le soleil qui m'a brûlé* de Calixthe Beyala, le deuxième roman de Mariama Bâ, *Un chant écarlate et le dernier de l'empire* d'Ousmane Sembene. La dernière étape, selon Aire, ce sont les romans écrits dans les années quatre-vingt-dix (1990 – 1998) comme *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma, *Les Gardiens du temple* de Cheikh Hamidou Kane et *Un Mariage de raison* de Moussa Bissan, un nouveau venu sur la scène littéraire. On remarque que le groupement d'Aire est basé sur le thème commun partagé par les écrivains africains de la période en question et que le roman du nouveau millénaire était encore en vue.

Babatunde Ayeleru (2011 : 1-2) de sa part, regroupe les écrivains de l'Afrique de l'Ouest en trois générations. La première génération comprend des écrivains comme Chinua Achebe, Wole Soyinka, Léopold Sedar Senghor, Sembene Ousmane, Ferdinand Oyono et Olympe Bhély Quénou. Dans la deuxième, il cite Niyi Osundare, Kofi Ayindoho, Ahmadou Kourouma et Jean Pliya et la troisième, qu'il appelle « la génération de nouveaux écrivains de l'Afrique de l'Ouest » (*Ibid.* : 2), il y a Ben Okri, Chimamanda Ngozi Adichie, Abibabtu Traore et Adélaïde Fassinou. Suivant cette catégorisation, Fassinou fait partie de la nouvelle génération. Ayeleru note que la plupart des écrivains de cette troisième génération sont nés dans les années 1960. Ce n'est donc pas étonnant qu'Abdourahmane Alli Waberi les appelle « les enfants de la postcolonie » (cité dans Ayeleru).

L'objectif de cette recherche tombe dans cette catégorie dite « une nouvelle génération d'écrivains ». L'écrivaine choisie, Adélaïde Fassinou, entre sur la scène littéraire en 2000. En étudiant le panorama du roman africain vu par Aire, et même si on examine la littérature africaine, on peut remarquer que la scène littéraire était dominée par les hommes pendant une longue période. Leo Iyanda Balogun l'affirme en disant que

Jusqu'aux années soixante-dix, l'écriture romanesque n'était qu'une affaire d'homme. Mais vers la fin de ces années jusqu'à nos jours, les femmes se sont jointes à la vague des romanciers qui dès lors luttèrent pour une société africaine [équitable aussi bien] sur le plan politique que social. Ces femmes dont la tradition africaine a fait d'elles des êtres de seconde classe se sont levées pour défendre leur intérêt et leur droit dans une société uniquement monopolisée par les hommes (2005 : 108).

En commentant sur Ramatoulaye le personnage de Bâ (1978), Grésille dit que cette audace à écrire chez la femme africaine est une « transgression du rôle de muette que lui assigne le système social, lui donne de l'assurance et lui permet de revivre. Elle ne se révolte pas, mais se met à exister » (1989 : 194). Cette transgression se voit dans la parole même de Bâ à travers Ramatoulaye puisqu'elle devient furieuse car, après trente ans de silence et de soumission, elle a dû parler (Bâ 1978). Cette prise de parole par les femmes écrivaines permet d'avoir des images de femme produites par des femmes, ce qui implique « une vision interne » (Grésille : *Ibid.*). Et on peut dire que cette prise de parole, selon Newell (2006), est une réponse à l'appel de Bâ pour démystifier la « Mère Afrique » proposée par des écrits masculins pendant cette période de « vision interne » de la femme écrivaine.

Selon Ayeleru, « la nouvelle génération des écrivains de l'Afrique de l'Ouest est audacieuse dans la subversion et l'appropriation des langues européennes » (2011 : 3). Dans le même ordre d'idées, Pius Adesanmi (2002) admet que cette génération des écrivains africains permutent, approprient et décolonisent les langues européennes afin d'exprimer, dans leurs œuvres littéraires, leurs expériences africaines et leur vision du monde. D'après Abiola Irele, (1981) la compétence de ces auteurs en langues de leur écriture est incontestée. Ces arguments montrent que les écrivains africains ont la capacité de rendre ces langues d'écritures non-étrangères aux données africaines rendant ainsi indigène ces langues héritées de la colonisation. Mais étant réaliste, Niyi Osundare (2004) pense qu'il existe des aspects des expériences africaines qui pourraient défier l'interprétation des réalités africaines. Ceci suggère donc que, pour interpréter quelques réalités africaines, l'écrivain africain doit transgresser le bon usage de la langue d'emprunt, c'est-à-dire, la langue du colonisateur ou bien utiliser la langue locale dans son écriture.

L'audace chez les écrivaines africaines implique le concept de la transgression. L'implication de ce fait est que l'écriture de Fassinou est transgressive sur le plan formel car ses personnages utilisent des mots et des expressions qui sont contre le bon usage, ils utilisent les mots indigènes et ils décrivent certains interdits comme la sexualité. Ainsi, le lecteur de Fassinou pourrait rencontrer ses personnages à travers leur langage. Eu égard à cela, Salé affirme que la magie de l'œuvre littéraire c'est de « transformer les signes en mots, les mots en figures, les figures en textes, le texte en histoire, et l'histoire en mythe en tant que projet intellectuel et vision » (2005 : 85). Nous notons que la langue d'écriture dont se sert Fassinou pour exprimer sa vision du monde procède de l'oralité « soumise au gré » de la pensée de l'auteure aussi bien que des « manipulations, verbalisation ... sans aucun souci de norme, de grammaticalité, ni même de frontières linguistiques » (*Ibid.*). Ceci constitue, d'une part, une forme de transgression, et de l'autre, une forme de métissage culturelle et linguistique.

La transgression et la subversion de la langue française par Fassinou résident dans ce que Mwepu décrit comme « un moyen des constructions ... étrangères au bon usage de la langue française » (2011 :113). Il est donc intéressant de noter que la nouvelle génération des écrivains, représentée dans cette étude par Fassinou, « s'intéresse à la condition réelle, à l'expérience et aux sentiments vécus des citoyens ordinaires ; c'est pour eux qu'elle veut écrire ; elle se soucie peu des canons du beau langage issus de l'Académie Française, de la B.B.C... ; elle créolise les langues européennes, les langues vernaculaires, recourt même aux langues africaines, bref, s'adresse à son public naturel » (Albert Gérard 1988 : 47 cité dans Mwepu 2011 : 113). Dans bien des cas, Fassinou utilise « un français standard qu'elle place dans les propos des personnages. Peu importe leur rang social » (Mwepu 2011 : 113).

Alors, chaque transgression linguistique paraît comme « une offense au bon goût » (*Ibid.* : 11). La subversion de la langue française fait écho à la pensée d'Édouard Glissant qui soutient que « l'écrivain contemporain ... n'est pas monolingue, même s'il ne connaît qu'une langue, parce qu'il écrit en présence de toutes les langues du monde » (1996 : 27 cité dans Mwepu 2011 : 119). Il pourrait être suggéré donc que, ces écrivains modernes deviennent des défenseurs du métissage culturel sur le plan social et linguistique parce qu'il s'agit, dans leurs œuvres, de mélanges des cultures et des langues, impliquant la naissance d'une nouvelle langue. De ce fait, Mwepu est de l'opinion que

L'écrivain négro-africain cherche à libérer son écriture des canons étrangers qu'il considère comme subjectifs et ne répondant pas totalement au besoin de la littérature en Afrique. Un tel acharnement n'est remarquable que par le manque de respect des codes et normes langagiers traduisant conséquemment l'appropriation de l'instrument de la pensée jusqu'à son africanisation (*Ibid.* : 120).

Ces propos confirment la position de Kourouma, cité précédemment, qui dit : « Simplement donner libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve ». Nous avons relevé quelques éléments des créativités langagières de Fassinou qui transgressent le bon usage ou qui expriment l'hybridation.

9.3 Créativité langagière

Dans l'œuvre de Fassinou, on trouve des mots mixtes : l'écriture est en français mais dotée des mots anglais, des mots béninois et yoruba et des mots créés par l'auteure elle-même ou des néologismes. Quelques mots et expressions en langues locales sont utilisés sans traduction. Ceci pourrait rendre la lecture difficile à un « étranger ». Ce n'est donc qu'en lisant attentivement que celui-ci pourrait comprendre la langue imagée de l'auteure. Nataša Raschi (2011), qui a mené une enquête sur la langue de la presse béninoise, dit que les Béninois se servent du fongbe (ou fon) au Sud, du gengbe et du dendi, « sans oublier une autre langue très importante pour la région tout entière, le yoruba, qui garantit les échanges avec les nombreux commerçants originaires du Nigeria ». Selon Ayeleru (2011), Fassinou est d'origine yoruba. Il est à noter surtout que les Yoruba se trouvent au sud du Nigeria, au Bénin et au Togo. Le nom de l'auteure, Fassinou aussi bien que le nom de l'héroïne de son premier roman, Modukpè, ont une origine yoruba. Le deuxième nom de Modukpè, Funmilayo, confirme le fait que Fassinou a un lien avec les yoruba car ces noms sont d'origine yoruba. La présence des accents sur certains alphabets des noms de certains personnages pourrait être le résultat de l'historicité de chaque pays : les francophones utilisent des accents pour faciliter la prononciation des mots, suggérant aussi le fait de la colonisation. Néanmoins, ces quelques accents sont présents dans l'écriture yoruba aussi.

Historiquement, le français reste la seule langue officielle de la République du Bénin. Raschi distingue trois catégories de français au Bénin, à savoir « le français standard », comme le nom l'indique, c'est le français d'intellectuel, « le français populaire ou français d'Afrique », celui qui

est parlé dans les rues, et « le français snobé » de Cotonou, avec un style hypercorrect, des fautes systématiques et imprévisibles, l'emploi du subjonctif et de mots rares » (2011 : 213). Ce français d'Afrique est nécessaire parce que, comme estime Pierre Dumont, le français de France est « un modèle caractérisé par l'étroitesse et la pauvreté de son répertoire, sans aucun lien avec la pratique sociale des locuteurs » (1990 : 72). Ainsi, l'écrivain brise l'autonomie de la langue du colonisateur, dans ce cas le français. L'œuvre de Fassinou ne manque pas ces catégories de français du Bénin relevées par Raschi, mais pour la plupart, son écriture est en français standard. Même ce français standard est teinté de la touche traditionnelle. Dans ce chapitre, nous avons analysé la création langagière de Fassinou selon le contexte syntaxique, lexical et stylistique tout en considérant les aspects de la transgression et du métissage ou de l'hybridation. Comment Fassinou a-t-elle brisé l'autonomie de cette la langue coloniale ?

9.3.1 Innovation stylistique

Le style c'est une manière de s'exprimer qui pourrait modifier le langage d'expression ordinaire. Le style est défini dans le dictionnaire *Le Petit Robert* comme suit :

Aspect de l'expression littéraire, dû à la mise en œuvre des moyens d'expression dont le choix résulte, dans la conception classique, des conditions du sujet et du genre, et dans la conception moderne, de la réaction personnelle de l'auteur en situation (2000 : 2411).

À la lumière de cette définition, on peut conclure que l'auteur moderne ne suit pas la règle classique de l'écriture littéraire ; au contraire, il est conduit par des situations et des événements vécus pour répondre aux exigences de la pratique de sa société. Ceci suggère donc que les expressions qu'utilise l'écrivain dans son œuvre sont déterminées par les événements et les situations dont il est victime, ou témoin selon le cas. L'innovation stylistique de Fassinou pourrait être analysée à travers des expressions métaphoriques et imagées.

Qu'est-ce qu'une métaphore ? Le dictionnaire *Le Petit Robert* (2003) définit la métaphore comme « une figure de rhétorique, un procédé de langage, qui consiste à employer un terme concret dans un contexte abstrait par substitution analogique, sans qu'il y ait d'élément introduisant formellement une comparaison ». Un mélange (du concret et de l'abstrait) pour montrer comment « une qualité visuelle pourrait être expérimentée comme équivalent d'une valeur morale » (Gombrich 1963 cité dans Grant 2013 : 149).

Fassinou utilise beaucoup de métaphores dans son œuvre que nous ne pouvons pas analyser de manière exhaustive. Dans la culture traditionnelle, la métaphore est souvent utilisée pour dire plus que ce qui est dit simplement. Ces propos d’Affou dans *Toute une vie...*, adressés à sa sœur Mary, servent d’exemple :

Utilise ta cervelle et amène-le à garnir ton grenier en grains pérennes. J’ai tout dit. Et j’ose croire que tu me comprends à demi-mot. Tu es métisse culturelle, née d’une yoruba et d’un goun. Chez nous, on ne dit pas tout ; le regard est plus éloquent et plus disant que les mots (TUV, 123).

Ces propos montrent qu’en peu de mots ou par des gestes, l’homme traditionnel pourrait expliquer beaucoup de choses. Affou n’est pas explicite dans ces propos ; c’est pour cette raison qu’elle dit que sa sœur ne la comprend qu’« à demi-mot ». Elle utilise des mots (« grenier », « grains pérennes ») qui ne sont pas en rapport à ce qu’elle veut dire à sa sœur. Noumssi explique que la métaphore consiste « en une comparaison implicite entre deux termes (comparé et comparant) dont l’un, le comparé, est exprimé sous forme d’image » (2009 : 228). Le grenier c’est là où on garde les grains mais en disant « grains pérennes », Affou ne pense pas seulement à la nourriture ou à l’argent, elle fait allusion aussi aux enfants que sa sœur pourrait mettre au monde pour que, d’après les mots du narrateur de la nouvelle « Le bouton BIS », la société, ait « la preuve qu’elle était une femme au sens plein du terme » (TUV, 32) et que ces enfants pourraient l’aider dans ses vieux jours. Ceci parce qu’Affou continue en ces termes : « Alors ne te laisse pas vider abusivement de toute ta fraîcheur par ce vieux bouc. Assure tes arrières et pense à tes vieux jours » (TUV, 123). Affou s’adresse à la jeunesse représentée par sa sœur Mary. Cette jeunesse a tendance à ne voir les choses qu’au bout du nez c’est-à-dire qu’elle ne pense pas à l’avenir mais la vie est plus compliquée que cette vision de monde. Il fallait penser à l’avenir. La jeunesse est métissée parce qu’il y a de plus en plus des mariages mixtes : entre région dans le même pays et entre pays ou continent. Ceci renvoie aux propos d’Affou à sa sœur cités ci-dessus : « Tu es métisse culturelle, née d’une yoruba et d’un goun ».

Dans ses derniers propos, Affou décrit l’amant de Mary comme un « vieux bouc ». Cette description vient du fait traditionnel. Cet homme est comparé à un animal ; ceci est expliqué par la soumission de Catherine Fromilhague (1995). D’après Fromilhague,

La métaphore a pour centre un sens incompatible avec le contexte et qui rompt la cohésion sémantique de l'énoncé : elle abolit nos catégories sémantiques fondamentales et crée une recatégorisation (un humain peut être assimilé à un animal, une réalité abstraite à un objet concret, etc.) et ainsi elle substitue à notre connaissance rationnelle du monde une connaissance d'ordre symbolique (1995 : 78).

La rupture dans la cohésion sémantique revoie à une transgression langagière et linguistique, et ceci donnerait lieu à des interprétations variées dudit texte ou contexte car, il n'y a pas de rapport entre un homme et un bouc sauf qu'ils sont tous deux du genre masculin. En plus, il s'agit d'un homme blanc. Dans le même ordre de pensées, le personnage Yabo, la sœur de Modukpè dans *Modukpè, le rêve brisé* dit que Robert n'est « qu'un papillon » :

Moi, dès le premier contact, j'avais compris que ton gars-là n'était qu'un papillon qui butinait de fleur en fleur. Il se sentait trop bien de sa personne pour qu'aucune femme ne l'ait déjà mis en cage et que tu viennes, toi si tard, le ramasser comme un don du ciel (MRB, 47).

Étant décrit comme un papillon, Yabo veut dire que Monsieur Robert passe d'une femme à l'autre. Cette idée est reprise par Modukpè comme une réponse aux propos de sa sœur Yabo :

Devant cette diatribe de ma sœur, je ne pipais mot, car elle avait raison sur toute la ligne. Comment pouvais-je me douter un seul instant que je n'avais été pour Robert qu'un numéro parmi tant d'autres, un nom sur une liste où je figurais en première position pour le moment... Il est, en effet, très sensible aux belles femmes, me dit l'un de ses amis lorsque je lui racontais ma triste histoire, bien plus tard » (MRB, 47).

Modukpè reprend les propos d'un autre personnage féminin dans *Modukpè, le rêve brisé*, qui lui a dit :

Il est comme ça ! m'apprit Ida, la compatriote de Rachelle. Après m'avoir promis ciel et terre, il m'avait abandonnée dès qu'il avait connaissance d'une amie rencontrée chez moi, en plus ! – Un homme comme ça, sans moralité, qui accumule les femmes à tout venant, quelles relations solides peut-on en attendre ? (MRB, 51).

Robert est décrit comme un homme sans moralité d'après les propos d'Ida, son ami. Ceci veut dire alors que, dans la société traditionnelle, un homme qui « court après les femmes » pourrait être décrit comme « un bouc » ou « un papillon ». De même, Monsieur le Ministre, le mari d'Affou est décrit comme « coureur de jupettes et de pagnettes » (TUV, 112). Le narrateur de *Jeté en pâture* avoue que la plupart de ces « coureurs » cherchent « un endroit... désert [pour] y passer le week-end... accompagnés de leurs dernières conquêtes [bien qu'ils aient] leurs vieilles épouses » (JP, 13-14).

On note que les femmes sont décrites utilisant les habits qu'elles portent car ce sont les femmes qui utilisent la jupe et le pagne. Le pagne est un habit traditionnel, ainsi, l'auteure forme le mot « pagnettes » en rapport avec « jupettes » portées par les jeunes filles et femmes. Les femmes utilisent le pagne, qu'on appelle aussi le « wax » (Dumont 1990 : 170), pour faire coudre les jupes à leurs goûts. Modukpè avoue ce fait : « Je m'étais habillée d'un ensemble jupe et corsage confectionné dans un tissu Wax Hollandais [un pagne]. La jupe était courte, très courte comme il [Robert] l'aimait... » (MRB, 84). « Pagnette » renvoie à une conception de « jupette » en français standard, car, au Bénin et en Afrique de l'Ouest, les femmes portent les pagnes et les utilisent pour coudre les habits de leur choix comme indique bien Modukpè. Ce concept de « pagnette » chez Fassinou pourrait signifier une jupe très courte faite avec le wax car une « jupette », d'après le dictionnaire *Le Petit Robert*, signifie une « jupe très courte ne couvrant que le haut des cuisses » (2000 : 1387). On pourrait remarquer aussi que les femmes sont comparées aux fleurs qui seraient un concept étranger à la tradition africaine, ainsi mélangeant la culture traditionnelle à celle occidentale.

Ensuite, de ce Monsieur Robert, Rachelle, la « co-locataire » (MRB, 48) de Modukpè avoue : « Monsieur rentrait chez lui, traînant lourdement le pas comme le bûcheron qui venait d'abattre un chêne dans la forêt bretonne » (MRB, 72). Modukpè elle-même reprend cette idée en ces termes : « Tel un bûcheron, il s'adonnait à ses coups de bûtoir et une fois sa besogne achevée, il se leva, me regarda dédaigneusement et crachant rageusement à mes pieds... » (MRB, 86). L'acte sexuel, dans ces propos, est peint comme étant laborieux. Alain dans *Jeté en pâture* répond à son amante Fanta quand cette dernière lui dit : « Tu es fatigué chou » (JP, 10). La réponse d'Alain est suggestive à cette idée du labeur : « Bien sûr, amour, tu sais... la nuit a été laborieuse, très laborieuse... Ces propos évocateurs déclenchèrent un fou rire à l'intérieur du véhicule » (JP, 11). Ceci évoque la force de labeur impliquée, alors, l'homme qui est l'acteur

principal dans le jeu amoureux est comparé à un bûcheron, ce qui n'a rien à faire avec la profession de ces deux hommes. En plus, il ne s'agit pas « d'abattre du bois, des arbres dans une forêt » au sens vrai du mot, comme selon la définition du mot bûcheron dans *Le Petit Robert* (2000 : 305).

Étant « voyante » et « voyeuse » alors, Fassinou « vise à dire l'inouï, à révéler l'inconnu et l'essentiel » (Salé 2005 : 82) au lecteur, et surtout à la lectrice. Car cette attitude transgressive est contre la femme.

Il est déjà dit que l'amant de Mary est comparé à un « vieux bouc » et Monsieur Robert à « un papillon ». Ici, le comparé et le comparant appartiennent aux registres différents : ce « brusque changement » (Noumssi 2009 : 230) donnera lieu aux multiples connotations qui est l'esthétique de l'imagination. Celui qui entend la conversation ne peut pas comprendre de qui ou de quoi on parle.

Ainsi, les expressions métaphoriques représentent une transgression à l'interlocuteur comme le cas de Modukpè et sa mère. La mère dit que les femmes ne sont « que des wagons que les hommes poussent selon leur bon vouloir (MRB, 104). Selon James Grant, *metaphors cause a reader to have, or to imagine or to recall having, certain experiences* [les métaphores poussent le lecteur à avoir, ou à imaginer, voire à se rappeler des expériences vécues] (Grant 2013 : 165). Les propos de cette mère rappellent à la fille son expérience amère du passé. À travers les expressions métaphoriques ou rhétoriques des personnages et des narrateurs/narratrices de l'œuvre de Fassinou, on peut repérer la subversion lexicale et syntaxique qui constituera les sujets des sections qui suivent.

9.3.2 Subversion lexicale

La lecture de Fassinou montre qu'elle suit les chemins de ses prédécesseurs, comme Kourouma, Patrice Nganang pour ne citer que ceux-ci, dans « l'africanisation du français » (Nzessé 2010 : 117). La création des néologismes chez Fassinou se fait sous forme d'appropriation, de composition et de dérivation. On pourrait remarquer dans l'œuvre de Fassinou des mots dérivés ou des expressions pour décrire ou exprimer le degré de la misère de la population ou « le degré d'instabilité [sociale et] socioprofessionnelle qui sévit dans le contexte de référence » (*Ibid.* : 118) ou des actes transgressifs des personnages.

9.3.2.1 Assimilation langagière ou néologisme

Quelques mots formés par Fassinou attirent l'attention sur l'acte transgressif des personnes déterminées. Ce nom « braiseur » (JP, 81) et son pluriel « braiseurs » (JP, 78, 80) est dérivé du verbe « braiser ». Alain, un personnage dans *Jeté en pâture*, nous donne une idée de ce que signifie « braiseur » : « un homme qui, de sang-froid, asperge son semblable d'essence et clac, allume une bûchette d'allumette pour ensuite le regarder rôtir sous ses yeux » (JP, 80). Cet acte de braiser est considéré, par l'un des « braiseurs » simplement appelé et connu dans le roman « braiseur », comme un « acte ignoble » (JP, 81-82). Dans le même ordre de pensées, le personnage d'Alain estime que cet acte ignoble est « en brèche [avec] les enseignements de Dieu : « Tu ne tueras point » » (JP, 81), ce qui rend cet acte une transgression, cette fois-ci de la loi divine.

Ensuite, il y a le mot « ventrocratie » (JP, 80) qui suggère une idéologie politique : c'est un mot dérivé pour dénoter des déboires politique. Cette idéologie réfère à la notion de ventre (la description du ventre du « maître d'école » (TUV, 128)) ou le vent politique marqué par la corruption, le despotisme, qui siffle à travers le continent.

L'utilisation du mot « ventrocratie » par Fassinou pour décrire l'habitude transgressive des dirigeants africains est remarquable : « son ventre entre temps avait doublé de volume » (TUV, 129). Ceci décrit l'habitude d'avidité de ces dirigeants qui ne pense qu'à se remplir les poches (TUV & JP). On trouve ce même lexique dans la presse béninoise selon Raschi (2011) aussi bien que dans celle du pays voisin, le Togo. Le titre d'un article togolais en ligne c'est « Togo, « Ventrocratie » : Francis « Le Kon » se donne en spectacle au banquet offert par Faure ». Et voici un extrait tiré de cet article pour avoir un sens du mot « ventrocratie » :

À peine le énième coup de force électoral opéré par Faure Gnassingbé, que certains hommes politiques « **ventrocrates** » ont commencé la ronde autour de cette pseudo victoire dans l'espoir d'être appelés à la **mangeoire** (notre emphase).

Puisque déjà le mot démocratie, dans le roman *Jeté en pâture*, est écrit entre guillemets, ce qui signifie qu'il y a un problème avec la démocratie en Afrique comme discuté dans le chapitre six. Et l'utilisation du mot « mangeoire » dans les propos ci-dessus est éloquent. Ceci reflète

l'injonction biblique dans l'Épître de Paul aux Romains : « ces sortes de gens ne servent [que] leur propre ventre » (Romains 16 :19) car leur « dieu est le ventre » (Philippiens 3 : 19).

Selon Balogun (2005 : 122), le néologisme est un mot forgé dont le signifiant est inventé par l'auteur. Il pourrait aussi être un mot formé de l'amalgame de deux ou plusieurs autres mots. Il y a des registres dans des langues différentes à part le français. Il y a aussi des néologismes qui sont la création de cette auteure soit un mélange de la langue maternelle et du français ou d'autres, soit une création née de l'action d'un personnage et ou des personnages : « Mais tu n'as quand même pas la tête d'une « hinterlandienne » (TUV, 44). Hinterlandienne est une dérivation du mot anglais et allemand « hinterland » qui signifie généralement un endroit non développé qui peut se référer à un village. Dans ces propos, hinterlandienne se réfère à une fille ou femme venant du village ou qui n'est pas exposée à la vie citadine. Ce fait est la formation d'un nom à partir d'un autre nom. Le masculin serait donc « hinterlandien ». Un mélange de deux langues étrangères. Même Modukpè a dû demander le sens du mot : « Qu'est-ce que ça signifie ? »

Le mot « zémidjan » (JP, 31) et son pluriel « les zémidjan » (JP, 100), expliqués dans *Jeté en pâture* comme « conducteur de taxi-moto » (JP, 100), apparaît aussi dans la presse au Bénin comme avoue Raschi (2011) : « Zem est l'apocope de zémidjan, désignant également le véhicule lui-même ». Les propos de Nado, un personnage féminin dans la nouvelle « La voleuse » de *Toute une vie* confirme ce fait : « Je reprenais le chemin du retour, juchée sur un zém » (TUV, 165). « Zém » dans les propos de Nado réfère au véhicule lui-même. Raschi, dans une note en bas de la page, explique que : « En langue fon du sud du Bénin, ce vocable signifie « emmène-moi vite » ou « prends-moi brusquement » (Raschi 2011 : 215).

Le verbe « Compétir » (TUV, 150) est utilisé par le personnage Kpodégbé dans *Toute une vie* au lieu de rivaliser ou être en compétition à notre avis. Il y a le nom compétiteur alors, il pourrait être suggéré que Fassinou a créé le verbe à partir de ce nom. Ceci rend la compréhension facile au lecteur ayant une formation anglophone parce qu'il y a le verbe anglais *to compete*. Et on pourrait remarquer que celui qui parle pourrait être du Nigeria, un pays voisin du Bénin où l'on parle l'anglais, ou bien cette dérivation est une interférence de cette dernière langue sur les Béninois. La présence de la langue anglaise et d'autres langues non-indigènes dans l'œuvre de Fassinou pourrait expliquer le métissage langagier et linguistique. Ceci est une expression du métissage culturel : « la rencontre de l'Afrique et de l'Occident » (Kihindou 2011) d'une part et

le mélange des langues africaines et occidentales chez Fassinou. Ce, pour répondre à un lectorat plus large.

9.3.2.2 Des mots mixtes

Chez Fassinou, au-delà des mots formés de français et langue maternelle, il y a des mots composés de l'anglais et du français, ou anglais et langue maternelle, peut-être à cause de l'influence du pays voisin le Nigeria, où le français est parlé de plus en plus enseigné dans des écoles et des universités. Des mots sont souvent formés par la langue parlée. Dans *Jeté en pâture*, les personnages le « braiseur » et Alain utilisent le mot « Parigo ». « Pari » parce que dans la langue française parlée, la finale « s » de « Paris » ne se prononce pas, et le mot *go* est un mot anglais. La signification en est qu'Alain est allé à Paris ou qu'il y vit. Ceci est remarqué par le « braiseur » à cause de son accent. Il y a des mots formés par une situation dans la ville capitale du Bénin, le Cotonou dans *Toute une vie*. Il s'agit de la pluie qui a inondé cette ville. « Toute la nuit, la pluie avait déversé des tonneaux entiers d'eaux claires sur la ville et l'avait complètement submergée : Kototrou était devenue Kotoondée » (TUV, 39) puis que la pluie a inondé la ville de Cotonou. « Kototrou » est une description de Cotonou, qui est en « trou » ou bien ayant des trous. Les rues sont goudronnées mais elles manquent l'entretien. « Kotoondée » pour dire Cotonou est inondée par la pluie. De cette inondation, Kali fait la remarque suivante : « L'hivernage était par conséquent considéré par certains Kotonois, comme une véritable calamité que Dieu envoyait à leur ville, puisqu'accueillant essentiellement des déchets provenant de l'étranger ... » (TUV, 40). Les drainages qu'on a construits pour que l'eau passe sans inondation sont bloqués par ces déchets alors les gens souffrent pendant la saison de pluie. Modukpè affirme ce fait en ces mots : « Parfois l'écoulement des eaux est freiné par les déchets alimentaires que les ménagères du quartier y jettent » (MRB, 125). Modukpè utilise cette image d'inondation pour décrire son indifférence face aux provocations de sa coépouse Mélanie. Selon Kitzif Mckinney « Par les métaphores qui sont le véhicule du récit pour l'éducation et l'initiation, les personnages fictifs aussi bien que le lecteur sont formés et transformés par la compréhension de soi, la communauté et la culture » (Kitzif Mckinney 27). Modukpè nous sert d'exemple éloquent.

Parfois, Modukpè se sent bloquée « par des épreuves plus ou moins douloureuses [qu'elle décrit comme], véritables déchets toxiques enfouis dans mon subconscient » (MRB, 125). Par des attitudes transgressives, des chemins d'eau sont bloqués mais l'eau trouve toujours un moyen pour se déverser sur les routes. Modukpè demande : « Mais qui peut arrêter l'eau sur son chemin ? Légère et vive, elle sait damner le pion au gros baobab qui ose se mettre en travers de sa route. Elle s'infiltrer dans la terre et se fraye un chemin au grand dam du mastodonte » (MRB, 125). Modukpè se voit comme cette eau vive. Malgré « les ronces et les épines qui jonchaient [son] existence » (MRB, 125), elle continue son « route, trouvant [son] chemin » (MRB, 125). « Toujours en avant, jamais en arrière » (MRB, 126). Pour elle, « la vie n'est pas que de principes, elle est surtout un perpétuel réajustement. Face à une situation donnée, sans se laisser submerger par les coups de sort, il faut faire la part des choses et trouver des solutions qui arrangent tout le monde » (MRB, 122). Ces propos montrent l'esprit de révolte et transgressif chez l'héroïne de *Modukpè, le rêve brisé*. À part ces quelques néologismes, il y a des mots empruntés.

9.3.3 Les emprunts d'autres langues

La langue chez Fassinou est bourrée d'emprunts et de subversions innovatrices. Ces dernières donnent naissance à des mots qui sont, pour utiliser les termes de Gorgui Ibrahima Tall, « motivés par le désir et la volonté de l'auteur[e] de traduire des situations singulières si ce n'est pour se démarquer de ses homologues » (2014 : 109). Dans l'œuvre de Fassinou, il y a des mots empruntés aux langues locales et celles d'origine européennes. Ceci implique que l'auteure a une connaissance, peu soit-elle, d'autres langues. Ces emprunts répondent au besoin du métissage culturel ou linguistique dans cette ère de la mondialisation car des sociétés exercent des influences les unes sur les autres. Ceci montre le fait qu'aucune société ne saurait vivre dans l'isolement total – l'esprit d'*ubuntu* dans le contexte sud-africain comme expliqué précédemment.

Les emprunts pourraient impliquer aussi que l'auteur veut ouvrir l'esprit de sa société à d'autres cultures. Le narrateur de la nouvelle « La voleuse » dans *Toute une vie* révèle ce fait quand il nous fait savoir que Rosita, une jeune fille « enseignerait l'anglais, une langue qu'elle aimait beaucoup, aux enfants de son pays afin de les ouvrir sur le monde » (TUV, 159).

Le recours aux mots d'origine béninoise pourrait être expliqué « par la volonté [de l'auteure] de traduire des *realia* culturelles et de reproduire des faits d'expression que le français ne pourrait pas véhiculer » (Noumssi 2009 : 80). Ou encore il s'agirait de la volonté de ne pas vouloir métisser ou transgresser sa langue locale. Or, l'écrivain africain se donne « à créer des œuvres plus conformes à son inspiration, à son tempérament et surtout à la culture africaine » (Nzessé 2010 : 107). Ce fait suggère une transgression contre le modèle occidental d'autrefois.

9.3.4 L'anglais

Dans l'œuvre de Fassinou, l'anglais est omniprésent – des mots aussi bien que des expressions. En général, dans le système d'éducation français, la plupart d'élèves apprennent l'anglais comme première langue étrangère. Ceci montre que les béninois s'intègrent dans un environnement bilingue. Et il y a des liens commerciaux et sociaux entre le Bénin et le pays voisin le Nigeria qui est un pays anglophone. Alors pour des raisons de communication, il y a ce mélange d'anglais et de français surtout pour marchander. Ce fait implique donc que dans la vie quotidienne au Bénin, il ne manque pas la tendance de mélanger ces deux langues. Alors l'omniprésence de l'anglais chez les personnages de Fassinou est une représentation de la société béninoise. Raschi en parle de la sorte : « [Ceci montre] un lien entre l'expérience des textes et celle du terrain. Au français standard s'en substitue un autre d'expression décidément autochtone, une production aux caractéristiques nationales dont on trace les pistes à parcourir et qui incarne les réalités [sociales] » (2011 : 149). En voici quelques propos mélangés des mots anglais ou même des expressions toutes entièrement anglaises :

« Alors Man, tu peux circuler désormais, dans des véhicules 4x4, qui tournent difficilement en marche arrière dans nos rues trop petites » (TUV, 157).

« Happy birthday to you » (JP, 97).

« That is the question » (TUV, 120).

« ... le night-club ... » (MRB, 41).

« Robert ne supportait guère arriver dans une maison et voir le *living* mal entretenu » (MRB, 81)

« Chez l'oncle Koffi, tout était « clean » » (JP, 43) – le mot clean est mis entre guillemets et le sens du mot se trouve en bas de la page comme « propre ».

« Et au finish, on a compris que beaucoup de créateurs d'organes de presse l'avaient fait, juste pour bénéficier des faveurs » (JP, 170)

Que de tableaux « Made in Hong Kong » (JP, 132)

« Alain voulut savoir la raison principale de ce « wanted » (JP, 175).

« J'ai été viré de mon job » (MEMA, 30).

« Greenpeace, sauvez-nous ! » (MEMA, 60).

Ce métissage langagier reflète donc une « réalité sociale de bilinguisme ou plurilinguisme avéré » selon Alain Richard (cité dans Raschi 2011 : 214) – une nouvelle tradition de s'exprimer à cause de la rencontre des langues. C'est ainsi qu'il y a aussi l'inclusion d'autres langues dans les propos des personnages de Fassinou pour renforcer cette rencontre des langues.

9.3.5 D'autres langues

La narratrice du roman *Modukpè, le rêve brisé* dit qu'en tant qu'unique fille parmi quatre frères, elle était devenue leur princesse et ils « se mettaient en quatre pour réaliser [ses] desiderata » (MRB, 16). Ceci est expliqué plus clairement quand la même narratrice parle de sa fille Yémalin : « Yémalin était la petite princesse de ses frères qui ... lui servaient de garde de corps et surtout de chevalier servant, ses désirs étaient des ordres, que l'on ou l'autre exécutait avec célérité » (MRB, 123). Alors ce mot « desiderata » veut dire « désirs » selon les propos.

Un autre mot que la narratrice de *Modukpè, le rêve brisé* a inclut dans sa narration c'est le mot « *diktat* » (MRB, 66) qui est mis en italique. La narratrice/héroïne regrette qu'elle n'ait pas suivi les conseils de son père mais elle dit que ce ne sont pas ses conseils mais c'était plutôt « son *diktat* ». Ceci veut dire que le père avait imposé sa volonté aux enfants, surtout à Modukpè, la narratrice.

Dans les propos de Kali, le personnage de *Toute une vie*, on trouve l'expression latine et italienne « *illico presto* ». Parlant à sa femme, Kali dit : « Cette fois-ci... tu as dépassé les bornes ; tu

ramasses tes bagages illico presto et to sors de chez moi... » (TUV, 44). Nani accuse son mari Kali d'infidélité, et le mari ne supporte pas les accusations de sa femme. Selon le contexte alors, l'expression « illico presto » pourrait signifier « immédiatement », comme dans son sens étymologique. On voit bien comment la narratrice recourt à cet emprunt, sans dire pourquoi, alors même qu'il existe des équivalents en français. Cet esprit d'emprunt ne serait dicté que par le métissage culturel dont l'auteure, sous la peau de la narratrice, fait preuve.

9.4 Subversion syntaxique

On va tenter, dans cette section, de démontrer comment certaines tournures des phrases expriment l'originalité africaine. Mais avant de faire sortir ces phrases/expressions, que veut dire le mot syntaxe ? Selon le dictionnaire *Le Petit Robert*, c'est l'« étude des règles qui président à l'ordre des mots et à la construction des phrases dans une langue » (2000 : 2456) et le mot syntaxique « concerne les relations entre unités linguistiques, la construction grammaticale » (*Ibid.*). Et selon *Le Petit Larousse Illustré*, la syntaxe c'est la « partie de la grammaire qui décrit les règles par lesquelles les unités linguistiques se combinent en phrases ». C'est aussi l'« ensemble de ces règles, caractéristiques de telle ou telle langue » (2011 : 984). Dans ce même dictionnaire, l'une des définitions du mot syntaxique c'est ce « qui se rapporte à l'aspect formel d'un langage, d'un système (par opposition à sémantique) » (*Ibid.*). De ces quelques définitions, on pourrait dire que l'ordre des mots dans la langue de Fassinou pourrait suivre les règles correctes de la construction grammaticale bien qu'il ne soit pas sémantiquement correct.

Fassinou essaie de refléter ainsi les réalités de sa société, le langage utilisé est traditionnel, bien que la langue d'écriture soit le français. La manière d'exprimer les événements dans l'œuvre de Fassinou peut apparaître étrange au lecteur non africain, ou même non béninois. Soumare (2007) fait remarquer ce qui suit :

Cette manière traditionnelle [d'exprimer] les événements apparaît dans le texte littéraire africain moderne comme pour montrer que même si les Africains écrivent et continuent à écrire en langue française pour traduire leurs réalités, ils ont quand même une certaine liberté qui leur permet de puiser dans la tradition orale pour interpréter le monde qui les entoure (Soumare 2007 : 6).

Il est évident que Fassinou écrit en français pour décrire le monde béninois. « La langue française, de fait, est considérée par les romanciers africains comme un fardeau qui trahit leur identité et celle de leurs peuples » (*Ibid.* : 8). Ainsi, on trouve ces expressions chez Fassinou :

« C'est toi qui alimentes les conversations dans toutes les chaumières et villas de la cité » (TUV, 35 & 36).

« Mettre le nez dehors » (MRB, 41).

« Pourquoi as-tu laissé la rue m'informer ? [...] Je remercie la rue qui te l'a dit mais je ne lui ai pas demandé » (MRB, 117).

« Alors, chaque jour, le fruit que cet homme avait planté en moi se développait... aimer cet enfant, fruit de notre faiblesse commune » (MRB, 88)

« Aujourd'hui, mon cadeau, à quinze hivernages [saison des pluies], est un grand beau et fort garçon » (MRB, 92).

« ... rester loin de cette pomme du jardin d'Eden que je représentais » (MRB, 84)

« Moi, je n'avais été qu'une parenthèse dans sa vie, parenthèse achevée, bien fermée pour lui » (MRB, 74)

La mère de Modukè philosophe ainsi « Le poisson [est] bien accroché à l'hameçon » (MRB, 57) pour dire qu'elle était déjà enceinte. Cette expression est dite autrement par la sœur de Modukpè : « « attrapé » un ventre ».

« Robert m'abandonna comme une serviette mouillée sur une corde » (MRB, 47).

Il y a des propos où quelques personnages comparent un concept à un être humain. Dans son discours épistolaire, Modukpè explique à Robert que « la vengeance et l'amertume sont de mauvaises conseillères (MRB, 99). Cette idée est reprise autrement par la mère de Nani quand elle s'adresse à son gendre : « *La colère est ton manteau/ Mais ne t'y enferme pas / Car la colère est mauvaise conseillère* (TUV, 47).

La vieille infirmière de pensionnat de l'Institut Sainte Lucie dans *Jeté en pâture* décrit Fanta comme une fille que « sa mère l'avait fabriquée et ôtée sa main » (JP, 138). De cette tournure

syntaxique, le narrateur explique que « dans nos langues de peuples à tradition orale, il existe des pensées profondes, si profondes que les meilleurs linguistes des universités des peuples dits évolués ne sauraient traduire en leurs atomes et esprits de savants » (JP, 138).

9.5 Conclusion

Le style de Fassinou représente à la fois une transgression et un métissage culturel. Une telle écriture pourrait être considérée comme une évolution de l'appréhension de la littérature africaine dans la mesure où l'auteure va au-delà d'une vision autarcique du monde moderne et intègre à son propre compte les faits réels de la mondialisation actuelle. On pourrait dire que Fassinou, par des contacts linguistiques différents, écrit dans une langue française enrichie par des expressions locales marquées par les langues indigènes et des néologismes que l'auteure crée elle-même. La langue de Fassinou apparaît d'emblée comme une sorte de collage d'éléments composites produisant un sens. Elle brise les barrières entre le français, d'autres langues et les langues locales qui sont utilisées dans des situations différentes.

Il pourrait être dit également que Fassinou possède une autonomie linguistique où les faits linguistiques se suffisent et se complètent. Cette écrivaine de la jeune génération semble plus audacieuse que ses prédécesseurs. Pour Liss Kihindou (2011), l'écrivain africain subvertit la langue académique afin qu'il soit plus proche de pensée locale. De ce fait, on pourrait dire que toute « langue, à elle seule, suffit à illustrer la culture et la tradition qu'elle représente » (2011).

Les personnages féminins de Fassinou utilisent un langage de subversion pour dénoncer la domination et l'infidélité masculine : ceci à travers Modukpè dans MRB et Affou dans TUV. Donnant ainsi la parole à la femme correspond à accorder « une voix aux perspective marginales, invisible, interdites » selon Katherine Roussos (2007 : 7). Par ces esthétiques, les femmes « nourrissent antérieurement un sentiment de révolte » (*Ibid.* 9), car, contrairement aux hommes qui n'ont pas de problèmes d'inégalité, les femmes doivent la confronter. Ceci confirme le fait que, dans la perspective traditionnelle, la transgression est au cœur de l'écriture féminine. Néanmoins, avec l'interaction des cultures qui caractérisent le monde moderne, la femme a des droits que Roussos critique en disant que c'est une « rhétorique d'une égalité supposée mais qui n'est toujours pas réalisée » (*Ibid.* : 224). La vie de la femme comme Modukpè est remplie de contradictions qui correspondent chez Fassinou à la réinvention de la réalité de la vie d'une

femme moderne. Mais on ne peut pas nier le fait que la femme avance de plus en plus dans les sphères jadis masculines.

L'œuvre de Fassinou se centre sur la transgression et le métissage car elle se « forge dans la confluence des cultures caractéristiques du monde contemporain dans lequel il existe à la fois, interrogation critique et célébration carnavalesque de l'hybridité » (*Ibid.* : 223).

CHAPITRE X : DES GENRES LITTÉRAIRES DANS LES ROMANS DE FASSINO

10.1 Introduction

L'analyse critique de l'œuvre romanesque de Fassinou montre qu'il y a un mélange de genres. Le lecteur y trouve, entre autres, la poésie, l'épistolaire, l'oralité, et le théâtre. Si Fernandes donne « une définition cognitive » de l'hybridité [comme] « intégration conceptuelle », nous interprétons cette définition comme l'intégration des concepts différents dans une œuvre. Cette intégration peut aller au-delà de l'idéologie pour aboutir à la forme elle-même que l'auteur utilise dans son œuvre. Dans ce chapitre, il s'agit de l'intégration des genres littéraires dans la prose de Fassinou. Cette intégration répond à la question du métissage en un sens car à travers cette prose, Fassinou semble à la fois ouvrir et porter la culture de sa société au monde. De plus, cette intégration pourrait être perçue comme une transgression de la norme car elle paraît se poser en opposition au modèle de l'écriture canonique. En tournant vers l'oralité et d'autres aspects oraux comme des rites, des cérémonies et des mets béninois, Fassinou fait une sorte d'exploration historique de son héritage. Bien que la société africaine tende vers le développement et la modernité, on ne devrait cependant pas perdre de vue que sa culture plonge ses racines dans l'oralité dans laquelle les auteurs africains puisent leurs inspirations.

Dans ce chapitre, nous avons étudié les aspects de la culture orale, l'épistolaire et le théâtre dans *Modukpè, le rêve brisé, Toute une vie* et *Jeté en pâture* de Fassinou. L'une des questions à poser est celle-ci : en quoi le mélange de ces genres constitue-t-il un métissage et / ou une transgression ? Déjà, le mot mélange renvoie, en quelque sorte, à la notion du métissage qui est l'un des sujets de cette recherche. Nous ne pouvons pas nier le fait que la culture africaine est basée, en général, sur une tradition orale parce qu'elle n'était pas écrite et que le mot joue un rôle très important dans la vie de cette oralité. Comment Fassinou garde-t-elle la littérature orale dans son œuvre et pourquoi ? Dans un premier temps, Fassinou met cette tradition orale à l'écrit, de la sorte, c'est une transgression car ce passage n'est pas entièrement neutre. Cette intégration est une transgression dans la mesure où la tradition, à travers l'oralité et la langue indigène, est mélangée avec la modernité et la langue étrangère, parfois sans tenir compte du contexte original de l'oralité.

10.2 L'oralité

Le substantif « oralité » vient du mot oral. L'oral est défini dans *Le Petit Robert* comme « ce qui se fait, se transmet par la parole (opposé à l'écrit) » (2000 : 1731). L'oralité a donc le « caractère oral (de la parole, du langage, du discours) » (*Ibid.*). Généralement, la connaissance africaine est une connaissance orale ; ceci veut dire donc que les africains se servaient de cette tradition pour s'instruire. La richesse et l'esthétique de cette tradition sont dans le mot. De ce fait, l'écrivain africain, qu'il soit anglophone, francophone ou autre, profite du mot pour donner une couleur poétique et d'autres outils oraux comme la louange, le folklore, le proverbe (qui appartient souvent à leurs aïeux) et la métaphore qui les sous-tend, pour constituer ce qu'on appelle la littérature orale africaine qui est aussi appelé *orature* (l'orale et la littérature) chez les anglophones comme le dit Mabana (2009).

Bien que la culture africaine ait beaucoup changé, la tradition orale reste toujours vivante, et elle se laisse voir à travers l'œuvre de Fassinou sous forme de l'écrit. Mabana suggère que l'*orature* est la seule voie pour découvrir la personnalité africaine. Eno Bellinga définit l'*orature* comme « l'usage esthétique du langage non écrit, et d'autre part, l'ensemble des connaissances et des activités qui s'y rapportent ». En étudiant de près les œuvres littéraires africaines, on constate que l'Afrique n'existerait plus si elle n'avait pas de tradition, d'histoire et de culture qui la sous-tendent. Nous sommes de même avis que Ba qui affirme que le contenu de la connaissance africaine reste dans le mot, l'écriture est seulement un outil car l'oralité a beaucoup inspiré la littérature africaine écrite, à savoir les rites culturels, les proverbes, les louanges et les chansons.

Faute de ne pas traduire certains aspects de la culture africaine dans une langue étrangère, les écrivains africains recourent à leur langue vernaculaire pour garder une partie de leur identité avec certes l'intention de montrer la richesse de cette culture qu'on pensait sauvage. Selon Zakaria Soumare (2007), la langue française était pour les pionniers de la littérature africaine « la seule « arme *miraculeuse* » [pour] critiquer la colonisation ... et traduire les valeurs culturelles » (Soumare 2007 : 2). Alors, cette « arme miraculeuse » contenait déjà, dès le début, le métissage que transmettaient les écrivains africains. Néanmoins, plus tard, certains écrivains ont compris que « vouloir traduire les réalités africaines au moyens d'une langue étrangère semble relever de l'utopie. Ainsi, ont-ils décidé de puiser dans leurs cultures et leurs langues maternelles pour donner un parfum d'authenticité à leurs textes » (*Ibid.*).

La transgression réside donc dans le fait que l'écrivain africain recourt aux cultures traditionnelles et aux langues maternelles dans des textes écrits en français ; il en résulte que ces textes ne répondent pas au canon de la littérature française ou africaine traditionnelle. En plus, pour ne pas transgresser la tradition, l'écrivain africain préfère subvertir le canon littéraire français à sa fin. Kourouma affirme ce fait en disant qu'il « traduit le malinké en français en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain » comme déjà cité précédemment. Ceci veut dire alors que la langue française dont se sert Fassinou ne peut sûrement pas traduire ce « rythme africain » ; par conséquent, cela ne l'empêche nullement de rester fidèle à l'âme de son peuple en transgressant donc cette langue héritée de la colonisation. Ceci se laisse voir dans l'œuvre de Fassinou par la récurrence des expressions orales africaines et des langues locales ainsi que par sa résistance à la langue française pour « mieux traduire des réalités de son peuple car « il est utopique de prétendre exprimer sérieusement « l'âme » d'une population avec un moyen de communication emprunté » (*Ibid.* : 4). Soumare continue en ces termes :

Quand il y a brassage de deux cultures il y aura forcément domination linguistique d'une des cultures sur l'autre. La culture linguistiquement dominée va toujours essayer de trouver un moyen lui permettant de résister et de préserver une part de son authenticité (*Ibid.* : 5).

Le brassage des cultures engendre le métissage et la résistance de la culture dominée dans ces propos est une manifestation de la transgression. En accord avec la déclaration de Soumare, Fassinou préserve la culture béninoise dans son œuvre en incluant la tradition orale sous forme de louange, proverbes et des rites traditionnels. L'œuvre de Fassinou montre alors qu'il y a le transfert de l'oralité à la forme écrite ou bien une fusion de l'oral et de l'écrit qui implique une coexistence, parfois conflictuelle, entre l'oral avec l'écrit. Et il y a différentes formes d'africanisation du français dans l'œuvre de Fassinou. Ce transfert conserve la culture africaine pour contredire les assertions selon lesquelles l'Afrique n'a pas de culture. Examinons à présent quelques aspects oraux dans l'œuvre de Fassinou.

10.3 Les aspects oraux

Dans l'œuvre de Fassinou, l'oralité permet de préserver la littérature orale béninoise. Comme exprimé précédemment, la culture béninoise est exprimée dans une langue étrangère à cette

culture. En plus, les mots indigènes sont mélangés avec le français. D'après l'opinion de Mabana (2009), les créations littéraires africaines sont riches en *orature* – chez les anglophones. Ceci implique, selon Ayeleru (2011), le mélange entre l'oralité et la littérature écrite. Cet *orature* se manifeste sous forme de la traduction, la translittération, la métaphore, les proverbes etc. Mabana (2009) nous fait savoir que l'*orature* est la seule voie pour découvrir la culture africaine. Et c'est aussi un moyen de faire la publicité de cette riche culture.

Ce fait montre que l'écrivain africain se donne « à créer des œuvres plus conformes à son inspiration, à son tempérament et surtout à la culture africaine » (Nzessé 2010 : 107). Et ceci constitue une transgression contre le modèle romanesque occidental de l'autrefois. Par cette oralité, Fassinou cherche à véhiculer la vision du monde africaine, à la préserver en voulant ainsi ouvrir l'esprit des autres cultures à celle du Bénin, voire de l'Afrique. Cet avis est exprimé par les propos de Séverin à son cousin Alain dans le roman *Jeté en pâture*. Sous la peau de Severin donc, Fassinou semble dire qu'elle parle de sa culture dans son œuvre « afin d'éclairer [ses] frères sur des questions touchant à leurs modes de vie et ouvrir leurs yeux sur le monde » (JP, 164). En plus, Fassinou semble demander au lecteur « si je ne le fais pas, qui d'autre viendrait le faire à ma place ? » (JP, 164).

Il est à remarquer donc que l'oralité est le fondement de la société africaine et personne d'autre ne peut la préserver que l'Africain lui-même. Or, se sentant « victime du poids d'une « hypoculture » (c'est-à-dire qu'étant donné que les valeurs traditionnelles se baissent), le roman [de Fassinou] se présente comme le lieu par excellence de l'inscription, le dépositaire de cette culture » (Nzessé 2010 : 109). Cependant l'oralité peut être considérée comme moderne parce qu'elle est toujours pratiquée ; ainsi, elle est moderne comme elle était traditionnelle parce que au village, elle est toujours vivante et elle constitue « le moyen ordinaire d'assurer l'éducation des jeunes et de consolider la sagesse des adultes » (*Ibid.*). Ce n'est donc pas étonnant de lire dans les pages de *Jeté en pâture* les visites des élites comme les Alex Koffi pour avoir le contact avec cette tradition. Le résultat en est que bien que vivant en France, les Koffi n'ont pas transgressé cette tradition.

L'oralité représente la tradition ; et pour ne pas oublier cette valeur du passé, elle est actualisée et concrétisée dans le Bénin présent à travers l'œuvre de Fassinou. La manifestation inconsciente de l'oralité par la belle-mère de Kali dans *Toute une vie* s'adapte à la situation actuelle. Le

narrateur de la nouvelle « Le bouton BIS » affirme l'effet thérapeutique d'un aspect de cette tradition orale dans la société africaine :

C'est bizarre comme cette façon d'évoquer *les hauts faits d'armes vécus ou inventés par l'imaginaire populaire*, a le don de ramener la paix dans le cœur des hommes. Pétris de fierté et de dignités retrouvées, ils sont aptes aux concessions, et les femmes, surtout les vieilles, savent manier avec art cette arme-là dont *les générations montantes n'ont pas su hériter* » (notre emphase) (TUV : 47).

On chantait les hauts faits des guerriers, des chasseurs mais la jeune génération tend à transgresser cette arme traditionnelle comme dans les propos cités ci-dessus, bien qu'elle ait le pouvoir de résoudre des conflits : une plaie mondiale aujourd'hui. En l'incluant ainsi dans son œuvre, Fassinou lance un appel à la jeune femme béninoise de ne pas transgresser la tradition par l'oubli, l'abandon ou même l'ignorance car, selon Monsieur Dunian, « l'ignorance est plus terrible que l'oubli » (TUV, 27). Pour réserver cette tradition orale, le personnage de la mère de Nani, un représentant de la tradition, doit être l'émetteur du message destiné au récepteur, Kali car la femme est considérée comme gardienne de la culture, et cette communication devrait être « ponctuelle [et] instantanée » (Nzessé 2009 : 110) pour qu'elle ait les effets immédiats et voulus.

L'inclusion de l'oralité représente aussi un cachet d'authenticité à l'écriture de Fassinou pour confirmer ce que remarque Mendo Zé : « l'homme africain se définit par rapport à sa propre vision du monde. C'est la raison pour laquelle le texte sera marqué du sceau de la tradition et de l'oralité » (1982 : 26). Étant africaine, la vision du monde de Fassinou, celle qui transparaît de son écriture, est une vision africaine et plus particulièrement béninoise.

10.3.1 Les rites et cérémonies

En étudiant l'œuvre de Fassinou, on remarque que c'est une production inspirée des événements et des valeurs traditionnels béninois. Les rites de funérailles et d'autres fêtes désignent un rapport entre oralité et l'appropriation de la langue française dans la littérature africaine. De surcroît, Fassinou semble puisé du puits des ressources orales béninoises en incluant les rites des funérailles du vieux Singbo.

On célébra sa mort, **comme on ne l'avait plus fait** depuis le règne de Gbézo. Et les épouses furent recluses car, pendant quarante et un jours, elles ne devaient pas côtoyer des adultes mâles, de peur que l'esprit de leur cher époux ne se fâche, croyant qu'aussitôt qu'il les avait quittées, elles se livraient déjà à la débauche. Pendant quarante nuits également, l'eau ne devrait pas visiter leur corps, au risque de les rendre belles et désirables pour d'autres hommes. Elles n'avaient rien à faire d'autre que de s'asseoir à longueur de journée sur des nattes, les cheveux en bataille, poivre-sel pour certaines, entortillées comme des graines de poivre noir pour d'autres. Elles étaient des épouses de prince, et se devaient de respecter la tradition. Oh ! cruelle tradition qui cherche à emmurer vivantes de pauvres innocentes (notre emphase) (TUV, 58).

La première phrase de ces propos indique une transgression car ce rite risque d'être oublié puisqu'on ne le fait plus : « On célébra sa mort, **comme on ne l'avait plus fait** depuis le règne de Gbézo ». Ce serait à cause de la modernité ou bien parce qu'il est considéré comme une « cruelle tradition », un abus contre les veuves. Et l'inclusion de ce rite est là pour montrer la transgression contre la femme qui souffre d'une double tragédie – elle a perdu un mari et puis elle devrait suivre une expérience amère à cause de la tradition. Commentant sur ce rite, Ayeleru pense qu'il y a « des éléments malsains et oppressifs de la culture au nom d'être en deuil pour son mari » (Ayeleru 2011 : 7). Dans la première phrase de la citation, il y a le mot « célébra » et le mot « recluse » dans la deuxième. Ce sont deux mots qui s'opposent. Comment peut-on célébrer en réclusion ? Pour Ayeleru, « Fassinou apporte délibérément les rites de funérailles de sa société pour contraster avec la civilisation européenne qui s'est établie dans la société africaine depuis l'indépendance » (*Ibid.*).

Fassinou parle aussi des fêtes de la fin de l'année dans *Jeté en pâture* où tout un village se réunit pour fêter le nouvel an. À part ces cérémonies, Fassinou inclut la croyance traditionnelle qui reconnaît l'esprit d'un mort.

10.3.2 Croyance traditionnelle

Dans la tradition africaine, on croit que l'esprit de celle/celui qui meurt est omniprésent peut renaître. Modukpè, l'héroïne de *Modukpè, le rêve* brise exprime ce fait en ces mots : « Le jour où mon fils naquit, il prit la place d'un pauvre employé qui rentrait chez lui après une dure journée

de travail ... » (MRB, 67). Dans le même ordre de pensée, le narrateur de *Toute une vie* explique la naissance de la fille de Gnonmi : « La petite fille de Gnonmi arriva au monde pour remplacer sa grand-mère qui venait d'être rappelée par son créateur, une semaine auparavant. On l'appela Yabo, qui chez nos voisins de l'Ouest veut dire "Maman est arrivée" » (TUV, 99). Cette croyance se perd de jour en jour. Néanmoins, chez les yoruba du Bénin et du Nigeria, par exemple, on donne toujours le nom « Yabo » aux filles nées juste après la mort d'une grand-mère. C'est pourquoi le texte parle de « nos voisins de l'Ouest »

Parlant de sa mère décédée, Modukpè se console : « De là-haut, elle me protège et me dicte toutes ses volontés, je crois » (MRB, 124). En plus, la mère de Zita évoque l'esprit de sa fille décédée : « Aujourd'hui, tu es morte et désormais, tu m'es supérieure. Alors pardonne-moi. Pardonne aussi à ton père, à tes frères et sœurs pour leurs manquements. Veille sur nous depuis le royaume des cieux » (TUV, 189). Ces propos, surtout ceux de la mère de Zita, montrent qu'une personne morte est supérieure même si cette personne est un enfant, car c'est elle qui protège les siens de là-haut. Un autre aspect de l'oralité que Fassinou met en jeu dans son œuvre c'est le proverbe.

10.3.3 Le proverbe

Selon *Le Petit Robert*, le proverbe est une « formule présentant des caractères formels stables, souvent métaphorique ou figurée et exprimant une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique et populaire commun à tout un groupe social » (2000 : 2013). En Afrique, le proverbe est implanté dans la culture d'une société donnée. Selon Nzessé, « le proverbe est un court énoncé exprimant un conseil populaire, une vérité de bon sens ou d'expérience et qui sont devenus d'usage commun » (2010 : 110). Par les proverbes, Fassinou montre cet aspect de la culture africaine et plus précisément béninoise au lecteur non africain car les proverbes en Afrique sont riches et ils contiennent la connaissance. La connaissance africaine est immense, variée et elle concerne tous les aspects de la vie. Le sage en Afrique n'est jamais un spécialiste mais un généraliste, surtout un conseiller « en affaires sociales » comme avoue Modukpè (MRB, 118). Par le proverbe, on pourrait exprimer beaucoup en peu de mots et on risque de ne pas percevoir ce que l'on veut dire. Le personnage d'Affou parle à Mary sa sœur de ce fait : « J'ai tout dit. Chez nous, on ne dit pas tout... » (TUV, 123).

Les proverbes révèlent les valeurs culturelles d'un peuple. C'est aussi une attestation de la culture vivante et authentiquement africaine. Les proverbes peuvent être très instructifs sur les personnages aussi bien que sur le lecteur car ils contribuent en mettant en lumière leur situation précise. Il s'agit, dans l'ensemble, des mots de provocation qui pousseraient les gens à agir autrement. Cet exemple est éloquent : « mettre les petits plats dans les grands » (MRB, 95). Modukpè utilise ces mots philosophiques quand elle refuse d'accepter les propositions du mariage de Monsieur Robert et ce dernier utilise leur fils Sédolo pour convaincre sa mère. Fassinou veut alors montrer cette richesse culturelle du Bénin au monde. Nous allons citer quelques proverbes dans l'œuvre de Fassinou et essayer de donner leurs sens pour avoir un aperçu de cet aspect culturel du Bénin.

Proverbe	L'idée évoquée
Le ver est dans le fruit (TUV, JP : 96).	Ce qui est bon et productif serait contaminé
Les fleurs n'ont pas porté les fruits espérés (JP, 96)	Ici, le roman parle de la division qui suit l'indépendance. Au lieu de réunir le peuple, l'indépendance, et surtout la démocratie (politique), a créé l'écart entre le peuple les séparant ainsi en classes sociales au lieu d'améliorer le niveau de vie et du développement de la population.
Nous tirions le diable par la queue (MRB, 17)	On ne vit qu'à peine
Le poisson bien accroché à l'hameçon (MRB, 56)	On est déjà dans une situation non-favorable que l'on n'a pas visée. Dans ce cas, particulier, la mère de Modukpè était déjà enceinte.
Le sang appelle le sang (MRB 92)	Les relations se reconnaissent quand ils se voient ou quand ils se rencontrent pour la

	première fois.
Si tu ne sais pas où tu vas, retourne d'où tu viens (TUV, 23)	Si les choses ne vont pas bien, il faut reprendre son chemin.
L'ignorance est plus terrible que l'oubli (TUV, 27)	On a déjà oublié son passé mais il ne faut pas être ignorant de son état actuel.
Depuis quand la poule monte sur le coq ? (MRB, 26)	Ce n'est pas à la femme de contrôler l'homme.
La queue entre les pattes (MRB, 98)	Avoir peur
Couper la langue de quelqu'un (MRB, 57)	Le faire taire
Ôter le pagne d'une fille (JP, 24)	Être le premier à avoir des rapports sexuels avec une fille

Le but de l'utilisation des proverbes serait de conserver la tradition africaine et la transmettre aux « générations montantes » (TUV, 47) parce que le proverbe est la sagesse des générations. Chaque société africaine a ses proverbes à elle et ce ne sont que des gens sages qui savent s'en servir. Celui qui sait utiliser les proverbes est considéré comme un homme sage car il est l'image des ancêtres et il est considéré comme le maître de la parole appelé aussi « le griot » comme la mère de Nani dans *Toute une vie* de Fassinou. On dirait qu'Amadou Hampaté Bâ rend hommage à une tradition littéraire orale qui est en train de disparaître où le griot monopolisait la parole quand il dit qu'en Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle. Le vieillard c'est celui qui sait beaucoup car il a vécu des années et des expériences multiples. Ceci pourrait être comparé à la mère de Modukpè dont Modukpè dit qu'elle a des réponses pour chaque situation de sorte qu'après la mort de la mère, la fille se souvient des conseils et des propos philosophiques de sa mère.

Les proverbes sont souvent employés aussi pour renforcer des arguments, et pour enrichir la conversation. Les utiliser avec souplesse est, dans les sociétés africaines, un signe d'érudition et

d'élégance dans l'expression. De nombreux proverbes sont très subtils, et ne peuvent être compris que par ceux qui se sont familiarisés avec la culture de celui qui les énonce ; aussi, l'étude des proverbes offre une vision précise des valeurs de base d'un groupe culturel. Les proverbes peuvent être utilisés dans la conversation courante pour guider, encourager, complimenter, admonester ou désapprouver les habitudes de quelqu'un comme exemplifié par Affou à sa sœur Mary dans *Toute une vie*. Ils sont parfois cités dans les tribunaux comme précédents dans le déroulement d'une plaidoirie, ou utilisés comme artifices rhétoriques pour impressionner les juges. Ceci fait écho de la conversation entre Modukpè et son mari Freddy dans *Modukpè, le rêve brisé*. La femme vient d'apprendre que son mari a des enfants avec une autre femme. Elle accuse le mari d'avoir laissé à « la rue » l'informer. Lui de sa part, il remercie la rue mais il ajoute qu'il n'a pas demandé à cette rue de l'informer.

En utilisant les proverbes, les personnages dans Fassinou se présentent comme des sages qui gardent la tradition orale et qui ont la tâche de faire la publicité d'un produit africain très cher et riche aux étrangers. Ceci est en accord avec l'argument de Noumssi (2002 : 48) qui considère l'inclusion de la tradition orale dans la littérature écrite comme « une réponse au problème de communication socioculturelle et au besoin qu'éprouvent les écrivains négro-africains de transmettre et de pérenniser leur culture et sagesse ancestrales ». Ainsi, ces personnages de Fassinou visent aussi à rappeler aux jeunes qui, la plupart d'entre eux, sont des « métis culturels » d'après le personnage Affou (TUV, 123) pour qu'ils ne soient pas de « blanc à peau noire » selon Modukpè (MRB, 100).

À part les proverbes, la chanson et la danse sont des aspects oraux dans la tradition africaine dans l'œuvre de Fassinou.

10.3.4 La chanson et la danse

La musique et la danse sont l'âme de la vie africaine. Chaque société à sa manière de musique. En Afrique, on utilise le plus souvent le tam-tam comme instrument de musique. Dans l'œuvre de Fassinou, nous savons qu'on utilise aussi lesalebasses qu'on met dans l'eau :

La musique qui sortait des gourdes couchées dans l'eau des bassines résonnait comme une citerne à moitié pleine, de laquelle on essayait d'extraire des fûts d'eau : « gboum,

gboum gboum ». Cela excitait les jeunes gens, filles et garçons du village qui démontraient à qui mieux mieux leur art de la danse « tchinkoumè (JP, 183).

L'aliénation de la tradition africaine est une transgression contre cette tradition. Et pour régler cette manque, Alain apprend par la bouche du personnage « braiseur » dans *Jeté en pâture* qu'il y a une émission culturelle sur la radio intitulé « Chanson de chez nous » (JP, 114). Eu égard à cela, Alain, content, s'exclame :

Ils donnent donc une grande importance à la culture dans le pays ! C'est tant mieux car un peuple sans culture est un peuple sans histoire. Et personne ne viendra revaloriser notre patrimoine à notre place (JP, 114).

Ces propos montrent que l'auteure, à travers son œuvre, contribue sa part dans la revalorisation et le maintien de la culture béninoise.

Déjà, l'esprit de l'Organisation des Nations Unies (ONU) est ouverte à l'art béninois car le « braiseur » indique qu' « Il y a Le Ballet National et le Guèlèdè qui font rage par ici ; même l'Unesco a reconnu le Guèlèdè comme patrimoine international » (JP, 115). Ces propos montrent que cet aspect de la culture béninoise est déjà reconnu, et ce pourrait être grâce au siège occupé par l'auteure en tant que fonctionnaire à l'Unesco. Ainsi, elle veut projeter d'autres aspects de la culture béninoise au monde comme la chanson et la danse.

Pendant les fêtes de fin d'année, le narrateur de *Jeté en pâture* décrit les pas de danse aussi bien que le rythme des Calebasses comme suit :

Totokin, Tokin, tokinto

Totokin, tokin, tokinto

Gboum, gboum, gboum (JP, 183).

En lisant, l'on peut entendre le rythme de la chanson et la danse béninoises :

Et la musique s'accélérait, les danseurs redoublaient de hardiesse ; le public ébloui applaudissait à tous rompre. Les gens se levaient et venaient déposer des billets ou des pièces – c'est selon la fortune de chacun – sur le front du danseur qu'ils appréciaient le

mieux. Certains généreux donateurs en profitaient pour prendre le relais furieusement, parce que gagnés par le virus de la danse. Ceux qui ne connaissaient pas l'art du rythme très complexe du « Tchink system » se contentaient d'esquisser quelques pas de danse avant de s'évanouir très vite dans le public (JP, 184).

Le narrateur de *Jeté en pâture* nous dit qu'Alain, ne voulant pas transgresser sa culture bien qu'il soit en France. Il garde chaud sa culture en écoutant « un tube de l'âge d'or de ses géniteurs... » (JP, 68) bien que les mots de la chanson soient écrits en français :

Ton pied, mon pied Amicha pour l'éternité

Donne-moi ta main Amicha, ma préférée bolingo (JP, 68).

Cette musique est une chanson traditionnelle qui célèbre l'amour en rendant présent celle ou celui que l'on aime. Et celle qui lui a donné le tube s'appelle Amicha, sa copine. Malgré l'amour qu'il avoue pour elle, il « ne pouvait accepter de se faire entretenir par une femme, fût-elle sa copine » (JP, 69). Parce que, selon Alain « Si mon père l'apprend, il me maudira et me reniera » (JP, 69). Le père d'Alain, Alex Koffi, soutient fortement la culture africaine qui dicte que c'est l'homme qui entretient la femme. Amicha dit qu'elle a les moyens pour les entretenir tous les deux quand Alain dit qu'il n'avait pas de quoi entretenir Amicha pour les sorties et pour lui offrir les cadeaux. Amicha, en tant qu'une africaine ayant vécue en France « ne comprenait pas ce sens si élevé des valeurs qui prévalait chez cet Africain » (JP, 69). Amicha, dans ce sens représente une transgression contre la tradition et cette transgression est à cause de sa rencontre avec une autre civilisation. Elle accepte comment les anciens fêtent l'amour mais elle ne comprend pas pourquoi les hommes anciens, représenté par le père d'Alain, ne peuvent pas accepter d'être entretenus par une femme. De ce fait, Amicha représente une double face : une transgression contre la tradition et l'hybridation des cultures. Et il est à remarquer, selon Madame Coulibaly dans *Jeté en pâture*, que de plus en plus, avec la rencontre, « le pays a « évolué » [pour cela] il va falloir réapprendre à y vivre » (JP, 75) parce que le pays se déconnecte de la tradition d'autre fois.

La chanson qu'écoute Alain dans l'extrait ci-dessous est dans l'esprit de « « ton pied mon pied », alolalomè-afolafomè » » (JP, 75), une chanson indigène :

Alolalomè kpoé makoudo
Alolalomè kpoé makoudo
Afolafomè kpoémakoudo
Lon lon bé alomè kpoé makoudo
Djolé bé alomè kpoémakoudo
Main dans ta main je mourrai
Mon pied dans ton pied je mourrai
Dans la main du bonheur je mourrai,
Seulement dans les mains du bonheur je mourrai (JP, 142).

Chonchon la dernière fille de Monsieur et Madame Alex Koffi qui « est née en Europe, ayant vécu essentiellement à l'étranger, se rappelle cette chanson. En France, elle avait vu ses parents repliés les uns sur les autres, comme l'escargot caché dans sa coquille ». Ce remplissage (l'agissement de Monsieur et Madame Koffi en France) est l'esprit de cette chanson traditionnelle. Mais malheureusement, depuis le retour au pays, d'où origine ce « alolalomè-afolafomè », Chonchon voit du mal sous les cieux africains :

Depuis les jambes et les bras s'étaient séparés, et chaque pied prenait son chemin tout seul sans demander l'avis de l'autre, emportant ses bras soudés à son corps bien sûr. En un mot, chacun vivait pour soi sans trop s'occuper de l'autre (JP, 142).

Comme observe Chonchon, la transgression réside dans le fait qu'« il y a longtemps que Maman ne chantait plus alolalomè kpoémakoudo » » (JP, 143). La question c'est pourquoi vit-on à l'africaine ailleurs, mais au pays on vit autrement ?

En lisant Fassinou, on trouve que malgré la souffrance (une forme de transgression) de la population, elle chante et danse parce que la danse et la chanson font partie de la vie quotidienne du peuple africain, et c'est la pratique de la culture. Par exemple, pendant la campagne électorale (TUV, 134, 143-144) et au commissariat (JP), on met de la musique.

Au commissariat de Police, où il y a des prisonniers, la radio diffuse une chanson :

Le pays va mal...
Mon pays va mal !...
Va mal, va mal
Mon pays va mal.
La Côte d'Ivoire est divisée...
Le Bénin est divisé...
Sierra Léone est divisée

Le Togo est divisé
Mauritanie divisée...
Congo... divisé
Toute l'Afrique divisée... (JP, 99, 117, 118).

Les mots de la chanson reproduite ci-dessus évoquent la transgression contre le Bénin et toute l'Afrique. Et cette chanson se répète à plusieurs reprises pour souligner le malaise au pays et la reprise de chanson c'est aussi la pratique dans la culture africaine comme évoque Vignondé (2006).

Dans l'œuvre de Fassinou, on chante et danse dans toutes les situations. Dans la nouvelle « Je serai président » de *Toute une vie* par exemple, la population hurle, chante et danse (malgré elle), après les promesses démagogiques d'un candidat présidentiel simplement appelé P.C. donnant lieu à une ambiance de fête. Il y a un orchestre sur place qui maîtrise des chansons « du dernier tube en vogue dans le pays ». En voici un exemple :

Gbėti ma djro	<i>Aucune vie ne veut cela</i>
Gbè lokpo djin wè mè	<i>Il n'y a qu'une seule et unique vie</i>
Bo gbon Paris !	<i>Qui passe par Paris !</i>
Bo gbon Dakar	<i>Qui passe par Dakar !</i>
Bo gbon Abidjan...	<i>et passe par Abidjan...</i> (TUV, 143).

On passe à une autre chanson :

Et que vivent les chants	
Et que vive la danse	
Avola bo mè	<i>Le pagne est dans l'aisselle</i>
Avola bo mè	<i>Le pagne est dans l'aisselle</i>
Et que vive la danse...	(TUV, 144).

Le narrateur nous donne la description de cette ambiance :

Le candidat galvanisé par l'effet de son discours, entra lui aussi dans la danse sous les vivats de la foule des badauds rassemblés sur les lieux. Un présidentiel qui danse ! C'est beau à voir, c'est merveilleux ! Et nos futurs candidats ne se privent pas de donner du spectacle à leur peuple médusé et enchanté de constater que tout comme eux, le président

(s'il est élu) est quelqu'un qui danse, qui chante, qui rit à gorge déployée et aime vivre comme le peuple qui, le temps d'une élection, oublie ses problèmes existentiels, libère sa joie de vivre en rêvant à des lendemains qui chantent (TUV, 143).

Ces propos suggèrent que pendant la danse ou quand on chante, la population oublie tous ses problèmes et ses misères. Ceci se voit à travers Monsieur le Ministre dans « La belle-mère du ministre » de *Toute une vie* qui chante parce qu'il aime manger la vie à satiété comme évoque sa chanson préférée :

Doko fi mè gbè dé Le bonheur est ici-bas !

Gbè kou do aga don ô Il n'est pas là-haut ! (TUV, 103).

À part la chanson et la danse, la louange fait partie de la tradition orale en Afrique, ce que Fassinou ne manque pas d'inclure dans son œuvre.

10.3.5 La louange

À travers la louange, on chante les hauts faits de la généalogie d'une personne que l'on veut vanter. La mère de Nani dans *Toute une vie* loue son beau-fils, le mari de sa fille Nani face à une rupture possible de leur mariage. La mère de Nani utilise la langue indigène et la traduction de la louange est écrite en italiques :

Koudédji	<i>Fils de Koudédji</i>
Kpogbaza	<i>A l'emblème de panthère Koudédji</i>
Adan wê anon tchio	<i>La colère est ton manteau</i>
Masu widé dê mèò	<i>Mais ne t'y enferme pas</i>
Adanmandjèwé	<i>Car la colère est mauvaise conseillère</i>
Ahovi	<i>Oh ! Fils de prince</i>
Ahovi Hanbada	<i>Fils de divinités</i>
Ahovi gan...	<i>Prince de ... (TUV, 47)</i>

Nani perturbe l'harmonie familiale, ce qui est une transgression, et la louange expose aussi une attitude de la transgression du clan de Kali : la colère. « *La colère est ton manteau ... la colère est mauvaise conseillère* ». Mais Kali a été complètement « anesthésié par la longue tirade de sa

belle-mère » (TUV, 47). Ainsi, cette tradition orale a le pouvoir de rengainer la colère de Kali. Selon le narrateur de la nouvelle « Le bouton BIS » de *Toute une vie*, cette tradition thérapeutique se perd. C'est alors un appel à la renaissance d'une transgression contre la tradition. « Les femmes, surtout les vieilles, savent manier avec art cette arme-là dont les générations montantes n'ont pas su hériter » (TUV, 47). Comme il s'agit des « hauts faits d'armes vécus ou inventés », Kali retrouve sa dignité et sa fierté (TUV, 47). Dans le même ordre de pensées, le père et le grand-père d'Alain sont émus quand une femme loue leur généalogie pendant les fêtes de fin d'année :

Alain se sentait transporté par l'ambiance festive, à tel point qu'il ne sut comment il se retrouva au milieu d'une foule en délire qui l'ovationnait. Une femme louangeait les hauts faits de sa généalogie, depuis son ancêtre Atakoun Adanhoumè, transformé en buffle par une fée-sorcière qu'il avait rencontrée à un détour de broussailles, jusqu'à son grand-père assis en ce moment même à côté de son père. Ils regardaient, émus jusqu'aux larmes tous les deux le spectacle de leur petit « Yovo », se déhanchant vaille que vaille au rythme des calebasses renversées dans des bassins d'eau (JP, 184).

La louange est une tradition très forte au Bénin qu'il faut garder et revaloriser. Et en plus, elle est une forme de thérapie traditionnelle, comme on l'a vu dans le chapitre sept, car elle « a le don de ramener la paix dans le cœur des hommes » (TUV, 47). Comme nous avons dit précédemment, la mère de Nani utilise la langue indigène et quelques chansons sont en cette langue. L'œuvre de Fassinou est donc remplie des mots dans la langue locale. Ces mots sont parfois traduits en bas de page ou bien le sens est impliqué dans le contexte. Quelques-uns ne sont pas traduits, il appartient alors au lecteur de trouver le sens ou de l'imaginer.

10.3.6 Les mots et expressions en langue locale

Dans l'œuvre de Fassinou, il y a des étrangers au Bénin qui doivent communiquer avec les Béninois ; et il y a des Béninois « qui ne [comprennent] pas un mot de gaulois » (JP, 139). Le narrateur de *Jeté en pâture* nous fait savoir que « la petite bonne » des Koffi ne comprend « pas un mot de gaulois » (JP, 139) et le personnage Angela « n'était pas native du pays du Golfe ; elle ne comprenait pas un mot de dialecte de ce pays. Elle ne pouvait ainsi communiquer avec la bonne » (JP, 139). Venant des régions différentes aussi, il arrive qu'on ne puisse pas se

comprendre à cause d'accent régional. Le cas des personnages d'Angela et de Chonchon servira d'exemple. Comme Angela n'avait pas pu communiquer avec la bonne, elle rappelle la maison Koffi :

Et cette fois-ci, elle tomba heureusement sur Chonchon, qui sortait de sa sieste. Elle lui transmet le message de Fanta. Chonchon ne comprenait pas très bien ce que racontait Angela dans son accent d'Afrique Centrale. » (JP, 140).

Ces propos montrent qu'Angela et Chonchon parlent français, mais la non compréhension entre ces personnages demeure dans le fait qu'Angela parle dans un accent étrange à Chonchon. L'utilisation de la langue indigène indique que Fassinou semble voyager en arrière pour regagner un passé et une individualité menacés comme évoque Chinua Achebe (2008 : 5). Dans un sens, elle part de la tradition vers la modernité. Et c'est aussi comme regagner un terrain perdu. Dans les œuvres littéraires actuellement, il y a de plus en plus les mots indigènes avec ou sans traduction ou les notes en bas mais avant, il n'y avait guère cette tendance.

Comme indiqué précédemment, il y a des mots utilisés qui ne sont pas traduits. Ceci implique que l'auteure veut « éviter toute médiation de la langue française » qui, selon Jean-Norbert Vignondé (2006 : 293), impliquerait la préservation de la langue indigène qui « est l'âme et l'esprit de la culture » (Aliyou 1980 cité dans Vignondé 2006 : 291) de la société de l'auteure. L'utilisation des mots indigènes impliquerait aussi une orientation de la langue béninoise « vers l'extérieur du pays » pour mettre en doute le fait que l'Afrique, représentée par le Bénin dans l'œuvre de Fassinou, n'a pas de culture ou bien qu'elle a une langue inférieure. Quelques mots dans la langue locale du Bénin (surtout le Fon et le Yoruba) dans l'œuvre de Fassinou sont représentés dans le tableau ci-dessous :

Le mot	Le sens
Cocota (MRB)	Coup de poing sur la tête (traduit en bas de la page)
Tohosso (MRB)	monstre des eaux
'Yovo' et son pluriel « yovovi » (MRB, 19, TUV, 84, JP, 23, 159,184)	Ce n'est pas traduit mais suivant le contexte il s'agit d'un enfant métis dans MRB.

	Le mot « yovo » est traduit dans <i>Jeté en pâture</i> comme « homme blanc, un Occidental ». Alain est appelé ainsi parce qu'il est né et vit en France, tout en étant Noir.
Vidomègon (TUV, 34, 46,57)	Enfant placé, en langue fon
Dada (TUV, 24)	Grande sœur Ceci montre le respect au lieu d'appeler une aînée avec son nom.
Glétanou (TUV, 6)	Villageois
Djimakplon (TUV, 62)	En langue fon, surnom donné aux sandales en caoutchouc
Akowé (TUV, 65, JP, 33)	Col blanc, fonctionnaire
Tassi (TUV, 186)	Tante ; mais certains enfants appellent ainsi leur mère à cause des neveux et nièces qui vivent avec eux

Nous constatons que l'inclusion de la langue locale est un acte délibéré de l'auteure afin d'introduire les langues locales surtout le fon et le yoruba au lecteur. Ou bien c'est l'inspiration qu'elle a eue en écrivant son histoire, et elle voulait exercer sa liberté en tant qu'écrivain de la nouvelle génération. Ou bien elle voulait même imposer au moins une langue indigène à l'Occident « et se faire respecter et comprendre elle aussi » (JP, 95) comme le dit le personnage Alain. Et c'est ainsi que Fassinou ajoute les mets de sa société dans son œuvre.

Fassinou parle de l'art gastronomique de sa société pour attirer l'attention du lecteur aux mets appétissants chez les Béninois. Les noms de ces mets traditionnels sont écrits dans la langue locale car les personnages et narrateurs semblent ne pas trouver des mots en français qui peuvent

traduire ces mets. Néanmoins, l'auteure essaye de les expliquer au lecteur. Le but en est pour ancrer le lecteur dans le contexte référentiel qui est le Bénin. Les nourritures traditionnelles doivent être considérées non seulement comme simples mets mais aussi comme les aliments les plus consommés dans cet espace géoculturel. Modukpè, dans *Modukpè, le rêve brisé* parle de « la grosse marmite de riz qu'accompagnait la bonne sauce pimentée à l'odeur alléchante [que sa mère] proposait à ces clients habituels » (MRB, 13). Le narrateur de *Jeté en pâture* nous fait savoir que même ceux qui habitent dans d'autres lieux ont envie de ces mets traditionnels : « Les enfants [Koffi] avaient hurlé de joie en découvrant les paquets, tant de bonnes denrées locales... : du dja* aux escargots, du poisson frit, les belles carpes du pays, du gari, du tapioca, des crevettes fumées réduites en poudre, du piment en poudre, et bien sûr les bananes plantain » (JP, 50). Le mot « dja » est traduit en « friture ».

Tant de bonnes choses qui les changeraient un peu du poulet dioxydé, du silure ou du capitaine si fade, que leur mère leur servait régulièrement ; les pâtes alimentaires et la pomme de terre laisseraient la place pour un temps au « wô »* ou « ba »* très prisé par son époux. Tout ceci accompagné d'une bonne sauce légume ou gombo, dont elle irait chercher les ingrédients à la Goutte d'or, à Château d'eau et autres quartiers des banlieues parisiennes, où on ramassait à terre tous ces produits venus d'Afrique (JP, 51).

Le mot « wô » est traduit comme « pâte de farine de maïs » et « ba » c'est « pâte de farine de manioc » (ces explications sont en bas de la page). Ces mets traditionnels sont constitués essentiellement « de tubercules d'ignames, d'huile d'arachide, du gari » (TUV, 107), de céréales et des pâtes : « Afitin [traduit comme « moutarde locale » (TUV, 59) et l'« atchêké » qui est « couscous africain à base de manioc » (TUV, 202), « amiyo » – « pâte de maïs saucée au poulet (TUV, 86), « telibo » – « pâte de cossettes d'igname » (TUV, 64), « lio kanblado » – grosse boule ronde de pâte de maïs entourée de liane (TUV, 53), « agoun » – « igname pilée » (TUV, 64), « Akassa » – pâte de maïs fermentée, « manwè » – maïs mouillé fermenté (JP, 35), de viande – « tchachanga » traduit en « viande de bœuf ou de mouton braisé » (TUV, 19), « yaya » – « poisson séché » (TUV, 28) et de boisson locale : « adoyo » – « boisson locale à base d'eau de maïs fermentée » (TUV, 63) « tchapalo » – « boisson locale à base de maïs grillé et fermentée » (TUV, 63). En plus, pendant une fête, on sert de boissons locales : « La fête battait son plein : le « sodabi » et le « choukoutou », deux boissons locales alcoolisées fort appréciées par les

villageois, coulaient à flot » (JP, 187). Le sens est expliqué dans le texte car il n'y a pas d'explication en bas de la page. Ainsi, le lecteur est imprégné de la gastronomie béninoise, et la maîtrise de cette tradition par l'auteure montre son enracinement dans le milieu d'où elle est issue.

On trouve aussi des expressions locales dans l'œuvre de Fassinou : « Gbè gnawon do mè » ! (JP, 41). Il n'y a pas d'explication pour cette expression mais selon le contexte, elle pourrait dire « Quelle malédiction » parce qu'il n'y a pas de note en bas de la page. L'expression « Yégué ! Hélou ! Awovi ». Cette expression est expliquée comme « interjection exprimant le malheur » (TUV, 171). « Ablodé gbadja » – « cri de joie exprimant le bonheur, le mieux-être » (TUV, 133) « Agbé ! Hesu ! Alafia ! » – « slogan, cri de ralliement » (TUV, 135). Comme Fassinou puise de sa société, elle se montre une écrivaine qui se rattache à son terroir national, et que le temps de son œuvre pourrait être jugé comme réaliste et original.

La prose de Fassinou n'est pas constituée uniquement de l'oralité ; le lecteur y trouverait une touche théâtrale, poétique aussi bien que l'épistolaire.

10.4 Théâtre

Il s'agit dans cette section, des dialogues et interactions entre les personnages que Fassinou met en scène dans sa prose. Selon Mathurin Songossa (2014),

Une pièce théâtrale est faite pour être jouée, raison pour laquelle on parle des acteurs qui sont régis par un metteur en scène considéré comme celui qui matérialise le texte écrit, c'est-à-dire, le texte théâtral ne prend vraiment vie que lorsque des acteurs lui prêtent leur corps, leurs gestes, leur voix pour le jouer (2014 : 38-39).

Ceci est en opposition avec le roman que Songossa définit comme « un récit en prose d'aventure imaginaire. Il fait vivre des personnages qui donnent l'impression d'une existence réelle, de la totalité d'une âme. Il représente le monde extérieur » (*Ibid.* : 38).

Dans un texte théâtral, il y a des actes et des scènes. Le nom de chaque acteur et ce qu'il dit est écrit en texte dialogique. Dans la prose de Fassinou, on lit des dialogues entre les personnages. Dans la première page de *Modukpè, le rêve brisé*, on trouve un dialogue entre le père de Modukpè et sa mère bien que les noms ne soient pas écrits :

Père – Elle est née à la Sainte-Agnès et je veux qu'elle porte ce prénom-là.

Mère – Tu y ajouteras celui de ma sœur Modukpè, tu me l'avais promis (MRB, 11).

Dans le même roman, il y a des poches de dialogues entre le père de Modukpè et son fils aîné dans les pages 24 à 26, entre Modukpè et Monsieur Robert dans les pages 43-44, entre Modukpè et sa mère (55-59). Les personnages Modukpè, sa mère, sa sœur Yabo, sa tante, son amie Rachel et Monsieur Robert prennent la parole à tour des rôles dans les pages 71 à 73. La scène est celle d'un tribunal. Modukpè décrit la scène comme suit :

La rencontre avait eu lieu après deux reports. C'est à croire que Robert n'en voulait pas. Et pourtant, il fallait que cela ait lieu pour clarifier les choses... Moi, la principale intéressée, j'étais partagée « Veux ou veux pas » [...]. Nous nous retrouvâmes cinq femmes face à Robert... : ma mère trônait à la présidence aidée de ma tante dans le rôle de premier assesseur. Quant à Yabo et Rachelle, elles jouaient bien leur rôle de témoins à charge (MRB, 70-71).

Dans chacune des nouvelles de *Toute une vie* aussi bien que dans *Jeté en pâture*, il y a ce trait des poches de dialogues entre les personnages. Il y a des descriptions des sons et des scènes que l'on pourrait prévoir :

Silence-Soupir-Murmure – de la mère.

Silence-Onomatopées – Bruit de fourchette déposée – Appétit coupé du père.

Bruit de chaise repoussée – Silence de mort des deux parents.

Chacun rejoignit la chambre conjugale et les bras repliés sous la nuque, les yeux rivés au plafond, réfléchissant à cette nouvelle donnée (TUV, 17).

Dans *Jeté en pâture*, le lecteur pourrait visualiser une « voiture silencieuse, roulait à une allure vertigineuse » (JP, 9). On peut regrouper ces scènes en actes car ce sont des suites d'événements qui se mélangent avec la prose. À ces suites d'évènements, Fassinou ajoute des lettres dans *Modukpè, le rêve brisé* et *Toute une vie*.

10.5 L'épistolaire

L'épistolaire se définit comme : « tout récit en prose, long ou court, largement ou intégralement imaginaire dans lequel des lettres, partiellement ou entièrement fictives, sont utilisées en quelque sorte comme véhicule de la narration ou bien jouent un rôle important dans le déroulement de l'histoire » (111). L'inclusion des lettres dans l'œuvre de Fassinou pourrait être l'influence du célèbre roman épistolaire de Mariama Bâ *Une si longue lettre* publié en 1987. Pour Bâ, c'était une correspondance entre deux amies, Ramatoulaye et Aïssatou mais pour Fassinou, il s'agit d'une seule lettre incluse dans un roman.

La lettre que Fassinou a incluse dans le roman *Modukpè, le rêve brisé* est écrite par l'héroïne, Modukpè. C'est une lettre de quatre pages (MRB, 97–100) qu'elle écrit à Robert, son ancien amant et le père de son fils Sédelo. Cette lettre joue un rôle important dans la narration du récit car, Robert qui n'avait pas conçu le projet d'un enfant, a besoin de cet enfant qu'il voulait que son amante avorte. Robert retourne comme « un père prodigue » mais la mère ne voulait pas se séparer de son fils. Il voulait même qu'ils se marient mais Modukpè ne voulait pas se « retrouver dans les bras de cet homme [parce qu'elle risque de se réveiller] au milieu de la nuit, trempée de sueur, épuisée par la lutte ... pour lui résister » (MRB, 96). En fin de compte, Modukpè a pris une décision, elle décide de lui rendre définitivement son fils. « Ma décision était prise. Je lui rendrais son fils définitivement et il me laissera tranquille désormais. Le lendemain, je me levai de bonne heure, m'assis à ma table et lui écrivis [une] lettre » (MRB, 96). Elle a dû écrire la lettre parce que Robert était en France. La lettre débute avec une adresse directe au destinataire Robert et en voici-ci quelques extraits :

Cher Robert,

Je t'imagine palpant, tâtant et repalant cette lettre comme si l'enveloppe à elle seule pouvait te dévoiler le secret qu'elle contient.

...

Je sens ton cœur battre avec force. Aïe ! Attention à une attaque cardiaque ! Ton fils a encore besoin de toi, surtout que tu ne l'as pris en charge que sur le tard, tu as encore beaucoup à faire pour apaiser ta conscience. Remercie ma mère. Elle a longuement contribué à ma mansuétude à ton égard. « C'est une brave femme » disais-tu d'elle. Elle l'est vraiment et me l'a démontré jusqu'au bout.

Nous avons été deux à porter ta grossesse ; moi je n'étais que le corps qui l'abritait, mais c'est elle qui m'inoculait la force nécessaire pour affronter une expérience aussi douloureuse que celle de fille-mère abandonnée par l'auteur de son état. Aujourd'hui, elle a oublié ces moments difficiles que nous avons traversés.

« Pour l'enfant, ne cesse-t-elle pas de me dire, tu dois regarder devant, oublier le passé ». C'est ce que j'ai décidé de faire en t'envoyant ton fils pour toujours. Oui, tu as bien lu ce que j'ai écrit ; ton fils, je te le laisse pour toujours ; garde-le désormais auprès de toi, éduque-le à ton image, apprends-lui à être un homme au vrai sens du mot. Un homme responsable qui ne fuit pas, la queue entre les pattes, face au danger ; apprends-lui qu'un homme doit faire face à son destin. Ainsi tu effaceras toutes les larmes que j'ai versées quand tu n'étais pas là, alors que j'avais besoin de toi.

Parle-lui souvent de sa grand-mère afin qu'il s'attache davantage à elle. Tu n'as pas besoin de lui parler de moi ; neuf mois de communication muette nous ont liés à jamais... Une vraie diplomate cette vieille ! Il fallait l'entendre :

« Un enfant a besoin de ses deux parents pour bien s'épanouir mais un garçon a surtout besoin de son père pour l'initier à sa vie d'homme ».

Ma réaction était toujours violente face à de tels propos...

Alors, Robert, j'ai tout pardonné ! J'ai pardonné l'humiliation et la trahison. J'ai pardonné le viol et le crachat. J'ai tout pardonné, par amour pour mon fils...

Depuis le temps que tu réclames la garde de cet enfant, huit années sont passées, si mes comptes sont bons. Tu le voulais auprès de toi, car la loi t'y autorise à cet âge, m'avais-tu fait comprendre. La loi ! La loi ! Est-ce que tu lui as raconté un peu notre histoire, à cette loi dont tu réclames le secours aujourd'hui ? Lui as-tu signifié qu'elle ne fait rien en faveur des jeunes filles abandonnées en état de grossesse ?

L'enfant arrivera en juillet... Je ne voudrais pas retrouver un Blanc à peau noire demain. Mon enfant est noir comme moi, comme toi, alors garde-le comme il est. Je compte sur toi.

Affections - Mod. (MRB, 97-100).

Ce qui évoque l'écriture de cette lettre c'est que Modukpè veut oublier son passé, la transgression contre sa personne : « *J'ai pardonné l'humiliation et la trahison. J'ai pardonné le viol et le crachat. J'ai tout pardonné, par amour pour mon fils...* ». En plus, Modukpè voulait mettre en doute la justesse de la loi sous la protection de laquelle Robert utilise pour réclamer son fils. Pour Modukpè, la loi transgresse contre la jeune fille abandonnée « en état de grossesse ». Ainsi, elle demande à Robert : « *Lui as-tu signifié qu'elle [la loi] ne fait rien en faveur des jeunes filles abandonnées en état de grossesse ?* ». Qui plus est, elle demande à Robert d'éduquer l'enfant comme un noir : « *Je ne voudrais pas retrouver un Blanc à peau noire demain. Mon enfant est noir comme moi, comme toi, alors garde-le comme il est* ».

Ensuite, dans *Toute une vie*, la narratrice de la nouvelle « Morte pour rien » présente au lecteur un exemplaire des lettres que certains enfants laissent à leurs mères parce qu'ils se sentent rejetés. La narratrice rapporte la pensée de ces enfants ingrats :

- Si l'on rejette ma vision du monde, c'est qu'on ne m'aime pas ici. Alors pourquoi continuer à vivre encore auprès des miens ? se disent certains enfants qui, sans remords, abandonnent père, mère, frères et sœurs et la vie d'insouciance qui était la leur jusque-là, pour se retrouver du jour au lendemain, bohèmes sur les routes d'aventure. En partant, ils laissent juste une lettre et le cœur en lambeaux d'une mère (TUV, 179).

L'exemple de la lettre laissée par un fils à sa mère est reproduit ci-dessous :

Chère Maman,

Lorsque tu liras cette lettre, je serai loin. Très loin d'ici. J'ai décidé de partir de la maison, de partir loin d'ici. En Europe, en France ? En Allemagne ? Je ne sais pas encore. On m'a donné des contacts. Ne te fais pas de souci pour moi ; je t'écirai de là-bas. Et puis je suis grand. Comme tu le constates, Papa et moi, nous ne pouvons pas vivre ensemble. J'étouffe. Il m'étouffe. Il m'empêche de vivre comme je l'entends – les boîtes de nuit, les filles, l'alcool, les mauvaises notes, le bulletin qu'on déchire, les détournements des frais de scolarités – Alors je pars. Pardonne-moi. Explique à mes frères et sœurs que je reviendrai, riche et bardé de diplômes. Je refuse d'être regardé comme la graine charançonnée de la famille. Je pars, mais je reviendrai, Maman...

Ton fils bien aimé (TUV, 179).

10.6 La poésie

Si la poésie est un « art du langage, visant à exprimer ou à suggérer par le rythme (surtout le vers) l'harmonie et l'image » (*Le Petit Robert* 2000 : 1918), cela veut dire qu'il y a de ressemblance entre poésie et chanson.

Dans *Jeté en pâture*, il y a des propos écrits en prose, mais ils pourraient être lus comme de la poésie : « L'eau, indispensable source de vie. L'eau, denrée inestimable, utile à tous les foyers, aux hommes et aux bêtes. L'eau, or-diamant chez les peuples de l'hinterland » (JP, 159). Pour les villageois, « L'eau était rare, donc précieuse dans le village » (JP, 159-160). Mais une Organisation Non Gouvernementale (ONG) hollandaise est venue installer une pompe pour les villageois et ils ont l'eau à leur portée. Pour ce fait, ils n'ont qu'à exprimer leur joie par ce poème qui peut être prise comme une chanson :

Eau fraîche, eau transparente
Belle eau qui rend content
Qui fait planter la plante
Et prospérer l'enfant
Eau si claire, si pure
Bienfaisante pour tous
J'aime ton doux murmure
D'où viens-tu ? Dis-le-nous ! (JP, 160).

Il y a aussi ces lignes poétiques qui paraissent comme un slogan :

HONNEUR au peuple
Gloire au peuple
Victoire au peuple (JP, 150)

En plus, nous avons :

Ton pied, mon pied
Sisenmè, ayèssi sissanmè
Yèyinou yèyiton... (JP, 153).

Et dans *Toute une vie*, une femme hoquette « sous l'effet d'émotion » pleure en poésie. Ceci correspond à la troisième définition de la poésie proposée par *Le Petit Robert* : « Qualité d'émotion esthétique ». Voici les propos de la femme pleurante dans la nouvelle « Morte pour rien » de *Toute une vie* :

Oh Zita ! Comment as-tu pu marquer ainsi ta pauvre mère, ma grande sœur, de cette marque au fer rouge ? Pourquoi ? Pourquoi un tel acte ? Oh ! Zita tu as péché ! Un gros péché... Toi une enfant de Dieu ! Te suicider ! Te suicider parce que tu t'es fâchée contre ta mère. Ô Zita ! (TUV, 181).

Cette femme utilise ces lignes poétiques pour parler contre la transgression du personnage Zita. La vie est chère comme nous avons déjà remarqué alors pour se tuer « pour rien » c'est choquant surtout comme il s'agit d'une jeune fille – c'est anormal.

10.6 Conclusion

Le mélange des genres dans l'œuvre Fassinou montre la détermination de l'auteure d'exercer sa liberté dans son écriture. Cette liberté est une sorte de révolte contre le modèle traditionnel : ce qui constitue une transgression des normes préétablies. Et en tant qu'une œuvre africaine, il est difficile de parler d'une tradition d'écriture en Afrique comme il existe ailleurs sans regarder en arrière à l'âge d'oralité. Ceci implique que l'écrivain africain n'imite pas les formes littéraires occidentales sans la source traditionnelle. Eu égard à cela, l'œuvre africaine comme celle de Fassinou est une sorte d'hybridation entre l'authenticité africaine et la forme écrite. Ainsi comme la plupart des œuvres créatives africaines, l'œuvre de Fassinou est remplie des techniques et des matériaux traditionnels, à savoir la poésie, les chansons, des rites, etc. Le village qui représente des concepts traditionnels a des informations en abondance sur les coutumes, les mets, le système de croyance, les danses et les rites. Étant réaliste alors, Fassinou ne manque pas de faire cette représentation des concepts traditionnels. Ceci implique une tentation à l'intégration de la culture béninoise à d'autres cultures, ouvrant ainsi la culture béninoise à d'autres cultures.

Le métissage culturel que Fassinou met en exergue dans son œuvre, ne concerne pas seulement la rencontre entre l'Afrique et l'Occident, il s'agit aussi de la rencontre des cultures locales, surtout les langues goun et yoruba qui sont parlées à Porto-Novo, la ville natale de Fassinou. Ceci se voit à travers Mary qui est décrite comme « une métisse culturelle » parce qu'elle a une

mère yoruba et un père goun. Et en plus, elle habite et agit comme une Blanche « à peau noire » (MRB, 100). Même Alain qui essaye de vivre en africain même sans rien connaître de sa culture est appelé « yovo » qui veut dire un blanc.

La culture n'est pas statique ; et la langue est dynamique. Ainsi, l'Académie Française devait reconnaître la créativité de l'écrivain africain en incluant les néologismes dans les langues européennes puis que les mots se créent de jour à jour ainsi solidifiant la notion de globalisation. Ou bien l'Afrique pourrait penser « à retenir une langue régionale afin qu'elle l'impose à l'Occident, et se fasse respecter et comprendre elle aussi, lors des conférences internationales » (JP, 95).

CONCLUSION GÉNÉRALE

Irène d'Almeida écrit que l'écriture féminine « détruit le vide du silence ». (1994). Ce silence caractérisait, et continue à caractériser la vie de la femme africaine dans certains milieux. Par conséquent, dans ces milieux, l'acte qui contribue à briser le silence est considéré comme une transgression des normes sociales et une négation de la tradition patriarcale. Nous avons noté que cette transgression est incarnée dans la voix et les attitudes des personnages analysés dans l'œuvre littéraire d'Adélaïde Fassinou. Sous les pas de ses prédécesseurs féminins, Fassinou continue à militer, moyennant sa plume, pour briser le silence imposé à la femme africaine par la société dans son ensemble.

Abdoulaye Imorou (2013) est de même avis que Fassinou lorsqu'il écrit que la question de la femme africaine dépasse la simple question d'émancipation « pour insister davantage sur le caractère inaltérable de l'humanité et le droit à l'épanouissement de chacun » (Imorou 2013 : 54). C'est ce qu'a fait Fassinou dans sa peinture d'un univers déséquilibré où la vision du monde générale est de marginaliser la femme. Fassinou s'identifie à cette femme qui est privée de parole et qui, ayant tout enduré jusqu'à un certain temps, ose lever la voix pour parler « haut et fort ».

Nous avons traité le sujet de transgression et du métissage dans l'œuvre de Fassinou à travers des thèmes variés. Dans un premier temps, nous avons considéré la famille. D'après notre étude, nous avons constaté que Fassinou considère la famille comme un fondement idéal pour la compréhension globale de la société. Ainsi, la transgression commise par un individu dans la famille pourrait être à la base des problèmes sociaux dans la communauté tout entière. Concernant la position de la femme dans cette cellule de base, qui est la famille, nous avons noté que dans l'œuvre de Fassinou, la femme est placée à la position secondaire, endurant ainsi tout mauvais traitement et attendant toujours qu'on décide à sa place.

Ce que Mildred Mortimer (2007 : 67) affirme sur la famille, à travers les œuvres de quelques romancières africaines, reste également valable et applicable à la femme dans l'œuvre de Fassinou. En voici des observations : la famille est un lieu de subjectivité féminine et de la rébellion (Bâ), la famille est vue comme le lieu de refuge et un milieu hanté (Beyala), et la famille est un espace de transition et de rébellion (Sow Fall). Ce sont là des traits de description de l'espace domestique que Fassinou met en exergue. Dans ce milieu de transition et de

rébellion, il y a des règles qui guident les habitants pour qu'ils aient un sens de direction pour une société saine. Le sujet de la religion dans l'œuvre de Fassinou est ce qui donne ce sens de direction à une société. À ce titre, notre discussion du deuxième chapitre a porté sur la religion. Certes, le besoin d'une divinité est incité par des problèmes sociaux réels comme la maladie, la pauvreté, les désastres et la violence qui affectent des individus, des familles ou la société toute entière. C'est ainsi que dans *Poèmes d'amour et de ronces*, par exemple, Fassinou parle d'un problème global : le terrorisme. Les auteurs de ce problème croient obéir à leur Dieu en détruisant « les infidèles ». L'auteure n'est pas contre leur croyance, mais elle s'insurge contre la violence car elle considère Dieu comme étant amour. Elle parle surtout contre l'endoctrinement des enfants qui en fait des kamikazes prêts à sacrifier leurs vies pour des raisons religieuses. De ce fait, Fassinou donne une voix aux mères de partout dont les enfants sont ainsi endoctrinés.

Nous avons noté aussi des effets persistants ou prolongés de la colonisation en Afrique, comme c'est évident dans toute la facette de vie de l'individu africain. C'est le cas de la religion chrétienne car le modernisme est le résultat de l'éducation occidentale qui est lié au christianisme. Donc l'influence de la colonisation, et par conséquent l'éducation occidentale, la technologie et la globalisation sur la vie des africains, serait, de tout point de vue, une transgression de la tradition africaine et un métissage des cultures et des civilisations. Bien que Fassinou tende vers la tradition, elle rejette cependant le côté négatif de la civilisation traditionnelle au profit plutôt des valeurs positives tirées des principes et croyances de la religion chrétienne.

Selon l'œuvre de Fassinou, la maladie constitue une autre forme de transgression. Ce thème a formé la base de notre troisième chapitre. Il s'agit de la maladie VIH/SIDA, surtout lorsqu'elle menace de détruire tout un clan. Fassinou parle de ce sujet à travers l'histoire des enfants Dunian et Kaï, leur servante dans le recueil des nouvelles *Toute une vie*. Pour cela, l'auteure se sert de la plume pour sensibiliser la société sur le danger du SIDA, qu'il soit une maladie ou même plus un problème social. Elle met en évidence des comportements transgressifs en rapport avec la contamination ou la condamnation de ceux qui sont frappé du fléau VIH / SIDA. Le fait de parler de cette maladie constitue une transgression sociale car elle n'est pas censée être ouvertement discuté étant donné qu'elle est encore considérée comme un sujet tabou dans certains milieux. En représentant donc ce phénomène, Fassinou aurait commis une transgression en osant démystifier

la pandémie. En plus de l'épidémie VIH / Sida, l'auteure se sert du portrait de Poupette, la fille des Dunian pour poser le problème de l'héritage en suggérant que la fille devrait aussi, comme le fils, être comptée parmi les héritiers.

Dans le quatrième chapitre, nous avons étudié le sujet du suicide qui est un autre tabou, et surtout lorsqu'il est commis par une jeune fille. Cet acte transgressif était décrit pour souligner le résultat de l'indifférence d'un parent et de la société tout entière vis-à-vis de la préoccupation de la jeunesse dans le monde moderne. C'est aussi le résultat de l'individualisme qui avait influencé la qualité des relations interpersonnelles grâce au modernisme. De plus, le suicide de Zita dans l'œuvre de Fassinou met en défi la nature de la relation familiale, surtout le lien mère-fille. Ceci est une grosse transgression car la femme devrait être gardienne de la vie au lieu de la détruire. Notre étude a révélé que Fassinou, sous les peaux des personnages féminins, examine les trajectoires possibles et les présente comme thèmes à aborder.

L'œuvre de Fassinou s'adressant surtout à la femme, ceci implique donc que les femmes en sont des protagonistes. Ceci suggère donc que ces personnages de Fassinou sont féministes parce qu'elles luttent pour se libérer de la cruauté dont elles sont victimes. C'est ainsi que le sujet du cinquième chapitre est basé sur la réévaluation de l'identité féminine. Bien que la société dans laquelle ces femmes vivent mette en valeur l'homme, cependant l'objectif de l'écriture est de l'imprégner du principe féminin. Ceci implique qu'on a besoin d'un équilibre entre l'homme et la femme pour définir un monde de dualité qui promeut le courage, le travail et le succès de tous. Le principe féminin s'incarne dans tous les aspects d'engagement de la femme dans sa société, à savoir, la maternité, le mariage, la politique, le commerce et l'agriculture. Les femmes sont des propriétaires, des bienfaitrices et des promotrices de l'économie du marché. Elles sont aussi des conservatrices de la culture et de la famille.

L'écriture de Fassinou, en tant qu'écriture féminine, contribue à la lutte de libération de la femme en lui donnant la voix tout en lui permettant de transformer sa vie en général. Comme la femme parle d'elle-même, de ses problèmes et de ses sentiments, cela est perçu dans certaines cultures comme une transgression visiblement exprimée car, la culpabilité d'une femme résiderait dans le fait qu'elle s'exprime sur sa condition. Par contre, notre analyse a montré qu'il ne s'agit pas de la transgression mais plutôt de la réhabilitation de la femme pour mieux

s'occuper de sa personne et de sa société pour qu'elle puisse se sentir à l'aise afin qu'elle contribue au développement national.

L'autre contradiction dans l'œuvre réside dans le fait que la plupart des femmes de cette nouvelle génération possèdent un esprit d'émancipation tout en étant en même temps aussi tourmentées par des contradictions multiples et variées.

Dans notre étude, au chapitre six, nous nous sommes rendu compte que la participation de la femme à la vie politique constitue un échec parce que ce domaine est considéré comme la chasse gardée des hommes. Dans cet univers, le sujet de la participation de la femme dans la vie politique est considéré comme une transgression. Ceci a été montré à travers notre analyse de la nouvelle « Je serai président » dans *Toute une vie*. Nous avons souligné le fait que la femme politicienne est méprisée aussi bien par les hommes que par d'autres femmes.

Dans le septième chapitre, nous avons noté que l'écriture de Fassinou est marquée par des crises et conflits de toutes sortes, aboutissant à des situations traumatisantes. Il a été démontré que ces conflits étaient la conséquence de l'égoïsme, de la naïveté ou parfois de l'inconscience. Toute crise et tout conflit qui mènent au traumatisme sont le résultat d'une transgression. Bien que certaines conduites transgressives sont mises en place comme stratégie de survie, surtout chez les jeunes comme Modukpè et son frère dans *Modukpè, le rêve brisé*, elles ont cependant la capacité de briser la paix de l'individu aussi bien que celle de la société en général. Ainsi, les causes principales du traumatisme seraient le dysfonctionnement familial qui va de pair avec l'égoïsme. Ceci suggère donc que le conflit individuel affecte d'autres personnes. Suivant cette idée, nous avons déduit que la paix commence avec l'individu.

On remarque aussi qu'il y a une gamme de choix disponibles dans le conflit et des situations traumatisantes. Ainsi, le lecteur de Fassinou est-il conduit à s'identifier à certaines situations, notamment à la pitié pour des victimes et à la haine à cause du malaise social. La thérapie littéraire conduit à l'acceptation de soi. Elle amène à la découverte de soi et une essence réprimée par d'autres vies, fictives comme elles peuvent être. Le rôle de l'écriture consisterait donc à représenter le bien comme le mal social. Les personnages de Fassinou ont la capacité de se réinventer selon les exigences du temps et des circonstances. L'écriture devient donc un atout pour cette réinvention surtout pour la femme car des femmes dans l'œuvre de Fassinou

représentent un symbole de force face à des situations transgressives. L'analyse de l'œuvre de Fassinou a montré que la résolution du conflit individuel pourrait être la thérapie pour la violence globale.

Le style de Fassinou représente à la fois une transgression et un métissage culturel. Cette écriture suggère une audace chez l'auteure si bien qu'elle va au-delà des canons habituels pour intégrer dans son écriture sa propre manière de rendre des événements réels de l'universalisation actuelle. Nous avons remarqué que Fassinou, par des contacts linguistiques différents, possède une langue française teintée et enrichie non seulement d'emprunts à d'autres langues mais aussi des néologismes que l'auteure a créés elle-même. De ce fait, elle ouvre une voie pour que toutes langues se rencontrent harmonieusement. La deuxième partie de cette recherche a été basée sur l'analyse stylistique de l'œuvre de Fassinou.

L'autonomie linguistique chez Fassinou est en quelque sorte une évidence de l'audace de la femme écrivaine de la jeune génération. Dans cette partie, qui a trois chapitres, nous avons noté que les personnages féminins de Fassinou utilisent un langage métaphorique pour dénoncer la supériorité et la trahison masculine. En donnant la parole à la femme, Fassinou semble accorder la « voix aux perspectives marginales, invisibles, interdites » (Roussos 2007 : 7). Ceci confirme le fait que, dans la perspective traditionnelle, la transgression est au cœur de l'écriture féminine.

Le mélange des genres dans l'œuvre de Fassinou montre la résolution de l'auteure à exercer sa liberté par son écriture. Cette liberté est une sorte de révolte contre le modèle préétabli : ce qui constitue une transgression. Ce fait montre que Fassinou recourt à la source traditionnelle qu'elle mélange avec les formes littéraires occidentales. Eu égard à cela, l'œuvre africaine, comme celle de Fassinou, se présenterait comme une sorte de « salade » : un mélange de l'authenticité africaine (l'oralité) et de la forme écrite.

Le métissage que Fassinou met en jeu dans son œuvre, ne concerne pas seulement la rencontre entre l'Afrique et l'Occident ; il s'agit aussi de la rencontre des cultures locales surtout les langues goun et yoruba qui sont parlées à Porto-Novo, la ville natale de Fassinou. Ceci a été analysé à travers le personnage de Mary qui est décrite comme « une métisse culturelle » parce qu'elle a une mère yoruba et un père goun.

Nous avons affirmé dans cette thèse que par le biais de ces mélanges de langues et de genres, Fassinou semble suggérer que l'Académie française devait reconnaître la créativité de l'écrivain africain en incluant des néologismes dans les langues européennes. Une autre interprétation que nous avons donnée est que l'auteure suggérerait que l'Afrique puisse penser à avoir « une langue régionale afin qu'elle l'impose à l'Occident, et qu'elle se fasse respecter et comprendre elle aussi, lors des conférences internationales » (JP, 95).

La ville dans l'œuvre de Fassinou paraît comme un symbole de la globalisation. Elle représente un lieu de transgression et du métissage culturel car on y trouve toutes sortes de personnes. En plus, Fassinou semble représenter la ville sous diverses perspectives : un lieu de soulerie mais aussi un espace attractif. On y connaît de multiples problèmes d'ordre social, et il y a là aussi beaucoup d'opportunités pour s'épanouir.

Par notre étude, nous avons compris que la ville ne semble pas être seulement un lieu de succès, mais elle est aussi un lieu de perte et de perversion, surtout pour la jeune femme. Nous avons remarqué aussi que la ville est source et cause de conflits culturels vécus par des personnages de l'œuvre de Fassinou.

Enfin, l'œuvre de Fassinou est centrée sur la transgression et le métissage culturel. Nous avons repéré que cette œuvre se forge dans le mélange des cultures ; ce qui est caractéristique du monde contemporain où il existe à la fois des conflits et toutes sortes de malveillance aussi bien qu'une commémoration caricaturale de l'hybridité.

BIBLIOGRAPHIE

Abdurrahman, U. 2004. « Daughters of Dissident: Women as Warriors in Sembene Ousmane's God's Bits of Wood. » *Ufahamu: African Studies Journal* 30: 169-87.

Abomo-Maurin, M. 2012. *L'écriture du politique dans le roman camerounais*. Paris : L'Harmattan.

Achebe, C. 1958. *Things Fall Apart*. London: Heinemann.

_____. 2000. *Home and Exile*. Oxford: University press.

_____. 2008. « What has literature got to do with it? » *Radical essays on Nigerian literature*. Darah, G. G. (Dir.). Lagos : Malthouse Press Limited.

Adesanmi, P. 2005. « Redefining Paris : Trans-Modernity and Francophone African Migritude Fiction. » *Modern Fiction Studies* 51(4). 958-975

http://0-muse.jhu.edu.wam.seals.ac.za/journals/modern_fiction_studies/v051/51.4adesanmi.pdf
page consultée le 27/06/2015)

Adichie, C. N. (2005). *Purple hibiscus*. London : Harper Perennial.

Ahmadou, K. (1998). *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil.

Akporobaro, F. B. O. 2005. *African Oral Literature*. Lagos: Princeton Publishing Company.

Angenot, M. and Barsky, R. F. 2004. « What Can Literature Do? From Literary Sociocriticism to a Critique of Social Discourse. » *The Yale Journal of Criticism* 17(2) 217-231. Project MUSE. Web. 28 Aug. 2013. <http://muse.jhu.edu/>

Ayeleru, B. 2011. Linguistic innovation in the new West African Euro phone novel: Between Interlanguage and Indigenization. *California Linguistic Notes*, Volume XXXVI (1) Spring 2011

Bâ, M. 1987. *Une si longue lettre*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines.

Babbie, E. and Mouton, J. 2001. *The Practice of Social Research*. Cape Town: Oxford University Press.

Bamidele, L. O. 2000. *Literature and Sociology*. Ibadan: Sterling Horden Publishers (Nigeria) Ltd.

Barsky, R. F. 2004. *What Can Literature Do? From Literary Sociocriticism to a Critique of Social Discourse*. <http://0-web.ebscohost.com.wam.seals.ac.za/>. Accessed 28/08/2013

Bationo, J. 2007. La ville, objet de civilisation et de littérature en cours de français langue étrangère. *Questions de communication* [En ligne], 12 | 2007, mis en ligne le 24 septembre 2015, consulté le 25 septembre 2015. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/2405>

Ben Jelloun, T. 1985. *L'Enfant de Sable*. Paris : Seuil.

Bergez, D. et al 2005. *Methodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Armand Colin

Beti, M. 1956. *Le Pauvre Christ de Bomba*. Paris: Laffont.

Boehmer, E. 2005. *Colonial and Postcolonial Literature*. New York: Oxford University Press.

Bokiba, A. 1998. *Ecriture et Identité dans la Littérature Africaine*. Paris: Harmattan.

Borgomano, M. 1989. *Voix et Visages de Femmes*. France: CEDA

Bourdieu, P. 1998. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Editions du Seuil.

Bourdieu, P. & Thompson, J. B. 1992. *Language and symbolic power*. Cambridge : Polity Press.

Cazenave, O. 2005. *Femmes Rebelles. Naissance D'un Nouveau Roman Africain au Féminin*. Paris: L'Harmattan.

Cazenave, O. 2006. *Afrique sur Seine: A New Generation of Writers in Paris*. Lexington Books.

Coetzee, J. K. & Rau, A. 2009. « Narrating Trauma and Suffering: Towards Understanding Intersubjectively Constituted Memory ». *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, Vol 10, No 2.

<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1282/2756>

| Colebrook, M. J. 2012. « Transgression and Contemporary Fiction ». *Alluvium*. Vol. 1(4) <http://dx.doi.org/10.7766/alluvium.v1.4.02>. Accessed 06/08/2013.

Cooper, B. 2008. *A new generation of African writers: Migration, material culture and language*. South Africa: University of KwaZulu-Natal Press.

Coulibaly, S. S. 2010. *La culture de la paix dans la littérature africaine*. Paris : Harmattan.

Delcroix, M. et al. 1993. *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*. Paris : Duculot.

Duchet, C. 1979. *Sociocritique*. Paris: Editions Fernand Nathan

_____. 1992. *La politique du texte, enjeux sociocritiques*. Paris: Presses Universitaires de Lille.

Dunphy, G. & Emig, R. 2010. *Hybrid Humour Comedy in Transcultural Perspectives*. New York : Editions Rodopi B.V.

Fassinou, A. 2000. *Modukpè, le rêve brisé*. Paris: L'Harmattan

_____. 2002. *Toute une vie ne suffirait pas pour en parler*. Paris: L'Harmattan.

_____. 2005. *Jeté en pâture*. Paris: L'harmattan.

_____. 2009. *Poèmes d'amour et de ronces*. Paris: Ed. Edilivre AParis.

_____. 2010. *Mes exiles et mes amours*. Paris: Ed. Edilivre AParis.

Fernandes, M. 2007. *Les écrivaines francophones en liberté*. Paris : L'Harmattan

Foyelle, R. 1978. *La Critique*. Paris: Arman Colin.

Gassama, M. 1995. *La Langue d'Ahmadou Kourouma, ou, le français sous le soleil d'Afrique*. Paris: Karthala.

Gauvin, L. *La fabrique de la langue de François Rabelais à Rejean Ducharme*. Paris: Editions du Seuil.

Grenfell, M. (éd.). 2008. *Pierre Bourdieu : key concepts*. Stocksfield [England] : Acumen Pub

Helon, H. 2007. *Measuring Time*. Cassava Republic.

<http://www.27avril.com/blog/actualites/politiques/togo-ventrocratie-francis-le-kon-se-donne-en-spectacle-au-banquet-offert-par-faure>

John Audu, V. 2013. Focus on literature as a veritable tool for National Development. *International Journal of African Studies and Education*. Vol.1 (1)

Kihindou, L. 2011. *L'Expression du Métissage dans la Littérature Africaine*. Paris: L'Harmattan.

Kourouma, A. 1970. *Les Soleils des Indépendances*. Paris: Edition du Seuil.

Labou Tansi, S. 1979. *La vie et demie*. Paris : Seuil

Lopes, H. 1982. *Le Pleurer-Rire*. Paris : P.A

Mabana, K.C. 2009. *Oral Tradition, Myth and Education in African Francophone Literature*. <http://www.cavahill.uwi.edu/fhe/histphil/Philosophy/CHiPS/2009/papers/Mabana/2009.pdf>

Martinet, A. 1968. In Jean-Claude Blanchere. L'Écriture Métisse dans le Roman Négro-africain de Langue Française. *L'Écrit Métisse, Cahier no. 3. 1994.*

MBIA, A. C. « Rémy MEDOU MVOMO, Afrika ba'a, 3^{ème} et 4^{ème} Technique : Mon beau village » http://www.camerfeeling.net/dossiers/cat.php?val=12_litterature+camerounaise. Page consultée le 01/07/2015

Miller, C. L. 1990. *Theories of Africans: Francophone Literature and Anthropology in Africa*. London: The University of Chicago Press.

Murray, R. 2004. Why Didn't Parity Work? A Closer Examination of the 2002 Election Results. *French Politics* December 2004, Volume 2, Number 3, Pages 347-362 Accessed 21/10/2014 from <http://www.palgrave-journals.com/fp/journal/v2/n3/abs/8200063a.html>

Mwepu, P.K. 2011. *Aspects formels dominants dans l'œuvre d'Henri Lopes*. Saarbrücken, Germany : Éditions universitaires européennes.

_____. 2015. « L'art et la guérison – Des impératifs éthiques dans *Jardin secret* de Julien Kilanga Musinde. » *Tydskrif vir afrika-letterkunde – A journal for African literature* 52 (1), Pages 201-214.

Naumann, Michel 2001. *Les Nouvelles Voies de la Littérature Africaine et de la Libération*. Paris: L'Harmattan.

Ndong N'na, Y. 2012. *La folie des discours identitaires dans les nouvelles littératures*. Paris : L'Harmattan.

Newell, S. 2006. *West African Literatures : Ways of Reading*. New York : Oxford University Press.

Ngou, H. 2007. *Féminin interdit*. Paris : Harmattan.

Nkashama, N. 1984. *Le pacte de sang*. Paris : L'Harmattan

Noumssi, G. M. 2002. « Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma ». Dans *Présence Francophone* no. 59, Pages 28-51.

Nzessé, L. 2010. « Oralité et appropriation du français dans la littérature africaine : Le cas de *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *De la joie de vivre* de Patrice Nganang. » *Synergies Algérie* no. 10. Site gerflint.fr/Base/Algérie10/ladislas.pdf

Olanrewaju, J. A., Kona, H. U. & Dickson, T. U. 2015. « The Dilemma of Male Child Preference Vis-À-Vis the Role of Women in the Yoruba Traditional Religion and Society ». *Journal of Culture, Society and Development*. Vol.12, pp 87 - 93 <http://www.iiste.org/Journals/index.php/JCSD/article/viewFile/26520/27160>

Ongba, R. L. 2007. *L'image de l'Afrique dans les littératures coloniales et post- coloniales*. Yaoundé: L'Harmattan Cameroun.

Ouma, C. 2011. « In the name of the son”: Fatherhood’s Critical Legitimacy, Sonhood and Masculinities in Chris Abani’s Graceland ». *English in Africa* 38 (2) pp. 77-93
DOT: <http://dx.doi.org/10.4.514/eia.v38i2.5>

Ousmane, S. 1960. *Les bouts de bois de Dieu*. Paris : Le livre contemporain.

Ouston, P. A. 1977. La lecture sociocritique du texte Romanesque. *Modern Language Review*. Vol. 72 (4), pp 936 - 937. Accessed from <http://0-web.ebscohost.com.wam.seals.ac.za> on 28/08/2013

Oxford South African concise dictionary: New 2nd ed. Cape Town : Oxford University Press, 2010.

Oyono, F. 1970. *Une vie de boy*. Paris: Presses Pocket.

Poku, N. & Mdee, A. 2011. *Politics in Africa : A New Introduction*. London. Zed Books.

Rougé, D. 2011. Les lectures psychanalytiques des œuvres littéraires. *Synergies Pologne* n° 8 - pp. 13-20
http://www.academia.edu/9767673/Les_lectures_psychanalytiques_des_%C5%93uvres_litt%C3%A9raires

Roussos, K. 2007. *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*. Paris : L'Harmattan.

Speller, J. R. W. 2011. *Bourdieu and literature*. Online resource accessed from <http://www.openbookpublishers.com/reader/80>.

Sommer, M. 2007. *Les villes et les livres : L'image de la ville dans la littérature africaine francophone*. Paris : L'Harmattan.

Songossa, M. 2014. « La didactique de la poésie, du roman et du théâtre africain en langue française. » *Synergies Afrique des Grands Lacs* no. 3. gerflint.fr/.../Mathurin_Songossaye.pdf
Accédé le 28/10/2015.

Soumare, Z. *Texte et oralité dans la littérature africaine francophone*. Article tiré du site internet <http://www.etudes-litteraires.com/texte-oralite-litterature-africaine-francophone.phb> . Accédé le 16/04/2015.

Soyinka, W. 1971. *Madman and Specialist*. London: Longman.

Sullivan, A. 2002. Bourdieu and Education : How Useful Is Bourdieu’s Theory For Researchers? *Tire Netherlands' Journal of Social Sciences* - Volume 38 - 110. 2 – 2002

Tacchino, E. 2008. « Liberté, Dignité, et Droits de l'Homme Chez Buchi Emechita et Adélaïde Fassinou. » [*Revue des Études Afro Européennes* 2\(1\)](#).

Tadjo, V. « *Writing and Its Misfortunes: How I Write Where I Write*. » Accessed from <http://www.uiowa.edu/~iwp/EVEN/documents?tadjo.final.10.26.realfinal.pdf>.

Tall, G. I. 2014. « La problématique de l'engagement dans la littérature africaine francophone : étude sur les œuvres de Yasmina Khadra, de Mariama Bâ et d'Ahmadou Kourouma ». Une thèse tirée en ligne.

Tutuola, A. 1952. *The Palm Wine Drinker*. London: Faber.

Valcke, K. « Ville et Littérature » <http://www.chez.com/litteranet/dossiers1.html>. Accédé le 10/09/2015

Volet, J. 1999. « Tradition and Modernity Are Here to Stay: An Analysis of Francophone African Women's Writings. » *Research in African Literatures*. Vol.30(2). Accessed from <http://0-web.ebscohost.com.wam.seals.ac.za/> on 10/08/2013.

Volet, J. 2001. « Francophone Women Writing in 1998-99 and Beyond: A Literary Feast in a Violent World. » *Research in African Literatures*. Vol.32(4). Accessed on 10/08/2013 from <http://0-web.ebscohost.com.wam.seals.ac.za/>.

Wa Thiang'o, Ngugi. (1987). *Writers in Politics*. London: Heinemann Educational Books Ltd.

Wisker, G. (2007). *Key Concepts in Postcolonial Literature*. London: Palgrave Macmillan.