

11 | 2020

INTERFRANCOPHONIES

Revue des littératures et cultures d'expression française



## Survivances, modernité et écriture dans la littérature francophone

Alioune Dieng et Anna Paola Soncini Fratta (éds.)

### Société, polygamie et fabrication du littéraire dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ

ALIOUNE DIANE

**Abstract** | Une lecture superficielle peut considérer *Une si longue lettre* comme un texte engagé qui dénonce la polygamie, critique les hommes et produit un discours résolument féministe. Une telle analyse idéologique ampute le texte de sa dimension littéraire qui est essentielle et qui constitue la préoccupation fondamentale de Mariama Bâ. Contre la tentation d'enfermer l'œuvre dans une dimension engagée qui est circonstancielle, nous la lisons en valorisant son caractère exemplaire et en prenant comme point d'appui la structure narrative, la présentation de la société et le discours féministe. Un tel parcours de lecture permet de manifester la fabrication du littéraire qui est au cœur du livre.

**Pour citer cet article** : Alioune Diane, « Société, polygamie et fabrication du littéraire dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ » dans *Interfrancophonies*, n° 11, Tome 2, *Survivances, Modernité et Écriture dans la littérature francophone*, Alioune Dieng et Anna Paola Soncini Fratta, éd., 2020, p. 35-56, <[www.interfrancophonies.org](http://www.interfrancophonies.org)>.

# Société, polygamie et fabrication du littéraire dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ

---

ALIOUNE DIANÉ

## INTRODUCTION

« Ma voix connaît trente ans de silence, trente ans de brimades. Elle éclate, violente, tantôt sarcastique, tantôt méprisante.<sup>1</sup> » (XVIII, 112)

Avec beaucoup de talent et une écriture marquée par une touchante sensibilité, Mariama Bâ s'intègre dans la tradition des romancières sénégalaises dont l'œuvre est une analyse de la société (Aminata Sow Fall, Nafissatou Diallo, Ken Bugul, Mame Younoussé Dieng...). Son univers littéraire est essentiellement marqué par la dimension sociale des problèmes posés. Roman de l'amour malheureux utilisant la société comme matière première, *Une si longue lettre* est un texte ouvertement partisan, un témoignage sur la condition féminine.

Mais, contrairement à ce que l'on a souvent dit ou écrit<sup>2</sup>, la réussite du texte ne dépend pas de la question traitée mais de la démarche d'écriture qui prend en charge la représentation de la réalité. Nous déplacerons légèrement la perspective d'analyse. Car *Une si longue lettre* est un roman épistolaire qui met en place un univers littéraire. La représentation négative de la polygamie, la façon dont elle

---

<sup>1</sup> Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Dakar, N.É.A.S., 1979. Toutes nos références, sauf indication contraire, renvoient à cette édition. Le chiffre romain désigne le chapitre et le chiffre arabe indique la page.

<sup>2</sup> Voir, dans les références bibliographiques, les travaux de Cheikhou Diouf, Barbara Klaw, Miriam Murtuza, Constant Tékam, et Keith L. Walker.

est vécue de l'intérieur par les femmes et la manière dont elle est utilisée comme matière à la création littéraire s'enchevêtrent dans une œuvre qui est une aventure au bout du langage. Le reportage sociologique est pris en charge par la démarche d'écriture qu'offre la trame narrative de ce roman épistolaire. Fonctionnant comme un grand succès de librairie, *Une si longue lettre* affiche en permanence une dimension littéraire lisible à travers la structure narrative (I), la peinture de la société (II) et le discours féministe (III) sur lesquels portera l'article.

## I. LA STRUCTURE NARRATIVE

Dans l'analyse, la polygamie peut légitimement être envisagée sous un angle sociologique, religieux, démographique, économique ou juridique. Mais, en ce qui concerne *Une si longue lettre*, plusieurs critiques ont la fâcheuse tendance d'oublier qu'il s'agit d'abord d'une œuvre littéraire. Bien sûr, l'idéologie est présente mais il faut d'abord interroger le livre de Mariama Bâ comme un roman et lui demander une vérité littéraire<sup>3</sup>. L'analyse de cette dimension littéraire permet de surprendre l'écrivain dans son cabinet de travail et de révéler des dimensions de l'œuvre qui nous situent sur le terrain de la littérature<sup>4</sup>.

Comme roman, l'œuvre de la romancière sénégalaise utilise le matériau de base du genre (personnages, espace, temps) et les différents modes d'exposition (narration, description, dialogue...). Les personnages qui peuplent l'univers romanesque évoluent dans un espace qui est déterminé par une temporalité. Personnages, espace, temps et techniques narratives sont essentiels dans la composition du récit. Alors, nous ne comprenons pas pourquoi Marie Grésillon néglige la catégorie spatiale et écrit : « L'étude des lieux ne semble pas mériter une fiche séparée. On demandera une courte réflexion à ce sujet. [...] *L'étude des lieux ne présente pas un grand intérêt*<sup>5</sup>. » Au contraire, les lieux sont essentiels dans l'organisation de la matière romanesque (village, concession, cinéma, terrain, voie, route, capitale, Night-club, corniche, mer, cabinet médical, plage, océan, ciel, mosquée, refuge, chaumière, rue, chemin, maison, Polyclinique, ville, banlieue, école,

---

<sup>3</sup> Cf. Philippe Hamon, « Texte et idéologie : pour une poétique de la norme », article d'abord publié dans *Poétique*, n° 49, 1982, et repris dans *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, P.U.F., 1984 ; Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, P.U.F., 2000 ; *Text et ideology/Texte et idéologie*, Centre TADAC, *Cahiers 1*, Carleton University, 1988, et Michel Vadée, *L'Idéologie*, Paris, P.U.F., 1973.

<sup>4</sup> Jean Bessière, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1990.

<sup>5</sup> Marie Grésillon, « *Une si longue lettre* » de Mariama Bâ, Issy-les-Moulineaux, Les classiques africains, 1986, p.19 et 29. Nous soulignons.

jardin d'enfants, lycée, université, véranda, horizon, maison, chambre, villa Falléen, villa SICAP, hôpital...).

Proche ou lointain, continu ou discontinu, sombre ou éclairé, connu ou inconnu, fermé ou ouvert, réel ou imaginaire, le lieu permet un intéressant jeu sur l'intérieur et l'extérieur qui est fondamental dans la création du texte. De plus, le lecteur remarquera que le récit ne se limite pas à Dakar. Les personnages principaux sont dans la capitale sénégalaise mais le récit n'ignore pas les autres parties du territoire. Dakar (Lycée Blaise Diagne, SICAP, Hôpital Aristide Le Dantec...) et ses environs (Ouakam, Ngor, Pikine, Thiaroye, Sangalkam...) sont évoqués de même que les autres parties du Sénégal (Sébikhotane, Ponty-ville, Thiès, Tivaouane, Saint-Louis, Diamniadio, Mbour, Sindia, Sine-Saloum, Popenguine, Thiadiaye, Tataguine, Diouroupe, Diakhao, Linguère, Casamance), l'Afrique Occidentale Française, appellation coloniale qui servait à désigner l'Afrique de l'Ouest, et quelques-unes de ses parties (Mali, Abidjan, Côte d'Ivoire, Dahomey, Guinée), l'Afrique du Nord et le reste du monde (France, La Mecque, États-Unis). En outre, il faut envisager le veuvage comme un couvent<sup>6</sup> (« Les murs qui délimitent mon horizon pendant quatre mois et dix jours... » ; III, 19), un espace de la réclusion où se jouent les drames et où s'élaborent les différentes réponses poétiques de la veuve aux événements, à l'histoire.

Dans la prise en charge générale de la fiction, l'écrivain choisit la lettre comme modèle de communication. Car, ainsi que son titre l'indique, *Une si longue lettre* est un roman épistolaire, genre souvent privilégié par les femmes<sup>7</sup>. À travers cette forme de communication, la destinatrice (Ramatoulaye) transmet au destinataire (Aïssatou) un message (la longue lettre) dont le contenu constitue le roman. Comprenant 28 chapitres, ce roman par lettres fonctionne surtout comme une relation de « la cascade des événements malheureux » (XXIV, 156) qui s'abattent sur la narratrice. La langue française fonctionne comme un code mais les us et coutumes et les croyances ne sont pas à négliger car ils constituent des règles non écrites à partir desquelles le réel est interprété sur des bases que partagent les personnages. Par exemple, la dentition du défunt mari présente un

---

<sup>6</sup> Voir Ousmane Dia, « Entre tradition et modernité. Le romanesque épistolaire d'*Une si longue lettre* » : <<http://docplayer.fr/35218626-Entre-tradition-et-modernite-le-romanesque-epistolaire-1-d-une-si-longue-lettre.html>>, consulté le 30 novembre 2017.

<sup>7</sup> Lire Janet Gurkin Altman, *Epistolarity Approches to a Form*, Ohio, Columbus Ohio State University Press, 1982 ; Mwamba Cabakulu, « La Lettre : genre féminin ou une spécificité générique? », dans *Palabres*, volume III, n° 1-2, *Femmes et créations littéraires en Afrique et aux Antilles*, 2000, p. 247- 253 ; Caroline Giguère, « Fonctions de l'épistolaire chez Mariama Bâ : genre de la négociation, négociation du genre », dans *Postures*, n° 5, *Voix de femmes de la Francophonie*, 2008, p. 19, et Christine Planté (dir.), *L'épistolaire, un genre féminin?*, Paris Honoré Champion, 1998, p. 17.

diastème, une fente entre les deux incisives supérieures, qui est signe de sensualité selon le personnage principal et sa mère (VI, 31 ; XIII, 73). Par contre, Daouda Dieng (XIX, 117) et Iba Sall (XXV, 165) en sont dépourvus ce qui légitime le préjugé favorable que la narratrice nourrit à leur égard. L'argument n'est pas scientifique mais il est très largement accepté par l'imaginaire collectif de la société à laquelle appartiennent les différents personnages.

La narratrice, par le jeu des pronoms (je, tu, nous, vous), insiste sur l'interpénétration de la vie des deux amies dans la production de l'œuvre (« Nos existences se côtoyaient » ; IX, 41). La socialisation des rapports débouche sur l'écriture du roman dont la trame narrative est complexe. Comme le montrent le début du chapitre I et d'autres parties du texte (IX, 41, et XVII, 107), la narratrice raconte deux histoires parallèles et, en même temps, soudées par l'amitié. L'épistolière présente un véritable programme narratif : « Hier, tu as divorcé. Aujourd'hui, je suis veuve » (I, 8). Raconter ces deux histoires, c'est écrire le roman qui couvre à peu près quatre mois dix jours.

Les deux amies sont ensemble au début du roman, ensuite elles sont séparées par les aléas de leur parcours individuel. Divorcée, l'une est interprète aux États-Unis ; abandonnée par son mari, l'autre est désormais veuve au Sénégal. La distance qui sépare les deux amies légitime la lettre qui se termine logiquement quand elles seront de nouveau réunies : « Demain, c'est bien la fin de ma réclusion. Et tu seras là, à portée de ma main, de ma voix, de mon regard » (XXII, 139). Si nous essayons de reconstituer le récit, nous nous rendons compte qu'il commence quand les deux personnages sont au Sénégal et se termine quand ils vont être de nouveau réunis. En notant que « le récit procède par retours en arrière<sup>8</sup> », Marie Grésillon omet curieusement les anticipations qui font aussi partie du travail sur le temps. Le récit est à la fois fragmenté et éclaté par l'anachronie par rétrospection et l'anachronie par anticipation, mais il demeure cohérent et le lecteur reconstitue facilement l'ordre des différents événements qui interviennent à travers les histoires racontées.

La figure de l'émettrice est intéressante. Bien sûr, elle se donne le beau rôle (XVII, 108) et se peint comme une femme exemplaire : trente-cinq ans de fidélité et douze enfants. Elle est sympathique dans son humanité de femme blessée. D'ailleurs, elle reconnaît qu'elle est « excessivement sentimentale » (IV, 24) ; ce qui est confirmé par le jugement de Mawdo : « Débarrasse-toi de ton excès de sentimentalisme, rêveuse. Accepte la réalité dans sa brusque laideur » (XII, 66). Perturbée psychologiquement, émotive, fouguese, sincère, volontaire, idéaliste, généreuse et honnête, elle est simplement « humaine, trop humaine ». « Toujours frondeuse », selon Daouda Dieng (XIX, 117), elle a cependant

---

<sup>8</sup> Marie Grésillon, *op. cit.*, p. 9.

le jugement troublé. Parlant à partir d'une *position* marquée par « le découragement », « la rancœur », « la détresse » et la « tristesse », elle envisage à plusieurs reprises l'inconduite de son mari comme une trahison (IV, 22 ; V, 27 ; XII, 67 ; XIV, 79) dont elle mesure l'ampleur. Elle attire la pitié du lecteur. Irrésistiblement. Complètement abattue, « offusquée », « crucifiée » par le choc, elle est effarée, perd la sérénité et se répète parfois pour se convaincre de la réalité (V, 25-27 ; XVI, 101-103). D'un point de vue narratologique, elle confisque la parole et s'adresse à son amie ou interpelle directement son défunt mari, les docteurs ou les justiciers<sup>9</sup>. Les autres ne parlent pas, ils sont connus à travers la narratrice<sup>10</sup>, la veuve qui « arrange » tout et assure de façon magistrale la mise en texte.

D'ailleurs, le roman est un laboratoire où s'expérimente constamment l'écriture. Le motif de la lettre y est omniprésent : énonciation des lettres que Modou envoyait à sa fiancée quand il était étudiant en France, mention des nombreuses lettres d'Aïssatou toujours rapportées par Ousmane, évocation de la lettre que dictait Modou lorsque la mort l'a surpris, allusion à la lettre de Jacqueline à ses parents, aux mots d'amour reçus par Samba Diack, aux lettres que s'écrivent les deux amies... Reproduction intégrale de la lettre de la veuve à Daouda Dieng qui est remise au destinataire par Farmata, de celle qu'Aïssatou adresse à Mawdo pour lui signifier la rupture définitive et de celle qui constitue le roman...

Parmi les multiples éléments qui font l'originalité du style, on peut retenir : une écriture simple et directe, la manipulation de l'émotion (I et XVII), le langage du cœur, l'art du proverbe, l'art de la satire et, surtout, une écriture parfois poétique. Par exemple, ponctué par la phrase « je survivais », le chapitre XVI est un passage poétique qui expose comment la veuve, devenue chef de famille par la force des choses, affronte les problèmes du quotidien (XVI, 99-105). Cette écriture poétique est aussi visible dès la première page quand l'écrivain exploite la question qui consiste paradoxalement à fermer les yeux pour voir<sup>11</sup>. La même dimension se retrouve dans l'évocation de la mère (XXIV, 161-162). Ces mots sur la mère, lourds de douleur et de poésie, illustrent le rapport entre création et réception dans cette déchirante confession et montrent que, dans le champ littéraire, « il n'y a d'œuvre qu'à la rencontre active d'une intention et d'une attention<sup>12</sup>».

---

<sup>9</sup> Sur l'interpellation, voir Alioune-B. Diané, « *En même temps que j'écris ces lignes...* » : la mise en scène de l'écriture dans *Le Nœud de vipères* de François Mauriac », dans *Revue Sénégalaise de Langues et de Littérature*, nouvelle série, n<sup>os</sup> 1-2, 2012, *Territoires de la langue. Hommage à Mohamadou Kane*, p. 392-395.

<sup>10</sup> Marie Grésillon, *op. cit.*, p. 9, 30 et 32.

<sup>11</sup> Alioune-B. Diané, « Fermons les yeux pour voir », à paraître.

<sup>12</sup> Gérard Genette, « Présentation », *Esthétique et Poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Seuil, 1992, p. 8.



Et puis, la question qu'on se pose est la suivante : quand est-ce que la destinataire remettra la lettre à la destinataire ? Aïssatou ne recevra probablement jamais la lettre ; elle n'est qu'un prétexte, un paravent : le véritable destinataire, c'est le lecteur<sup>13</sup>. D'ailleurs, Daouda Dieng pose cette question « À qui t'adresses-tu Ramatoulaye ? » (XIX, 119). La narratrice a visiblement beaucoup de pouvoirs car, parfois, elle se comporte comme Dieu dans sa création : le voyage de Tante Nabou est décrit dans les moindres détails avec une précision hallucinante (déplacement, réflexions intimes) alors que la présentation de Jacqueline est complète (XIV, 82-89). De plus, elle présente la lettre à Daouda Dieng dont elle est l'auteur mais, malgré ses justifications, peut-elle se souvenir de « l'exact contenu » (XII, 62) de la lettre d'Aïssatou à Mawdo ? Au moins dans ces trois passages, la narratrice est omnisciente. Significativement, elle ménage le lecteur et, d'une certaine manière, lui fait la cour en essayant de le séduire. La lettre porte, en elle-même, l'inscription du lecteur car elle va jusqu'à prévoir les réactions de la destinataire : « Je t'ai quittée hier en te laissant stupéfaite sans doute par mes révélations » (V, 25). C'est à ce niveau-là que s'opère le tour de force littéraire : privée et confidentielle, la lettre appartient à l'intimité des deux amies mais, pour devenir une œuvre littéraire, elle est mise sur la place publique ; ce qui est contraire aux exigences de la société sénégalaise qui valorise la réserve et la pudeur.

La formule d'appel, l'*incipit*, la clause et la signature montrent très clairement qu'il s'agit d'une seule lettre dont les différentes étapes sont soigneusement marquées : « À demain (III, 19) ; « Je t'ai quittée hier » (V, 25) ; « À demain, mon amie » (XXVII, 173), etc. Même l'émettrice est prise au piège de cette histoire captivante : « Je souffle. J'ai raconté d'un trait ton histoire et la mienne » (XVII, 107). Sans aucune référence

---

<sup>13</sup> Sur la lecture, consulter Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 ; Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, VI, « L'œuvre et la communication, (Lire, La communication) », p. 51-278 ; Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977 ; Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction française, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985 ; Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduction française, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985 ; Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduction française, Paris, Gallimard, 1978 ; Jouve Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993 ; *La Lecture littéraire*, sous la direction de Michel Picard, Paris, Clancier-Guénéaud, 1987 ; Louis Marin, *Le Récit est un piège*, Paris, Éditions de Minuit, 1978 ; Michel Picard, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986 et *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1989 ; *Poétique*, n° 39 (*La Théorie de la réception en Allemagne*), septembre 1939 ; Claude Reichler, *La Diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Éditions de Minuit, 1979 ; Jean Rousset, *Forme et signification*, 4<sup>ème</sup> édition, Paris, Librairie José Corti, 1969, p. XXII ; Michel P. Schmitt et Alain Viala, *Savoir-lire. Précis de lecture critique*, 5<sup>ème</sup> édition, Paris, Didier, 1982, p. 13-17, et, Tzvetan Todorov, « La Lecture comme construction », *Poétique de la prose, Choix suivi de Nouvelles Recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1978, p. 175-188, et *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.

explicite aux nombreuses études sur Mariama Bâ<sup>14</sup>, Mouhamed Habib Kébé relit le roman dans une perspective pédagogique et écrit : « C'est ainsi que les lettres successives, de la mort de Modou à la veille de la sortie de l'état de veuvage, informent l'amie vivant aux États-Unis des principaux événements du présent et du passé qui ont un intérêt certain<sup>15</sup> ». Cette lecture est fautive par rapport au sens du texte qu'elle aurait dû suivre. Car Mouhamed Habib Kébé confond malheureusement lettre et chapitre. Il n'y a pas, comme il le dit, de « première lettre », « lettre 2 », « lettre 3 », « lettre 4 », « lettre 5 », « lettre 6 », « lettre 7 », « lettre 8 », « lettre 9 »<sup>16</sup>... La même erreur est reprise par Caroline Giguère qui parle de la « cinquième lettre » et de la « première lettre »<sup>17</sup>. Il n'existe qu'une seule lettre subdivisée en vingt-sept chapitres et il faut bien faire la différence entre une lettre, une longue lettre et une si longue lettre. La lettre est tellement longue qu'elle excède la taille d'une correspondance normale ; c'est que veulent simplement dire l'adverbe et l'adjectif qui se rapportent au substantif « lettre ».

Le personnage central monopolise la parole et ne dit que ce qu'elle veut bien dire. Son prénom n'est révélé qu'au chapitre 19 alors que son nom de famille ne sera jamais connu. Elle nous donne l'identité complète de certains personnages alors que, pour d'autres, elle fournit juste le prénom ou la fonction. Que l'on utilise l'analyse immanentiste du récit qui prévaut généralement en narratologie en s'appuyant sur les travaux de Gérard Genette<sup>18</sup>, ou que l'on envisage les textes suivant une approche polyvalente, énonciative et interactionnelle, du point de vue vulgarisé par Alain Rabatel<sup>19</sup>, on se heurte à une réalité textuelle : la narratrice ne s'efface pas au profit de l'histoire racontée. Au contraire, en assumant le récit, elle se signale par une présence envahissante et une fonction dominante, elle évalue et interprète les faits, elle parle de son vécu et de ses rapports avec les autres. Confisquant la parole, elle assume ainsi les fonctions classiques qui sont celles de tout narrateur (fonction narrative, fonction de régie ou de contrôle) et les fonctions complémentaires non

---

<sup>14</sup> Le même reproche peut être formulé contre Marie Grésillon (*op. cit.*) qui, dans une étude pourtant très stimulante, ne fournit aucune référence bibliographique relative à l'œuvre.

<sup>15</sup> Mouhamed Habib Kébé, *Lire et enseigner « Une si longue lettre » de Mariama Bâ*, Dakar, Édisal, 2018, p. 25.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 25 *sqq.*

<sup>17</sup> Caroline Giguère, « Fonctions de l'épistolaire chez Mariama Bâ : genre de la négociation, négociation du genre », *op. cit.*, p. 22.

<sup>18</sup> Notamment *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, et *Nouveau discours sur le récit*, Paris, Seuil, 1983.

<sup>19</sup> Dans une abondante production théorique, on retiendra *Une histoire du point de vue*, Paris-Metz, Klincksieck-CELTED, Université de Metz, 1997 ; *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1998 ; *Argumenter en racontant*, Bruxelles, De Boeck, 2004, et *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, *op. cit.*, tome 1, *Les points de vue et la logique de la narration*, et tome 2, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2009.



exclusives (communicative, explicative, généralisante ou idéologique, testimoniale ou modalisante, métanarrative). Totalement dominée par son inflation verbale, l'émettrice d'*Une si longue lettre* est donc une identité construite par la fiction littéraire qui lui attribue un prénom, une détermination socio-professionnelle, une position sociale privilégiée et une somme de traits physiques et moraux.

Narrateur-personnage, l'épistolière s'insère dans le récit de façon dynamique. Car, dans ce récit homodiegétique<sup>20</sup>, la déception et la colère constituent deux puissants mobiles qui soutiennent l'écriture. Mais, à un niveau plus profond, l'insertion de la narratrice dans le récit se fait par rapport à une double orientation : une situation conflictuelle, qui est la conséquence de ses rapports avec son entourage (mari, Binetou, Dame Belle-mère) et une situation d'écriture dans laquelle la place son veuvage. Visible dans le langage musclé de l'émettrice, la situation conflictuelle, qui est porteuse de dynamisme, est au cœur de l'écriture.

De plus, la fin ne ferme pas complètement l'œuvre ; une autre lettre est possible car l'émettrice ne renonce pas au bonheur. Tout commence quand tout finit : un tout autre roman est possible (« Fin ou commencement ? (XXII, 139) Je t'avertis déjà, je ne renonce pas à refaire ma vie. [...] Tant pis pour moi, si j'ai encore à t'écrire une si longue lettre... » (XXVII, 175), car la littérature est proprement infinie<sup>21</sup>. C'est dans ce possible que s'inscrit le programme dont la littérature est porteuse qui, entre autres volets, s'intéresse la présentation de la société.

---

<sup>20</sup> Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994, p. 149-152 ; Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, op. cit., p. 64, et *L'Analyse du récit*, Paris, Nathan, 2000, p. 47-54.

<sup>21</sup> Pour plus de détails, on se référera à Jean Bessière, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, op. cit., p. 7 ; Raymonde Debray-Genette, « Comment faire une fin », *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988, p. 85-112 ; Jacques Derrida, « Hors-livre », *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 9-67 ; Colin Dickson, « Théorie et pratique de la clôture : l'exemple de Maupassant dans *La Maison Tellier* », dans *The French Review*, volume 64, n° 1, octobre 1990, p. 43-53 ; Claude Duchet et al., *Genèses des fins*, Saint-Denis, PUV, 1996 ; Philippe Hamon, « Clausules », dans *Poétique* n° 24, 1975, p. 495-526 ; Barbara Herrnstein-Smith, *Poetic closure : a Study of how Poems End*, Chicago, University of Chicago Press, 1968 ; Armine Kotin-Mortimer, *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985 ; Guy Larroux, « Mise en cadre et clausularité », dans *Poétique*, n° 98, 1994, p. 247-253 ; *Le Mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995 ; M. Marti, « La Clôture narrative, proposition théoriques d'analyse », dans *Narratologie*, 1999, p. 134-154 ; Alain Montandon et al., *Le Point final*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand présentés par Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Publication de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1984 ; Stéphanie Orace, « Vers une poétique clausulaire. Disparition achèvement, clôture dans l'œuvre de Claude Simon », dans *Poétique*, n° 133, 2003 : 1, p. 45-60, et Jacques Rancière, *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, p. 9.

## II. LA PEINTURE DE LA SOCIÉTÉ

Le roman peut être lu comme un reportage sociologique, c'est un roman de mœurs. En prolongeant la tradition établie par les premiers romanciers sénégalais (Amadou Mapaté Diagne, Abdoulaye Sadj, Ousmane Socé), Mariama Bâ fait de la représentation de la société l'une des orientations majeures de son œuvre. Ainsi, à travers *Une si longue lettre* (1979) et *Un Chant écarlate* (posthume, 1981), envisage-t-elle respectivement les problèmes du ménage polygame et ceux du couple mixte. En évitant difficilement la tentation de la survalorisation et le piège de l'idéalisation excessive, elle jette un regard sans complaisance sur la société. Le récit a une réelle valeur sociologique car il peut, en partie, être lu comme un document comprend des informations sur la société sénégalaise. Parmi les multiples éléments qui servent de matériau à la composition romanesque, on peut citer : les pratiques sociales (la cour, le mariage, le deuil, le veuvage, la polygamie, le rapport cousin-cousine...), les valeurs (la honte, la noblesse, la dignité, les castes...), les religions (Islam, Animisme, Christianisme), la rumeur, tradition et modernité, les problèmes de l'éducation (école coranique, école française, psychologie de l'enfant, éducation sexuelle...), les croyances (ensorcellement, fée souris, cauris, dents du bonheur, la femme, la mère... ).

La société n'apprécie pas du tout le mariage de l'Ivoirienne Jacqueline qui a désobéi à ses parents protestants pour se marier avec Samba Diack. De la même façon, et pour des raisons différentes, elle est choquée par les mariages des deux amies. L'émettrice a osé opter pour une position à la fois contraire aux exigences de l'Islam et de la tradition animiste (VII, 35). Le cas d'Aïssatou est beaucoup plus complexe, car il s'agit d'une mésalliance. Par sa mère, Mawdo est issu des *Guélouars* du Sine. Son statut est très enviable dans une société qui croit encore aux castes ainsi que le montre le rapport entre Ramatoulaye et la griote Farmata. Dans la culture de la société sénégalaise, le mariage entre un Toucouleur noble et une griotte est inacceptable. Croyant « qu'une bijoutière n'a pas de cœur » (XVI, 105), la société développe des préjugés sur lesquels s'appuie la famille de Mawdo qui, « barricadée dans sa dignité boudeuse » (IX, 43), déconsidère Aïssatou (XII, 61) qui est « une proie facile pour sa belle-mère<sup>22</sup> ». Mawdo n'est pas totalement responsable ; que pouvait-il faire « devant cette mère rigide, pétrie de morale ancienne, brûlée intérieurement par les féroces lois antiques » (XII, 61) ? Issue d'une « noble descendance » (XI, 57), Tante Nabou, vivant toujours dans le passé (XI, 53), se met à penser que « son "seul homme" lui échappait, par la faute de cette maudite bijoutière, pire qu'une griotte. La griotte

---

<sup>22</sup> Marie Grésillon, *op. cit.*, p. 37.

porte bonheur. Mais une bijoutière ! ... Elle brûle tout sur son passage comme un feu de forge » (XI, 54).

Logique avec elle-même, elle ourdit sa vengeance (IX, 43 ; X, 51 ; XI, 54 ; XI, 58 ; XV, 91) avec une implacable férocité car elle ne peut pas digérer une telle défaite. Pour elle, « la véracité de la loi du sang » (XI, 57) est indiscutable. Le mariage de son fils et de son homonyme lui permet de punir la bijoutière, de savourer sa victoire et de retrouver une sérénité en sachant que « le sang est retourné à sa source » (XII, 61). On pourra comprendre la vision d'Aïssatou qui est particulièrement critique à l'égard de sa belle-famille et « de sa noblesse déchue » (IX, 43).

Pour la société de l'époque, les deux amies sont des « diablasses » (VI, 32 ; VIII, 37) et des « écervelées » (VI, 32) formées à l'école française. Chacune d'elles est le prototype de « la courte robe » (VIII, 37) dont le comportement déstructure le tissu social traditionnel. D'ailleurs, c'est ce que redoute Tante Nabou quand elle confie à son homonyme : « En vérité, l'instruction d'une femme n'est pas à pousser » (XI, 60) et, sans avoir l'air d'y toucher, critique sévèrement la première épouse de son fils : « Et puis, je me demande comment une femme peut gagner sa vie en parlant matin et soir » (XII, 60). Comme beaucoup d'intellectuels sénégalais, Aïssatou et Ramatoulaye sont des *homines duplices*<sup>23</sup>, des hommes doubles qui sont déterminés par une culture africaine et par une culture occidentale. Écartelées « entre le passé et le présent » (VIII, 40), elles portent en elles cette double culture qui leur donne une certaine originalité mais les place, en même temps, dans une situation étrange et délicate qui était déjà celle de Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, qui était incapable de faire la synthèse entre les appels simultanés et discordants de l'Afrique et de l'Occident. Puissant moyen d'émancipation, l'école française permet « la régression de l'ignorance » (IX, 47) et fait partie, comme l'Église et l'Armée, qui est évoquée à la même page (IX, 48), des « appareils idéologiques d'État » dont parle Louis Althusser<sup>24</sup>. Par exemple, la narratrice élabore un plaidoyer pour l'enseignement et, comme l'avait déjà proposé Ahmadou Mapate Diagne dans *Les Trois volontés de Malic*, insiste, en même temps, sur la nécessaire fréquentation des forges, des ateliers,

---

<sup>23</sup> Pour cette dimension, voir Ousmane Dia, « Entre tradition et modernité. Le romanesque épistolaire d'*Une si longue lettre* », article cité, et Papa Samba Diop, *Archéologie littéraire du roman sénégalais. L'écriture romanesque et cultures régionales au Sénégal. Des origines à 1992 : de la lettre à l'allusion*, Frankfurt, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1995, et « *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, genre narratif à double ancrage culturel », dans *Francophonica*, n° 2, 1993, p. 71-114.

<sup>24</sup> « Idéologie et appareils idéologiques d'état », dans *Positions (1964-1975)*, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 66-125.

des cordonneries<sup>25</sup>... Car, de même que les enseignants, les travailleurs manuels traditionnels doivent pleinement jouer leur partition dans le développement de la société.

D'un point de vue littéraire, la société constitue une force agissante dans le roman ; elle exerce une terrible pression sur les personnages. Malgré la modernité galopante, les traditions sont là, vivaces. « Pour se convaincre de la survie des traditions, il faut sortir de Dakar », note très exactement Tante Nabou (XI, 57) dont la réflexion est trahie par la narratrice. Mais, à Dakar, la tradition est sérieusement bousculée (XXII, 142).

Dans le roman, la charge contre Dame Belle-mère, dont le lecteur ignore l'identité et à qui la société attribue d'énormes privilèges, est d'une violence inouïe. D'emblée, le personnage se signale par sa cupidité et par la monétarisation des relations sentimentales (XV, 94), présente aussi dans *Karim* d'Ousmane Socé à propos de la rivalité Badara-Karim<sup>26</sup>. Sous la plume de la narratrice, Dame Belle-mère devient une « rapace » (IV, 23) contre laquelle se multiplient les remarques assassines (III, 15 ; XIII, 70 ; XIV, 77 ; XV, 93-96 ; XV, 96). La charge contre Dame Belle-mère atteint le *summum* de l'intensité possible quand la narratrice décrit sa radicale transformation. Et, l'un des moments où l'émettrice jubile, c'est quand la Belle-mère est humiliée lors du partage des biens ; elle n'aura ni la villa SICAP, ni la villa *Falléen*.

La haine contre la petite Nabou et contre Binetou n'est pas aussi violente. À propos de Binetou, par exemple, la narratrice note : « la présence à mes côtés de ma coépouse m'énerve » (II, 10). Celle que la veuve s'obstine à nommer « enfant » (III, 15 ; XIV, 77 ; XIV, 78 ; XV, 97, et XVI, 104), car elle a l'âge de sa fille Daba dont elle était la « meilleure amie » (78), est présentée comme une « victime » (XV, 94 ; XXI, 137) évoluant dans « sa prison dorée » (XV, 94) et complètement dépassée par la situation : « Dame Belle-mère sanglotait. Binetou ? L'indifférence assise. Que lui importait ce qui se disait. Elle était déjà morte intérieurement... depuis ses épousailles avec Modou » (XXI, 138). Cependant, la technique est cousue de fil blanc ; elle essaie de dévaloriser Binetou, qui a pourtant un rang égal au sien, elle est sa coépouse.

Dans la création et l'insertion des personnages dans l'intrigue, la narratrice se plaît à les dédoubler : le combat de Tante Nabou contre la bijoutière va être prolongé par son homonyme alors que Daba, prenant fait et cause pour sa mère, va se substituer à elle et écraser la famille de

---

<sup>25</sup> Paris, Larose, 1920, V, « Malic veut être forgeron », p. 24 *sqq.*

<sup>26</sup> Ousmane Socé, *Karim roman sénégalais suivi de Contes et légendes d'Afrique Noire*, préface de Robert Delavignette, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1948, V-VI, p. 50-62.

sa coépouse. Au-delà des principaux concernés, d'autres membres de la famille héritent des conflits, prolongent les rivalités et les vivent intensément. D'ailleurs, le rapport aux autres personnages n'est pas très net ; il est ambigu. C'est une représentation qui adopte le schéma attirance-répulsion. L'émettrice et la réceptrice sont des enseignants alors que Mawdo, Daouda Dieng, Samba Diack et Nabou appartiennent au milieu médical. Si la narratrice aime encore son défunt mari, éprouve du respect pour Mawdo et a une sorte de bienveillance pour Daouda Dieng, elle plaint sa coépouse Binetou et, par contre, déteste Dame Belle-mère dont elle savoure l'humiliation. Le groupe nominal « meilleure amie » apparaît dans la relation entre la narratrice et sa confidente (qui résiste au temps), il intervient aussi dans la relation Daba-Binetou qui va voler en éclat.

L'appartenance du personnage central au milieu de l'enseignement donne au roman épistolaire écrit à la première personne des allures autobiographiques mais il s'agit de fiction. Version d'un monde possible, le fictif se positionne par rapport au monde réel et effectif dont il se différencie. Celle qui, à l'intérieur de la fiction, raconte l'histoire s'appuie sur « l'effet de réel »<sup>27</sup> mais elle nous situe dans le cadre d'une œuvre littéraire. Car, dans la publication de la lettre, Mariama Bâ se retire et délègue ses fonctions au personnage central. Intradiégétique, la narratrice se charge de raconter sa propre histoire et celle des autres rétrospectivement et présentement. L'instance narrative est à la fois alimentée par les souvenirs et la subjectivité de l'émettrice. Habilement, elle alterne les moments où elle est en société et les moments où, « enfin seule » (XIV, 77), elle analyse les faits de manière implacable. De la même façon, parfois elle est engagée dans l'action, parfois elle est en retrait et prend une distance qui lui permet de comprendre les événements et l'attitude des autres personnages : « Je n'ai jamais autant observé » (IV, 21).

Par l'intermédiaire des aventures individuelles présentées, le roman met en scène le mouvement et les turbulences qui agitent la société. Promenade à travers les couloirs de la société, l'œuvre, comme le voulait Michel Butor, est ainsi un « laboratoire du réel<sup>28</sup> ». La littérature est, de cette façon, rapprochée des plus brûlantes manifestations de la vie ; elle utilise la société comme matière première.

Le sujet abordé dans ce roman se situe au cœur du problème de représentation<sup>29</sup>. Le rapport des femmes à la société (re)pose le

<sup>27</sup> Roland Barthes, « L'Effet de réel », dans *Communications*, 11, 1968, p. 84-89 ; repris dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.

<sup>28</sup> « Le Roman comme recherche », *Essais sur le roman*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>29</sup> Sur le problème de la représentation, lire Alioune-B. Diané, *La Représentation de Socrate dans la littérature française de la Renaissance*, Thèse de doctorat d'État, Université de Dakar, 1998, p. 72-86 ; Claude-Gilbert Dubois, « L'Outil et le Modèle »,

problème, essentiel dans toute la littérature, de la référence à la réalité. Fixée à travers une tradition établie par des textes canoniques que sont la *Poétique* d'Aristote, *La République* et le *Cratyle* de Platon, cette problématique révèle une hésitation culturelle<sup>30</sup>. Partagée entre deux extrêmes à la fois figurés par la *Poétique* d'Aristote (toute littérature est imitation) et le *Laocoon* de Gotthold Ephraïm Lessing (l'art ne peut reproduire le réel), la création littéraire a toujours hésité entre la prescription (copier) et l'interdiction (ne pas copier).

L'écriture prend en charge la représentation de la vie. Dispersé à travers l'œuvre, le vocabulaire *wolof* permet au roman de manifester la couleur locale et de s'enraciner dans le milieu de sa naissance et de son développement. *Document* sur la société sénégalaise, le récit est également un *monument* de langage. Dans sa production, il passe constamment de l'expression des motifs sociaux de l'œuvre à leur intégration dans le processus de la création littéraire. À partir d'une matière première sociale (la polygamie, le deuil, le réseau de relations), l'écrivain aboutit à un produit fini qui constitue un signe littéraire. La solitude et la réclusion créent des conditions particulièrement favorables à l'éclosion de l'écriture. Cette transformation est réalisée à l'aide d'opérations littéraires qui n'ont rien à voir avec l'idéologie. À bien lire *Une si longue lettre*, nous voyons la romancière en train de fabriquer le littéraire.

Dans le récit, la représentation, qui constitue l'une des forces de la littérature<sup>31</sup>, ne peut donner que des lueurs de réel. Car le réel n'est

---

*Histoire littéraire de la France*, par un collectif sous la direction de Pierre Abraham et Roland Desné, tome II, 1492-1600, sous la direction d'Henri Weber, Paris, Éditions Sociales, 1975, p. 79-129 ; *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle*, études réunies par Jean Lafond et Augustin Redondo, Paris, Librairie Philosophique Jean Vrin, 1979 ; « La Représentation en fiction », dans *Littérature*, n° 57, 1987 ; « Représentations de l'origine. Littérature, Histoire, Civilisation », dans *Cahiers Annales C.R.L.H.-C.I.R.A.O.*, n° 4, 1987, et Roger Zuber, « La Critique classique et l'idée d'imitation », dans *R.H.L.F.*, LXXI, 1971, p. 385-399.

<sup>30</sup> Consulter, parmi tant d'autres travaux, Erich Auerbach, *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduction française, Paris, Gallimard, 1983 ; Roland Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de Sémiologie du Collège de France, prononcée le 7 Janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978 ; Laurent Jenny, « Poétique et représentation », dans *Poétique*, n° 58, 1984, p. 171-195 ; *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, et Claude Morali, « Inscire la vie », *La Licorne*, n° 14, 1988, p. 39-59.

<sup>31</sup> Roland Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de Sémiologie du Collège de France, prononcée le 7 Janvier 1977*, op. cit., p. 21. Parmi beaucoup d'autres études, voir Buci-Glucksmann, « Une Esthétique baroque du palimpseste », dans *Cahiers Confrontation*, n° 16, p. 13-30 ; Pierre Calderon, « Sur la notion d'image », dans *Studia Romanica et Anglica Zagrabienisa*, volume 23, n° 1-2, 1978, p. 153-166 ; Claude-Gilbert Dubois, « Artifice imite et diversifie. Réflexions sur la morphogenèse de l'œuvre au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Corps Écrit*, XV, (*Répétition et variation*), 1985, p. 105-116 ; André Gardies, « Écriture, image, texte », dans *Études Littéraires*, volume 6, n° 3, p. 445-455 ; Philippe Hamon, « Texte et architecture », dans *Bérénice*, volume 9, n°



pas représentable ; rebelle à toute formalisation, il est « impossible », ainsi que le dit Jacques Lacan, ou « innommable », comme l'affirme Samuel Beckett. Mais la littérature ne veut se rendre à cet « impossible » de faire coïncider l'ordre pluridimensionnel du réel à l'univers unidimensionnel d'un langage morcelé et à la quête d'une unité insaisissable. Tout le travail de la littérature est dans ce refus. La narratrice promène un regard amusé et particulièrement critique sur la société sénégalaise mais la quasi-totalité des éléments exposés s'ordonne en fonction d'un discours féministe qui informe en profondeur l'écriture du roman.

### III. UN ROMAN FÉMINISTE

Marquée par une prise de conscience de la situation faite à la femme, *Une si longue lettre* constitue d'abord un témoignage sur la condition féminine. La veuve insiste particulièrement sur la vie au jour le jour des femmes et sur leurs problèmes quotidiens. Toutes les catégories de femmes trouvent leur place marquée à l'intérieur de l'œuvre (jeunes filles, lycéennes, étudiantes, femmes au foyer, femmes au travail, veuves, vieilles, célibataires, mères, tantes, enseignantes, sages-femmes, sœurs, épouses, divorcées...).

Dans le roman, la narratrice pose de façon très nette les éléments d'une réflexion sur le statut de la femme et les problèmes du ménage polygame. La femme est littéralement écrasée par le poids des traditions multiséculaires et surtout par l'inconduite des hommes, comme le montrent les interrogations inquiètes de l'épistolière (V, 25, 27).

Certes, le discours partisan de la narratrice n'excuse pas tout à fait les femmes (cupidité des belles-mères et des belles-sœurs) mais, de façon générale, le personnage remet en cause une société essentiellement dirigée par les hommes à l'image de l'Assemblée nationale contre laquelle elle exerce son ironie. Dans sa perspective, les hommes sont, en grande partie, responsables de la situation des femmes. En affichant les marques idéologiques de son discours et en indiquant très nettement le lieu à partir duquel elle parle, elle instruit un

---

20, 1987, p. 290-308, repris dans *Poétique*, n° 78, 1988, p. 3-26 ; Agnès Minazzoli, *La Première ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 ; Thomas Pavel, « Convention et représentation », *La Représentation en fiction, op. cit.*, p. 31-41 ; Ioana Em. Petrescu, « Niveaux de configuration dans la construction de l'image », dans *Critique et poétique. Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, n° 3, 1981, p. 12-25 ; Elisabeth Ravoux-Rallo, « Littérature et représentation », *Sociologie du Sud-Est*, nos 35-36, 1983, p. 31-36 ; Michael Riffaterre, « Intertextual Representation : On Mimesis as Interpretive Discourse », dans *Critical Inquiry Chicago*, volume 11, n° 1, p. 141-162, et *Désir, représentation, textualité, Degrés*, n° 49-50, 1987.

procès destiné à dénoncer l'inconduite des hommes (Modou, Mawdo, Samba Diack) et symbolisé par le face-à-face avec Iba Sall (XXV).

Les femmes sont victimes. Ce que dénonce la narratrice, c'est une société faite pour les hommes qui maintiennent la femme dans un niveau inférieur. Pour elle, la responsabilité de la société est entière dans le fléau que constitue la polygamie qui apparaît une fois dans une note de bas de page (XVIII, 113) et une fois dans le corps du texte (XXI, 133). Les deux amies sont au premier plan mais de nombreuses femmes sont ou ont été dans un ménage polygame : Dame Belle-mère, Tante Nabou, Binetou, la petite Nabou, les trois femmes de Tamsir, les quatre femmes de Farba Diouf... Contrairement à ce que fait Marie Grésillon, il ne faut donc pas limiter les coépouses à Binetou et à Nabou<sup>32</sup>. Les réactions des femmes sont différentes : alors que certaines, à force de compromissions, supportent difficilement la situation, d'autres choisissent courageusement de divorcer comme Aïssatou ou sombrent dans la dépression à l'instar de Jacqueline.

Le féminisme apparaît d'un bout à l'autre du roman. La femme est dans une situation très difficile. Les responsables sont la société, les hommes et les femmes elles-mêmes (IX, 42-43). Malgré les moqueries, les deux amies assument leur féminisme ; elles ont un statut de pionnières (VI, 32, et XII, 67). Perspicace, la veuve ne laisse rien échapper (XIV, 82). Elle s'en donne à cœur joie. En plus des propos féministes placés dans la bouche de Daouda Dieng (XIX, 120) et de l'idéalisation du couple Daba-Abdou, la narratrice, qui condamne sans réserve les hommes (XII, 66-67), élabore un plaidoyer pour les femmes au foyer (XX, 123) et présente une sorte de confession de foi (XXVII, 173). Cette orientation résolument féministe lui permet de prendre sa revanche sur les hommes contre lesquels elle développe une violente charge. Modou et Mawdo sont en partie excusés (XXII, 142). Il n'en est pas de même pour Tamsir. Accompagné de Mawdo et de l'Imam, il vient annoncer à Ramatoulaye que son mari a épousé une deuxième femme (XIII, 71). Après la célébration du quarantième jour de la mort de Modou, Tamsir, accompagné des mêmes personnages, vient demander la main de la veuve (XVIII, 111). Au plan littéraire, la deuxième scène reprend et inverse la première. Dans cette scène savoureuse, l'émettrice prend un malin plaisir à humilier Tamsir et se débarrasse, après lui, de Daouda Dieng, même si elle le respecte et montre beaucoup moins de mépris à son égard.

Après l'élimination de Tamsir et de Daouda Dieng, « la meute affamée » (XXI, 136), avec des « rêves de conquérants » (XVIII, 113), se lance à l'assaut de la veuve qui résiste héroïquement pour l'instant et qui a « une réputation de « lionne » ou de « demeurée » (XXI, 136) mais qui, pour autant, « ne renonce pas à refaire sa vie » (XXVII, 175).

---

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 42-43.

Une ironie féroce se développe contre les hommes qui ont une lourde responsabilité dans le statut subalterne de la femme. En plus de leur concupiscence, ils ne font rien pour changer la situation ; ils en profitent de manière éhontée (XIV, 81). Vraisemblablement, la narratrice, par son prénom et son comportement, peut être mise en rapport avec le personnage de Ramatoulaye dans *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembène Ousmane<sup>33</sup>.

Dans son organisation interne, le récit porte une dimension partisane. Tout est vu à travers les yeux d'une femme. La confiance est un prétexte à une dénonciation sociale. C'est pourquoi ce roman aux allures féministes utilise souvent le procédé de la généralisation. Et le personnage fait des confidences qui en disent long sur ses conceptions (XXVII, 173). Mais il faut préciser que le discours féministe que tient la romancière est le produit d'une représentation qui choisit de privilégier la vision négative de l'homme et de survaloriser la femme. D'une certaine manière, elle écrit *Les Aventures de la différence*<sup>34</sup>. Les personnages qui peuplent l'univers romanesque seront évalués à l'aune d'une posture partisane. Contrairement à ce que privilégient beaucoup d'études<sup>35</sup>, c'est une représentation.

Il est tentant d'interpréter le livre comme une œuvre engagée dans laquelle la narratrice développe un propos féministe et défend une thèse. Les éléments idéologiques et l'abondante matière sociale sont passés au tamis de la rhétorique. La lettre reproduit le désarroi éprouvé par la narratrice qui, comme le voulait Montaigne, se confie au papier<sup>36</sup> et parle ainsi de son attitude : « j'ouvre ce cahier, point d'appui de mon désarroi » (I, 5). Tout entière dans son texte, tout entière au verbe attaché, elle écrit, comme Saint-John Perse, « Pour mieux vivre<sup>37</sup> » et médite les grandes questions existentielles qui ont attiré l'attention des hommes<sup>38</sup>. Plus qu'un passe-temps, l'écriture devient une véritable activité existentielle, une autre possibilité d'exister. Elle recouvre la période qui s'étend de la mort du mari à la fin

---

<sup>33</sup> Sembène Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket, 1960. Voir Marie Grésillon, *op. cit.*, p. 91.

<sup>34</sup> Gianni Vattimo, *Les Aventures de la différence*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

<sup>35</sup> Voir, dans les références bibliographiques, les travaux de Christel Assaad, Djotaayi Dieguenye, Simone Andrea Feaster-Armour, Malin Haaker, Nicki Hitchcott et J. Obii J. Nwachukwu-Agbada.

<sup>36</sup> Michel de Montaigne, *Les Essais*, édition critique établie par Pierre Villey et Verdun Louis Saulnier, Paris, P.U.F., 1965, III, 1, 790B, « De l'utile et de l'honeste » : « Je parle au papier, comme je parle au premier que je rencontre : Qu'il soit vray, voicy dequoy ».

<sup>37</sup> *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1972, p. 449-459, 576 et 1207.

<sup>38</sup> Voir, par exemple, Philippe Daros, *L'Art comme action. Pour une approche anthropologique du fait littéraire*, Paris, Gallimard, 2012 ; *Épistémologie du fait littéraire. Rénovation des paradigmes littéraires critiques*, sous la direction de Philippe Daros, Paris, Champion, 2012, et de Micéala Symington et Paul Bretel, *Littérature et édification au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2012.

du veuvage (quatre mois dix jours). L'acte d'écrire est similaire à un accouchement ; c'est pourquoi la veuve dit : « Je ressens une immense fatigue » (XXXII, 139). L'émettrice écrit pour supporter le poids de la douleur. Emportée par son élan, elle écrit une lettre qui deviendra un roman de cent soixante-quinze pages. La distance entre les deux interlocuteurs (Sénégal–États-Unis) légitime l'écriture de la lettre mais leur coprésence y met logiquement fin car Aïssatou vient passer ses vacances au Sénégal. De plus, quand les deux amies vont se réunir, elles vont privilégier la parole. « À demain, mon amie. Nous aurons donc du temps à nous, Aïssatou, d'autant plus que j'ai obtenu la prolongation de mon congé de veuvage » (XXVII, 173).

La société sénégalaise est installée au cœur d'une mutation inachevée. La modernité est un vernis, car les personnages ont souvent un comportement qui cadre avec la société traditionnelle. Or, pour celle-ci, la monogamie est une exception ; la polygamie est la règle. Rien que pour son plaisir, Modou Fall a douze enfants avec sa première femme et trois avec la deuxième ; quant à Mawdo, il en a quatre avec Aïssatou et deux avec la petite Nabou. Dans l'univers traditionnel, les enfants sont une richesse et non une charge. Le formatage des membres de la société les oriente vers une compréhension particulière du partage, de la générosité et du sacrifice que représente, pour eux, la polygamie.

« L'éloquence du miroir » (XIV, 81) dont parle l'émettrice renvoie aussi à ses propres compétences rhétoriques. Le récit est marqué par la maîtrise des stratégies discursives et des techniques narratives. La chronologie est constamment rompue par l'intervention du passé et du futur. Légitimée par l'amitié et la distance qui sépare l'émettrice de la réceptrice, la lettre est écrite « en guise de réponse » (I, 5) ; elle porte en elle-même l'inscription d'un passé autorisant l'intervention des souvenirs. Le temps du veuvage est intégré dans la technique narrative, car il permet à la veuve de faire un bilan critique de sa vie en posant un regard sévère sur la société et les hommes. Le récit n'est pas linéaire puisqu'il présente deux périodes : celle du veuvage au cours de laquelle la lettre est rédigée et celle de la vie des deux amies qui puise aux sources de l'enfance et rejoint le présent de l'écriture.

La réclusion est un territoire. La veuve se dégage de la pression sociale, échappe à la censure et profite d'une liberté inespérée. Arrachant une parole que personne ne lui a donnée, elle « reterritorialise<sup>39</sup> » une vie jadis dominée et contrôlée par le social. Cette dimension constitue une des politiques de l'écriture<sup>40</sup>. Dans son

---

<sup>39</sup> Voir notamment Félix Guattari et Gilles Deleuze, *L'Anti-Œdipe*, Éditions de Minuit, 1975 ; *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975 et *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, 1980.

<sup>40</sup> Jacques Rancière, *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*, *op. cit.*

économie interne, le récit atteint une intensité émotionnelle qui relève de l'exceptionnel. Complètement détruite par le geste de son mari, la veuve, qui aime parler, utilise l'espace de l'écriture pour se reconstruire, pour réparer son âme<sup>41</sup> car elle note très bien : « le vide m'entourait » (XV, 91). Muselée par la société, la femme profite de la réclusion pour s'emparer d'elle-même et de ses propres limites au point d'en éclater : « Être femme ! Vivre en femme ! Ah Aïssatou ! » (XX, 124). Ayant perdu sa réserve, la veuve se retrouve enfin et parle d'elle-même, de ce qui l'intéresse, des hommes et de la société. La réclusion est un espace inespéré pour libérer une parole longtemps refoulée, longtemps *rentrée*. Souffrir en silence et se taire : voilà la contrainte qui pèse sur la femme : « J'ai en moi assez de souvenirs à ruminer. Et ce sont eux que je crains car ils ont le goût de l'amertume » (III, 19). Désormais, elle écrit à partir de ce silence. L'écriture est un moyen de faire son deuil mais, aussi et surtout, une façon d'être entre femmes, « un entre-elles qui n'a pas attendu les théorisations des féministes occidentales pour affirmer son énergie<sup>42</sup> ». L'interdiction est une *inter-diction*<sup>43</sup>, l'expression d'une féminité retrouvée : « Ma voix connaît trente ans de silence, trente ans de brimades » (XVIII, 112). La lettre échappe au social et exprime une liberté perdue et retrouvée ; elle permet à l'épistolière de vivre pleinement sa féminité. C'est la résistance par l'écriture<sup>44</sup>.

Le personnage opère une représentation ; il cherche à défendre les femmes et non les hommes. La représentation est négative car elle accentue les défauts des hommes. Très en avance sur son temps, Ramatoulaye montre la voie qui se retrouve dans la prise de parole des femmes qui annoncent un autre ton, un autre son de cloche. Aïssatou et Daba figurent un idéal. Or, l'idéal relève de l'utopie. Aïssatou vit à l'étranger (ce qui la soustrait à la pression sociale) alors que le couple Daba–Abdou constitue un rêve nourri par la narratrice.

De l'amour rêvé ou idéalisé à travers le couple Daba–Abdou à l'amour vécu, il y a une grande différence. Même si Ramatoulaye affirme que « la saveur de la vie, c'est l'amour. Le sel de la vie, c'est l'amour encore » (XX, 124). *Une si longue lettre* est le roman de l'amour malheureux. Ronsard, Hugo, Vigny, Lamartine, Éluard, Senghor, etc. ont confié leur douleur au papier. Mais celui vers qui tous les regards des hommes de lettres se tournent, c'est Aragon qui, dans

---

<sup>41</sup> Alexandre Jollien, *La Construction de soi. Un usage de la philosophie*, Paris, Seuil, 2006.

<sup>42</sup> Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar*, Aubervilliers, adpf-publications, 2006, p. 20. Voir aussi *Assia Djébar, nomade entre les murs. Pour une poétique transfrontalière*, textes édités par Mireille Calle-Gruber, Paris-Bruxelles, Maisonneuve et Larose, 2005.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>44</sup> Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

sa simplicité complexe, a fixé de manière remarquable cette orientation : « *Il n'y a pas d'amour heureux* », chante-t-il dans *La Diane française*<sup>45</sup>. Pris en charge par un vocabulaire particulièrement négatif (trahison, tromperie, vengeance, braise, poison...), l'amour débouche sur la déception, la souffrance, la folie ou la rupture (Aïssatou–Mawdo, Ramatoulaye–Modou, Jacqueline–Samba Diack...). Du point de vue de Ramatoulaye et d'Aïssatou, l'échec de la relation amoureuse provient, pour une large part, de la socialisation des rapports et des défauts des hommes.

À cet amour, souvent malheureux, Aïssatou oppose l'amitié envisagée comme une valeur stable et sûre : « L'amitié a des grandeurs inconnues de l'amour. Elle se fortifie dans les difficultés, alors que les contraintes massacrent l'amour. Elle résiste au temps qui lasse et désunit les couples. Elle a des élévations inconnues de l'amour. Tu m'apportais en aide tes privations, toi la bijoutière » (XVI, 104). Les deux amies, dans la société sénégalaise sont deux sœurs. D'ailleurs, deux enfants de l'épistolière portent des prénoms de Mawdo et d'Aïssatou. Et, à travers le personnage de la bijoutière qui est la « meilleure amie » (VI, 31) de l'émettrice, Mariama Bâ repense magnifiquement le concept de noblesse. La lecture est également un puissant moyen d'émancipation car elle donne à la bijoutière ce que la vie lui refuse (XII, 64). Il faut préciser qu'il s'agit de littérature et non de réalité car la société sénégalaise n'est pas encore prête pour accepter cette position<sup>46</sup>. Étroitement imbriqués, l'amour et l'amitié s'articulent et se complètent harmonieusement dans la production du roman.

De la sorte, *Une si longue lettre* s'inscrit dans la tradition des grands textes sur l'amitié que nous ont laissés des écrivains comme Aristote, Cicéron, Sénèque, saint Bernard, saint Augustin, Montaigne, Mauriac, ou Senghor<sup>47</sup>. Multiforme (Ramatoulaye–Aïssatou, Modou–Mawdo, Ramatoulaye–Daouda Dieng), l'amitié a un rôle social mais aussi une fonction esthétique. Ainsi le rapport avec Aïssatou permet-il à la destinataire de souder, dans son livre, l'amour et l'amitié. Désormais, elle peut survivre et évoquer ses souffrances à travers un cahier qui deviendra un roman.

---

<sup>45</sup> Louis Aragon, « Il n'y a pas d'amour heureux », *La Diane française, Œuvres poétiques complètes*, édition critique établie par Jean Ristat et Olivier Barbarant, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2007, p. 1004.

<sup>46</sup> C'est ce remaniement que réalisent d'ailleurs Léopold Sédar Senghor (Alioune-B. Diané, *Senghor porteur de paroles*, Presses Universitaires de Dakar, 2010, p. 31-32, 70, 174-175), et Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, nouvelle édition, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 22.

<sup>47</sup> Voir les études d'Ousmane Dia, « Entre tradition et modernité. Le romanesque épistolaire d'*Une si longue lettre* », article cité, et d' Alioune-B. Diané, *Senghor porteur de paroles*, *op. cit.*, p. 202.



## CONCLUSION

Comme écrivaine, Mariama Bâ donne une superbe leçon d'écriture. Partie d'une matière première sociale, elle aboutit à un produit littéraire qui est le résultat d'une représentation. *Une si longue lettre* montre un écrivain au travail. Il est impossible de reproduire le réel, ainsi que l'affirment Blaise de Vigenère dans ses commentaires sur Philostrate<sup>48</sup> et, quelques années plus tard, Cyre Foucault dans son *Discours tiré de Platon*<sup>49</sup>. Les femmes tenteront donc de piéger l'image de la société dans un « langage, qui ne dit rien, ne se tait jamais et s'appelle "littérature"<sup>50</sup> ». La peinture de la société et le discours féministe qui donnent des lueurs de réel sont subsumés par les opérations que réalise la romancière qui donne à voir un texte littéraire qui se fabrique sous les yeux du lecteur.

Si le réel est l'objet du désir de la littérature, on peut penser que ce désir est utopique. Mais, l'utopie a bien un lieu, c'est la langue. C'est peut-être pourquoi, dans la figuration des hommes, l'épistolière opère une déviation qui passe de la peinture sociale au geste qui produit. Dans cette aventure langagière à laquelle l'invention verbale caractéristique des écrivains africains nous invite, la société et les hommes passent à l'arrière-plan au profit de l'œuvre littéraire comptable de la pure beauté du geste de l'artiste. Alors, la conformité au modèle ne saurait aucunement être une exigence première et absolue car, comme le dit malicieusement Montaigne, « [...] qui ne cognoit pas Socrate, voyant son pourtrait, ne peut dire qu'il luy ressemble<sup>51</sup> ».

ALIOUNE-B. DIANÉ

(Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

---

<sup>48</sup> *Le Premier livre des Tableaux de plate-peinture de Philostrate Lemnien Sophiste Grec, Traduction et Commentaire de Philostrate : les Images ou Tableaux de plate-peinture*, Paris, 1578, *Préface*, p. 1 (Bibliothèque de l'Arsenal, 4° BL 5122), *Préface*, p. 2.

<sup>49</sup> *À Madame ma Maistresse, Les Epistres amoureuses d'Aristenet, tournées de grec en françois par Cyre Foucault, sieur de la Coudriere, avec L'Image du vray amant. Discours tire de Platon*, Poitiers, Andre Citoys et Isaac Barraud, 1597 (Bibliothèque Personnelle et Bibliothèque Municipale de Lyon La Part-Dieu, 800. 293), p.4.

<sup>50</sup> Michel Foucault, « L'Homme et ses doubles », *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

<sup>51</sup> *Les Essais*, édition citée, II, 12, 601A.

## ŒUVRES CITÉES

- ASSAAD Christel, « La Femme entre tradition et modernité dans le roman *Une si longue lettre* de Mariama Bâ », 2012, kandidatuppsats, Linnéuniversitetet, Växjö : <<http://lnu.diva-portal.org/smash/get/diva2:589863/FULLTEXT04.pdf>>.
- BA Mariama, *Une si longue lettre*, Dakar, N.É.A.S., 1979.
- CABAKULU Mwamba, « La Lettre : genre féminin ou une spécificité générique ? », dans *Palabres*, volume III, n° 1-2, *Femmes et créations littéraires en Afrique et aux Antilles*, 2000, p. 247- 253.
- DIA Ousmane, « Entre tradition et modernité. Le romanesque épistolaire d'*Une si longue lettre* » : <<http://docplayer.fr/35218626-Entre-tradition-et-modernite-le-romanesque-epistolaire-1-d-une-si-longue-lettre.html>>.
- DIEGUENYE Djotaayi, « The Gathering of Women in Mariama Ba's Fictional World », Cortland: *Wagadu* volume 1, 2004, également disponible sur Internet : <<http://appweb.cortland.edu/ojs/index.php/Wagadu/article/viewFile/381/725>>.
- DIOP Papa Samba, « *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, genre narratif à double ancrage culturel », dans *Francophonica*, n° 2, 1993, p. 71-114.
- DIOUF Cheikhou, « La Parité en Islam », dans *Langues et Littératures, Revue du Groupe d'Études Linguistiques et Littéraires G.E.L.L.*, n° 16, janvier 2012, p. 7-20.
- DIOUF Cheikhou, « L'Image de l'Islam dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ » : <<https://docplayer.fr/117938-L-image-de-l-islam-dans-une-si-longue-lettre-de-mariama-ba-cheikhou-diouf.html>>.
- FEASTER-ARMOUR Simone Andrea, « La Polygamie vue et vécue dans *Une si longue lettre* par Mariama Ba et *Xala* par Ousmane Sembene», Skidmore College Master of Arts in Liberal Studies (MALS), 2006 : <[https://creativematter.skidmore.edu/mals\\_stu\\_schol/39](https://creativematter.skidmore.edu/mals_stu_schol/39)>.
- GIGUERE Caroline, « Fonctions de l'épistolaire chez Mariama Bâ : genre de la négociation, négociation du genre », dans *Postures*, n° 5, *Voix de femmes de la Francophonie*, 2008, p. 19-28.
- GRESILLON Marie, « *Une si longue lettre* » de Mariama Bâ, Issy-les-Moulineaux, Les classiques africains, 1986.
- HAAKER Malin, « La femme africaine dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ et *Assèze l'Africaine* de Calixthe Beyala », kandidatuppsats, Linnéuniversitetet, Växjö, 2013 : <<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:713134/FULLTEXT01.pdf>>.
- HITCHCOTT Nicki, « 'Confidently Feminine'? Sexual Role-Play in the Novels of Mariama Bâ », Laila Ibnlfassi and Nicki Hitchcott, *African Francophone Writing*, Oxford, Berg, 1996, p. 139-152.
- KEBE Mouhamed Habib, *Lire et enseigner « Une si longue lettre » de Mariama Bâ*, Dakar, Édisal, 2018.
- KLAW Barbara, « Mariama Ba's *Une si longue lettre* and Subverting a Mythology of sex Based Oppression », dans *Research in African Literatures*, Summer, 31 (2), 2000, p. 132-150.
- MILLER Christopher, « Senegalese Women Writers, Silence, and Letters: Before the Canon's Road », *Theory of Africans*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990, p. 246-293.
- McELANEY-JOHNSON Ann, « Epistolary Friendship: La prise de parole in Mariama Bâ's *Une si longue lettre* », dans *Research in African Literatures*, n° 2, p. 110-121.
- MORTIMER Mildred, « Enclosure/Disclosure in Mariama Bâ's *Une si longue lettre* », dans *The French Review*, n°1, 1990, p. 69-78.
- MURTUZA Miriam, « The Marriage and Divorce of Polygamy and Nation: Interplay of Gender, Religion, and Class in Sembene Ousmane and Mariama Bâ », dans AZODO Ada U. (ed.). *Emerging Perspectives on Mariama Ba: Postcolonialism, Feminism, and Postmodernism*, Trenton/New Jersey, Africa World Press Inc., 2003, p. 175-204.

- NWACHUKWU-AGBADA J. Obii J., « One Wife for one Man : Mariama Ba's Doctrine of Matrimony », J. Obii J. Nwachukwu-Agbada : *MFS Modern Fiction Studies*, volume 37, number 3, Project Muse, Published by The Johns Hopkins University Press, 1991, p. 561-573.
- PLANT Deborah G., « Mythic Dimensions in the Novels of Mariama Ba », dans *Research in African Literatures*, Summer, 27 (2), 2000, p. 102-111.
- SEMUJANGA Josias, « Les méandres de l'autobiographie *Une si longue lettre* », *Dynamique des genres dans le roman africain, éléments d'une poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 117-130.
- TEKAM Constant, « Polygamie, d'hier à aujourd'hui », dans *Le Français dans le monde*, n° 6, 2003, p. 17-24.
- WALKER Keith L., « Postscripts: Mariama Ba, Epistolarity, Menopause, and Post Coloniality », dans *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, Eds. GREEN Mary Jean, GOULD Karen, RICE-MAXIMIN Micheline, YEAGER Jack A. et WALKER Keith L., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 246-282.
- WALKER Keith L., « Mariama Ba, Menopause, Epistolarity, and Postcolonialism », *Counter modernism and Francophone Literary. The Culture Came of Slipknot*, Durham & London, Duke University, 1999, p. 127-147.