

INTERGÉNÉRICITÉ OU ÉCRITURE ASSOCIATIVE DU ROMAN NÉGRO- AFRICAIN POSTCOLONIAL : ORALITÉ ET ÉCRITURE DANS UNE SI LONGUE LETTRE DE MARIAMA BA

Papa Saliou THIOUNE

Université Cheikh Anta Diop, Sénégal

thiounesalou@outlook.com

Résumé : La littérature africaine orale a subi un bouleversement remarquable au contact de l'écriture. Les écrivains africains dont Ahmadou Kourouma, Henri Lopez, Cheik Ndao, Aminata Sow fall..., trempés de la culture du terroir et initiés au mode traditionnel de communication, se trouvent dans la situation complexe d'exprimer la pensée et l'émotion nègre à travers un canevas littéraire nouveau. Nonobstant le génie d'auteurs africains de s'arrimer à la nouvelle ligne de création, des « éléments souches » consubstantielles à la réalité noire, restent, sciemment ou non, encore indigestes à l'écriture du fait du caractère suigénéris¹ des langues. Cette endogénie donne lieu au phénomène de diglossie², au ménage de genres et codes langagiers dans des textes africains. L'histoire littéraire des œuvres africaines en langue française révèle, en trame fond, des influences plurielles d'éléments focaux savamment articulés pour mettre en œuvre le narratif des africains avec une esthétique en charge d'en assurer la réception. Ces différentes manifestations se présentent dans *Une si longue lettre* de Mariama Ba, roman dont l'écriture est commandée par le concert des traditions auquel appelle la civilisation de l'universel qui détermine la période postcoloniale. Sa lecture décèle des marques d'oralité aussi bien dans le dispositif langagier que dans le procédé narratif. Cet article se donne, ainsi, pour objet d'examiner la manifestation de cette civilisation de l'universel en tant qu'expression littéraire dans ledit ouvrage et d'en analyser l'importance dans la perspective de l'œuvre.

Mots-clés : Suigénéris, endogénie, diglossie.

Abstract : African oral literature has undergone a significant upheaval through contact with writing. African writers such as Ahmadou Kourouma, Ferdina Oyono, Cheik Ndao, Aminata Sow fall..., steeped in the culture of the land and initiated into the traditional mode of communication, find themselves in the complex situation of expressing Negro thought and emotion through a new literary canvas. Notwithstanding the genius of African authors to tie themselves to the new line of creation, "stem elements" consubstantial to the black reality, remain, knowingly or not, still indigestible to the writing because of the suigenized³ character of languages. This endogenous gives place to the phenomenon of diglossia⁴ and household of genders and language codes in African texts. The literary history of the African works in French language reveals, in background, several influences of focal elements skilfully articulated to implement an aesthetics in charge of ensuring the reception of it. These different manifestations are presented in *Une si longue lettre* by Mariama Ba, a novel whose writing is ordered by the

¹ Suigénéris : théorie de la non superposabilité des langues, par le linguiste Ferdinand De Saussure.

² Diglossie : coexistence de deux [variétés linguistiques](#) dans un même espace (géographique, littéraire...).

³ Suigénéris: theory of the non-superimposability of languages, by the linguist Ferdinand De Saussure.

⁴ Diglossia: coexistence of two linguistic varieties in the same space (geographical, literary...).

concert of traditions called for by the civilization of the universal which determines the postcolonial period. Reading it reveals marks of orality both in the language device and in the narrative process. Therefore, the purpose of this article is, to examine the manifestation of this civilization of the universal as literary expression in the said work and to analyze its importance from the perspective of the work.

Key words : Suigenis, endogeny, diglossi.

Introduction

Une si longue lettre est un roman à thèse, à la fois plaidoyer et réquisitoire à travers un discours hautement féministe, qui fustige au passage les clivages sociaux et préjugés politiques. La plume du personnage-narrateur décline, par la méthode épistolaire, les failles d'une société qu'elle accuse de désuète et portée par les vices de la gente masculine. Parallèlement, elle ébauche, en filigrane, les contours d'un idéal de société où la femme, à l'image de l'Afrique indépendante, s'affranchit des artifices misogynes jugés obsolètes, et prend part aux responsabilités décisionnelles dans une gestion participative de la vie.

Ce projet d'inclusion sociale se fera porter, au plan littéraire, par une esthétique du même ordre : une écriture inclusive née d'une démarche éclectique trouvant ses racines dans la nature hybride de l'espace culturel wolof, et ayant ses ramifications dans la symbiose des différents apports qui composent cette dernière. Cette démarche se réclame une approche créative souveraine se faisant le décalque artistique dont la forme épouse les traits culturels du monde wolof postcolonial sis à la charnière des civilisations africo-occidentales. En effet, ce concert des traditions auquel appelle l'Afrique indépendante a donné naissance à une écriture ouverte où l'énonciation s'africanise en entraînant, en son sein, des outils discursifs puisés du patrimoine oral auquel l'auteur et son public demeure intimement empreints. Dans un article intitulé « *la littérature africaine et son public* », Roger Mercier remarque qu'une influence sociolinguistique consciente ou non commande le fait littéraire des auteurs africains : « Quelles qu'aient été ses études ultérieures pendant son adolescence et sa jeunesse, tout écrivain a été marqué d'abord, à l'âge où la personnalité commence à se former, par les récits

entendus à la veillée, dans sa famille ou sur la place du village de la bouche des vieillards dépositaires des mythes, des légendes et de la sagesse des ancêtres »⁵.

Enseignante de son état, la psychopédagogie a servi de levier à l'approche littéraire de Mariama Ba. Un examen anthropologique du lectorat amène la romancière à subordonner sa perspective aux spécificités de la réception en adaptant l'esthétique au mode de perception de l'esprit wolof. Les référents de l'imaginaire local et les usuels intrinsèques à l'oralité constituent, ainsi, les outils ressources pour une synchronie de la mémoire du lectorat-cible et la problématique de l'œuvre. La question qui motive ce travail est dès lors : Quels sont les outils de l'oralité insérés dans ce roman et leurs sens dans le jeu narratif ? Nous nous proposerons de les identifier suivants des traits esthétiques et linguistiques relevant des canaux de l'écriture. À cet effet, une attention sera d'abord portée sur les genres à formes longues, ensuite sur ceux à formes courtes, enfin sur les procédés extralinguistiques.

1. Les formes longues

Pour quelques raisons que ce roman convoque l'oralité, c'est surtout pour la transposition des modèles narratifs des genres ici retenus et leur portée dans le jeu énonciatif.

1.1. Le conte

Ici, il est convoqué, moins pour son schéma narratif vu par Greimas, V. PROPP ou J. Campbell, que pour sa vertu initiatique exaltée par Amadou Hampaté BA (1969, p.21) en préambule de *Kaïdara* :

« Conte conté, à raconter...

Seras-tu véridique ?

Pour les bambins qui s'amuse au clair de lune, la nuit

⁵ <http://bajag-mujabitsi.blogspot.com/2008/01/de-loralit-localise-dans-la-littrature.html>, 22/10/2020.

*Mon conte est une histoire fantastique.
Quand les nuits de la saison froide s'étirent et s'allongent,
À l'heure tardive où les fileuses sont lasses,
Mon récit est un conte agréable à écouter.
Pour les mentons velus et les talons rugueux,
C'est une histoire véridique qui instruit
Ainsi je suis futile, utile, instructif... »*

Genre majeur de la littérature orale, le conte est à la fois ludique et pédagogique parce que féérique et initiatique. Pour ces doubles propriétés, il se prête aisément dans ce roman. Sa dimension fictive l'adapte en effet au caractère irréel du roman et sa nature communicative au caractère épistolaire du récit.] Servant à fustiger ou à magnifier selon le besoin, il est encore évoqué dans ce roman pour célébrer une forme d'éducation marquée par sa méthode douce et efficiente dans le projet de socialisation de l'individu. Ce vecteur de valeurs foncièrement humaines est assuré par les dépositaires et garants de la sagesse ancienne, notamment tante Seynabou. Cette didactique par l'apologie des vertus est employée surtout comme argument de comparaison dans les approches initiatiques subies par Binetou et Nabou, coépouses respectives de Ramatoulaye et Aïssatou. Nabou s'illustre par des qualités distinctives d'une épouse modèle, vertus acquises au chevet de son homonyme et tante, par le biais d'une éducation de proximité, de veille permanente et par la chaleur de l'oralité :

« C'était surtout par les contes, pendant les veillées à la belle étoile, que tante Nabou avait exercé son emprise sur l'âme de la petite Nabou, sa voix expressive plaignait l'inquiétude de l' Aimée toute de soumission. Elle saluait le courage des téméraires ; stigmatisait la ruse, la paresse, la calomnie ; elle réclamait sollicitude pour l'orphelin et respect pour la vieillesse. Mise en scène d'animaux, chansons nostalgiques tenaient haletante la petite Nabou. Et lentement, sûrement, par la ténacité de la répétition, s'insinuaient en cette enfant, les vertus et la grandeur d'une race ». p.91-92

Quant à Binetou, elle est le fruit d'un contexte nouveau affecté par les travers de la modernité. Eduquée dans un environnement de précarité financière et morale, Binetou grandit sous l'aile d'une mère hantée par le profit, obnubilée par la quête d'un mieux-être.

« Quant à Binetou, elle avait grandi en toute liberté, dans un milieu où la survie commande. Sa mère était plus préoccupée à bouillir la marmite que d'éducation ». p.93

1.2. L'épopée

L'épopée est un discours idéologique célébrant une vision du monde par le biais d'un personnage hors du commun qui porte les idéaux et cristallise les valeurs qualifiantes de son groupe. Le récit épistolaire lui emprunte deux traits particuliers : d'une part, la solennité des circonstances d'émission de la parole épique à travers la recreation de son contexte de production lors de la mise en scène du deuil de Modou FALL, et d'autre part, la figure emblématique de la parole à savoir le griot ; virtuose de la langue et détenteur certifié de la mémoire commune. Il incarne à la fois une catégorie socioprofessionnelle et un personnage déterminant aussi bien dans le jeu politique et social dans l'espace sénégalais à l'image de Balla Fasséké dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Sa transposition dans le champ romanesque obéit au souci d'une esthétique appropriée à une éthique qui la commande. La première répond à des préoccupations anthropologiques faisant africaniser l'univers littéraire par la méthode combinatoire des codes d'expression notamment, associer l'écriture au fait de l'oralité qui définit l'imaginaire du lectorat ciblé. Cette démarche est sous le principe d'imprimer du crédit au procès tenu à l'encontre des temps modernes à travers ce personnage inscrit dans un contexte nouveau où sa fonction se débat contre l'assaut corrosif des mutations sociales. L'écriture romanesque le réinvente, ainsi, sous deux angles :

- La dénaturation de la fonction communicative du griot : Le rôle de la griotte au deuil de Modou FALL, par l'orientation qu'elle donne à la séance et la nature de ses interventions, reconfigure les circonstances de production des performances épiques où ce maître du verbe fait le « woy jalooré »⁶ :

« La griotte de la famille des Fall (...) conclut : j'ai beaucoup à dire sur vous Fall, petits enfants de Damel Modiodio, qui avez hérité d'un sang royal. Mais l'un de vous n'est plus. Aujourd'hui n'est pas un jour joyeux. Je pleure avec vous Modou, que je qualifiais de « sac de riz » car il me donnait fréquemment un sac de riz. Recevez donc les sommes, vous les dignes veuves d'un homme digne. » p.16

Toutefois, le sens de son intervention axé particulièrement sur le gain, en des moments de tristesse, est une défaillance dans la responsabilité du griot de ne visiter la mémoire que pour des principes qui fortifient la conscience commune, et ce, en seul honneur de sa corporation. C'est une représentation parodique du sceau de la parole vraie dans sa reconversion où la force du verbe se monnaie contre l'éloge courtesane. Et cette reproduction difforme, résultat de la tempête des indépendances qui secouent les fondements socioculturels, désigne la dégénérescence de l'éthique de la parole dans la corporation des grands maîtres où celle-là était jadis associée à la personne qui la profère : « Là où l'écrit n'existe pas, l'homme est lié à sa parole, il est engagé par elle. Il est sa parole, et sa parole témoigne de ce qu'il est. » (Hampâté Bâ, 1992, p.122).

- La survivance de l'éthique griotte par le rôle du personnage de Farmata, régulatrice sociale : Amie et griotte de Ramatoulaye depuis bien longtemps, elle assiste et soutient celle-ci en tous lieux et circonstances. Elle lui reste loyale et solidaire et lui prête ses services divinatoires pour l'assister dans la gestion solitaire de sa famille et l'orienter dans la direction à donner à sa vie post-veuvage. En qualité de confidente et conseillère, Farmata illustre, ainsi, les qualités et devoirs de fidélité, de solidarité et de compassion indéfectibles qui lient de façon générale le griot à son prince. Elle incarne l'éthique griotte dans

⁶ Woy jalooré : chanter la geste.

l'exaltation des valeurs du groupe et l'exécration des points de déchéance humaine. Aussi traite-t-elle Ibrahima SALL d'impudique et de dévergondé et d'impudique : « *ñàkk kersa* », « *ñàkk jom* ».

L'introduction de l'épopée appuie l'esprit satirique de ce roman. Elle lui confère une vertu cathartique par la technique de la déconstruction dont use généralement l'épopée pour s'inventer une issue dans des situations de crise intense où les valeurs et alternatives connues jusque-là sont remises en question. Florence Goyet dit de l'épopée que : « ...elle permet ainsi au public de voir le présent chaotique. (Finalement,) elle lui permet de « juger » : de visualiser obscurément, mais profondément, quelle sortie peut se trouver la crise, selon quelles lignes radicalement nouvelles, la société peut être reconstruite »⁷.

1.3. *Le mythe*

Il est une production culturelle d'une communauté dont elle régit l'organisation politique et sociale, et définit les modes de pensée et de croyance. Selon D Bassirou (2008, p.144), le point de vu de P. Ansart sur ce genre est : « Le récit mythique apporte le réseau de signification par lequel s'explique et se pense l'ordre du monde dans sa totalité ; par ce récit des origines, le monde physique trouve sa raison d'être et ses désignations ; par les avatars des héros se trouve expliquée la distribution des choses et des êtres ».

Le mythe intègre, en filigrane, le récit de Mariama BA pour apporter la lumière sur l'interaction sociale. À l'image des récits cosmogoniques qui éclairent certains phénomènes de la nature, il est employé ici à des fins anthropologiques pour informer du soubassement des rapports entre certains personnages. Ainsi, le principe de la belle naissance « *juddu bu rafet* », source de l'antagonisme de tante Nabou et sa bru Aïssatou, se lit sous l'éclairage du mythe de référence du kajoor dont il évoque les contours. Au regard du récit tiré de *Société wolof et discours du*

⁷ GOYET Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion 2006.

pouvoir de D Bassirou (2008, p.147-148), la condescendance de Njaajaan njaay⁸ vis-à-vis de son demi-frère Buubu Mbaarik apparaît en palimpseste dans ce roman. Ce dernier naquit de la même mère que Njaajaan Njaay - Fatoumata SALL, fille de Lamtoro⁹ - mais d'un père que d'aucuns disent être l'esclave du défunt père de ce dernier. Ne jugeant pas son demi-frère bien né, comme lui de père almoravide, il s'exila du Walo¹⁰ au Jolof¹¹ sous peine de voir son honneur terni en l'apparentant à Buubu Mbaarik qui l'avisait d'une visite.

Le même schème se prête en toile fond réadapté au projet romanesque par la technique du palimpseste. Au nom du même principe, tante Seynabou, de la noblesse Géléwar¹², ne voulant point d'une descendance assombrie par une bijoutière lançait à sa bru : « ton existence, Aïssatou, ne ternira jamais sa noble descendance ». p.57. Et, à la place de l'exil, elle choisit de rétablir l'indignité en mariant son fils Maodo à sa nièce et homonyme pour que les griots disent de ses petits-fils : « le sang est retourné à sa source ». p.61

Pour l'auteur, l'interférence du mythe comme éclairage dans le champ romanesque va au-delà d'une simple volonté d'expliquer les intrigues sociales. L'intergénéricité s'impose comme une approche incontournable répondant à la nature de la situation culturelle de l'écrivain négro-africain au génie métissé et dont le talent s'attèle à informer de et par la vision propre au milieu pour tantôt affirmer tantôt infirmer. Ainsi, l'exogamie, donnée comme une ouverture sociale à laquelle appelle l'œuvre en question, est concomitamment un appel à la civilisation d'une esthétique ouverte où des traditions littéraires s'articulent et s'enrichissent. Delà l'emploi d'autres formes à la taille plus assimilable par l'usage quotidien.

⁸ Njaajaan Njaay : nom du héros

⁹ Lamtoro : lignée princière

¹⁰ Walo : royaume naal

¹¹ Jolof : royaume vasal, frontalier

¹² Géléwar : lignée princière du royaume du sine

2. Les formes courtes

Elles se présentent comme une manifestation littéraire par insertion, dans l'écriture, de modèles discursifs oraux parfois traduits quasi littéralement [et transcrits] par souci de fidélité dans la restitution en préservant la chaleur de l'oralité.

2.1. *Le proverbe*

Genre très populaire, il fascine pour sa pertinence et son caractère elliptique. En Afrique où l'oralité demeure le mode de communication privilégié, le proverbe procède, pour cette raison, de l'archivage de la mémoire collective et reflète, pour son évidence, la sagesse et la fécondité intellectuelle d'un groupe producteur. La romancière l'exploite du fond du patrimoine commun pour puiser, depuis les ressources partagées, les vérités consensuelles familières susceptibles de lier le projet littéraire aux habitudes cognitives de l'opinion ciblée. La remémoration, par Aïssatou, de maximes tenues de sa proximité avec sa grand-mère est la marque d'une pédagogie et d'une forme de culture reposant sur un mode de transmission orale. « La mère de famille n'a de temps pour voyage. Mais elle a du temps pour mourir ». p.147

En effet, dans la société traditionnelle, la quête du savoir n'était pas livresque. Elle était plutôt auditive avec le voisinage des sages ou des dépositaires-transmetteurs.

Par ailleurs, l'exploitation du patrimoine proverbial reproduisant les paroles de « l'opinion commune » convoque un mode discursif oral dans la narration. C'est l'expression d'une oralité vivante dans l'écriture, à travers l'application quotidienne d'une jurisprudence enracinée dans la conscience populaire, permettant de délibérer des multiples procès de la vie. À chaque situation, se prête au moins un dicton. Comme en témoigne le recours au proverbe par Aïssatou, quand il s'est agi de s'expliquer les raisons doctrinales qui doivent

maintenir une femme dans son foyer, quelle que soit la situation : « On ne brûle pas un arbre qui porte des fruits ». p.62.

Encore, s'agissant toujours d'Aïssatou, quand il a consisté à comprendre les motifs de la grossesse de sa fille qu'elle croyait avoir mis à l'abri du besoin : « On a beau nourrir un ventre, il se garnit quand même à votre insu. ». p.151

2.2. *La devise ou Tagg*

Ce type de discours est généralement spécifique à toutes circonstances. Généalogique et laudatif, il évoque, de façon orale et majestueuse, les hauts faits d'un ancêtre afin d'inviter, par le pouvoir du verbe, ses descendants à l'imiter voire le dépasser. La référence à l'ancêtre est un appel à l'honneur, un impératif à l'action. Il est par essence propre aux circonstances particulières notamment les veillées d'arme, les intronisations et festivités royales entre autres. Aussi Balla Fasseké entonna-t-il la devise de Soundjata le jour qu'il ferra pour la première fois usage de ses jambes.

L'intervention solennelle de la griotte de la famille des Fall relève de ce registre : « La griotte de la famille des Fall (...) conclut : j'ai beaucoup à dire sur vous Fall, petits enfants de Damel Modiodio, qui avez hérité d'un sang royal. Mais l'un de vous n'est plus. Aujourd'hui n'est pas un jour joyeux. Je pleure avec vous Modou, que je qualifiais de « sac de riz » car il me donnait fréquemment un sac de riz. Recevez donc les sommes, vous les dignes veuves d'un homme digne. » p16

Cette envolée apologétique est un fait de grande oralité. Pour de saisons esthétiques, elle est exploitée en discours narrativisé par la translation d'un modèle oral dans le champ écrit afin de replonger dans le contexte d'émission. Le souci de réalisme qui le motive est de donner à voir la nature des actes et leur portée au moyen de la dramatisation des scènes. Dans cette théâtralisation, le force de la parole vive dissipe la fiction et plonge le lecteur dans l'émotion que suscite l'action directe.

En effet, le rattachement à l'ancêtre Madiodio, et ceci par un griot, campe le statut sociopolitique du *gèer* (noble) et dénote d'une civilisation de l'oralité où la voix du griot est à la fois autorité et marque de caution. Elle est seule habileté à restituer la mémoire collective, à pousser un noble au dépassement ou à le contraindre à l'exil.

Toutefois il sied de voir que l'emploi de la devise comme mise en scène de la prestation de la griotte a un dessein satirique. Loin de s'associer à la chaleur du deuil, au moment où la famille éplorée pleure encore le défunt, elle manipule la circonstance en sa faveur. Or dans la société traditionnelle, le griot reste indissociable de son héros avec lequel il entretient un lien d'affection, de solidarité et de compassion indéfectibles.

2.3. *L'allusion satirique ou Léebu*

Dérivé du mot wolof « *Léeb* » (conte), le *léebu* renvoie à une insinuation dépréciative puisée de l'imaginaire où tout peut servir de référence pour insinuer. C'est une sorte d'antiphrase ou périphrase faite de mots littéralement éloignés de leur sens propre. Le *Léebu* est généralement usité des femmes - précisément dans les échanges verbaux des coépouses en concession commune - pour menacer ou dénigrer l'ennemi sans le citer nommément. Son emploi dans l'écriture romanesque est le choix de broder la narration par des modes de penser et techniques discursives propres à la culture de l'oralité afin de faire saisir les idées à la souche de la pensée du groupe producteur. L'esprit d'une pratique est de montrer jaillir la puissance du verbe libéré sous le feu du tam-tam de la langue et du tambour de la voix.

Nabou, mariée à Moado dont elle est partagée la lignée maternelle, verra ses enfants honorés au titre de la belle naissance (*Juddu bu rafet*), à travers une expression allusive : « le sang est retourné à sa source » p61. Insinuation autrement dénigrante à l'endroit de sa coépouse Aïssatou, issue de la caste des *bijoutiers* taxés de porte-malheur tel qu'en atteste l'expression littérale de

l'infortune de son époux : « il n'amassera pas d'argent » p.37. Et la même allusion signifie à ladite épouse son intrusion dans le groupe.

Le projet littéraire s'appuie ici sur les ressources langagières et le sens des pensées propres à l'entendement local pour relever le défi de la réception. En effet, dans les traditions orales, la parole est action. Elle s'emploie pour pousser l'honneur à agir ou pour l'anéantir. La force de la parole proférée reste, ainsi, une constante dans les genres oraux où elle est plus perceptible sous son aspect blessant à travers un conte dont des fragments semblent être importés et retravaillés ici. Il s'agit de, « *ndate ak xānju* »¹³, deux fidèles amies liées par un amour indéfectible noué au prix sacrifice d'honneur. Mais, la parole arriva un jour à blesser leur amitié au point de les unir pour de bon et de façon funèbre au fond du puits qui portait l'allusion des propos incendiaires.

Face aux sollicitations répétées de *Ndaté* pour avoir une baignoire d'eau, *Xānju*, répondit à la fille de son amie : « Dis à ta mère que le puits est tari. »

Et *Ndate* en retour demanda à la fille de lui répondre : « Le puits fut plus sec, et j'ai pourtant puisé pour moi et pour elle. »

Se souvenant de la proportion du sacrifice consenti pour elle, *xānju* ne supporta pas l'impact de l'allusion. Elle se jeta dans le puits, symbole de sa blessure, où l'y rejoignit *ndaté*.

L'écriture fait des emprunts à la mémoire orale et tropicalise ainsi le fait littéraire en brochant l'intrigue de motifs et de procédés langagiers aptes à assurer la réception auprès du lectorat qui s'y rapporte.

3. Les formes extralinguistiques

Ce sont des utilisations non incluses dans le champ linguistique et qui restent scrupuleusement choisies en association avec la perspective du roman. Dans la littérature africaine, cette pratique littéraire se généralise et s'offre en

¹³ Conte wolof non édité.

alternative au caractère suigénéris¹⁴ des langues. Leur manifestation dans le roman marque une tropicalisation de ce dernier par le sceau de l'oralité sur l'écriture, ou encore une appropriation de celle-ci par la volonté créatrice du génie africain.

3.1. *Le xénisme*

En linguistique, le xénisme est l'introduction volontaire d'un terme étranger ou emprunt occasionnel d'un mot intraduisible à une langue étrangère dans le corps d'un texte sans en altérer la graphie dans la langue hôte. Il participe, dans ce roman, du souci de restituer fidèlement l'idée que le segment en question véhicule. C'est un choix du discours de se *wolofiser*¹⁵ en s'accordant au parler local pour faire immersion dans la mémoire du groupe par le canal de la langue. Par cette démarche anthropologique, l'écriture se personnalise en prêtant l'écoute à la sensibilité de l'âme wolof grâce à l'emploi de référents familiers à l'imaginaire public. D'environ une trentaine dans l'ouvrage, ils constituent des champs lexicaux référant à des foyers culturels symboliques qui informent la perspective du roman. Analysés selon le critère sémantique, ils se catégorisent comme suit :

- Xénismes funéraires : *siggil ndigaale*¹⁶, *zem-zem*¹⁷, *laax*¹⁸, *ciacri*¹⁹, *miraas*²⁰ :

Ces termes *wolofs* sont employés dans l'épisode du deuil de Modou FALL. Ils mettent en exergue un corpus langagier spécifique à un rituel funéraire allant du décès à l'héritage. Chaque circonstance entraîne des interactions verbales registrées par un vocabulaire approprié. La conservation de ces mots préserve la chaleur de l'oralité en vue de rendre, de manière réaliste, une vision du monde à travers le parler auquel elle est associée. En effet, c'est une mise en scène, aux

¹⁴ Suigénéris : théorie de la non superposabilité des langues, par le linguiste Ferdinand De Saussure.

¹⁵ Wolofiser : rendre en langue wolof.

¹⁶ *Siggil ndigaale* : expression wolof qui équivaut en français à : mes condoléances.

¹⁷ *Zem zem* : eau bénie en provenance des lieux saints de l'Islam.

¹⁸ *Laax* ; bouillie à base de mil moulu.

¹⁹ *Ciacri* : mélange de lait, sucre et de couscous.

²⁰ *Miraas* : héritage

couleurs locales, du sacré qui entoure la mort, la cordialité verbale qui l'accompagne ainsi que et les corollaires à savoir le cérémoniel du deuil, le veuvage, l'enterrement et l'héritage.

- Le xénismes historiques : *sine*²¹, *bour-sine*²², *jufeen*²³, *junjun*²⁴, *guéléwar*, Ils sont évoqués quand il s'est agi, pour tante Nabou, d'aller chercher son homonyme, sa nièce et future épouse de son fils Maodo dans son terroir natal, sa famille d'origine. Ces xénismes ressuscitent toute une page de l'histoire d'un royaume, une généalogie, une lignée princière qui fait la fierté de tante Seynabou et explique par ailleurs sa conduite. Ils ressuscitent en outre, l'épopée encore vivante d'une dynastie qui s'est distinguée par sa forte organisation sociopolitique, ses valeurs morales, sa force magique et guerrière entre autres. Pour rappel, le sine fut un royaume du Sénégal, avec à sa tête un *buur* (roi) au patronyme *Juuf* (DIOUF). La noblesse de la lignée leur octroyait le titre de *Guéléwar*. Les *jung-jung* (tambour royaux), carrefour du folklore et du sacré, faisaient une des particularités de royaume, par sa fonction communicative et son caractère régalien.

- *Le xénismes culturels et cultuels*
*Samba linguère*²⁵, *geer*²⁶, *laobé*²⁷ *gnac*, *wolloré*²⁸, *ndool*²⁹,
*tuur*³⁰, *djin*³¹, *timis*³², *bismilāi*³³...

Ils réfèrent aux religions locales, faites d'un syncrétisme de croyances anciennes (*tuur, djin*) et des croyances révélées (*bismilāi, timis*). Leur insertion dans l'écriture

²¹ Sine : Nom traditionnel du royaume qui abrite l'actuelle région de Fatick

²² Bour-sine : titre du roi de Sine

²³ Jufeen : quelqu'un de patronyme Diouf ou qui habite à la demeure des Dioufs

²⁴ Junjun : Tambours royaux du Sine

²⁵ Samba linguère : titre jadis octroyé aux princes.

²⁶ Geer : noblesse sociale

²⁷ Laobé : catégorie sociale des bouchers.

²⁸ Wolloré : loyauté, personne loyal(e).

²⁹ Ndool : misère

³⁰ Tuur : autel, génie protecteur.

³¹ Djin : esprit.

³² Timi : crépuscule.

³³ Bismilāi : (mot arabe) au nom du Seigneur

évoque la prédominance de l'oralité dans le culte en Afrique à travers les incantations et litanies qui accompagnent les rituels et oraisons, les offrandes à la fois expiatoires et propitiatoires. Le séjour de tante Seynabou à Diakhao en est une parfaite illustration :

« Associant dans sa pensée rites antiques et religion, elle se rappela le lait à verser dans le sine (fleuve souterrain de la région du même nom) pour l'apaisement des esprits invisibles. Demain, elle irait faire dans l'eau ses offrandes pour se préserver du mauvais œil, tout en s'attirant la sympathie des tuur³⁴ ». p.57

3.2. *La traduction littérale*

Variante du xénisme, c'est une transposition dans l'écriture d'expressions orales toutes faites pour créer des effets de sens. Leur emploi dans le champ romanesque relève du souci d'ouvrir une passerelle à l'oralité dans les voies de l'écriture afin de déjouer les travers de la traduction : traduire, c'est trahir dit-on. Au nombre d'une douzaine dans le roman, elle donne une vision du monde.

La description des funérailles de Modou FALL emploie une panoplie d'expressions allusives puisées du wolof notamment : « Ils présentent leurs condoléances ponctuées de louanges à l'adresse du disparu : **Modou, ami des jeunes et des vieux** » p.11, « Et défilent aussi les grandes cuvettes de *riz rouge et blanc* » p.14, « Elles ont cotisé l'exorbitante somme de deux cent mille francs pour nous *habiller* : c'est aux sœurs du mari d'acheter les vêtements de deuil des veuves » p.16, « *dame*, la mort est aussi belle que fut la vie. ! » p.17. Autant pratiquer une langue revient à adopter un monde, autant la restitution littérale du parler local met au jour une culture, une façon d'être, de faire et de communiquer. Le sentiment qui anime l'auteur dans l'usage de cette technique est d'investir et de donner à voir certaines coutumes dans leur nature et de s'interroger sur leur véritable importance :

³⁴ Tuur : esprits, compagnons invisibles.

« Chaque groupe exhiba sa participation aux frais. Jadis, cette aide se donnait en nature : mil, bétail, riz, farine, huile, sucre, lait. Aujourd'hui, elle s'exprime ostensiblement en billets de banques et personne ne veut donner moins que l'autre. » p16

« Notre belle-famille emporte ainsi des liasses laborieusement complétées et nous laisse dans un dénuement total, nous qui aurons besoin de soutien matériel ».P16

Les interactions sociales sont les cadres privilégiés d'une bonne partie de ce mode langagier. Son insertion dans l'écriture s'inscrit dans l'esprit d'une étude sociale consistant d'abord à identifier une philosophie des rapports sociaux et à stigmatiser l'opportunisme qui animent certaines relations conjugales conçues sur l'anathématisation de l'autre. L'opinion s'acharnera sur Aïssatou d'ethnie toucouleur pour la taxer de porte malheur en disant de son époux qu'« il n'amassera argent »p.37. La chance sera alors cherchée du côté de sa coépouse Nabou, choisie dans la lignée maternelle de Maodo, où la parenté est vue comme une identité d'essence, et la paternité comme engagement à vie tels qu'en témoignent les propos de l'oncle de Maodo en donnant sa fille à tante Seynabou : « Prends la petite Nabou, ton homonyme. Elle est à toi. Je ne te demande que ses os » p.58. Et cela, au grand dam d'Aïssatou dont la petite Nabou sera la coépouse, non par amour, mais par les liens de sang. Aussi, les griots diront des enfants de celle-ci, en les exaltant : « Le sang est retourné à sa source » p.61.

Les empreintes de l'oralité se font notées enfin dans les relations verbales et sociales. Elles en soulignent la portée par la teneur de la langue souche. La griotte Farmata dira à son amie Ramatoulaye : « ray nga nit » « tu as tué un Homme » p.134, après que celle-là vit la réaction de Daouda Dieng devant la lettre dont elle était porteuse, et dans laquelle son amie lui signifiait son regret de ne pouvoir agréer sa demande en mariage. Le xénisme servira de champ verbal pour stigmatiser le manque de pudeur et de retenue dont souffre la jeune génération. Ibrahima SALL, étudiant et auteur de la grossesse de la petite Aïssatou, se voit ainsi taxé par Farmata, de « *ñaaq kersa* » « sans pudeur », de « *ñaaq jom* » « sans

vergogne », pour ses fréquentes visites dans les lieux de sa forfaiture. Elle ne rate jamais l'occasion de lui lancer : « A-t-on jamais vu un étranger détacher une chèvre de la maison ? » p.170

Conclusion

En définitive, le rapport de l'oralité à l'écriture dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ se signale par une écriture associative. Et celle-ci se traduit, dans la narration, à travers une intergénéricité marquée par la présence filigrane de genres oraux dont le conte, l'épopée et le mythe, et l'emploi du xénisme et de la traduction littérale. Une telle démarche participe, chez la romancière, d'une bonne intelligence de la communication littéraire. Elle s'inscrit dans une dynamique culturelle et pédagogique où le principe est d'établir les contours et l'imaginaire du texte/récit afin de pénétrer l'univers de son lectorat à travers les supports de son entendement et préserver la chaleur de la parole pour ce lectorat à la culture l'oralité. Cette pratique littéraire répond, par ailleurs, à l'idéal universaliste du contexte postcolonial et se traduit, au plan artistique, par le désir figurer l'ombre de l'âme *wolof* dans sa conscience créatrice. L'on parlera ainsi de *wolofisation* du récit comme voie d'expression d'une souveraineté littéraire. Cette écriture hybride fait écho et réponse au sort de l'écrivain noir qui, au milieu d'une mosaïque de civilisations, se refait un chemin dans l'art grâce à une tropicalisation du l'écriture. Cette démarche a appelé, ainsi, à une symbiose de procédés énonciatifs qui fera de l'espace littéraire un lieu de confluence de plusieurs traditions littéraires.

Bibliographie

ANSART Pierre, *Idéologie, conflit et pouvoir*, Paris P.U.F 1977.

BA, Mariama, *Une si longue lettre*, Nouvelles éditions africaines, 1979.

DIENG Bassirou ; Société wolof et discours du pouvoir. Analyse des récits épiques du Kajoor, (P.U.D.) - Dakar - 2008

GOYET Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion 2006.

Hampâté Bâ, A., *Amkoullel l'enfant peul*. Paris : J'ai lu.. , 1992.