

Le parcours sinueux d'un roman bambara : Kanuya Wale [Un acte d'amour] de Samba Niaré (1996)

Jean Derive

► **To cite this version:**

Jean Derive. Le parcours sinueux d'un roman bambara : Kanuya Wale [Un acte d'amour] de Samba Niaré (1996). Itinéraires et contacts de cultures, 2006, 38, pp.265-285. halshs-00347043

HAL Id: halshs-00347043

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00347043>

Submitted on 13 Dec 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le parcours sinueux d'un roman bambara : *Kanuya Wale* (un acte d'amour) de Samba Niaré

Kanuya Wale, paru en langue bambara à la Société Malienne d'Édition (Somed) en 1996 est à ma connaissance, ainsi qu'à celle des auteurs et des lecteurs maliens interrogés à ce sujet en 2005, le premier roman bambara et, semble-t-il, le seul publié à ce jour qui mérite ce qualificatif, même si l'édition locale de textes en bambara connaît par ailleurs une certaine fortune avec des pièces de théâtre, des essais, des textes de la tradition orale : on en trouve plusieurs dizaines de fascicules chez différents éditeurs maliens (Jamana, Somed, Edis Suarl...). Seul, l'aurait précédé en 1973, un recueil de six nouvelles en bambara de T. Jigifa D., intitulé *Miiri de be nyɔ ke dɔlɔ ye* (« C'est la réflexion qui permet de transformer le mil en bière ») paru avec pour seule mention d'édition Bamako. Ces petits récits, baptisés *siri*, du nom qu'en bambara on donne au conte (*nsiiri*), bien qu'étant des histoires originales distinctes du répertoire traditionnel des contes, ne relèvent pas du genre romanesque, à la différence de *Kanuya Wale* qui présente une intrigue suivie sur 163 pages, décomposée en trois volumes distincts. Ces fascicules, intitulés respectivement *Dajuru* (la dette, la promesse), *Parantike*, (l'apprenti), *Firiyatow* (les veuves), rendent compte chacun d'une étape du récit.

Commençons par examiner ce roman en ses composantes thématiques, morphologiques et stylistiques avant d'envisager quelques hypothèses sur la conception romanesque sous-tendue par une telle création à la lumière de ce qu'il est possible de connaître de sa genèse.

1. Propriétés du roman

1. 1. L'intrigue

Voici un bref résumé de l'histoire en chacun de ses trois tomes qui donnera une idée des grandes lignes de l'intrigue :

Kanuya Wale I : Dajuru (nom d'un personnage, signifiant symboliquement « dette » ou « promesse »)

Chap. 1 : L'histoire se déroule dans un village situé non loin d'une capitale. Baje et sa femme Sata n'ont pas d'enfants. L'homme décide de prendre une seconde épouse qui ne vient pas habiter avec le couple mais reste dans sa cour d'origine. Avec elle, en dix ans, Baje a successivement sept garçons. Il passe de plus en plus de temps chez sa nouvelle femme et ne revient plus qu'occasionnellement à u domicile conjugal.

Chap. 2 : Sata essaie cependant de continuer à faire bonne figure. Sa sœur lui conseille d'aller voir le féticheur Soma (nom emblématique puisqu'il signifie féticheur) pour son problème de stérilité. Grâce à lui, elle tombe enfin enceinte de son mari et fait un vœu : en guise de reconnaissance à l'égard de son bienfaiteur, si elle a un garçon, elle l'appellera Soma, si c'est une fille, elle l'appellera Dajuru, signe qu'elle sera dès sa naissance promise à Soma comme future épouse. Sata accouche d'une fille et honore son vœu.

Chap. 3 : Setu, la deuxième femme de Baje, vient voir Sata pour lui demander de l'aider à avoir à son tour une fille, elle qui n'a accouché que de garçons. A cette fin elle la prie de l'introduire auprès de Soma. Sata accepte.

[Ici s'interrompt provisoirement la première histoire, pour en insérer une autre en incise, toujours située dans le village de Baje. Le personnage central en est le muezzin Falako (nom qui désigne habituellement le muezzin)]

Chap. 4 : Falako a une fille qui va à l'école coranique (rare pour une fille) et s'y montre brillante. Musokurusi, (Femme au pantalon), une veuve de la génération de sa mère, la prend en amitié. Elle n'a pas eu elle-même d'enfant, mais a élevé un garçon qu'on lui a confié bébé.. Elle caresse le projet de donner Falaki comme épouse à ce fils adoptif déjà doté de deux femmes et vivant loin du village.. Musokurusi est elle-même convoitée par l'imam comme troisième épouse. Sur ces entrefaites, Seriba (« le grand semeur », nom lui

aussi symbolique pour ce personnage qui couche avec toutes les filles), petit frère du féticheur Soma et apprenti chauffeur à la ville, revient pour la fête du village. Ce coureur de jupons, parvient à séduire Falaki en trompant la vigilance de Musokurusi qui ne s'aperçoit de rien et fait sa demande auprès de l'imam pour le compte de son fils adoptif. Seriba quitte le village pour retourner en ville le jour où la jeune Dajuru, qui s'était absentée quelques jours pour rendre visite à une parente, y revient.

[Retour à la première histoire]

Chap. 5 : Le féticheur dit à Setu qu'il ne peut rien pour elle, car elle ne souffre d'aucune infirmité qu'il pourrait guérir. Elle se rend alors à un dispensaire en ville où un médecin lui annonce qu'il serait très dangereux pour elle d'être à nouveau enceinte. Mais, sentant que Baje la délaisse de plus en plus, elle contracte cependant une nouvelle grossesse au terme de laquelle elle meurt dans de grandes souffrances, donnant naissance à un huitième garçon que Sata, la première épouse, récupère.

Kanuya Wale II : Parantike (l'apprenti chauffeur)

Chap. 1 : Le titre de ce second tome indique que c'est Seriba, dont il a été question au chapitre 4 du premier volume qui va devenir le protagoniste principal de cette étape de l'histoire. Le chapitre 1 nous le montre de retour à la ville dans ses activités de Don Juan et d'apprenti chez son patron, le transporteur-taxi Mamuru.

Chap. 2 : Dajuru vient à son tour séjourner à la capitale pour être hébergée chez une tante et chercher du travail. Elle est aussi chargée de trouver Seriba et de le prévenir que son frère Soma est gravement malade. Sur le marché elle est agressée sexuellement par un homme dont elle découvre qu'il n'est autre que Seriba à qui elle transmet le message dont elle était chargée. Ce dernier la convainc de ne pas aller chez sa tante et il la conduit chez une vendeuse de riz qui accepte de l'héberger en l'échange de travaux domestiques. Un jour cette femme disparaît et Dajuru entre comme bonne dans une famille bourgeoise de la ville où elle est plutôt maltraitée.

Chap. 3 : Seriba repart donc voir son frère malade. Au village il rend visite à Sata, la mère de Dajuru pour lui donner des nouvelles de celle-ci. Avant de repartir en ville, il repasse voir Sata qui lui rappelle l'exigence de solidarité avec la communauté villageoise.

Chap. 4 : la situation de Dajuru est prétexte à dénoncer la condition des petites bonnes en ville qui sont scandaleusement exploitées. D'ailleurs elles organisent une marche de protestation ce qui est l'occasion de leur donner la parole. Le chapitre se clôt sur un proverbe : « l'oryctérope, à force de creuser des trous, finit par tomber sur les ossements de sa tante », ce qui appelle l'explication suivante : l'offense appelle la punition, allusion aux risques de représailles encourus par les patronnes injustes.

Kanuya Wale III : Firiyatow (les veuves)

Chap. 1 : Soma meurt, ce qui ramène Seriba au village pour les funérailles. Dajuru, elle, est restée en ville et Seriba, qui a perdu sa trace, se demande comment la retrouver. Il repart à cette fin en ville et le trajet du retour en taxi collectif est l'occasion de nombreuses discussions entre les voyageurs sur la situation du pays. De retour à la capitale, il apprend la mort de son patron. Il se rend chez la première femme de Mamuru pour avoir des précisions et il s'étonne de ne pas la trouver dans la tenue de deuil traditionnel. Celle-ci, par révolte, refuse de la porter car elle est amère devant les trahisons conjugales de son époux qui a fini par attraper le sida qui l'a emporté. En sortant de chez elle, Seriba a un malaise, mais personne du voisinage ne veut l'aider car tout le monde craint que lui aussi soit atteint du sida. Seule une petite marchande de glaces, qui n'est autre que Dajuru, lui porte secours. Ils se reconnaissent et, avec l'aide d'un passant, Dajuru fait conduire Seriba à l'hôpital et décide de revenir au village afin de prévenir ses proches.

Chap. 2 : Comme Dajuru avait été promise (maminé) à Soma, quand elle arrive, les vieilles veulent lui faire subir à ce titre les rites de la prise de deuil. La jeune Dajuru, qui ignorait même la mort de Soma ne comprend rien et cherche à s'échapper. Musokurusi, qui sortait de la mosquée, intervient pour la libérer et la conduire chez sa mère.

On revient sur Falaki, la fille du muezzin, qui avait été quant à elle promise au fils adoptif de Musokurusi. Malgré son jeune âge, elle est donc désormais considérée davantage comme femme que comme jeune fille, si bien qu'elle a dû quitter l'école coranique malgré les protestations du maître. Ce dernier finit par écrire à l'Assemblée Nationale pour dénoncer les mariages trop précoces qui entraînent la déscolarisation des filles. L'Assemblée Nationale, sensible à ce courrier, envoie une circulaire aux imams afin qu'ils interviennent auprès des familles.

Quant à Dajuru, chez sa mère, elle retrouve son père Baje, revenu vivre au foyer conjugal après la mort de sa deuxième femme et son dernier petit frère, né à la mort en couches de Setu. Joie des retrouvailles.

Chap. 3 : Retour à la capitale où la première femme du patron de Seriba refuse toujours de porter la tenue bleue de deuil, sous prétexte que son mari l'a humiliée avec sa maîtresse.

Au village, Dajuru informe son père Baje de la maladie de Seriba. Du coup, tous deux se rendent en ville bientôt rejoints par Musokurusi, Falako et Falaki venus les soutenir. Le médecin les informe que Seriba s'est conduit sexuellement comme un irresponsable, en ne se protégeant pas du sida mais que, miraculeusement, il n'a rien de grave et est maintenant guéri. Tous retournent au village, décidés à bien se conduire et le livre se termine par un aphorisme : « la femme est comme l'écrivain, elle reste toujours actuelle, car elle ne meurt pas, elle s'efface. ».

1. 2. La morphologie narrative et le genre

Nous allons maintenant examiner différents aspects de la morphologie narrative de *Kanuya Wale* afin de déterminer les relations de ce texte avec le concept de « genre romanesque » tel qu'il est habituellement défini en littérature générale.

1. 2. 1. La politique des titres

Le roman est un genre qui se caractérise déjà par la présence d'un titre affiché, ce qui n'est pas forcément le cas de toutes les narrations. Ce titre est censé évoquer quelque chose du contenu de l'histoire. La tradition en la matière en fait apparaître de plusieurs types, par exemple :

- un personnage : *Adolphe*, *Manon Lescaut*, , *Joseph Andrews*, *Madame Bovary*...
- un lieu, réel ou fictif : *Le Ventre de Paris*, *Un balcon en forêt*, *Le Désert des Tartares*...
- une métaphore de l'histoire : *Germinal*, *La Curée*...
- une interprétation de son contenu : *Crime et châtiment*, *L'Education sentimentale*...

C'est à cette dernière catégorie, qu'on pourrait appeler « titre à morale », qu'appartient *Kanuya Wale* (« Un acte d'amour»), en ce sens qu'il oriente déjà l'interprétation à donner à l'ensemble de l'histoire. Il laisse entendre qu'on peut en tirer une moralité, ce qui tire le lecteur du côté du roman édifiant.

Si les chapitres au sein des trois volumes ne sont désignés que par leur numéro, *fɔlɔ*, *flan*, *saban*... (premier, deuxième, troisième...), on remarque que chaque tome a aussi un titre désignant un personnage (*Dajuru*, *Parantike*) ou une catégorie de personnages (*Firiyatow*, les veuves). On peut penser que la mention d'un personnage dans le titre du volume est une façon d'indiquer que c'est lui qui va être au centre de l'épisode relaté. Mais c'est plus qu'une simple indication actantielle, dans la mesure où le nom même du personnage a une signification qui donne une orientation topique au volume. Ainsi *Dajuru*, par son nom, rappelle qu'elle est promise depuis toujours au féticheur Soma, ce qui annonce le traitement du thème des mariages arrangés depuis la naissance ;

Parantike, l'apprenti-chauffeur, connote dans les clichés de l'imaginaire malien, le prototype du petit voyou, notamment sexuel (en outre, celui-ci s'appelle Seriba, celui qui disperse sa semence à tout vent) ce qui préfigure la dénonciation des pratiques sexuelles débridées des jeunes gens; *Firiyatow* fait attendre l'apparition du thème du veuvage et de ses rites souvent excessifs du point de vue de l'auteur. Il y a donc avec ces titres donnés à chaque tome, réduplication du procédé déjà à l'œuvre dans le titre général : la lecture est en quelque sorte balisée.

1. 2. 2. La gestion du cadre diégétique

L'instance

narrative : il s'agit en l'occurrence d'une narration hétérodiégétique à focalisation zéro, c'

est à dire que le narrateur, étranger à l'histoire, demeure entièrement caché au lecteur. Ce mode de narration est sans doute le plus classique du roman dans toutes les cultures où ce genre apparaît. En l'occurrence, il permet d'avoir une instance de parole objective qui dit le vrai, puisqu'il n'est pas question de la contester dans la mesure où elle apparaît comme toute-puissante et omnisciente. Cette instance de parole peut intervenir quand bon lui semble dans le récit pour commenter les événements et se faire le porte-parole des thèses de l'auteur. C'est un mode de parole qui convient particulièrement bien au roman de type didactique.

Les

personnages : les principaux protagonistes de cette histoire ont une certaine épaisseur psychologique, qu'elle provienne d'informations données par le narrateur caché sur leur caractère, ou qu'elle se révèle par leurs comportements face aux événements de l'intrigue. Ils ont une vie intérieure à laquelle le lecteur a accès et on les voit souvent réfléchir en eux-mêmes, parfois brièvement (voir par exemple la réflexion de Baje au troisième paragraphe de la page 1, présentée en annexe), souvent de façon beaucoup plus développée. Ainsi dans le premier chapitre de *Kanuya Wale I*, Baje se désole-t-il en une longue introspection, de ne pas avoir d'enfant. De même, dans *Kanuya Wale III*, le lecteur suit sur plusieurs pages la méditation de Seriba, sur le chemin du retour vers la ville, après la mort de son frère.

En outre, ces personnages sont individuellement caractérisés par leur psychologie et il est possible de définir un trait dominant de leur tempérament : Sata (première femme de Baje et mère de Dajuru) est remarquable par sa fierté ; la jeune Dajuru est sérieuse et serviable ; Setu (la deuxième femme de Baje) de même que Fata (la femme du défunt patron de Seriba qui refuse de porter la tenue de veuvage) sont particulièrement entêtées ; Musokurusi est une forte femme, Falako est un pipelet et se conduit comme tel.

Ces éléments de caractérisation psychologique tendent à apparenter les personnages de *Kanuya Wale* à des personnages romanesques. Toutefois, la dimension allégorique qui est prêtée à certains d'entre eux vient en partie contrarier cette impression. Le fait que parfois leur nom coïncide avec leur statut social (Soma, le féticheur, Falako, le muezzin), leur destin (Dajuru, la promesse) ou un trait dominant de leur caractère (Musokurusi, la femme au pantalon, Seriba, le grand semeur) peut conférer à ces protagonistes une aura emblématique qui en fait, comme dans la tradition de la *commedia dell'arte*, des rôles plus que des personnages problématiques. Cependant, en l'occurrence, ils se limitent rarement à leur stéréotype et ils ne sont pas totalement exemplaires, même si certains de leurs comportements le sont. On ne peut pas par exemple parler à leur propos de « bons » et de « méchants » comme on le fait couramment lorsqu'il s'agit du genre « conte ». Ils peuvent être plus ou moins sympathiques, mais presque tous cumulent traits positifs et négatifs, du fait de préjugés, de faiblesses et d'ailleurs la plupart d'entre eux vont évoluer au cours de l'intrigue. Même le plus dévoyé, Seriba, a des côtés sympathiques et la conclusion du récit laisse entendre qu'il va s'amender. D'une certaine façon, tous ces personnages sont à éduquer.

La

description

du

cadre : on oppose souvent le genre romanesque à d'autres genres narratifs par la place importante qu'il accorde à la description du cadre où se déroule l'histoire. *Kanuya Wale* offre de nombreuses et parfois longues descriptions, en particulier pour ce qui est de la grande ville : description du chemin de fer, du grand marché, etc. Celles-ci permettent d'ailleurs de reconnaître Bamako, bien que la ville ne soit jamais nommée.

Le déroulement du

récit : Ce qui caractérise souvent le roman au sein de l'ensemble des genres narratifs, c'est sa façon d'organiser le récit de façon relativement complexe par rapport à la linéarité événementielle de l'histoire contée : possibilité d'imbrications narratives (on insère une histoire dans une autre, sous forme d'incise, ou on entremêle plusieurs histoires qui ont chacune leur logique propre). Une telle politique suppose une gestion particulière de l'espace et du temps ; le lecteur peut se trouver brusquement transporté d'un espace à un autre ou d'un temps à un autre par des phénomènes de rétrospection ou de brusques sauts chronologiques . Le récit de Samba Niaré n'est pas linéaire et, de ce point de vue, on peut considérer que sa gestion le caractérise encore comme roman.

A plusieurs reprises, on interrompt une histoire pour amener le lecteur sur une autre et plusieurs intrigues sont menées conjointement : une première concerne le destin de la famille de Baje où sont impliqués, outre le chef de famille, Sata, Setu, Dajuru, Soma ; une seconde se rapporte au destin de la famille de Falako où sont impliqués Falaki, Musokurusi et son fils adoptif, le maître de l'école coranique et enfin Seriba ; une troisième enfin se focalise sur le destin de Seriba où sont impliqués Mamuru (le patron) et son épouse Fata , mais aussi Soma, Falaki, Dajuru... L'articulation entre ces trois axes narratifs se fait grâce à des personnages qui sont à cheval sur plusieurs histoires : Soma et Dajuru jouent un rôle à la fois dans la première et la troisième ; Seriba et Musokurusi entre la deuxième et la troisième, etc.

Cet ensemble narratif se déroule principalement sur trois lieux : le village, la grande ville et l'espace de trajet entre les deux, lorsque des personnages vont et viennent. Du point de vue temporel, si le roman de Samba Niare n'a pas recours à la rétrospection, en revanche, il lui arrive de pratiquer la politique du saut chronologique. Par exemple, dans *Kanuya Wale I*, après que Baje eut pris sa seconde épouse, le lecteur apprend brusquement qu'il a eu d'elle sept garçons **en dix ans**.

La gestion des « noyaux » et des

« catalyses » : un autre trait susceptible de caractériser le genre romanesque est l'importance respective accordée à ce qu'en narratologie on appelle depuis Barthes les noyaux et les catalyses. Les noyaux sont les procès événementiels indispensables à la construction de l'intrigue et qu'on ne saurait donc supprimer sans que celle-ci s'effondre. Les catalyses sont au contraire des épisodes secondaires qui ont surtout une valeur indicielle (ils créent une atmosphère, connotent une morale...). On peut par conséquent les supprimer sans nuire à la cohérence de l'armature narrative. Le roman, par sa visée et son volume est un genre réputé plus riche en catalyses que par exemple le conte dont la trame narrative se compose surtout de noyaux.

Dans *Kanuya Wale*, un nombre important d'épisodes ont une fonction narrative faible. Ainsi les tribulations de Dajuru (K W II, chap. 2) lorsqu'elle arrive en ville pour chercher du travail : elle manque de se faire écraser par un train près de la voie ferrée, elle ren contre une vieille femme dont la fille se prostitue et qui lui donne des conseils pour qu'elle puisse échapper aux dangers de la capitale. De même toute une série de petits événements jalonnent le trajet de Seriba vers la ville lorsqu'il y retourne après le décès de Soma (K W III, Chap. 1) : par exemple, un des passagers du taxi-brousse qu'il a emprunté lui donne cinq cents francs CFA lorsqu'il apprend le décès de son frère car le féticheur lui a autrefois rendu service. Tous ces micro-épisodes pourraient être supprimés sans dommage pour la cohérence de l'intrigue. Il semble donc y avoir chez l'auteur la conscience de s'exprime

r dans le cadre d'un genre où il est de mise de créer un certain foisonnement événementiel pour produire une ambiance particulière et pour engendrer un effet de réel.

Le rapport

narratif/discursif : la distinction entre « récit » proprement dit (c'est-à-dire stricte relation d'une chaîne événementielle) et « discours » est aussi un grand classique de l'approche narratologique. Dans une narration, il est en effet loisible à l'énonciateur de prendre prétexte de ce qu'il rapporte pour entrer dans des considérations générales débordant le cadre de son histoire et pour tenir des propos fonctionnant comme une parenthèse discursive. La proportion respective de récit et de discours dans un récit peut contribuer à en définir la nature.

Dans celui de Samba Niaré, de nombreuses incises discursives viennent interrompre la narration. Cela est sensible dès la première page du roman (voir annexe), lorsque l'auteur abandonne le personnage de Baje pour parler de la vie agréable des habitants de la ville. Mais beaucoup de ces interruptions discursives sont infiniment plus longues : celle du chapitre 4 (K W I) qui disserte sur les rôles de l'imam et du muezzin dans une communauté ; celle du chapitre 2 (K W II) où le narrateur (coïncidant sans doute en l'occurrence avec l'auteur) profite de l'épisode où Dajuru essaie de vendre en ville les fruits qu'elle a rapportés du village pour donner son point de vue sur le petit commerce des villageois qui ne connaît pas de cadre légal. Le discours en question se déroule sur plus de deux pages. Le chapitre 4 de ce même tome II est sans doute le plus discursif de tout le roman. Le narrateur, caché en tant que tel, interrompt sans arrêt son récit pour se livrer à des réflexions développées (souvent sur plus d'une page) à propos de la condition des petites bonnes en ville et de leur scandaleuse exploitation. De même dans K W III, lorsqu'au chapitre 1, Seriba est victime d'un malaise et que personne ne veut l'aider par crainte d'une contagion, l'histoire est à nouveau interrompue par une longue dissertation sur le sida et les peurs qu'il suscite.

Il ne s'agit là que des illustrations les plus significatives par leur longueur mais les parenthèses discursives sont incessantes et il n'est guère de page où il n'y ait pas au moins une phrase ou deux qui soit un commentaire exprimant un point de vue à propos de ce qui se passe. La récurrence du procédé accentue la dimension didactique du texte. Mais le didactisme ne passe pas seulement par le discours du narrateur. L'auteur se sert également de ses personnages à qui il prête aussi de longs discours, soit intérieurs, soit dans le cadre d'une conversation avec d'autres, traitant généralement d'un problème de société. Ceux-ci sont si nombreux qu'il est impossible de les recenser tous. On peut toutefois sélectionner quelques exemples parmi les plus significatifs :

Après quelques phrases, le roman s'ouvre sur une méditation de Baje à propos de l'impôt que les contribuables versent au Trésor Public (K W 1, p. 2). Dans le même chapitre, le même personnage développe toute une réflexion sur l'importance d'avoir une progéniture pour le statut social. Toujours dans le premier tome, au chapitre 3, on relèvera cette fois une longue conversation entre Setu et Sata, les deux femmes de Baje, sur l'importance de l'entente et de la solidarité entre coépouses. Au chapitre suivant, une conversation entre Falako et sa fille prend les allures d'un cours d'éducation sexuelle. Au chapitre 5, c'est le médecin du dispensaire qui tient à Setu un long discours sur les dangers de maternités trop rapprochées.

Dans le tome II, les propos de la vieille rencontrée par Dajuru (chap. 2) sont une longue dissertation sur les dangers de la ville. Au chapitre suivant, c'est Sata (la première femme de Baje) qui fait une leçon à Seriba sur les devoirs de solidarité entre villageois. Au

chapitre 4 enfin, la conversation entre les petites bonnes est un prétexte à dénoncer leur condition.

Tous les chapitres du tome III mettent de même en scène de longs discours tenus par des personnages. Dans le premier, ce sont les passagers du taxi-brousse ramenant Seriba en ville qui discutent de la situation sociale du pays. Le chapitre 2 présente toute une tirade de Musokurusi sur les traumatismes causés par la rigueur excessive des rites du veuvage, surtout chez les très jeunes filles. Les événements du dernier chapitre enfin, où sont opposés d'une part les discours de l'imam et des vieilles femmes, d'autre part celui de Fata qui refuse de porter le deuil de son mari, sont encore l'occasion de développer une réflexion dialectique sur la légitimité des rites de veuvage. Le dernier épisode du roman, avant le retour des héros au village, se clôt par une leçon du médecin sur les comportements sexuels dévoyés de la jeunesse.

Cette importance remarquable du discursif au sein du récit marque le roman de Samba Niaré d'un incontestable sceau didactique, confirmant explicitement ce que pouvaient déjà laisser augurer les titres.

1. 3. Les thèmes abordés

Cette forte propension didactique impliquée par l'importance des catalyses et du discursif au sein du récit conduit à la présence dans le roman de nombreux thèmes qui vont être traités comme autant de questions de société à propos desquels l'auteur remet souvent en question la doxa de la pensée traditionnelle, ce qui colore le didactisme d'un aspect militant. Voici les principaux de ces thèmes :

L'importance de la progéniture dans la famille :
c'est un problème bien connu de sociologie africaine. La femme féconde est hautement valorisée tandis que la femme stérile est déconsidérée. *Kanuya Wale* dit clairement que c'est l'apparente stérilité de sa première épouse qui conduit Baje à en prendre une seconde en la personne de Setu. Celle-ci est particulièrement féconde puisqu'en dix ans elle donne sept garçons à son mari. Il ne faut pas oublier à ce propos que la descendance masculine est plus valorisée que la descendance féminine. Sans que cela soit explicitement précisé, le lecteur comprend que c'est cette situation qui pousse de plus en plus Baje à vivre en résidence uxorilocale (et non plus chez lui où sa première femme est de plus en plus délaissée). Le narrateur caché ne condamne pas ouvertement son comportement, mais il nous montre la souffrance de cette première femme que sa dignité nous rend éminemment sympathique et nous amène à voir comme la victime d'un injuste préjugé.

Elle finit par avoir une fille grâce à l'aide du féticheur, mais cette progéniture étant moins valorisée que la descendance mâle, Baje ne s'intéresse qu'assez peu à elle et cette fille ne fera vraiment la connaissance de son père qu'à la toute fin du roman, quand justement celui-ci est prêt à sortir de ses préjugés.

La rivalité entre coépouses dans le foyer polygame : le traitement de ce thème est corollaire de celui de la fécondité qui, dans ce roman, apparaît comme le moyen privilégié de rivalité entre coépouses. Non pas qu'en l'occurrence les deux femmes de Baje cherchent ouvertement à se nuire. Elles offrent plutôt l'image positive de coépouses solidaires. On voit cependant chez elle la volonté d'attirer le mari ou de le retenir. C'est cet espoir de retenir son mari qui commence à la négliger qui poussera Setu, la deuxième épouse de Baje, à contracter, malgré les avertissements formels du médecin, une dernière grossesse qui la conduira à la mort. Ce dénouement tragique es

t encore une façon de condamner l'importance excessive accordée à la fécondité dans la société mandingue, aussi bien chez la femme que chez l'homme.

La question des mariages arrangés prématurément : dans *Kanuya Wale*, Dajuru est promise au féticheur Soma comme épouse dès sa naissance, et c'est même cette promesse qui lui vaut son nom. De même, Falaki, la fille du muezzin, alors qu'elle entre à peine dans l'adolescence, est promise au fils adoptif de Musokurusi qu'elle n'a jamais vu, puisqu'il travaille loin du village. C'est la relation de ce thème avec d'autres thèmes connexes qui, dans la logique du roman, va faire comprendre au lecteur que cette pratique est dénoncée comme abusive. Ces thèmes sont les suivants :

La scolarisation des filles : *Kanuya Wale* laisse clairement entendre que la scolarisation des filles est beaucoup moins importante que celle des garçons. Ce préjugé est précisément dénoncé dans le roman par le maître coranique, personnage qui, en l'occurrence, semble le porte-parole de l'auteur. Par ailleurs, le cursus de cette scolarisation est jumentement contrarié par ces mariages précocement arrangés qui conduisent les filles à quitter prématurément l'école. C'est ce qui arrive à Falaki et les démarches du maître auprès de l'Assemblée Nationale ainsi que la circulaire que les députés envoient à ce propos aux imams montrent assez quel est le point de vue de l'auteur en la matière. Les filles doivent être davantage et plus longtemps scolarisées et pour cela, il faut éviter les mariages trop tôt arrangés.

Les rites de deuil imposés aux femmes : les épouses et même les promises, si le mariage n'a pas encore été consommé, doivent prendre le deuil du défunt avec toutes les exigeantes contraintes attachées au statut de veuve. Au premier chef, c'est particulièrement injuste pour ces enfants, pas encore adolescentes, qui ne savent même pas parfois qu'elles ont été promises et qui ne connaissent rien de leur futur époux. A cet égard, le désarroi et l'incompréhension de Dajuru lorsqu'elle revient au village après la mort de Soma, sont tout à fait significatifs et c'est cette fois le personnage de Musokurusi qui exprime en partie le point de vue de l'auteur.

Mais le roman aborde aussi le problème de façon plus générale. Ce qu'il relate donne à entendre que la société malienne demande aux femmes d'avoir dans le veuvage un comportement exemplaire alors que celui de leur défunt mari est loin de l'avoir été de son vivant.. C'est exactement le cas du foyer de Mamuru, le patron de Seriba, que son comportement volage conduit à contracter le sida et à en mourir. C'est ce qui explique la révolte de Fata, la première femme de Mamuru qui refuse de porter le deuil de son mari au prétexte que, selon elle, il ne s'est pas conduit en bon époux. Le débat contradictoire entre les vieilles, l'imam et l'intéressée est l'occasion pour l'auteur de traiter ce problème.

La question du sida et l'irresponsabilité sexuelle des hommes : indépendamment de la question des rites de deuil, le comportement volage et irresponsable des hommes en matière de relations sexuelles, fait l'objet d'un thème à part entière. Il est illustré à la fois par le cas de Mamuru et de Seriba, son apprenti. L'un meurt de son irresponsabilité et l'autre est sauvé de justesse. Le discours très didactique du médecin de l'hôpital permet à l'auteur d'exposer son opinion sous une forme pédagogique : il convient absolument de se protéger dans les rapports sexuels.

L'exode rural et l'exploitation des jeunes filles : ce thème, très important dans *Kanuya Wale*, est encore porté par les aventures de Dajuru. C'est elle qu'on envoie tenter sa chance à la grande ville voisine et qui se retrouve finalement exploitée dans une famille comme petite bonne. C'est l'occasion d'insister sur tous les aspects sordides de cette exploitation auxquels est consacré tout le chapitre 4 de *Kanuya Wale II*. La condition intolérable des petites bonnes, encore des enfants, nous est montrée dans l'intrigue et elle fait aussi l'objet d'un discours à la fois par la bouche de l'auteur et par celle des jeunes filles elles-mêmes qui revendiquent longuement.

La solidarité villageoise : A l'inverse de tout ce qui est indirectement dénoncé, importance excessive accordée à la fécondité, faible scolarisation des filles, mariages trop précoces, exploitation des enfants dans le cadre de l'exode rural, etc., ce thème reçoit un traitement positif. Il s'agit pour l'auteur de proposer un modèle de comportement et c'est d'ailleurs pourquoi il apparaît à la fin de l'histoire comme une sorte de moralité : au-delà des débordements humains, ce qui compte avant tout, c'est la solidarité villageoise, telle qu'elle se manifeste au moment de la maladie de Seriba.

Au terme de ce catalogue recensant les principaux thèmes de *Kanuya Wale*, on peut remarquer l'importance accordée au regard sur la condition féminine dont l'aliénation au pouvoir idéologique masculin, intégrée par la communauté des vieilles femmes et relayée par le pouvoir religieux, est mise en exergue tout au long de l'histoire. Les femmes sont victimes dès leur tendre enfance d'un déficit de scolarisation, des mariages précoces qu'on arrange pour elles sans leur consentement ; elles le sont plus tard du fait de l'exigence de fécondité à laquelle elles sont soumises, du comportement volage de leur mari, de la rivalité avec leurs coépouses. On ne sera guère surpris de trouver l'accent mis sur ce thème quand la page de garde de *Kanuya Wale* présentant l'auteur nous donne les indications suivantes :

Samba NIARE est né à Bamako. Il est enseignant de formation (professeur de lettres). Après vingt-cinq ans de service, il quitte la fonction publique et se consacre à l'agriculture et l'écriture. **Depuis 1976, il s'intéresse aux problèmes de la femme ; il donne une série de conférences qu'il réunit en un texte.**

Il ne fait donc aucun doute que nous sommes en présence d'un roman didactique dont l'histoire est un prétexte permettant à l'auteur de donner son point de vue sur certains problèmes de société afin de parfaire l'éducation morale et civique de ses lecteurs. La conclusion de l'histoire en « happy end », les personnages étant amendés, oriente l'ensemble vers une tradition de roman populaire.

1. 4. La question de la langue et du style

Dans toutes les cultures, on constate que la langue littéraire n'est pas celle de tous les jours. En outre, elle suit généralement des canons stylistiques qui sont aussi ceux du genre emprunté. Qu'en est-il de la langue romanesque d'une œuvre inscrite dans un genre qui n'a pas de tradition dans la culture de langue bambara ? Sans compter que, tous genres confondus, la tradition du bambara littéraire écrit est presque inexistante. En quoi le style va-t-il différer de celui du bambara parlé ? Si ce n'est pas celui de la communication courante, va-t-il s'inspirer de celui, plus recherché, de certains genres narratifs de l'oralité dont

il reprendrait certains procédés ? Il est très difficile de répondre à ces questions quand on n'est pas un locuteur de langue maternelle. L'ami bambara avec qui j'ai abordé ce point¹ m'a déclaré qu'il trouvait qu'il s'agissait d'un bambara très artificiel ne correspondant guère aux façons habituelles de s'exprimer d'un locuteur autochtone, ce que m'avait déjà dit Gérard Dumestre, professeur titulaire de la chaire de bambara à l'INALCO, qui m'a fait découvrir ce roman.

La première constatation qu'on peut faire, c'est que le mode de transcription choisi par l'auteur est celui qu'on emploie couramment dans la vie sociale malienne, tel qu'il a été préconisé à la suite de conférences tenues à Bamako à propos de l'écriture des principales langues parlées au Mali. C'est l'écriture du journal ou des manuels d'alphabétisation. Cette transcription, à la différence de ce qui est pratiqué dans les milieux de la recherche et ne note pas les hauteurs tonales des mots (le bambara est une langue à deux tons).

Ce que j'ai pu remarquer, c'est qu'il y avait un certain flottement dans la politique de restitution de l'énoncé qui oscillait entre une restitution conforme à ce qui est normalement réalisé dans une énonciation orale et une reconstruction écrite. À ce propos, la tradition française, en littérature classique opte plutôt pour une reconstruction totale des séquences énonciatives. Là où l'oral dit « y a » ou « y faut pas », l'écrit littéraire marque « il y a » ou « il ne faut pas », sauf à chercher des effets d'oralité particuliers comme chez Céline par exemple. L'anglais littéraire écrit, en revanche est plus près de la réalisation orale et marquera couramment l'élision (« I don't » par exemple). Le bambara de *Kanuya Wale* oscille sans arrêt entre les deux politiques. Tantôt l'élision est pratiquée (voir les nombreux exemples de la page 1 du tome I), tantôt tous les mots sont restitués dans une séquence énonciative où l'oral éliderait normalement.

Mais c'est sans doute du point de vue de l'idiomatique que l'évolution est la plus significative aux dires des locuteurs de langue maternelle bambara. Beaucoup de tournures, pour compréhensibles qu'elles soient, ne seraient pas employées à l'oral par un Bambara pour dire la même chose. Un autre ami bambara à qui j'ai donné le texte à lire m'a dit : « c'est comme si c'était du bambara traduit d'une langue étrangère ». À l'époque, j'ignorais tout de la genèse du roman, sinon ce qu'en disaient page de garde et quatrième de couverture, c'est-à-dire fort peu de choses. Cette réflexion m'avait alors amené à me demander si, chez l'auteur, il y avait eu la recherche d'un style écrit distinct du style oral habituel du bambara parlé. Dans la mesure où il n'existait pas de véritable tradition de ce style écrit, il me paraissait raisonnable de penser que dans un milieu de culture francophone, c'était alors la tradition française qui avait pu servir de modèle de façon plus ou moins consciente.

2. Genèse et réception du roman

C'est à la suite de cette première prise de contact avec le texte, dans le cadre de l'opération de recherche pilotée par Xavier Garnier et Alain Ricard, que j'ai ressenti le besoin de pousser plus loin mes investigations. À l'occasion d'une mission ultérieure au Mali, en mai 2005, j'ai pu enquêter sur les conditions d'élaboration de ce roman ainsi que sur ses conditions de réception.

J'ai d'abord rencontré son auteur, M. Samba Niaré, qui à l'époque travaillait dans le cadre d'un contrat avec le Ministère de la Culture pour l'organisation de la biennale de la « Rencontre des chasseurs de l'Ouest africain ». Il a bien voulu m'accorder une série d'entretiens. C'est ainsi que j'ai appris plusieurs choses capitales.

¹ Il s'agit de M. Ismaël Maïga, du département de bambara de l'INALCO sous le contrôle de qui a été effectuée la traduction du roman.

La première, c'est que ce roman en bambara a été commandé à l'auteur par l'OCE D (Organisation Canadienne pour l'Éducation et le Développement) dans le cadre d'une de ses opérations associatives, l'ALED (Association pour la Lecture, l'Éducation et le Développement), à destination d'un public essentiellement scolaire. Il a été tiré à 25000 exemplaires et sa lecture en milieu scolaire, dans toutes les grandes villes du Mali, a été encadrée par une équipe animée par l'auteur lui-même. Celui-ci a déclaré avoir participé à quarante sessions de lecture sur six ans, touchant environ 2500 élèves par session. Le roman semble avoir été par ailleurs assez peu lu par le public malien en dehors de cette cible scolaire, d'après les enquêtes que j'ai pu mener à Bamako en divers milieux. Je n'ai notamment pas trouvé un seul enseignant du second degré ni du supérieur, ni aucun étudiant de l'ENS ou de la Faculté des Lettres qui ait lu *Kanuya Wale*. Très peu d'ailleurs avaient même connaissance de ce roman. Ces conditions de production et de consommation éclairent mieux l'orientation didactique qui avait été observée pour cette œuvre.

La seconde découverte capitale, c'est que, lorsqu'il a accepté cette commande, M. Niaré, dont le bambara est pourtant la langue maternelle, ne s'est pas senti prêt à écrire son roman directement en cette langue. Ce ne pouvait être naturellement par un déficit de compétence linguistique. Mais ce professeur de lettres en langue française, pour qui par conséquent l'idée même de romanesque était indissolublement liée à la culture de cette langue seconde, s'est cru obligé, pour réaliser son projet, de passer d'abord par le français. C'est pourquoi il a commencé par écrire son roman en français, langue dans laquelle il n'a jamais été publié, seulement parce que, pour lui, cela représentait une étape préalable nécessaire à son écriture en bambara. C'est donc en fait ce texte français initial qui a été traduit plus ou moins librement en bambara. Pour cette dernière opération, M. Niaré s'est d'ailleurs entouré de la collaboration d'un de ses amis, M. Job Thera, que j'ai pu également rencontrer. Il craignait en effet de trop malmener le naturel du bambara dans sa traduction. Pas étonnant que le texte définitif ait ressemblé à une traduction à partir d'une langue étrangère ! Voilà qui en dit assez long sur la conscience qu'ont les usagers cultivés d'un registre oral et d'un registre écrit..

S'agit-il en fait d'une traduction, au sens où on l'entend habituellement en littérature, ou plutôt d'une adaptation ? M. Niaré, lui-même désormais éditeur (edisuarl), et qui se pose la question de l'opportunité de publier *Kanuya Wale* en français dix ans après la publication du roman en bambara, a bien voulu nous montrer le tapuscrit français à partir duquel a été conçue la version publiée en bambara en 1996. Une étude comparée des deux textes dans leur ensemble serait à cet égard instructive. Il n'est évidemment pas question de la faire dans le cadre restreint de cette contribution, mais est proposé en annexe un petit extrait du début de la version française qui a servi de support à la traduction bambara. À côté de cela, on trouvera également la séquence équivalente du texte bambara, accompagnée d'une traduction aussi littérale que possible que nous proposons nous-même en français. L'examen comparé des trois versions de cette brève séquence permet déjà quelques observations.

Le texte français de départ comprend un certain nombre de formulations relativement alambiquées correspondant sans doute à l'idée que l'auteur se fait du « beau style », comme cette toute première phrase, assez emphatique : « Le village où les yeux de Badjè ont été ouverts à la lumière du jour était peu distant de la grande ville, un endroit doté de petits appareils » pour dire tout simplement : « le village natal de Badjè n'est pas loin de la grande ville qui offre tout le confort matériel ». De ce point de vue, on revient à plus de simplicité et plus de naturel dans la séquence équivalente en bambara, dont voici la traducti

on littérale : « Le village natal (wolodugu) de Bajε n'est pas loin de la grande ville (dugub a²). Tu sais, les gens de la ville ont la vie belle. Ils disposent de beaucoup d'appareils. ».

Dans la séquence française, les phrases sont toujours riches en adjectifs « expressifs » comme l'école apprend à en écrire dans les rédactions : « minuscules, précis, réduit, rustiques, dangereux, rares, éreintante, inquiet, épars, etc. ». On remarquera que, lorsqu'on passe au texte bambara, beaucoup de ces adjectifs disparaissent ou expriment l'idée d'une façon plus plate et plus commune. Par exemple le « minuscule bouton » devient simplement « bitonnin », c'est-à-dire le mot « biton » (emprunté au français « bouton ») suivi d'un suffixe à valeur diminutive, « nin ».

On pourra également observer que ce qui est formulé à l'intérieur d'une seule phrase dans la version française initiale est souvent décomposé en plusieurs phrases autonomes dans la version bambara. Ainsi, le premier paragraphe de la version française ne comprend que deux phrases. En équivalence, la version bambara présente six phrases, plus courtes, en deux paragraphes. De même, le troisième paragraphe de la version française qui correspond au quatrième paragraphe du texte bambara comprend deux phrases dans le premier cas et quatre phrases, soit le double, dans le second. L'auteur et son collaborateur ont donc deux politiques syntaxiques d'écriture selon qu'ils passent d'une langue à l'autre.

La version bambara tend en outre à être plus concrète que la version française initiale. Là où la première s'exprime de façon relativement générale et abstraite : « Badjε ne comprenait toujours pas pourquoi son village continuait de s'éclairer avec des moyens rustiques et dangereux pour ses habitants », la seconde précise (traduction française littérale) : « Au village de Bajε, ce sont les lampes à huile qu'on allume dans les maisons. Le danger de certaines d'entre elles est très grand. Si Bajε se met à penser au petit bouton de la ville et à sa lumière, par comparaison avec ces petites lampes à huile, leur magie, pense-t-il est infinie. Il ne lui trouve pas de borne³ ». Le simple étonnement de départ est devenu incompréhension et admiration dans la seconde.

On peut observer aussi que la séquence française s'énonce au passé alors que le temps de la séquence équivalente en bambara est le présent. Cette différence tient sans doute à l'idée que l'auteur se fait du temps du récit dans la tradition romanesque française et à l'expérience qu'il en a par ailleurs dans les récits de tradition orale bambara. En outre, l'énoncé bambara semble plus resserré sur les noyaux du récit. Par exemple, lorsque Bajε s'arrête en chemin pour contempler les lumières de la ville, l'épisode du crachat qu'il lance dans le vide disparaît dans la version publiée. En revanche, le texte en bambara, langue plus proche de l'oral, s'accommode mieux des répétitions. On pourra à cet égard comparer les deux derniers paragraphes de la version française où l'auteur n'a pas repris une seule fois Badjε, alors que dans les paragraphes correspondants du texte bambara, le nom du personnage revient trois fois.

Une dernière remarque portera sur un procédé d'expression. Dans le texte bambara, à l'initiale de la deuxième phrase, on trouve l'expression, très courante dans la langue parlée : « *I k'a don* » (Tu sais). Cette sorte d'interpellation du narrateur caché à un interlocuteur imaginaire renvoie à une situation d'oralité fictive que l'auteur n'avait pas jugé bon de mettre en scène dans la version française qui devait lui servir de base. De même un peu plus loin, là où la version française disait « il suffisait d'appuyer sur un minuscule bouton pour éclairer une cour (...). Une autre petite pression et tout redevenait noir », l'énoncé bambara, littéralement traduit, dit « Il *te* suffit d'appuyer sur un bouton (...). Au cas où *tu* revie

² Ba est un suffixe à valeur augmentative.

³ Il s'agit en fait d'une expression idiomatique courante en bambara pour signifier qu'on trouve quelque chose ou quelqu'un extraordinaire, exceptionnel.

ns appuyer sur ce bouton... ». Cela montre clairement que la tendance naturelle de l'expression bambara est toujours d'induire un interlocuteur, même lorsqu'on se trouve en situation d'écriture et que cet interlocuteur est en réalité absent au moment de l'énonciation. C'est donc la nature même de la langue bambara, intimement liée à l'idée d'oralité, qui a appelé la présence régulière de la deuxième personne grammaticale dans l'énoncé de la version finalement publiée.

Tous ces exemples, pour limités qu'ils soient, montrent bien qu'entre les deux versions nous sommes en présence d'une adaptation plutôt que d'une véritable traduction. Que peut-on dire d'un parcours aussi compliqué pour aboutir à un roman écrit en bambara ? L'auteur n'avait pas de repère pour composer directement un roman en cette langue. Sans doute d'ailleurs ne l'aurait-il pas fait s'il n'avait pas été sollicité pour cela. Puisque, dans l'histoire de sa culture personnelle, le concept de roman était indissolublement lié à une tradition française, pour répondre à la commande qui lui a été passée, il lui a d'abord fallu suivre ce qu'il estimait être la tradition romanesque de cette culture avant d'essayer ensuite de la transposer dans la langue et dans la culture bambara. Puisque l'intention de M. Niaré semble être de publier prochainement la version française de son roman, telle qu'il l'a initialement écrite, on disposera d'un ensemble de documents particulièrement intéressants pour analyser l'idée qu'on peut se faire d'un genre qu'on cherche à introduire dans une langue et une culture où il n'a pas de tradition. Il peut y avoir là matière à une belle thèse.

Dans le cas du bambara, mais rien ne dit que l'expérience soit généralisable à d'autres sociétés du continent, l'élaboration d'une œuvre littéraire dans une langue locale est généralement liée à un projet d'éducation de masse, ce qui explique le caractère didactique très affirmé de cette littérature. Il est à cet égard significatif que nous n'ayons pas trouvé un seul intellectuel ayant lu ce roman. Cette tendance se trouve renforcée, dans le cas qui nous a occupé, par le fait qu'il s'agissait d'une commande par un organisme d'éducation.

ANNEXES

Début du roman dans la version française initiale (qui a servi de support à l'élaboration du texte bambara)

Le village où les yeux de Badjè ont été ouverts à la lumière du jour était très peu distant de la grande ville, un endroit doté de petits appareils ; il suffisait d'appuyer sur un minuscule bouton pour éclairer une cour, quelle que soit sa taille, une chambre, voire un lieu précis, réduit. Une autre pression et tout redevenait noir, l'obscurité s'installait à nouveau.

Badjè ne comprenait pas pourquoi son village continuait de s'éclairer avec des moyens rustiques et dangereux pour l'existence de ses habitants.

Ses rares descentes dans les villages voisins lui offraient souvent l'occasion de s'arrêter un moment – le temps de souffler un peu après une montée éreintante – et de jeter un regard inquiet sur cette partie du ciel terrestre où la ville, de nuit, ressemblait au ciel à l'envers. Les éclairages, épars à travers les rues, lui donnaient cet aspect.

Chaque fois, avant de repartir, il envoyait, quelque part dans le vide, un grailon ; il se raclait la gorge puis, enfourchant sa vieille bicyclette qu'il a héritée de son père, il repartait.

Séquence équivalente du roman publié en bambara

(Pour faciliter la relation entre le texte bambara et sa traduction littérale en français, les paragraphes présentés, qui respectent la mise en page du livre, ont ici leurs phrases numérotées. Cette numérotation n'existe évidemment pas dans le livre original.)

(1) Bajè wolodugu man jan dugubala. (2) I k'a dɔn, dugubakɔnɔmɔgɔ w y'u dia. (3) Mansimafen caman de b'u bolo. (4) I dan ye ka bitɔnnin dɔ digi, yeelen be sin ka du kene n'a bonya bæ mine.

(5) Sokɔnɔna fana bæ o cogo kelen na. (6) I mana segin k'o bitɔn kele ndigi, dibi bæ segin a nɔ na o yɔrɔ bæ.

(7) Bajè ninu ka dugu la, fitinew de bæ tugu sow kɔnɔ. (8) A dɔw farati ka bon kosebe. (9) Bajè man'a sigi k'a miiri duguba bitɔnnin n'a yeelen na ka fitine ninu file, a dabali bæ ban. (10) A tɛ dan si sɔrɔ a la.

(11) Dafɛdugu tɛ u ka dugu lamini na Bajè ma don min na. (12) Tum a kelen-kelen, Bajè ka dugutagaw senfɛ a kulu yelentɔ mana segin, a b'i jɔ nɛ fili duguba kan. (13) A be to kulu sanfɛ ka duguba fensennen ye senkɔrɔ i kosankoro dahirilen. (14) A be yeelenw tomi-tomitɔ ye ikodoolow bæ sanfɛ cogo min.

(15) Baje mana fa dugu fileli la, a be kaariba tu k'a nesinduguba ma, ka negeso ta ka sira mine. (16) Negeso in tun ye faciyen ye.

Traduction littérale, phrase par phrase, de la séquence bambara

(1) Le village natal de Baje n'est pas loin de la grande ville⁴. (2) Tu sais, les gens de la ville ont la vie belle. (3) Ils disposent de beaucoup d'appareils. (4) Il te suffit d'appuyer sur un petit bouton, la lumière éclaire aussitôt la cour quelle que soit son étendue.

(5) A l'intérieur de la maison aussi, c'est la même chose. (6) Au cas où tu reviens appuyer sur ce bouton, l'obscurité revient remplacer partout la lumière.

(7) Au village de ce Baje, ce sont les lampes à huile qu'on allume dans les maisons. (8) Le danger de certaines d'entre elles est très grand. (9) Si Baje se met à penser au petit bouton de la ville et à sa lumière, par comparaison à ces petites lampes à huile, leur magie, pense-t-il est infinie. (10) Il ne lui trouve pas de borne. (= il la trouve extraordinaire.)

(11) Il n'y a pas de village des alentours où Baje ne soit entré. (12) De temps en temps, au cours des promenades à pied de Baje dans les villages, s'il en vient à peiner en gravissant la montagne, il s'arrête pour jeter un coup d'œil sur la ville. (13) Il reste au sommet de la montagne pour voir la ville étendue à ses pieds comme un ciel renversé. (14) Il voit les lumières en petits points de la même manière que les étoiles sont dans le ciel.

(15) Quant à ce qui concerne le village paternel de Baje, il n'est pas du tout situé du côté de la ville, il doit y aller en bicyclette. (16) Cette bicyclette était un héritage paternel.

⁴ « Dugu » signifie Village, agglomération en général et « ba » est un suffixe augmentatif. On pourrait donc aussi bien dire simplement « ville ».