



Université Félix Houphouët-Boigny



Université Alassane Ouattara



Université Péléforo Gon Coulibaly

# RILE

REVUE IVOIRIENNE DE LANGUES ÉTRANGÈRES



Volume 15, Septembre 2020

ISSN : 2076-6130

# DIRECTEUR DE PUBLICATION

## Klohínlwélé KONÉ

### COMITÉ DE RÉDACTION

*Klohínlwélé KONÉ*, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny  
*COULIBALY Daouda*, Professeur des Universités, u. Alassane Ouattara  
*SOUMAHORO Síndou*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny

### COMITÉ DE LECTURE

*DJIMAN Kasímí*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*BAMBA Abou*, Maître Assistant, u. Alassane Ouattara  
*BOUABRÉ Théodore*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*BROU Anasthasie*, Maître Assistant, u. Alassane Ouattara  
*DIARASSOUBA Sídikí*, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny  
*DRO Gondo Aurelien*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*JOHNSON K. Zamína*, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny  
*KONATE Síendou*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*KONÉ Minata*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*KOUA Méa*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*KOUAKOU Koffi Mamadou*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*KOUASSI Raoul*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*N'GUESSAN Germain*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*OBOU Louís*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*TESAN Lou*, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny  
*TRA Bí Goh*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*YÉO Lacína*, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny

### COMITÉ SCIENTIFIQUE

*ANNA Manouan*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*ANO Boa*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*AMANI Konan*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*CLAUDINE Raynaud*, Professeur des Universités, u. François Rabelais de Tours  
*DANIEL Rene Akendengué*, Professeur des Universités, u. Oumar Bongo, Gabon  
*E. A. Kaplan Suny*, Professeur des Universités, Stony Brook University, USA  
*FREDERIC Will*, Professeur des Universités, Mellen University, Iowa, USA  
*ÇADOU Henri*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*GNÉBA KOKORA Michel*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*KONATE Yacouba*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*KOUI Théophile*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*MAMADOU Kandjí*, Professeur des Universités, u. Cheick Anta Diop de Dakar  
*MICHEL Naumann*, Professeur des Universités, u. de Cergy-Pontoise, France  
*ROGER Friedlein*, Professeur des Universités, Freie Universität, Berlin

## **Normes éditoriales de la revue RILE en conformité avec les normes du CAMES en Lettres et Sciences humaines.**

I.1. RILE ne peut publier un article dont la rédaction n'est pas conforme aux normes éditoriales (NORCAMES).

I.2. La structure d'un article, doit être conforme aux règles de rédaction scientifique, selon que l'article est une contribution théorique ou résulte d'une recherche de terrain.

I.3. La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit : - Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots-clés, Abstract, Keywords, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie. - Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots-clés, Abstract, Keywords, Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

II.1. Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : I. ; I.1. ; I.2; II. ; II.1. ; II.1.1 ; II.1.2. ; III. ; etc.).

II.2. Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

II.3. Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante : - (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ; - Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées). Exemples : - En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupé du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens(...) ». - Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit : Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles-là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire. - Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit : le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation socio-historique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakitè, 1985, p. 105).

II.4. Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

II.5. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Éditeur, pages (p.) occupées

par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif. Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Éditeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2<sup>nd</sup>e éd.).

II.5. Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Par exemple :  
Références bibliographiques :

- AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.
- AUDARD Catherine, 2009, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Ethique, politique, société*, Paris, Gallimard.
- BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.
- DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogenes*, 202, p. 145-151.
- DIAKITE Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, L'Harmattan.

II.6. Des règles d'éthique et de déontologie de l'édition scientifique. L'équipe de rédaction de notre revue respecte l'éthique et la déontologie de l'édition scientifique. Elle veille à ne publier que des contributions scientifiques originales et de bonne facture. Pour y parvenir, elle respecte le cycle du travail éditorial et s'abstient de publier tout article dont les rapports d'instruction sont défavorables. RILE soumet la mouture finale à un logiciel anti-plagiat et s'il est avéré que l'article est à plus de 20% proche des phrases et idées d'autres travaux, sera simplement rejet. L'auteur de l'article ne peut demander le remboursement des frais d'instruction. En tout état de cause, la revue ne saurait être tenue pour responsable du contenu plagiaire des auteurs si celui-ci venait à ne pas être détecté par ses instructeurs et son logiciel.

## SOMMAIRE

1. SANOU Fatou Ghislaine : RELIRE <i>CRÉPUSCULE DES TEMPS ANCIENS</i> DE NAZI BONI. LA PROBLÉMATIQUE DU HÉROS ÉPIQUE.....	6
2. MANDÉ Hamadou : LE THÉÂTRE EN AFRIQUE : FONDEMENTS, ENJEUX ET PERSPECTIVES.....	18
3. DIABAGATÉ Oumarou : DE L'ENFERMEMENT RACIAL AU DIALOGUE INTERRACIAL : L'AVENTURE DE LA LIBERTÉ DANS <i>AN INSTANT IN THE WIND</i> D'ANDRÉ BRINK.....	32
4. BELEMGNYGRE S. Nelly Maria : VIOLENCES SOCIALES : LA DICTATURE DE LA FAMILLE DANS <i>NOS JOURS D'HIER</i> DE SOPHIE HEIDI KAM.....	45
5. KLOHINLWÉLÉ KONÉ & TIÉMOU Dékao Fabrice : ÉCRIRE LA CRISE IDENTITAIRE EN SOCIÉTÉ POSTCOLONIALE : UNE LECTURE DES MUTATIONS NARRATIVES DANS <i>TAIL OF THE BLUE BIRD</i> DE NII AYIKWEI PARKES.....	57
6. NIANE Babacar : LE WAÑÑ DANS L'ENSEIGNEMENT CORANIQUE AU SÉNÉGAL .....	71
7. OKOU Eudoxie : DRAMATIZING A MULTICULTURAL AMERICAN SOCIETY IN AMIRI BARAKA'S <i>THE TOILET</i> .....	80
8. KOMENAN Casimir : VALEURS DU PHÉNOTEXTE CHEZ J. M. COETZEE .....	95

---

Rile n° 15, Septembre 2020

ÉCRIRE LA CRISE IDENTITAIRE EN SOCIÉTÉ  
POSTCOLONIALE : UNE LECTURE DES MUTATIONS  
NARRATIVES DANS *TAIL OF THE BLUE BIRD* DE NII  
AYIKWEI PARKES

Klohinlwélé KONÉ

Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)  
[nielfang@yahoo.fr](mailto:nielfang@yahoo.fr)

TIÉMOU Dékao Fabrice

Doctorant  
Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)  
[dekaofabrice@gmail.com](mailto:dekaofabrice@gmail.com)

**Résumé :** Suite aux différentes mutations historiques, la fiction africaine met en lumière une esthétique de la rupture. Elle tente de sortir le sujet africain du schéma binaire d'une opposition entre tradition et modernité, afin de le définir par ses propres mythes. Ce projet scriptural envisage la construction d'une identité nouvelle de l'Africain. Cependant, cette modernité de soi n'est ni le reniement de l'autre, ni celui de sa tradition. Il est également l'acceptation de son temps, des inventions scientifiques et technologiques de son temps. Il s'agit d'une configuration plurielle qui prend en compte l'ailleurs et l'ici, une sorte de synthèse et d'ouverture au monde. Cette étude entend donc élucider cette question de l'identité problématique africaine, qui est en constante évolution dans un contexte postcolonial en crise, tel que révélé dans *Tail of the Blue Bird* de Nii Ayikwei Parkes.

**Mots-clés :** Identité, esthétique, rupture, modernité, postcolonial, crise

**Abstract:** Following the different historical mutations, the African fiction highlights an aesthetic of rupture. It attempts to take the African subject out of the binary pattern of an opposition between tradition and modernity, in order to define it through its own myths. This scriptural project intends to build a new identity of the African. However, this modernity of the self is neither the denial of the alterity, nor the one of its traditions. It accepts the assets of new inventions of science and technology. It is a plural configuration that takes into account the elsewhere and the here, a kind of synthesis and opening to the world. This study therefore intends to elucidate this issue of African problematic identity, which is constantly evolving in a postcolonial context in crisis, as revealed in *Tail of the Blue Bird* by Nii Ayikwei Parkes.

**Keywords:** Identity, aesthetics, rupture, modernity, postcolonial, crisis

Introduction

Le récit classique fait de plus en plus place à de nouveaux régimes narratifs qui se tiennent à califourchon entre tradition et modernité, autochtonie et cosmopolitisme, mode idiosyncrasique de narration et récit collectif. Le récit est devenu le lieu d'expérimentation de nouvelles normes narratives, de nouvelles thématiques et d'innovations stylistiques. Les nouvelles écritures africaines ont, en un mot, amorcé au cours de ces dernières décennies, une rupture scripturaire qui dérouté plus d'un lecteur pour s'adapter à un contexte sociohistorique instable. En d'autres mots, que ce soit au niveau de la forme ou du contenu, ces nouvelles écritures déconstruisent, déstructurent afin de suggérer un monde nouveau par une écriture novatrice.

Elles tentent donc de rompre avec les canons classiques occidentaux qui avaient régi la littérature jusqu'à ce jour. Il s'agit d'une écriture ambivalente et en rupture, en ce sens qu'elle pratique la surenchère du contenu et met à mal l'intrigue et l'identité du personnage dans le récit. Autrement dit, elle transgresse la simplicité et la linéarité qui caractérisaient l'écriture romanesque classique pour produire une esthétique « de choc » (B. Séry, 2014, p. 10) pour dire l'impossible monde postcolonial. Cette écriture crée, en un mot, une identité narrative protéiforme et décousue.

L'écrivain ghanéen Nii Ayikwei Parkes, écrivain diasporique, à la fois poète et romancier, est une figure emblématique de cette génération d'hommes de lettres qui font fi des frontières étanches des genres, qui prennent à la modernité ce qu'elle a à leur apporter et à la tradition ses valeurs spirituelles. Son roman, *Tail of the Blue Bird* (2009) est traversé par la question lancinante de l'identité de l'africain négociant sa propre modernité.

Cette étude entreprend d'analyser l'originalité de la stratégie narrative à l'œuvre dans *Tail of the Blue Bird*. Elle interrogera dans un premier temps la difficile définition d'une identité africaine en régime postcolonial. Elle analysera dans un deuxième mouvement l'originalité de la stratégie narrative déployée et finira par suggérer implicitement les voies de construction d'une modernité identitaire assumée.

Elle sera ainsi conduite à l'aune des acquis de la théorie postcoloniale dont les théoriciens des études littéraires, Ashcroft, Griffiths, Tiffin ont systématisé les principes. Seront également convoquées les théories de penseurs comme Felwine Sarr, Georges Ngal, Michel Naumann dont les idées se tiennent par un fil conducteur : l'idée d'une esthétique de rupture pour rendre compte d'une société en pleine mutation.

### **I. De l'identité problématique à l'instabilité scripturaire**

La définition d'une identité africaine est devenue opaque dans le contexte postcolonial. L'écrivain lui-même ne parle plus à une communauté unie et intègre. En tant que produit de l'école euromoderniste, héritage de l'école coloniale, l'écrivain ne trouve pas son public dans une communauté ethnique, mais possède plutôt un public urbain, un véritable melting-pot ethnique et culturel. C'est donc à ce public indéfinissable qu'il adresse ce message littéraire. Chinua Achebe rend ainsi compte de

cette difficulté à définir son public par une question rhétorique : « Who is my community? ... In the very different, wide-open, multicultural and highly volatile society, known as modern Nigeria, for example, can a writer even begin to know who his community is let alone devise strategies for relating it ? » (Achebe, 1988, p. 40). Il semble donc ambigu pour l'écrivain de révéler l'identité réelle de sa communauté dans cet espace postcolonial éclaté, volatil, tant au niveau des classes sociales, des groupes ethniques que des allégeances idéologiques. En réalité, une partie de cette communauté est lettrée et l'autre analphabète dans la langue officielle, langue d'écriture de la littérature.

Le récit de Nii Parkes rend ainsi compte de cet éclatement spatial, temporel et culturel. Contrairement au schéma classique ou traditionnel d'une opposition du cadre rural et urbain, ici le village et la ville se chevauchent et s'entremêlent. La tradition n'est plus aux antipodes du modernisme car les villageois eux-mêmes sont gavés de gadgets électroniques et prennent plaisir à écouter les médias modernes de communication qui les mettent au même niveau d'information que les citadins. Tel est le cas de Yaw Poku le vieillard chasseur qui, malgré son état d'illettré écoute la radio « Sunrise FM from Koforidua » (p. 18), afin de s'enquérir des nouvelles de son pays. Diffusant dans plusieurs langues locales telles que le 'Twi', le 'Fanti', le 'Ewe', le 'Ga', cette radio constitue l'une des sources d'information les plus crédibles pour le chasseur-conteur. Ce fait démontre ainsi que l'on se retrouve dans une société "tradi-moderne" qui fait usage des nouvelles technologies d'information et de communication, et dans laquelle les deux mondes se rejoignent pour dire une civilisation et une identité nouvelles. Il s'agit d'une société instable à tout point de vue.

Les citadins aussi se retrouvent régulièrement au village pour se ressourcer. Ce retour aux sources dans le récit donne de voir un va et vient permanent entre ville et village. C'est le cas des policiers et des enquêteurs qui se retrouvent souvent dans le village de « Sonokrom » où ils passent de moments de récréation, accompagnés du chasseur-conteur. Ces enquêteurs sont attirés par les contes et proverbes de leur guide : le vieux chasseur. Le conte de Kwaku Ananse de la page 117 à la page 131 est apprécié par ceux-ci. « 'Your story is interesting', [...] 'I am interested in the musician' [...] 'Oh, I'll tell you everything; be patient » (T.B.B., 2009, p. 121). La bonne disposition des citadins à l'égard des acteurs du village, le plaisir qu'ils montrent à écouter les histoires narrées par le chasseur et surtout leur impatience à voir le dénouement de ces récits-contes du vieux chasseur démontre leur familiarité avec le cadre culturel et civilisationnel de l'espace traditionnel. Les personnages sont donc des sujets d'une identité plurielle dont la littérature rend compte par une langue hybride qui unit des univers et des récits plus qu'épars.

Au niveau purement linguistique, il faut noter que le personnage principal Kayo peut être considéré comme un « afropéen » (Placial, 2015, p. 199) qui voyage entre des univers linguistiques variés. Intellectuel chevronné, il parle avec aisance un anglais académique. Mais selon le milieu où il se trouve, il se retrouve à s'exprimer en pidgin ghanéen, puis, assez souvent, surtout au village pour son enquête à



communiquer en Twi avec les villageois. Polyglotte comme tous les autres personnages, il habite son monde éclaté par son dire tout aussi bien éclaté et divers. Le pidgin est son instrument de communication en ville, le twi pour son séjour au village et l'anglais académique et même le sociolecte scientifique une fois qu'il communique avec des collègues. À Sonokrom, au village, Kayo se conforme aux codes traditionnels et échange correctement en langue Twi avec les siens. À ce sujet, le vieux chasseur ne manque pas de signifier la politesse de Kayo qui est la résultante de sa bonne éducation traditionnelle. « Ei, Kwadwo ; you could tell his mother taught him well. When he came he greeted me as a senior man (not like the Sagie) » (p. 85). À ces interlocuteurs qui ne savent dans quelle langue s'adresser à lui, le jeune diplômé d'une université britannique rassure les villageois: « Garba, I don't care whether you speak pidgin, Twi or English » (p. 89). Ce passage révèle que Kayo a une maîtrise parfaite des trois registres linguistiques.

Il reflète donc l'identité linguistique plurielle du sujet africain postcolonial. C'est un tel sujet qui correspond au monde pluriel de la société postcoloniale réelle comme reflété dans la diégèse de *Tail of the Blue Bird*. Le critique Claire Placial résume si parfaitement ce caractère hybride de Kayo :

[D]ans sa capacité à se mouvoir dans tous les espaces romanesques, dans la capitale comme dans la brousse, en langue Twi comme en anglais, auprès des anciens du village comme des policiers corrompus, [Kayo] est une image du roman même, dans son aspect choral et pluriel (Placial, 2015, p. 199).

En un mot, cette tendance de Kayo à se mouvoir aisément entre plusieurs espaces culturels et linguistiques est une expression de son identité moderniste qui tout en affirmant son ouverture au cosmopolitisme ne déroge pas aux codes de sa culture ancestrale. Par cela, il vient en quelque sorte établir une relation nouvelle entre l'homme africain postcolonial et sa tradition qu'il ne perd pas de vue. Une telle identité faite de compromis et d'ouverture tout en assumant sa culture locale met en crise une pratique de reniement culturel observé chez certains Africains en raison des complexes nés de la colonisation, entreprise de dénigrement du monde colonisé qui finit par faire certains colonisés de leurs valeurs. Cette identité met tout aussi bien en crise le repli sur soi, l'enferment sur ces propres traditions, attitude que l'on a pu observer chez certains nostalgiques de certaines pratiques de vie indigène que l'on ne peut retrouver que par nostalgie ou manque de réalisme. Cette littérature postcoloniale qui met en scène des sujets modernes consacre le monolinguisme des personnages d'un seul monde et d'une seule langue. Elle met surtout en crise l'opposition infranchissable entre tradition et modernité en vigueur dans la tradition littéraire antérieure. Par cette technique, Nii Parkes renvoie à ce qu'Ashcroft, Griffiths et Tiffin ont qualifié de "sociétés diglossiques".

[Sociétés] dans lesquelles une majorité de la population parle deux ou plusieurs langues, en occurrence l'Inde, l'Afrique [...] [et dans lesquelles] l'anglais a généralement été adopté comme la langue du gouvernement et du commerce, et son usage littéraire met en évidence des formes de variantes linguistiques les plus prononcées (Ashcroft et al, 2002, p. 38, notre traduction).<sup>1</sup>

Ainsi, à travers Kayo, le monde postcolonial peut être qualifié de "société diglossique" ou polyglotte. Par les phénomènes bien analysés par les théoriciens du postcolonial de l'« appropriation » et de « l'abrogation » (Ashcroft et al, 1989, p. 37), la société postcoloniale s'est approprié la langue anglaise, l'a façonnée à sa guise (ce qu'a donné le "pidgin") et l'a couplée avec la langue vernaculaire qu'est le "Twi". Il s'agit ici « d'adapter la langue adoptée, au besoin la changer pour s'y retrouver à l'aise, par l'introduction des mots, des expressions, une syntaxe, un rythme nouveau » (Sissao, 2013, p. 127).

La technique d'écriture, le choix des personnages qui animent l'intrigue, présents dans les nouvelles écritures africaines, en somme, cette littérature de rupture est à l'image du monde postcolonial dont elle entend rendre compte. Cette société se caractérise par son hybridité culturelle et linguistique (Ashcroft et al, 1989, p. 32) dans un univers intranquille et instable. Elle répond, en d'autres termes, au besoin du sujet postcolonial qui entend habiter son monde spirituel africain sans renoncer à la dynamique historique qui l'a mis dans une société globalisée et transnationale faisant de lui un citoyen du monde. Il nous faut dire à présent les techniques narratives déployées par l'écrivain pour dire cet univers et cette identité nouvelle et plurielle.

## II. Un récit feuilleton

Les innovations narratives seront analysées à travers une étude de la technique de l'enchâssement et de l'enchevêtrement puis par l'analyse de la pluralité des voix narratives qui créent une polyphonie qui est la technique appropriée pour dire l'Afrique plurielle postcoloniale. Ce faisant, rappelons que les grandes crises de l'Histoire impactent nécessairement les différents domaines de la vie des peuples. En effet, l'accession à l'indépendance politique et à la liberté affecte tous les autres domaines dans les sociétés anciennement colonisées. Elle libère toutes les pratiques des domaines d'activités. Elle libère, en un mot, la créativité. Albert Gérard soutient à ce sujet que

lorsqu'une société accède à un statut d'indépendance politique, marqué en outre par l'abolition des privilèges de race [...], sa littérature ne peut

---

<sup>1</sup> Texte d'origine: « Diglossic societies are those in which a majority of people speak two or more languages, for example in India, Africa (...) [and in which] English has generally been adopted as the language of the government and commerce, and the literary use of English demonstrates some of the more pronounced forms of language variances. » (Ashcroft et al, 1989/2002, p. 38).

manquer d'accéder, elle, à une troisième phase, au cours de laquelle la suppression de nombreuses contraintes extérieures libère une dynamique exubérante (cité par Georges Ngal, 1994, pp. 85-86).

De ce fait, l'art devient le lieu privilégié de l'expression de la liberté. C'est dans ce contexte que l'identité narrative dans le roman africain postcolonial rend compte d'une instabilité scripturale. Par exemple, l'intrigue du roman classique qui était reconnue par « l'unicité et la linéarité narratives » (Tite Lattro, 2011, p. 120) est désormais délinéarisée. Celle-ci fait maintenant appel à la conjonction de plusieurs micro-intrigues. Nii Ayikwei Parkes fait partie de ces jeunes écrivains initiateurs de cette écriture nouvelle où les retournements inattendus, flashbacks, récits oniriques et styles journalistiques côtoient le récit principal. Ce récit met également en relief des régimes épistémiques contradictoires comme science et fétichisme.

Dans *Tail of the Blue Bird* (2009), plusieurs historiettes s'entremêlent. Parmi cette diversité de récits, deux feront l'objet de cette étude. Il s'agit de deux usages d'un même récit entremêlé à d'autres microrécits. Le récit en question est celui de l'enquête, récit principal dans l'œuvre. Ce dernier est narré d'une part sur la base de la technique de l'intermédialité et d'autre part sur l'intertextualité. Concernant le mode d'explication intermédiaire qui est la présence d'outils médiatiques dans le récit, il faut noter que *Tail of the Blue Bird* met l'accent sur la scientificité des faits, la rationalité et la technicité. Il renvoie à un récit filmique avec des personnages tels que les policiers et Kayo, un médecin légiste "forensic pathologist" (p. 33). *Tail of the Blue Bird* est une histoire africaine moderne aux accents de films policiers dans la tradition des films hollywoodiens comme « les Experts », « CSI » (p.71) auxquels il est fait expressément référence dans le récit comme un clin d'œil intertextuel pour nous plonger dans un récit hollywoodien sous les tropiques. « CSI » qui signifie « Criminal Scene Investigation » met donc en exergue un contexte de la police criminelle. Ainsi, en interrogeant Kayo s'il a visualisé ce film policier, « Have you watched *CSI*? », l'inspecteur Donkor essaie de se rassurer de sa connaissance dans ce domaine en tant que médecin légiste. Par cette référence, le narrateur établit un pacte de lecture avec le lecteur dont la familiarité avec ce type de séries télévisuelles en vogue est plus que probable. Ce type de référence rappelle à dessein le caractère de monde globalisé dans lequel les personnages vivent. Nous regardons tous les mêmes séries télévisuelles à travers le globe et nous abreuvons ainsi à une seule et même culture faisant ainsi de nous une part de cet « homme unidimensionnel » que H. Marcuse (1964) décrit dans son essai.

Ce même récit inspiré des techniques médiatiques les plus récentes cohabite avec des récits de littérature orale comme les contes, légendes et autres récits mythologiques. Autrement dit, à ce type de récit scientifique est juxtaposé le récit oral du chasseur conteur créant ainsi une intertextualité et une hybridité de genres. En effet, d'une conception traditionnelle, il essaie de vérifier la causalité du débris humain qui a été découvert dans son village, Sonokrom. Selon Yaw Poku, la science a des limites dans l'appréhension du monde. « It is not everything we can understand, my

friend. [...] Your machine can be understood, so it can be tricked,' [...], 'but if you learn to watch a man, you can always tell what he's thinking' » (pp. 97-99). Cette affirmation prouve les limites de la rationalité face à certains phénomènes de l'existence. Cela montre également que la science et la technique peuvent échouer là où la tradition orale et culturelle réussissent. Tandis que la rationalité cherche à vérifier scientifiquement la causalité des faits, la tradition l'appréhende par un regard minutieux avec une connaissance parfaite des lois de la nature. C'est par cette méthode traditionnelle que le narrateur tente une fois de plus de résoudre l'enquête. Kayo ne rejette aucune piste épistémologique cherchant une explication avec les villageois et avec les armes de la science.

Ainsi, l'on constate deux modes d'explication du même récit, incarné par différents personnages. Il s'agit d'un côté, de Kayo le médecin légiste et les policiers qui se servent de la science, et de l'autre côté le chasseur-conteur qui se sert de l'oralité et d'explications quelques fois magiques ou mystiques. Ces deux récits renvoient à deux modèles opposés d'explication et de vision du monde selon Claire Placial.

Ces deux modèles de récit sont également deux modèles d'explication du monde qui renvoient à l'échelle du Ghana à une opposition capitale / brousse, et à l'échelle du monde à une opposition États-Unis / Afrique [...]. Les logiques discursives et fictionnelles s'opposent ainsi, construisant deux systèmes de vérité en opposition au sein de la diégèse, qui du reste permettent chacune une résolution de l'enquête (Placial, 2015, p. 197).

En clair, ce récit met en exergue une confrontation entre une Afrique traditionnelle et une autre euro-moderniste. Le premier récit reflète l'Afrique scientifique, produit de sa rencontre avec l'occident et incarné par la révolution industrielle, le développement scientifique et technique. Cette Afrique, suggère-t-on, serait à même de rivaliser avec le monde même si cet optimisme est biaisé par une élite politique corrompue sans un projet de société viable à long terme. Le message est plus que clair : tant que l'on en reste à la maîtrise de la science et de la technique, l'Afrique a son mot à dire avec une classe d'intellectuels qui ont été au contact de la science et de la technologie dans les universités les plus prestigieuses du monde. Mais une fois de retour au pays, ces jeunes diplômés se retrouvent confrontés au chômage et au chantage d'une élite politique qui entend les utiliser pour leur promotion politique.

En plus de ces deux modèles du récit qui s'enchevêtrent dans la diégèse, d'autres micro-intrigues s'imbriquent et fondent ce qu'on pourrait qualifier de « zapping constant » (Tit Lattro, 2011, p. 122). En effet, d'autres récits se mêlent au récit principal sans que celui-ci s'achève. Ils interviennent et entrecourent les premières histoires contées. Ce faisant, le récit nous renvoie à l'image d'un feuilleton interrompu au moment où l'on s'y attend le moins, créant un suspens qui participe au "plaisir du texte".

Quelques illustrations suffisent pour justifier notre propos. Par exemple, de la page 117 à la page 131, l'histoire de l'enquête est interrompue pour laisser prospérer plusieurs autres récits d'un sous genre qui jure avec le récit classique. Des historiettes et autres récits de contre interviennent et font oublier l'enquête pendant de longues pages. Sur ces pages susmentionnées, le narrateur (chasseur-conteur) raconte l'histoire d'un cultivateur. Le nom de ce dernier se révèle à la page 121, c'est-à-dire « Kwaku Ananse ». Sans achever ce conte, le narrateur incorpore le récit d'un colon anglais qui résidait toujours au pays et celui du musicien « Tintin » (p. 120). L'histoire de Tintin reste inachevée et le narrateur nous renvoie une fois de plus au conte de Kwaku Ananse.

That same night, the musician, Titin, disappeared. Everybody thought, sɛbi, he was dead, but I will tell you the truth later. For now, as the wise ones say, one does not turn away from an elephant to throw stones at a small bird. The story I am telling you is the story of the *cocoa* farmer (p. 120).

Dans ce passage, l'usage du futur, « I will tell you the truth later » et du proverbe projettent le récit de "Tintin" dans un futur lointain pour faire place au plus important récit, c'est-à-dire le retour au conte de Kwaku Ananse. En outre, le narrateur abandonne l'histoire principale et plonge le lecteur dans une nouvelle histoire, celle de « Akosua Darko » (p. 121). C'est donc à travers ce « zapping constant » que le narrateur ramène le lecteur au récit central, notamment celui de l'enquête à partir de la page 132. Toutefois, il insère également le conte de "Yaa Somu", une brave femme à la page 153, avant de retourner une fois de plus au récit central à partir de la page 177.

Ainsi, nous pouvons noter que cette technique narrative complexifie la compréhension du récit. Le lecteur classique pourrait se rendre compte que le principe de l'intrigue unique n'existe plus dans le récit postcolonial. En d'autres mots, cette désintégration de l'intrigue renvoie au fait que le texte romanesque de la société postcoloniale peut faire l'objet de plusieurs lectures. En somme, il prouve, selon Klahinlwélé Koné, qu'« un écrivain ne raconte en réalité jamais une seule histoire mais plusieurs qui s'imbriquent les unes dans les autres » (Klahinlwélé, 2016, p. 184). L'écrivain postcolonial crée un univers romanesque discontinu au caractère instable et complexe. Il s'agit en un mot d'une écriture romanesque qui est à l'image de l'ère postcoloniale où la liberté et le droit sont donnés aux individus de se définir comme bon leur semble.

Aussi, cette discontinuité narrative ne se limite-t-elle pas à la superposition des intrigues. Elle touche également à l'identité des personnages et du narrateur. En d'autres termes, une autre particularité de cette discontinuité narrative se manifeste par le changement constant de l'instance narratrice. Les instances narratives, c'est-à-dire personnage et narrateur se confondent et se complexifient à leur tour dans l'intrigue. Chez Nii Parkes par exemple, le narrateur-dieu [ou] démiurge semble perdre son

identité et son intégrité au profit d'une instance narratrice plurielle, fluctuante et éclatée qui rend compte d'une véritable polyphonie narrative.

Il n'y a de récit que raconté. C'est un homme/femme qui raconte une histoire animée par des personnages que celui-ci fait parler également. Ceux-ci peuvent être de simples témoins des événements ou en être partie prenante, c'est-à-dire acteurs des événements qu'ils racontent. Dans ce contexte, ils peuvent être également perçus comme des narrateurs. Ainsi, contrairement au récit traditionnel qui met en scène un narrateur omniscient, le récit postcolonial nous familiarise avec un type de narrateurs nouveaux dont l'intégrité narrative et identitaire est mise en crise. C'est la pluralité des instances narratives qui présentent les événements selon des points de vue différents qui nous font parler de polyphonie narrative par laquelle il faut entendre une multiplicité ou pluralité de voix narratives dans un texte. Elle peut également faire référence à la pluralité des langues, cultures, idéologies etc., susceptibles de créer un texte.

Ainsi, dans le contexte de cette étude, l'on se focalisera sur la multiplication de l'instance narratrice. Pour ce faire, l'on empruntera les concepts de narration « hétérodiégétique et extradiégétique » de Gérard Genette (1983). Il s'agira, à travers ces concepts, de montrer comment dans *Tail of the Blue Bird*, le lecteur est confronté à un enchâssement de voix narratives. À cet effet, il faut noter que le narrateur dans l'œuvre est d'abord « hétérodiégétique » (Gérard Genette, 1983, p. 56). Selon Genette, il s'agit d'un narrateur qui, « avant d'ouvrir la bouche, est personnage dans un récit qui n'est pas le sien ; mais [...] ne raconte pas sa propre histoire » (*Idem*). Yaw Poku, le chasseur conteur est le prototype d'un tel narrateur. Bien qu'il soit le narrateur principal de cette histoire dans le récit, il n'y prend pas part. Il se contente de la raconter sauf à être partie prenante d'un monde de fantômes et d'esprits auquel les contes et autres récits imaginaires nous ont habitués.

Oh, and palm wine; (you know I don't play with my palm wine), palm wine ; he drank palm wine like a river drinks rain. So as I have said, he went and came like this until his beard and moustache swallowed his mouth (p. 123).

Deux faits attirent notre attention dans ce passage, à savoir l'usage du pronom de la troisième personne « he » et des parenthèses. Dans le premier cas, il faut comprendre que la troisième personne du singulier signifie que l'histoire racontée n'est pas celle du narrateur. Dans le second cas, l'ouverture des parenthèses et l'usage de la première personne du singulier « I » montrent que le narrateur s'invite dans le récit en faisant un commentaire « hors-diégèse » (Genette, 1983, p. 56).

Aussi, le narrateur « extradiégétique » (Genette, 1983, p. 55) ou omniscient intervient-il dans le récit. Tel est le cas dans le passage suivant: « Kayo and Garba listened to Opanying Poku as he led them towards the edge of the village. They each held one end of the rolled mat carrying the remains from Kofi Atta's hut » (p. 91). Ici, Kayo, Garba et Opanying Poku (le narrateur-chasseur) sont tous cités. Leurs

actions sont également relatées par un narrateur démiurge. De plus, l'usage des pronoms « he » et « they » tous deux troisièmes personnes du singulier et du pluriel, montre que le narrateur n'est pas impliqué dans le récit, tel que recommandé par une narration classique.

Comme on peut le constater, différentes voix narratives s'entremêlent dans la diégèse. D'abord, le chasseur-conteur est en même temps narrateur et personnage. Ce faisant, il a une position ambivalente dans le récit. Il est ensuite un narrateur qui se positionne comme acteur, c'est-à-dire impliqué dans les événements qu'il raconte. Enfin, la voix narratrice est omnisciente, dans la mesure où elle n'est ni personnage, ni acteur des événements dans le récit, mais un simple témoin. Cette dernière raconte uniquement les faits, gestes et pensées des personnages. C'est donc dans ce va-et-vient constant entre plusieurs voix narratives que se constitue la diégèse dans *Tail of the Blue Bird*.

Ce transfert de parole entre différentes voix narratives crée donc une distorsion dans l'intrigue toute entière. Autrement dit, elle complexifie la diégèse. Mieux, en tant que « l'organisateur et le gérant de l'histoire » (Madeleine Borgomano, 1985, p. 22), le dysfonctionnement, la duplicité et le dédoublement du narrateur dans le récit ne peuvent que créer une discontinuité et une rupture dans l'intrigue elle-même. Ce procédé narratif réfute, en somme, les normes de la narration homophonique recommandée par le récit classique et démocratise la voix narrative.

En plus de ces positions narratives disparates, la polyphonie narrative se manifeste également par des discours rapportés dans le récit. Le discours suivant est un exemple: « It was my grandfather, Opoku, the one whose hands were never empty, who told me that the tale the English man calls history is mostly lies written in fine dye » (p. 16). Le discours rapporté se perçoit par l'expression "who told me that" et montre que le narrateur n'est pas l'auteur de l'affirmation. Ce faisant, une double voix narratrice se révèle, notamment, la voix de Opoku et celle du narrateur. Cette « bivocalité » (Bakhtine, 1978, p. 145) renvoie aussi à une voix fragmentée et complexifie davantage l'identité narrative dans le récit.

En somme, ces nouvelles techniques narratives sont en contradiction avec celles des récits classiques basées sur la linéarité et l'homophonie narratives. Toutefois, il faut rappeler qu'elles ne sont que le fruit des mutations historiques comme précédemment indiqué.

[Autrement dit] si les discours littéraires se modifient dans et avec l'évolution des sociétés et de l'histoire, c'est que le statut de l'écrivain [...] son rapport global à la société s'est modifié ; et enfin, que la marche de l'histoire est un processus discontinu, une succession de discontinuités (Ngal, 1994, p. 14).

Ainsi, l'on peut conclure avec Felwine Sarr que c'est parce que « les sociétés africaines contemporaines vivent une crise liée à la viabilité des anciennes pratiques [...], qu'elles sont sommées de se réinventer pour faire face aux défis [...] qui

s'imposent à elles » (Sarr, 2016, p. 35). Cette réinvention de soi ne peut se faire qu'en se définissant par ses propres mythes et construisant sa propre modernité.

### III. De la modernité empruntée à la modernité de soi

L'emprunt systématique des modèles de civilisations prêts à être consommés n'est pas toujours profitable à la société qui se livre à cette attitude de paresse. Tel est malheureusement le cas des sociétés récemment sorties de l'expérience coloniale. En effet, celles-ci évoluent dans un espace-temps problématique, en ce sens qu'elles ignorent non seulement la culture héritée de la colonisation, mais également celle de leur terroir. Ces sociétés sont marquées, comme le dit Felwine Sarr, par « une tradition qu'[elles] ne [connaissent] plus vraiment et une modernité qui [leur] est tombée dessus comme une force de destruction et de déshumanisation » (*Idem*). C'est donc à travers cette identité à la fois instable et problématique que ces sociétés jadis colonisées, tentent de se construire une modernité. Il convient alors de s'interroger sur la possibilité d'une telle entreprise. La réponse à cette interrogation nous renvoie une fois de plus à Felwine Sarr, qui a tenté de faire des propositions prospectives à ce niveau.

La modernité africaine peut être perçue comme ce vécu immédiat individuel et collectif des Africains (la rencontre avec l'autre 'Orient, Occident' ... Les indépendances, l'époque postcoloniale et les transitions démocratiques). Elle est issue d'un double mouvement historique et psychosociologique. Elle est déjà là et pas à inventer. Elle est cependant porteuse de tendances contradictoires, toujours en négociation, il s'agit d'en saisir les représentations idéologiques et les imaginaires d'une quête d'un mieux-vivre ensemble qu'elle porte (Sarr, 2016, p. 38).

La modernité africaine est ainsi loin d'être une négation de la tradition ou la simple appropriation de celle héritée des événements historiques. Elle n'est pas, non plus, un rejet de cette dernière ou un retour indiscriminé aux sources. Elle est plutôt la formation d'une société "tradi-moderne", un univers de pluralité en rapport avec le contexte global. Il s'agit donc d'une société nouvelle qui adapte ses traditions et sa culture aux mutations socio-politiques, culturelles, scientifiques et technologiques, en rapport avec de nouveaux enjeux sociétaux. Elle assure à cet effet les acquis de la modernité occidentale sans toutefois perdre son âme afin de créer, comme le dit l'essayiste, « ce nouvel espace de significations, cette fois-ci fondée sur ses cultures et ses fécondes onto-mythologies » (*Ibid*, p. 28). Somme toute, la science, le journalisme, les médias et la technologie sont mis côte à côte avec les mythes africains afin de concevoir un présent et un futur propres à l'homme africain.

Le récit dans *Tail of the Blue Bird* illustre bien l'image d'une telle société tradi-moderne, société opaque, de confrontation et de négociation, ouverte au monde. À titre illustratif, il révèle la scientificité occidentale dans un univers traditionnel



africains. L'enquête policière qui est menée dans le village de Sonokrom se base sur les techniques médiatiques et scientifiques du film policier américain dénommé Les Experts « CSI » (p. 71). Le récit nous renvoie à cet univers filmique américain avec un champ lexical qui lui est adapté. « Forensic pathologist »<sup>2</sup> (p. 33), « PRCC »<sup>3</sup> (p. 37) « CID »<sup>4</sup> (p. 67), « CIS »<sup>5</sup> (p.71), « PDJ »<sup>6</sup> (p. 105) etc., autant d'acronymes qui nous ramènent à la science, à l'administration anonyme et impersonnelle du capitalisme tardif, ainsi que de l'univers des films hollywoodiens. Ainsi, cette délocalisation de la scientificité dite occidentale dans un univers narratif et traditionnel africain justifie bien la société tradi-moderne. Il est question ici d'une Afrique traditionnelle à qui les réalités du monde moderne et postmoderne ne sont pas étrangères. Ces réalités dites occidentales cohabitent avec les mythes et traditions africaines dans un univers tout aussi traditionnel. Tel est également le cas du vieillard chasseur-conteur dans le récit. Ce dernier joue un rôle prépondérant auprès des experts venus mener l'investigation. A ceux-ci le vieux chasseur apporte de précieux conseils et une aide appréciable sans que sa naïveté n'échappe à l'œil critique de l'esprit moderne du narrateur.

Cela nous sort donc d'un contexte où l'Europe constituerait l'unique centre de gravité du monde pour positionner l'Afrique, tel que le disait Maboula Soumahoro, comme « le monde ou l'un de ses laboratoires » (Soumahoro, 2017, p. 181). Les crimes commis dans un cadre de village peuvent être résolus avec les meilleures armes de la science. Mais pour démêler le mystère comme il en existe dans la société africaine, l'aide d'acteurs locaux influents peut être précieuse. Deux modes épistémiques rentrent en contact, s'affrontent et donnent une solution aux problèmes de l'heure. Cette collaboration et juxtaposition est donc le lieu d'une configuration de la modernité africaine, modernité à la fois autonome et protéiforme. Il s'agit, somme toute, d'une Afrique qui se forge une identité en se focalisant à la fois sur l'autochtonie et le cosmopolitisme.

## Conclusion

Cette étude a permis de comprendre comment d'une identité en mutation de l'Africain, l'on est parvenu à une stratégie narrative également ambiguë. En se basant sur *Tail of The Blue Bird* de Nii Parkes, elle a entrepris d'analyser la difficile définition du sujet africain dans un contexte postcolonial en crise. Elle a, par la suite, révélé l'originalité et l'esthétique de la rupture qui découle de cette mutation. Cette esthétique se manifeste par une identité narrative instable, l'enchâssement et l'enchevêtrement des intrigues et de l'identité de l'instance narratrice.

---

<sup>2</sup> Un médecin légiste

<sup>3</sup> Police Regional Coordinating Chief

<sup>4</sup> Criminal Scene Investigation

<sup>5</sup> Criminal Investigation Department

<sup>6</sup> Preliminary Jurisdictional Determination

Une telle esthétique vient d'une part subvertir et transgresser la tyrannie de l'écriture classique établie par des aires culturelles étrangères à l'Afrique, pour produire une écriture d'étourdissement mais novatrice. Elle vient en un mot, renouveler l'esthétique romanesque africaine qui veut dire une Afrique nouvelle et complexe. D'autre part, elle relève de la volonté des écrivains de la postcolonie de mettre en exergue l'état discontinu et instable de l'Afrique postcoloniale.

Enfin, l'étude indique la nécessité d'une réinvention de l'Afrique par la réécriture de son histoire afin d'aboutir à une identité africaine de soi. Cette identité se présente comme une modernité plurielle, protéiforme et large, qui n'exclut ni les valeurs et les technologies venues d'ailleurs ni celles de son terroir. Elle se construit à travers une sélection et une synthèse de l'autochtonie et du cosmopolitisme. C'est donc en acceptant cette juxtaposition de temporalités et d'épistémès de différents horizons que le sujet africain pourra se définir, non seulement en tant qu'être autonome, mais aussi en tant que sujet ouvert au monde.

### Bibliographie

- ACHEBE, Chinua, 1988, « The Writer and his Community », *In Hopes and Impediments, Selected Essays, 1965-1987*, Oxford-Ibadan, Heinemann.
- AMURI Maurice Mpala-Lutebele, 2012, « Esthétique du fantastique dans le roman africain subsaharien » *Interfrancophonies, Le fantastique dans les littératures francophones du Maghreb et subsahariennes*, n° 5, pp. 1-38.
- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, [1989] 2002, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literature*, London and New York, Routledge.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Moscou, Gallimard.
- BARTHES Roland, 1973, *Le plaisir du texte*, Collection "Tel Quel", Paris, Éditions du Seuil.
- [1953] 1972, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil.
- DABLA Séwanou, 1986, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan.
- GENETTE Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Collection Poétique, Paris, Seuil.
- GHYSELINC Jean *et al.*, 1985, *Variations sur le personnage*, Abidjan, CEDA.
- KLOHINLWELE Koné, 2016, « Du traumatisme à la révolution: Les aventures de la mémoire dans *The Revolutionaries* d'A.K.Armah », *Actes du colloque: Mémoire, oubli et réconciliation, Université Alassane Ouattara*, pp. 183-203.
- KRISTEVA Julia, 1970, *Le texte du roman. Approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, New York, Mouton Publishers.

- LATTRO Tite, 2011, « Lecture postmoderne de *La Folie et la Mort* de Ken Bugul », in *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*, COULIBALY Adama, ATCHA Philip Amangoua, TRO DEHO Roger (ed.), Paris, L'Harmattan.
- MANGA Celestin 2017, « Penser la famine et la peur », in *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, MABANCKOU Alain (ed.), Paris, Seuil.
- MARCUSE, Herbert, 1964, *L'Homme unidimensionnel : Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Boston, Beacon Press.
- NAUMANN Michel, 2011, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération. (Une littérature « voyoue »)*, Paris, L'Harmattan.
- NGAL Georges, 1994, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.
- PARKES Nii Ayikwei, 2009, *Tail of the Blue Bird*, London, Jonathan Cape.
- PLACIAL Claire, 2015, « Notre quelque part, un roman de Nii Ayikwei Parkes traduit par Sika Fakambi : la multiplication des lieux romanesques contre le "point de vue de nulle part". Nouveaux mondes, nouveaux romans. », Amiens, France, 2015, pp. 194 -203, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01988652>, consulté le 21 janvier 2019.
- ROBBE-GRILLET Alain, [1963] 2013, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les éditions de minuit.
- SARR Felwine, 2016, *Afrotopia*, Paris, Éditions Philippe Rey.
- SERY Bailly Sery, 2014, *Mise en crise : Essais littéraires sur Bernard Dadié, Ahmadou Kourouma, Ayikwei Armah, Josette Abondio...*, Paris, L'Harmattan.
- SISSAO Alain Joseph, 2013, « Les rapports oralité/écriture ou l'inscription de l'oralité comme fondement de l'écriture de Kourouma » in *Création, langue et discours dans l'écriture d'Ahmadou Kourouma*, BOHUI Djédjé Hilaire (ed.), Paris, Éditions Le Graal.
- SOUMAHORO, Maboula, 2017, « Penser et écrire l'Afrique depuis la France d'aujourd'hui », in *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, MABANCKOU Alain (ed.), Paris, Seuil.
- TODOROV Tzvetan, 2007, *La littérature en Péril*, Paris, Flammarion.