

Thierry Boudjekeu

L'imaginaire du vaudou et l'esthétique de la traite dans *Esclaves de Kangni Alem* et *L'Assin géant* de Charly Djikou

Introduction

L'institutionnalisation des mémoires douloureuses de la traite négrière transatlantique en Afrique de l'Ouest en général au cours de la dernière décennie du XIX^e siècle a entraîné une véritable transformation. Plusieurs initiatives ont vu le jour pour restaurer les mémoires de la traite négrière et de l'esclavage par des approches patrimoniales. Espaces d'expressions et de revendications, ces lieux de mémoire sont soumis à des dynamiques de contestation qui les transforment en de véritables tiers-espaces de négociation où s'articulent des expressions mémorielles aussi bien matérielles qu'immatérielles (Goussanou 2018, 111). La spiritualité vaudou¹ fait partie de cet héritage culturel indéniable qui lie le continent à sa diaspora; c'est un véritable véhicule qui, à travers le temps et l'espace, porte la mémoire de la traite transatlantique. Les sculptures en ciment placées tout le long de «La Route de l'esclave»,² illustrant des divinités importantes du panthéon vaudou, la pléthore d'ouvrages inspirés de la complexité narrative vaudou et les multiples interprétations formelles des fétiches vaudou dans l'art constituent autant d'éléments qui attestent de la centralité du vaudou dans la mémorialisation du drame de la déportation transatlantique et de l'esclavage.

L'univers vaudou apparaît très souvent dans les ouvrages qui traitent de l'esclavage. Son incontournable présence dans l'histoire des sociétés impliquées se voit dans les pratiques rituelles ancestrales et actuelles – en l'occurrence celles de la côte ouest-africaine et sud-américaine – ainsi

¹ «Vaudou» est l'orthographe choisie dans cet article.

² Une initiative de l'UNESCO qui a été officiellement lancée en 1994 à Ouidah, au Bénin.

que son importance dans la résistance et la libération des sociétés africaines esclavisées et déportées dans les Amériques.

La présente étude vise à analyser les modalités de mise en récit de l'imaginaire vaudou dans le roman historique *Esclaves* de Kangni Alem et sa symbolique telle que traduite par le mémorial des disparus « L'Assin³ géant » de Charly Djikou. En filigrane, nous dresserons l'état des lieux de la représentation du vaudou dans les arts et la littérature en Afrique de l'Ouest. Cette revue donnera sans doute quelques clés en vue d'une meilleure analyse du vaudou dans les œuvres étudiées. Si l'imaginaire vaudou permet d'évoquer la décadence des valeurs spirituelles et le cycle de violences de la traite des esclaves, il met également en exergue, par sa cosmologie et ses artefacts, des formes alternatives de résistance et de libération dans les ouvrages qui le convoquent.

Le vaudou comme espace immatériel de la traite des esclaves

Synchrétisme religieux dont les origines remontent au royaume du Dahomey, le vaudou est répandu au Bénin et au Togo, aux Antilles et en Amérique latine, principalement. Le vaudou est souvent envisagé comme un espace immatériel lié à la traite transatlantique. Il sert de lieu de mémoire, conservant et transmettant les récits et les expériences des peuples déportés à travers des pratiques spirituelles et rituelles. Il constitue un pont entre le passé et le présent, l'Afrique et sa diaspora, le visible et l'invisible, permettant ainsi de revisiter l'histoire de l'esclavage d'une manière distincte et profonde.

Autant dans la diaspora que sur le continent africain, l'imaginaire du vaudou a beaucoup influencé les écrivains, sculpteurs et autres artistes musiciens. Le terme « vaudou » évoque fréquemment des notions de surnaturel et de terreur, en raison de sa représentation largement diffusée et souvent stéréotypée dans la culture populaire. Ces références sont alimentées par des œuvres cinématographiques et littéraires qui perpétuent une vision stéréotypée et intrinsèquement péjorative du vaudou, ancrée

³ « Assin » est l'orthographe choisie dans cet article.

dans le passé colonial de l'Occident. On pourrait supposer que cette représentation porte en elle des enjeux d'une dimension postcoloniale.

Dans le contexte occidental, le vaudou semble être trop souvent appréhendé comme un simple artefact exotique. Sa nature primitive présumée et son aura de mysticisme répondent aux exigences des espaces d'exposition consacrés à l'art contemporain non-occidental. En d'autres termes, le vaudou est réduit à un élément pittoresque qui, par son exotisme, contribue à l'attrait de ces espaces, sans pour autant être pleinement compris ou respecté dans sa richesse spirituelle et historique. Il n'en demeure pas moins qu'une esthétique du vaudou s'établit dans le champ artistique contemporain et mérite d'être étudiée sans « nier l'arrière-plan primitiviste qui oriente encore la sélection et l'exposition des œuvres, mais [en essayant] de prendre au sérieux le langage formel tenu par ces artistes [d'Afrique de l'Ouest]. » (Chavoz 2017, 1) Ceci d'autant plus que cette religion a joué un rôle majeur dans l'histoire de la traite transatlantique.

La présence et l'influence du vaudou dans l'art et la littérature autour de la traite transatlantique sont clairement établies. Des études critiques dont celle menée par Ciarcia (2016) ont révélé une stratégie délibérée qui vise à encourager les artistes à s'immerger profondément dans l'univers du vaudou. Cette immersion a pour finalité de permettre aux artistes de transposer leurs expériences initiatiques dans leurs représentations visuelles. Dans le contexte de la commémoration de la traite et de l'esclavage, Araujo (2021) consacre une large partie de son analyse à la question délicate de l'approche du passé traumatique de la traite et de l'esclavage. Dans ce contexte, elle souligne que les artistes, résidant en Afrique, Europe ou Amériques, font appel aux cosmologies et symboles des religions ancestrales africaines, à l'instar du vaudou, pour aborder les répercussions de l'esclavage et de la traite transatlantique. Les mêmes artistes s'approprient également ces éléments en tant qu'outils pour établir des liens transatlantiques, créant ainsi des passerelles entre les peuples et les cultures.

Vodun is also a space of dialogue between the past and present as well as between life and death; it became a vehicle through which to establish a link between the two shores of the Atlantic Ocean forcefully brought together during the transatlantic slave trade. (Araujo 2021, 160)

Cette appropriation du vaudou dans les expressions artistiques actuelles témoigne de la résilience et de la dynamique des cultures africaines face aux traumatismes historiques. Les artistes utilisent le vaudou non seulement comme un moyen de réfléchir à l'histoire de l'esclavage, mais aussi comme un outil pour articuler des visions contemporaines de l'identité, de la mémoire et de la diaspora. C'est dans cette symbolique riche et diverse que les littératures et les arts contemporains ouest-africains puisent leur inspiration.

Le vaudou dans la littérature et l'art africain

Dans l'histoire de la littérature ouest-africaine, l'imaginaire du vaudou jalonne les œuvres sous diverses formes. Sous le prisme d'un réalisme merveilleux et du surnaturel, certains ouvrages invoquent la figure des prêtres vaudou, les rituels, les lieux, les danses et les dieux. Deux grandes visions s'opposent au sujet de l'imaginaire du vaudou.

D'une part, le phénomène vaudou comme relevant du fétichisme ou des superstitions, en insistant sur le caractère horrible et barbare de certaines pratiques religieuses, sous l'influence de l'idéologie coloniale et des orientations religieuses chrétiennes. Certains auteurs, à l'exemple de Félix Couchoro dans *L'Esclave* ou encore *Amour de féticheuse* abordent cette vision péjorative du vaudou. « Le mal se trouve dans le camp des vodoun assimilés à Satan avec ses fétiches, ses gris-gris, ses poisons, sa sorcellerie, le Bien est dans le camp du Dieu des chrétiens » (Couchoro 1941, 74). D'autres écrivains de première génération dénoncent les sacrifices humains perpétrés par certaines croyances et déplorent tout autant le rejet déraisonné des divinités du panthéon vaudou. En guise d'appel, Paul Hazoumé aurait fait paraître *Le Pacte de sang au Dahomey* pour selon lui : « fournir à la colonisation les informations auxquelles elle a droit, pour mieux pénétrer et guider les masses. » (cité par Midiohouan 1993, 251). Cette affirmation traduit à suffisance le parti pris d'un chrétien acquis à la cause coloniale pour juguler les pactes de sang et les pratiques contraires aux valeurs qui prolifèrent au nom du vaudou.

D'autre part, la littérature orale vaudou offre une mine de ressources pour des œuvres classiques qui mettent en valeur la complexité narrative du vaudou. L'écrivain Olympe Bhêly-Quenum, lauréat du Grand Prix lit-

téraire d'Afrique noire en 1966, se distingue à bien des égards. Dans les œuvres telles que *L'Initié* et *Les appels du Vodou*, Bhêly-Quenum aborde la pratique du vaudou suivant une approche plus personnelle qu'intellectuelle. Au-delà de ses croyances chrétiennes, l'auteur recherche une nouvelle forme de spiritualité qui existe en dehors de toutes les croyances et synthétise la *Bible* avec les idéaux mystiques et scientifiques de l'Afrique traditionnelle et l'humanisme de la franc-maçonnerie (Midiohouan 1993, 257). Cette stratégie contraste avec celle du prix Nobel nigérian Wole Soyinka, dont le roman *The Interpreters* suit une démarche visant à relier la religion vaudou yoruba à la modernité (Alem 2013, 55).

Lorsqu'on examine deux autres œuvres littéraires africaines qui incorporent l'imaginaire du vaudou – spécifiquement *Le Fils du fétiche* de l'écrivain togolais David Ananou, et *La Route de la faim* du Nigérian Ben Okri – deux conceptions distinctes de l'univers vaudou sont perceptibles. Dans le cas du personnage d'Okri, un enfant esprit submergé par un monde mystérieux, illustre la complexité inhérente à l'exploration d'un univers inédit. À l'opposé, le personnage de Dansou, créé par Ananou, choisit de se distancier du vaudou. Ces perspectives contrastées représentent, d'une part, une exploration approfondie d'un univers mystique riche de complexité et de mystères, et d'autre part, l'expression d'une idéologie ancrée dans le christianisme, qui favorise le rejet des anciennes coutumes et traditions (Alem 2013, 55).

Les arts visuels constituent l'un des instruments les plus complexes et probablement les plus complets pour aborder les différentes dimensions du passé de l'esclavage. La catégorie du vaudou et de la mémoire de l'esclavage est constamment en écho. Les artistes contemporains, comme Cyprien Tokoudagba, Romuald Hazoumé, William-Adjete Wilson, Rosana Paulino, Nona Faustine ou François Piquet, ont fait usage de divers médiums – peinture, sculpture, photographie et installations – pour questionner l'histoire de l'esclavage. Ces artistes remettent systématiquement en question les dichotomies et classifications binaires simplistes qui ont tendance à réduire la complexité des expériences de l'esclavage en se limitant à des généralisations figées. Leur contribution significative aux débats en cours sur l'histoire et la mémoire de l'esclavage a permis de mettre en lumière les conséquences durables de cette période historique, dont les héritages continuent de peser sur les rapports sociaux contemporains (Araujo 2021, 159).

Cette exploration de l'imaginaire vaudou dans les arts visuels trouve un exemple frappant dans le travail de Romuald Hazoumé. Sans doute le plasticien béninois qui cristallise l'imaginaire vaudou dans ses œuvres artistiques, Hazoumé est important non seulement en raison de son aura sur la scène artistique béninoise et internationale actuelle, mais aussi pour l'inscription significative de l'imaginaire vaudou et de la mémoire de l'esclavage dans son œuvre. Il aborde des préoccupations fondamentales dans sa démarche artistique, en s'appuyant sur son héritage yoruba en tant que symbole de résistance et d'affirmation identitaire pour son peuple. Ses œuvres reflètent la prévalence du vaudou et font référence aux enjeux liés à la terre ancestrale perdue, à la traite des esclaves et au déracinement. Parmi ses créations les plus emblématiques, « La Bouche du roi » se distingue par sa démarche de réappropriation et de détournement caractéristique de l'artiste autodidacte. À travers sa représentation du squelette d'un navire négrier fabriqué à partir de bidons, Hazoumé dénonce la responsabilité de certains Africains dans la traite des esclaves et condamne cette tragédie comme une forme de tyrannie infligée à l'Afrique par l'Occident.

La fascination continue des artistes pour les figures et les héros de la littérature orale vaudou, en particulier dans le domaine de la sculpture populaire, témoigne de l'importance persistante de cet imaginaire. Selon Alem, le fait que l'imaginaire vaudou ne suscite pas de débat dans le domaine de l'art suggère que les rituels et les divinités majeures possèdent un potentiel poétique qui les préserve au-delà du temps. « Dans le domaine de l'art, le fait que le commerce des imaginaires fonctionne sans la moindre controverse suggère que le potentiel poétique des rituels et des grands dieux de la religion est la meilleure garantie contre les ravages du temps » (2013, 57). Cette réalité témoigne du fait que les figures et les rythmes du vaudou continuent d'être largement utilisés dans les créations artistiques contemporaines, qui s'inspirent de ce riche héritage culturel.

La reconnaissance du potentiel poétique et de la présence durable de l'imaginaire vaudou dans l'art contemporain nous conduit à examiner plus en détail comment ces éléments se manifestent dans des œuvres littéraires et sculpturales spécifiques. L'analyse qui va suivre porte sur l'œuvre romanesque *Esclaves* de Kangni Alem et l'œuvre sculpturale « L'Assin géant » de Charly Djikou. Nous examinerons comment ces

artistes explorent et expriment les dimensions complexes de l'esclavage et de la traite transatlantique à travers des représentations inspirées par l'imaginaire vaudou.

Le vaudou comme esthétique mouvante dans *Esclaves*

Écrivain, dramaturge, traducteur et romancier togolais, Kangni Alem a reçu de nombreux prix dont le prestigieux prix littéraire d'Afrique noire. À côté de sa bibliographie académique et intellectuelle, son œuvre littéraire, composée de romans, de pièces théâtrales et de poèmes jouit d'un succès certain. Dans son roman *Esclaves*, Alem explore un pan méconnu de l'histoire du royaume d'Abomey, révélant ainsi son attachement à la mémoire collective. L'histoire se déroule en 1818, à une époque où, malgré les traités d'abolition, la capture d'esclaves et le commerce prospèrent sur les côtes du Dahomey. Le roi Adandozan, seul à s'opposer à l'esclavage, est renversé par un complot ourdi par son neveu et son chef des armées. Le récit met en scène un jeune prêtre vaudou, fidèle serviteur du roi, qui participe au complot et finit lui-même capturé et vendu en esclavage. Après des années d'exploitation dans les plantations au Brésil et à la suite d'une révolte manquée à Bahia, il est finalement déporté en Afrique, sur sa terre natale. Son retour le confronte à la réalité amère de voir d'anciens esclaves participer à ce commerce honteux.

L'univers du vaudou revêt une importance significative dans le roman d'Alem. À travers l'évocation des divinités, des rituels et des pratiques vaudou, l'auteur souligne le rôle central du vaudou dans la société dahoméenne. Le vaudou, religion fondatrice, constitue un élément narratif majeur, révélant la décadence sociale causée par la traite des esclaves. En effet, l'histoire se construit autour d'un maître des rituels, prêtre vaudou, gardien des traditions et de la cohésion sociale et dépositaire de relations harmonieuses entre ce monde et l'au-delà. Le vaudou est « la religion qui fonde la communion entre les vivants et ceux passés dans l'au-delà [...], le socle premier de la civilisation des Danhomenou » (*Esclaves*, 102).

En mettant en scène le vaudou avec le rôle spirituel majeur dans l'histoire du Dahomey, Alem construit un facteur narratif d'une importance capitale pour dépeindre une société en déliquescence, plongée dans une véritable décadence. Cette décadence découle de la violation des règles

morales provoquée par la légalisation de la traite des esclaves, illustrée par l'élévation au rang de vice-roi du redoutable « très reptile Chacha » (*Esclaves*, 82), « vendeur d'esclaves impitoyable » (*Esclaves*, 90). Au cœur de cette décadence sociale, le maître des rituels se profile comme un anti-héros impuissant, aux prises avec des événements qui le submergent et qu'il ne parvient pas à maîtriser malgré les pouvoirs qui lui sont attribués. Sans cesse soumis aux circonstances, il possède différentes identités selon celles que lui confèrent les autres, et participe même au renversement du roi, qu'il vénère pourtant. Victime d'une violente attaque à l'épée par une Amazone, il est ensuite réduit en esclavage par des marchands portugais et transporté de force au Brésil, où il est contraint de se convertir à l'islam. Impliqué de manière marginale dans la révolte avortée des esclaves de 1835, il est finalement déporté en Afrique aux côtés de nombreux autres captifs. En tant que prêtre vaudou, il incarne la figure emblématique de l'individu asservi par sa condition et sa trajectoire.

Alem maîtrise avec finesse les motifs de l'épouvante et du fantastique. En plaçant l'histoire dans un monde réel où un événement en apparence surnaturel se produit, il crée une tension narrative oscillant entre l'illusion des sens et la réalité des faits. Dès les premières pages du roman, le potentiel d'épouvante de l'univers du vaudou est mis en évidence, incarnant ainsi la définition du fantastique selon Todorov, à la frontière du réel et du surnaturel. Todorov, dans son ouvrage de 1970, définit le fantastique comme une situation où un événement inexplicable se produit dans un monde qui nous est familier. Le lecteur est confronté à un choix entre deux explications : soit il s'agit d'une illusion sensorielle, soit l'événement s'est réellement produit. (Todorov 1970, 29) Cette définition souligne la nature équivoque du fantastique et illustre parfaitement la façon dont Alem exploite ce potentiel dans *Esclaves*.

Le récit débute avec le voyage en mer et la malédiction qui pèse sur un navire hanté, conduisant ses passagers vers un naufrage tragique et mystérieux. Le prologue présente un capitaine et trois passagers, des négociants prospères dans le commerce triangulaire, à bord du navire maudit nommé James Matthew. Cette introduction intrigue le lecteur en créant un mélange de réalité historique et de phénomènes surnaturels.

On dit tellement de choses à propos de ce bateau... Marins, commandants, tous ceux qui ont navigué à son bord ont quelque anecdote à raconter [...] D'abord, cela faisait une vingtaine d'années que le bâtiment n'avait pas pris la mer, ayant failli sombrer corps et

biens lors de sa dernière traversée en 1818, au large de l'île de La Dominique. Ensuite, aux événements étranges qui se seraient déroulés à son bord, nul n'a jamais su trouver des explications franches. Même remisé dans un coin du port, le James Matthew continue d'intriguer. Certains racontent qu'on y entend parfois des plaintes sourdes de la coque et des pleurs sortir des profondeurs de sa cale. (*Esclaves*, 13)

Les anecdotes d'événements inhabituels et inexplicables qui se seraient produits à bord renforcent l'atmosphère d'inquiétude et de fascination suscitée par le James Matthew. Le roman exploite la rumeur autour de la malédiction du navire pour intégrer le témoignage oral dans le récit. Cet élément discursif d'usage dans le roman africain et au-delà est ainsi mis à contribution par le narrateur pour faire entrer le témoignage oral dans le texte. Le lecteur peut ainsi cerner la façon dont le roman s'approprie les discours qui se propagent dans l'histoire et comprendre comment de tels énoncés distribuent l'information parmi les narrateurs et amplifient l'intrigue du roman.

Les protagonistes font escale à Cape Town avant de partir pour l'Australie. Face à l'angoisse du voyage futur à travers les « Quarantièmes Rugissants » (*Esclaves*, 20), les passagers multiplient les verres d'alcool pour atténuer l'angoisse de ce voyage risqué qui va pourtant se terminer par une catastrophe. Par l'état d'ébriété des voyageurs, le défi des Quarantièmes rugissants et surtout la malédiction qui pèse sur le James Matthew, Alem réussit à trianguler, en entame de son roman, ce moment d'incertitude que Todorov appelle fantastique. « L'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » (Todorov 1970, 29) Le prologue du roman met en évidence les discussions récurrentes des personnages sur le James Matthew, un navire associé à la traite des esclaves et dont la légende raconte qu'un esclave vaudou aurait provoqué la furie des éléments et jeté un sort au bateau.

Pour construire l'intrigue de son roman, Alem se réapproprie les stéréotypes des littératures et productions occidentales en puisant dans le potentiel de terreur des rituels vaudou incarné par le personnage du maître des rituels.

Les marins l'auraient entendu se lamenter ou chanter toute une nuit dans la cale, puis le ciel se serait couvert avant que ne surgisse de l'océan un promontoire rocheux qui abîma salement la coque du navire. Ils durent bâillonner l'homme, avant que le calme ne revînt. Mais nul ne sait par quel prodige le fond de la cale fendu par les rochers s'était

refermé tout seul ; la seule certitude qu'il s'était passé quelque chose, c'est que le nombre d'esclaves avait diminué, comme si une grande partie de la cargaison avait été avalée par la mer. L'homme aurait ensuite été déporté au Brésil, mais sa malédiction pèserait encore sur le James Matthew. (*Esclaves*, 17)

Ce passage prémonitoire du naufrage du bateau installe un climat d'épouvante entretenu par les anecdotes terrifiantes qui se racontent et qui par ricochet suscite l'horreur, la peur. En plus de servir à construire l'esthétique romanesque de la fresque historique, l'univers du vaudou et l'effet que son évocation peut avoir sur le lecteur est mis en scène par l'auteur. Inscrit dans le décor surréaliste de ce récit, Alem revisite des pans de l'histoire de la traite transatlantique en mode fantastique et actualise ainsi des réalités inédites. Il remet au goût du jour les principes des récits oraux à travers la rumeur. De même, il use de l'incrédulité et de l'obstination des personnages pour installer le doute chez un lecteur qui peut, suite au sort des passagers du James Matthew, reconsidérer son appréciation du monde spirituel et son importance dans le monde réel.

Les divinités du vaudou jouent un rôle de première importance dans la trame narrative du roman d'Alem. Le panthéon vaudou est mobilisé en tant qu'allégorie du conflit entre le souverain et son neveu, représentant ainsi l'histoire d'Adandozan. À travers le conflit entre les dieux Sakpatè et Hèviesso, l'auteur cherche à illustrer, aux yeux du lecteur, les événements qui se déroulent autour du roi. Confronté à la détresse de son maître des rituels, qui se sent affligé d'avoir été complice du malheur du roi, ce dernier semble percevoir des parallèles entre sa propre situation et celle des divinités évoquées précédemment.

Pendant qu'il se confessait, le roi méditait. Ses propres démêlés avec Gankpé et le complice de ce dernier, le très reptile Chacha, n'avaient-ils pas, en fin de compte, des liens bizarres avec ceux qui divisèrent, à l'origine du monde, les frères Hèviesso et Sakpatè, les deux dieux dont l'homme à ses pieds était le prêtre ? À l'origine, ils habitaient la terre, mais la femme de Hèviesso était courtisée par son frère Sakpatè. La situation généra entre eux une rivalité dont sut profiter Dan, la déesse du vent, pour envenimer davantage leurs relations. Pris de rage contre les menées amoureuses de son frère, Hèviesso se détacha de la terre et se fixa dans la voûte céleste. Dan se fixa dès lors entre les deux rivaux, dans l'atmosphère, pour continuer à jouer son rôle perfide. La lutte depuis n'a cessé entre les frères. (*Esclaves*, 82)

Alem actualise ainsi la religion vaudou qu'il utilise comme source d'informations – mieux : de révélation – pour expliquer des épisodes histo-

riques, politiques et sociaux. Pour révéler une mémoire dont les traces manquent à l'histoire, Alem trouve dans les légendes des divinités vaudou le matériau pour élucider l'histoire du Dahomey. Par ce rapprochement avec le genre des contes traditionnels, l'auteur fait advenir dans le réel les visions prophétiques de la spiritualité vaudou.

Dans *Esclaves*, Alem se réfère constamment à l'univers du vaudou comme pour en tirer la vision prophétique qu'elle révèle sur la réalité historique. Par la figure stylistique de l'allégorie, le narrateur convoque la légende qui raconte le conflit des dieux vaudou pour illustrer la réalité politique dans le royaume d'Abomey. Les rivalités entre le roi Adandozan et son neveu Gankpé, dont l'esclavagiste Chacha se sert pour se hisser dans les hautes sphères du royaume du Danhomey, se rapprochent à plusieurs égards du conflit des dieux vaudou Hêviesso, dieu du tonnerre, et Sakpatê, dieu de la variole, « dont sut profiter Dan, déesse du vent » (*Esclaves*, 82). Par ce récit allégorique, Alem trouve dans la littérature orale vaudou les éléments prémonitoires du conflit qui se joue. Palimpseste des traditions orales dans le roman, ce passage allégorique construit un rapprochement prémonitoire de la spiritualité vaudou avec la réalité de l'histoire. Dès lors, le roman réussit à inscrire le pouvoir évocateur de l'imaginaire vaudou comme procédé narratif pour apporter un témoignage vivant de l'expérience des Afro-Brésiliens.

Autour du vaudou, spiritualité censée protéger et préserver le royaume des ennemis et du malheur, l'auteur construit la décadence des sociétés africaines qui laisse place au règne de la traite des esclaves. La narration remonte aux origines de la traite dans le royaume du Dahomey. L'auteur introduit les prémisses d'une sorte d'impuissance de la spiritualité à travers des passages dans lesquels la capacité du maître des rituels à rendre justice, à prévenir des usages néfastes de son pouvoir et à se remémorer les formules rituelles, est remise en question. *Esclaves* invoque le cadre du vaudou pour raconter l'histoire d'un peuple qui a subi de plein fouet les effets dévastateurs de la traite transatlantique. Faisant appel aux stéréotypes fétichistes identifiés dans les discours euro-centristes du vaudou, Alem introduit un personnage principal, le maître des rituels, dont l'impuissance face aux forces du mal est manifeste. En effet, le maître des rituels sert d'instrument entre les mains des complotistes Guézo et Chacha pour empoisonner le roi perturbateur Adandozan. Le vaudou est un accessoire utilisé pour renverser le pouvoir en place.

L'homme...entreprit de raconter comment Chacha l'avait convoqué ... puis comment le prince Gankpè l'avait menacé, et l'avait embarqué dans un complot sophistiqué où la seule chose qu'on attendait de lui était l'application de sa connaissance des plantes, notamment celle capable de provoquer sur le corps [du roi], après ingestion, les signes extérieurs de la variole. (*Esclaves*, 80)

Le maître des rituels devient un vulgaire féticheur dont le rôle symbolique est de concocter la potion dont les effets scelleront le sort du roi et par ricochet conditionnera le destin de tout un peuple voué à la tragédie de l'esclavage. Personnage principal, le maître des rituels fait partie de l'élite de la société dahoméenne dans le contexte du début du 19^e siècle en tant que prêtre vaudou. Pourtant, ce personnage ne semble avoir aucune prise sur les événements, la compromission étant sa seule planche de salut, quand la disgrâce politique s'abat sur lui.

Par cette perspective narrative, le roman *Esclaves* s'inscrit en droite ligne des romans africains qui le précèdent. Comme le souligne François Kanyinku Kabue (2012) :

Le roman africain francophone fait l'apologie de l'échec ; il exhibe l'incompétence des personnages face aux situations socioéconomiques jugées hostiles et pour lesquelles ils n'ont pas de solution. De plus, les personnages dans la fiction romanesque africaine sont mécaniques, insatiables et caricaturaux. En ce sens, ils ne jouent pas le jeu de vrais héros mais sont des factices. (Résumé)

L'anti-héros dans le roman se caractérise par la destruction de ses attributs moraux. Au fil de l'histoire, le doute s'installe sur la capacité de l'homme à maîtriser le monde, une interrogation permanente qui traduit sans doute le but rétrospectif et cathartique que recherchent les romanciers de la traite.

La représentation d'une spiritualité vaudou inopérante permet d'illustrer un état d'impuissance. À travers l'incapacité manifeste du maître des rituels à maîtriser les effets du pouvoir divin, émerge une série d'interrogations troublantes. Comment comprendre que l'aventurier Chacha puisse détourner la foudre de la divinité du tonnerre pour punir l'esclave innocent qui l'aurait soi-disant rendu cocu ? Comment le maître des rituels peut-il avoir été utilisé par Gankpé et son acolyte pour frapper le roi de variole ? Ces questions intrinsèques résonnent chez le lecteur, tandis qu'il contemple la déliquescence inexorable des mœurs, le détournement du souverain, la propagation implacable de la terreur et la trajectoire inexorable des peuples réduits à l'esclavage. Dans cette réalité où

les dieux semblent impuissants, à quel saint peut-on encore se vouer ? Cette situation évoque irrémédiablement le titre évocateur de l'œuvre littéraire du célèbre écrivain nigérian Chinua Achebe, à savoir *Le monde s'effondre*.

Si *a priori* le motif du vaudou se lit comme une marque de la fatalité du destin des sociétés africaines, il peut aussi être envisagé comme une forme de « résistance ». Parce qu'ils accèdent à la subjectivité des personnages, des textes littéraires rendent l'indicible évident, et donc performatif, permettant par ailleurs de faire adhérer des lecteurs à des modalités d'existence qu'ils ignoraient ou condamnaient jusqu'alors. Dans le roman à l'étude, le vaudou constitue une arme de résistance lorsque le maître des rituels tente un baroud d'honneur lors d'une mutinerie sur le navire qui le conduit aux Amériques. Par une invocation de ses croyances magico-religieuses, il tente de faire dévier la trajectoire du bateau.

Au moment où les pêcheurs Guin-Mina le soulevèrent pour le poser dans la grosse pirogue, il se mit à prononcer les terribles litanies que les prêtres lui avaient apprises pour s'allier les forces de la nature. Des phrases dangereuses, issues des pratiques de la magie noire, qu'on lui avait enseigné à ne prononcer qu'en dernier recours, sa formation initiale n'étant ni celle d'un sorcier ni celle d'un magicien, mais celle d'un honorable prêtre des dieux du tonnerre et de la variole, deux des divinités piliers de la religion Vodoun. (*Esclaves*, 128)

Même si le bateau finit par changer de cap, cette scène laisse tout de même le lecteur perplexe sur l'efficacité du vaudou. Cette séquence met en scène un monde de croyances qui s'effondre. En effet, l'effondrement des vertus spirituelles du vaudou dépeint par Alem fait écho aux thèmes centraux abordés dans l'ouvrage d'Achebe, où la collision des cultures, l'érosion des traditions et la désintégration des systèmes de valeurs ancestraux se révèlent être autant de forces destructrices qui précipitent les protagonistes vers une inéluctable chute. À travers cette référence subtile, Alem inscrit son roman dans un dialogue intertextuel avec les grands récits de la littérature africaine, élucidant les liens intimes qui unissent les expériences humaines universelles, qu'elles se déroulent dans les profondeurs de l'Afrique précoloniale ou dans le contexte troublé de la traite des esclaves.

En conclusion, le roman *Esclaves* révèle une esthétique du vaudou captivante, où l'utilisation de motifs et de symboles issus de cette spiritualité joue un rôle central dans la construction artistique de l'œuvre.

Alem puise dans l'imaginaire vaudou pour donner vie à des personnages et à des situations empreintes de mystère et de tension. L'univers du vaudou devient ainsi un moyen d'explorer des thèmes tels que la décadence sociale, l'impuissance face aux forces du mal et la collision des cultures. Cette utilisation de l'esthétique vaudou dans le roman nous invite à une réflexion plus approfondie sur la façon dont les auteurs s'approprient l'imaginaire d'une spiritualité pour façonner leur création artistique.

Dans la suite de cette analyse, nous explorerons en détail l'appropriation de l'imaginaire vaudou dans l'approche esthétique de Charly Djikou.

L'Assin géant de Charly Djikou : entre tradition vaudou et création artistique

Exposé dans plusieurs pays d'Afrique et d'Europe, Charly Djikou a découvert et s'est approprié une richesse locale célébrée dans l'art du Bénin. Dans son exploration artistique, Djikou plonge dans l'univers mystique du vaudou, s'appropriant les richesses locales du Bénin telles que le calcaire, le marbre et le granit des carrières de Dassa et de Lokossa. Inspiré par l'esthétique vaudou, l'artiste célèbre la fusion entre le corps humain et les matériaux naturels, donnant vie à des créations uniques et évocatrices. Passionné par la pierre, autodidacte de la sculpture, Charly Djikou estime avoir été appelé par ce matériau. Il a embrassé cet appel à bras ouverts et vit aujourd'hui de son art, cherchant à le transmettre à une jeunesse béninoise ouverte sur le monde, mais qui a besoin de repères et d'un moyen de subsistance. Au service de la pierre, l'artiste Djikou soumet à chaque œuvre son génie à la pierre. Un dialogue lent et usant, véritable rituel pour graver subtilement dans la pierre son combat, donner vie aux coutumes, aux événements marquants et à l'histoire des peuples. Son œuvre pléthorique et diversifiée jalonne les rues d'Afrique, d'Europe et d'ailleurs, témoignant de sa créativité sans limites. Charly Djikou manie également avec talent le béton, l'argile, le bronze entre autres métaux, ces matériaux avec lesquels il a érigé « L'Assin géant », un monument dédié à la mémoire des disparus de la traite transatlantique.

Ce nouveau lieu de mémoire situé aux abords du musée d'Histoire de la ville est mis en place pour « symboliser l'immortalité des millions de

Noirs d'Afrique déportés dans le honteux commerce triangulaire et dont le sacrifice des âmes exige de nous, repentir et compassion de tous les instants» (Goussanou 2018, 122) et pour «rappeler aux civilisations occidentales leur devoir de mémoire et leur dette vis-à-vis de nos ancêtres de Ouidah, du Bénin et de l'Afrique» (Goussanou 2018, 122). À travers cette œuvre, Djikou s'inscrit dans la lignée des artistes contemporains, à l'instar de Romuald Hazoumé, qui puisent dans la culture spirituelle du Fâ des éléments probants pour exprimer leur pouvoir de communication et de réconciliation des morts avec les vivants, du passé avec le présent. Parmi les éléments artistiques et culturels qui nourrissent la démarche de Djikou dans son œuvre monumentale, figurent les assin, des autels portatifs qui occupent une place centrale dans les traditions ancestrales de certaines régions de l'Afrique de l'Ouest. Afin de fournir un éclairage approfondi à l'analyse qui suivra, il est essentiel de mieux comprendre les origines, les différentes formes et le symbolisme des assin. Comprendre l'histoire et la signification de ces objets rend possible l'exploration de leur rôle dans la culture, les croyances et les pratiques des communautés qui les utilisent. Cette connaissance permettra d'appréhender de manière plus nuancée et plus précise les éléments culturels et spirituels mis en avant par Djikou dans son œuvre.

À l'origine, les principales régions où les assin étaient fabriqués et utilisés se situent entre les Asante (Akan) du Ghana, les Adja et les Ewe du Togo, les Fon, Hueda et Ayizo de la République du Bénin, et les royaumes Yoruba et Edo (Bénin) du Nigeria. Les assin constituent une sorte d'autel planté dans le sol de l'assinxo (maison assin) où les membres décédés de la famille sont commémorés et honorés lors de cérémonies annuelles, au cours desquelles chacun est engagé (cf. Blier 2019). En effet, L'étymologie du mot «assin» renvoie au verbe «sé» qui signifie en langue fongbé «servir» et «rendre ses devoirs», soulignant ainsi l'idée d'offrande et de culte. Ces autels portatifs jouent un rôle essentiel dans le service de la boisson dans l'hommage rendu au défunt. L'assin est également considéré comme un lien entre les membres décédés de la famille et ceux encore en vie, rappelant les devoirs des vivants envers leurs ancêtres. Chaque assin est consacré à un ancêtre spécifique et peut comporter des motifs figuratifs représentant cet ancêtre (cf. Savary 1976). Les plateaux d'assin peuvent également présenter des pendentifs décoratifs ou des figurations symboliques. Les assin jouent

un rôle central lors des coutumes annuelles et sont portés processionnellement avant d'être plantés dans une enceinte devant le palais, où ils reçoivent des offrandes.

Outre le culte des ancêtres, les assin peuvent également être utilisés dans d'autres contextes religieux. Certains assin, appelés *achrélélé*, sont utilisés dans le culte de Fâ, la divination. Il existe également des assin qui ne sont pas consacrés au culte des ancêtres, mais qui peuvent être utilisés dans d'autres rituels religieux ou symboliser des valeurs spécifiques (cf. Savary 1975). Les assin, à travers leur forme, leurs motifs et leur symbolisme, témoignent d'une tradition artistique adaptée à l'évolution de la vie, des rites et de l'art. Les figures représentées sur les plateaux d'assin sont souvent des symboles directs de la profession du défunt ou de son appartenance religieuse. Par exemple, unealebasse est souvent représentée pour symboliser l'accueil, la confiance et le respect, car offrir de l'eau et de la nourriture est une métaphore des relations entre les vivants et les morts. D'autres symboles fréquemment présents sur les assin incluent une poterie trouée, une main tenant un faisceau de fils de fer, des personnages assis au centre, des personnes agenouillées en signe de respect, des représentations de la nature et des animaux associés aux rituels et aux sacrifices (cf. Malabouche 1993).

Ériger un assin géant en face du Musée d'Histoire de Ouidah ne relève pas d'un choix anodin. En tant que vitrine de l'histoire, cet espace représente une place chargée d'un passé marqué par la présence du fort portugais, une machine esclavagiste qui a vu passer des milliers, voire des millions d'esclaves. Pour l'artiste, c'est l'endroit par excellence pour identifier et matérialiser la mémoire de ces vagues d'Africains qui ont fait les frais du commerce de la honte. En l'absence de photographies, l'assin constitue le moyen d'immortaliser un être cher. Ayant maîtrisé le fer, les Dahoméens représentent ces êtres chers à travers des emblèmes distinctifs tels que des objets de valeur, des outils de travail et d'autres éléments symboliques qui reflètent leur identité et rappellent leurs faits d'armes. L'importance de l'érection d'un assin réside également dans les cérémonies qui se déroulent autour de ce symbole de la spiritualité vaudou. L'assin est un lieu où les membres de la famille se réunissent pour célébrer la personne défunte et louer ses bienfaits. À des moments précis de l'année, les membres de la famille préparent des repas et se rendent sur place pour communier avec l'être disparu. Ces symboles

et ces célébrations sont des éléments forts qui ont suscité l'intérêt et l'inspiration de l'artiste Djikou. « Nos ancêtres sont partis en esclavage. On a beaucoup parlé d'eux, on a tracé une route, mais comment les vénérer, les adorer comme des êtres chers ? Ils sont nos Irokos, ils sont nos ancêtres. Quoi de mieux que l'assin pour vénérer nos Irokos, nos ancêtres. »⁴



Fig. 1: Showroom, Espace culturel Charly Djikou/Calavi – Bénin (2019)
(Photo: Boudjekeu)



Fig. 2: Avec Charly Djikou, Espace culturel Charly Djikou/Calavi – Bénin
(2019) (Photo: Boudjekeu)

⁴ Conversation avec Djikou à son atelier en octobre 2022



Fig. 3 : Plan d'ensemble, *Assin géant*/
Ouidah – Bénin (2022)
(Photo : S. Edjèkpoto)



Fig. 4 : Racines d'Iroko en béton, tronc en métal, *Assin géant*/
Ouidah – Bénin (2022) (photo : S. Edjèkpoto)

Fig. 5 : *Le bateau*, *Assin géant*/
Ouidah – Bénin (2022)
(Photo : S. Edjèkpoto)



L'assin est ainsi à la fois une œuvre en marge de la « Route de l'esclave » qui traduit la mémoire multiple nécessaire dans la ville historique de Ouidah et un substrat des cultures spirituelles endogènes chères aux communautés de Ouidah qui se sont approprié le symbole pour commémorer avec les disparus de la traite. Ce mémorial international des déportés innove dans l'univers patrimonial actuel de la mémoire de la traite et de l'esclavage en s'inspirant des éléments mémoriels qui répondent aux réalités locales, dans le cas d'espèce le vaudou. Cette œuvre vient combler un besoin que les descendants appellent de tous leurs vœux, l'hommage aux disparus. Loin du regard victimaire sur le phénomène de la traite, cette œuvre contribue à apaiser les âmes errantes. Djikou fait partie des artistes contemporains engagés qui portent la voix de l'Afrique à travers leur œuvre. Il s'agit en plus, pour Djikou, d'une mission inéluctable de graver dans la pierre une histoire qui doit transcender le temps.

Sur un plan vertical, « L'Assin géant » de Ouidah repose sur une base en béton armé, modelé pour simuler les formes de racines tentaculaires d'un tronc d'iroko solidement enraciné dans le sol africain. Cette représentation visuelle saisissante illustre l'ancrage profond des ancêtres dans leur terre natale. Dans une logique d'addition, la structure métallique de l'assin s'élève de la base avec une série d'aspérités artistiquement disposées. À son sommet, un plateau délicatement suspendu offre une vision captivante d'objets minutieusement disposés autour de sa circonférence. Au-dessus de ce plateau, un bateau, porté par une tige métallique, occupe une position centrale et symbolique. Ce choix de représentation, avec une tige de fer surmontée d'un disque métallique, répond aux critères des autels funéraires fon décrits précédemment. Ce nouvel élément, implanté à quelques mètres de la « Place des enchères », contraste intentionnellement avec la figure d'egun (également appelée « revenant »), un emblème récurrent dans la patrimonialisation de la Route de l'esclave (Goussanou 2018, 122).

Les aspérités ornant la structure métallique de l'Assin géant jouent un rôle symbolique essentiel. Elles représentent des figurines d'Africains déportés, au nombre de 99, le chiffre 9 symbolisant les multiples ouvertures du corps humain. Ces 99 personnages se tiennent la main, formant ainsi une chaîne de solidarité, à l'exception des derniers de chaque rangée, symbolisant l'étape ultime de l'unité africaine encore à réaliser. Les boulons qui parsèment la structure sont de tailles variées. Les boulons de

taille 13 forment les têtes des figurines, tandis que le plus gros boulon, de taille 21, représente les forces religieuses, politiques et diplomatiques étrangères qui ont influencé et formaté les Africains. Pendants en dessous de la base du plateau, on peut voir deux vieux fusils qui évoquent les deux guerres mondiales auxquelles les Africains ont participé en tant que martyrs, mais qui n'ont reçu que mépris, comme en témoigne leur appellation de « tirailleurs ». À côté des fusils, se trouve une massue qui symbolise la destruction des cultures africaines et de ses systèmes de gouvernance, de gestion du territoire et des droits humains. La pioche à côté représente l'extraction des matières premières, tandis que la pelle rappelle le pillage des matières premières et la canne à sucre traduit l'exploitation dans les plantations du Nouveau monde. Au-dessus du plateau, les objets rassemblés sont autant de symboles, révélateurs des souffrances et de l'oppression subies par les Africains au cours de l'histoire.

Le bateau, en plus d'être un espace hétérotopique en mouvement, pourrait revêtir au moins deux significations : le traumatisme du Passage du milieu et les vertus thérapeutiques de la traversée. Djikou suspend un bateau qui rappelle les navires négriers de l'ère de la traite. Cette érection tout au sommet de l'édifice artistique traduit l'importance du bateau dans le cadre de la mémoire de la traite. Djikou attribue au bateau un rôle central qui rappelle l'exemple de l'hétérotopie par excellence que Michel Foucault voit dans le bateau en ces termes :

Le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, raison pour laquelle le bateau a été pour la civilisation occidentale, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois, non seulement le plus grand instrument de développement économique, mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateau, les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires ». (Foucault 1984, 49)

Le bateau représente le commerce triangulaire. Au sens métaphorique, la combinaison de ce symbole à un instrument rituel du Fâ vise à transfigurer la charge historique du bateau et convertir cet espace flottant en une métaphore rituelle de renaissance. En d'autres termes, le bateau, microcosme du malheur des Africains déportés vers le Nouveau monde, est ici non plus le symbole de la souffrance et du trauma, mais se transforme en

un mouvement qui représente la traversée rédemptrice vers les disparus de la traite. C'est autour de cet espace hétérotopique par excellence que se construit un narratif de libération, mais aussi de réconciliation des acteurs d'une traite dont les vestiges et les esprits continuent de hanter le présent.

En intégrant l'univers du vaudou dans la conception de l'Assin géant de Ouidah, Djikou puise dans une riche tradition culturelle pour créer une œuvre artistique chargée de sens et d'hommage. Il utilise des symboles et des motifs emblématiques de cette pratique spirituelle pour donner vie à son œuvre. Cet emploi de l'univers du vaudou est profondément significatif, car il permet à l'artiste de communiquer avec les ancêtres et de rendre hommage à la mémoire des disparus de la traite transatlantique. L'emploi de l'univers du vaudou dans ce monument témoigne de la volonté de l'artiste de rendre hommage aux ancêtres, de rétablir une connexion spirituelle avec eux et de susciter une réflexion profonde sur l'histoire, la mémoire et l'identité africaines. C'est aussi un moyen pour l'artiste de valoriser les traditions culturelles locales et d'insuffler une nouvelle vie à travers son interprétation artistique.

Conclusion

L'imaginaire du vaudou est une des catégories importantes permettant à un discours alternatif sur la traite transatlantique de prendre forme. L'analyse du roman *Esclaves* et de l'œuvre monumentale « L'Assin géant » a mis en lumière la prégnance d'une esthétique du vaudou dans une écriture contemporaine de l'histoire de l'esclavage en vue d'éclairer les espaces occultés du passé de la traite, mais aussi de créer des espaces de dialogue multidimensionnels. Kangni Alem reprend à son compte les motifs généralement stéréotypés du vaudou pour dépeindre le caractère inopérant de la spiritualité dans un contexte de déliquescence politique. Il se démarque du regard fanatique ou apathique posé sur le vaudou et intègre dans sa plume l'imaginaire vaudou à la fois comme un langage pour traduire des expériences singulières des événements de la traite et comme éléments de style dont la résultante est un mélange de genres propre au roman africain qui puise dans la tradition orale son inspiration pour donner au roman une « vision esthétique propre » (Semujanga

2001, 147). En guise de libération du passé et de réconciliation des morts et des vivants, «L'assin géant» de Charly Djikou est une métaphore monumentale qui matérialise l'autel culturel invitant à un hommage aux millions de disparus et au dialogue entre les acteurs de l'histoire tragique de la traite des esclaves. Riche en références sociohistoriques, les deux ouvrages étudiés s'appréhendent comme des chefs-d'œuvre qui visent à reconstituer la mémoire des peuples africains victimes de la traite qui, aujourd'hui, s'expriment dans des formes de syncrétisme religieux et culturel à l'instar du vaudou.

Bibliographie

- Achebe, Chinua. 2000. *Le Monde s'effondre*. Paris : Présence africaine.
- Alem, Kangni. 2006. « La mémoire des traites et de l'esclavage au regard des littératures. » *Notre Librairie* 161 : 25.
- Alem, Kangni. 2006. *Esclaves*. Paris : Lattès.
- Alem, Kangni. 2013. « Dzoka le fil qui conduit vers les dieux. » Dans *Vodou : autour de la collection Arbogast. Voodoo : the Arbogast collection*, éd. par Bernard Müller et Nannette Jacomijn Snoep, 199-204. Paris : Loco.
- Ananou, David. 1999. *Le Fils du fétiche*. Cotonou : Akpagnon.
- Araujo, Ana Lucia. 2021. *Slavery in the Age of Memory: Engaging the Past*. Bloomsbury : Bloomsbury Publishing.
- Bhêly-Quenum, Olympe. 1979. *L'Initié*. Paris : Présence africaine.
- Bhêly-Quenum, Olympe. 1994. *Les Appels du Vodou*. Paris : L'Harmattan.
- Blier, Suzanne Preston. 2019. « Asen : Mémoires de fer forgé dans l'art vodun du Danhomè ». *Musée Barbier-Mueller*. En ligne : <https://www.barbier-mueller.ch/2019/02/22/asen-memoires-de-fer-forge-dans-lart-vodun-du-danhome/> (consulté le 25 juin 2023).
- Chavoz, Ninon. 2017. « Éloge de l'addition : enjeux d'une "vôdounisation de l'art" chez Gérard Quenum. » Paris. En ligne : <https://hal.science/hal-03613936/document> (consulté le 13 novembre 2025).

- Ciarcia, Gaetano. 2016. *Le revers de l'oubli. Mémoires et commémorations de l'esclavage au Bénin*. Paris : Karthala.
- Couchoro, Félix. 1929. *L'Esclave*. Paris : La Dépêche africaine.
- Couchoro, Félix. 1941. *Amour de féticheuse*. Ouidah : Imprimerie de Madame Peire d'Almeida.
- Falcon, Paul. 1979. « Religion du vodun. » *Études dahoméennes (nouvelle série)* 18/19 : 1-211.
- Foucault, Michel. 1984. « Des espaces autres. » *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 : 46-49.
- Goussanou, Rossila. 2018. « La "Route de l'esclave" de Ouidah (Bénin) : espace de négociation des mémoires collectives des traites négrières et de l'esclavage. » *Cahiers Mémoire et Politique* 5 : 111-129. doi.org/10.25518/2295-0311.201.
- Griffiths, Claire Helena. 2015. « Imaging the Present: An Iconography of Slavery in Contemporary African Art. » Dans *At the Limits of Memory: Legacies of Slavery in the Francophone World*, éd. par Nicola Frith et Kate Hodgson, 209-228. Liverpool : Liverpool University Press.
- Hainard, Jacques, Philippe Mathez et Olivier Schinz (éd.). 2008. « Introduction. » Dans *Vodou*, éd. par Jacques Hainard, Philippe Mathez et Olivier Schinz, 11-24. Genève : Infolio, Musée d'ethnographie de Genève.
- Hazoumé, Paul. 1937. *Le Pacte du sang au Dahomey*. Paris: Travaux de l'Institut d'Ethnologie, XXV.
- Hazoumé, Paul. 1978. *Dogucimi*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- Kabue Kanyinku François. 2012. *Les personnages dans le roman africain, héros ou factices ?* Paris : Edilivres.
- Malabouche, Xavière. 2023. « Les Asen du Dahomey. » *Bruno Mignot*. En ligne : <https://www.bruno-mignot.com/galleries/content/24-les-asen-du-dahomey> (consulté le 25 juin 2023).
- Mercier, Paul. 1952. *Les Asé du Musée d'Abomey*. Dakar : IFAN.
- Midiohouan, Guy Ossito. 1993. « Vodoun et Littérature Au Bénin. » *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne Des Études Africaines* 27(2) : 245-258. doi.org/10.1080/00083968.1993.10804319.

- Murphy, Maureen. 2014. « Du vaudou dans l'art contemporain : une rémanence du primitivisme ? » Dans *Bois sacré, catalogue d'exposition, Dak'art*, 29-33. Bruxelles : Wallonie-Bruxelles International, 29-33.
- Musée d'ethnographie de Genève. 1975. *Dahomey. Traditions du peuple Fon : Exposition, Musée d'ethnographie, Genève, du 4 juillet au 30 décembre 1975*. Genève.
- Nora, Pierre (éd.). 1992. *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.
- Okri, Ben. 1997. *La Route de la faim*, Paris : Robert Laffont.
- Savary, Claude. 1975. *Dahomey, traditions du peuple fon*. Genève : Musée d'ethnographie de Genève.
- Savary, Claude. 1976. *La pensée des Fon du Dahomey*. Thèse, Université de Neuchâtel, Faculté des lettres.
- Semujanga, Josias. 2001. « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman. » *Études françaises* 37(2) : 133-156.
- Soyinka, Wole. 1965. *The Interpreters*. London : Andre Deutsch.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- Westphal, Bertrand. 2007. *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Paris : Minuit.