



## Transtextuel Other in the theoretical renewal of postcolonialism: vodou art, photography, and painting in novels of Kossi Efoui, Kangni Alem, and Edem Awumey

L'Autre transtextuel dans le renouvellement théorique du postcolonialisme : art vodou, photographie et peinture dans les romans de Kossi Efoui, Kangni Alem et d'Edem Awumey

Kodzo Etonam Tsetse

### Article history:

Submitted: Dec. 30, 2025

Revised: Jan. 25, 2026

Accepted: Feb. 15, 2026

### Keywords:

Vodou art, transtextuel Other, painting, photography, postcolonialism

### Mots-clés

Art vodou, autre transtextuel, peinture, photographie, postcolonialisme

### Abstract

The purpose of this article is to comprehend the theoretical renewal of postcolonialism in the works of Efoui, Alem, and Awumey through the lens of the transtextual Other. It demonstrates the deployment of vodou art, photography, and painting in the following novels: *Solo d'un revenant*, *L'Ombre des choses à venir*, *Cantique de l'acacia*, *La Légende de l'assassin*, *Les Pieds sales* and *Port-Mélo*. Far from being a mere trend or a desire for exoticism, but these images serve the following functions: proof, archive, travesty, counter-narrative, and ritual mediation. The transtextual Other, examined from a postcolonial perspective, renews the approach by shifting postcolonialism towards an analysis of semiotic regimes such as image, ritual, archive, and film, moving away from the critique of the colonial legacy.

### Résumé

Cet article propose de saisir le renouvellement théorique du postcolonialisme dans les œuvres d'Efoui, Alem et d'Awumey à partir de l'Autre transtextuel. Il montre le déploiement de l'art vodou, la photographie et la peinture dans *Solo d'un revenant*, *L'Ombre des choses à venir*, *Cantique de l'acacia*, *La Légende de l'assassin*, *Les Pieds sales* et *Port-Mélo*. Loin d'un effet de mode ou encore moins d'un désir d'exotisme, ces images jouent des fonctions suivantes : preuve, archive, travestissement, contre-récit, médiation rituelle. L'Autre transtextuel, examiné dans la perspective postcoloniale, renouvelle l'approche par le déplacement du postcolonialisme vers une analyse des régimes sémiotiques tels que l'image, le rituel, l'archive et le film, loin de la critique du legs colonial.

Uirtus © 2026

This is an open access article under CC BY 4.0 license

### Corresponding author:

Kodzo Etonam Tsetse,

Université de Lorraine

Email: [etonam69@gmail.com](mailto:etonam69@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0005-4454-9008>

## Introduction

La question de l'altérité dans la théorie du postcolonialisme a des origines diverses. Dans le cadre du renouvellement théorique du postcolonialisme, cette diversité d'emprunts (celui de Levinas) est inscrite à la fois dans la relecture et dans le dépassement. Ainsi, la notion de l'Autre prend une nouvelle acception qu'a « voisin d'à côté » en raison de l'effet concomitant de l'immigration et de la globalisation des cultures. La construction de l'identité passe par la présence d'autrui à la fois semblable et dissemblable. À l'échelle de la création artistique, et surtout littéraire, il y a donc une voie transtextuelle qu'il faut étudier. La présence de l'Autre, bien entendu, l'autre forme de narrativité, dans la littérature, est définie par Genette comme la tension active et interactive entre un texte et d'autres supports (images, films, peintures, fresques), (Genette 7). Sa réflexion est complétée par celle de Bernard Vouilloux. L'Autre transtextuel est une irruption structurante d'un autre régime sémiotique dans le roman (image matérielle, film, archive, signe rituel), produisant des effets de preuve, de mémoire, de dérision et de contournement de la censure. Les poétiques de *La Légende de l'assassin*, *Port-Mélo*, *Les Pieds sales*, *Solo d'un revenant*, *L'Ombre des choses à venir* et de *Cantique de l'acacia* sont portées par un enjeu transtextuel. Ces œuvres seront examinées à partir de lecture rapprochée, de comparaison, d'analyse transtextuelle et intermédiaire. D'où la question : comment les romans de Kangni Alem, Kossi Efovi et d'Edem Awumey participent-ils au renouvellement théorique du postcolonialisme ? Dans la première partie, nous analyserons la présence problématique de l'iconographie dans les œuvres d'Alem, d'Efovi et d'Edem. Dans la deuxième partie, l'art visuel sera abordé comme un réceptacle du souvenir-douleur. Enfin, dans la troisième partie, la cosmogonie et les voix d'hallucinés seront examinées en tant que stratégies pour contourner la violence postcoloniale.

### 1. Une présence iconographique problématique

L'image, tout en gardant son aspect visuel, reste verbale dans un texte littéraire. L'image physique, dans les romans d'Alem et d'Awumey, porte sur la violence saisissable ou ténue. Pour Bernard Vouilloux qui en définit les contours conceptuels, « [l']image physique, ce serait l'image matérielle, qui ne peut être dite « visuelle » qu'au sens où elle est optiquement perçue, vue par des yeux de chair : ce serait l'image artéfactuelle, faite de main d'homme – fresque, tableau sur bois ou sur toile, gravure, dessin, sculpture, mais aussi

photographie, film, etc. » (Vouilloux 103). L'autre narrativité est ce condensé visuel dans le texte littéraire dont l'usage semble avoir une visée esthétique et/ou politique. Roland Barthes distinguait quant à lui dans l'analyse littéraire deux types de « substances » : écrite (littérature) et visuelle, auditive (Barthes 1105). La dichotomie entre ces deux domaines est en passe d'être reléguée à une grille résiduelle des analyses littéraires par les récits d'Alem et d'Awumey, recourant à la fois à la photographie et à la filmographie.

### 1.1 Kangni Alem et la photographie de « K.A., l'horrible criminel »

Le recours à la photographie, dans *La Légende de l'assassin*, interroge la probabilité du crime commis par le protagoniste du récit. En tant que support narratif, l'image représente une pièce à conviction du meurtre que le personnage K.A. aurait commis. Ce récit interroge l'artéfact physique et l'histoire juridico-politique des années 1970 du Togo. Un tel récit s'attaque ainsi à un tabou de l'histoire, la dernière exécution de la peine de mort au Togo. Aussi, sa qualité visuelle est-elle captivante : « [e]lle était belle cette photo. L'angle de la prise, dans une contre-plongée qui floutait la silhouette des gendarmes, renforçait les traits lunaires du visage de l'assassin. La légende était gauche et volubile : « K.A., l'horrible criminel, en mains la tête de sa victime » (Alem 100). Mais, est-ce vraiment une image physique telle que définie par Vouilloux ? Dans le roman, l'image est médiatisée par le langage (ekphrasis), donc elle fonctionne comme image sans être vue par le lecteur.

Cependant, la médiatisation de cette image dans le roman la rend si prégnante comme si l'auteur voulait faire ressentir la sensibilité d'un fait divers et d'une époque aux lecteurs. La photographie de K.A. recèle à la fois une puissance spectaculaire et transgressive, ce qui tend à devenir folklorique et carnavalesque. L'image physique se métamorphose en image mentale, et impose sa lecture. Cette instabilité de l'image montre qu'il faut se méfier des impressions produites par le regard. C'est pourquoi Atakora et Elson préconisent la « notion d'artéfactualité » qui « nous arme de prudence dans la représentation de notre contemporanéité » (Atakora et Elson 107). Par l'image, l'assassin passe du statut de coupable à celui de victime, les gendarmes passent aussi d'agents de l'autorité publique en bourreaux. La médiatisation à outrance d'image du meurtrier débouche sur sa condamnation sans procès : « [u]n crime odieux à punir ! K.A. doit mourir ! Pas de clémence pour l'assassin ! » (Alem 29). Cette prescription de la nature de peine souligne

également l'utilisation d'image dans la presse écrite. Le fait que ce personnage est exhibé comme un sujet monstrueux, sa présence en vie ne peut que susciter la haine et la révolte populaire. La photographie est une pièce à conviction dans le procès d'Adjata Koffi. Dans *La Légende de l'assassin*, la photographie n'est que la trace d'un meurtre. Elle n'accrédite ni la culpabilité, ni l'innocence de K.A. mais met en lumière les angles morts d'une enquête policière et du fonctionnement de la justice. Dès lors, l'image de K.A. se transforme en une légende, et sa culpabilité peut être considérée comme un trompe-œil de l'égarement du corps judiciaire. Ce faisant, Kangni Alem construit un contre-discours à l'opposé de la pensée unique. Tout lecteur reste attentif à l'autre version des faits qu'apporte le métatexte d'images dévoilant un processus de travestissement du langage visuel et des mots.

## 1.2 Les films de dérision sur l'Afrique postcoloniale dans *Port-Mélo*

À l'opposé de la manipulation de l'image relatée par Kangni Alem, Edem Awumey, dans *Port-Mélo*, présente une réécriture du mythe d'Orphée à partir de deux films : *Orfeu Negro* et *Orpheus Bambara*. Le premier « évoque des Blacks de Bahia et de Sao Paulo qui tentent de retrouver par le chant, la musique, un arrière-goût de Guinée, la poussière rouge du Port » (Awumey 103). Ce film traite du retour aux sources. Le second est un film de dérision sur le chef de milice Orpheus Bambara. Les deux films représentent une écriture à la fois progressive et régressive du mythe d'Orphée.

### 1.2.1 *Orfeu Negro* et la quête des racines

Le film *Orfeu Negro*, quant à lui, évoque la quête des racines ancestrales chez les Noirs du Brésil à travers le chant et la musique. À partir d'*Orpheus Bambara* et *Orfeu Negro*, Awumey montre que les Blacks de Bahia et de Belém sont à la quête d'une terre de perdition et de sang. Car, le mythe est mort, Orphée n'est plus à la recherche d'un être à aimer. Ce glissement structural du mythe d'Orphée est aussi celui d'une Afrique (historique) souvent pensée et représentée comme un havre de paix et fantasmée par ses diasporas. La perspective sacrificielle d'amour de l'autre qu'entrevoit ce mythe a subi une véritable bascule, car les peuples des sociétés postcoloniales ne luttent pas pour le bien commun mais imposent une économie de guerre et une impasse politique. En réalité, la terre ancestrale chantée est celle de douleur où la désertion est parfois la seule option pour se mettre à l'abri d'une prison à ciel

ouvert. La recherche du lien de sang des Noirs dans *Orfeu Negro* fait écho au personnage Escritoire dans *Pelourinho* de Monénembo, arpentant « les Cabras Negras, les pavés noirs de Salvador de Bahia à la recherche de ceux qu’il appelle ses cousins, des natifs de Bahia avec lesquels il aurait des liens de sang, des frères de l’autre rive qui porteraient comme lui la même histoire » (Awumey 330-331). L’*Orfeu Negro* est une preuve vivante de la quête des racines et le désir d’une patrie utopique qui serait un havre de paix pour les diasporas africaines perdues dans l’Amérique et les Caraïbes.

### 1.2.2 *Orpheus Bambara* et la dérision comme miroir de la violence

L’*Orpheus Bambara*, convoqué comme un élément transtextuel, est le second film, se rattachant à la milice dirigée par Orpheus Bambara. Toute la scénographie du film met en lumière la dérision sur le chef de milice Orpheus Bambara. Le titre éponyme sert donc à provoquer chez le chef de milice une mise en miroir de ce qu’il fait subir à ses concitoyens. Dans le même temps, le lecteur perçoit une réécriture à l’envers d’un mythe d’espoir à cause de la brutalité d’un État policier :

Orpheus Bambara, le nouveau film d’Ergo Mory. L’histoire : Orpheus Bambara se balade à la lisière du Port. Il est docker. Il traîne colère et pas lourds des rochers bruns au vieux wharf. Orpheus Bambara a fini sa journée, il doit rentrer chez lui au quartier des Enfers à Port-Mélo. Les rues sont cependant bouchées par les barricades. Le quartier des Enfers est à trois kilomètres. Dans sa tête le corps de sa femme, qu’il n’a pas touché depuis des jours. Orpheus Bambara arrive en vue des Enfers, un bras renversé et des poteaux électriques arrachés obstruent le passage. Il monte sur le bus et qu’est-ce qu’il voit ? Sur le pas de sa porte, sa compagne violée par dix mecs en cagoule. Ils fabriquaient un amour-violence, dix canons de mitraillette entre les cuisses. Orpheus Bambara est reparti, il n’est pas revenu aux Enfers, il a marché droit dans la mer. Fin d’histoire. (Awumey 105-106)

Manuel, le protagoniste du récit, assure que « Orpheus Bambara et la milice ont baisé le vieux mythe grec – de toutes les façons ils ne sont pas grecs –, ils jouent, à Port-Mélo, une musique de fuite de mort. » (131). Par ces allusions au mythe d’Orphée, l’auteur semble inviter le lecteur à une réflexion transtextuelle. Ce recours à l’ironie et à la dérision met le bourreau face à sa propre contrariété en raison de la violence dont il est auteur. Ce faisant, le film

*Orpheus Bambara* se transforme en un miroir du sort réservé aux habitants du port où la violence sévit. Orpheus Bambara incarne un Orphée des tropiques, ordonnant souvent les massacres de ses concitoyens. Contrairement à Orphée (mythologique) qui va à la recherche de sa bien-aimée Eurydice, Bambara ne manifeste aucune compassion envers les plus faibles :

Tous les jours que fait le bon Dieu, Orpheus Bambara et la milice réécrivent à l'envers l'histoire d'Eurydice et de son amant poète. Orphée est devenu un milicien, il n'a ni lyre ni tambour, il se promène aux Enfers, quartier culte du Port, à la recherche de corps à couper, à rayer. Il a troqué la lyre contre la machette. (Awumey 132)

La capacité d'Orphée à faire trembler les dieux des enfers avec sa lyre est égale à celle d'Orpheus Bambara à faire trembler les populations du Port avec sa machette. Un tel renversement « lyre/machette » montre la réalité de l'exercice du pouvoir dans la postcolonie. Dans *De la postcolonie*, Achille Mbembe revient sur l'esthétique de la vulgarité en Afrique postcoloniale, alliant la banalité de l'obscénité à l'impasse politique :

Est de l'ordre de la banalité ce qui est attendu, parce qu'il se répète sans grande surprise, dans les faits et les gestes de tous les jours. Par banalité du pouvoir, nous entendons aussi cet élément d'obscénité, de vulgarité et de grotesque de Mikhaïl Bakhtine semble ne retrouver que dans les cultures populaires non-officielles, mais qui, en réalité, est constitutif à la fois de tout régime de domination et de toute modalité de sa déconstruction ou sa ratification. (Mbembe, *De la postcolonie* 139)

L'examen du pouvoir politique en postcolonie montre la banalité de la violence. C'est pourquoi la dérision reste un dispositif de dévoilement du pouvoir, de l'impasse politique et de la violence routinisée. Par la dérision, Awumey met à nu la puissance du simulacre et le grotesque de la violence de la postcolonie de l'élite dirigeante, sans scrupule, conduisant les pays dans le chaos.

## 2. L'art visuel, un souvenir-douleur

Awumey, dans *Les Pieds sales*, produit un métatexte sur les fresques, les tableaux et les peintures pour raconter l'histoire douloureuse liée à l'exil du protagoniste du récit. De même, la mémoire douloureuse est portée par la photographie dans *Cantique de l'acacia* de Kossi Efoui. La mémoire visuelle se rattache au souvenir-douleur, car l'image est comme déclencheur mnésique,

devenant preuve, archive et symptôme des violences subies. Ce style discursif est déjà très développé chez des écrivains de la littérature post-Shoah, à l'instar d'Imre Kertész<sup>1</sup>, dont le but est de mettre leur vision de l'écriture mais aussi de rendre compte de leur difficulté à penser l'après catastrophe avec sérénité. Efoui et Awumey partagent les mêmes procédés par des récits réflexifs et des archives dans leurs œuvres. Ce goût pour les récits réflexifs mobilise les « substances » comme les fresques, les tableaux, les peintures et la photographie dans *Les Pieds sales* d'Awumey et *Cantique de l'acacia* d'Efoui afin de communiquer la mémoire blessée et douloureuse sur l'exil et la mémoire visuelle des guerres.

### 2.1 Ce que l'image apporte à la compréhension de l'exil

Dans les récits d'Efoui, la lecture des images sollicite du lecteur une sorte d'herméneutique, alors qu'Awumey sollicite le regard du lecteur. Dans *Les Pieds sales*, le récit capte l'attention du lecteur sur « [d]es volcans et des hommes. Impressionnants, ces sommets orange avec de petits points jaunes, une musique de laves qui descendaient une pente, les laves qui couraient, et là, devant cette scène fixée sur le panneau, il se dit qu'il ne fallait pas que les laves descendent trop vite » (Awumey 49). L'analyse d'un tel regard sur l'exposition montre les causes des déplacements des peuples à travers le monde. Tout comme le personnage d'Awumey voit le débordement des laves du volcan impressionnant, il est également submergé par l'histoire de ses origines. Les représentations de batailles lui rappellent le récit fabuleux et la bravoure de sa lignée : « archers bandant le bras, cavaliers lancés à la poursuite d'un ennemi en déroute, lames brillantes tranchant le ciel limpide, savanes couvertes de sang. Des scènes de rue aussi : une foule rassemblée autour d'un joueur de Kora qui chantait il ne savait quelle victoire » (61). De plus, la toile de Petite-Guinée interroge sa mémoire psychique. Un examen de son talent artistique retrace le parcours sublimé d'un semeur de chaos : « [d]e la toile émergent des bouts d'architecture, de figures démolies, des éclats, une bande de route obstruée en son milieu par un grand trou noir, des débris, particules il ne savait quels ouvrages détruits » (45). L'art sert d'exutoire à la crise psychique, en

---

<sup>1</sup>Imre Kertész est un écrivain hongrois, Prix Nobel de littérature en 2002. Son style s'écarte de la doxa esthétique sur la Shoah. En effet, l'écriture de Kertész est inscrite dans la conquête des espaces de liberté par rapport aux faits criminels subis, loin de l'acte d'écriture qui donne à voir le pathos. Les textes d'Efoui dialoguent souvent avec ceux de Kertész.

témoigne « un art de l'éclatement des formes, de la destruction de la vie et des chemins » (45). Aussi, « le lieu du départ » de la famille d'Askia tel que peint par Awumey représente une désolation. La vision spectrale qu'Askia a eue de son lieu d'origine s'inscrit dans son propre exil. En effet, les images conçues d'une Europe vue comme un havre de paix ne correspondent pas à la réalité où sa vie est menacée par les skinheads.

La rencontre avec Olia est celle de l'ouverture à une autre culture souvent minorée en Europe. « *Olia et les pieds* » tel est le titre de l'album photographique d'Olia, la Tzigane. Cela inscrit le destin d'Askia dans celui de l'humanité par le fait d'un destin commun, celui des marcheurs, des migrants et des arpenteurs :

Les marcheurs. Un sujet pour voir jusqu'où allaient les pas, jusqu'à combien de fois ils pouvaient se multiplier... Les pieds, ils peuvent se fatiguer aussi. Mais ça, est-ce qu'on peut le voir sur les photos ? Est-ce que, sur un tirage, on distingue un pas d'un autre ? Celui qui arrive de celui qui repart ? Celui qui sait où il se trouve de celui qui ne sait pas ? (Awumey 70)

Ces questions interrogent l'aspect anonyme des photos montrant les pieds, et concourent à rendre homogène le destin des pieds qui arpentent les chemins divers. Par un autre support narratif, donc d'un Autre transtextuel, Awumey inscrit son récit à la fois dans la quête de l'identité et celle de l'Autre par la connaissance : « [i]l finit par monter chez Olia. Elle lui ouvrit très vite, le fixa intensément, et il vit *Madame Zborowska au col blanc*. Modigliani [...] Olia avait le col blanc et ressemblait à la dame au tableau avec en moins la tristesse et le long cou des girafes de l'Akagera » (Awumey 50). Le lien entre Olia et le tableau de Modigliani interroge tout lecteur. Par le physique du personnage iconique, se saisit l'ADN de l'œuvre de Modigliani, telle *Femme blonde* (Portrait de Germaine Surville), avec le même regard perdu et empli de tristesse. Ce détour d'un immigré dans un musée au contact d'un patrimoine culturel et artistique différent du sien convient à ce que préconise Amin Maalouf pour ceux qui font l'expérience de l'immigration :

Pour ceux, notamment, dont la culture originelle ne coïncide pas avec celle de la société où ils vivent, il faut qu'ils puissent assumer sans trop de déchirements cette double appartenance, maintenir leur adhésion à leur culture d'origine, ne pas se sentir obligés de la dissimuler comme une maladie honteuse, et s'ouvrir parallèlement à la culture d'un pays

d'accueil. (Maalouf 205-206)

Awumey est fasciné par des œuvres iconiques ; le regard des personnages l'interroge souvent tel le sourire de la Joconde. L'immersion dans la culture de l'autre permet d'élargir son univers artistique et d'enrichir son capital culturel. Ce faisant, l'auteur propose une recette pour se prémunir contre une vie programmatique douloureuse. Aussi bien l'exposition que les visites des musées permettent la constitution de mémoire et d'identité d'Askia. Ces images observées ou recrées montrent la fragilité de la vie d'exilé. L'immersion dans la sphère culturelle et artistique permet aux immigrés de résister aux agressions souvent justifiées par leur supposée différence raciale et culturelle.

## 2.2 Le reportage comme archive de la terreur

La protagoniste du récit de *Cantique de l'acacia* d'Efoui est un reporter de guerre. Joyce, ainsi nommée, a été rescapée de la violence du Togo (nom de l'espace de la fiction) et témoin de la destruction du Sahel. Dans son périple sur les théâtres de guerre, elle constituera un album-photo pour enrichir celui qu'elle a hérité de son grand père Sylvano. Son grand-père a exercé aussi le métier de photographe. L'archive familiale a servi à Joyce de se consacrer au journalisme d'images. Car, son grand-père « fut le premier à introduire l'appareil photographique dans les champs de cacao, le premier à manipuler cette image qui n'était ni ombre ni reflet » (Efoui 171). En tant que journaliste, reporter sur les lieux de belligérance, Joyce constitue l'archive politique. La photographie, dans ces circonstances, peut être examinée comme contre-sépulture à cause des fosses communes, ce qui ne permet ni d'identifier clairement les victimes des atrocités ni de leur ériger des pierres tombales.

Joyce photographia des belligérants morts ou vifs ou mourants ou morts-vivants, le tout mélangé dans une cage au soleil du désert [...]

Dans un village qui reprenait vie à l'occasion d'une trêve, elle photographia le retour d'un homme à la jambe coupée qui lui disait en riant qu'il acceptait d'être photographié si le photographe était célèbre, si la photo allait faire le tour du monde, et si elle promettait de l'accompagner de ces mots : [« J'accuse le gouvernement de m'avoir envoyé au combat sans préparation »]. (195)

Par ses reportages, Joyce participe à la construction d'une mémoire visuelle de l'époque. Et l'aspect visuel de son album interroge le bien-fondé des conflits

contemporains. Pour Bernard Vouilloux, la photographie est une « image physique », « image matérielle », « image artéfactuelle, faite de main d’homme » (Vouilloux 103). Joyce montre, en réalité, la « combustion du monde » (Mbembe, *Brutalisme* 17). Le reportage sur le Togo (Efoui 211-226) peut être analysé en tant qu’image à la fois physique et psychique. Car, le récit de vie de Joyce est celle de « la République africaine du Kemet » (211), un autre nom de ce Togo fictif. Dès lors, ce reportage prend une dimension politique portant les traces de la violence devenues images mentales ou mnésiques. Le destin de Joyce étant scellé par des tueries, son métier lui permet de découvrir des fosses communes remplies d’ossements, et de libérer les survivants de la loi du silence :

Peu de temps après, le bruit se mit à courir que les ossements exhumés par les jeunes gens étaient ceux d’une des nombreuses personnes disparues dans les tueries qui avaient suivi les émeutes de la faim, une vingtaine d’années plus tôt. Les tueries qui avaient poussé dehors une partie de la population mise en fuite vers le Ghana. (224-225)

En tant que reporter, Joyce ne met pas seulement à nu des atrocités de la postcolonie, elle dévoile plutôt l’archive visuelle comme un instrument de lutte contre le « refus de sépulture » aux morts anonymes (Mbembe, *Sortir* 40). Par ailleurs, la photographie est une archive médiatique, destinée donc au monde. Exerçant le métier de reporter au service d’un média permet à Joyce de procurer aux téléspectateurs des images sensibles pour appuyer les informations diffusées : « Joyce avait vingt-huit ans, habitait à présent dans la capitale, Accra, où elle travaillait pour le journal *Voix Off* » (Efoui 189). La saturation des images médiatiques est destinée à produire une archive médiatique. En tant que produit médiatique, la photographie peut être perçue comme un produit de consommation des contemporains qui l’examinent dans une banalité quotidienne. Pour Susan Sontag, ceux qui regardent ces images atroces sont « sans responsabilité qui nous est procurée par celui qui a pris les images, par le biais de la photographie » (Sontag 137). La poétique de l’image et de la photographie est porteuse d’un discours de renversement des logiques de prédation. Kossi Efoui interroge l’Histoire et son économie de crime : des bandes terroristes, des despotes et des simagrées de la communauté internationale. Ces images « remplissent, néanmoins, une fonction vitale. Les images disent : « Voilà ce que les gens sont capables de se faire les uns aux autres ! » (138) *Cantique de l’acacia* semble s’assigner trois démarches poétiques

: interroger la photographie pour produire une contre image capable de renverser les discours et les images mensongers.

### **3. La cosmogonie vodou et les voix d'hallucinés, l'art du contournement de la violence postcoloniale**

Dans certains récits d'Alem et d'Efoui, le recours aux signes vodou et aux voix d'hallucinés est prégnant. La voix d'hallucinés représente une catégorie narratologique associée aux voix dissociées et en délire. Dans *L'Ombre des choses à venir*, tout le discours de la mère du narrateur est considéré comme une voix d'hallucinée. On peut faire l'hypothèse d'une métaphore critique de la postcolonie. Qu'en est-il du cas d'Ikko à qui il est demandé de se taire sur les atrocités vécues durant son épreuve à la frontière ? De fait, il doit éviter de répandre ses « mauvaises pensées, voilà le nom familier que l'on donne à ce trouble dont souffrent certains jeunes gens revenus de l'épreuve de la frontière » (Efoui 97). La voix d'halluciné même si elle se manifeste à cause du traumatisme de violence s'apparente à une stratégie qui passe par le délire pour dire la vérité. La réflexion de Michel Foucault sur la folie « montre qu'il y a toujours dans le langage insensé un lien profond, secret, difficile à déchiffrer avec la vérité. Comme malgré lui et sans le savoir le fou disait la vérité » (Foucault 85). La voix d'hallucinés devient celle de la réflexion sur la violence. À cet égard, Ikko et la mère du narrateur, dans *L'Ombre des choses à venir*, sont des figures révélatrices de vérité. Ce faisant, la violence et l'anomie politique de l'Afrique postcoloniale participent au déploiement des imaginaires. Les messagers du « Fa » sont perçus comme des signes illisibles par le lecteur et les non-initiés. Le personnage d'Efoui les convoque pour répondre à l'omerta construite autour de l'extrême violence de l'économie de guerre. Aussi, l'art des initiés est-il mis en valeur par Alem dans *La Légende de l'assassin*. Loin de l'ésotérisme, cet art questionne au mieux l'âme ballotée des sociétés postcoloniales qui peinent à puiser dans les archives culturelles à l'instar de la cosmogonie vodou.

#### **3.1 Les signes du Fa contre la loi du silence dans *L'Ombre des choses à venir***

*L'Ombre des choses à venir* lève le voile sur une guerre à huis clos où aucune information n'est divulguée sur les atrocités à moins qu'elle soit passée par le filtre nécessaire. Seul le travestissement des mots et des paroles est permis :

« [j]e ne peux pas relire ces mots sans revivre le trouble dans lequel ils m’ont jeté la première fois que je les ai lus et entendus résonner en moi » (Efoui 68). Ce récit met en scène une résistance à l’exploitation extractiviste et la logique militariste qui l’accompagne et la protège. Le narrateur est ainsi un déserteur qui refuse d’aller en mission dans des « zones sensibles », ainsi nommées parce qu’elles regorgent de pétrole et d’autres sources d’énergie. De même, Ikko, le frère du narrateur, ne peut pas faire le récit des atrocités subies, c’est alors qu’il a recours aux signes illisibles et indéchiffrables (Efoui 101-102 ; 122-123). Ces traits ne sont pas connus des oppresseurs, et sont considérés comme « [v]agabondage, colportage de rumeurs de guerre en temps de paix et sabotage esthétique de l’espace » (Efoui 104). Etant donné que « le fou est le grand opérateur de vérité : c’est l’alternateur : il établit et efface la vérité de chaque niveau de discours » (Foucault 85), il apparaît qu’Efoui passe par ce personnage « fou » pour écrire contre les mots, parler contre la parole, et se réapproprier les mots pollués en utilisant des signes et symboles du « Fa » dont les messagers sont des « Kponli ». Leur « compréhension en appelle aussi bien à l’anthropologie culturelle qu’à l’anthropologie physique. » (Vouilloux 148). En tant que langage des dieux, il est réservé aux initiés. Car « Il [Fa] est considéré comme le père de tous les dieux (Vodou) au Bénin (ex-Dahomey) et au Togo. Le Fa est consulté souvent à l’occasion d’un malaise, d’un malheur ou d’un projet ou d’une difficulté » écrivait Fiatoe Ahiako (1). L’invocation des « Kponli » permet d’apaiser la souffrance et de guérir la société de la loi du silence en subvertissant le langage pollué dans une sorte de désensorcellement.

### 3.2 L’art vodou : entre la symbolique culturelle et l’esthétique

Le poteau vodou du plasticien et designer Kossi Assou a une place de choix dans *La Légende de l’assassin* de Kangni Alem. Son analyse servira à interroger la poétique profonde de ce roman. Le goût de l’art est essentiellement mis en avant par Apollinaire, l’avocat et l’enquêteur. Ce clin d’œil incessant aux Beaux-Arts retient notre analyse. L’optique est mise sur un « poteau vodou ». Cet objet d’art n’est pas apprécié au-delà de son caractère cultuel, sacré, chargé de protection comme l’attestent les commentaires de l’ami d’Apollinaire : « Tu es bien protégé, à ce que je vois » (Alem 209) ; « Tu es vraiment protégé par les dieux, c’est le moins qu’on puisse dire » (211). De ces mots, surgit la fonctionnalité de cet objet. Dans le même temps, une telle fixation sur son

rôle, la protection que le poteau offre à son propriétaire trahit l'insécurité dans la société. La protection peut ne pas être que spirituelle mais aussi physique à cause de la situation anémique liée à l'exercice autoritaire du pouvoir dans le pays. Il se pose donc la question de l'interprétation des objets d'art d'inspiration vodou. Certes, le goût de l'art est mis en avant par l'auteur. L'examen du discours de Bannerman sur cet ouvrage d'art qui trône dans la maison d'Apollinaire montre que deux visions sur l'art d'inspiration vodou s'affrontent : fonctionnelle et esthétique. C'est pourquoi le narrateur interprète de façon singulière cet art vodou.

L'ouvrage d'art, c'est vrai, attirait plus le regard que le beau mûrier de la cour. Il représentait un poteau central de cérémonie, celui que l'on trouve sous formes différentes dans les rituels haïtiens de la religion vodou, tels que le pratiquent nos cousins d'Amérique. Une autre représentation des dieux tutélaires, connecteurs vers l'outre-monde. Poteaux protecteurs et médiateurs, selon la force dont les prêtres les chargent. (Alem 209-210)

Le sens spirituel de cet ouvrage est rappelé et analysé par le narrateur, tel un médiateur culturel. L'ouvrage d'art a sa fonction, son authenticité et ses charges symboliques : « [t]u es vraiment protégé par les dieux, c'est le moins qu'on puisse dire » (211). D'ailleurs, les « stries dans le bois, concentriques et dispersées, évoquaient le poids des mains des officiants et célébrants tournant autour du dieu, touchant la matière, y prenant sa force, et l'affligeant de même des mauvaises forces dont ils détestaient chaque passage » (210). Décrite comme intemporelle, l'œuvre est artistique et esthétique : « [e]t aussi, juste dans la peau du cou, des tatouages en abyme, sculptures dans la sculpture, seize figurines de femmes aux croupes rebondies, portant sur la tête des jarres etalebasses contenant de l'eau et du vin » (210). Le lecteur se retrouve au cœur d'une initiation artistique et de critique d'art. Au-delà de la description, l'ouvrage est la révélation d'un ensemble de cérémonies et des pratiques des couvents vodou. On y décrypte le rôle des femmes des couvents, notamment lors des cérémonies de libation et de rituels sacrés. Ce faisant, l'art vodou recèle une richesse artistique, un véritable art contemporain. Cela montre que cet ouvrage tiré de la cosmogonie africaine apporte du crédit à la création artistique. Le poteau vodou est une réalisation novatrice, une expression d'un génie créateur : « [u]n homme inspiré, comme le sont parfois les hommes visités par les aguê, ces génies de création, fréquents dans la brousse du golfe

de Guinée, dont les cibles préférées étaient les chanteurs et les sculpteurs » (211). Seul l'esprit « aguê » peut expliquer l'émerveillement et l'emportement ressentis devant ce poteau. Dans la cosmogonie du golfe de Guinée, « aguê » est l'esprit qui communique le talent et la finesse à l'artiste. L'inspiration est commune chez l'écrivain et le sculpteur. L'ouvrier des mots et celui du bois se distinguent par la technique d'emboîtement des puzzles sculpturaux et romanesques.

### Conclusion

In fine, *L'Ombre des choses à venir*, *Cantique de l'acacia*, *Les Pieds sales*, *Port-Mélo* et *La Légende de l'assassin* sollicitent le regard du lecteur pour observer les personnages aux prises avec l'anomie de l'Afrique postcoloniale. L'examen de ces œuvres à partir du renouvellement théorique du postcolonialisme permet de replacer la poétique transtextuelle à la fois dans un héritage et dans une rupture. Une telle poétique n'est plus une marque exotique destinée au lectorat occidental mais elle saisit la complexité d'une époque. Le métatexte chez Awumey rend compte des facettes de l'exil, de l'immigration et de la violence.

Les récits d'Efoui montrent un processus d'archivage de la violence par la photographie et le contournement de la brutalité par l'utilisation du signe « Fa » et de ses messagers « Kponli ». Par la photographie, Alem semble régler un compte avec l'histoire de son pays le Togo et propose la sculpture vodou comme une sublimation de la création inspirée de la cosmogonie du golfe de Guinée. Ce qu'Alem, Awumey et Efoui préconisent, c'est de dire autrement les heurs et les malheurs de l'Afrique sans nécessairement mettre en scène les clichés d'un continent avachi que l'Occident voudrait, avec ses appétits carnassiers, dévorer. Il s'agit plutôt de retourner les images des sociétés africaines sur elles-mêmes afin de rendre perceptible ce qu'elles apportent au monde aussi bien en capital culturel qu'en angoisse historique. Notre analyse à partir de l'Autre transtextuel redéfinit le postcolonialisme comme un examen de la production de vérité par les preuves, signes, archives et dérisions. Ce faisant, le discours postcolonial renouvelé se détache du legs colonial, et entend se définir dans le regard de soi, et non dans celui de l'autre fixé qu'on peut grossir ou rétrécir au gré des circonstances. Nous estimons que la profusion de l'esthétique intermédiaire combinée aux archives et aux politiques du regard dans les littératures africaines contemporaines est de nature à dépasser notre rapport à la bibliothèque coloniale et ses avatars.

### Œuvres citées

- Ahiako, Fiatoe. *Le Fa : le rôle et l'importance de sa pratique au Togo*. O.R.S.T.O.M., 1976.
- Alem, Kangni. *La Légende de l'assassin*. JC Lattès, 2015.
- Atakora, Anas, et Christopher Elson. « Relances (:) de l'image poétique à l'âge de la sortie du logos ». *Dalhousie French Studies*, no 111, 2018, pp. 101-109.
- Awumey, Edem. « Ecrire le retour (:) *Pelourinho* et la part du mythe ». *Ecritures et mythes*. Bayreuth African Studies, 2006.
- . *Port-Mélo*. Seuil, 2006.
- . *Les Pieds sales*. Seuil, 2009.
- Barthes, Roland. *Œuvres complètes*. Tome III, Seuil, 1995.
- Burgos, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Seuil, 1982.
- Efoui, Kossi. *Solo d'un revenant*. Seuil, 2008.
- . *L'Ombre des choses à venir*. Seuil, 2011.
- . *Cantique de l'acacia*. Seuil, 2017.
- Foucault, Michel. *Folie, langage, littérature*. J. VRIN, 2019.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Seuil, 1982.
- Maalouf, Amin. *Les Identités meurtrières*. Grasset, 1998.
- Mbembe, Achille. *De la postcolonie*, Karthala, 2000.
- . *Sortir de la grande nuit*. La Découverte, 2013.
- . *Brutalisme*. La Découverte, 2020.
- Sontag, Susan. « Regarding the Pain of Others ». *Diogène*, no 201, 2003, p.127-139.
- Vouilloux, Bernard. *La Nuit et le silence des images*. Hermann, 2010.

### About the Author

**Kodzo Etonam Tsetse** est docteur en langue et littérature françaises et diplômé de science politique. Il a enseigné le français au Lycée au Togo de 2013 à 2015. Il a obtenu successivement un master en relations internationales et un master en lettres modernes à l'Université Jean Moulin Lyon 3 de 2015 à 2017. De 2017 à 2022, il a préparé et soutenu ses travaux de thèse au Centre Écritures de l'Université de Lorraine : « L'esthétique du récit criminel dans la littérature francophone contemporaine : le cas du Togo ». Ses recherches actuelles portent sur l'écopoétique,

le discours ultracontemporain et l'écologie, le renouvellement théorique du postcolonialisme, l'auctorialité et l'autorité, la littérature et le droit. Depuis septembre 2024, il est chargé de cours de lettres et de français langue seconde dans l'académie de Normandie en France. Il est membre de CoDiReL de l'Université de Lomé et membre alumnus du Centre Écritures de l'Université de Lorraine.

**How to cite this article/Comment citer cet article:**

**MLA:** Tsetse, Kodzo Etonam. "Transtextuel Other in the theoretical renewal of postcolonialism: vodou art, photography, and painting in novels of Kossi Efoui, Kangni Alem, and Edem Awumey." *Uirtus*, vol. 6, no. 1, 2026, pp. 45-59, <https://doi.org/10.59384/uirtus.apr2026.n30>.