

---

# Oralité et historiographie à l'ère du multimédia : dynamiques trans-scripturelles dans les récits de Sarraounia

---

JEAN-BLAISE SAMOU  
RIPON COLLEGE

Dans une interview accordée à Aïchatou O. (2016), Sylvia Serbin explique les difficultés auxquelles elle a dû faire face pour publier son livre *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire* (2004). Alors que ce livre faisait une entrée mitigée en France, une version allemande publiée chez Peter H. Verlag sous le titre *Königinnen Afrikas* (2006) suscitait la polémique auprès des critiques germanophones. Non seulement cette version avait été traduite et publiée à l'insu de l'auteur, mais le nouvel éditeur avait supprimé “plus de trois-cents paragraphes . . . de la version originale en français, pour les remplacer par des clichés racistes ridiculisant de grandes figures historiques présentées dans le livre et qualifiant les Africains de cannibales” (Serbin 2016). La mésaventure de Serbin traduit une tendance bien connue, contre laquelle s'insurgent les féministes, et qui consiste à oblitérer la contribution des femmes à la construction de l'oeuvre humaine. L'exemple des figures historiques qu'elle a répertoriées montre – ainsi que le dénoncent entre autres Ritu Tyagi (2014), Rochona Majumdar (2010), ou encore Gayatri Spivak (1988) – que les femmes en postcolonie souffrent d'une double colonisation dans la mesure où elles sont non seulement victimes de l'oppression coloniale en tant que sujets colonisés; mais aussi et surtout, en tant que femmes, victimes de la domination patriarcale: “Absentes de la mémoire collective, souvent oculées par les dépositaires de la tradition, elles semblent n'avoir laissé aucune empreinte à la postérité” (Serbin 9). L'étude très fournie de Serbin contribue inéluctablement à l'intelligibilité de la résistance féminine anti-impériale en Afrique. Mais seulement, Sarraounia n'y apparaît nulle part. Elle semble ainsi la moins connue des monarques et résistantes de l'Afrique précoloniale. Son exemple est une preuve que les récits coloniaux, en oblitérant les voix de la résistance indigène, relèguent davantage celles des femmes à l'arrière plan, éliminant jusqu'aux traces de leur existence.

Dans ce contexte d'effacement des perspectives historiques

---

(et particulièrement celles des femmes) indigènes, une question importante est de savoir par quels subterfuges les récits de Sarraounia ont survécu de 1899 à nos jours. Quelle part a joué l'oralité dans cette survie, notamment au cours des quatre dernières décennies marquées comme on le sait par une forte technologisation des modes de la narration ? À titre d'exemple, le projet *The Next Rembrandt* (ING 2016) révèle à quel point l'intelligence artificielle a révolutionné la création artistique ; à telle enseigne que le prix littéraire japonais Nikkei Hoshi Shinichi prend désormais en compétition des fictions écrites par des robots. De même, en Europe ou aux États-Unis, des films ou des chansons aux caractéristiques sonores spécifiques à celles des plus grands compositeurs, des textes de fiction aux styles identiques à ceux des auteurs de renommée mondiale, mais entièrement conçues et réalisés par un programme informatique, suscitent émerveillement et controverses. On pourrait s'interroger en effet non seulement sur le caractère artistique, sur la question de la propriété intellectuelle, sur celle des droits d'auteur, sur le statut de la machine créatrice, mais aussi sur la postérité des œuvres ainsi produites. Ces inquiétudes comme le montre bien Walter Ong (2002) ont de tout temps accompagné le développement de la technologie, notamment dans les rapports de celle-ci au travail intellectuel humain (78). Mais, c'est bien la première fois que l'intelligence artificielle en vient à supplanter entièrement la créativité artistique de l'homme.

L'exercice de l'art en milieu africain n'échappe pas à ces révolutions technologiques, notamment quand celles-ci s'appliquent à l'oralité qui, devrions-nous le rappeler, constitue l'un des plus anciens modes de représentation artistique et historiographique. Le présent article appréhende l'oralité dans les récits de Sarraounia comme une fonction intermédiaire, c'est-à-dire un outil de jonction, d'interaction et de variabilité entre plusieurs supports de représentation historique, notamment littéraires, filmiques, sonores, pictographiques et numériques.

On sait que dans l'Afrique ancestrale, la transmission des savoirs professionnels se faisait la plupart du temps à l'intérieur des castes, de sorte que les plus jeunes apprenaient de leurs aînés et parents les secrets de leurs futurs métiers. En plus du caractère héréditaire, pourrait-on dire, de ce mode de formation, les compétences ainsi transmises permettaient d'assurer la relève des anciens au sein des

---

castes. Or, avec la domination occidentale, on a assisté à une distorsion de ce système, puisque l'adoption des procédures et des technologies nouvelles introduites pendant la colonisation rendra caduque la transmission filiale des savoirs professionnels. En ce qui concerne particulièrement la profession de griot, ce bouleversement ne présente pas uniquement des retombées positives, surtout lorsqu'on considère la place qu'occupent les chroniqueurs traditionnels dans la préservation et la transmission des savoirs historiques dans l'Afrique précoloniale. Amadou Hampaté Bâ le soulignait déjà dans son discours à l'Unesco en 1960, précisant à l'endroit du continent africain que l'Occident qualifiait alors "d'analphabète" et "d'atardée", que l'urgence ne saurait y être réservée exclusivement au développement technologique, mais aussi et surtout à un

gigantesque monument oral à sauver de la destruction par la mort, la mort des traditionalistes qui en sont les seuls dépositaires. Ils sont hélas au déclin de leurs jours. Ils n'ont pas partout préparé une relève normale. En effet, notre sociologie, notre histoire, notre pharmacopée, notre science de la chasse et de la pêche, notre agriculture, notre science météorologique, tout cela est conservé dans des mémoires d'hommes, d'hommes sujets à la mort et mourant chaque jour (1960).

Aussi Hampaté Bâ considérait-il la disparition de chacun de ces griots ou chroniqueurs traditionnels comme "l'incendie d'un fond culturel non exploité", et demandait que "la sauvegarde des traditions orales africaines soit considérée comme une urgente nécessité au même titre que la sauvegarde des monuments de Nubie" (1960).

D'un point de vue historiographique, ce plaidoyer d'Hampaté Bâ est essentiel dans la mesure où il soulève la question fondamentale de savoir comment les peuples indigènes racontent leur propre histoire, comment ils préservent leur mémoire dans un contexte postcolonial où les traces de l'histoire demeurent la plupart du temps sous le contrôle des anciennes puissances coloniales. Cette interrogation est valable pour tous les peuples indigènes de l'Amérique du Nord à l'Australie, qui continuent de faire face à des problématiques similaires dans la préservation de leur héritage culturel et mémoriel ; et c'est ici que la technologie joue un rôle capital. En fixant la voix des paroliers africains sur des supports magnétiques, les inventions technologiques ont pu sauvegarder des récits oraux menacés de disparition suite à la mort

---

des griots. Cependant, face aux tentatives occidentales de falsification des récits indigènes, la question épineuse reste de savoir comment renouveler technologiquement, tout en préservant idéologiquement et esthétiquement la perspective africaine de l'histoire qui jadis transitait quasi exclusivement par l'oralité. Cette inquiétude transparait dans les multiples réécritures du mythe de Sarraounia, que celui-ci soit retranscrit à travers des romans, des films, des chansons populaires, des bandes dessinées, des conceptions architecturales, des peintures murales, ou même les réseaux sociaux.

Alors qu'Eileen Julien (1992) présente l'oralité comme partie intégrante des écritures africaines, Manthia Diawara (1996) quant à lui compare les cinéastes africains à des griots, insistant particulièrement sur la manière dont ceux-ci reproduisent les formes de l'oralité dans leurs films afin de les rendre plus réalistes. Dans cette même optique, la plupart des travaux portant sur Sarraounia se focalisent généralement sur la place de la culture orale dans la transmission de la mémoire de cette figure historique. C'est ainsi qu'Ousmane Tandina (2013), Addo Mahamane (2012), Antoinette Tidjani Alou (2009) ou encore Aïssata Sidikou (2002) privilégient la figure de Sarraounia comme mythe populaire, épopée orale nigérienne, par rapport à sa stature de personnage romanesque, c'est-à-dire réservé à l'élite intellectuelle. Cette propension à présenter l'oralité comme une caractéristique ontologique des cultures africaines a une double conséquence. D'abord, elle minimise la valeur artistique des fictions historiographiques qui rendent compte des exploits des héros de l'histoire africaine en faisant de ces oeuvres de simples résurgences de la tradition orale. Ensuite, elle instaure une dichotomie hiérarchique entre, d'une part les médias dits 'modernes' – en l'occurrence l'écrit et le visuel –, et d'autre part le médium oral considéré péjorativement dans son sens traditionnel ou folklorique. Dans ce contexte, il importe de réfuter une idée reçue, thèse hégémonique selon laquelle l'oralité constituait le moyen essentiel de diffusion des savoirs dans l'Afrique précoloniale. En effet, comme le montre bien Kum à Ndumbe III (2017), l'invention des hiéroglyphes et d'autres formes scripturaires (méroïtique, berbères, éthiopienne, etc.) ainsi que la redécouverte des innombrables manuscrits de la madrasah de Sankoré – plus connue sous l'appellation de l'Université de Tombouctou, l'une des plus anciennes de l'histoire de l'humanité – montrent bien que l'émergence de l'écriture et l'élaboration des savoirs

---

scientifiques sur le sol africain précède de plusieurs siècles, celles de la plupart des pays colonisateurs d'Europe.

Tout en reconnaissant l'importance de la culture orale dans le roman *Sarraounia* d'Abdoulaye Mamani et dans sa version cinématographique, *Sarraounia* de Med Hondo, le présent article postule que loin d'être de simples transcriptions ou visualisations de la parole du griot, ces fictions s'appuient sur l'oralité non seulement comme instance archéologique de l'historiographie, mais aussi comme indice sémiologique d'interférence, d'hybridation et de différenciation. Il est dès lors important d'examiner l'enjeu de l'oralité en rapport avec l'historiographie lorsque le récit transite du médium oral au scripturel, puis du scripturel au visuel, et enfin du visuel au numérique. Dans ce contexte, quel serait l'apport de la technologie à la survivance du mythe de Sarraounia ? Quelle serait pour ces récits la plus-value artistique résultant de l'intermédiation orale ? Et quelle y serait la place réservée au griot en tant qu'instance performative du savoir historique ? Aborder ces questions nécessite que l'on s'appesantisse au préalable sur les refigurations de l'histoire autour du personnage de Sarraounia.

### **Transécriture et représentation : refigurations des récits de Sarraounia**

Peu de traces historiques témoignent de l'existence et du rôle de Sarraounia dans la résistance à l'impérialisme français, nombre de documents précieux sur la Mission Afrique Centrale ayant été délibérément détruits par le gouvernement français qui, selon Muriel Mathieu, tenait visiblement à "éviter toute publicité sur des événements regrettables" (Mathieu 5). Du fait de son caractère peu glorieux, le silence entretenu dans l'Hexagone autour de cet événement en fait l'une des pages les plus secrètes de l'aventure coloniale française. Rares sont donc les africanistes comme Elara Bertho (2016, 2011) ou les Africains comme Ibrahim Yahaya (2012) qui en France s'intéressent principalement à la figure de Sarraounia. Mais leur dépendance aux archives nationales françaises les oriente presque exclusivement vers l'expédition Voulet-Chanoine, laissant prévaloir une perspective française sur la résistance anti-impériale, épisode majeur de l'histoire africaine. Pour Armelle Crescent (2004), cette situation relève des "procédures de contrôle de l'histoire africaniste" qui, en France, "font le tri entre discours autorisés et non autorisés, entre les bons et les mauvais Africains, pour en faire des historiens, c'est-à-dire pour

---

leur donner un indice de vérité ou d'erreur dans l'ordre qui régent l'histoire africaniste" (48). Comment dès lors écrire une perspective africaine de l'histoire dans un contexte de subordination intellectuelle et de dépendance matérielle aux archives de l'ancien colonisateur ?

Si les archives écrites nous réservent peu d'informations sur le rôle exact de Sarraounia dans la résistance à l'impérialisme occidental, "il faut en revanche, dit Elara Bertho (2011), se tourner vers les légendes orales africaines qui construisent un portrait détaillé du personnage" (5). Au Niger, l'histoire retient que Sarraounia Mangou fait partie des rares souveraines – de surcroît une femme – à avoir mis en déroute une expédition militaire européenne sur le continent africain à la fin du 19ème siècle. En effet, la "Mission Afrique Centrale" créée en 1898 par le ministère français de la guerre et placée sous le commandement des capitaines Paul Voulet et Julien Chanoine avait reçu ordre de rallier le Lac Tchad à partir de St-Louis du Sénégal, et d'établir des traités de paix avec les souverains locaux. Mais les deux officiers s'étaient tristement illustrés par une violence hystérique dans leurs opérations, faisant de cette mission l'un des plus sombres épisodes de la conquête coloniale française en Afrique. Selon Serge Moati et Yves Laurent, Voulet et Chanoine considéraient inutile d'engager la diplomatie ou de se compromettre avec les barbares africains qui "ne comprennent que la force". Les deux officiers affirmaient par exemple que "toutes les populations qui n'acceptent pas [leurs] conditions doivent être rasées. Tout doit être pris, saccagé, sans distinction d'âge ni de sexe ; l'herbe ne doit plus pousser là où l'armée française a mis les pieds" (Gélinet 2006). Le bilan de leur expédition se résume en des villes entières rasées par le feu, des populations massacrées, des centaines de captives distribuées comme butin de guerre aux tirailleurs qui les utilisaient comme esclaves sexuelles ou comme monnaie de change.

Lorsqu'à l'aube du 16 avril 1899 Voulet et Chanoine arrivent à Lougou, la capitale du royaume Aznas, ils rencontrent la ferme résistance de Sarraounia qui leur tient tête pendant toute la journée. À la nuit tombée, Sarraounia se retire dans la forêt, elle conduit armée dans la forêt environnante suite au bombardement et au siège de son palais. Mais depuis de harceler les soldats de l'expédition française qui lèvent finalement le siège de la capitale. L'exploit de la reine lui vaut d'être comparée par Moati et Laurent à "une sorte de Jeanne d'Arc locale" (Gélinet 2006). La bataille de Lougou coûte au final 4 soldats,

---

6 blessés et 7000 munitions aux troupes françaises. L'expédition se désintègre quelques jours plus tard, Voulet et Chanoine ayant disparu dans des circonstances encore non élucidées, très probablement massacrés pendant l'insurrection de leurs propres soldats africains. Malgré une importante bibliographie à la fois mémorielle, fictionnelle et critique sur la Mission Afrique Centrale, cette grande figure de l'histoire africaine reste peu connue au-delà des frontières du Niger où elle est rentrée dans l'imaginaire populaire comme un mythe porté par des récits multiformes.

On sait que la création d'une œuvre de fiction à partir d'un événement historique relève d'un double palimpseste. D'abord au niveau de l'histoire qui subit un dédoublement narratif puisque l'historien s'inspire de traces, de témoignages ou de documents préexistants ; mais également au niveau du récit qui à son tour est affecté par le processus de "représentance" ou de "refiguration historique" entendues comme "les reconstructions du cours passé des événements" (Ricœur 359) ; en d'autres termes les remodelages esthétiques et idéologiques du discours historique hérité de la source première. Ces mutations du récit à travers le temps et/ou l'espace s'appuient donc pour le moins sur un substrat quelconque qui se transmet et/ou s'adapte d'un récit à l'autre. Elles consistent en un transfert de matière, d'intrigue, de technique, de style, etc., entre différents récits, média ou supports de représentation, ce que Gaudreault et Groensteen appellent "la transécriture" (1998).

Par exemple, quoique les récits de l'expédition Voulet-Chanoine en pays Azna se déploient sur un fond narratif commun, ces récits connaissent des variations importantes selon qu'ils mettent en évidence le point de vue français ou la perspective africaine. En France, ces récits puisent amplement aux sources des Archives Nationales d'Outre-mer et à celles du Ministère de la Guerre qui, comme le précise Elara Bertho, font bien état de la résistance des habitants de Lougou, mais ne mentionnent aucunement le nom de Sarraounia. Jacques-Francis Rolland confie que c'est après avoir lu *1900* de Paul Morand qu'il entreprend des recherches pour écrire son roman *Le grand capitaine*, prix des Maisons de la Presse en 1972.

Dans ce roman de 270 pages, Rolland ne consacre à Sarraounia qu'un seul paragraphe de six lignes à l'issue duquel on voit le bastion de la reine nigérienne disparaître sous la fumée de trois obus tirés de manière experte par le lieutenant Joalland. L'auteur du *Grand capitaine*

---

met en relief la dextérité et la puissance de frappe de l'escadron du capitaine Voulet, laissant croire que la bataille de Lougou ne fut qu'une escarmouche au cours de laquelle, ne pouvant résister aux armes sophistiquées de l'officier français, la reine des Aznas n'avait d'autre choix que de capituler. L'auteur écrit à ce sujet qu'à la fin de l'attaque,

Voulet examina distraitemment les cadavres jonchant les abords du village conquis. . . . Les tirailleurs, encore mal assurés par l'efficacité de leurs fusils, exploraient les allées où la mitraille de l'artillerie avait couché d'autres cadavres. . . . À part les blessés intransportables, le hameau était complètement évacué. (17)

Ce bref paragraphe ternit la réputation d'invincibilité attribuée à Sarraounia dans les récits locaux. Mais visiblement, l'intérêt de Rolland est de redorer l'image du capitaine Voulet, comme l'indique d'ailleurs le sous-titre inséré dans la deuxième édition de son roman : "un aventurier inconnu de l'épopée coloniale" (1976). Sous la plume de Rolland donc, le récit de la conquête impériale française réserve tous les honneurs aux acteurs français de "la Coloniale", passant sous silence la résistance de Sarraounia. Or dans les récits oraux nigériens, cette dernière ressort comme une figure mythique à qui on prête notamment des pouvoirs magiques, et dont on exalte les prouesses militaires, y compris contre les Français. On assiste ainsi à un conflit de représentation entre les légendes orales africaines et les représentations françaises de l'aventure impériale.

Abdoulaye Mamani confie s'être inspiré des légendes héritées des "chroniqueurs indigènes" pour écrire son roman Sarraounia, affirmant que son récit avait été conçu en réaction au Grand capitaine de Jacques-Francis Rolland qu'il trouvait méprisant à l'égard de l'histoire. À ce propos, Mamani déclare dans une interview à Jean-Dominique Penel (1990) :

J'ai lu aussi une fois *Le grand capitaine* . . . L'auteur dit que la mission Voulet-Chanoine de passage est tombée sur une sorcière, sur une vieille sorcière que le premier coup de feu a dispersée dans la brousse. J'ai dit, mais ça suffit ! il y eut des coups de feu, donc il y a eu velléité de résistance. . . . (70)

L'auteur nigérien précise qu'il s'était lui aussi rendu aux Archives Nationales d'Outre-mer pour, dit-il, "fouiller à la même source que celui qui a écrit *Le grand capitaine*. Alors, je tombe sur des documents très intéressants sur le passage de la mission Voulet-Chanoine et là

---

ça m'a donné le matériel du roman" (71). Sous la plume de Mamani Sarraounia apparaît comme une femme jeune et belle, intelligente, habile stratège, redoutable guerrière, "terrible comme Samory" dotée d'imprévisibles pouvoirs magiques (12). Il consacre un chapitre entier à l'enfance énigmatique de la reine. Princesse dont la mère mourut en couches, elle fut recueillie par le redoutable guérisseur Dawa qui l'éleva au lait de jument et l'initia très tôt aux secrets les plus insondables de la nature. Sous la conduite de Serkin Dawa, son mentor, la future reine passa ensuite par de multiples épreuves d'initiation au cours desquelles elle connut la peur et l'angoisse des crépuscules tumultueux où rôdent les fauves en quête de nourriture. Elle usa plus d'une fois de l'arc et de la flèche pour se défendre ou assurer sa subsistance. Elle apprit le maniement de toutes les armes de guerre et de chasse. Elle connut le secret de la flèche à soufflet, du sabre courbe d'acier trempé et de la fronde à silex aussi terrible que la foudre du ciel. (24)

Avant même d'avoir accompli ses vingt ans, Sarraounia était déjà une "foudre de guerre" (73-74). Le lecteur de Mamani n'est donc pas surpris que Sarraounia soit la seule à se dresser contre l'invasion impériale française alors que tous les chefs de l'Azawak avaient offert leur soumission au capitaine Voulet sans aucune résistance.

Mamani insiste surtout sur les conséquences de la bataille de Lougou. Contrairement à Rolland pour qui ce fut une petite escarmouche, Mamani affirme que ce fut une bataille héroïque aux conséquences désastreuses pour les deux camps, mais cette fois-ci au plus grand désarroi des "envahisseurs", tel qu'il le fait admettre au capitaine Voulet : "une véritable hécatombe !" (121) ; "Funeste est l'idée que j'ai eue d'attaquer cette diabolique femelle. Mon armée est complètement désorganisée. . . . Quelle déchéance ! Ce n'est plus une armée, c'est une tribu de bohémiens en vadrouille" (146-147).

Ainsi se déclinent les refigurations historiques de la bataille de Lougou. Vu de France, les représentations ne cachent pas le but de préserver une image positive de l'aventure coloniale en sauvant de l'oubli et du mépris une figure considérée méconnue de l'épopée impériale. Mais vu du Niger, en focalisant toute l'intrigue de son roman sur la reine des Aznas et particulièrement sur la bataille de Lougou, et surtout en proclamant l'échec de l'expédition française face à Sarraounia, Mamani affirme l'importance singulière de cet événement

---

que l'histoire officielle en France avait jusqu'alors oblitéré. De même, il souligne de cette manière la dimension politique et historique du personnage Sarraounia, ainsi que l'orientation idéologique de son récit. Il s'agit d'un roman de contestation et de résistance, puisque l'auteur s'y inscrit en faux contre les points de vue développés jusqu'alors dans l'historiographie officielle ou institutionnelle. Aussi pouvons-nous affirmer, en citant Bernard Mouralis, que Mamani

exprime une vision du monde et une expérience historique qui doivent être lus comme une réponse globale au discours que l'Occident tient habituellement sur l'Afrique et les Africains, c'est-à-dire, au fond, comme un contre-discours, marqué notamment par une rhétorique de l'inversion. (Mouralis 58)

Comme on le sait déjà, le roman de Mamani fut adapté au cinéma en 1986 par Med Hondo. Il serait alors intéressant de savoir quelles relations la version cinématographique entretient avec les autres récits de Sarraounia, aussi bien les sources orales et écrites africaines que françaises. Car, les dynamiques intermédiales entre le film de Med Hondo et ces autres textes-parents mettent en évidence des plus-values sémantiques qui méritent de s'y attarder.

### **Dynamiques intermédiales dans les récits de Sarraounia**

Alors que le concept bien connu d'intertextualité renvoie au croisement entre des textes de nature scripturale, l'intermédialité renvoie quant-à-lui au dialogue entre plusieurs types de média intégrés, soit à travers leur co-présence interactive au sein du même texte, soit à travers d'autres textes qui s'interpellent. Quoique le cinéma depuis sa création soit réputé entretenir des liens étroits avec d'autres arts et média, c'est réellement le concept d'intermédialité qui a permis de mettre en exergue ces relations fusionnelles entre le septième art et ces autres arts et média. Selon Agnes Petho (2011), le préfixe "inter-" suggère que les réflexions autour du concept d'intermédialité s'intéressent non pas aux structures, mais davantage aux relations, à ce qui se produit dans l'*entre-deux* médiatique (Petho 1). L'intermédialité s'intéresse donc aux interactions entre plusieurs types de média coexistant au sein du même support textuel, ou se référant l'un à l'autre à travers des supports médiatiques distincts. Par exemple, dans un souci de véracité, et ce malgré le fait que son livre est catalogué comme roman, Rolland incorpore dans *Le grand capitaine*, d'importantes pièces authentiques telles que des photos, des croquis, des dessins, des lettres administratives, des notes

---

de service, des cartes géographiques, des journaux intimes des officiers, etc., puisées aux archives de l'ancien ministère de la guerre. La narration est assumée par une voix extra-diégétique que l'on pourrait associer à celle de l'auteur. L'absence des traces de l'oralité pourrait s'expliquer ici par le fait que Rolland s'inspire des archives officielles françaises qui, à l'époque des faits, délégitimaient la parole nègre comme source informative de l'historiographie. En effet, le colonel Meynier, auteur des *Conquérants du Tchad*, avait envoyé plusieurs rapports au Ministre de la guerre, sur la base des témoignages qu'il avait recueillis auprès des survivants des villes rasées par le capitaine Voulet, mais chaque fois ces témoignages étaient discrédités non seulement du fait qu'il s'agissait de sources orales, mais plus précisément de voix nègres.

Par contre, l'oralité est au cœur du récit d'Abdoulaye Mamani. Nous avons déjà mentionné qu'il s'inspire des récits oraux laissés par les chroniqueurs traditionnels. Quoique la narration chez lui, comme chez Rolland d'ailleurs, soit également assumée par une voix extra-diégétique, celle-ci est par contre interrompue de temps à autre par l'intrusion de Gogué, le plus grand griot de la contrée, confident et amant de Sarraoumia, qui intervient régulièrement dans le récit pour chanter des odes à la gloire de la reine, pour exalter les origines du peuple Aznas ou l'ascendance royale de la reine. C'est le cas dans le passage ci-après, excipit du chapitre 2 :

Je t'aime parce que tu es mon amante de nuit  
J'ai peur de toi parce que tu es la grande magicienne  
Je te respecte parce que tu es ma reine  
Je t'adore parce que tu es mon seigneur  
Je te glorifie parce que tu es la plus forte  
Tu es l'œil et l'honneur des Aznas  
Douce Sarraounia aux griffes de fer  
Tu brises tes ennemis aussi sûr que  
La panthère brise les os de sa proie (12)

Plus loin au chapitre 8, alors que l'Aménokal, guide suprême de l'Azawak, tient conseil pour décider de la conduite à tenir face aux envahisseurs venus d'Europe, c'est encore un griot, une femme cette fois-ci, qui égrène d'une voix émouvante, soutenue par le rythme monotone du *tendé*, le fameux tam-tam recouvert de peau de chèvre, la légende de Tafinat-la-grande, "Tafina la femme-chétan, ancêtre de tous les Touaregs qui vivent dans le pays du désert ", et dont "la

---

légende est présente dans les chaînes mystérieuses du Hoggar, dans les verdoyantes oasis blotties au fond des ergs, dans le silence minéral du Tanezrouft et jusqu’aux roches granitiques de l’Air”; une légende qu’on “raconte interminablement autour du thé familial par les nuits fraîches et limpides du Sahara” (45).

Les aspects de l’oralité sont nombreux dans le récit de Mamani, mais c’est la version cinématographique de ce roman qui en confirme la dimension intermédiaire. Le texte cinématographique présente déjà de par sa nature une structure pluri-médiatique, dans la mesure où il intègre des média de type variés : oraux, scripturaux, sonores, iconographiques, performatifs, etc. Mais contrairement à Eileen Julien (1992) et Manthia Diawara (1996) qui font de l’oralité une caractéristique ontologique des écritures africaines, les marqueurs de la culture orale chez Med Hondo servent surtout comme éléments de conjonction, d’interférence et de différenciation entre les multiples sources qui informent le film. Celui-ci s’ouvre sur la caméra faisant un travelling arrière pour révéler la longue colonne de tirailleurs, de porteurs, de cuisiniers et d’esclaves indigènes qui constituent l’arrière-garde de l’expédition Voulet-Chanoine. Au même moment la musique laisse entendre une ode à Sarraounia dont les paroles sont synchronisées avec l’apparition à l’écran du titre du film : *Sarraounia*. Ainsi, à travers la synchronisation du titre et des paroles de la musique, la combinaison des quatre média intégrés – l’iconique (les images), le sonore (la musique et le bruit), l’oral (les paroles), le scriptural (les sous-titres) – révèle au spectateur, et ce dès l’incipit du film, que le récit à venir est centré non pas sur la colonne Voulet-Chanoine brouillée à l’écran par une tempête de poussière qui ravage le Sahara, mais plutôt sur le personnage le plus important de l’histoire racontée, Sarraounia, dont le nom s’affiche en gros caractères à l’écran.

Par ailleurs, la musique, ainsi que les paroles de l’ode qui ouvrent le film laissent entendre qu’il s’agit d’une composition spéciale d’un griot à l’endroit de Sarraounia, ce qui est confirmé à plusieurs reprises dans le film, chaque fois que le griot apparaît, assumant exactement les mêmes rôles que dans le roman de Mamani, à savoir encenser la reine et exalter la bravoure du peuple Azna. Cependant, si Med Hondo fait jouer au griot des fonctions similaires à celles attribuées par Mamani dans la version romanesque du récit, le cinéaste se distingue et va plus loin que le romancier en terminant le film par une scène montrant

---

toujours dans un travelling arrière, mais cette fois-ci en gros-plan, la symphonie des griots chantant les exploits militaires de Sarraounia et de bien d'autres figures historiques de l'Afrique précoloniale. Chez Mamani le griot est un personnage dans le récit, donc distinct du narrateur extra-diégétique. Mais l'incipit et l'excipit du film montrent que le griot est chez Med Hondo un narrateur-personnage, donc en charge du récit. Pourtant, au-delà de cette place centrale accordée au griot en tant que narrateur, c'est plutôt sa fonction historiographique qui est mise en exergue tant chez le romancier que chez le cinéaste. Tout comme le premier, le second présente en effet le griot comme la mémoire sacrée qui sauvegarde et transmet l'histoire du peuple Azna au fil des générations. C'est ainsi qu'on retrouve, à une variante près, dans le roman comme dans le film, la description suivante du rôle que joue le griot dans l'Afrique traditionnelle. Mais, à la différence de Mamani qui les fait relater par le narrateur extra-diégétique, Med Hondo les attribue directement à Gogué, le griot en chef. Celui-ci déclare :

Qui se souviendrait des actions surhumaines, des grands faits d'armes, du courage et de la bravoure de Soundiata Keita, l'assembleur des peuples, sans le talent de Diéli Diakouma son griot et son fidèle compagnon ? . . . Que resterait-il des gestes, des exploits, et des faits s'il n'y avait le griot à la mémoire profonde et au verbe percutant pour les chanter et les perpétuer dans le temps ? . . . Rien que la cendre morte et froide après le passage du feu de brousse. . . . Oui, enfin, qu'advierait-il du "faire" s'il n'existait le "dire" ? Quelle que fut la gloire des gestes, elle ne survivrait pas au temps sans l'obstination têtue des griots et chanteurs qui savent l'immortaliser et la colporter à travers les âges. . . . On dit que les grands rois font les grands griots, mais ce sont les grands griots qui rendent les rois célèbres en vantant leurs exploits et en transmettant de génération en génération leurs glorieux souvenirs. Ils maintiennent toujours présents dans la mémoire des hommes ce qu'ils furent et ce que firent leurs maîtres. Ils mènent une lutte inlassable contre l'oubli, car la mémoire des hommes est courte. (Mamani 109 ; Hondo 1986)

Ainsi, le griot fonctionne comme la courroie de transmission entre les divers (modes de) récits qui "immortalisent" et "colportent" la mémoire historique "à travers les âges" et les peuples. Mais, à l'époque contemporaine où le développement des multimédia marque la

---

disparition progressive de la profession de griot, on peut se demander ce qui adviendra de la mémoire de ces héros historiques. En d'autres termes, comment les technologies de l'information contribuent de nos jours au renouvellement de l'historiographie et à la survivance des figures historiques comme celles de Sarraounia ? Et quelle place occupe le griot dans ce contexte ?

### **Oralité, historiographie non-conventionnelle et survivance de Sarraounia**

Depuis la publication du roman de Mamani et la sortie du film de Med Hondo, la figure de Sarraounia Mangou connaît un réenracinement sans précédent dans l'imaginaire populaire sur le continent africain où des moyens historiographiques non-conventionnels permettent de raviver sa mémoire. En opposition à l'historiographie classique ou académique qui s'appuie a priori sur des traces écrites et/ou archéologiques, l'historiographie non-conventionnelle – dont la consécration remonte au débat autour de l'importance de la fiction comme vecteur d'historicité – renvoie quant à elle à tout procédé qui, s'affranchissant des instruments jugés académiques, permet néanmoins d'inscrire la mémoire d'un événement dans la postérité. L'historiographie non-conventionnelle fait penser immédiatement à la fiction historiographique qui consiste, selon Brian Fay (2002), en un croisement entre l'histoire dite "académique" et la pure fiction (2). Le cinéma constitue désormais une source incontestable de connaissance historique comme l'a bien démontré Rosenstone dans ses réflexions sur la possibilité de mettre l'histoire en scène (1988), ainsi que dans celles sur les caractéristiques du film historique en tant qu'histoire réelle (1995). Depuis lors, d'autres média tels que la chanson, la bande dessinée, la peinture, le dessin architectural, la sculpture, les créations joaillères et de nos jours les réseaux sociaux, sont de plus en plus convoqués et pourraient constituer les vecteurs de l'historiographie du futur. Brian Fay explique à ce sujet: "exploring the unconventional ways that history is currently being presented can reveal new conceptual resources and novel forms of representation that might be useful in deepening the possibilities of history as a discipline, and for shedding light on what understanding the past involves" (1).

La question de l'historiographie non-conventionnelle est d'une importance capitale dans le contexte africain. D'abord, l'utilisation de l'art – y compris l'oralité – comme vecteur d'historicité s'y est faite de manière naturelle, et ce bien longtemps avant la colonisation. Or depuis cette période, la répression contre toute personne partisan

---

d'une histoire alternative, c'est-à-dire opposée à la vérité officielle ou institutionnelle, ajoutée aux pratiques des autorités (post)coloniales qui considèrent que l'histoire ne peut s'appuyer que sur des traces écrites ou archéologiques, mais qui en même temps oeuvrent pour éliminer ces mêmes traces, ont contribué comme le dit Barbara Harlow (1987), à hériter en histoire "le récit de ce que l'homme Blanc a réalisé" (5). En d'autres termes, ces pratiques ont eu pour conséquences de subordonner les perspectives endogènes de l'histoire coloniale aux points de vue élaborés par les (anciennes) puissances impériales. C'est ce que déplore Djibril Tamsir Niane (1994) lorsqu'il écrit dans l'introduction de *Soudjiata : An Epic of Old Mali* :

Unfortunately, the West has taught us to scorn oral sources in matters of history, all that is not written in black and white being considered without foundation. Thus, even among African intellectuals, there are those who are sufficiently narrow-minded to regard 'speaking documents', which the griots are, with disdain, and to believe that we know nothing of our past for want of written documents. These men simply prove that they do not know their country except through the eyes of Whites (viii)

Dès lors, le regain de vivacité que connaît la fiction historiographique sur le continent africain reflète une volonté endogène de réappropriation de l'histoire face aux tentatives officielles d'effacement, de falsification ou de musellement. On peut citer entre autres : l'album musical *1958* (2019) dans lequel Blick Bassy rend hommage aux figures historiques du nationalisme camerounais ; les multiples représentations théâtrales, musicales ou picturales de la décolonisation du Congo; celles sous forme de bande dessinée cinématographique et de long métrage relatant les massacres de l'armée française au camp de Thiaroye par Rachid Bouchareb (2012) et Sembene Ousmane (1988) ; celles sous forme de roman-photo de la résistance féminine dans les ghettos sud-africains par Koni Benson (2016) ; ou encore celle sous forme romanesque du massacre par l'armée française des populations indigènes de Yaoundé en 1955 (Meyomesse 2017). En ce qui concerne particulièrement Sarraounia, il faut citer l'album musical *Sarraounia* (1986) de Pierre Claver Akedengué qui, soit dit en passant, avait conçu la musique du film de

---

Med Hondo. De même, il existe dans la ville de Bauchi au nord-ouest du Nigéria, un hôtel baptisé au nom de cette reine, le Sarauniya Suites & Garden Limited. À Paris, la bijouterie Sarraounia Design et le réseau d'organisations caritatives Tarbiyya Tatali oeuvrent, en mémoire de Sarraounia, pour le développement de la ville de Lougou à travers de nombreux projets. Au Niger, la station radio Sarraounia FM, le lycée Sarraounia Mangou à Dosso, le Prix Sarraounia Mangou hébergé dans ce même lycée, la micro-banque Sarraounia Finances, ainsi que la page Facebook dénommée "La reine Sarraounia Mangou du Niger" ont tous pour mission de faire revivre sa mémoire. Il faut y ajouter le blog Touareg Mirage et de nombreux média français comme RFI, L'Obs, Paris Match, le Point, qui ont récemment consacré des émissions ou des pages spéciales à Sarraounia.

Le blog et la page Facebook constituent un exemple indéniable d'intermédialité en matière d'historiographie non-conventionnelle. Par exemple, La reine Sarraounia Mangou du Niger publie régulièrement sur sa page des extraits du roman de Mamani et du film de Med Hondo, suivies de nombreux commentaires en français ou en haoussa plaidant pour la redynamisation des cultures orales traditionnelles considérées comme "authentiques". Une publication datée du 11 novembre 2016 contient même l'extrait d'un article scientifique dans lequel Aïssata Sidikou (2002) décrit "la résistance féroce qu'oppose Sarraounia Mangou aux conquérants pour défendre sa terre natale". L'administrateur de la page conclue sa publication par une invitation à interagir lancée directement à l'endroit des internautes : "NB : Dites-nous vos réponses en commentaires. Merci pour tout" (2016). On peut se demander qui est le narrateur de ce nouveau récit en circulation sur les réseaux sociaux. Est-ce toujours le griot, premier auteur de l'histoire de Sarraounia ? Est-ce le romancier, le cinéaste ou la chercheuse dont les extraits respectifs sont insérés dans le récit numérique ? Est-ce l'administrateur du blog ou de la page Facebook ?

D'un point de vue symbolique et narratif, la désignation de la page Facebook du nom de Sarraounia suggère à la fois la réhabilitation de cette figure historique et la réappropriation de l'histoire par son esprit imaginaire. On assiste ainsi à la duplication et au transfert des voix narratives de celle du griot à celle de la Sarraounia (fictive), en passant par celles du romancier, du cinéaste, de la chercheuse, et des administrateurs du blog et de la page Facebook. L'invitation à interagir

---

rappelle une caractéristique fondamentale du récit oral africain qui consiste, dans une sorte de dialogue entre le griot et son auditoire, à faire participer ce dernier à l'élaboration du récit. Cette démarche permet à l'auditoire visé, en l'occurrence le peuple nigérien, de (re) prendre le contrôle de son histoire et de la réorienter dans la perspective qui lui semble appropriée, au lieu de se contenter des versions occidentales. Ainsi, l'historiographie non-conventionnelle contribue de manière pratique au processus de résistance, de subversion et de contre-discours. Au moment où le gouvernement français a initié le dialogue interculturel pour la restitution des oeuvres d'art africaines pillées pendant la colonisation, il est impérieux d'y adjoindre la question autrement plus épineuse et urgente de la réhabilitation des héros de la résistance africaine. Le mérite des artistes africains, grâce à l'intermédialité, est de contribuer esthétiquement à cet effort.

### Notes

<sup>1</sup> Voir également A. Hampate Bâ. "La parole, mémoire vivante de l'Afrique". Unesco, *Le courrier de l'Unesco*, 1979, Paris, pp. 17-23.

<sup>2</sup> Entre autres : Dabitch et Dumontheuil. *La Colonne*, t. 1 : *Un esprit blanc* (2013) ; Dabitch et Dumontheuil. *La Colonne*, t. 2 : *Exterminez-moi toutes ces brutes* (2014) ; Moati et Laurent. *Capitaines des ténèbres* (2006) ; Morand. *1900* (1931) ; Klobb. *Un drame colonial : à la recherche de Voulet* (1931) ; Joalland. *Le drame de Dankori* (1930) ; Meynier. *Les conquérants du Tchad* (1923) ; Taithe. *The Killer Trail: a Colonial Scandal in the Heart of Africa* (2009) ; Hamdane et Câlin. *Sarraounia : la reine magicienne du Niger* (2004) ; Gasquet. *Blancs de mémoire* (2004).

<sup>3</sup> Débat porté surtout par Robert Rosenstone. Voir entre autres "The Historical Film as Real History". *Film-Historia*, Vol. 5, n° 1, 1995, pp. 5-23; et "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film". *The American Historical Review*, Vol. 93, n° 5, 1988, pp.1173-1185.

<sup>4</sup> Voir *Une saison au Congo* (Césaire 1966), *Indépendance cha cha* (Kabasele 1960) ainsi que les récits picturaux de la vie politique de Lumumba (Bogumil 1996).

<sup>5</sup> Voir Nicole Moulin et. al. *Lougou et Saraouniya*. Paris, l'Harmattan, 2007.

<sup>6</sup> Voir Felwine Sarr et Bénédicte Savoy. *Restituer le patrimoine africain*. Paris, Philippe Rey, 2018.

---

### Ouvrages cités

- Akedengue, Pierre-Claver. *Sarraounia*, France, Vinyl LP, 1986.
- Alou, Antoinette Tidjani. "Niger and Sarraounia: One Hundred Years of Forgetting Female Leadership." *Research in African Literatures*, vol. 40, n° 1, Oral Literature and Identity Formation in Africa and the Diaspora, 2009, pp. 42-56.
- Bâ, Amadou Hampaté. « La parole, mémoire vivante de l'Afrique. » Unesco, *Le courrier de l'Unesco*, 1979, pp. 17-23.
- \_\_\_\_\_. « Discours à la Commission Afrique de l'Unesco. » 1960, INA. fr, consulté le 24 mars 2019, <<https://www.ina.fr/audio/PHD86073514>>
- Bassy, Blick. *1958*. France, Tôt ou tard, 2019. CD.
- Benson, Koni. "Graphic Novel Histories: Women's Organized Resistance to Slum Clearance in Crossroads, South Africa, 1975–2015." *African Studies Review*, vol. 59, n° 1, 2016, pp. 199-214.
- Bertho, Elara. « Sarraounia au XXI<sup>e</sup> siècle à l'école et dans les médias : les savoirs de la littérature orale en question. » *The Nordic Journal of African Studies*, vol. 25, n° 3-4, 2016, pp. 316-28.
- \_\_\_\_\_. « Sarraounia, une reine africaine entre histoire et mythe littéraire (Niger, 1899-2010). » *Genre & Histoire*, vol. 8, n° 1-2, 21 nov. 2011, consulté le 20 fév. 2018, <<https://journals.openedition.org/genrehistoire/1218>>
- Bogumil, Jewsiewicki. « Corps interdits. La représentation christique de Lumumba comme rédempteur du peuple zaïrois. » *Cahiers d'études africaines*, vol. 36, n° 141-42, 1996, pp. 113-42.
- Bouchareb, Rachid. *L'ami y a bon*. France, Tessalit Films, 2005. 8min. 48 sec.
- Césaire, Aimé. *Une saison au Congo*. Paris, Seuil, 1966.
- Crescent, Armelle. « Écrire l'histoire autrement : un lieu d'énonciation pour un 'regard croisé' sur l'histoire africaine est-il désormais concevable en France?. » *Écrire l'histoire de l'Afrique autrement ?*, édité par Awenengo, Sévérine, Pascale Barthélémy et Charles Tchimanga, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 47-72.
- Diawara, Manthia. *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, 1996.
- Eileen, Julien. *African Novel and the Question of Orality*. Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, 1992.

- 
- Fay, Brian. "Unconventional History." *History and Theory*, vol. 41, n° 4, 2002, pp. 1-6.
- Gasquet, Manuel. *Blancs de mémoire*. France, Images et Compagnie/CNDP, 2004, 52 min.
- Gaudreault, André et Thierry Groensteen. *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*. Québec, Nota Bene, 1998.
- Gélinet, Patrice, Serge Moati, et Yves Laurent. « La mission Voulet-Chanoine. » *2000 ans d'histoire*, interview, France Inter. 28 avril 2006, consulté le 23 mars 2019 <<https://www.youtube.com/watch?v=szHqvKTQYKU>>
- Harlow, Barbara. *Resistance Literature*. Londres/New York: Methuen, 1987.
- Hondo, Med. *Sarraounia*. France : Les films du soleil, 1986. 120 mins., DVD.
- ING. *The Next Rembrandt*. 2016, consulté le 20 juillet 2018, <<https://www.nextrembrandt.com/>>
- Joalland, Paul. *Le Drame de Dankori : mission Voulet-Chanoine - mission Joalland-Meynier*, Paris : Nouvelles Éditions Argo, « 1930.
- Kabasele, Joseph. *Indépendance cha cha*. Bruxelles : Sonodisc, 1960, Vinyl.
- Klobb, Arsène et Marie Klobb. *Un drame colonial : à la recherche de Voulet*. Paris : Nouvelles Éditions Argo, 1931.
- Mahamane, Addo. "Sarauniya Mangu. Une héroïne de la lutte anti-coloniale." *Islam et sociétés en Afrique subsaharienne*, édité par Goerg, Odile et Anna Pondopoulo, Paris : Karthala, 2012, pp. 159-72.
- Majumdar, Rochona. *Writing Postcolonial History*. New York: Bloomsbury, 2010.
- Mamani, Abdoulaye. *Sarraounia : le drame de la reine magicienne*. Paris : L'Harmattan, 1980.
- Mathieu, Muriel. *La Mission Afrique Centrale*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- Meyomesse, Enoh. *Le massacre de Massa en 1955*. Yaoundé : EdkBooks, 2017.
- Moati, Serge et Yves Laurent. *Capitaines des ténèbres*. Paris : Fayard, 2006.
- Moati, Serge. *Capitaines des ténèbres*. France : Arte France/Image et compagnie, 2006, 95 mins., DVD.
- Meynier, Octave. *La Mission Joalland-Meynier*. Paris : Les Éditions de l'Empire français, 1947.
- Morand, Paul. *1900*. Paris : Éditions de France, 1930.

- 
- Moulin, Nicole, Boubé Namaiwa, Marie-Françoise Roy et Bori Zamo. *Lougou et Saraouniya*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- Mouralis, Bernard. « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine. » *Les champs littéraires africains*, édité par Romuald Fonkoua. Paris : Karthala, 2001, pp. 57-71.
- Ndumbè III, Kum à. *Le trésor des manuscrits de Tombouctou*. Douala : AfricAvenir, 2017.
- Niane, Djibril Tamsir. *Soudjiata: An Epic of Old Mali*, 1994 [1966].
- Niger, La reine Sarraounia Mangou du. Page Facebook officielle. 15 août 2010, consulté le 30 juil. 2019, <[https://www.facebook.com/La-reine-Sarraounia-Mangou-du-Niger-110932695629085/?epa=SEARCH\\_BOX](https://www.facebook.com/La-reine-Sarraounia-Mangou-du-Niger-110932695629085/?epa=SEARCH_BOX)>
- O, Aïchatou. "Interview de Sylvia Serbin, auteure de *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire*." *Afrofeminista*. 5 mars 2016, consulté le 30 jan. 2019. <<https://afrofeminista.com/2016/03/05/interview-sylvia-serbin-auteure-de-reines-dafrique-et-heroines-de-la-diaspora-noire-premiere-partie/>>
- Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London/ New York : Routledge, 1982.
- Penel, Jean-Dominique. « Entretien avec Mamani Abdoulaye. » *Rencontre* 1, 1990, pp. 51-80.
- Petho, Agnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-between*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- Rolland, Jacques-Francis. *Le Grand capitaine : un aventurier inconnu de l'épopée coloniale*. Paris: Grasset, 1976.
- Rosenstone, Robert. "The Historical Film as Real History." *Film-Historia*, vol. 5, n° 1, 1995, pp. 5-23.
- \_\_\_\_\_ "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. » *The American Historical Review*, vol. 93, n° 5, 1988, p. 1173-85.
- Sarr, Felwine et Bénédicte Savoy. *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Philippe Rey, 2018.
- Sembene, Ousmane. *Camp de Thiaroye*. Sénégal/Algérie/Tunisie, Filmi Doomireew, 1998, 146 mins, DVD.
- Serbin, Sylvia. *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire*. Paris, Sépia, 2004.

- 
- Sidikou, Aïssata. « De l'oralité au roman : Sarraounia ou la reine contre l'empire. » *The Romanic Review*, vol. 93, n° 4, 2002, pp. 457-70.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" *The Postcolonial Studies Reader*, édité par Bill Ashcroft, Gareth Griffith et Helen Tiffin, London/New York, Routledge, 2006, pp. 28-37.
- Tandina, Ousmane. « Sarraounia. Une épopée écrite ? » *Au carrefour des littératures Afrique-Europe. Hommage à Lylia Kesteloot*, édité par Abdoulaye Keita. Paris : Karthala, 2013, pp. 239-58.
- Tyagi, Ritu. "Understanding Postcolonial Feminism in relation with Postcolonial and Feminist Theories." *International Journal of Language and Linguistics*, vol. 1, n° 2, 2014, pp. 45-50.
- Yahaya, Ibrahim. *L'expédition coloniale Voulet-Chanoine dans les livres et à l'écran*. Paris: L'Harmattan, 2012.