N° 21 | 2025
Dramaturgies du geste : faire récit par le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours

Le personnage-ourse de Penda Diouf : esthétique de la métamorphose et poétique du marronnage

Kassime KAMAGATE

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2637-le-personnage-ourse-de-penda-diouf-esthetique-de-la-metamorphose-et-poetique-du-marronnage
DOI : numerev_2612
Date de publication : 14/11/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : KAMAGATE, K. (2025) Le personnage-ourse de Penda Diouf : esthétique de la métamorphose et poétique du marronnage. *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2612

La grande ourse de Penda Diouf offre une impressionnante dramaturgie de la métamorphose. Elle met en scène des personnages dont la corporéité n'est pas fixe. Elle est, en effet, évolutive. D'une présence humaine, les personnages qui, la plupart du temps, sont en proie à de violentes discriminations, convergent vers un état animal et végétal dans une tentative audacieuse de surmonter le drame qu'ils vivent. Ce polymorphisme rend compte d'une attitude « marronne » face à l'acte dramaturgique lui-même. Il s'agit de déjouer les attentes, de parader sur les clichés et de les déconstruire. Autant d'éléments qui caractérisent la singularité de la démarche de Penda Diouf.

Abstract

Penda Diouf's *La grande ourse* is an impressive dramaturgy of metamorphosis. It features characters whose physicality is not fixed. In fact, they evolve. From a human presence, the characters, who are most of the time the prey of violent discrimination, converge towards an animal and vegetable state in a daring attempt to overcome the drama they are living through. This polymorphism reflects a "Maroon" attitude to the dramatic act itself. It's all about thwarting expectations, parading, deconstructing clichés - all elements that characterise the singularity of Penda Diouf's approach.

Mots-clés :
Déconstruction, Marronnage, Dramaturgie de la métamorphose, Polymorphisme, État animal et végétal, Absconding, Metamorphosis dramaturgy, Polymorphism, Animal state, Plant state

---

L'œuvre de Penda Diouf, *La grande ourse*, met en scène une famille d'afrodescendants confrontée à un destin tragique qui débute par une perquisition policière pour une affaire banale : l'une des protagonistes a laissé dans la rue un emballage de bonbons. Le personnage de la mère qui est la principale incriminée, de manière instinctive, conteste les chefs d'accusation et accuse son fils. Celui-ci, ayant conservé l'emballage du bonbon qu'il a mangé, parvient à prouver son innocence. Elle reconnaît, en fin de compte, les faits qui lui sont imputés. Une vidéosurveillance qui était à proximité a pu enregistrer la scène, servant ainsi de preuve supplémentaire et irréfutable. Face à cette situation, en apparence dérisoire, elle est placée en garde à vue. Ce qui a pour conséquence de bouleverser fortement l'univers de ce cercle familial. Car cette garde à vue entraine le dénouement tragique : le suicide du père, la métamorphose en ourse de la mère, puis sa mort à l'issue d'un affrontement avec ses bourreaux. Pour finir, le fils se

retrouve orphelin.

Le polymorphisme des personnages de l'œuvre de Penda Diouf, qui se traduit par la métamorphose animale, rend compte du processus de dédoublement des personnages qui font advenir, selon les termes employés par Sylvie Chalaye, l'« autre corps[1] », aussi appelé le « corps improvisé » ou le « corps marron[2] ». Ces entités corporelles sont aussi bien symboliques que réelles. Elles surgissent dans une dynamique d'émancipation et de libération vis-à-vis d'un trauma. Il y a, par conséquent, dans sa démarche une forme d'« envolée[3] », d'« échappée[4] » – ces notions sont également empruntées à Sylvie Chalaye – qui transpose ses personnages d'une situation d'oppression apparente à une libération absolue par la métamorphose, puis par la mort. Elle présente, d'ailleurs, la fin tragique de ses personnages comme l'ultime sacrifice pour leur émancipation car estimant que l'épreuve de la métamorphose avant leur mort permet aux personnages de s'affranchir de leur condition humaine en acceptant d'être habités par une force beaucoup grande.

Dès lors, penser son œuvre comme une « dramaturgie du geste » revient, non seulement à questionner les non-dits de l'œuvre qui sous-tendent sa démarche singulière, mais aussi à élucider la symbolique des corps qu'elle convoque et qui traduit sa vision du monde ou son attitude par rapport au monde. Thomas Horreau définit le concept d'« attitude » comme « un comportement à travers lequel un individu ou un groupe se positionnent dans l'espace social en fonction de jugements plus ou moins formalisés[5] ». Il poursuit, en concluant que l'attitude est : « un geste qui fait signe[6] ». C'est dire que le concept d'« attitude » met l'accent sur le réseau de relation qui s'établit entre, d'une part, l'esthétique – le geste artistique – et, d'autre part, les jugements de valeur – qui renvoient à la perception de la symbolique du geste artistique. Cette dernière – les jugements de valeur – permet de considérer les rapports qu'entretient l'œuvre avec la société et/ou les récits historiques. C'est d'ailleurs pour cette raison que le concept intéresse tout particulièrement le domaine de la psychologie sociale qui, selon Fabien Girandola et Valérie Fointiat, influence « notre manière de voir le monde, notre façon de penser, et nos comportements[7] ». Ainsi, concevoir la dramaturgie de la métamorphose de Penda Diouf comme une attitude ou une vision du monde revient à rendre compte du processus de cryptage de son œuvre avec des références sociologiques, anthropologiques et même historiques. C'est ce processus qui permet, justement, d'appréhender la complexité de son geste poétique et qui ouvre à des réflexions beaucoup plus inclusives au-delà de la seule technique créative.

1. DRAMATURGIE DE LA MÉTAMORPHOSE : UNE RÉACTION FACE À SON EXCLUSION

La grande ourse de Penda Diouf est une œuvre qui déploie une dramaturgie de la métamorphose très originale. Elle donne à voir des personnes dont le corps est doté d'une faculté de mutation et de dilatation. Tout se passe comme si leur forme humaine initiale constituait une entrave au déploiement de leurs véritables forces intérieures, de leurs capacités enfouies de résilience et de résistance. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Joann Sfar dans une note mise en épigraphe du texte : « On revêt une forme animale lorsqu'on est exclu de la parole des hommes. Soit parce qu'on ne vous écoute pas. Soit parce qu'on n'accorde pas à votre parole la qualité d'une parole adulte[8] ». La métamorphose, dans cette veine, exprime une forme de réaction à la situation d'exclusion et de déshumanisation qui est au cœur de la situation dramatique. Cependant, lorsqu'on prête attention au processus de métamorphose du personnage de l'œuvre de Penda Diouf en ourse, on observe trois étapes fondamentales qui sont : l'immobilité, l'initiation et la métamorphose (elle-même).

D'abord, l'immobilité du personnage se caractérise par le fait qu'ayant été reconnu coupable de son crime d'insalubrité publique, la mère doit expier de sa faute en garde à vue. Ensuite, elle est assignée à résidence. Il lui est interdit tout mouvements en dehors de sa maison qui se transforme alors en véritable prison :

> LA MÈRE :
>
> Comme ça, je n'ai plus le droit de sortir, hein ? C'est l'ordonnance du juge. Je reste chez moi. J'attends. Je me reprends. Je me repens. J'expie. Qu'est-ce que je vais faire, toute seule, comme ça, à la maison ? C'est un cauchemar[9].

De sa situation d'immobilisation, elle mène une existence qui la propulse dans une grande dépression, voire une démence totale. En effet, ses prises de paroles paraissent, progressivement, en décalage avec l'instant présent, comme si elle s'enfonçait peu à peu dans une autre dimension :

> LA MÈRE :
>
> Tu l'entends ? Il m'appelle ! Toute la nuit il m'a appelé. C'est mon cœur qui me dit d'être vivante. C'est mon cœur qui m'ordonne de ne plus me taire. Quand il m'appelle comme ça, je voyage. Je traverse les murs, je suis en lévitation. Je contourne les maisons du quartier. Je prends la route. Je suis

> rapide que les voitures, bus, trains. Je file comme l'éclair. Ma vitesse est incroyable. Et je n'ai pas peur. Je dépasse le centre-ville, je traverse les champs. Mais je ne m'arrête pas, toujours pas. J'arrive à la forêt, l'orée de la forêt. Et là, je stoppe net[10].

Ici, le personnage de la mère semble déprimé, introspectif et schizophrénique. À sa situation de restriction physique, elle oppose une liberté psychique inouïe qui se perçoit à travers : un corps volatil qui lui permet d'errer à sa guise, une présence fantômale qui lui donne la faculté de passer à travers les matières compactes et une vélocité impressionnante qui lui confère une vitesse de déplacement hors du commun. On voit également que l'espace délimité de sa prison se transforme en espace psychique infini. Elle accède, par conséquent, à une dimension où les frontières qui séparent les êtres et les choses semblent avoir disparu.

Lorsqu'elle arrive jusque dans l'univers sylvestre, son initiation débute. Ses interactions avec les végétaux et les animaux – qui apparaissent même dans la dramaturgie de l'œuvre, notamment à travers l'arbre qui prend la parole – témoignent de son immersion dans l'univers de la forêt. Ils – les végétaux et les animaux – l'invitent au déploiement des richesses corporelles enfouies dans les profondeurs de son être et à l'acceptation de sa nature bestiale :

> LA MÈRE :
>
> Chut ! C'est là qu'est l'épicentre. C'est là que tout commence. J'attends aux aguets. Mes sens sont démultipliés. Je sens l'énergie de la forêt. Le vent souffle à mes oreilles en me demandant de le suivre. Le corbeau se pose sur mon épaule et me raconte des secrets. Il me raconte l'histoire, l'histoire du monde. Il me parle de ma naissance et de ma mort comme d'un seul et unique instant. Un seul et unique instant. L'arbre m'appelle mon frère et me demande où sont mes racines. Mais mes racines, elles sont ici et là-bas. Doit-on n'être ancré qu'en un seul endroit ?
>
> L'ARBRE :
>
> Par où es-tu ancré ? Par où es-tu entré dans le monde ? Tu n'as pas pu oublier. Cherche, cherche, accepte d'où tu viens, accepte qui tu es. N'aie pas peur. Je suis là pour te guider, te montrer le chemin vers toi, ta véritable nature, ton centre de vie, ton souffle[11].

Corps sensoriel, le corps du personnage de la mère se trouve en communion parfaite

avec les éléments de la nature et entretient avec eux des relations organiques. Ce qui renvoie à une éco-poéticité très originale et qui établit des liens ultra-sensoriels entre le personnage et les êtres qui l'entourent. Ceux-ci apparaissent même très vivants et interactifs :

> LA MÈRE :
>
> Je suis là, ici et maintenant. J'entre dans la forêt. Il m'accompagne. Il croasse à mes oreilles. Des oiseaux me suivent, des lapins sont apeurés, les marmottes se cachent. La forêt est aux aguets, attend, a peur. C'est un vacarme incessant autour de moi. Les branches des arbres m'agrippent, me retiennent. J'entends les loups. Les branches déchirent mes vêtements. Elles lacèrent ma peau […][12].

Par la suite, elle rompt progressivement avec sa condition humaine pour accéder aux territoires abyssaux et bestiaux de sa personnalité. C'est dans ces conditions qu'elle effectue sa première mue en ourse :

> LA MÈRE :
>
> […] Je rentre dans le mystère, les yeux grands ouverts, les sens aux aguets. Je sens le humus, je sens la prairie, je sens la terre, mouillée, me dit d'avancer, encore, encore, encore, encore… Je me sens pleine, je me sens entière, je me sens forte. Je marche, pendant des heures, entières, longues, à travers la forêt immense. Et je le vois, là. Debout, il m'attend. Mutunus tutunus me prévient le corbeau. Mutunus tutunus je répète en silence. Mutunus tutunus voilà ce que je crie. Il s'avance vers moi. Entre ses jambes, son sexe démesurément grand. Mais je n'ai pas peur. Je m'allonge dans la mousse. J'ai du poil au menton. J'ai du poil sur les jambes. J'ai du poil sur les aisselles. J'ai du poil au pubis. J'ai du poil. Partout. Je suis couchée, repliée comme un fœtus. Je ne me pose pas de question. Il avance, s'agenouille devant moi et me lèche. Il me lèche. Il me lèche, me lèche, me lèche de sa langue râpeuse. Il me lèche partout, partout. Cela dure des heures, des heures de massage, de modelage par la langue. Comme une seconde peau. Il me façonne. Il me fait un nouveau placenta fait de salive et de sueur. Je suis un bébé. Un bébé ours. Je nais à la vie. Je nais à la vie[13].

On voit dans ce passage tout le processus de métamorphose animale du personnage. Ce processus est particulièrement ritualisé. Il évoque une cérémonie d'initiation qui se perçoit à travers un dispositif d'érotisation – le personnage ourse sera même suspecté d'entretenir des relations sexuelles avec le corbeau qui participe énormément à son voyage initiatique. Le corbeau et Mutunus tutunus – personnage assimilé à Priape dans la mythologie grecque – se présentent comme les maîtres de la cérémonie d'initiation.

C’est justement à l’issue de ce rituel qu’il rompt avec son humanité à travers sa naissance dans le corps d’un « bébé ours[14] ». D’ailleurs, cette métamorphose – qui n’est pas que spirituelle – interpelle les autres personnages qui constatent les transformations intempestives de l’environnement carcéral en espace zoologique.

> LES MAUVAISES LANGUES :
>
> On dit que le soir, elle porte une fourrure. Une fourrure qui va de la tête aux pieds. On dit que la fourrure lui tient chaud et qu’elle ne sent pas le froid du carrelage. Elle ne ressent pas le froid de la maison. Elle ne ressent pas le froid des relations avec son mari. On dit que la nuit, un corbeau vient lui rendre visite. On dit qu’ils conversent au clair de lune. On dit qu’ils parlent et qu’ils se comprennent[15].

Ce sont précisément ces rumeurs qui précipitent la fin tragique de la grande ourse, car, face à cette métamorphose supposée contre nature, ses adversaires – les policiers et les mauvaises langues – prennent d’assaut sa maison où elle se trouve alors être incarcérée avec la ferme intention de l’achever. À l’issue d’un combat acharné et malgré la résistance dont elle fait preuve après s’être métamorphosée en ourse, elle sera tuée :

> LE GRIOT :
>
> Elle s’est alors redressée sur ses deux pattes, imposante, impressionnante, dépassant tout le monde de deux têtes d’ours. Elle a grogné, grondé […]. Coups de pattes, coups de griffes, morsures. Elle les a tenus en respect. Longtemps, longtemps elle s’est battue, débattue. Elle en a assommé plus d’un. Mais ils étaient nombreux, beaucoup trop. Ils se sont approchés, à coups de couteaux, ils l’ont transpercée. À coups de pelle, ils l’ont tabassée. Un autre a tiré avec son fusil. Son oreille droite s’est détachée, arrachée. Ils se sont rapprochés, l’ont bâillonnée, tailladée, tuée, tuée. Ils l’ont tuée[16].

À travers sa dramaturgie de la métamorphose, Penda Diouf, à l’image de ses paires du théâtre contemporain traite de thématiques qui pointent l’absurdité des rapports entre humains, telles que : l’invisibilisation, le racisme, l’exclusion, la déshumanisation, etc. C’est dans cette perspective que sa démarche est politique. Elle l’est dans la mesure où elle permet de revendiquer un espace de liberté créatrice dans un environnement qui jusque-là ne le permettait pas, ou du moins pas totalement.

2. DRAMATURGIE DE LA MÉTAMORPHOSE : UN GESTE POLITIQUE

Pour comprendre le geste politique de la dramaturgie de la métamorphose chez Penda Diouf, il faut s'intéresser à la sociologie de ses œuvres. Dans *La grande ourse*, elle convoque une famille originaire d'Afrique, vivant dans une société occidentale. Cette famille, en proie à des violences policières, s'inscrit dans une spirale où le rapport de force bascule et la contraint à s'orienter vers des alternatives drastiques pour conjurer son sort. Le devenir animal qui s'observe au terme de la métamorphose du personnage de la mère représente, dans cette veine, un geste de sauvetage et de salut. De ce fait, on peut affirmer que le marronnage, qui selon Sylvie Chalaye « est [justement] une attitude créatrice de salut[17] », représente la clé de voûte qui permet de cerner le geste politique – l'attitude – de Penda Diouf dans son œuvre.

Étymologiquement issu de l'espagnol « cimarronne », le marronnage fait référence, à l'origine, aux animaux en fuite vis-à-vis de la domestication à laquelle les hommes tentaient de les contraindre. Prenant la fuite, ils s'abandonnent alors à l'univers sauvage de la forêt. La forêt, selon Dénétem Touam Bona, est un espace de « non-droit[18] » et constitue « un dehors de la civilisation[19] ». Il y a donc, dans le concept de marronnage l'idée, également formulée par Léonora Miano, d'« habiter la frontière[20] », d'assumer son « nomadisme[21] » – au sens glissantien du terme – et de revendiquer sa « barbarie[22] ».

Seulement, comme l'a souligné Sylvie Chalaye, en l'appliquant à l'univers des plantations américaines de la période de l'esclavage des Africains, on en distingue deux composantes : le grand marronnage et le petit marronnage[23]. Le premier fait référence à la grande fuite par la forêt ou par les cimes – ce qui correspond à la « cima » de « cimarron ». Cette grande fuite se veut, généralement, définitive. Le second, quant à lui, désigne ce que Sylvie Chalaye nomme « le marronnage du quotidien[24] », à savoir les ruses subreptices dans l'optique de s'évader « au nez et à la barbe du maître[25] ». Il y a dans cette deuxième catégorie du marronnage une volonté affichée de « reterritorialisation[26] » des esclaves qui transforme symboliquement l'espace/temps de servitude en un espace/temps de liberté. Cela passe notamment par des pratiques qui relèvent, dans ce contexte, d'un marronnage symbolique tel que : la musique, le chant et la danse. Ces pratiques sont détournées par les esclaves qui en font des mobiles de leur libération des jougs de l'Institution Particulière. De ce fait, les esclaves marrons, face au caractère résolument draconien que constitue le grand marronnage, optent la plupart du temps pour un travail de « caméléonisme[27] » qui consiste à jouer à des faux semblants, à des tours d'« escamotages[28] » afin d'atténuer leurs conditions de

servitude :

> Le marronnage [selon Dénètem] – le phénomène général de la fuite des esclaves – peut être occasionnel ou définitif, individuel ou collectif, discret ou violent ; il peut alimenter un banditisme [...] ou accélérer une révolution [...] ; il peut recourir à l'anonymat des villes ou à l'ombre des forêts [...]. L'essentiel est de comprendre que sur l'ensemble de ces territoires, la mémoire des neg mawons (Antilles francophones), des quilombolas (Brésil), des palenqueros (Amérique latine) continue à irriguer les luttes contemporaines à travers des pratiques culturelles (maloya, capoeira, cultes « afro-diasporiques », etc.) qui, parce qu'elles réactivent la vision des vaincu.es â leur version de l'histoire et donc de la « réalité » â, subvertissent l'ordre dominant. Si, dans mon travail, je privilégie la « sécession marronne » â et par « sécession » j'entends ici le retranchement sylvestre et subalterne, quels qu'ils soient, sous la forme de communautés furtives â, c'est parce que le marronnage y apparaît pleinement comme matrice de formes de vie inouïes[29].

Les auteurs contemporains puisent aux sources de ce marronnage historique au sein duquel ils trouvent une inspiration originale leur permettant de reconfigurer les conditions assez similaires de projection dans un environnement où leur liberté créatrice est fortement restreinte. Kossi Efoui par exemple – ayant lui-même ouvert le bal avec les nouvelles dramaturgies africaines de langues françaises autour des années 1990 – découvrant fraîchement le concept de marronnage, confie à Sylvie Chalaye dans un entretien intitulé « Le marronnage de l'écrivain » :

> J'étais en Haïti et j'ai entendu parler du « marronnage ». Ce que j'avais retenu, c'est que ce sont des esclaves qui apprenaient à vivre en forêt et qui inventaient toutes sortes de ruses pour ne pas se faire prendre. Le marronnage, ce sont aussi les esclaves qui ont fait semblant de se convertir au catholicisme et qui ont simplement repris le panthéon vaudou avec les noms des saints chrétiens pour endormir la vigilance des maîtres. Et aujourd'hui, cinq cents ans plus tard, que ce soit au Brésil, en Haïti, aux Antilles... le vaudou est encore vivace parce qu'on a marronné, on a rusé. C'est cela, « avancer masqué » ; comment, dans une situation extrême, on apprend à dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche[30].

En effet, le marronnage intéresse particulièrement les auteurs dramatiques afro-contemporains d'à peu près trois décennies parce qu'il leur permet, non plus de subir leur histoire conçue à travers la narratif colonial, mais de se la réapproprier et de la raconter autrement. Il s'agit de se positionner à travers une perspective qui déjoue

l'emprise du colonialisme, qui la subvertit et la déconstruit. Lydie Moudelino parle des « parades postcoloniales », qu'elle présente comme suit :

> Il s'agit d'en finir avec l'authenticité africaine en tant qu'objet stable du désir critique, ou, ce qui s'ensuit, de proposer les moyens de remettre en question la métaphysique de « l'identité » africaine postcoloniale en interrogeant la gamme des imaginaires et donc des artifices qu'elle mobilise pour s'inscrire dans la fiction[31].

Dans son œuvre *La grande ourse*, Penda Diouf aborde le marronnage autour de ses deux aspects fondamentaux. D'une part, le grand marronnage est explicitement exposé à travers le parcours d'initiation et de métamorphose du personnage de la mère. En effet, dans sa quête de la forme idéale, elle effectue un détour par la forêt qui lui permet d'accéder à des secrets pluridimensionnels, car elle entre en résonance avec des animaux et des végétaux qui l'instruisent et l'initient à l'acceptation des richesses corporelles enfouies dans sa personnalité. Cependant, précisons que la forêt, étant l'espace privilégié des esclaves marrons, est employée comme un espace hautement significatif dans l'œuvre de Penda Diouf, car c'est bien au cœur de l'environnement sylvestre que le personnage de la mère amorce sa mue en ourse, donc son ensauvagement. Ici, l'ensauvagement est présenté et vécu par le personnage comme le dernier soubresaut pour la reconquête de sa liberté.

D'autre part, le petit marronnage fait systématiquement référence à la démarche poétique de Penda Diouf, elle-même. En effet, à l'image des auteurs afro-diasporiques, comme nous l'avons vu plus haut à travers la citation de Kossi Efoui, Penda Diouf refuse l'assignation identitaire. Elle se rebelle contre la prévalence d'une forme dramaturgique démiurgique à travers laquelle les théâtres d'Afrique – donc son théâtre – devraient singulièrement s'identifier. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle convoque, en plus du personnage-ourse, d'autres personnages qui témoignent de cette nécessité de rupture avec le déjà-vu des théâtres africains.

Par exemple, elle convoque un griot imposteur dont le discours déconstruit, sous certains aspects, la figure traditionnelle du griot. Le griot est un personnage emblématique au sein des cultures africaines traditionnelles. Il est le maître de la parole, le porte-parole des rois et empereurs. Il est aussi omniprésent dans la composition des grandes familles, car il sert de pont entre les chefs de famille et leurs subordonnés. Il sert aussi de pont entre les générations. En outre, sa popularité s'étend jusqu'aux confins des sociétés modernes. En effet, il occupe, même aujourd'hui, une place hautement significative lors des événements du quotidien tels que les mariages,

les naissances, les fiançailles et aussi les décès. Tandis que, dans son œuvre, Penda Diouf l'emploie conjointement avec Les mauvaises langues comme substitut du chœur antique. À l'image du coryphée – qui est son homologue dans les tragédies grecques – il interagit avec Les mauvaises langues qui constituent, quant à eux, l'entité chorale de l'œuvre. D'ailleurs, *La grande ourse* peut être lue comme une tragédie moderne.

À propos de la déconstruction de la figure du griot dont le nom peut alimenter des fantasmes exotiques pour ceux qui recherchent une forme de spécificité africaine dans la pratique théâtrale d'auteurs africains, elle apporte des modifications notables sur sa fonction. Du personnage populaire qu'il a toujours représenté, l'on voit apparaître dans l'œuvre un renégat, celui dont la vue est sacrilège pour certaines catégories de personnes :

> LE GRIOT :
>
> […] Je suis l'oiseau de mauvais augure. Je conte les mésaventures. Je ne suis pas là pour les mariages, pour les naissances, pour les baptêmes, pour les moments heureux. Non, ça non. Ça ne paye plus ça […]. Me voir est mauvais signe…[32]

En plus du griot qui est déconstruit, ce sont les clichés qui expriment des pensées caricaturales sur la femme de manière générale et sur la femme noire en particulier qui sont évoqués dans cette dynamique :

> LES MAUVAISES LANGUES :
>
> On dit que… On dit que les femmes aiment les hommes à lunettes. On dit que les femmes sont dangereuses au volant. On dit que les femmes sont nulles en maths […]. On dit que les femmes noires aiment les blancs. On dit que les femmes noires ont une drôle d'odeur. Ça doit être de la tchourai. On dit que les femmes noires aiment le sexe […].[33]

Elle les convoque pour mieux les déconstruire. Ainsi, elle s'amuse à parader – au sens où l'entend Lydie Moudelino dans son ouvrage intitulé *Parades Postcoloniales : La fabrication des identités dans le roman congolais : Sylvain Bemba, Sony Labou Tansi, Henri Lopes…* – sur ces clichés caricaturaux qui, pour le coup, pourraient participer à la promotion d'une idéologie de propagande coloniale. Cependant, en les convoquant, loin de s'inscrire dans l'optique de cette propagande et sans en donner de réponses préconçues, elle interpelle sur l'absurdité de ces projections fabriquées de toutes pièces. Par conséquent, il ne s'agit plus de participer à la valorisation – d'une manière ou d'une autre – des imaginaires fantasmées se rapportant à la colonie ou au narratif

colonial. Il s'agit plutôt de proposer une autre vision des faits et de l'histoire qui permet de battre en brèche le théâtre bicéphale de colonisation/décolonisation – le théâtre fondé sur l'altérité de l'Africain, en somme – et de favoriser l'émergence – toujours selon les termes de Sylvie Chalaye – d'« un autre théâtre[34] » qui assume un forme de liberté créatrice :

> À l'évidence [soutient Sylvie Chalaye], les écritures africaines de la nouvelle génération, ces écritures qui affirment aujourd'hui leur originalité et leur impertinence, ont trouvé leur germination au théâtre, espace du masque et des métamorphoses, qui a joué un rôle essentiel dans la reconnaissance d'une littérature dont l'africanité, pourtant attendue, n'était pas au rendez-vous, ou tout au moins pas telle que le public se la représentait[35].

Ainsi et contrairement aux tendances dramaturgiques antérieures, Penda Diouf, sans contredire les rhétoriques racistes qui assignent au Noir incivisme et sauvagerie, les érige magistralement comme un idéal de créativité. Le personnage héroïque, dans *La grande ourse*, choisit le chemin vers l'animalité pour réparer l'injustice subie.

Somme toute, l'œuvre de Penda Diouf, *La grande ourse*, offre une lecture du personnage de théâtre qui s'écarte des idées reçues ou qui les contourne voir les subvertit. N'étant plus conçus à travers le prisme d'une corporéité fixe et figée, ses personnages affirment leur identité mouvante dans un dynamisme corporel impressionnant. Humains, dans un premier temps, ils s'inscrivent dans une quête perpétuelle de la forme parfaite. Celle qui pourra leur servir d'alternative à leur condition d'opprimés. Une forme qui peut répondre au mieux à leur besoin de liberté et d'émancipation. Dans cette optique, ils n'ont de choix que de suivre les voix de la forêt et de donner libre cours à leur nature spirituelle, barbare, non civilisée. Ce qui conduit, *in fine*, à la métamorphose animale. Par ailleurs, le parcours de métamorphose du personnage-ourse, en l'occurrence, en dit long sur le geste dramaturgique de Penda Diouf. Il permet de réactualiser un art très ancien par lequel la communauté noire américaine de la période esclavagiste put reconquérir sa liberté : le marronnage. Attribuer le concept de marronnage à sa démarche dramaturgique revient non seulement à rendre compte du processus d'ensauvagement du personnage opprimé dans son œuvre, mais aussi à subvertir le regard exotique que l'on pose sur celui qu'on enferme dans l'altérité.

NOTES

---

[1] Sylvie Chalaye, *Corps marron : les poétiques du marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Caen, Passages, 2018, p. 23.

[2] *Loc. cit.*

[3] *Ibid.*, p. 20.

[4] *Ibid.*, p. 21.

[5] Thomas Horreau, *Le jazz et la scène, l'expression jazzistique à l'aune de la théâtralité*, Claude Amey (dir.), Université Paris VIII (Vincennes Saint Denis), 2025, p. 31.

[6] *Loc. cit.*

[7] Fabien Girandola & Valérie Fointiat (dir.), *Attitudes et comportements : comprendre et changer*, Presses universitaires de Grenoble, 2016, consulté le 14/12/2023 sur https://www.cairn.info/attitudes-et-comportements-comprendre-et-changer--9782706125812-page-7.htm

[8] Penda Diouf, *La grande ourse*, Paris, Quartett, 2019, p. 13.

[9] *Ibid.*, p. 57.

[10] *Ibid.*, p. 65-66.

[11] *Ibid.*, p. 66-67.

[12] *Ibid.*, p. 71-72.

[13] *Ibid.*, p. 72-73.

[14] *Ibid.*, p. 73.

[15] *Ibid.*, p. 79.

[16] *Ibid.*, p. 101.

[17] Sylvie Chalaye, *op. cit.*, 2018, p. 21.

[18] Dénètem Touam Bona, « Cosmo-poétique du refuge », consulté le 09/11/2023 sur https://www.academia.edu/43007199/Cosmo_po%C3%A9tique_du_refuge

[19] *Loc. cit.*

[20] Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 24.

[21] Léonora Miano, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012, p. 30

[22] Louisa Yousfi, *Rester barbare,* Paris, La fabrique, 2022, p. 19.

[23] Sylvie Chalaye, *op. cit.*, 2018, p. 21.

[24] *Ibid.*, p. 22.

[25] *Loc. cit.*

[26] Christian Béthune, « Du geste laborieux au geste dansé : l'invention d'un espace musical de résistance », *Agir Jazz,* Sylvie Chalaye et Pierre Letessier (dir.), Caen, Passage(s), 2020, p. 23.

[27] Rosana Correira, *Esthétique du camouflage : la créolisation comme procédé poétique dans l'œuvre dramatique de Gustave Akakpo,* Maria de Gloria & Sylvie Chalaye (dir.), p. 18.

[28] Sylvie Chalaye, « Esthétique jazz, pied de nez et escamotage dans les expressions scéniques et plastiques des diasporas afro-descendantes », *Écriture et improvisation : le*

modèle jazz, Sylvie Chalaye & Pierre Letessier (dir.), Caen, Passage(s), 2016, p. 152.

[29] Dénètem Touam Bona, art. cit.

[30] Sylvie Chalaye, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004, p. 34-35.

[31] Lydie Moudelino, *Parades Postcoloniales : La fabrication des identités dans le roman congolais : Sylvain Bemba, Sony Labou Tansi, Henri Lopes... [et al.]*, Paris, Karthala, 2006, p. 9-10.

[32] Penda Diouf, *op. cit.*, p. 51.

[33] *Ibid.*, p. 55.

[34] Sylvie Chalaye, *op. cit.*, 2018, p. 14.

[35] *Id., op. cit.*, 2004, p. 13.

BIBLIOGRAPHIE

CHALAYE, Sylvie, *Afrique et dramaturgies contemporaines : le Syndrome de Frankenstein*, Paris, Editions Théâtrales, 2004.

–, *Corps marron : les poétiques du marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Caen, Passages, 2018.

CHALAYE, Sylvie & LETESSIER, Pierre (dir.), *Écriture et improvisation : le modèle jazz*, Caen, Passage(s), 2016.

CHALAYE, Sylvie & LETESSIER, Pierre (dir.), *Agir Jazz*, Caen, Passage(s), 2020.

GIRANDOLA Fabien & FOINTIAT Valérie (dir.), *Attitudes et comportements : comprendre et changer*, Presse Universitaire de Grenoble, 2016.

MOUDILENO Lydie , *Parades Postcoloniales : La fabrication des identités dans le roman congolais : Sylvain Bemba, Sony Labou Tansi, Henri Lopes... [et al.]*, Paris, Karthala,

2006.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henri Kibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Édition du Seuil, 2012

AUTEUR

Kassime Kamagate est doctorant en études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle et à l'Université Félix Houphouët Boigny d'Abidjan. Sa thèse, sous la direction de Sylvie Chalaye et de Dominique Traoré, porte sur le jazz dans les dramaturgies afro-contemporaines : Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, Léonora Miano, Penda Diouf.