ANALES DE FILOLOGÍA FRANCESA

Les enfants monstrueux de l'immigration dans l'œuvre dramaturgique de Penda Diouf

The Monstrous Children of Immigration in Penda Diouf's Dramatic Work

MYRIAM MALLART BRUSSOSA
Universidad de Barcelona
mmallart@ub.edu

Recibido: 30-10-2025 | Aceptado: 24-09-2026

Cómo citar este artículo: Mallart Brussosa, Myriam. (2026). Les enfants monstrueux de l'immigration dans l'œuvre dramaturgique de Penda Diouf. *Anales de Filología Francesa*, 34, pp. 68-82. https://doi.org/10.6018/analesff.685961

Abstract :
This article analyses the theatrical work of Penda Diouf, which gives voices to the children of immigration – individuals often stigmatized as « monstrous » by a society that fails to acknowledge is own diversity. The objective is to examine how the author challenges the effects of displacement, racism, and colonial memory, transforming the stage into a space of resistance. Adopting a decolonial, intersectional, and ecofeminist perspective, the study employs a critical hermeneutic methodology based on a close reading of the plays *Pistes*…, *Sutures* (2021), *La Grande Ourse (2019),* and *Noire comme l'or* (2022). This analysis reveals that Diouf proposes a hybrid dramaturgy in which institutional exclusion and violence are confronted by women seeking refuge in nature, embodying a contemporary *marronage* that resignifies imposed « monstrosity » as a poetic and contestatory force. Diouf's work functions as a political tool that subverts stereotypes and constructs a new ontology where racialized bodies reclaim their agency and their right to self-representation.

Keywords :
Colonial imaginary, dehumanization, *marronage*, ecofeminism, contemporary theatre.

Resumen :
Este artículo analiza la obra teatral de Penda Diouf que da voz a hijos e hijas de la inmigración, a menudo estigmatizados como « monstruosos » por una sociedad que omite su diversidad. El objetivo es examinar cómo la autora cuestiona los efectos del desarraigo, el racismo y la memoria colonial, transformando el escenario en un espacio de resistencia. Con una perspectiva decolonial, interseccional y ecofeminista, se utiliza una metodología hermenéutica crítica basada en la lectura minuciosa de las obras *Pistes*…, *Sutures* (2021), *La Grande Ourse (2019)* y *Noire comme l'or (2022).* El análisis revela que Diouf propone una dramaturgia híbrida donde la exclusión y la violencia institucional son confrontadas por mujeres que buscan refugio en la naturaleza, encarnando un marronaje contemporáneo que transforma la « monstruosidad » impuesta en una fuerza poética y contestataria. La obra de Diouf funciona como herramienta política que subvierte los estereotipos y construye una nueva ontología donde los cuerpos racializados recuperan su agencia y su derecho a la autorrepresentación.

Palabras clave :
Imaginario colonial, deshumanización, marronaje, ecofeminismo, teatro contemporáneo.

1. Introduction

Dans les années 1970, un nouveau « théâtre de l'immigration » vit le jour en France comme un « espace de création propre […] avec son répertoire et ses références, ses lieux de représentations et ses réseaux, ses troupes professionnelles ou amateurs » (Escafré-Dublet, 2009, p. 90). Ces troupes théâtrales créées par des immigrés aux provenances diverses – de pays du Maghreb, mais également des Antilles, d'Afrique, d'Espagne, d'Italie et du Portugal – « s'adressaient en priorité aux travailleurs immigrés dans le langage populaire de leurs pays d'origine et en français » (Hadj Belgacem, 2016, p. 38). Progressivement, ce sont leurs enfants, puis petits-enfants qui ont pris les rênes de l'écriture théâtrale en élargissant à la fois leur public et les questions abordées. Quelques femmes n'ont pas manqué au rendez-vous dont certaines connaissent un grand succès, comme Yasmina Réza (1959) qui écrit des pièces depuis 1987. D'autres, plus connues pour leurs romans, font aussi des incursions dans le genre, comme Alice Zeniter (1986) qui a même créé en 2013 la compagnie théâtrale *L'Entente Cordiale*.

Quelques-unes s'y consacrent pleinement comme Rebecca Chaillon (1985), nom incontournable du théâtre décolonial ou encore Penda Diouf (1981) dont l'œuvre se consolide sur la scène française. Chaillon, d'origine martiniquaise, est une véritable performeuse, venue à l'écriture pour trouver des textes à sa mesure, des « histoires de moi » (Chaillon, 2018, p. 21) reprises dans *Boudin Biguine Best of Banane* (2023). Penda Diouf, d'origine sénégalo-ivoirienne, se consacre surtout à l'écriture pour le spectacle vivant, voire pour l'opéra. Actuellement, cinq de ses pièces sont publiées : *La Grande Ourse* (2019a), *Pistes…* et *Sutures* dans un même volume (2021), *Noire comme l'or* (2022) et *Sœurs, nos forêts aussi ont des épines* (2025). Celle qui avant de se consacrer pleinement à l'écriture travaillait comme directrice d'une bibliothèque à Saint-Denis, s'étonnait en 2020 de voir ses livres rangés sur les étagères réservées à la francophonie dans les librairies :

> Comme je suis noire on attend de moi que je parle de l'Afrique. Mais moi je suis née à Dijon et je m'identifie à des expressions propres à cette région. Savez-vous, par exemple, ce que veut dire « déniaper » un canapé ? Ça veut dire le déchiqueter. Et ça j'ai envie de l'utiliser dans mes romans et ne pas forcément parler de la Côte d'Ivoire de ma mère et du Sénégal de mon père ! (Douxami, 2020, p. 99)

Comme l'affirme la dramaturge, son œuvre est « trop exotique pour être française mais sans correspondre au fantasme projeté sur l'écriture africaine » (Clément & Gérard, 2016). Bien que seulement deux de ses pièces voyagent en Afrique – *Pistes…* et *Sutures* – tous ses travaux, sauf le dernier, mettent en scène des personnages féminins racisés. Les expressions dijonnaises ne peuvent effacer sa couleur de peau, ses cheveux crépus ; en somme, son héritage. A des époques historiques différentes, à travers la fiction ou l'autobiographie, par le dialogue ou le monologue, Penda Diouf s'interroge sur la lourde hérédité de ce corps autre, étranger, dans une perspective scénique.

En entremêlant les points de vue et les voix, ses pièces traversent les océans, tissent des liens entre les continents et incarnent une hybridité à la fois esthétique et identitaire. Afropea s'y dessine comme un héritage, pour cette autrice née et élevée en France, où les généalogies subsahariennes sont trop souvent invisibilisées, où certains legs se sont dissous dans les silences de l'histoire (Miano, 2021). Dans une démarche décoloniale, intersectionnelle et écoféministe – que l'œuvre de la dramaturge invite à embrasser – cette étude s'attache à explorer comment les descendantes de l'immigration, issues de la deuxième ou troisième génération, renouent avec leur passé et habitent leur couleur de peau. Notre analyse s'appuie sur une méthodologie herméneutique et intertextuelle, croisant l'étude

littéraire de passages des pièces de Penda Diouf avec des témoignages d'Afropéennes du milieu théâtral contemporain ainsi que des interventions médiatiques de l'autrice. Ce corpus critique permet d'éclairer aussi bien la genèse de ses créations que les enjeux identitaires qui traversent ses écrits. À cette fin, nous examinerons les quatre pièces publiées de Penda Diouf mettant en scène des personnages féminins racisés, issus de l'immigration : d'une part, ses textes autobiographiques, *Pistes…* et *Sutures* (2021) ; d'autre part, ses fables dramaturgiques, *La Grande Ourse* (2019a) et *Noire comme l'or* (2022). Enfin, l'étude se centrera sur un motif récurrent reliant ces pièces : la fuite des protagonistes qui refusent d'habiter un monde régi par le regard et les lois du dominant. Dans les fictions théâtrales de l'autrice, cette révolte fait écho – nous le verrons – à celle des « nègres marrons », convoquant des figures de monstruosités passées qui esquissent les contours d'un monde écoféministe à venir.

2. Des enfants de « nulle part »

> Enfant, j'avais l'impression de venir de nulle part. De m'être déplacée comme un grain de sable aux prises avec le vent. D'avoir pris le bateau sans valise, l'avion sans passeport. D'avoir traversé le Sahel, le Sahara, la Méditerranée sans même me rendre compte des forces nécessaires pour que je puisse naître à Dijon. (Diouf, 2021, p. 83)

Ainsi commence le monologue *Sutures* de Penda Diouf qui en quelques phrases pose le mal être d'une enfant déracinée et victime d'une traversée qu'elle n'a pas faite. Mirage des traites transsahariennes, la traversée est au centre de ce récit où la dramaturge ébauche l'histoire familiale qu'elle sent filer entre ses doigts, sans pouvoir la retenir (Diouf, 2021, p. 84). En 1993, les retrouvailles de sa mère avec sa famille en Côte d'Ivoire, après 38 ans de silence, s'avèrent un moment clé de découverte de l'histoire de ceux qui sont restés sur la terre ancestrale. L'enfant de douze ans jusqu'alors confrontée à « beaucoup de questions sans réponses, de trous, de béances remplis avec les mêmes images des reportages M6 » (Diouf, 2021, p. 84), rencontre en Côte d'Ivoire la « partie visible » (Diouf, 2021, p. 84) de sa famille. La « sutura » ou pudeur, l'oblige, dit-elle, à esquiver la narration « des événements douloureux dont la plaie n'est pas totalement cicatrisée, qu'on préfère garder sous silence » (Diouf, 2021, p. 91). L'histoire, découvre la jeune femme, a ses lacunes et ses blessures à suturer.

En 2010, la femme de 29 ans décide de faire l'expérience de sa propre traversée jusqu'en Namibie. Dans un autre pays que ceux de ses origines, Diouf (2021) entreprend un voyage dans le pays du coureur Frankie Fredericks, l'idole de la « gamine de 15 ans » (p. 32) dans un monde en manque de référents racisés. Ainsi, dans *Pistes…*, mêle-t-elle souvenirs d'enfance en France et au Sénégal alors qu'elle retrace la genèse de son exploration : « c'est un texte à la fois autobiographique sur mon vécu de femme noire en France et documentaire, abordant le génocide des Herreros et des Namas entre 1875 et 1915 » (Diouf, 2019b).

Penda Diouf rythme sa pièce *Pistes…* par la métaphore de la couture afin de conjurer le vide et le silence. Tisser, rapiécer, recoudre, assembler sont les gestes dont elle se sert pour créer une pièce sous la forme d'un patchwork « cousu d'intime » (Diouf, 2021, p.19) qui entremêle monologues autobiographiques et archives constituées de « tissus d'histoire épars » (Diouf, 2021, p. 19). Alternant entre théâtre documentaire et autothéâtre (Guyot, 2024), la dramaturge enchâsse discours, ordres militaires ou correspondance privée de Von Trotha, Bismark, Hendrick Witbooi, Samuel Maharero, tous reliés au génocide namibien, et fragments de récit de vie de l'autrice. Tandis que « l'aiguille entre et sort… » (Diouf, 2021, p. 19), ces assemblages entremêlent voix, époques et géographies sans hiérarchies. Ils mettent en scène un patchwork qui tente de recoudre la genèse d'un corps meurtri, d'une peau blessée par le regard des autres dans « Jeux d'enfant », « Carnaval », « Enfance » et « Corps dans la

cour » (Diouf, 2021). Capable de suturer les plaies, le geste de couture se fond progressivement à celui d'une course-poursuite articulée autour de Frankie Fredericks. Les points de suspension du titre témoignent de la précision d'orfèvre qui caractérise l'écriture de Diouf. Ils évoquent à la fois les points de couture de son ouvrage et les grains de sable du désert de Namib, « témoins des morts millénaires […] des corps décharnés, de la soif, de l'oubli des autres continents » (Diouf, 2021, p. 15).

Ainsi, à l'image de ses parents, la jeune femme s'aventure-t-elle en terre inconnue bien qu'elle le fasse dans le sens inverse. Néanmoins, comme eux, elle fait l'expérience de l'étrangeté : « Il me semblait par moment être un ovni en Namibie. Ni vraiment femme car je voyageais seule. Ni vraiment noire car j'avais les moyens de voyager » (Diouf, 2021, p. 77).

Le déplacement géographique qui nous mène sur les dunes de Namibie transforme la jeune femme, bien qu'elle continue à se sentir clandestine. Comme pour tant d'enfants issus de l'immigration, elle vit dans l'entre-deux : « nulle part » (Diouf, 2021, p. 83). Dans ces conditions, il est difficile de s'enraciner en quelconque lieu ; de trouver ses repères, alors qu'en une seule génération, la langue des ancêtres s'est éteinte pour faire place au français dominant. « Je suis bègue en wolof et muette en baoulé » (Diouf, 2021, p. 83), précise la monologuiste. Comment sentir l'appartenance lorsqu'on n'a pas hérité des mots pour reconnaître les fleurs, apprendre le nom des rues du pays d'où l'on provient ? Comment se sentir chez soi en France alors que ses parents parlent une autre langue quand ils rencontrent leurs amis ou la famille ? Comment être Française quand les racines se trouvent ailleurs ? L'enfant, « sans valise, sans passeport » (Diouf, 2021, p. 83), n'a reçu comme héritage que la clandestinité. En cette circonstance, il faut « surtout ne pas briller » (Diouf, 2021, p. 21), se faire tout petit, invisible :

> Où est passée la petite Penda ? Celle avec qui on ne veut pas toujours jouer ? Qui n'est jamais au centre des jeux ? Elle ne doit pas prendre trop de place, ne doit pas faire l'ombre au héros. […] Être toujours en périphérie, en marge […] La reproduction de la domination commence tout petit. Par mimétisme. (Diouf, 2021, p. 21)

En France, elle fait partie d'une minorité invisible – par sa couleur de peau et son genre. Son corps est la marque de son altérité, comme il l'est de toutes celles que l'on nomme racisées. Dans *Décolonisons les Arts*, l'artiste Myriam Dao (2018) narre un vécu similaire à celui de Diouf :

> Française de langue et de nationalité depuis ma naissance, mon phénotype renvoie immédiatement à un ailleurs géographique et culturel éloigné. « Racisée » car perçue visuellement sous l'angle de la race, étiquetée comme appartenant à une autre culture dans le regard de l'autre. Réduite à mon paraître. (p. 26)

L'histoire se répète dans ses corps hérités. Comme le confesse Penda Diouf en 2017 pour *Jeune Afrique* : « Je vivais très mal le fait d'être noire, c'était comme une tare, une punition » (Gorwitz, 2017), c'est pourquoi, précise la journaliste qui l'interviewe, « ses difficultés d'intégration ont durablement fragilisé la jeune adulte qu'elle est devenue. À la fin de l'année 2010, Penda Diouf plonge dans une grave dépression et est hospitalisée un mois à Sainte-Anne » (Gorwitz, 2017). Cette précision biographique de l'autrice est à la base de son voyage en Namibie (Diouf, 2021, p. 73). En suivant la piste de Frankie Fredericks, Diouf

(2021) part précisément à la rencontre de l'histoire de ce corps noir, concrètement de celui des basketteurs, footballeurs et autres sportifs d'outre-Atlantique :

> Ce corps noir vient de loin, de très loin. Il a été choisi puisque seuls les plus forts étaient envoyés sur les négriers. Il a été sélectionné afin que les plus résistants supportent les conditions de vie de bateau pendant la traversée. (p. 35)

Effectivement, comme le rappelle Léonora Miano (2023) dans son essai, *L'Opposé de la blancheur :* « La couleur de peau raconte à la fois l'histoire du rejet hors de l'humanité et celle du refus constant de la déshumanisation » (p. 14). Or, ignorer l'origine de ces corps ne fait que les fragiliser davantage souligne Penda Diouf (2021) :

> Personne ne semble savoir. Tout le monde ferme les yeux. Souvent comparés à des colosses alors que nos corps sont tellement fragiles. Nos corps sont fragilisés par la société, sont rendus fragiles. Beaucoup trop ont expérimenté les violences sur le corps noir. (pp. 36-37)

Comment dès lors trouver sa place dans cette société où la noirceur semble indélébilement associée à la peau ? Miano (2023) souligne avec justesse que la pigmentation charnelle « raconte le refus constant de la déshumanisation » (p. 14). Ce constat trouve un écho puissant dans l'ouvrage *Noire n'est pas mon métier* (2018) dans lequel seize femmes du monde du théâtre et du cinéma témoignent de leur expérience. Leurs récits, à la fois poignants et éclairants, mettent en scène les discriminations systémiques auxquelles elles sont confrontées. Comme l'explique Sylvie Chalaye (2018) :

> La question de la diversité en France à la scène comme à l'écran n'est pas une question ethnique ou sociétale, c'est un héritage historique immémorial et intrinsèque de la société française dont le cinéma et le théâtre ne savent pas se saisir, tandis que les actrices afrodescendantes dont le métier est l'art de l'interprétation vivent au quotidien une myriade de petites vexations, de petites humiliations qui les ramènent aux clichés racistes d'un autre temps et les enferme dans une couleur que l'on a plaquée sur elles, les réduisant trop souvent à de la figuration, celle de « la Noire » bien sûr, ou de « la Métisse ».

Face à cette marginalisation, des espaces de création alternatifs ont émergé – troupes, associations, collectifs – pour libérer la parole, proposer d'autres récits et rendre visible une autre corporéité. Sylvie Chalaye et Pénélope Dechaufour (2021) ont analysé ce phénomène dans leur travail sur la sur-exhibition du corps racisé qui fait voler en éclats l'éroticolonie dans les performances d'artistes noires contemporaines. Dechaufour (2024) montre que le débat sur la « décolonisation des arts » (p. 23) a ouvert le champ des théâtres d'Afrique subsaharienne francophone et de ses diasporas à l'afropéanisme. Ce territoire, autrefois impensé, est désormais investi par des écritures dramatiques afrodescendantes. Dans cette dynamique, Penda Diouf a créé avec Anthony Thibault en 2015 le Label *Jeunes textes en liberté* dont la mission est de favoriser l'émergence de nouvelles voix dramatiques et de promouvoir une diversité accrue des narrations et des représentations sur les scènes francophones. Comme les collaboratrices de *Noire n'est pas mon métier*, l'autrice s'interroge sur le manque de représentation raciale au théâtre :

> Au nom de l'universalisme, les Blancs peuvent jouer tous les rôles. Mais la réciproque n'est pas valable. Un non-Blanc qui va jouer le rôle, il va falloir le justifier

> dramaturgiquement ou se demander, comme c'était le cas à la Colline[1], si le public est prêt à s'identifier. Pourtant, je m'identifie tous les jours à des personnages qui ne me ressemblent pas. (Chalu, 2016)

Penda Diouf est une autrice noire qui évolue dans un paysage théâtral dont elle voit constamment les éléments manquants, les effacements, les silenciations. Animée par le désir de voir les plateaux de théâtre refléter la diversité réelle de la société française, elle s'attache à créer des rôles de femmes racisées. Le théâtre, en tant qu'espace de représentation et de réflexion, possède un potentiel politique indéniable et peut devenir une plateforme privilégiée pour l'émergence de nouvelles voix et de récits alternatifs, encore faut-il qu'il soit joué, mis en scène, ce qui n'a pas été souvent le cas de *Noire comme l'or* et de *La Grande Ourse*.

3. La peau comme héritage

> Beaucoup trop ont expérimenté les violences sur le corps noir. Combien de femmes et d'hommes noirs violés ou tués ? Mon oncle n'a pas eu le choix. Il a été frappé, battu à mort. Nombreuses sont les fois où je t'ai imaginé à ce moment ultime. Combien sont-ils ? Combien de coups as-tu reçu ? […] La sidération. La sidération face à la violence, à l'absurdité, à la mort. Et ce constat : Nous ne sommes nulle part en sécurité. (Diouf, 2021, p. 37)

Si la question raciale hante le théâtre de Penda Diouf, malgré la diversité des histoires qu'elle y narre, c'est parce qu'elle sous-tend la vulnérabilité du corps noir dont la dramaturge a été à la fois victime et témoin, comme le révèle cet extrait du « Corps noir » dans *Pistes*…. Dans un entretien, l'autrice affirme écrire essentiellement des personnages féminins racisés, car : « Je pense n'écrire bien que les choses que je connais et maîtrise » (Diouf, 2018). En effet, au moyen de la fiction ou de l'autoréférentiel, l'autrice s'interroge sur les conséquences de l'immigration en France dont elle retrace en filigrane l'histoire au vingtième siècle jusqu'à nos jours. Si *Pistes…* et *Sutures* renouent avec le continent africain, *La Grande Ourse* (2019) et *Noire comme l'or* (2022) se déroulent dans des pays occidentaux, mais différents personnages raciaux y apparaissent : immigrés, enfants de l'immigration, Afropéens… La question raciale y est présente en sourdine, puisqu'elle fait partie de l'histoire contemporaine et des préoccupations de la dramaturge qui retrace le déclin de l'Europe dans une chronologique inversée.

La Grande Ourse situe son action dans un futur très proche, dans une ville aussi anonyme que les personnages qui l'habitent. Les trois actes qui structurent la pièce sont intitulés et non numérotés, chacun circonscrivant une journée précise. Mystérieux, ils instillent une atmosphère futuriste et catastrophiste dans la ville où vit la protagoniste : « Le jour où le sommeil s'en est définitivement allé », « Le jour où les yeux sont restés définitivement ouverts ». En effet, étrangement semblable au nôtre, mais plus policé encore, l'espace urbain y fait l'objet d'un contrôle étouffant où surveiller et punir sont devenus monnaie courante. Les interrogatoires policiers, les témoignages d'accusé·e·s, et les rumeurs des mauvaises langues qui rythment les différentes scènes recréent les dispositifs du pouvoir. Au fil des deux premiers actes, ceux-ci s'infiltrent dans l'espace domestique familial, tandis que l'espace scénique se resserre jusqu'à l'étouffement, matérialisée par le suicide du père par pendaison. Seul le dernier titre fait place à la protagoniste : « Le jour où elle est devenue

[1] Penda Diouf fait référence au choix de Luc Bondy d'un acteur non racisé pour interpréter Othello au Théâtre de l'Odéon en 2016.

ourse ». Sans augurer d'emblée un avenir meilleur, ce troisième sera néanmoins celui de la fuite et de la métamorphose.

Un emballage de bonbon tombé par mégarde dans un parc suffit à condamner à détention à domicile le personnage principal simplement nommée la Mère. Les face-à-face avec la police qui scandent le premier acte mettent en scène les violences policières et l'humiliation que provoque ce type de comportement. Penda Diouf (2019b), dans un entretien expose clairement que le délit de faciès dont elle-même a été victime est la source de son inspiration :

> C'est une question dont on parle davantage en ce moment, mais qui n'est pas nouvelle pour les personnes noires, racisées, vivants en banlieues, vivant le délit de faciès au quotidien. Au volant de ma voiture, j'ai été arrêtée quatre fois en deux ans, pour rien. Les policiers ont vidé toute ma voiture, du coffre à la boîte à gants en passant par mon paquet de bonbon. On m'a fouillée, palpée, les mains sur le capot. La dernière fois, cela s'est passé à quelques centaines de mètres de mon travail, d'une des bibliothèques dont je suis responsable. Je me suis demandé : « S'il y a des enfants, des parents, qui me voient entourée de quatre flics, que vont-ils penser ?! ». Aujourd'hui, lorsque je pense à la police, en réalité j'ai peur. Je pense à Adama Traoré, à toutes les personnes mortes entre les mains de la police et je m'interroge. Le mouvement des gilets jaunes a cet effet malheureux de montrer au grand jour les violences policières. Qu'est-ce que cela dit sur nos sociétés ?

Or, curieusement, le texte de *La Grande Ourse* cache d'emblée la couleur de peau de la protagoniste. Cet effet retardé quant à l'origine de la Mère est une particularité du texte qui ne donne pas à voir le corps de l'actrice. Dans un langage politiquement correct, le policier et la policière ne font jamais allusion à la couleur de peau de l'accusée ni à ses origines. Un simple détail, toutefois, suffit à rompre l'apparente objectivité des accusateurs : les cheveux crépus de son fils, assis avec elle sur le banc où par mégarde elle a fait tomber l'emballage du bonbon que son fils venait de lui donner. Ces cheveux crépus ont été captés par la caméra de surveillance : sur ces images, les policiers ont vu une femme noire et son enfant. Insidieusement, les préjugés sur la couleur de peau refont surface. Entre les silences des policiers se faufile le délit de faciès, comme l'expliquait Penda Diouf en 2016 dans une autre interview :

> Le traitement n'est pas le même selon la couleur de peau, dans les études, la recherche d'appartements, de travail au théâtre. Ce n'est pas dit. C'est insidieux. On ne sait pas bien contre qui lutter. C'est très compliqué de se situer et d'en parler. Je trouve cela d'une violence extrême. (Chalu, 2016)

Cette violence, l'autrice la met en scène par le biais de son personnage la Mère, jugée pour son acte antisocial, anti-hygiéniste : « c'est criminel de ne pas se soucier des autres, de leur bien-être. De laisser un endroit sale alors que vous l'avez trouvé propre en arrivant […] Tu fautes, tu paies » (Diouf, 2019a, p. 36), affirme le Policier. Et en effet, si l'emballage du bonbon est la preuve matérielle de son délit, sa couleur de peau perçue par les caméras est l'origine de sa culpabilité. La faute est plus ancienne et l'image de sa sauvagerie refait surface. Cette société de contrôle « civilisée » la condamne à l'enfermement à domicile : un huis-clos observé par de mauvaises langues dont les propos rappellent ceux de certains réseaux sociaux. Mise au ban de la société, elle n'en échappe pas moins à son regard accusateur.

Le deuxième acte de la pièce donne voix à d'autres inculpés, eux aussi détenus à domicile. On apprend l'histoire d'un homme avare qui volait sans nécessité dans les supermarchés ; celle d'un vieux qui fumait des joints le soir chez lui pour se détendre. On

entend aussi le témoignage d'un médecin accusé d'assassinat pour pratiquer des IVG parce que, dit-il : « la loi a changé. Le régime politique a changé. On te met en prison, on t'intimide. On t'humilie. Mais moi, j'ai pas changé » (Diouf, 2019a, p. 54). L'oppression palpable dans le texte, donne à voir l'inquiétude et la peur de Penda Diouf face aux injustices sociales qu'elle a elle-même subies et à leur *in crescendo*. Celles-ci lui servent d'inspiration : le texte dramaturgique se fait dénonciation. Dans *La Grande Ourse,* la Mère est d'emblée perçue comme suspecte, bien que ses liens avec l'Afrique soient lointains. Le stigmate de la femme sauvage semble à nouveau peser sur elle. (Re)devenue esclave, elle se voit privée de ses droits, et n'a plus que des devoirs. Pourtant, face à l'injustice, la Mère amorce un processus de reconquête identitaire, renouant progressivement avec ses origines, d'abord dans l'espace onirique. Son lien avec l'Afrique est inévitable ; la présence du Griot d'Afrique de l'Ouest qui ouvre et ferme le récit et s'immisce dans l'histoire de la Grande Ourse, le rappelle. Ce dernier occupe une posture métaleptique, franchissant continuellement le seuil entre l'univers de la fable et l'espace de la narration. Sa rencontre avec la Mère, dans un mouvement en miroir, lui permet de renouer avec l'héritage de ses ancêtres : « Je... je... je procède d'une famille de griots, de narrateurs d'histoires. Je suis la mémoire vive, une bibliothèque qui n'a pas brûlé, un trésor humain. Car si je meurs, qui connaîtra l'histoire ? » (Diouf, 2019a, p. 81). Ce mouvement de retour aux racines évoque celui d'autres enfants issus de l'immigration : confrontés à une société où leur présence demeure problématique, ils désirent réinvestir symboliquement une mémoire diasporique comme espace de résistance et de réaffirmation.

Dans *Noire comme l'or*, Penda Diouf en tant qu'enfant d'immigrés – une identité qu'elle revendique et interroge – poursuit sa quête de sens se tournant vers l'histoire. Elle nous plonge dans la seconde moitié du XXe siècle, dans une ville minière du nord de la France, après la Seconde Guerre mondiale et dans les années 80. Par ce récit, la dramaturge s'éloigne de sa propre histoire et se penche sur les immigrations d'autres provenances qui ont marqué le siècle précédent. Si l'autrice délaisse la métaphore de la couture dans *Noire comme l'or,* l'architecture hybride du texte et l'hétérogénéité des typologies textuelles n'en révèlent pas moins son minutieux travail de dentellière. A travers le personnage de Barbara Amraoui – fille d'immigrés polonais mariée à Saïd –, la dramaturge entrelace les destins de trois autres figures. C'est ainsi autour de Jean Guidet, de Barbara, de sa fille Hajar et de la messagère Iris Leroy que s'agencent les quatre actes de la pièce, baptisés chacun selon un élément : la Terre, l'Air, le Feu et l'Eau.

Penda Diouf fait à nouveau usage de documents authentiques, d'archives mineures qu'elle mêle aux dialogues et monologues des personnages. Néanmoins, s'inspirant du *Dossier sauvage* de Philippe Artières, elle y ajoute aussi des archives inventées. Les chansons entonnées par le Chœur de la Mine, par celui des Black Panthers et des Chœurs inquiets sont accompagnées d'une note en bas de page qui en précise l'origine. Celles-ci côtoient de faux articles du journal ayant existé, *Notre mine nuit et jour*. Penda Diouf opère à un surprenant alliage et façonne un texte polyphonique où chaque énoncé devient un protagoniste : les Chœurs et Articles de presse sont en effet inscrits dans la didascalie comme des personnages de la pièce à part entière. Oscillant entre le chant et le dialogue, le chœur de la Mine fait se rencontrer l'archive historique et le verbe fictionnel. Ces voix ouvrières s'imposent ainsi dans l'espace textuel à la manière d'une bande-son continue : elles enveloppent les personnages principaux pour raviver constamment l'écho du travail souterrain, les conditions de vie de la classe ouvrière et ses combats dans le monde entier (Mallart, 2026).

Dans *Noire comme l'or*, Barbara est fille d'émigrés polonais venus en France comme main d'œuvre afin de reconstruire un pays dévasté par la Première Guerre mondiale. Elle a épousé par amour Saïd, un Marocain venu travailler dans l'Hexagone pendant la Deuxième Guerre, alors que les bras d'hommes faisaient défaut. La protagoniste, mariée religieusement

par un mineur faisant office d'imam (Diouf, 2022), donnera naissance à leur unique fille, Hajar : enfant du métissage, à la fois fille d'immigrés de première et de deuxième génération.

Dans une France « épuisée par l'effort de guerre […] Des grèves éclatent dès 1947. L'État envoie les blindés, les chars. Les mineurs étrangers grévistes sont simplement expulsés. Saïd en fait partie » (Diouf, 2022, p. 31). Sans papiers de mariage officiels, sa paternité – bien que l'enfant soit née sur le territoire français – ne suffit pas à légitimer sa présence. Sans préavis, l'État sépare la famille et renvoie Saïd en Afrique du Nord. Cette logique administrative révèle une gestion utilitaire des corps étrangers : le gouvernement dispose des immigrés comme ressources interchangeables, les envoyant au front, dans les mines ou dans leur pays d'origine selon ses besoins. Ainsi, pendant la Deuxième Guerre mondiale, le père de Barbara, après quelques années de travail à la mine, est-il envoyé sur le front pour continuer à servir le pays qui l'a généreusement accueilli (Diouf, 2022). Quant à Saïd, le Marocain, nouvellement arrivé dans le pays, est puni d'avoir exprimé sa colère.

Les émigrés n'ont pas tous la même couleur et leur continent d'origine est perçu en fonction de frontières idéologiques enracinées dans cette France du vingtième siècle. La fiction de Penda érige une fille de Polonais comme héroïne de *Noire comme l'or* et une femme issue d'une lignée sénégalaise, enfouie dans sa mémoire dans *La Grande Ourse*. Victimes chacune d'un racisme qui ne dit pas toujours son nom, elles n'ont d'autres choix que celui de fuir. Dans ses deux pièces, l'autrice dresse le portrait de deux « femmes fortes qui vont chercher des ressources pour lutter contre un environnement pouvant être oppressant, anxiogène » (Diouf, 2018).

4. Changer de peau : la fable

> Je ferme les yeux et je vois le secret, là. Devant moi. Je suis à l'orée de la forêt. Le corbeau est sur mon épaule et me raconte des secrets. Il me parle de mon instinct de vie. Il me parle de ma force. Il me parle de mon courage. Il évoque mes ancêtres. Il évoque ma lignée. Il évoque ma descendance. Je suis là, ici et maintenant. J'entre dans la forêt. (Diouf, 2019a, pp. 71-72)

Pistes…, Noire comme l'or et *La Grande Ourse* tissent l'itinéraire des femmes attrapées dans un monde qui les étouffe, les contrôle et les domine. Si dans *Pistes…*, la voix dramaturgique narre sa « fuite » en Namibie et réalise « avant de mourir […] ce rêve, partir seule dans ce pays que personne ne connaît, si vieux et si jeune à la fois » (Diouf, 2021, p. 73), dans ses fictions théâtrales, les protagonistes abandonnent la ville et les mines. Que représente cette échappatoire que la dramaturge imagine comme alternative pour ces enfants issues de l'immigration, devenues fugitives ? Barbara et la Mère, dont la force de dérangement de l'ordre est sans limite, décident de migrer dans la forêt guidée par un appel de la nature, de la terre. Préférant la vie d'ermite aux regards accusateurs et aux mauvaises langues, les deux femmes coalisent avec le projet d'écriture de Penda Diouf, marquée par la lecture du *Dossier sauvage* de Philippe Artières (2019) où l'historien affirme que :

> Vivre seul, à l'écart, est devenu une attitude suspecte. On passe pour un fou ou un pervers. Aux Etats-Unis, après la guerre du Vietnam, on a permis à beaucoup de vétérans bousillés par leur expérience apocalyptique de se réfugier dans les forêts. (p. 40)

Or, le geste transgressif des protagonistes de *La Grande Ourse* et de *Noire comme l'or*, fait écho à celui des *nègres marrons* : les esclaves fugitifs des plantations. L'adjectif *marron,* de

l'espagnol *cimarron*, désigna d'abord les animaux domestiques importés d'Europe qui, par la fuite, retournaient à l'état sauvage (Bona, 2016). Barbara et la Mère se trouvent dans une situation similaire à celles des animaux importés pour travailler. Dans *Fugitif où cours-tu ?* Dénètem Touam Bona (2016) soutient l'importance du marronnage et « l'action et la créativité des colonisés » (p. 14) : « C'est en marronant que les Noirs ébranleront de la façon la plus efficace les bases de la société coloniale » (p. 14). Deux formes de marronage sont à distinguer, précise le philosophe : le petit et le grand.

> Le premier désignait les fuites ponctuelles, de quelques heures ou quelques jours : l'esclave désertait pour retrouver un proche dans une autre plantation, pour échapper à une punition […]. Le second désignait les fuites définitives, qu'elles soient individuelles ou collectives, que les esclaves tentent de se fondre dans l'anonymat des villes ou dans les entrelacs inextricables des forêts. (Touam Bona, 2016, p. 13)

Le temps que passe la Mère dans la forêt ne semble pas très long, même si aucune piste chronologique n'est donnée dans le texte. Fuyant pour échapper à la punition, après le suicide de son mari, le Père, elle retourne chez elle, en ville pour retrouver son fils, sans succès. La punition à sa transgression sera sans appel et immédiate : la mort. La fuite de Barbara, quant à elle, est beaucoup plus longue. Son exil en forêt dure 38 ans durant lesquelles elle se fond à et dans la nature – comme si devenir sauvage était la seule solution pour conjurer l'échec d'un idéal collectif, le désenchantement. Loin de toute communauté humaine, elle apprend le langage des oiseaux et celui des plantes ; elle y oublie celui des ancêtres et des humains. Sa vie d'ermite s'inscrit dans la lignée de celle du cimarron coureur des bois :

> un homme qui dans sa course folle arrache sa livrée de domestique pour endosser l'ombre striée des feuillages. Sa libération procède d'un ensauvagement, d'une immersion dans la sylve qui fait de lui une créature sylvestre, un « feuillu ». (Touam Bona, 2016, p. 25)

Le portrait que fait Bona ressemble à celui que Jean Guidet, le mineur devenu peintre, fait de Barbara qui lui a sauvé la vie :

> Elle portait ses cheveux épais et argentés, en forme de couronne. Et dans sa chevelure lui poussaient des brindilles comme à un arbre. De longues et fines tiges, avec de minuscules feuilles vertes et douces, boutures d'un saule pleureur. Elle était vêtue d'une tunique, une sorte de cotte de maille, comme une femme qui aurait refusé les attributs que la Société aurait cousue pour elle, à ses dépens, sur son corps. Une Athéna au combat, prête pour la bataille. (Diouf, 2022, p. 24)

Par symbiose, la jeune femme se métamorphose en Femme-feuillue pour se rendre invisible à l'humain. Son attitude guerrière rappelle la violence comme « praxis », comme subjectivation de soi et accouchement de soi que célèbre Franz Fanon dans *Les Damnés de la terre* : « Il s'agit de faire "advenir un soi" qui ne soit plus la créature du maître » (Touam Bona, 2016, pp. 39-40). La métamorphose fait guise de renaissance dans ce nouveau monde où Barbara désapprend le langage humain – celui des colonisateurs – pour adopter celui des oiseaux, qu'ils soient ou pas migrateurs.

Bien que plus brève, la fuite de la Mère dans *La Grande Ourse* n'en est pas moins violente, puisque s'ensuit sa métamorphose en ourse. La mise en scène de cette (re)naissance est spectaculaire, voire mythique car elle fait entrer sur scène Mutunus Tutunus, le dieu

romain de la fertilité. Mais, son « sexe démesurément grand » (Diouf, 2019a, p. 72) n'est pas nécessaire pour la transformation qui se fait par léchage :

> Il avance, s'agenouille devant moi et 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. (Diouf, 2019a, p. 73)

L'attribut de survirilité cède la place à un geste maternel, maternant que Diouf interprète comme un élan vital. À l'image d'une chrysalide en métamorphose, les poils envahissent progressivement le corps de la Mère : « 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 » (Diouf, 2019a, p. 73). Sa peau se transforme : elle change de tonalité, de texture, d'odeur. Cette mutation brutale s'enracine dans un imaginaire colonial où la femme noire était perçue comme plus proche du singe que de l'humain. Dans *Fugitif où vas-tu ?* Touam Bona (2016) souligne que « tout esclavage procède d'une animalisation des êtres humains, mais la réduction d'un homme à la couleur de peau, c'est-à-dire à son pelage, est la forme proprement coloniale de l'animalisation » (p. 24). La fuite s'inscrit ainsi dans une dénonciation implicite d'une société française incapable de « se penser polychrome » (Alexander, 2015), et qui rejette l'altérité perçue comme monstrueuse. Fuir les mines et la ville, revient à embrasser une identité de femme-sauvage, femme monstrueuse, femme bestiale – une figure qui évoque une animalité « naturelle » en opposition à une humanité culturelle ou politique. Ce geste incarne le tournant ontologique de l'écoféminisme : il ne s'agit plus de s'intégrer à une culture dominante, mais de transgresser les dualismes modernes en revendiquant l'association historique entre femme et nature comme espace de résistance (Merchant, 2020 ; Larrère, 2012). Ce changement de paradigme invite à interroger la distinction entre organique et inorganique, entre humain et non-humain (Bennett, 2021).

Bien que les deux créatures, venues de « nulle part » (Diouf, 2021, p. 83), ne trouvent d'autre forme de résistance que la solitude et le silence, loin du monde humain, elles peuvent faire peau neuve et s'enraciner dans une terre sans frontières. Seule leur manque la présence filiale.

Dans les années 1980, après trente-huit années d'absence, Barbara retrouve sa fille Hajar, restée recluse dans une maison figée par le souvenir, devenue peu à peu un véritable musée. Rien n'a été déplacé, modifié : l'espace domestique est sacralisé en mémoire de la mère disparue. Dans le prénom, Hajar – « l'étrangère », « celle qui s'enfuit en marocain » (Diouf, 2022, p. 30) – résonne, comme un présage, l'histoire de sa mère, marquée par l'exil et la rupture. L'enfant de l'entre-deux – née de l'union de deux trajectoires migratoires distinctes – évolue, elle aussi, dans une langue « qu'elle ne partage avec personne » (Diouf, 2022, p. 35). La femme-feuillue revient dans un monde transformé : le charbon a cédé la place au nucléaire, les mines ont fermé, et la main d'œuvre n'est plus nécessaire. Barbara n'a plus à vivre clandestinement et peut parler le langage de sa fille.

La Grande Ourse est brutalement exécutée à son domicile où elle s'était rendue pour retrouver son fils. Les forces de l'ordre lui ont tranché la main, qu'elles exhibent comme un trophée : une main jugée sacrilège et « trop humaine, qui pouvait écrire, les dénoncer » (Diouf, 2019a, pp. 101-102). Comment ne pas lire dans cette main mutilée une métaphore du geste créateur de la dramaturge ? Celle qui confie n'avoir jamais trouvé sa place et dont le corps ignore ce que signifie être à l'aise, compose des fables où des d'héroïnes, en quête de liberté, fuient un monde oppressif. Dans un geste de résistance, elles s'allient à la nature, se métamorphosent. C'est dans la radicalité de leur acte solitaire que s'inscrivent à la fois une démarche créatrice et une volonté de dénonciation.

La fuite des héroïnes imaginées par Penda Diouf entre en résonance avec celle de l'autrice elle-même, partie se réfugier dans le désert de Namibie. *Pistes…* est le fruit de ce voyage qui lui a permis de faire face à la dépression et de renouer avec l'écriture. Pour Diouf, écrire revient à inventer des corps capables d'habiter leur monstruosité à l'abri des regards, en marge des normes, et à engendrer d'autres formes de vie inspirantes. Loin des regards et des consensus dominants, ces figures parviennent à être pleinement elles-mêmes, en communiant avec la nature. Dans *Pistes…*, la voix dramaturgique entend la complainte des « grains de sable » (Diouf, 2021, p. 15) qui « chantent […] dans un ruissellement tantôt féerique tantôt maléfique » (Diouf, 2021, p. 15) ; la Mère écoute un corbeau lui narrer les secrets de ses ancêtres ; Barbara se laisse guider par une biche et apprend le langage des oiseaux. Ces quêtes d'émancipations qui remettent en cause une vision dualiste du monde aux conséquences destructives, ne sont pas sans dangers : la fin tragique de la Grande Ourse en témoigne, laissant entrevoir les risques encourus par celles qui osent se soustraire à l'ordre établi.

Pourtant, ce rêve de liberté ne s'éteint pas avec la mort : il se transmet, de mère en fils, en fille, tel ce « rêve profond, ancien » (Diouf, 2019a, p 68) que fait la Mère et qui lui vient de loin. Légué par son arrière-grand-mère, puis transmis par sa grand-mère à sa mère, ce rêve s'est niché dans les corps – « dans un petit coin de la tête » ou « pas loin de l'utérus » (Diouf, 2019a, p. 68) – pour être transmis en héritage à la protagoniste, puis à son fils. Ce fil invisible se tisse également entre pièces, chaque nuit où Barbara, contemplant les étoiles avant de se réfugier « au cœur du chêne » (Diouf, 2019a, p 36), adresse sa gratitude à la Grande Ourse. Les voix de toutes ses femmes s'entrelacent dans ce rêve commun, inclusif porteur d'une réconciliation entre humains et nature. L'écriture de la dramaturge met en lumière les possibilités créatives de la pensée écoféministe. Elle contribue « à instituer dans l'imaginaire de nos sociétés des "formes symboliques" (et donc des formes de pensées et de relations, de qualités d'affects et d'attentions) en phase avec le paradigme écologique » (Sermon, 2019, p. 533). Dans une mise-en-abime, les tableaux du peintre-mineur Jean Guidet, inspirées par Barbara et l'histoire de la Grande Ourse que le Griot s'engage à transmettre, témoignent de la fécondité de ces imaginaires. Ils rappellent que l'écoféminisme ne saurait se réduire à une question de genre : son engagement s'inscrit dans une lutte transversale, à mener sur tous les fronts.

5. Conclusion

> Je suis née sur la terre qui a accueilli ma mère et mon père. Je suis née sur la terre qui a expulsé mon père et évaporé ma mère. Et dans ce creuset fait de terre noire comme l'or, d'arbres calcifiés, du sang des soldats de la première guerre, de la deuxième guerre, sur cette terre d'immigration, je demande réparation. (Diouf, 2022, p. 46)

Dans un pays où le droit du sol prévaut depuis le XIXe siècle, Hajar est arrachée à ses parents sur la terre qui l'a vue naître, victime d'un système raciste et opportuniste. En quête de réparation, elle revendique le droit de conserver sa maison afin de « garder intact le souvenir de ce qu'ils y ont vécu ici et de leur amour » (Diouf, 2022, p. 47). C'est pourtant « ici », sur cette terre du Nord de la France, où reposent les corps des hommes tombés pour la Patrie, que la jeune femme, héritière d'une histoire migratoire, souhaite enraciner la mémoire familiale, tissée d'un passé occulté mais profondément transcontinental.

La terre du Nord évoque les grains de sable de la Namibie, mêlés aux corps des victimes du Génocide des Hereros et des Namas dont Penda Diouf retrace l'horreur dans *Pistes….* Entre les mains des hommes blancs, le noir a entaché les continents, souillé les

terres. Le destin de la Grande Ourse rappelle que le pouvoir demeure inchangé, et que l'avenir ne présage rien de bon. Refusant le fatalisme, Penda Diouf choisit de décliner l'adjectif *noire* au féminin, et d'en imaginer les potentialités transformatrices. Le titre *Noire comme l'or* devient ainsi un manifeste célébrant le pouvoir des femmes à subvertir un ordre mondial fondé sur la domination.

En véritables alchimistes, les protagonistes de ses pièces transforment la terre en or, affrontent les regards portés sur leur peau, et, dans un geste de rébellion, rejettent un monde incapable d'accepter une pigmentation marquée au fer rouge par l'histoire coloniale et évolutionniste. Dans les fictions de Penda Diouf, le retour à la nature fait écho à la fuite des esclaves *marrons* pour qui la forêt devint un lieu de liberté et de projection. Sous sa plume, la forêt redevient un espace habitable, un territoire de métamorphose où Barbara et la Mère se transforment en créatures sylvestres et ursines. Cette monstruosité poétique réunit ce que la pensée patriarcale et capitaliste a séparé : la nature et la culture, la femme et l'homme, le blanc/la blanche et le noir/la noire, le dominé et le dominant. Engagée, Penda Diouf crée un monde où ce choix de vie devient non seulement un geste artistique, mais aussi une posture politique et sociale. Sa dramaturgie rappelle avec force que d'autres modes de vies sont possibles, que d'autres récits peuvent émerger sans effacer les mémoires douloureuses, mais en les transformant en puissances d'avenir.

Références bibliographiques

Alexander, Françoise. (2015, 16 octobre). Othello joué par un Blanc : le théâtre français est-il raciste ? *Le Monde Afrique*. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/10/16/pas-de-noirs-sur-scene-le-theatre-francais-est-il-raciste_4791000_3212.html

Artières, Philippe. (2019). *Le Dossier sauvage*. Gallimard.

Bennett, Jane. (2021). (Pourquoi) Lucrèce importe. Conversation avec Jane Bennett. *K. Revue trans-européenne de philosophie et arts*, 6(1), 205-216.

Chaillon, Rébecca. (2018). En digestion. Dans Cukierman, Leïla, Dambury, Gerty, & Vergès, Françoise (coords.), *Décolonisons les arts !* (pp. 20-25). L'Arche.

Chaillon, Rébecca (2023). *Boudin Biguine Best of Banane*. L'Arche.

Chalaye, Sylvie. (2018). Noire n'est pas mon métier : les voix de seize lucioles du cinéma français. *Africultures*. https://africultures.com/noire-nest-metier-voix-de-seize-lucioles-cinema-francais-2/

Chalaye, Sylvie, & Dechaufour, Pénélope. (2021). Nudité et performance décoloniale : quand la sur-exhibition du corps racisé fait voler en éclats l'éroticolonie. *Corps*, 19(1), 261-271. https://doi.org/10.3917/corp1.019.0261

Chalu, Marie-Julie. (2016). S'approprier la narration au théâtre. *Africultures*. https://africultures.com/sapproprier-la-narration-au-theatre-13405/

Clément, Fabrice, & Gérard, Stéphane. (2016). Journée d'études « Littérature(s) noire(s) ? ». *Transatlantica*, (2). https://doi.org/10.4000/transatlantica.8319

Dao, Myriam. (2018). Tisser du lien. Dans Cukierman, Leïla, Dambury, Gerty, & Vergès, Françoise (coords.), *Décolonisons les arts !* (pp. 26-31). L'Arche.

Dechaufour, Pénélope. (2024). Le théâtre comme « tiers-espace ». Dramaturgies d'Afrique subsaharienne francophone et des diasporas. *Théâtre/Public*, 254(4), 22-26. https://doi.org/10.3917/thepu.254.0022

Diouf, Penda. (2018). La France est un pays aveugle au genre et à la couleur. Dans *Les Arts au féminin*. https://lesartsaufeminin.wordpress.com/2018/06/22/arts-de-la-scene-2/

Diouf, Penda. (2019a). *La Grande ourse*. Quartett.

Diouf, Penda. (2019b). Les violences policières ne sont pas nouvelles pour les personnes racisées. Dans *Presse Profession spectacle*. https://www.profession-spectacle.com/entretien-avec-penda-diouf/

Diouf, Penda. (2021). *Pistes*... suivi de *Sutures*. Quartett.

Diouf, Penda. (2022). *Noire comme l'or*. Quartett.

Douxami, Christine. (2020). L'invisibilité des acteurs non-blancs dans le théâtre en France : du constat à l'invention de nouvelles stratégies. *Alternative Francophone*, 2(6), 89-109.

Escafré-Dublet, Angéline. (2009). Cultures immigrées sont-elles solubles dans les cultures populaires ? *Mouvement,* (57), 89-96.

Gorwitz, Natacha. (2017). Penda Diouf, la diversité sur les planches. *Jeune Afrique*. https://www.jeuneafrique.com/mag/468658/societe/theatre-penda-diouf-la-diversite-sur-les-planches/

Guyot, Sylvaine. (2024). L'autothéâtre ou le *je* sur un plateau : de quelques dispositifs. Dans Leichter-Flack, Frédérique, & Bouju, Emmanuel (dirs.), *Fiducia (I). Crédibilité, confiance, crédit dans les récits de soi. Fabula/Les colloques*. https://doi.org/10.58282/colloques.12335

Hadj Belgacem, Samir. (2016). Le théâtre au service de la cause immigrée (1970-1990). *Plein droit*, 109(2), 36-40. https://doi.org/10.3917/pld.109.0036

Larrère, Catherine. (2012). L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, (22), 105-121.

Mallart, Myriam. (2026). L'histoire en patchwork dans la dramaturgie de Penda Diouf. Dans Figuerola, Carme, & Rey Mimoso-Ruiz, Bernadette (dirs.), *Identités africaines en mutation* (pp. 89-112). Presses universitaires de l'Institut Catholique de Toulouse

Merchant, Carolyn. (2020). *La muerte de la naturaleza: mujeres, ecología y revolución científica*. Comares.

Miano, Léonora. (2021). *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*. Pluriel.

Miano, Léonora. (2023). *L'Opposé de la blancheur*. Seuil.

Sermon, Julie. (2019). Théâtre et paradigme écologique. *Les Cahiers de la Justice*, 3(3), 525-536. https://doi.org/10.3917/cdlj.1903.0525

Touam Bona, Dénètem. (2016). *Fugitif, où cours-tu ?* Presses Universitaires de France.