
*Décolonialité et théâtre-récit dans La parenthèse de vie de Prosper Kompaoré :
l'écriture dramatique comme indicateur d'émancipation*

BAYALA Mamadou, Université Daniel OUEZZIN COULIBALY, ORCID : <https://orcid.org/0009-0003-5799-6566>

Mél. : bayalamamadou@gmail.com

Mots-clés :

décolonialité,
théâtre-récit,
justice épistémique,
affranchissement

Résumé

Cet article interroge la manière dont l'écriture dramatique contemporaine africaine s'affranchit des modèles esthétiques hérités de la colonisation pour affirmer une légitimité culturelle endogène. Prenant appui sur *La parenthèse de vie* (2009) de Prosper Kompaoré, il montre comment cette pièce articule critique sociale et justice épistémique au service d'un projet de décolonisation des formes théâtrales. À la critique décoloniale (Quijano, Fricker, Spivak), l'étude adjoint les outils de la narratologie structurale de Roland Barthes fonctions cardinales et catalyses, distinction histoire/récit/narration, actants afin de saisir la pièce comme un exemple accompli de ce que la théorie théâtrale contemporaine nomme le théâtre-récit. Il s'agit d'un dispositif dramaturgique où la parole du conteur, empruntée à la veillée africaine, se substitue à la mimésis aristotélicienne et fait de la scène un lieu de narration collective. L'analyse examine respectivement les dimensions suivantes de la pièce : une structure fragmentée organisée par un dispositif narratif d'enchâssement la « parenthèse » comme suspension du récit officiel ; une polyphonie énonciative qui restitue une place centrale aux voix subalternes ; une déconstruction des hiérarchies culturelles et cognitives héritées de la colonialité ; et une mobilisation de la mémoire au service d'une justice épistémique. L'article soutient que ces choix formels ne sont pas de simples options stylistiques mais des gestes d'écriture porteurs d'une visée épistémologique, qui réinstaurent la légitimité de savoirs et de récits longtemps subalternisés, et que la grammaire narrative barthienne, loin de contredire le projet décolonial, en éclaire le fonctionnement interne.

Abstract

This article examines how contemporary African playwriting breaks free from the aesthetic models inherited from colonization to assert an endogenous cultural legitimacy. Drawing on Prosper Kompaoré's *La parenthèse de vie* (2009), it demonstrates how this play combines social critique and epistemic justice in the service of a project to decolonize theatrical forms. The study combines decolonial criticism (Quijano, Fricker, Spivak) with the tools of Roland Barthes's structural narratology cardinal functions and catalyses, the distinction between history, story, and narration, and actants in order to analyze the play as a consummate example of what contemporary theater theory terms "narrative theater." This is a dramaturgical device in which the storyteller's voice borrowed from the African storytelling tradition replaces Aristotelian mimesis and transforms the stage into a space for collective narration. The analysis examines the following dimensions of the play: a fragmented structure organized by a narrative device of embedding; the "parenthesis" as a suspension of the official narrative; an enunciative polyphony that restores a central place to subaltern voices; a deconstruction of cultural and cognitive hierarchies inherited from colonialism; and a mobilization of memory in the service of epistemic justice. The article argues that these formal choices are not merely stylistic options but rather literary devices with an epistemological purpose, which reestablish the legitimacy of forms of knowledge and narratives that have long been marginalized, and that Barthes's narrative grammar, far from contradicting the decolonial project, sheds light on its inner workings.

Keywords:

decoloniality,
narrative theater,
epistemic justice,
emancipation.

Introduction

Le théâtre africain contemporain s'inscrit dans une dynamique de recomposition esthétique et politique qui traduit une volonté d'affranchissement des modèles hérités de la colonisation. Depuis les indépendances, les dramaturgies du continent se déploient dans une tension entre la réappropriation des formes culturelles endogènes et la contestation des paradigmes occidentaux dominants. Cette tension a donné naissance à des écritures dramatiques singulières, où l'acte d'écrire devient lui-même un indicateur d'émancipation, en ce qu'il traduit la capacité des sociétés africaines à inventer leurs propres modes de représentation et à inscrire leurs imaginaires dans une logique de souveraineté culturelle.

Dans ce contexte, Prosper Kompaoré, fondateur de l'Atelier Théâtre Burkinabè (ATB), apparaît comme une figure tutélaire du théâtre burkinabè et africain. Sa pièce *La parenthèse de vie* illustre de manière exemplaire cette quête d'affranchissement. Construite comme un « patchwork de situations diverses, avec des couleurs disparates, des saveurs diverses, des plongées dans le vécu des sans voix de nos sociétés modernes » (P. Kompaoré, 2009, p. 6), elle donne voix aux « invisibles » de la société, valorise les langues et savoirs locaux, et déconstruit les hiérarchies culturelles imposées par la modernité coloniale. Le prologue, par exemple, juxtapose les fastes de la fête nationale et les revendications des sans-voix, « Dites au chef que le peuple veut du travail ! » (P. Kompaoré, 2009, p. 10),

révélant le décalage entre discours officiel et vécu populaire.

L'analyse d'une seule œuvre ne saurait, à elle seule, rendre compte de l'ensemble des dramaturgies africaines contemporaines. Notre propos ne prétend donc pas généraliser les conclusions tirées de *La parenthèse de vie* à l'ensemble de la production théâtrale africaine actuelle ; il s'agit plutôt de considérer cette pièce comme un cas exemplaire, une étude de cas représentative à travers laquelle peuvent être identifiés certains mécanismes, polyphonie, plurilinguisme, mobilisation de la mémoire, dispositif du récit enchâssé par lesquels une dramaturgie africaine contemporaine donnée peut s'inscrire dans une démarche de décolonialité.

Sur le plan méthodologique, notre analyse s'appuie sur une lecture textuelle attentive de *La parenthèse de vie*, mobilisant deux boîtes à outils complémentaires. La première relève des études décoloniales, notamment la notion de colonialité du pouvoir et du savoir développée par Aníbal Quijano (2007), le concept d'injustice épistémique élaboré par Miranda Fricker (2007), ainsi que l'interrogation de Gayatri Spivak (1988) sur la possibilité, pour le sujet subalterne, d'être effectivement entendu. La seconde relève de la narratologie structurale inaugurée par Roland Barthes dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits » (1966), que prolonge, sur le terrain proprement théâtral, l'étude que Jean-Pierre Ryngaert consacre à ce qu'il nomme la « vogue du théâtre-récit » (J.P. Ryngaert, 2000, p. 73), c'est-à-dire à ce moment du théâtre contemporain où le monologue et le récit de vie réintroduisent sur le plateau

une instance narrative que la dramaturgie dialoguée classique tenait à l'écart. Cette double armature, décoloniale et narratologique, permet d'articuler l'examen concret des choix d'écriture de Kompaoré à une réflexion plus large sur les enjeux de décolonialité culturelle et épistémique dans le théâtre africain contemporain, tout en montrant que le geste décolonial de la pièce passe précisément par une manipulation consciente des catégories narratives que Barthes a contribué à formaliser.

Cette étude se structure autour de l'écriture comme indicateur d'affranchissement à travers le dispositif du théâtre-récit ; la déconstruction des hiérarchies culturelles ; la mémoire et la justice épistémique ; et, en synthèse, une lecture barthienne de la grammaire narrative de la pièce, qui montre comment la décolonisation des formes rejoint la décolonisation des structures du récit lui-même.

1. L'écriture comme indicateur d'affranchissement : le dispositif du théâtre-récit

Ce premier mouvement montre que l'affranchissement de *La parenthèse de vie* se joue d'abord dans la forme même du récit théâtral mise en évidence par la suspension du temps officiel qu'opère le dispositif de la parenthèse (1.1), la syntaxe narrative qui organise le prologue (1.2), la polyphonie qui redistribue le droit à la parole (1.3) et le plurilinguisme oral qui fonde l'écriture dans les traditions énonciatives africaines (1.4) notamment le conte, donnent ainsi à voir, sous des formes complémentaires, comment le geste

dramaturgique devient lui-même un acte d'émancipation.

1.1. La parenthèse comme suspension narrative du temps officiel

La parenthèse de vie met en scène une veillée au cours de laquelle les habitants d'une cour de solidarité évoquent différents aspects de leur existence. Le périphrase liminaire de la pièce en formule le principe : « Prenant prétexte de la célébration de la fête de l'indépendance, la pièce imagine une sorte de veillée de contes réels où tour à tour les habitants d'une cour de solidarité s'interrogent sur le sens de l'indépendance du pays pour eux, les laissés pour compte » (P. Kompaoré, 2009, p. 6). Par ce geste, chacun des personnages ouvre une « parenthèse » dans sa misérable existence parenthèse qui donne son titre à l'œuvre et qui en constitue le principe dramaturgique fondateur : suspendre le temps officiel de la célébration pour donner la parole à ceux que ce temps exclut. Lue avec les outils de la narratologie, cette parenthèse est d'abord une opération sur le récit. Elle instaure un récit-cadre (la veillée) qui enchâsse une série de récits seconds (les quinze tableaux) ce que Barthes (1966) range, dans sa typologie des relations entre unités narratives, sous le mode de l'enchâssement « enclave », et que Genette (1972), dans *Figures III*, formalisera en distinguant le récit extradiégétique, le récit diégétique et le récit métadiégétique, ce dernier niveau correspondant précisément aux histoires racontées par les personnages eux-mêmes à l'intérieur du récit premier.

Le dispositif dépasse ainsi largement la simple mise en récit de destins individuels.

Indépendance au choix. (P. Kompaoré, 2009, p.11)

1.2. Fonctions cardinales et catalyses : une lecture barthienne du prologue

Barthes (1966) distingue, au sein du récit, les fonctions cardinales (ou noyaux), qui ouvrent une alternative et font avancer l'action, des catalyses, unités de remplissage qui entretiennent la tension sans la transformer, ainsi que des indices, qui renseignent sur l'atmosphère ou l'identité des personnages sans faire progresser l'intrigue. Le prologue de *La parenthèse de vie* donne à voir une application quasi manuelle de cette grammaire. La didascalie d'ouverture installe d'emblée une instance narrante extradiégétique : « En voix off on entend, portés par le vent, les flonflons de l'indépendance, des voix diverses, des voix de speakers, de la musique » (P. Kompaoré, 2009, p. 9). S'ensuit une alternance rythmée de catalyses sonores et d'indices d'atmosphère musiques, bruitages, voix qui rejouent, en miniature, le rapport de force sur lequel s'ouvrira la pièce entière :

Speaker : « Champagne et Tchapalo coulent à flots »

Voix d'auditeur : « Dites au chef que le peuple a faim », en langue nationale
Musique : Indépendance Cha, cha !

Speaker : « Délestage au quartier Guantanamo »

Voix d'auditeur : « Dites au chef que le peuple veut du travail ! » Musique : rythme de Smokey

Speaker : « Les robinets sont secs au quartier M'bayé ! » Musique :

Chaque triptyque Speaker/Voix d'auditeur/Musique fonctionne comme une catalyse qui prépare, sans encore l'accomplir, la fonction cardinale que constituera l'ouverture de la parenthèse par Bibata : « Ouvrons une parenthèse dans notre vie quotidienne pour témoigner de ce que nous avons vu ou de ce que nous avons vécu » (P. Kompaoré, 2009, p. 18). Les titres musicaux convoqués, *Indépendance Cha*, le rythme de Smokey, ou encore *Duna yakibsa*, « mélodie musicale de Oger Kaboré » (P. Kompaoré, p. 9) ; jouent le rôle d'indices culturels. Ils ancrent la diégèse dans un espace-temps précis (le Burkina Faso post-indépendance) tout en signalant, par leur origine plurielle, la coexistence de références afro-diasporiques et locales. Cette lecture par les fonctions barthiennes révèle que la structure apparemment disparate du prologue obéit en réalité à une syntaxe narrative rigoureuse, mise au service d'un projet contestataire : faire entendre, sous le vernis des catalyses festives, la fonction cardinale du dénuement populaire.

1.3. Polyphonie et voix subalternes

La polyphonie constitue l'un des traits les plus marquants de *La parenthèse de vie* et se présente comme une véritable stratégie d'affranchissement des modèles hérités de la colonisation. Contrairement au théâtre classique occidental, centré sur un héros unique dont l'action et le conflit structurent la pièce, Kompaoré fragmente la narration et multiplie les voix. La pièce se compose d'un prologue et de quinze tableaux, chacun

mettant en scène des situations et des personnages différents, souvent marginaux, qui prennent tour à tour la parole. Cette pluralité traduit une redistribution symbolique du droit à la représentation : les « invisibles » mendiants, femmes, jeunes déscolarisés, anciens deviennent les véritables sujets dramatiques.

Cette polyphonie n'est pas seulement un procédé formel ; elle est une prise de position politique et épistémologique. En donnant la parole à ceux qui sont habituellement réduits au silence, Kompaoré conteste la hiérarchie des voix imposée par le théâtre colonial et par les structures sociales postcoloniales. Cette démarche rejoint la réflexion de Barthes (1964) sur la pluralité des sens dans le texte, où l'écriture est conçue comme un espace ouvert, capable de résister à l'autorité d'une voix unique et de produire une multiplicité de significations. On notera que cette polyphonie collective se double, à l'échelle de chaque tableau, d'une polyphonie intime : le personnage devient à son tour narrateur de sa propre histoire, comme Bibata qui ouvre le Tableau 1 par un long récit rétrospectif à la première personne « Depuis que mes parents m'ont bannie du village parce que je suis tombée enceinte, je me suis retrouvée toute seule dans cette ville immense ; je ne savais pas où aller » (P. Kompaoré, 2009, p. 22) avant même que ne s'engage l'échange dialogué avec Kassoum. Le personnage y occupe alors simultanément la position d'actant dramatique et celle de narrateur de son propre passé glissement que l'on peut rattacher à ce que Ryngaert décrit, à propos du théâtre contemporain, comme la vogue des « petites formes », pièces brèves pour un nombre réduit de personnages qui favorisent « le récit

intime, la livraison des états d'âme sans détour », faisant de la scène « une sorte de confessionnal » (J.P. Ryngaert, 2000, p.70).

La structure fragmentée de la pièce accentue cette dynamique. Les tableaux ne suivent pas une progression linéaire et causale, mais s'enchaînent selon une logique associative et contrapuntique, rappelant les formes narratives orales africaines. Cette juxtaposition de voix, de bruits, de musiques et de langues crée une texture hétérogène qui reflète la pluralité des identités culturelles en présence. En somme, la polyphonie et la valorisation des sans-voix dans *La parenthèse de vie* traduisent une volonté d'affranchissement esthétique et politique : l'écriture dramatique devient un espace de résistance où les « invisibles » prennent la parole, où les hiérarchies culturelles sont contestées, et où la pluralité des voix et des langues affirme la souveraineté culturelle des sociétés africaines.

1.4. Plurilinguisme et oralité

Le plurilinguisme et l'oralité constituent des dimensions essentielles de l'écriture dramatique de Kompaoré et participent directement à l'affranchissement des modèles esthétiques hérités de la colonisation. Précisons que l'analyse porte ici sur le texte théâtral lui-même, sur les marques d'oralité et de plurilinguisme inscrites dans l'écriture dramaturgique, et non sur une représentation scénique particulière de la pièce.

La pièce se déploie dans une texture linguistique hétérogène où coexistent le français, les langues nationales burkinabè (moré, dioula) et les registres populaires. Cette hybridité linguistique traduit une

volonté de rompre avec le monolinguisme imposé par la colonisation, qui avait fait du français la langue exclusive de la création théâtrale et de la légitimation culturelle. Le chant collectif entonné « avec une sorte de nostalgie » par le groupe des mendiants en offre la manifestation la plus dense, alternant une référence à Manu Dibango et un texte intégralement rédigé en moré, sans aucune traduction ni glose : « Pag bi rao n kenda Pag bi rao n kenda Yalèès ka tem tool fo Tum tool fo m ma nèngèn » (P. Kompaoré, 2009, p. 15)

L'absence de traduction oblige le lecteur non locuteur à accepter la présence de la langue moré comme constitutive de l'univers dramatique, plutôt que comme simple ornement exotique à décoder. Ce plurilinguisme n'est donc pas un simple effet de couleur locale ; il est une stratégie consciente d'émancipation linguistique et culturelle, qui affirme la légitimité des langues nationales dans l'espace théâtral et leur capacité à porter des récits complexes, des émotions profondes et des visions du monde singulières.

L'oralité structure également la pièce dès son dispositif central, la veillée de contes. L'adresse directe au public, caractéristique de la parole du conteur ou du griot, interpelle l'auditoire avant que ne commence le récit : « Aujourd'hui, nous allons vous raconter des histoires » (P. Kompaoré, 2009, p.16), formule amplifiée par le chœur : « Nous allons vous dire 53 ans d'indépendance racontés par ceux qui attendent toujours son avènement ! » (P. Kompaoré, p.16). La structure en énumération litanique, où chaque mendiant complète la définition collective de son groupe « Les exclus de la société moderne » / « Les laissés-pour-compte de la société d'abondance » / «

Ceux que la vie a blessés » / « Ceux qui ont perdu tout espoir » / « Ceux qui se battent et qui attendent encore la victoire » (P. Kompaoré, 2009, p.17), procède de l'accumulation rythmique propre aux joutes oratoires traditionnelles et donne au dialogue une dimension chorale, proche de la palabre. Cette oralisation de l'écriture dramatique constitue une manière de contester l'hégémonie du modèle aristotélicien, fondé sur l'unité d'action portée par des personnages individualisés, au profit d'une parole collective, répétitive et rythmée, qui valorise les traditions esthétiques africaines de la palabre et du conte veillé.

2. Déconstruction des hiérarchies culturelles

La colonialité, telle que théorisée par les études décoloniales, ne s'est pas limitée à une domination politique et économique : elle a institué une hiérarchisation durable des cultures, des savoirs et des esthétiques, plaçant les référents occidentaux au sommet d'une échelle de valeur universelle et reléguant les productions africaines au rang de curiosités locales ou de pratiques archaïques. *La parenthèse de vie* s'inscrit en faux contre cette hiérarchisation en opérant, à travers l'écriture dramatique, une déconstruction systématique de ces oppositions héritées.

2.1. Réhabilitation des savoirs endogènes

La réhabilitation des savoirs endogènes systèmes de connaissance, pratiques de transmission orale et formes de sagesse populaire propres aux sociétés burkinabè, par opposition aux savoirs validés par l'institution scientifique et académique occidentale constitue, dans

La parenthèse de vie, une réponse directe à la marginalisation cognitive imposée par la colonialité. Cette réhabilitation se manifeste d'abord à travers le choix même du dispositif dramaturgique : la veillée de contes, forme ancestrale de transmission du savoir communautaire, devient le cadre structurant de la pièce. C'est le Mendiant 4-Bibata qui en formule le principe, proposition aussitôt saluée par le groupe comme un acte de sagesse partagée : « C'est une très bonne idée. J'ai beaucoup d'histoires à raconter ; jusqu'à demain on n'aura pas fini de raconter nos témoignages de vie ; il faudrait pour cela mille et une nuits » (P. Kompaoré, 2009, p. 18). Cette référence explicite aux Mille et Une Nuits inscrit la pièce dans une généalogie de récits oraux transmis de génération en génération, où le témoignage vécu vaut savoir, au même titre qu'une connaissance validée par l'écrit.

Cette sagesse collective se manifeste également dans l'usage de formules imagées et proverbiales, caractéristiques de la pensée orale africaine, pour juger de la valeur de l'indépendance : « l'arbre de l'indépendance a produit des fruits sucrés et bons à manger » (Mendiant 3, p. 19), « le goût sucré et amer de la liberté » (Mendiant 5, p. 19), ou encore « les fruits sont encore trop amers pour être consommés » (Mendiant 1, p. 19). Ces métaphores organiques, empruntées au vocabulaire paysan, permettent aux mendiants d'exprimer une analyse politique complexe sans recourir au lexique conceptuel du discours savant occidental, preuve que le savoir critique peut se loger dans des

formes discursives non académiques, méprisées par la rationalité coloniale.

Le Tableau 1, « La parcelle », prolonge cette démonstration a contrario, en mettant en scène la logique individualiste et marchande importée par le propriétaire Kassoum, qui s'oppose frontalement à l'éthique relationnelle et communautaire que Bibata invoque en vain : « La famille, connais pas ; l'amitié, connais pas ; la communauté, connais pas. Chacun pour soi et Dieu pour tous ! » (P. Kompaoré, 2009, p. 24). Cette profession de foi individualiste, retournement cynique d'une formule qui évoquait originellement la solidarité, se donne à lire comme la mise en scène d'un ethos importé, radicalement étranger aux valeurs de la « cour de solidarité » qui donne son cadre à la pièce entière. La scène de numérotation cadastrale qui suit (P. Kompaoré, p. 26-29), où l'agent municipal refuse à Bibata, faute de « papiers », le numéro qu'il accorde avec empressement au riche Kassoum contre pots-de-vin, « Désolé, les ordres sont formels : pas de papier, pas de numéro ! » (P. Kompaoré, p. 29) illustre concrètement ce que Quijano (2007) nomme la colonialité du pouvoir : l'appareil bureaucratique hérité de l'administration coloniale, en principe neutre, redevient un instrument de tri social qui reconduit, sous les traits de la légalité postcoloniale, la même logique d'exclusion des sans-voix.

2.2. Critique des modèles occidentaux et injustice épistémique

Cette critique peut être éclairée par le cadre conceptuel de l'injustice épistémique développé par Miranda Fricker (2007). Fricker distingue deux formes d'injustice faites à

un sujet en tant que producteur de connaissance : l'injustice testimoniale, qui survient lorsqu'un préjugé identitaire réduit indûment le crédit accordé à la parole d'un locuteur, et l'injustice herméneutique, qui désigne le fait, pour un individu ou un groupe, de ne pas disposer des ressources interprétatives collectives nécessaires pour donner sens à sa propre expérience sociale (M. Fricker, 2007, p. 1 et p. 152).

Le prologue illustre ce mécanisme par une juxtaposition saisissante : d'un côté, les speakers officiels décrivent les fastes de la fête nationale « Une pluie d'étoiles multicolore à 10 millions de francs CFA », « inauguration d'un hôtel cinq étoiles » (P. Kompaoré, p. 9-10), symboles d'une modernité importée et ostentatoire ; de l'autre, les marginaux dénoncent la faim, le chômage, le manque d'eau et d'électricité, sans que leur parole trouve de cadre reconnu pour se faire entendre comme savoir légitime sur l'état réel de la société. Le Tableau 4, « La barrière », donne à cette injustice sa forme la plus explicite en la transposant sur le terrain des appartenances religieuses. M. Paul, père de Gaston, oppose au projet d'union de son fils avec la jeune musulmane Djamilatou tout l'arsenal d'un discours civilisationnel hiérarchisant : « Toi tu es un chrétien, nourrie à la sève d'une civilisation chrétienne de plus de 2000 ans ! Alors si tu persistes à vouloir épouser cette Djamila, tu seras excommunié, tu seras considéré comme un apostat, à ta mort tu seras enterré comme un chien » (P. Kompaoré, 2009, p.55). Ce discours, qui recycle une catégorisation identitaire d'origine missionnaire pour disqualifier a priori toute forme de savoir ou d'amour venu de « l'autre » communauté, est

frontalement récusé par Gaston : « Assez Papa ! Arrêtez ! Je refuse ces préjugés, je rejette ces formes d'intolérance [...] Tous les musulmans ne sont pas des islamistes. Des intégristes et des terroristes on en trouve dans toutes les religions, et même chez les non-croyants » (P. Kompaoré, p.55).

Cette scène met en lumière un double déficit herméneutique. Celui des « laissés-pour-compte » du prologue, privés des catégories dominantes pour faire reconnaître leur expérience de dénuement, et celui, plus insidieux, que les catégories religieuses héritées de la colonisation continuent d'imposer entre communautés d'un même pays, réduisant a priori l'islam à une menace terroriste. En donnant à Gaston, personnage de la nouvelle génération, les mots pour démonter cet amalgame, Kompaoré met en scène sur le mode dramatique plutôt que discursif un geste de justice épistémique : celui qui consiste à réintroduire de la nuance et du crédit là où l'idéologie coloniale n'avait laissé subsister que des catégories fermées.

3. Mémoire et justice épistémique

Ce troisième axe examine comment la pièce mobilise le passé et l'expérience vécue comme ressources critiques. Le théâtre de la mémoire, à travers le destin de la veuve spoliée, restitue la profondeur temporelle d'une violence patriarcale et économique (3.1), tandis que la scène du couple Mariam/Alì met au jour, sur le terrain des rapports de genre, les mécanismes de l'injustice épistémique décrite par Fricker (3.2).

3.1. Théâtre de la mémoire

La mobilisation de la mémoire dans *La parenthèse de vie* constitue un axe majeur de la dramaturgie décoloniale de Kompaoré. Le théâtre y devient un espace où le passé colonial et postcolonial est convoqué non comme simple arrière-plan historique, mais comme ressource critique et instrument de résistance. Le Tableau 2, « La veuve », en offre l'illustration la plus dense. Le personnage de Téné ouvre le tableau par un monologue rétrospectif qui restitue, à la première personne, la mémoire traumatique d'une accusation de sorcellerie consécutive à la mort brutale de son mari : « Même les petits enfants m'appellent la sorcière ! [...] les médecins ont parlé de crise cardiaque. Mais la famille était convaincue que mon mari avait été victime d'un acte de sorcellerie et la sorcière, aux dires de la belle-famille, c'était moi » (P. Kompaoré, 2009, p. 30).

Ce monologue mémoriel sert d'exposition à une intrigue de dépossession foncière : le riche Yaya et le beau-frère Zacharie s'entendent pour arracher à Téné les papiers de la parcelle dont elle a hérité avec son fils, en usant tour à tour de la pression financière, de l'autorité de la belle-mère M'Ma Zannè et, in fine, de la violence physique : « Il la brutalise et retire les papiers ; Téné tombe » (didascalie, p. 38). Le tableau se referme sur un second récit rétrospectif de Téné, qui narre l'expulsion violente dont sa famille a été victime : « Ils étaient venus en nombre. Je les entendais crier : "la sorcière, dehors !" [...] Ils ont retiré mon bébé de force. Puis ils ont mis le feu à la maison » (P. Kompaoré, p.39). La mémoire, ici, n'est pas un refuge nostalgique : elle est une arme critique qui permet de nommer une violence à la fois patriarcale et économique, où l'accusation de sorcellerie

sert de prétexte discursif à une spoliation matérielle bien réelle. Cette lecture rejoint les analyses de Fanon (1961) sur la nécessité de mobiliser la mémoire des luttes pour construire une conscience libératrice, et celles de Spivak (1988) sur la difficulté, pour la femme subalterne, d'être entendue même et peut-être surtout au sein de sa propre communauté : le serment de Téné, « je jure sur les mânes de nos ancêtres que j'ai le cœur pur » (P. Kompaoré, p. 36), reste sans effet sur le rapport de force qui la dépossède, illustrant ce que Spivak désigne comme l'impossibilité structurelle, pour le sujet subalterne, de faire valoir sa parole dans des termes qui lui appartiennent.

3.2. Justice épistémique et rapports de genre

La notion de justice épistémique trouve son origine dans les travaux de Miranda Fricker (2007) : elle consiste à reconnaître à tout sujet la capacité et le droit de produire, de transmettre et de faire valoir des connaissances légitimes, indépendamment de son statut social ou identitaire. Le Tableau 3, « La vie en trop », transpose cette exigence sur le terrain des rapports de genre et de la maternité. Face à l'annonce de sa grossesse par Mariam, Ali mobilise un registre pseudo-scientifique et biologisant pour nier à la fois sa paternité et la légitimité de l'existence à naître : « Un agglomérat à peine constitué de sperme et qui n'a pas encore d'ovule, une chose qui n'a pas encore conscience de son existence, c'est cela que tu appelles une vie ? » (P. Kompaoré, 2009, p. 47). Ce discours, qui emprunte les habits d'une rationalité importée pour disqualifier l'expérience vécue de Mariam, entre en collision frontale avec le savoir

incarné que celle-ci revendique : « Bientôt je serai mère et je pourrai bercer entre mes mains un enfant à qui j'aurais donné la vie. Pour tout l'or du monde, je n'abandonnerai pas cet enfant » (P. Kompaoré, p. 48). Lu au prisme de Fricker, cet affrontement met en scène une injustice herméneutique spécifiquement genrée : Mariam ne dispose, dans l'espace social qui est le sien, d'aucun cadre interprétatif qui lui permette d'assumer publiquement son statut de « fille-mère » sans stigmatisation, comme le lui rappelle son amie Martine « Tu te vois en fille mère ? [...] Combien de jeunes filles comme toi au destin plein de promesses ont tout d'un coup vu leur avenir brisé » (P. Kompaoré, p.48) avant de lui proposer, en dernier recours, l'adresse d'une clinique clandestine (p. 49), que Mariam refuse : « Arrière de moi, Satan » (p. 49). La scène ne tranche pas entre les positions ; elle expose, dans sa complexité, le déficit de ressources interprétatives collectives sociales, sanitaires, économiques dans lequel se trouve prise une jeune femme confrontée à une grossesse non désirée, donnant à voir, par la seule construction dramaturgique, ce que Fricker nomme un « injustice herméneutique » structurelle plutôt qu'un simple conflit de personnes.

Ainsi, *La parenthèse de vie* fait du théâtre un espace de justice épistémique, où les voix marginalisées mendiants, veuve spoliée, fille-mère, fils rebelle à l'endoctrinement paternel sont reconnues comme productrices de savoirs, et où les langues et les mémoires africaines sont réhabilitées comme ressources critiques.

4. Narratologie barthienne et théâtre-récit : une grammaire de l'affranchissement

Les analyses qui précèdent invitent à formaliser, dans une dernière étape, le rapport entre le projet décolonial de la pièce et la grammaire narrative qui le porte. Barthes (1966) invite à distinguer, au sein de tout objet narratif, l'histoire (la matière événementielle brute ici, les cinquante-trois années d'indépendance et les vies individuelles des habitants de la cour), le récit (l'agencement de cette matière en une succession de quinze tableaux organisés par le cadre de la veillée) et la narration (l'acte, ici doublement fictif et scénique, par lequel les mendiants conteurs racontent en direct, devant le public assis « autour de la scène » (P. Kompaoré, p. 6), les histoires qui composent la pièce). Cette dernière catégorie est celle qui distingue le plus nettement *La parenthèse de vie* du théâtre mimétique hérité du modèle aristotélicien et de sa reprise coloniale : le personnage n'y est jamais seulement agi par l'intrigue, il en est aussi, alternativement, le narrateur explicite, comme le montrent les formules d'adresse directe au public relevées plus haut (« Aujourd'hui, nous allons vous raconter des histoires »).

Cette hybridation entre instance narrante et instance agissante est précisément ce que Jean-Pierre Ryngaert, étudiant ce qu'il nomme « les avatars du récit » dans le théâtre contemporain, décrit comme une « vogue du théâtre-récit », par quoi il entend « tout texte non dialogué et pas forcément prévu pour le théâtre » trouvant place sur la scène « sans adaptation préalable dès lors que le metteur en scène en envisageait le

traitement approprié » (J. P. Ryngaert, 2000, p. 73). Ryngaert rattache ce mouvement à la vogue des monologues des années 1970-1980, portée notamment par l'ombre de Beckett, dont il note que le théâtre y « renoue » avec « les traditionnelles "parlures" [...] qui s'adresse[nt] directement au public sans l'écran de la fiction établie » (J.P. Ryngaert, 2000, p. 70). Il rapporte enfin, pour penser cette parole théâtrale faite de fragments narratifs juxtaposés, la figure du « rhapsode » proposée par Jean-Pierre Sarrazac dans *L'Avenir du drame* « nom donné à ceux qui allaient de ville en ville chanter des poésies et surtout des morceaux détachés de l'Iliade et de l'Odyssée », une parole capable de dire des morceaux « détachés » puis « raccommodés » (J. P. Sarrazac, cité par J.P. Ryngaert, 2000, p.73). Or c'est très exactement cette structure une parole de conteur, fragmentée en quinze tableaux « détachés » puis « raccommodés » par le fil de la veillée que met en œuvre La parenthèse de vie, à ceci près que, chez Kompaoré, le rhapsode occidental et solitaire, hérité de la tradition antique, se trouve remplacé par un chœur de mendiants-conteurs dont l'origine sociale porte, en elle-même, la charge décoloniale que la seule forme théâtre-récit ne suffirait pas à produire.

Chez Kompaoré, ce dispositif se double d'une structure actantielle récurrente que l'on peut mettre au jour tableau après tableau. Un actant dominant, détenteur d'un capital (argent, papiers, autorité religieuse ou familiale), Kassoum, Yaya-et-Zacharie, Ali, M. Paul s'oppose à un actant dominé, porteur d'une parole ou d'un désir légitime mais démuné de reconnaissance sociale, Bibata, Téné, Mariam, Gaston. Cette récurrence n'est pas un

simple effet de composition. Elle constitue, au sens barthien, un noyau actantiel commun à l'ensemble des tableaux, une matrice qui, se répétant sous des formes de surface différentes (dette foncière, spoliation patrimoniale, coercition reproductive, intolérance confessionnelle), donne à voir, par accumulation, la structure même de la domination postcoloniale sa capacité à se reproduire dans des sphères aussi diverses que le logement, la famille, le corps ou la religion. La polyphonie de la pièce n'est donc pas seulement une addition de voix disparates : elle est la mise en série narratologique d'une même fonction cardinale la confiscation de la parole et des biens du faible par le fort déclinée en catalyses multiples.

Enfin, cette dilution de l'autorité narrative unique au profit d'une parole collective et chorale, « Tous », « Quelques mendiants », « Tous les mendiants » fait écho, sur la scène, au geste que Barthes accomplira deux ans plus tard dans « La mort de l'auteur » (1968). La dissolution d'une instance auctoriale souveraine au profit d'un tissu de voix sans origine unique. Transposé au théâtre, ce geste prend une portée directement décoloniale. En substituant au héros individualisé du drame occidental un chœur de conteurs anonymes et interchangeable, Kompaoré déplace l'autorité narrative du sujet unique souvent, dans le théâtre colonial, incarnation d'une conscience individuelle de type européen vers une instance communautaire, dont l'origine sociale (mendiants, veuve, fille-mère) est justement celle que la colonialité du savoir avait exclue de toute fonction énonciative légitime. La narratologie barthienne, loin d'être un outil neutre, se révèle ainsi un instrument

particulièrement adéquat pour décrire un texte qui opère lui-même, à l'intérieur de sa forme, un déplacement de l'autorité du récit ce qui confirme que, chez Kompaoré, la décolonisation du contenu et la décolonisation de la forme narrative sont une seule et même opération.

Conclusion

L'analyse de *La parenthèse de vie* de Kompaoré montre que l'écriture dramatique africaine contemporaine fonctionne comme un véritable indicateur d'affranchissement, en articulant esthétique, politique, épistémologie et narratologie. Par la polyphonie et le dispositif du théâtre-récit, l'auteur redistribue symboliquement le droit à la parole et à la narration, donnant voix aux « invisibles » et substituant à l'autorité narrative unique du drame occidental une énonciation chorale et conteuse. Par le plurilinguisme et l'oralité, il affirme la légitimité des langues africaines et des formes narratives endogènes. Par la déconstruction des hiérarchies bureaucratiques, économiques et confessionnelles héritées de la colonialité la parcelle non numérotée de Bibata, l'excommunication brandie par M. Paul, il met en scène les mécanismes concrets par lesquels la domination coloniale se perpétue dans des institutions en apparence neutres. Par la mobilisation de la mémoire et la quête de justice épistémique celle de la veuve spoliée, celle de la fille-mère stigmatisée, il transforme le théâtre en espace de résistance, où les récits occultés sont réhabilités. La lecture barthienne proposée dans le dernier axe permet de préciser un point que la seule critique décoloniale laissait implicite : ce n'est pas malgré sa structure narrative fragmentée que

la pièce accomplit son projet d'émancipation, mais par elle. En manipulant consciemment, fonctions cardinales, catalyses, indices et instances de narration, Kompaoré construit une matrice actantielle unique. la confiscation de la parole du faible par le fort qu'il décline à travers ses quinze tableaux comme autant de variations d'une même fonction structurale font de *La parenthèse de vie*, un texte de décolonial où la forme narrative elle-même, et non seulement le contenu qu'elle véhicule, est le lieu d'une souveraineté culturelle et cognitive reconquise

Références bibliographiques

- BARTHES Roland, 1968, « La Mort de l'auteur », *Magazine Manteia* N° 5, pp. 61-67
- BARTHES, Roland (1966). « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications*, n° 8, p. 1-27.
- FANON, Frantz (1961). *Les damnés de la terre*. Paris : Maspero, 244 p.
- FRICKER, Miranda (2007). *Epistemic Injustice : Power and the Ethics of Knowing*. Oxford : Oxford University Press, 188 p.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil, 286 p.
- KOMPAORÉ, Prosper (2009). *La parenthèse de vie*. Ouagadougou : Éditions ATB, 125 p.
- QUIJANO, Aníbal (2007). « Coloniality of Power and Social Classification ». *Journal of World-Systems Research*, vol. 13, n° 2, p. 342-355.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2000). *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Nathan, coll. « 128 », 128 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1981). *L'Avenir du drame*. Lausanne : Éditions de l'Aire (cité d'après RYNGAERT, 2000, p. 73).
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988). « Can the Subaltern Speak ? ». In NELSON, Cary et GROSSBERG, Lawrence (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana : University of Illinois Press, p. 271-313.