

ANNALES

de la
FACULTE DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES
N°21

Volume 1, Décembre 2015

SOMMAIRE

TOHOZIN (Antoine Yves) ; FANGNON (Bernard) ; KADJEBIN (T. R. Gislain) et HOSSOU (Prosper) : Production agricole et sécurité alimentaire dans la Commune de Houéyogbé au Sud-Ouest du Bénin	4
ADEOGOUN (Adéossi R.) ; GBATI (Koffiwaï Yanakou) et SEGLA (Rogatien C.) : Violences conjugales et traumatisme psychique : étude de cas réalisé au centre de promotion sociale de Suru-Léré à Cotonou	23
HOUNGNIHIN (Roch Appolinaire) et GBEBIOHO (Bernice) : Logiques et facteurs associés à la réticence à la vaccination anti-poliomyélite en milieu Goun d'Ifangni (Bénin)	35
KAKPO (Marcel) ; ADISSA (Mikael) ; BOSSOUN (Koumabé) ; SAKPOLIBA (Innocent) ; GNONLONFOUN (Jean Marc) et KOUMAKPAI (Taofoki) : Examining Beginner Language Teachers' Power Strategies in Beninese Classrooms: The Case of EFL Teachers	49
TCHAMIE (Thiou Tanzidani Komlan) et LARE (Lalle Y.) : Troubles socio-politiques et ses conséquences dans le façonnement des écosystèmes naturels de la partie orientale du parc national de Fazao-Malfakassa (Région centrale au Togo)	63
KPOHOUÉ (Ferdinand) et GNONLONFOUN (Jean-Marc) : Exploring Prophetic Aspects in Toni Morrison's <i>Beloved</i> (1987)	93
KINHOU (Séverin-Marie) : De la survivance du Gbè à travers la syntaxe : cas de gbo et kpè 'Grand et Petit' de CHACUS (Sylvie) : Alcohol addiction in Benin: review and implications for future researches (Dépendance alcoolique au Bénin: synthèse bibliographique et perspectives de recherches futures)	104
NGOUALA (Mabonzo Médard) ; MBILOU (Urbain Gampio) ; SAMBA-KIMBATA (Marie Joseph) : Caractéristiques hydrochimiques des eaux souterraines de la nappe de l'aquifère côtier du bassin versant de la Loémé	118
OGOUWALE (Euloge) et CLEDJO (Placide F. G. A.) : Contribution à l'étude des agro-systèmes du moyen Bénin (Afrique de l'Ouest)	128
NOUWLIGBETO (Fernand) : Le paratexte dans le théâtre de Jean Genet, Sony Labou Tansi et Date Atavito Barnabe-Akayi: fonctionnement et significations	142
HOUNDEFO (Vinakpon) : La revolución cubana de Fidel Castro Rúz: Cincuenta Años después	155
HOUENOUE (Didier Marcel) : Existe-il un art contemporain béninois ? Quid de l'artiste béninois contemporain ?	171
KOUTON (J. Rodrigue) ; SAKPOLIBA (Innocent) ; DOHOUNKPAN (Tanguy) ; GNONLONFOUN (Jean Marc) et KOUMAKPAI (Taofiki) : Exploring beninese efl students' attitudes to and perceptions of home work: the case study of beginners in CEG Pahou	187
BENON MONRA (Abdoulaye) : Implications sociales et thérapeutiques de l'arachide au Bénin	201
ZANOUE (Valentin K.) : Impact du processus d'acculturation sur l'apprentissage des étudiants immigrants à l'Université d'Abomey-Calavi	209
DJEVI (Joseph Fanakpon) ; AKINDELE (Akibou) ; KOUTON (G. Aristide) ; YABI (Ibouraïma) et AFOUDA (Fulgence) : Savoirs et connaissances des communautés rurales du département de la Donga sur les Types de temps saisonniers	223
AFFO (Fabien) ; AMOUZOUVI (Hippolyte) et AGOSSOU (Christian) : Guérir par la médecine traditionnelle à Bantè : un savoir victime des pensées dominantes	237
TOUNGAKOUAGOU SAMA (Tchokomi Sabine) ; OUASSA-KOUARO (Monique) et TINGBE-AZALOU (Albert) : Les implications différenciées du Kpiipeere dans le soutien aux veufs et aux veuves chez les Waaba de la Commune de Natitingou (Bénin)	250
DJOSSOU (Ariane) : « Dites-Nous..., sur quelles préoccupations humaines la philosophie est-elle condamnée à l'inanité ? »	261
DANZI (Gabriel) et TCHOUNTAK NGOUABÉ (Marie-Constantine) : Réativité linguistique et stylistique dans <i>Tribaliques</i>, <i>La nouvelle romance</i> et <i>Le Pleurer-rire</i> d'Henri Lopès	275
DOKPO (Alain Junior) : Visage de la corruption électorale au Bénin	289
YEBOU (Raphaël) : Pour une approche descriptive de la construction verbale chez Bhély-Quenum et Couao-Zotti	304
AKA (Adou Marcel) : A propos de la population non-combattante: la situation des femmes (γυναίκες), enfants (παιδες), et vieillards (γερωντες) dans les conflits du monde grec à l'époque hellénistique	317
	332

Directeur de publication

Flavien GBETO,

Doyen de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines

Rédacteur en Chef

Christophe Sègbè HOUSSOU

Comité Scientifique :

Christophe Sègbè HOUSSOU, Professeur Titulaire (Bénin) ; Hounkpati B. C. CAPO ; Professeur Titulaire (Bénin) ; Flavien GBETO, Professeur Titulaire (Bénin) ; Michel VIDEGLA, Professeur Titulaire (Bénin) ; Guy Ossito MIDIOHOUAN, Professeur Titulaire (Bénin) ; Gérard KEDREBEOGO, Directeur de recherche (Burkina Faso) ; Abou NAPON, Professeur Titulaire (Burkina Faso) ; Thiou T. K. TCHAMIE, Professeur Titulaire (Togo)

Comité de lecture :

Michel BOKO, Professeur Titulaire (Bénin) ; Benoît N'BESSA Professeur Emérite (Bénin) ; Brice SINSIN Professeur Titulaire (Bénin) ; Maxime da CRUZ, Professeur Titulaire (Bénin) ; Souaïbou FAROUGOU, Professeur Titulaire (Bénin) ; Augustin AINAMON, Professeur Titulaire (Bénin) ; Kossou DANSOU, Professeur Titulaire (Bénin) ; Médard BADA, Professeur Titulaire (Bénin) ; Fulgence AFOUDA, Professeur Titulaire (Bénin) ; Marcel HOUINATO, Maître de Conférences (Bénin) , Madjidou OUMOROU, Maître de Conférences (Bénin) ; Placide F. G. A. CLEDJO, Maître de Conférences (Bénin) ; Brice TENTE, Maître de Conférences (Bénin) ; Sévérin BABATOUNDE, Maîtres de Conférences (Bénin) ; Odile DOSSOU-GUEDEGBE, Maître de Conférences (Bénin) ; Rock MONGBO, Maîtres de Conférences (Bénin) ; Gauthier BIAOU, Maîtres de Conférences (Bénin) ; Yves Antoine TOHOZIN, Maître de Conférences (Bénin) ; Euloge OGOUWALE, Maître de Conférences (Bénin) ; Expédit W. VISSIN, Maître de Conférences (Bénin) ; Germain GONZALO, Maître de Conférences (Bénin) ; Ibouaïma Yabi, Maître Assistant (Bénin) ; Cyr Gervais ETENE, Maître Assistant (Bénin) ; Toussaint VIGNINO, Maître Assistant (Bénin) ; Ernest AMOUSSOU, Maître Assistant (Bénin) ; Henri TOTIN, Maître Assistant (Bénin) ; Moussa GIBIGAYE, Maître Assistant (Bénin) ; Raphaël YEBOU, Maître Assistant (Bénin) ; Thierry AZONHE, Maître Assistant (Bénin) ; José GNELE, Maître Assistant (Bénin).

A ces membres des comités scientifique et de lecture, s'ajoutent d'autres personnes ressources consultées occasionnellement en fonction de la nature des articles à évaluer

Toute correspondance (suggestions ou projets d'articles) doit être adressée au :

Comité de Rédaction des Annales de la FLASH

01 BP 526 COTONOU / République du Bénin

Email : annalesflash.benin@gmail.com

Toute reproduction, même partielle de cette revue est rigoureusement interdite. Une copie ou reproduction par quelque procédé que ce soit, photographie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi 84-003 du 15 mars 1984 relative à la protection du droit d'auteur en République du Bénin.

Le paratexte dans le théâtre de Jean Genet, Sony Labou Tansi et Date Atavito Barnabe-Akayi: fonctionnement et significations

The paratext in the Theater of Jean Genet, Sony Labou Tansi and Date Atavito Barnabe-Akayi : functioning and meanings

Fernand NOUWLIGBETO

*Département des Lettres Modernes/FLASH/UAC, fnouwligbeto@gmail.com,
Tél. 95 28 72 00, BP 2309, Abomey-Calavi*

Résumé

Ensemble des textes qui encadrent une œuvre littéraire (titre, illustrations, préface, introduction, dédicaces, épigraphes, etc.), le paratexte est souvent négligé par les critiques alors qu'il est un haut lieu stratégique, qui oriente la réception de l'œuvre littéraire. Il occupe une place importante dans les pièces théâtrales du Français Jean Genêt, du Congolais Sony LabouTansi et du Béninois Daté Atavito Barnabé-Akayi. Aussi, faudrait-il s'interroger sur le fonctionnement des éléments paratextuels dans le théâtre de ces trois auteurs, les enjeux de cette présence, ses significations ainsi que les points de convergences et de divergences entre les dramaturges. Notre approche, inspirée de la sociocritique et de la pragmatique du discours, analyse un corpus constitué des pièces des auteurs et aboutit aux résultats suivants : utilisé principalement comme stratégie esthétique chez Jean Genêt, le paratexte est manipulé à des fins communicationnelles et idéologiques chez Sony LabouTansi tandis que, chez Daté Atavito Barnabé-Akayi, il apparaît comme un instrument d'intronisation d'un écrivain.

Mots-clés : Paratexte, péritexte, stratégie, significations

Abstract

Considered as a set of text that surround a literary work (title, illustrations, preface, introduction, dedications, epigraphs, etc.), the paratext is often overlooked by critics when he was a high strategic position, which directs the receipt of the literary work. It occupies an important place in theatrical pieces of the French Jean Genet, the Congolese Sony LabouTansi and Beninese Daté Atavito Barnabé-Akayi. Also, should we question the functioning of paratextual elements in the theater of these three authors, the issues of this presence, meanings and points of convergence and divergence between the playwrights. Our approach, inspired by sociocriticism and pragmatics of discourse, analyzes a corpus of drama show and produces the following results:

mainly used as an aesthetic strategy in Jean Genet, the paratext handled in communicational and ideological purposes in Sony LabouTansi while in Daté Atavito Barnabé-Akayi, it takes the shape of an induction instrument of a writer.

Key-words: Paratext, peritext, strategy, meanings

Introduction

Auteur iconoclaste, tant par les sujets dont il traite que la forme de son écriture, le Français Jean Genêt (1910-1986) occupe une place singulière dans la littérature et le théâtre français, voire mondial. Cependant, certains aspects de son œuvre méritent d'être mieux étudiés et mieux connus. C'est le cas des éléments paratextuels de son théâtre. Nous pouvons en dire autant du Congolais Sony LabouTansi, né en 1947 et mort en 1995. Internationalement reconnu et étudié, cet auteur fécond et original du théâtre congolais et africain a produit une œuvre qui, à ce jour, recèle encore certaines zones d'ombre que la critique littéraire se doit d'élucider. Peu étudiées, la place et l'importance du paratexte dans son théâtre en font partie.

A l'instar de Jean Genêt et de Sony LabouTansi, d'autres auteurs de l'espace francophone accordent une certaine importance aux éléments paratextuels dans leur production dramatique. Au Bénin, Daté Atavito Barnabé-Akayi, jeune dramaturge révélé au public en 2010, occupe à ce titre une position singulière, à cause de l'abondance dans ses pièces de ces portes d'entrée et de sortie du texte littéraire que Gérard Genette appelle « seuils »¹.

Ce triple constat justifie une étude comparée du paratexte chez ces trois auteurs. Comment fonctionne-t-il chez ces écrivains et quelles en sont les significations ? Nous partons de l'hypothèse que l'usage du paratexte chez Genêt, Labou Tansi et Barnabé-Akayi répond à différentes stratégies de positionnement de chacun de ces auteurs dans le paysage culturel et littéraire. L'objectif visé est double : mettre en lumière les convergences et divergences dans l'utilisation du paratexte puis en dégager les causes. Le corpus étudié répond à cette intention comparatiste : par souci d'équilibre et de conformité avec le volume exigé pour cette étude, nous avons choisi trois pièces par auteur, soit *Le balcon*, *Les Nègres* et *Les bonnes* pour Jean Genêt² ; *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha ?*, *Antoine m'a vendu son destin* et *Monologues d'or et noces d'argent* de Sony LabouTansi³, puis *Quand Dieu a faim...*, *Amour en infraction* et *Les confessions du PR* de Daté Atavito Barnabé-Akayi⁴. Largement inspirée de la sociocritique et, en partie, de la pragmatique du discours, notre approche du sujet se fera en trois étapes : à partir d'une clarification de la notion de paratexte, nous

présenterons sa place dans les œuvres de chacun des auteurs avant d'en dégager les significations.

I. Paratexte : définition et typologie

I.1. Définition du paratexte

Néologisme qui serait créé⁵ par Gérard Genette, le terme « paratexte » est formé à partir de deux mots : le préfixe « para », dérivé du grec ancien, qui signifie « à côté de » ; et le radical « texte », qui désigne une « suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification »⁶. Etymologiquement, le paratexte renvoie donc à tout ce qui est « à côté » du texte. Autrement dit, il se rapporte à tout « *ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public* »⁷. C'est, donc, « *l'ensemble des textes d'encadrement d'une œuvre littéraire : titres, sous-titres, préfaces, postfaces, avant-propos, dédicaces, notes, épigraphes, bandes, jaquettes...* »⁸.

Le paratexte apparaît ainsi comme une « *frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture* »⁹. Renchérissant sur son importance, Genette écrit : « *Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de **transaction** : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés* »¹⁰.

I.2. Typologie

On distingue deux types de paratexte : le péri-texte, qui fait corps avec le texte publié et l'épi-texte, qui découle des effets suscités par sa publication (entretiens, articles et critiques dans des journaux ou des revues...). Le péri-texte comprend les éléments iconiques (photos, dessins, caricatures, logos, couleurs diverses...) et les éléments écrits (les éléments matériels ou typographiques et les éléments proprement textuels). Dans le cadre de cette étude, notre attention portera surtout sur la sous-composante des éléments proprement textuels (titres, introduction, préface, postface, dédicaces, épigraphes...).

II. Indications péri-textuelles chez les trois dramaturges

Trois catégories d'éléments péri-textuels à caractère proprement textuel nous intéressent : les titres en premières de couverture, les textes en quatrièmes de couverture et les textes liminaires en pages internes.

II.1. Titres en premières de couverture

Réduit à un mot ou élargi à un ensemble de termes, le titre est le « ‘nom’ du livre, et comme tel il sert à le nommer, c’est-à-dire à le désigner aussi précisément que possible et sans trop de risques de confusion »¹¹. On lui assigne généralement une triple fonction : identifier le genre de la pièce, informer le lecteur sur le contenu de l’œuvre et l’inciter à la lire¹². Ces trois fonctions sont respectivement qualifiées de fonctions appellative, désignative et publicitaire par Charles Grivel et Léo Hock¹³.

Les auteurs français du courant réaliste nous ont habitués à trois types de titre dont le premier est la reprise du nom du héros ou de l’héroïne. « Une seconde classe de titres préfère mettre l’accent sur le sujet du livre à l’aide d’un énoncé sommaire qui se présente le plus souvent sous forme de groupe nominal (...) »¹⁴, écrit Sèwanou Dabla qui renchérit : « Un dernier groupe, sorte d’émanation ou de version seconde de la deuxième classe, se limite à la formulation de la situation socioprofessionnelle du ‘héros’ »¹⁵. Moins classiques, d’autres auteurs se démarqueront de cette transparence du titre. Aussi, dans notre approche « titrologique », essayerons-nous de tenir compte de ces diverses options.

II.1.1. Titres réalistes et dénotatifs chez Jean Genêt et Daté Atavito Barnabé-Akayi

Deux des trois auteurs étudiés affectionnent les titres réalistes : il s’agit de Daté Atavito Barnabé-Akayi et, surtout, de Jean Genêt.

Le premier a versé dans la tradition réaliste du titre avec son recueil *Amour en infraction* et *Les Confessions du PR*. « Amour en infraction » signifie clairement « amour en violation des lois ou des mœurs ». C’est donc un amour interdit, illicite, comme l’est, du reste, l’amour qu’éprouve le professeur de mathématiques, Mme Wali, pour son jeune élève Saïd. De même, parler de « confessions du PR », c’est préparer le lecteur à entendre une série d’aveux de la part du président de la République, ce qui a exactement été le cas dans cette satire sociopolitique où un chef d’État se confesse sans savoir que son interlocuteur est, non pas un prêtre, mais son opposant, habillé en soutane ! Chez Daté Atavito Barnabé-Akayi, les titres de ces deux pièces se donnent à lire comme des portes ouvertes sur le contenu des œuvres. Cet usage du titre est encore plus marqué chez Jean Genêt.

« Le balcon », « Les Nègres », « Les Bonnes » : les titres chez Genêt sont particulièrement courts. Substantifs concrets, ils renvoient tous à des signifiés matériels et humains facilement identifiables. Le « balcon » désigne une infrastructure, une « plateforme en saillie (à la différence de la terrasse et de la loggia) sur la façade d’un bâtiment et qui communique avec les appartements par une ou plusieurs

ouvertures, baies ou fenêtres»¹⁶. Le référent, dans le texte, en est double : d'une part la maison de prostitution, où clients et filles de joie s'amuse pendant qu'au dehors la révolution éclate, s'appelle le « Grand Balcon » ; d'autre part, le « balcon » est le cadre où se déroule la scène muette et faussement finale de l'apparition de la plupart des principaux personnages de la pièce.

La connotation raciale est fortement accentuée dans le second titre, « Les Nègres », c'est-à-dire un groupe de personnes « de race noire, dite 'mélano-africaine' »¹⁷. Le référent immédiat, dans la pièce, en est le groupe des Nègres comédiens, une sorte de héros collectif, qui racontent le crime qu'ils auraient commis afin d'être jugés par le groupe des comédiens blancs, lesquels représentent la Cour. Le concept se rapporte aussi à une catégorie sociale et un statut : celui d'être considérés comme différents des autres hommes, des Blancs en particulier.

Enfin, « Les bonnes » désignent à la fois un métier et un statut : c'est la profession d'employée de maison, exercée dans la pièce par deux sœurs qui, comparées à Madame, leur patronne, ont un statut social inférieur. D'où leurs tentatives désespérées, et vaines, pour la tuer. Le titre se rapporte ainsi explicitement aux deux malheureuses héroïnes de la pièce.

Les titres chez Genêt sont donc largement dénotatifs. Conformément à la tradition réaliste, ils renseignent soit sur le cadre spatial de déroulement de la fiction dramatique, soit sur la catégorie socio-raciale des personnages principaux, soit, encore, sur leur métier et leur statut social. Réalistes, ils peuvent aussi être qualifiés de « titres didascaliques » car ils s'apparentent à des indications scéniques qui contribuent à rendre visibles, aux yeux du lecteur, l'espace et le décor ainsi que l'identité et/ou le statut des personnages.

Ce faisant, ils renseignent sur le sujet des œuvres et orientent le choix de la lecture. Mais ils ne sont pas pour autant des condensés du contenu des pièces : le lecteur découvre en effet avec surprise que *Le balcon* n'est pas une pièce sur la bourgeoisie pas plus que *Les Nègres* ne se réduit à un pamphlet contre la colonisation ou que *Les bonnes* n'est un texte militant pour la défense des droits des travailleurs domestiques. Plus radical, Sony LabouTansi installera le lecteur dans une situation d'incertitude à travers les titres figurant en premières de couverture de ses œuvres.

III.1.2. Titres iconoclastes chez Sony LabouTansi

Des trois auteurs étudiés, Sony LabouTansi est celui qui a poussé loin les recherches pour une formulation originale des titres de ses pièces. Certes, Daté Atavito Barnabé-Akayi semble avoir pris ses distances avec la tradition réaliste en donnant à sa troisième pièce le

titre *Quand Dieu a faim...*Ce titre ne manque pas d'intriguer par son ambiguïté sémantique et son insolite métaphysique. Comment Dieu, l'être suprême, l'omniscient, peut-il avoir faim ? De qui a-t-il faim ? Pourquoi ? Se refusant délibérément à faire de son titre un boulevard de sens qui conduirait tout droit à son contenu, le dramaturge en a fait un aiguillon : le lecteur a hâte d'ouvrir le livre et d'en boire le contenu. Il découvre alors que la pièce traite des déboires sentimentaux d'une adolescente qui, n'en pouvant plus, fait l'option de l'homosexualité. Cette soif de lecture, ressentie au contact du titre, est particulièrement vive au niveau des pièces du dramaturge congolais.

En effet, aucun des titres des œuvres de Sony LabouTansi ne se donne à lire comme un coup de projecteur sur le contenu des pièces. Au contraire, ils rendent opaque celui-ci comme pour y mieux pousser le lecteur à y entrer. L'interrogation qui pointe à travers *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* suggère à l'avance une atmosphère d'enquête policière au terme de laquelle le coupable du crime serait démasqué. Cette formulation détonne, surtout, par son agressivité aux relents de cannibalisme. Comment peut-on manger une femme ? Qui a préparé et qui a dégusté ce repas étrange ? Pour quelles raisons ? Or, nous savons qu'il ne s'agit pas d'anthropophagie dans cette pièce, mais plutôt des lubies d'un dictateur amoureux d'un travesti.

Insolite et symboliquement violent apparaît aussi *Antoine m'a vendu son destin*. Le titre de cette pièce, axée sur les pièges du pouvoir dictatorial, dénote l'existence d'un marché de vente et d'achat d'un bien plutôt particulier : le destin d'un homme. Cette transaction étrange est bien difficile à comprendre et à accepter par l'esprit humain. On peut payer un service, acheter une voiture, une maison, voire, dans certains pays, un(e) esclave. Mais acheter le destin d'un homme... ! Cette formulation, peu ostentatoire du contenu de la pièce, apparaît beaucoup plus comme une stratégie « push », destinée à amener le lecteur à aller vers l'œuvre et à la lire. L'opacité du titre est renforcée au niveau de la troisième pièce, *Monologues d'or et noces d'argent*¹⁸, un titre qui ne laisse rien deviner du contenu de ce texte qui porte sur la violation flagrante des droits de l'homme au nom de la toute-puissance du capitalisme marchand.

Les textes présentés aux quatrièmes de couverture des œuvres du corpus oscillent-ils aussi entre classicisme et caractère iconoclaste ?

III.2. Textes en quatrièmes de couverture

Des divergences se notent dans la manière dont les auteurs et/ou éditeurs des œuvres du corpus ont fait usage de ces divers éléments.

III.2.1. Chez Jean Genêt : des quatrièmes de couverture sous forme de résumés et d'extraits de commentaires

Chez le dramaturge français, le texte de présentation en quatrième de couverture revêt deux formes. Premièrement, il est un résumé ou, tout au moins, un condensé de la pièce : il est donc centré sur l'œuvre. Dans ce cas, il s'apparente à un « catalogue », qui nous fait entrevoir l'histoire et les protagonistes de la fable dramatique. Soit il est court et porte la double signature de l'éditeur et de l'auteur : c'est le cas avec *Le balcon* où on note un mélange de commentaires, probablement rédigés par l'éditeur, et d'un extrait de la note de mise en scène de l'auteur ; soit, il est plus long, voire détaillé et est rédigé par une autre personne, comme on le voit avec *Les bonnes*.

Deuxièmement, le texte de la quatrième page de couverture est un extrait percutant d'un propos : réduit à trois phrases au plus, étalées sur quatre lignes, il est un extrait de la première épigraphe que Jean Genêt lui-même a rédigée pour *Les nègres*. Moins dénotatif du contenu de la pièce que les deux précédents textes de présentation, il renseigne sur les circonstances de rédaction de celle-ci. Les deux questions ironiques qui y sont posées (« Mais, qu'est-ce que c'est donc un Noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur ? ») Interpellent le lecteur, piquent sa curiosité et l'incitent à ouvrir le livre. Chez Sony LabouTansi, le texte de la quatrième de couverture fonctionne presque de la même façon.

III.2.2. Chez Sony LabouTansi : des quatrièmes de page centrées sur l'œuvre et sur l'auteur

On peut distinguer aussi deux formes de quatrième de couverture chez Sony LabouTansi : d'une part celle qui se présente sous la forme d'un résumé de l'œuvre (*Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha ? Monologue d'or et noces d'argent*) ; elle est donc centrée sur l'œuvre ; d'autre part, il y a la quatrième de couverture qui relève de commentaires tenus sur l'œuvre, suivi d'un bref rappel des circonstances de création de la pièce et d'une courte note biographique de l'auteur. On ne peut manquer, à ce sujet, de relever les termes laudatifs utilisés par l'éditeur : substantifs élogieux (« la plénitude » de l'art dramatique, une « tragédie »), énumération et accumulation des épithètes (réédition « attendue », rire « terrifiants », histoire « délirante »...) sont utilisés pour montrer l'originalité de l'art de l'écrivain. Cette forme de texte est centrée à la fois sur l'œuvre et sur son auteur. Pourrait-on faire le même constat sur les pièces de Daté Atavito Barnabé-Akayi ?

III.2.3. Chez Daté Atavito Barnabé-Akayi : des quatrièmes de pages très laudatives

Chez le dramaturge béninois, plusieurs textes figurent en quatrième de couverture. En dehors des notes biographiques très laconiques, qui rappellent le lieu de naissance et la profession de l'auteur, on distingue des extraits de commentaires écrits par des hommes de culture assez connus, qui sont soit des artistes-écrivains, soit des responsables de structures publiques en charge de l'éducation, soit encore des enseignants de français, etc.

Tout comme la quatrième de couverture d'*Amour en infraction* et *Les confessions du PR*, celle de *Quand Dieu a faim* est verticalement subdivisée en deux parties : la première contenant les extraits de commentaires critiques et, la deuxième, un ou des extraits de la pièce. Trois extraits d'avis critiques, émis par différentes personnalités, y sont présentés, contre deux pour *Amour en infraction* et *Les confessions du PR*. En général, ces textes sont des « appréciations élogieuses », comme le dirait Gérard Genette. Leurs auteurs comparent Daté Atavito Barnabé-Akayi au célèbre écrivain allemand Nietzsche ; ils multiplient les répétitions anaphoriques du titre *Quand Dieu a faim...*, allongent les épithètes et superlatifs (« un enchevêtrement des plus singulières histoires », « troublant », « singulier », « déconcertante », « fleurie », « renouvelée », « décoiffant »...), versent dans les constructions hyperboliques (« folie », « intrigue de folie », « coup de tonnerre »), les suspensions, etc. C'est la même intention laudative qui transparait dans les textes liminaires figurant en pages internes des pièces de cet auteur.

III.3. Textes liminaires en pages internes

Plusieurs types de textes liminaires, présentés en pages internes, encadrent les pièces étudiées. Il s'agit des notices de présentation de la maison d'édition ou de la collection, des notes biographiques et bibliographiques, des dédicaces, des épigraphes, des avertissements, des notes de mise en scène, des préfaces et postfaces, des textes faisant figure d'introduction ou de préambule. Notre analyse portera sur ces divers éléments, à l'exception des notices de présentation, des notes biobibliographiques et des dédicaces¹⁹.

III.3.1. Epigraphes

Selon Gérard Genette, l'épigraphe est une « citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre »²⁰. Mais elle peut aussi revêtir la forme d'une phrase ou d'un texte particulièrement court de l'auteur, toujours placé en exergue. C'est le cas dans *Les Nègres*, pièce dans laquelle Jean Genêt place deux épigraphes, signées de lui-même : la première rappelle sommairement les circonstances de rédaction de l'œuvre et pose les deux questions

ironiques déjà précédemment mentionnées ; la seconde insiste sur les destinataires de cette pièce : les Blancs. Le souci du dramaturge français est de voir sa pièce représentée de la manière la plus exacte possible.

Ces deux formes d'épigraphes sont présentes chez Sony LabouTansi et Daté Atavito Barnabé-Akayi. Deux extraits de textes bibliques (l'un de Saint Paul et l'autre tiré de l'Apocalypse), définissant le péché et mentionnant le bannissement des pécheurs du royaume des cieux, figurent en tête du texte de *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, une pièce qui montre l'étendue de la bêtise humaine et fait la satire de la dictature. Dans *Antoine m'a vendu son destin*, il s'agit plutôt d'une citation de l'auteur, précisant la consubstantialité du théâtre à l'existence humaine.

L'engagement de Daté Atavito Barnabé-Akayé est d'office perceptible dans la citation de Jean-Paul Sartre, placée dans *Les confessions du PR*. Mais c'est dans *Quand Dieu a faim...* qu'on voit un usage important de cet élément péritextuel : pas moins de trois épigraphes y figurent. La première, en deux vers libres, est écrite par l'auteur lui-même tandis que les deux autres sont des extraits de poèmes du Sénégalais Léopold Sédar Senghor et du Béninois HouénouKowanou. Ces trois textes traitent du secret, du mystère et font, indirectement, écho au contenu de cette œuvre dramatique dans laquelle l'amour a réservé bien des surprises aux protagonistes. Le dramaturge béninois utilise aussi beaucoup les préfaces et postfaces.

III.3.2. Préfaces et postfaces

Placé avant (préface) ou après (postface) la pièce proprement dite, ces deux termes désignent « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède »²¹. Ainsi, la pièce *Antoine m'a vendu son destin* est encadrée par deux textes liminaires : une « préface », sous la forme d'une présentation biobibliographique de l'auteur, et une postface allographe, qui analyse l'œuvre et souligne, discrètement, le talent de son auteur, Sony LabouTansi. L'intention laudative est plus manifeste dans les préfaces et postfaces présentes dans les trois pièces de Daté Atavito Barnabé-Akayi.

La préface du romancier béninois Habib Dakpogan au recueil *Amour en infraction* et *Les confessions du PR* de Daté Atavito Barnabé-Akayi, dont un extrait figure en quatrième de couverture, en est la preuve. Dans *Quand Dieu a faim*, le préfacier, le dramaturge Apollinaire Agbazahou, loue la « puissance créatrice »²², la « minutie artistique »²³, le caractère « iconoclaste »²⁴, le « génie »²⁵, etc. de l'auteur. Il salue l'émergence d'un « jeune talent »²⁶, avec qui la

« dramaturgie moderne doit désormais compter »²⁷. Quant à la rédactrice de la postface, elle accumule les substantifs (« agressions », « agressivités », « provocations », « témérité », « bravoure ») pour souligner le ton volontiers violent de la pièce et l'originalité du style.

Les préfaces auctoriales, signées de l'auteur même, sont spécifiques aux pièces de Sony LabouTansi. Certes, sous le titre « Avertissement », Jean Genêt a aussi rédigé une sorte de « préface » dans laquelle il récuse la fonction cathartique du théâtre et invite les artistes à célébrer la beauté en magnifiant le mal. Mais c'est avec le dramaturge congolais que ces préfaces acquièrent leurs lettres de noblesse. Toutes ses trois pièces contiennent chacune un texte préliminaire qui, soit est surmonté d'un titre (« Continuons » dans *Monologue d'or et noces d'argent*, *Le trou*) soit n'en porte pas et se présente comme un texte « nu », tel qu'on le voit dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* et *Antoine m'a vendu son destin*. Mais, quelle que soit la forme, la démarche est sensiblement la même : le dramaturge fait le résumé de l'œuvre et en dégage la portée. A propos de *Monologue d'or et noces d'argent*, Sony Labou écrit : « Je pars à la recherche non point du temps perdu, mais de la plus poétique cruauté humaine : la noce du verbe (...) Cette pièce est une panique ensemencée pour cœurs bornés »²⁸. Au sujet d'*Antoine m'a vendu son destin*, il fait le commentaire suivant : « *L'Afrique deviendra de plus en plus un cas de conscience pour l'Humanité tout entière. Sans doute son point le plus faible. Je crie cette chose-là à la face des hommes. (...) Cette pièce est une manière de confirmer la seule qualification que l'Histoire me reconnaisse "VOYOU-VA-NU-PIEDS-DE-LA-RACE-HUMAINE" qui sillonne les couloirs de l'espérance...* »²⁹, etc. Le volume de ces textes, relativement long, et leur présence constante dans les trois œuvres révèlent l'importance qu'y attache le dramaturge congolais. Ce n'est pas le cas de Jean Genêt qui affectionne les notes de mise en scène.

III.3.3. Notes de mise en scène

Absentes chez Daté Atavito Barnabé-Akayi, ces notes ne figurent que dans une pièce de Sony Labou Tansi, à savoir *Monologue d'or et noces d'argent* sous le titre « Notes d'intention de mise en scène ». A la lecture, on se rend aisément compte que l'auteur cherche moins à donner des indications de mise en scène de sa pièce qu'à renchérir sur la portée de l'œuvre, préalablement dégagée dans le texte préfaciel auctorial. A peine insiste-t-il sur la nécessité de faire de son spectacle un « théâtre à plusieurs voies, voix et visages », où tout parle (les comédiens, les décors, les accessoires...), préférant de ce fait laisser la liberté au metteur en scène de créer la pièce comme il le

souhaite. A l’opposé, Jean Genêt est un maniaque de la précision dans la mise en scène.

Ses pièces contiennent toutes un exposé préliminaire sur la façon dont il souhaite (voire veut, à en juger par le ton à la limite impératif) que ces textes soient créés. Les titres dont il les coiffe, et le mode infinitif utilisé, sont particulièrement significatifs : « Comment jouer “Le Balcon” », « Pour jouer “Les Nègres” », « Comment jouer “Les Bonnes” ». Faisant office de critique d’art, l’auteur n’hésite pas à exprimer sa désapprobation de l’art de tel metteur en scène (« Comment jouer “Le Balcon”»), ou à louer publiquement le génie créateur de tel autre (« Pour jouer “Les Nègres”»), avant de donner, avec minutie, des indications très précises sur le décor, le jeu des acteurs, leur ton, leurs costumes, etc.

Ainsi, les éléments paratextuels figurent pour la plupart dans les œuvres étudiées : tous les trois auteurs ont en partage les titres, les épigraphes, les préfaces, les notes en quatrième de couverture... Cependant, des éléments péritextuels sont spécifiques à certains auteurs : ainsi en est-il de la postface chez Sony LabouTansi et Daté Atavito Barnabé-Akayi, puis des notes de mise en scène chez Jean Genêt et Sony Labou Tansi. Ces convergences et ces divergences dans l’utilisation des éléments paratextuels se retrouvent aussi au niveau des significations qui leur sont attachées.

IV. Significations des éléments paratextuels dans les pièces de théâtre

Nous évoquerons rapidement les convergences de sens avant d’insister sur les divergences.

IV.1. Convergences : le paratexte, une posologie de lecture

Peu nombreuses, les convergences découlent en fait des fonctions primordiales du paratexte. Si, selon les théoriciens de la pragmatique du discours³⁰, tout texte fonctionne en général comme une parole efficace qui cherche à agir sur le lecteur, cela est particulièrement vrai des éléments paratextuels. Ceux-ci, en encadrant le texte, dégagent comme une sorte d’ « éthos pré-discursif » : leur rôle est de préparer le lecteur, de créer en lui un conditionnement pavlovien qui l’amène à accepter le contenu du livre ou à le lire conformément à la grille de lecture que suggère l’auteur ou l’éditeur.

Tous les éléments paratextuels que nous avons étudiés dans le corpus présentent cette caractéristique essentielle. Titres, illustrations, épigraphes, textes liminaires, etc. proposent, voire imposent, parfois, un mode d’emploi du livre ou une posologie de lecture. En même temps, et malgré les différences de niveau dans l’utilisation du paratexte, l’ensemble de ces éléments se présente comme une stratégie de captage

de l'intérêt du lecteur : la fonction phatique du langage est ici très sollicitée.

Ce faisant, les auteurs et éditeurs des œuvres du corpus marquent leur souci de se conformer aux traditions éditoriales en vigueur et, partant, de garantir aux pièces les conditions minimales de leur réception. Il n'empêche que des différences profondes existent ici et là entre les auteurs.

IV.2. Divergences : des significations stratégiques

Dans les pièces de théâtre d'un même auteur ou à l'intérieur d'une même œuvre, les éléments paratextuels peuvent avoir plusieurs significations. Cependant, nous nous attacherons surtout à relever les divergences entre les auteurs, ne retenant de chacun d'eux que ce qui apparaît comme la signification principale, mais non exclusive, de son utilisation du péri-texte.

IV.2.1. Paratexte comme une stratégie informative et esthétique chez Jean Genêt

La nécessité d'établir une relation limpide et directe avec le lecteur et le metteur en scène sous-tend fortement l'utilisation du paratexte chez Jean Genêt, comme le montre –et nous l'avons relevé – le caractère dénotatif et informatif des éléments péri-textuels. Ceux-ci, de par l'immédiateté de leur clarté, semblent compenser la relative absence de lisibilité du contenu des pièces du dramaturge français dont la simplicité de l'écriture masque souvent un sens plus profond, inaccessible au lecteur non averti. En outre, en insistant lourdement sur les modalités de mise en scène de ses pièces, Genêt utilise le paratexte comme une stratégie esthétique de création théâtrale, conçue dans sa dimension spectaculaire. C'est aussi là, pour lui, une façon de signifier que ses pièces de théâtre sont écrites moins pour être lues que pour être jouées. A cet égard, les différences avec Sony LabouTansi sont manifestes.

IV.2.2. Paratexte chez Sony LabouTansi : une stratégie communicationnelle et idéologique

Sans exclure toute stratégie d'ordre informatif et esthétique, le dramaturge congolais fait des éléments paratextuels, notamment des titres et des préfaces auctoriales, des outils communicationnels, incitatifs et persuasifs³¹. Jouissant d'une notoriété internationale certaine, Sony Labou Tansi semble chaque fois, dans ses pièces, adresser une « Lettre ouverte à l'Humanité »³². Il n'est pas qu'un écrivain, il est aussi un tribun hors pair : les textes liminaires sont pour lui des tribunes, des chaires d'où il interpelle, sermonne le lecteur et le fait entrer dans l'économie de sa vérité, de ses certitudes idéologiques et philosophiques. Comme s'il craignait d'être peu ou mal compris, il

dégage lui-même la substantifique moëlle de ses textes et l'offre au lecteur, avant que celui-ci ne soit confronté au style heurté et flamboyant de ses pièces. Ces significations du paratexte sont moins présentes dans l'œuvre théâtrale de Daté Atavito Akayi-Barnabé.

IV.2.3. Paratexte chez Daté Atavito Barnabé-Akayi : une stratégie d'intronisation d'un auteur

L'importance des éléments péritextuels allographes qui accompagnent les pièces de théâtre de Daté Atavito Akayi-Barnabé révèle la signification dominante de ces derniers : ils sont constitutifs d'une stratégie d'intronisation d'un auteur. Le discours laudatif qui les porte, en magnifiant le génie créateur de l'auteur, vise en fait à le consacrer comme écrivain et en appelle, discrètement mais efficacement, à la caution sociale du lectorat. Celui-ci a-t-il, du reste, le choix ? Le profil assez flatteur des destinataires, qui sont des références dans le paysage littéraire et culturel, lui en impose. Il subit une sorte de *violence symbolique* : non seulement il est invité à lire les pièces, mais il doit en accepter le contenu comme l'œuvre d'un génie. C'est à cette condition que ce jeune auteur, jusque-là inconnu du public, peut s'insérer, progressivement, dans les circuits institutionnels de légitimation et de consécration sociales.

En décidant d'étudier le paratexte dans le théâtre de Genêt, de Sony LabouTansi et de Daté Atavito Akayi-Barnabé, nous avons cherché à en analyser le fonctionnement et les significations chez ces trois auteurs. Cela nous a permis de dégager quelques convergences, axées sur la pratique commune des éléments péritextuels (titre en première de couverture, notes de présentation en quatrième de couverture, épigraphes, préfaces...), considérés comme une posologie de lecture et une stratégie de captage de l'intérêt du lecteur. D'importantes divergences subsistent cependant entre les trois dramaturges. Le traitement du paratexte apparaît ainsi comme une triple stratégie : informative et esthétique chez Genêt puis communicationnelle et idéologique chez LabouTansi, elle est utilisée à des fins de consécration d'un écrivain chez Akayi-Barnabé. Le positionnement du dramaturge dans le champ littéraire (en début ou à l'apogée de sa carrière, respectivement comme le dramaturge congolais et celui béninois) ainsi que ses intentions secrètes (esthétiques, idéologiques et philosophiques) commandent les choix des éléments paratextuels et les types de traitement que l'auteur ou l'éditeur leur inflige. Nous confirmons donc l'hypothèse posée à l'entame de cette étude. Cette confirmation pourrait être consolidée par l'élargissement de l'objet d'étude aux éléments péritextuels iconiques afin d'apprécier

les rapports que ceux-ci entretiennent avec les autres composantes du paratexte et le contenu des pièces du corpus.

Eléments de bibliographie

I. Corpus

BARNABE-AKAYI Daté Atavito, *Quand Dieu a faim...*, Cotonou, Plumes Soleil, 2010, 95p.

Amour en infraction et *Les Confessions du PR*, Cotonou, Plumes Soleil, 2010, 62p.

GENET Jean, *Le balcon*, Paris, Gallimard, 1962, 153p.

Les Nègres, (précédé de) *Pour jouer 'Les Nègres'*, Rhône, L'Arbalette, 1963, 123p.

Les bonnes, (précédé de), *Comment jouer les bonnes*, Rhône, L'Arbalette, 1976, 94p.

LABOU TANSI Sony, *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* Morlanwelz (Belgique), Promotion Théâtre, 1989, 151p.

Antoine m'a vendu son destin, Paris, Acoria Editions, 1997, 64p.

Monologues d'or et noces d'argent (suivi de) *Le trou*, Morlanwelz (Belgique), Lansman, 1998, 91p.

II. Etudes critiques

AMOSSY Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000, 247 p.

DABLA Sèwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'harmattan, 1986, 256p.

DAVID Gilbert, « Éléments d'analyse du paratexte théâtral : le cas du programme de théâtre », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2003, pp. 96-111.

DEVESA Jean-Michel, *Sony LabouTansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'harmattan, 1996, 389p.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 430p.

PERNOT D., « Paratexte », in Béatrice Didier (sous la direction de), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, p.2711.

PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008 (2^{ème} édition), 128p.

REBOUL Anne et MOESCHLER Jacques, *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Armand Colin, 1998, 220 p.

THOMASSEAU Jean-Marie, « Pour une analyse du para-texte théâtral : quelques éléments du para-texte hugolien », in *Littérature*, n°53, 1984, Le lieu/La scène, pp.79-103.

Notes

¹Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 430p.

²Par exemple, certains critiques littéraires considèrent comme mineures certaines œuvres des mêmes auteurs tandis que d'autres (par exemple *Les paravents* de Jean Genêt ou *La parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi) sont qualifiées de « majeures ». De la même façon, des distinctions, parfois arbitraires, sont faites entre « jeunes écrivains », « écrivains mineurs » ou « grands écrivains ».

³ Jean Genêt, *Le balcon*, Paris, Gallimard, 1962, 153p. ; *Les Nègres*, (précédé de) *Pour jouer 'Les Nègres'*, Rhône, L'Arbalette, 1963, 123p. ; *Les bonnes*, (précédé de), *Comment jouer les bonnes*, Rhône, L'Arbalette, 1976, 94p.

⁴ Sony Labou Tansi, *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* Morlanwelz (Belgique), Promotion Théâtre, 1989, 151p. ; *Antoine m'a vendu son destin*, Paris,

Acoria Editions, 1997, 64p. ; *Monologues d'or et noces d'argent* (suivi de) *Le trou*, Morlanwelz (Belgique), Lansman, 1998, 91p.

⁵ Daté Atavito Barnabé-Akayi, *Quand Dieu a faim...*, Cotonou, Plumes Soleil, 2010, 95p. ; *Amour en infraction* et *Les Confessions du PR*, Cotonou, Plumes Soleil, 2010, 62p.

⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1981, p.9. En fait, déjà en 1978, Genette avait utilisé ce même terme dans une conférence donnée à Rabat (Maroc). Certaines personnes lui contestent par ailleurs la paternité de ce concept. Ainsi, Jean-Marie Thomasseau, qui utilise le terme dans un sens différent («Le para-texte est ce texte imprimé (en italiques ou dans un autre type de caractère le différenciant toujours visuellement de l'autre partie de l'œuvre) qui enveloppe le texte dialogué d'une pièce de théâtre»). Cf. « Pour une analyse du para-texte théâtral : quelques éléments du para-texte hugolien », in *Littérature*, n°53, 1984, Le lieu/La scène, pp.79-103.

⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.7

⁸ *Id.*, pp. 7-8.

⁹ D. Pernot, « Paratexte », in Béatrice Didier (sous la direction de), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, p.2711.

¹⁰ Philippe Lejeune, cité par Gérard Genette, *op.cit.*, p.8

¹¹ *Ibid.* Un commentaire auctorial est un commentaire écrit par l'auteur de l'œuvre.

¹² Gérard Genette, *op.cit.*, p.83.

¹³ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008 (2^{ème} édition), pp.7-9

¹⁴ Cité par D. Pernot, *ibid.*

¹⁵ Sèwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'harmattan, 1986, p.62. Ce que cet essayiste a dit du roman réaliste est aussi valable pour le théâtre réaliste.

¹⁶ *Id.*, p. 63.

¹⁷ *Le Petit Robert*, Montréal, 1996, p.187

¹⁸ *Id.*, p. 1478

¹⁹ Le titre initial de la pièce était *Monologues d'or et noces d'argent pour douze personnages*.

²⁰ Un mot a déjà été dit sur les notes biobibliographiques en quatrième de couverture. Il serait fastidieux d'y revenir. Il est évident que la dédicace est aussi un élément paratextuel particulièrement important. Ce n'est certes pas un hasard si Jean Genêt a dédié *Les Nègres* à Abdallah Bentaga, son jeune compagnon et amant, qui s'est suicidé. On peut en dire autant des dédicaces de Daté Atavito Barnabé-Akayi. Mais pour bien saisir les significations de ces textes « préambulaires », il faudrait mieux connaître les destinataires et les rapports qu'ils ont avec les auteurs. Il n'est pas utile de faire cet exercice dans le cadre, relativement restreint, de cette étude.

²¹ Gérard Genette, *op.cit.*, p.147

²² Gérard Genette, *op.cit.*, p.164.

²³ Apollinaire Agbazahou, Préface à *Quand Dieu a faim*, p.7.

²⁴ *Ibid.* p.7.

²⁵ *Ibid.*, p.7.

²⁶ *Id.*, p.8.

²⁷ *Id.*, p.9.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Sony Labou Tansi, *op.cit.*, p.7

³⁰ Sony Labou Tansi, *op.cit.*, p.13

³¹ Cf. par exemple Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000, 247p.

Anne Reboul et Jacques Moeschler, *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Armand Colin, 1998, 220p.

³²La publication des photos de l'auteur, en première et quatrième de couverture, est expressive de la notoriété acquise par cet auteur fécond et talentueux, qui a bénéficié pendant plusieurs années des aides et des circuits de diffusion de la Francophonie au point que sa seule image sur la page de couverture d'un livre pourrait accroître la visibilité de celui-ci et faire de lui un produit « vendable ». A ce sujet, cf. Jean-Michel Dévéa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'harmattan, 1996, 389p. Lire notamment le chapitre V (pp.163-213) intitulé « Un théâtre de la conjuration ». L'auteur y montre comment le dramaturge congolais a été énormément aidé puis récupéré par les structures de la Francophonie au point « d'être redevable, voire à la merci de ses producteurs » (p.168).

¹Sony Labou Tansi, « Lettre ouverte à l'humanité », in Revue *Equateur* n°1, Paris, 1986, 120p.