



Université
de Lomé

01 BP : 1515
Tel : +228 90 05 13 13
soumissions@uirtus.net
Vol.4, N°02 – Août 2024



ISSN 2710 - 4699 (Online)

UIRTUS

REVUE INTERNATIONALE DES LETTRES,
LANGUES ET SCIENCES SOCIALES

UIRTUS

<https://www.uirtus.net>

ADMINISTRATION DE LA REVUE

Directeur scientifique

Komla Avono, Maître de Conférences, Université de Lomé

Directeur de publication

Komi Begedou, Maître de Conférences, Université de Lomé

Rédacteur en Chef

Palakyém Mouzou, Maître de Conférences, Université de Kara

Responsable du secrétariat

Nouhr-Dine D. Akondo, Maître Assistant, Université de Lomé

Secrétaires

Essouhouna Tanang, Maître de Conférences, Université de Kara

Mabandine Djagri-Temoukale, Maître de Conférences, Université de Kara

Fo-Koku D. Woameno, Docteur, Université de Lomé

Membres du comité scientifique

Abou Napon, Université Joseph Ki Zerbo
Komla Messan Nubukpo, Université de Lomé
Alou Keita, Université Joseph Ki-Zerbo
Momar Cisse, Université Cheikh Anta Diop
Jean-Philippe Zouogbo, Université Paris Cité
Bernard Kabore, Université Joseph Ki Zerbo
Assogba Guézéré, Université de Kara
Ignace D. Allaba, Université Alassane Ouattara
Kokou Azamédé, Université de Lomé
Mensah Tokpoton, Université d'Abomey Calavi
Nakpane Labanté, Université de Kara
Moufoutao Adjéran, Université d'Abomey Calavi
Gbati Napo, Université de Lomé
Léonard Koussouhon, Université d'Abomey Calavi
Yves K. Sokémawu, Université de Lomé
Kouadio Germain N'guéssan, Université Félix Houphouët Boigny
Cheick Félix Bobodo Ouédraogo, Université Joseph Ki Zerbo

Comité de lecture du présent numéro

Miesso Abalo, Université de Kara	Koutchoukalo Tchassim, Université de Lomé
Delpha Ali, Université de Kara	Boussanlègue Tchable, Université de Kara
Ayi Ayité, Université de Lomé	Abasse Tchagbele, Université de Kara
Assolissim Haloubiyou, Université de Kara	Yao Tchendo, Université de Kara
N'Biémadi Krouma, Université de Lomé	Manzama-Esso Thon-Acohin, Université de Kara
Abraham Mwezino, Université de Kara	Kara
Vinyikê Dzodzi Sokpo, Université de Lomé	Tamégnon Yaou, Université de Kara
Ousséni Soré, Université Joseph Ki-Zerbo	

NORMES EDITORIALES

UN BREF RÉSUMÉ DU STYLE DE FORMATAGE MLA COMME DÉMANDÉ PAR *UIRTUS*, VOTRE REVUE D'EXCELLENCE

À propos de la citation dans le texte

Avec le style de formatage MLA, des citations doivent être insérées dans votre texte pour documenter brièvement la source de vos informations. De brèves citations dans le texte indiquent au lecteur des informations plus complètes dans la liste des ouvrages cités dans votre biographie.

Les citations dans le texte comprennent le nom de famille de l'auteur suivi du numéro de page entre parenthèses. « La recherche est le domaine le plus vaste à explorer » (Zuma 8).

Remarque : Le point sort des parenthèses, à la fin de votre citation dans le texte.

Citation dans le texte pour deux auteurs ou plus

Nombre d'auteurs/éditeurs	Exemple de citation dans le texte
Deux	(Nom de famille de l'auteur et nom de famille de l'auteur) numéro de page Exemple : (Zuma et Lefebvre 57)
Trois ou plus	(Nom de l'auteur et al. Numéro de page) Exemple : (Zuma et al. 57)

Citation dans le texte pour plus d'une source

Si vous souhaitez citer plusieurs sources dans la même citation dans le texte, enregistrez simplement les citations dans le texte comme d'habitude et séparez-les par un point-virgule.

Exemple :

(Zuma 42 ; Lefebvre 71).

Remarque : Les sources de citation dans le texte n'ont pas besoin d'être classées par ordre alphabétique pour le style MLA.

- **Auteur inconnu**

Là où vous mettriez normalement le nom de famille de l'auteur, utilisez plutôt le premier, les deux ou les trois premiers mots du titre de l'ouvrage. Ne comptez pas les articles initiaux comme un, une, le, la, les. Vous devez fournir suffisamment de mots pour indiquer

clairement à quel ouvrage vous faites référence dans votre liste d'œuvres citées.
Si le titre dans la liste des ouvrages cités est en italique, mettez en italique les mots du titre dans la citation dans le texte.

Si le titre dans la liste des ouvrages cités est entre guillemets, placez des guillemets autour des mots du titre dans la citation dans le texte. Selon que la source est en anglais ou en français, conformez-vous au type de guillemets : "... " ou « ... »

Exemples :

(*Biologie cellulaire* 12)

(« Soins infirmiers » 12)

Citer directement

Lorsque vous citez directement à partir d'une source, placez la section citée entre guillemets. Ajoutez une citation dans le texte à la fin de la citation avec le nom de l'auteur et le numéro de page :

Exemple :

L'attachement mère-enfant a été un sujet majeur de la recherche sur le développement depuis que John Bowlby a découvert que « les enfants élevés dans des institutions étaient déficients dans le développement émotionnel et de la personnalité » (Hunt 358).

- **Au cas où il n'y a pas de numéro de page**

Lorsque vous citez des sources électroniques qui ne fournissent pas de numéros de page (comme des pages Web), citez uniquement le nom de l'auteur.

Exemple:

Trois phases de la réponse de séparation : la protestation, le désespoir et le détachement (Zuma).

Citations longues

Qu'est-ce qu'une citation longue ?

Si votre citation s'étend sur plus de quatre lignes, il s'agit d'une citation longue.

Règles pour les citations longues

Il y a quatre règles qui s'appliquent aux citations longues qui sont différentes des citations régulières :

1. La ligne avant votre longue citation, lorsque vous introduisez la citation, se termine généralement par deux points.
2. La citation longue est en retrait d'une virgule vingt-cinq (1,25) centimètres du reste du texte, elle ressemble donc à un bloc de texte.
3. Il n'y a pas de guillemets autour de la citation.
4. Le point à la fin de la citation vient avant votre citation dans le texte par opposition à après, comme c'est le cas avec les citations ordinaires.

Exemple de citation longue

A la fin du récit, les garçons sont frappés par la réalisation de leur comportement :

Les larmes se mirent à couler et des sanglots le secouèrent. Il se livra à eux pour la première fois dans l'île ; de grands spasmes frissonnants de chagrin qui semblaient lui arracher tout le corps. Sa voix s'élevait sous la fumée noire devant l'épave brûlante de l'île ; et infectés par cette émotion, les autres petits garçons ont commencé à trembler et à sangloter aussi. (Zuma 122)

Paraphraser

Lorsque vous écrivez des informations ou des idées d'une source dans vos propres mots, citez la source en ajoutant une citation dans le texte à la fin de la partie paraphrasée.

- **Paraphraser à partir d'une page**

Incluez une citation complète dans le texte avec le nom de l'auteur et le numéro de page (s'il y en a un). Par exemple :

L'attachement mère-enfant est devenu un sujet de premier plan de la recherche sur le développement à la suite de la publication des études de John Bowlby (Zuma 65).

- **Paraphraser à partir de plusieurs pages**

Si les informations/idées paraphrasées proviennent de plusieurs pages, incluez-les. Par exemple :

L'attachement mère-enfant est devenu un sujet de premier plan de la recherche sur le développement après la publication des études de Jean Camara (Zuma 50, 55, 65-71).

Phrases de signalisation

Les lecteurs devraient être capables de passer de vos propres mots aux mots que vous citez sans ressentir un changement brusque. Les phrases d'avertissement fournissent des signaux clairs pour préparer les lecteurs à la citation. Si vous faites référence au nom de l'auteur dans une phrase, vous n'êtes pas obligé d'inclure à nouveau le nom dans votre citation dans le texte, mais incluez plutôt le numéro de page (s'il y en a un) à la fin de la citation ou de la section paraphrasée. Par exemple :

Zuma explique que l'attachement mère-enfant a été un sujet majeur de la recherche sur le développement depuis que Jean Camara a découvert que « les enfants élevés dans des institutions étaient déficients dans le développement émotionnel et de la personnalité » (358).

Utilisation répétée des sources

Si vous utilisez des informations provenant d'une même source plusieurs fois de suite (c'est-à-dire qu'aucune autre source n'est mentionnée entre les deux), vous pouvez utiliser une citation simplifiée dans le texte.

Exemple :

La biologie cellulaire est un domaine de la science qui se concentre sur la structure et la fonction des cellules (Smith 15). Il s'articule autour de l'idée que la cellule est une « unité fondamentale de la vie » (17). De nombreux scientifiques importants ont contribué à l'évolution de la biologie cellulaire. Mattias Jakob Schleiden et Theodor Schwann, par exemple, étaient des scientifiques qui ont formulé la théorie cellulaire en 1838 (20).

Remarque : Si l'utilisation de cette citation simplifiée dans le texte crée une ambiguïté concernant la source à laquelle il est fait référence, utilisez le format de citation complète dans le texte.

Annexe

Si vous ajoutez une annexe à votre document, il y a quelques règles à suivre qui sont conformes aux directives MLA :

1. L'annexe apparaît avant la liste des ouvrages cités
2. Si vous avez plus d'une annexe, vous nommerez la première annexe Annexe A, la deuxième Annexe B, etc.
3. Les annexes doivent apparaître dans l'ordre dans lequel les informations sont mentionnées dans votre travail
4. Chaque annexe commence sur une nouvelle page.

Règles rapides pour une liste de travaux cités

Votre document de recherche se termine par une liste de toutes les sources citées dans le texte de l'article. C'est ce qu'on appelle une liste des ouvrages cités.

Voici huit règles rapides pour cette liste :

1. Commencez une nouvelle page pour votre liste d'œuvres citées (par exemple, si votre article fait 4 pages, démarrez votre liste d'œuvres citées à la page 5).
2. Centrez le titre, Travaux cités, en haut de la page et ne le soulignez pas en gras.
3. Double-interlignez la liste.
4. Commencez la première ligne de chaque citation dans la marge de gauche ; indenter chaque ligne suivante de cinq espaces (également connu sous le nom de « retrait suspendu »).
5. Mettez votre liste par ordre alphabétique. Classez la liste par ordre alphabétique par le premier mot de la citation. Dans la plupart des cas, le premier mot sera le nom de famille de l'auteur. Lorsque l'auteur est inconnu, classez par ordre alphabétique le premier mot du titre, en ignorant les mots a, an, the.
6. Pour chaque auteur, donnez le nom suivi d'une virgule et le prénom suivi d'un point.
7. Mettez en italique les titres des œuvres complètes : livres, matériel audiovisuel, sites Web.
8. Ne pas mettre en italique les titres de parties d'ouvrages, tels que : articles de journaux, magazines ou revues/essais, poèmes, nouvelles ou titres de chapitres d'un livre/chapitres ou sections d'un document Internet. Utilisez plutôt des guillemets.



Sommaire

I. (BOOK) REVIEWS	iii
A Conversation with Tiffany Troy about <i>Dominus</i> , John Reed	1
Constellations of Heat: A Conversation Between Ruth Danon and Tiffany Troy, Tiffany Troy	6
<i>Dark Souvenirs</i> by John Amen, Michellia Wilson	13
Nature as Witness, Where Humans Have Failed to See, Jenny Grassl	16
Therapon, Rebecca Brenner's	20
<i>membership</i> by Preeti Kaur Rajpal, Rebecca Brenner	25
<i>My Infinity</i> , Didi Jackson, Nicole Yurcaba	29
II. ARTICLES.....	iii
Addressing Fatherhood Responsibility in Mark Twain's <i>The Adventures of Huckleberry Finn</i> and Harper Lee's <i>To Kill a Mockingbird</i> , Koffi Miham	35
Exploring the Impact of Globalization on Indigenous Languages: A Comparative Analysis of Ewe and English in Translation, Yaovi d'Almeida	48
L'esthétique de la Covid-19 dans <i>Les enfants de midi</i> de Koutchoukalo Tchassim, Kpatimbi Tyr	66
Heidegger et le destin de la métaphysique : du dépassement de la métaphysique, Yves Armand Akaffou	84
Accaparement des terres en Afrique subsaharienne et sécurité alimentaire, Mahamadou Zongo	100
Étude lexico sémantique des noms des quartiers originels d'Akumafə, une souche du pays waci, Edah Gaméfio Georges Kognanou & Essodina Kokou Pere-Kewezima	124
La dynamique énonciative dans la poésie gabonaise : une exploration de « Sanglotites équatoriales » de Nadia Origo, Catherine Nse Nze épouse Mbeng	138
Motivation des élèves en mathématiques au collège : une analyse de l'usage social des mathématiques, Guy Moussavou	154
Programmes d'éducation scolaire à la responsabilité comme processus	

antagoniste à la radicalisation violente, Massima Pissa, Akizou Beketi & Paboussoum Pari	175
Quand la foi vacille : analyse de la désillusion religieuse dans <i>La paroisse aux serpents</i> de Marcos Ayayi, Michel Mawuli Nuekpe, Samson Dodzi Fenuku & Siddhartha Agortimevor	190
<i>Les impatientes</i> de Djaïli Amadou Amal : entre énonciation et dénonciation du patriarcat, Akpéné Délalom Agbessi & Essotorom Tchao	209
L'assurance maladie universelle au Togo, de la nécessité d'impliquer les ressources linguistiques des patients, Yoma Takounadi & Manale Boredja	224
Tontines sexuelles chez les adolescents scolarisés d'Abidjan : Rite de passage moderne et/ou perversion sexuelle ?, Ekissi Jean Armel Koffi, Esther Doris Ghislaine Yao & Adjé Roland Armand François Kassou	239
Au-Delà des ombres de la rue : Comprendre l'impact du développement psychoaffectif sur les mécanismes de défense adoptés par les enfants en situation de rue à Lomé, Afi Massan Nakou, Ibn Habib Bawa, K. Deladem Azouma & Paboussoum Pari	256
Défis et perspectives de la gestion du foncier urbain à Kara, Madibozi Patasse & Essoguiza Bassanbia	277
Simplicité scripturale et complexité thématique dans <i>L'étranger</i> d'Albert Camus, Lakaza Borozi & Piyabalo Bakolou	301



La dynamique énonciative dans la poésie gabonaise : une exploration de « Sanglotites équatoriales » de Nadia Origo

Catherine Nse Nze épouse Mbeng^a

Article history:

Keywords :

*Apostrophe-Dialogue-Interaction – Scenography
– Subjectivity - Intersubjectivity*

Mots clés : *Apostrophe-Dialogue-Interaction-
Scénographie- Subjectivité-Intersubjectivité.*

Abstract

" Sanglotites équatoriales » is a discourse that reveals a singular dynamic. Through this poem rises a voice that is in tune with that of the oppressed to create a statement that challenges an audience sensitive to cause: to denounce the violence of warlords against the weak populations of the Democratic Republic of Congo and the Central African Republic. The objective of the writer-speaker is to revive these horrible acts, in order to make people aware of the seriousness of the situation. Indeed, the poem becomes a cry of alarm since it exposes a fact that the authorities want to conceal. A descriptive poem, but above all : lyrical one, the sender irremediably leads his multiple speakers to form a community with him. It is in this sense that Nadia Origo's " Sanglotites équatoriales " acquires an intersubjective posture. The aim of this article is to show how the poem " Sanglotites équatoriales " allows the writer-speaker to speak and create a dynamic space of communication. Hence the choice to explore it using the theoretical and analytical tools of the stylistics of enunciation.

Résumé

« Sanglotites équatoriales » est un discours qui révèle une dynamique singulière. A travers ce poème s'élève une voix qui se met en accord avec celle de l'opprimé pour créer un énoncé interpellant à plusieurs moments, un auditoire sensible à une cause : dénoncer la violence des chefs de guerre contre les populations faibles de la République Démocratique du Congo et de la Centrafrique. L'objectif de l'écrivain-locuteur est de faire revivre ces actes horribles, afin de faire prendre conscience de la gravité de la situation. En effet, le poème devient un cri d'alarme vu qu'il expose un fait que les autorités veulent dissimuler. Poème descriptif, mais surtout lyrique, l'émetteur entraîne irrémédiablement ses multiples allocutaires à former avec lui une communauté. C'est en ce sens que « Sanglotites équatoriales » de Nadia Origo acquiert une posture intersubjective. L'objectif de cet article est de montrer comment le poème « Sanglotites équatoriales » permet à l'écrivain-locuteur de prendre la parole et de créer un espace de communication dynamique. D'où le choix de l'explorer en nous servant des outils théorique et analytiques de la stylistique de l'énonciation.

Revue internationale des lettres, langues et sciences sociales © Année. This is an open access article under the CC BY-NC-ND license

[\(https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Corresponding author:

Catherine NSE NZE épouse MBENG

Université Omar Bongo, Libreville, RDC (Centre d'Études et de Recherches Littéraires sur les Imaginaires et la Mémoire (CERLIM)

Email address: catherinense09@gmail.com

^a Université Omar Bongo, Libreville, RDC

Introduction

Rendre compte des postulats de l'énonciation dans le poème de Nadia Origo²⁸ intitulé « Sanglotites équatoriales »²⁹ nous amène à revisiter les fondements de cette poésie gabonaise ancrée sur la valorisation de son patrimoine culturel. En effet, cette poésie a pour objectif de célébrer une nation qui clame son unité. A ce titre, Raphaël Misère-Kouka utilise la notion « la concorde » pour la décrire :

« Concorde » dérive du mot latin « concordia », dont les composants « cum » (avec) et « cor » (cœur), font appel à l'entente, à l'accord, à l'harmonie, bref à l'union des cœurs et des volontés. Dès lors, cette notion prend une signification dense, plaçant les individus de différentes origines en accord des voix ou des instruments en harmonie des sons. La particularité est que ces individus tendent vers un même point, vers un même but. Notre projet n'est pas en marge de cet esprit. Bien au contraire, il montre que les poètes gabonais ici répertoriés, suscitent des aspirations concourantes, participant conjointement à l'élection de leur art ; et qu'ils sont résolus à porter haut les Lettres nationales dans leur combat de libération plurielle. (2000, p. 33-34)

Cette synoptique montre que l'art poétique gabonais est essentiellement tourné vers l'exaltation des valeurs qui unifient ce peuple³⁰. Toutefois, cette vocation ne s'avère pas toujours évidente. On retrouve en son sein un morcellement permettant de distinguer une poésie féminine et même féministe qui se conforte à représenter les blessures de la femme gabonaise³¹ en particulier et africaine en général. C'est dans cette optique que s'inscrit la

²⁸ Nadia Origo est entrepreneure, écrivaine et éditrice gabonaise. Elle est la créatrice de la maison d'éditions La Doxa. Elle s'inscrit dans cette poésie gabonaise en pleine construction.

²⁹ « Sanglotites équatoriales » est extrait du recueil de poèmes intitulé *Sanglotites équatoriales* de Nadia Origo. De fait, notre analyse porte essentiellement sur ce poème qui a prêté son titre au recueil. Sa facture est originale parce qu'elle présente des vers libres auxquels se greffe une écriture en prose. Cette particularité montre que Nadia Origo veut sortir des sentiers battus de la poésie classique.

³⁰ Dans le même sens, Eric- Joël Bekale (99) explore l'univers poétique gabonais. Les signes particuliers de cette poésie se réfèrent à une histoire qui se construit sur un esprit patriotique. Il arrive à la conclusion que les « traditions ancestrales » donnent une valeur symbolique à cette poésie.

³¹ Achille Manfoumbi-Mve (242-271) fait l'analyse des œuvres de trois poétesses gabonaises qui sont : Lucie Mba, Pulchérie Abeme-NKoghe et Marie Constance Zeng Ebome. Il constate que ces auteures évoquent la souffrance des femmes face à cette société qui, inexorablement, tient à accentuer le pouvoir des hommes. Il résulte que la poésie gabonaise est une « plainte » qui s'élève pour évacuer un traumatisme.

poésie de Nadia Origo qui pénètre dans les abîmes de l’Afrique pour dévoiler des situations catastrophiques. S’esquisse de ce fait, une problématique en relation avec le contenu poétique de la souffrance et de la révolte. Il s’agit de parler de ces violences fondées sur le genre. Toute une littérature se met en place pour revendiquer un avenir meilleur. C’est pourquoi, il est judicieux de montrer comment Nadia Origo dans son poème procède à cette interpellation. « Sanglotites équatoriales » s’articule ainsi autour des questions de l’énonciation très pertinentes. Ce qui conduit au protocole interrogatif suivant :

- Comment l’apostrophe permet-elle au locuteur de mettre en scène des allocutaires ?
- Quels sont les différents mouvements de la scénographie dans cette poésie ?
- En quoi cette poésie véhicule-t-elle les postulats de l’intersubjectivité ?

L’objectif de cette étude est de montrer comment la poétesse procède à des différentes manipulations énonciatives afin de dénoncer les maux de société. La démarche discursive et énonciative permet de répondre à ces interrogations lorsque l’on sait que toute œuvre poétique est conditionnée par une dynamique qui met en place des outils concourant à une meilleure lisibilité du fait littéraire.

1. L’apostrophe³², un code de communication singulier

Le poème de Nadia Origo est formulé sous l’angle d’une communication qui, dès les premières lignes, interpelle un interlocuteur afin de construire un système de communication. Il suffit, pour s’en convaincre, de lire ce passage :

À cette femme-sœur dont le destin est résolument assigné à la pire des barbaries humaines dont l’écho se fait entendre dans la brume sourde des forêts équatoriales du Congo et de la Centrafrique. A cette femme victime de viols et d’incestes, dont la guerre s’est faite excuse pour justifier l’horreur et la torpeur. (Origo 27)

De l’ordre de l’allusion, l’invitation du locuteur fait ressortir l’envie de

³² Catherine Fromilhague (102-103) précise que l’apostrophe est une « manipulation du sujet de l’énonciation ». Elle observe aussi que l’apostrophe est du domaine de l’oratoire. C’est un appel que l’on retrouve en poésie lyrique dans le but d’interpeler des « figures féminines ». Elle fonctionne ainsi comme une « figure de communion » entre les interlocuteurs.

raconter une histoire jugée souvent très conflictuelle. Cette perspective souligne que tout émetteur a pour vocation de retranscrire une expérience pertinente. A juste titre, l'énonciateur est celui qui met en évidence cet inconscient collectif qui pousse l'être à se surpasser. Dans la poésie contemporaine en général et surtout gabonaise en particulier (en pleine construction), le locuteur est le symbole de la diffusion d'un message hors du commun. Par un code spécifique, il le transmet à un ou plusieurs interlocuteurs. Chez Nadia Origo, l'interpellation est le moyen par excellence de cette transmission.

L'apostrophe est liée à deux adresses qui rendent compte de l'audace du locuteur à former avec elles un triangle consensuel. En effet, l'appel le plus visible est celui de ce premier allocutaire qui est à l'origine du discours. Cet allocutaire prend une forme précise dans le poème puisqu'il est désigné par des vocables qui renvoient à sa nature « femme », au lien de parenté, et par la même occasion à une forme d'affectivité fraternelle « sœur ». Par conséquent, en s'adressant à elle, le locuteur établit une communication qui paraît de l'ordre de l'intime.

Puis, la seconde adresse, qui, implicitement, convoque le lecteur, semble révéler un énoncé sérieux où le locuteur fait passer un message à la communauté. Il s'agit d'interpeller le plus grand monde pour débattre d'un fait de société : la violence. Dans ce cas précis, le locuteur est défenseur d'une cause qui peut émouvoir son interlocuteur. Sa mission est de le convaincre à adhérer à une cause. Ces deux adresses sont la première composante d'un code communicationnel triangulaire construit par un locuteur qui converse en même temps avec ses deux interlocuteurs. Ce schéma est le plus représentatif du genre poétique qui, à l'origine, nécessite un jeu de langage interactif. En parlant d'un poème de Saint-John Perse³³, Michèle Monte arrive au même constat :

L'auteur invisible met ici en scène à la fois un locuteur à la première personne et des personnages qui en sont les figures animatrices. Le poème est d'abord récit d'une scène où un « Narrateur » apostrophe des allocutaires indéterminés, puis apparaît un « nous » destinataire de sa parole, et vers la fin du poème un « je » qui est décrit comme porteur d'une adjonction

³³ Monte effectue une analyse du deuxième poème de la section I de « Vents » (1946) afin de démontrer que la dynamique évocatrice est liée finalement à l'apostrophe. On remarque que le poème de Nadia Origo s'aligne dans cette même trajectoire.

argumentaire. Dans la mesure où les pensées et les actes des différents interlocuteurs se rejoignent. (327)

L’apostrophe est le principe initial de ce poème qui met en scène un locuteur qui se constitue en sujet parlant pour élaborer un discours contenant des informations et des interrogations. On considère que l’émetteur est responsable des opérations du langage. C’est pourquoi il manipule la parole, afin de faire ressortir les différentes positions qui montrent la gravité de la situation. Ce processus met en exergue l’originalité du discours.

À travers cet énoncé, le locuteur est l’expression d’une dénonciation virulente du mal fait aux femmes. Ce caractère démonstratif de l’œuvre fait du locuteur un sujet parlant qui signifie sa position à ses différents interlocuteurs. Comme le souligne fort justement ces vers de la poétesse gabonaise :

Je pleure avec elle,
Je crie avec elle,
Je l’ai entendue crier,
Mais son cri est lointain,
Son cri est orphelin.
Couchée sur des feuilles de bananier
Elle peine à se relever. (Origo 27)

La primauté de la parole se réfère à un locuteur qui, à la fois, expose ses sentiments et décrit les conditions de vie misérable de l’objet de son discours. L’énonciateur assume ses pensées et se propose d’associer d’autres partenaires à son action. Le poème devient ainsi une vie, une force et un combat légitime contre la violence. Cette assumption est visible par un lien entre les partenaires de la communication. Dans cette optique, le déictique « je » est immédiatement adjoint au déictique « elle ». Cette jonction permet d’une part de dénoncer les actes barbares, et de l’autre de créer une conscience collective. La prise de parole du « je » est importante parce qu’elle établit déjà un désir radical de renverser une situation initiale. D’où l’intimité entre le « je » et le « elle », est essentielle. En fait, cette communion se rapporte aux troubles du monde où s’inscrit l’histoire des interlocuteurs.

Par ailleurs, le déictique « elle » qui au début du poème semble dépendant du « je », prend la parole et change de statut. En attestent les vers ci-après :

Guillotinez-moi, implore-t-elle !
Je suis la honte,
Je veux ma tombe !

Où es-tu Mort ?

Montre ton aiguillon et embrasse-moi !

Je dis non, non tu ne mourras pas. (Origo 29)

De ce qui précède, il s'installe entre le « je » locuteur et « elle » devenue « je », une conversation irréaliste qui situe le principe de la communication dans un axe où l'interlocuteur est maintenant appelé coénonciateur. Il résulte que l'apostrophe, dès lors, s'inscrit dans une dynamique d'échange verbal qui attribue à l'interlocuteur la possibilité de se désolidariser du locuteur originel, afin d'accomplir sa propre expérience langagière. Dans un esprit de partage, le locuteur délègue la parole au coénonciateur pour justifier les tensions de l'énoncé. En fait, l'orientation émotionnelle de l'interlocuteur ne surprend pas le lecteur étant donné qu'il a été, au préalable, désigné comme un être faible. Fondé sur un acte factuel, l'allocutaire prend une forme physique qui lui permet de se mouvoir et de montrer ses désirs. Cette situation entre en vigueur par l'aspect dialogal émanant d'un discours à la fois direct et indirect. De plus, les modalités exclamative, injonctive et interrogative se rapportent à ce code de la communication. Ces trois marqueurs modaux ramènent à un jeu expressif. Nous assistons ainsi à une modalisation qui peint la souffrance de tous les interlocuteurs. La conséquence est que le « je » locuteur s'efface et se dilate pour laisser la place à un « nous » implicite. Il faut dire que les acteurs de la communication dans « Sanglotites équatoriales » se définissent par un acte de langage fusionnel. De ce fait, le dialogue amorce un discours interactif. Kerbrat-Orecchioni rappelle, à ce sujet, que tout acte de communication est formulé sur le postulat de l'interaction :

Pour la théorie standard, la circulation des actes de langage se fait à sens unique, et de façon fort simple : un locuteur transmet à un auditeur son intention illocutoire, par le biais d'un énoncé doté de la « force » appropriée (la seule sophistication apportée à ce modèle étant la possibilité des formulations indirectes). (55)

L'interaction³⁴ est la capacité du locuteur à entrer en osmose avec son interlocuteur et de partager un espace scénique conventionnel qui se traduit par la mise en relief d'une scénographie en pleine mutation.

³⁴ On comprend aisément que l'apostrophe est un code de communication qui permet au locuteur de donner au destinataire une forme physique, psychologique et morale dans le but de créer une relation interactive.

2. De l’apostrophe à une scénographie en mouvement

L’expérience poétique suggère la mise en place d’un espace où se déploie l’acte de langage. En poésie, la scène est un lieu discursif qui permet aux différents interlocuteurs de définir des perspectives existentielles.

Fondé sur l’expérience humaine, le poème « Sanglotites équatoriales » représente une première scène justifiée par le titre qui nous plonge dans un récit hors du commun. Effectivement, ce titre anticipe déjà le discours que le locuteur veut diffuser. Les circonstances relatives à cette nomination orientent le récit vers une exposition de l’autoritarisme et de la tyrannie des hommes politiques. En relation avec une dominante lexicale qui montre l’oppression des populations, le titre est le relais d’un discours qui n’est pas aisé à prononcer parce qu’il relève d’un rapport de force entre plusieurs entités. Il suffit ainsi de procéder à son décryptage pour comprendre qu’il s’agit d’un langage allusif qui a pour fonction d’attirer l’attention du plus grand nombre. L’assemblage atypique de ces deux mots « sanglotites » et « équatoriales » renvoie à une dynamique qui exige au locuteur de créer un langage contextuel pour éclairer le lecteur. On n’est pas loin d’une expression figée permettant au locuteur de se positionner et d’insérer un langage allégorique. Le mot « sanglotites » par exemple peut avoir une double origine : sang et sanglot. De ce fait, la locution « sanglotites équatoriales » illustre la peur, la souffrance et la violence que ces peuples qui vivent au-dessous de l’Equateur subissent en permanence.

Toutefois, une distance demeure entre cet état chaotique que le titre présente et la fin du message des interlocuteurs qui, en somme, renvoie à l’envie de combattre afin de revendiquer la justice. Le titre devient ainsi un « anti-miroir³⁵ » qui dénote avec la pensée finale du locuteur. C’est pourquoi, la scénographie dans ce poème s’articule autour des objets que le locuteur énonce comme des vérités générales. Dans cette lignée, Dominique Maingueneau précise :

Les types de scénographie mis en place indiquent obliquement comment les œuvres définissent leur relation à la société et comment dans cette société on peut légitimer l’exercice de la parole littéraire. (...).

Mais pour ne pas se dégrader en simple procédé, la scénographie de

³⁵ Selon Maingueneau (127), « l’anti-miroir » est aussi une scène qui fonctionne comme un paradoxe à la scène initiale. C’est dans ce contexte que s’énonce une scénographie prophétique où se négocie l’espoir d’un monde meilleur. Le titre semble alors être le « repoussoir » de la scène finale.

l'œuvre doit se soumettre en une double contrainte. D'un côté, elle doit être à la mesure du « contenu » de l'énoncé qu'elle rend possible : pas de scénographie prophétique si le texte n'offre pas un tableau saisissant du juste persécuté. De l'autre, elle doit être en prise sur la configuration historique où elle apparaît. (134-135)

La scénographie³⁶ permet donc de mesurer les fluctuations sociales qui donnent naissance à une œuvre d'art. Si l'on considère que la poésie amène à contempler le beau, elle intègre en son sein des figures iconiques provenant d'un champ social défini. A ce sujet, « Sanglotites équatoriales » s'inscrit non seulement dans une envie d'instruire et de conduire l'être à dépasser les limites du réel, mais aussi de reproduire le passé.

Ainsi, la scénographie dans ce poème se soumet alors à cette double contrainte puisque le locuteur assimile la dure réalité à un imaginaire parfois déconcertant et ce, dans le but de construire un fait poétique sans précédent. En témoignent les deux scénographies établies à travers un tableau segmenté :

En Centrafrique et en République Démocratique du Congo des milliers de femmes sont violées chaque année dans les forêts ; lieux de retranchement des rebellions armées qui terrorisent les villageois et enlèvent aux familles, les jeunes hommes et les jeunes filles pour en faire des objets au service de la barbarie. Les jeunes filles sont violées, torturées et traitées comme des esclaves au vice des chefs de guerre. Le 08 mars de chaque année est célébré à travers le monde la journée de la femme, ma pensée va donc à ces femmes. Sanglotites Equatoriales est ma partition pour pleurer avec elles et leur dire que je pense à elles, que je nourris l'espoir d'un jour meilleur pour elles et pour cette belle contrée africaine. (Origo 30.)

La scénographie de l'histoire est un récit qui fait appel à la mémoire collective pour relater des événements importants d'une communauté déterminée. A partir de ce moment, le locuteur plante un décor qui permet de raviver les souvenirs que la société veut enfouir dans l'inconscient. L'originalité du tableau de l'histoire dans « Sanglotites équatoriales » est qu'il se compose de protagonistes dissemblables qu'on peut énumérer : « les

³⁶ Empruntée au lexique théâtral, la scénographie désigne la matérialisation du discours d'une œuvre littéraire en plusieurs scènes. Il faut aussi préciser que la scénographie de l'œuvre renvoie à la spécificité de la parole d'un énoncé. Dans ce cas précis, la scénographie est différente d'une œuvre à une autre. Notre analyse contribue à mettre en lumière la scénographie du poème « Sanglotites équatoriales ».

femmes, les jeunes hommes, les jeunes filles et les chefs de guerre ». Cette configuration crée une image violente lorsqu'on se rend compte de la gravité de la situation. En fait, la mémoire collective, ici, n'est pas au service d'une cause noble, mais d'un acte ignoble qu'il faut dénoncer. Par conséquent, un lieu unique faisant référence à une topographie sinueuse est exposé. La forêt équatoriale est l'endroit où ces actions meurtrières sont commises. Le locuteur invite alors le lecteur à regarder ce qui se passe dans cette forêt. Son regard est soumis à la représentation de ces exactions de tout genre, dans la mesure où la scène retrace exactement cette violence. Il s'agit ici de décrire dans les moindres détails, afin de donner une pertinence à l'énoncé. C'est un des postulats de la scénographie, comme le dit Maingueneau :

L'œuvre se légitime en traçant une boucle : à travers ce qu'elle dit, le monde qu'elle représente, il lui faut justifier tacitement la scénographie qu'elle impose d'entrée. (...). L'œuvre trace ainsi des boucles, donnant ainsi au lecteur un monde tel qu'il appelle la scénographie même qui le pose, et nulle autre. (131)

En rapport avec la thématique de la violence, la scénographie de l'histoire s'articule autour d'un monde que le locuteur dénonce avec véhémence. Ce monde, qui est l'ordre du réel, est marqué par la topographie de la forêt qui est le symbole d'un lieu dense, retiré et inaccessible. Cette perception fait d'elle un espace clos où la vie est chaotique.

L'autre aspect de la scénographie de l'histoire est lié, évidemment, à la chronographie. Dans cette forêt close, le monde semble en dysfonctionnement. On ne peut, dès lors, rechercher des repères sans envisager toutes les composantes du temps qui sont le passé, le présent et le futur. Cette démarcation horizontale est flexible dans ce poème où la cruauté prend le dessus sur tous les autres principes. Toutefois, les marqueurs de temps indiquent l'alternance des actions. On peut, citer la période du « 08 mars », qui est statique, parce qu'elle représente une date commémorative pour ces nations luttant contre les discriminations faites au genre féminin. Les modalités temporelles telles que « maintenant » renvoient à l'actualité du sujet de ce poème. Le temps prend aussi une tournure interrogative à travers le modalisateur « quand » qui relève d'un jeu de questions-réponses ayant pour fonction de conduire à un dialogue sérieux. C'est d'ailleurs cet instant qui se formalise dans le poème comme un acte hors du réel. Il n'est pas possible ainsi de distinguer les périodes constituant cet événement littéraire. En parlant de

L'Instant comme mesure d'une action, Bachelard affirme qu'il est parfois impossible de procéder au découpage des différents moments d'une histoire. Ainsi qu'il le rappelle : En effet, si l'Instant est une fausse césure, le passé et l'avenir vont être bien difficiles à distinguer puisqu'ils sont toujours artificiellement séparés. Il faut alors prendre la durée dans une unité indestructible. (16)

La scénographie de l'histoire dans « Sanglotites équatoriales » décrit cette actualité de ces contrées d'Afrique Centrale où la violence a transformé des personnes libres, à l'origine, en des esclaves. Ce fait historique est particulier entendu qu'il concerne la communauté internationale.

La scénographie de la conversation³⁷, quant à elle, est issue du processus de communication que toute œuvre intègre. Il convient de souligner encore que le langage poétique se formule dans une dimension interactive qui, dans ce poème, réunit trois instances : le locuteur, l'allocutaire et le lecteur. De cette nomenclature surgit un discours qui se modèle en une scène logique permettant à chaque intervenant de montrer sa spécificité. C'est dans ce sillage que la scénographie de la conversation se construit en se subdivisant en deux mouvements.

Le premier désigne une intimité entre le locuteur et le lecteur. Comme l'expose Nadia Origo :

Elle peine à se relever.
Un retour sourd,
Un retour lourd.
Elle traîne le pas,
Elle traîne les maux.
Elle n'a rien à dire,
Elle a vu pire.
Le fer l'a maculée,
Elle a respiré l'enfer. (27-28)

De l'ordre du descriptif, le premier mouvement ramène à ce locuteur qui donne des informations sur un fait. Par le truchement des vers ci-dessus, le locuteur rapporte par des termes assez pathétiques la vulnérabilité de cette femme qui a été agressée. Le déictique « elle » souligne un lien anaphorique

³⁷ Elle se fonde sur l'échange verbal. Elle renferme ainsi plusieurs scènes de dialogue ou de trilogues. Le lecteur a l'impression d'assister à une conversation entre des protagonistes sur un sujet délicat.

qui montre l'insistance du locuteur à décrire l'état du sujet. C'est qu'en effet, le rôle de l'émetteur est de constater, puis de relater au lecteur ce qu'il a pu voir. Le caractère constatif prend en charge la parole pour décrire correctement la scène.

Ce locuteur-responsable a aussi la mission de convaincre son auditoire. La scène est originale entendue qu'elle met en évidence la rencontre des interlocuteurs qui ne sont pas dans un même espace, mais qui ont une vision différente de l'acte. Le locuteur dévoile ses sentiments face à cet acte sanglant, alors que le destinataire est bipolaire dans la mesure où il a le choix d'adhérer au discours.

Le deuxième, pour sa part, s'articule autour d'un trilogue³⁸ composé du locuteur, de l'allocutaire et du lecteur. C'est dans cette perspective qu'il faut lire ces vers:

Je suis la honte,
Je veux ma tombe !
Où es-tu Mort ?
Montre ton aiguillon et embrasse-moi !
Je dis non, non tu ne mourras pas. (Origo 29)

Le dynamisme de la parole s'inscrit dans une trajectoire performative donnant à l'allocutaire le droit de s'exprimer et, dès cet instant, de signifier la véracité des interventions du locuteur. La singularité de cette scène est qu'elle relève de la théâtralisation. Par un langage mimétique, l'allocutaire s'installe peu à peu sur la scène. Nous pouvons noter les modalisateurs exclamatif et interrogatif qui montrent la performance de son discours. En réalité, nous assistons à la métamorphose de cet allocutaire qui était auparavant un objet puis progressivement un être résigné et, enfin, un personnage résilient. A l'exemple d'une pièce de théâtre, le locuteur et l'allocutaire parlent directement sans un intermédiaire. Cela implique que le deuxième interlocuteur, qui est le lecteur, prend la position d'un spectateur regardant des acteurs sur la scène. Dans ce cas précis, le retrait du lecteur suppose qu'il est scrutateur et il intervient comme une conscience morale. Cette stratégie est importante parce

³⁸ Il faut dire qu'un trilogue renvoie à un espace communicationnel qui se formule en triade. C'est dans cette perspective que Kerbrat-Orecchioni et Christian Plantin (1-3) soulignent le caractère évolutif de cette notion selon les circonstances. En effet, la dimension scénique d'un poème se rapporte à cette capacité de représenter simultanément « ceux qui parlent », « ceux qui regardent » et « ceux qui écoutent ». Il est primordial dans « Sanglotites équatoriales » de distinguer ce jeu de communication entre locuteur, allocutaire et lecteur.

que la triade permet l'élaboration d'un énoncé discursif construit par les différentes opinions des interlocuteurs. Dans « Sanglotites équatoriales », l'espace discursif est lié aux argumentations sur la thématique de la violence. Soumise aux multiples fluctuations du poème, cette scénographie en mouvement aboutit alors à une interaction dévoilant une intersubjectivité.

3. Dynamique énonciative ou posture cohérente de l'intersubjectivité

Dans une période initiale, « Sanglotites équatoriales » est une scène pathétique qui représente une tragédie, une situation déchirante : les crimes commis contre les populations civiles de la République Démocratique du Congo et de la Centrafrique. Ces crimes, qui amènent le locuteur à prendre conscience d'une barbarie qu'il faut à tout prix dénoncer. Devant cette vision dramatique, le locuteur est troublé et saisi d'une envie de bouleverser cette situation chaotique érigée en norme. Ne suffit-il de lire ces vers de l'auteure pour le comprendre :

Le dos courbé,
Lsa tête chargée,
Les pieds gercés,
Les mains lacérées,
Elle fuit mon regard,
Mais je cherche son pardon.
Je cherche ma repentance pour couvrir mon silence. (Origo, 2014,

p. 28)

Nous en déduisons que le locuteur ne veut pas seulement être un transcritteur, mais aussi celui qui prend la parole pour agir. Affecté par ces circonstances incongrues, il se retranche afin de rechercher la matière pour répondre à cette question. C'est là qu'intervient l'aspect lyrique de l'énoncé. Il s'agit de mettre en exergue les sensations et les sentiments du locuteur³⁹ face à ce drame. Il est nécessaire, dès ce moment, d'envisager de décrire sa douleur. Le déictique « je » et ses diverses tournures « me, ma, mon, moi » est le premier élément qui renvoie à la notion littéraire du lyrisme. Il faut dire que le « je » montre l'implication du locuteur dans ce poème. En s'affirmant à travers ce déictique, le locuteur accepte de dévoiler au public sa tristesse et sa douleur.

³⁹ La configuration du lyrisme est établie par un processus qui mêle raison et imagination afin de créer un langage qui suscite les émotions du lecteur.

Cet engagement est perceptible lorsqu'il apostrophe ses interlocuteurs. Le principe de l'adresse est fondamentalement une envie de se confier. Il ouvre ses pensées à tous ces personnages qui comprennent ses émotions. D'ailleurs, les thèmes, qu'il aborde, permettent d'explorer sa conscience ainsi que le confirme le champ lexical de la douleur « courbé, gercé, lacéré ». Reliée à la violence, la souffrance est une sensation physique et morale dans le poème. Il suffit de voir la description ci-dessus pour constater que la violence résulte des actions des chefs de guerre. En conséquence, le locuteur se sent coupable de s'être enfermé dans un mutisme.

Le lyrisme est donc une forme permettant de voir le point de vue du locuteur et des interlocuteurs. Il est la marque essentielle de toute œuvre poétique. Dans le même sens Molinié affirme que : On peut soutenir que le lyrisme caractérise une part énorme de la littérature. On peut aussi tenter de qualifier le lyrisme en disant que c'est à la fois le signe et le résultat de l'épanouissement de la subjectivité. (37)

Le lyrisme se présente comme le fondement de la subjectivité⁴⁰ dans une œuvre littéraire. Par subjectivité⁴¹, on entend la responsabilité d'un locuteur qui prend en charge un discours. Il existe au cœur d'un acte énonciatif, un sujet assumant des idées précises et ayant la lourde tâche de révéler un point de vue, une prise de position ou encore un jugement. Comme l'indique nettement ces propos :

Mais elle cherche encore le renard,
Le regard hagard,
Elle se barricade.
Dommage,
Le veinard est dans sa tête.
Je n'existe pas.
Je ne mérite pas son attention.
Alors je veille et j'attends patiemment qu'elle revienne. (Origo 28-29)

⁴⁰ Le principe de la subjectivité chez Emile Benveniste (77) consiste en un questionnement des faits du langage. Il met en évidence la relation entre la parole et la subjectivité. Dans le même sillage que Benveniste, Kerbrat-Orecchioni (2014, p. 39) affirme que les déictiques sont des « unités » d'une subjectivité particulière.

⁴¹ Benveniste (259-260) présente la subjectivité comme « la capacité du locuteur à se poser comme sujet ». Il est indispensable, dès ce moment, de rechercher les traces qui révèlent la sincérité des émotions de ce locuteur.

En décrivant les conséquences de la violence endurée par les femmes de la Centrafrique et de la République Démocratique du Congo, le locuteur juge les chefs de guerre coupables de cet acte ignoble. Il semble que le locuteur a choisi de dénoncer et de défendre les plus faibles. En effet, les sentiments du locuteur font écho à cette prise de position déterminée et visible à travers les marques subjectives qui jalonnent l'énoncé. Le premier signe est indéniablement le déictique « je ». Assurément, il rappelle que tout locuteur a la mission de s'exprimer au sujet d'un fait. La détermination du locuteur dans « Sanglotites équatoriales » est perceptible par le fait qu'il veut non seulement exposer ces criminels, mais surtout redonner un regain d'espoir aux victimes. La subjectivité s'accompagne, dès ce moment, d'un vocabulaire à la fois affectif et évaluatif. La marque affective renvoie à l'attention que le locuteur porte au sujet (la femme) qui a été agressé. Comme en attestent les expressions : « je veille », « j'attends patiemment » qui montrent l'angoisse de l'énonciateur. Le fait subjectif est en relation directe avec l'état émotionnel du locuteur qui doit faire preuve de résilience mentale malgré sa frayeur. La marque évaluative, quant à elle, renvoie à l'isotopie du regard. La perception, que l'émetteur donne de la scène, est renforcée par une interprétation. En fait, il devient la conscience du sujet. En se mêlant à lui, il peut percevoir la hantise qui l'habite et la formaliser à travers la figure allusive du « renard » comme le souligne l'ironie d'un langage paradoxal sous la forme d'une rime en « ard ». Il résulte que les vocables « renard » et « veinard » rappellent la fourberie des chefs de guerre. Le locuteur associe sa vision à celle des victimes. Cette alliance a pour conséquence, une union entre le locuteur et le sujet qui se transforme en une évaluation dévalorisante. Comme une affection qui contamine un environnement défini, le locuteur et le sujet sont souillés et ne forment plus qu'une entité. Les vers suivants permettent de s'en convaincre :

Viens et vis avec moi
Je me chargerai de tes sanglots,
Je te ferai écho,
Pour toi c'est maintenant l'heure du repos. (Origo 30)

Cette scène inattendue entre le locuteur et l'allocutaire révèle que tous deux ont le même point de vue sur la violence. Effectivement, le combat, que mène le locuteur, fait écho à la préoccupation de l'allocutaire. Dans un ton volitif avoisinant la sommation, le locuteur crée un flou visuel, puisqu'il redevient le seul détenteur de la parole.

Cette scène démontre, à juste titre, qu'il existe une solidarité entre le locuteur et le sujet. Lorsque le sujet devient un allocataire, qui utilise le déictique « je » pour confirmer les propos du locuteur, il s'installe une interaction dans le discours qui se formalise par une notion que Monte énonce en ces termes : La relation intersubjective est appréhendée linguistiquement par l'étude des modalités phrastiques et par la détermination des points de vue construits par le discours et validés ou non par les interlocuteurs. (337)

Le positionnement du locuteur dans le poème est inséparable de celle de l'allocataire. La relation entre eux a pour origine, l'expérience commune. Les modalités intersubjectives renvoient, au préalable, au principe de l'apostrophe qui a permis d'établir la communication. Le dialogue se présente comme la voix par excellence de l'intersubjectivité, vu qu'il permet aux différents interlocuteurs de partager un seul espace du discours. Dans le cas de ce poème, la violence construit un lieu discursif où des variations sensibles présentent l'état physique, les émotions ou les sentiments des interlocuteurs. La notion d'intersubjectivité est ainsi placée sous le signe des correspondances dans le sens où le locuteur s'assimile à l'allocataire.

Conclusion

La dynamique énonciative est singulière dans « Sanglotites équatoriales » de Nadia Origo parce qu'elle a pour origine une action qui marque l'histoire d'une communauté. En la transposant en fait poétique, le locuteur mêle différentes voix dénonçant les violences perpétrées contre une catégorie sociale. La posture de l'émetteur est d'apostropher des destinataires pour former une unité qui met en scène les conséquences de ces actes. Il apparaît, dès lors, une scénographie double qui rend compte de cette histoire et permet de même aux victimes d'exister, afin d'exorciser ce passé et de penser à un avenir meilleur. Cette lueur d'espoir est le point culminant de cette poésie au travers de laquelle le locuteur et les allocataires parlent un même langage. C'est à ce niveau que l'interaction devient visible afin de décrire une sensibilité menant inexorablement à l'intersubjectivité.

Travaux cités

Bachelard, Gaston. 1932, *L'Intuition de l'Instant*, Paris, Editions Gonthier.

Bekale, Éric Joël. 2013, *50 Figures de la littérature gabonaise*, Achères, Editions Dagan.

- Benveniste, Emile. 1966-1974, *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard.
- Fromilhague, Catherine. 2015, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. Plantin, Christian. (Sous la direction de), 1995, *Le Trilogue*, Presses Universitaires de Lyon.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 2014, *L'Énonciation*, Paris, Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 2016, *Les actes de langage dans le discours*, Paris, Armand Colin.
- Maingueneau, Dominique. 1993, *Le Contexte de l'œuvre Littéraire Énonciation, écrivain ; société*, Paris, Dunod.
- Misere-Kouka, Raphaël. 2000, *Anthologie des poètes gabonais d'expression française* Tome I, Paris, L'Harmattan.
- Manfoumbi-Mvé, Achille. 2013, « Incursion féminine dans la production poétique du Gabon : écriture psychanalytique et purgation des souffrances chez Lucie Mba, Pulchérie Abeme » in *Les Écritures gabonaises : histoire, thèmes et langues*, Tome 2, Libreville, Editions Odette Maganga, pp. 242-271.
- Molinié, Georges. 1993, *La Stylistique*, Paris, Quadrige PUF.
- Monte, Michèle. 1999, « Auteur, locuteur, éthos, et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie. » in *StylistiqueS*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 325-342.
- Origo, Nadia. 2014, *Sanglotites Equatoriales*, Paris, La Doxa.

How to cite this review :

MLA : Nse Nze, Catherine épouse Mbeng, « La dynamique énonciative dans la poésie gabonaise : une exploration de « Sanglotites équatoriales » de Nadia Origo », *Uirtus* 4.2 (août 2024) : 138-153.