

L'ALCHIMIE DE L'ELLIPSE DANS *COCOGIRL* DE RODRIGUE ATCHAOUÉ

Dilone Ograbakou ABAGO

Université de Kara, Togo

dilone.abago@gmail.com

Résumé : L'objectif de cette réflexion est de montrer, à l'aune de la narratologie et de la stylistique la force créatrice de l'ellipse dans *Cocogirl* de Rodrigue Atchaoué. L'auteur pratique le récit écourté en diminuant des parties narratives et en supprimant des passages explicatifs. L'impression d'incomplétude affichée formellement est une chimère car le but de l'auteur, dans ce roman dont le thème central est la guerre, est de diminuer les scènes d'horreur afin de préserver l'intégrité psychologique du lecteur. Le roman ne perd aucunement sa nature générique de récit de guerre, bien au contraire, par cette narration minimale, l'auteur s'est montré très créatif en livrant le vrai visage de la guerre et en sensibilisant davantage le lecteur. L'ellipse a servi de tremplin à Atchaoué pour traduire son aspiration d'une société de paix et de prospérité.

Mots clés : ellipse, guerre, alchimie, paix

Abstract: The objective of this reflection is to show, in the light of narratology and stylistics, the creative force of the ellipsis in *Cocogirl* by Rodrigue Atchaoué. The author practices the shortened narrative by diminishing narrative parts and deleting explanatory passages. The impression of incompleteness displayed formally is a chimera because the author's goal, in this novel whose central theme is war, is to reduce the scenes of horror in order to preserve the psychological integrity of the reader. The novel in no way loses its generic nature of a war story, on the contrary, through this minimal narration, the author has shown himself to be very creative in delivering the true face of war and making the reader more aware. The ellipsis served as a springboard for Atchaoué to translate his aspiration for a society of peace and prosperity.

Keywords: ellipsis, war, alchemy, peace

Introduction

A l'instar des *Rescapés de l'indifférence* de son compatriote Jean-Patrice Dako, *Cocogirl* du romancier béninois Rodrigue Atchaoué agite le thème de la guerre. Les deux auteurs ont la particularité de mettre au centre de leur intrigue un personnage-type : les enfants-soldats. Cependant, sur le plan scripturaire, ils se distinguent nettement. Contrairement à Dako qui dépeint la guerre de façon vive et crue, Atchaoué

opte pour une plume plus ou moins douce et discrète. Cette écriture repose sur l'usage d'une ressource stylistique : l'ellipse. Qu'est-ce donc que l'ellipse ? Elle est une figure du discours qui « consiste dans la suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il ne reste ni obscurité ni incertitude. » (P. Fontanier, 1977, p.305). L'ellipse affecte plusieurs unités linguistiques : la phrase, l'énoncé, le discours ou le texte. Elle investit le cadre romanesque, poétique, dramatique, cinématographique, etc. Pour tout dire, l'ellipse se résume à la suppression, à l'omission d'éléments dans un énoncé ou un texte. Le roman d'Atchaoué foisonne de vides, de manques, de blancs. Ce refus de la plénitude narrative a incontestablement un rapport avec le thème de la guerre. La prédilection du silence, nous semble-t-il, rend problématique l'étiquetage de *Cocogirl* comme un récit de guerre. De multiples questions s'imposent alors. Qu'a-t-on supprimé ou tu dans le récit d'Atchaoué ? Quelles sont les modalités de cette suppression ? Est-elle consciente ou non ? Si les éléments ou les faits supprimés sont requis pour la compréhension du roman, pourquoi l'auteur procède-t-il ainsi ? Peut-on considérer ce choix stylistique comme une stratégie littéraire ? Notre réflexion se propose de mettre en lumière la puissance créatrice¹ de l'ellipse dans la narration d'Atchaoué. Il importe de convoquer la narratologie qui est « la théorie du récit, étude de ses lois générales et de ses traits spécifiques (narrativité), ainsi que des variantes possibles dans leur mise en œuvre concrète » (H. Van Gorp, 2005, p.323) et la stylistique dont l'objectif est « l'analyse et l'interprétation des faits langagiers, essentiellement dans un texte littéraire » (B. Buffard-Moret, 1998, p.7). Le présent travail s'articule autour de trois noyaux. La première partie précise l'objet et les modalités de l'ellipse dans *Cocogirl*. La deuxième, quant à elle, porte sur les enjeux de l'écriture elliptique. La troisième partie étudie des ressources stylistiques auxiliaires de l'ellipse.

¹ C'est ce que nous entendons par le terme « alchimie ».

1. L'objet et les modalités de l'ellipse

« En narratologie, l'ellipse désigne un raccourci aboutissant à la suppression de certains événements », écrivent J. Gardes Tamine & M-C. Hubert (2011, p.67). L'analyse approfondie de *Cocogirl* révèle des suppressions de faits dans la trame de l'histoire, entachant plus ou moins sa continuité. Qu'est-ce qui est alors omis dans l'intrigue ? Comment s'opère la suppression ?

1.1. La guerre

Cocogirl se range inmanquablement dans la catégorie générique des récits de guerre. La thématisation de la guerre dans la littérature africaine n'est pas récente, elle date des années 1960. Les conflits sanglants, les conflits fratricides ont jalonné l'histoire de l'Afrique et les écrivains africains en ont fait une source d'inspiration. *Kotawali* (1967) de Guy Menga, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1973) d'Emmanuel Dongala, *Monnè, outrages et défis* (1990), *Allah n'est pas obligé* (2000), d'Ahmadou Kourouma, etc. sont des œuvres révélatrices de l'engouement des Africains à cette thématique. Les récits de guerre sont reconnaissables par la récurrence de certains éléments. Léon Riegel met en avant « les conditions hygiéniques ! [...] La crasse accumulée, le sang répandu, les détritits innombrables, les immondices, les cadavres qui s'entassent souvent dans le no man's land qu'il est impossible d'enterrer » (1978, p.192). Le roman d'Atchaoué laisse transparaître ce décor lugubre. Deux victimes de guerre sont au centre de ce récit : Claudy et Sylvia. Chacun à sa manière, témoigne de son douloureux passé. Mais, comment relatent-ils la guerre ?

La narration des faits dans ce roman est singulière et le lecteur peut légitimement s'interroger sur sa véritable catégorie générique. Est-ce vraiment un récit de guerre ? A priori, la réponse est négative, si le lecteur se limite seulement au péri-texte. En effet, certains éléments paratextuels comme le titre et le contenu de la postface de ce roman lui confèrent une coloration sentimentale. D'évidence, le silence thématique caractérise le titre de ce roman. Francis Vanoye affirme que « le titre programme la lecture par les effets qu'il produit, les informations qu'il livre concernant le contenant, le contenu ou le type du récit » (1992, p.15). Il établit le

premier contact entre le lecteur et l'œuvre. Certains critiques affirment que le titre est le résumé le plus concis du livre. Philippe Hamon le définit comme « un endroit stratégique » (1982, p.138). Le titre de ce roman se refuse d'être la « prévision de l'avenir du texte ». Il n'élucide ni le mystère du contenu, ni la lisibilité de la vraisemblance du réel attendu. Atchaoué ne fait aucun clin d'œil au thème central du roman. Il opte pour l'opacité, voire la digression. En effet, *Cocogirl* est le nom que Claudy donne à l'héroïne, sa compagne dont le nom d'enfance est Loulou. Elle aimait déguster les noix de coco² à tel point qu'elle était devenue une cliente fidèle du vendeur de noix, comme le confirme le dernier passage du roman : « Le vendeur de cocos sera là dans une heure, il lui donnera la nouvelle adresse de sa cliente. Désormais elle ne s'appellera plus Sylvia, ni Loulou, mais Cocogirl » (2015, p.230). Au regard du propos de Claudy, on peut se demander pourquoi l'auteur fait table rase de ses deux premiers noms. C'est évidemment pour taire la guerre et ses violences inouïes³, car ceux-ci sont empreints de souvenirs de guerre.

L'auteur utilise une stratégie de camouflage du référent qu'est la guerre en lui consacrant très peu de temps et d'espace dans sa fable. L'évocation de la guerre est lapidaire. A peine la lecture entamée, le lecteur est plongé dans un univers de violence qui subitement disparaît. Il se rend compte qu'il n'est pas véritablement dans le texte, mais dans le prologue qui est un constituant de la paratextualité. Sorte de préface, le prologue est « un discours liminaire dans lequel l'auteur ou le récitant cherche à capter l'attention de son public (*captatio benevolentiae*), en vantant les mérites de l'œuvre qui va être lue ou entendue, et/ou en rendant hommage à son commanditaire. » (M. Jarrety, 2001, p.340). En définitive, l'auteur livre le contenu explicite de son œuvre dans un prologue de quatre pages pour se murer ensuite dans un long silence sur le sujet.

La structure du texte également révèle beaucoup de moments de silence. Si le texte peut être considéré comme un « organicisme », cela suppose que le lecteur doit repérer les grandes articulations du texte s'il veut percer le mystère de celui-ci. Autrement dit, l'organisation de l'œuvre participe à sa bonne réception. La

² L'image de la couverture montre d'ailleurs une palme de cocotier. Elle est en adéquation avec le titre.

³ Si l'ellipse est synonyme de l'implicite, disons que ces noms traduisent implicitement la guerre.

microstructure révèle six grandes parties dont les cinq premières sont intitulées « Sommeil 1, 2, 3, 4, 5 » et la dernière partie « Dernier réveil ». On peut s'interroger sur la sémantique de ces titres. D'abord, le « sommeil » est l'état de celui qui dort, se repose. Pour Onama Atouba, l'ellipse est « une information dormante. » (2018, p.109). Toutes ces parties constituent une mise en suspens des faits de guerre. La dernière partie, « dernier réveil » lève la longue suspension, la mise entre parenthèses des épisodes de guerre. C'est donc dans cette partie que l'auteur reprend le récit de guerre après son esquisse dans l'épilogue. Précisons également que cette partie est brève et ne comporte pas de chapitres comme les premières. Au total, sur les deux cent trente et une pages que compte le roman, seules dix-neuf relatent la guerre. Pourquoi alors cette propension de l'auteur à marquer longuement le silence sur les faits de guerre ? Il veut, sans nul doute, éviter d'agresser longuement le lecteur avec des scènes d'horreur semblables aux récits de guerre classiques. L'omission de parties narratives force le lecteur à imaginer le non-dit et à prendre conscience de la guerre et son cortège de dégâts humains.

1.2. *Le visage féminin de la guerre*

« Écrire, c'est ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit », écrivait Marguerite Duras (1993, p.28). *Cocogirl* est un tableau en miniature de toutes les atrocités endurées par les populations pendant les conflits armés. Cependant, l'auteur s'efforce de cacher le visage féminin de la guerre. Il observe un grand silence⁴ sur les souffrances infernales des femmes en période de guerre. D'ailleurs, le choix d'une femme comme narratrice principale n'est pas anodin. Atchaoué veut transmettre des informations graves sur la condition féminine en temps de guerre. Les femmes y jouent incontestablement un rôle. Sont-elles actrices ou souffre-douleurs des conflits armés ? Quelles sont les implications féminines dans les conflits armés.

Toute guerre met en jeu les femmes. Elles sont tout d'abord actrices autant que les hommes. Elles manient les armes et commettent des crimes. Elles participent de gré

⁴ Cela ne veut pas dire qu'il n'en parle pas du tout.

ou de force à la guerre. Dans ce roman, Atchaoué met en lumière la participation active de l'enfance à la guerre, à travers le phénomène des enfants-soldats. L'accent est surtout mis sur leur enrôlement forcé :

Les gosses, remerciez vos dieux de vous avoir sauvés. Nombreux sont ceux qui souhaitent faire partie de ma bande. Mais nous ne prenons pas n'importe qui ! Ah non ! Vous avez de la chance ! Maintenant, vous formez une grande famille. Et n'agissez que pour la cause commune [...] Notre nombre s'était accru avec la poignée d'enfants qui, comme nous, venaient d'être enrôlés. Ils étaient tout aussi ignorants. (2015, pp. 219-220).

Parmi ces enfants, figurent d'emblée des filles quand bien même l'auteur semble le taire. Ce qui est certain, c'est que l'héroïne est une victime de la guerre. Elle ne s'en cache pas : « La seconde partie de ma vie, c'est la guerre. » (2015, p.209).

En tant qu'enfants-soldats, les filles servent d'objets de plaisir aux seigneurs de guerre. Dans le cas contraire, elles sont des victimes de guerre comme les populations. Leur situation est d'autant plus tragique que celle des autres à cause des violences sexuelles dont elles sont les souffre-douleurs. Le viol est l'arme redoutable utilisée par les combattants sur la gent féminine :

Déjà, Sif avait débouclé la ceinture de son pantalon. La fille fut étendue sur le sol. Nue. Jambes écartées. Sif s'approcha. Il descendit le pantalon et se pencha sur elle. La petite criait à tue-tête. Il la gifla du revers de la main. La mère pleurait. Deux hommes la retinrent [...] L'interprète le relaya. Il déboutonna son jean sali et enfouit son membre branlant dans l'entrejambe ensanglanté de l'enfant. Des cognements. Encore des cognements ... Au tour de la mère. Elle fut culbutée à terre. Toute nue. Sif descendit à nouveau son pantalon... » (*Ibidem*, p. 223).

Cette scène de viol montre, à suffisance, la face très hideuse de la guerre qu'Atchaoué se refuse de montrer continuellement au lecteur de peur de le tourmenter. Il préfère taire ces détails sinistres. Le viol et la partouze des filles et des mères devant leur famille sont des monstruosité insupportables. On comprend pourquoi l'héroïne a oblitéré son passé de guerre, marqué, sans doute, de crimes et de viols.

La sensibilité du lecteur est ménagée dans cette œuvre. L'auteur se refuse de donner la parole à l'héroïne. Le récit aurait été très émouvant si les événements étaient

relatés par l'héroïne. Comment aurait-elle raconté son propre viol ou celui de sa mère. C'est extrêmement difficile, voire impossible. Il confère ce rôle à son protagoniste Claudy qui d'ailleurs ne fait que l'esquisse de la narration des événements. Cette velléité de dire la guerre ne constitue guère un obstacle à saisir les tenants et les aboutissants du phénomène. Bien au contraire, cette technique permet au lecteur de se contenter du minimum pour imaginer le maximum. La petite version des faits que livre Claudy rejoint parfaitement l'histoire de l'héroïne. Cela constitue pour le lecteur le panorama de la guerre et surtout du drame féminin pendant la guerre. Alors se pose la question de savoir ce que cache cette stratégie du camouflage de la guerre et de ses dégâts féminins.

2. Les enjeux de l'écriture elliptique

L'élimination des horreurs, notamment matériels et humains, dans ce récit de guerre n'est pas un acte gratuit. En alchimiste⁵, l'auteur use de l'ellipse pour exprimer sa vision du monde. L'ellipse lui sert de tremplin pour dénoncer la guerre et toutes ses nuisances. M. Duras souligne que « [...] écrire, c'est aussi [...] effacer. Remplacer » (Cité par A. Ledwina 2011, p.25). Mais comment l'auteur s'y prend-il concrètement ? Ainsi, en lieu et place des vides narratifs, il introduit des constituants dithyrambiques. A cette Afrique détruite par les conflits armés, au corps féminin violenté, il oppose l'Afrique paradisiaque des ancêtres et la beauté de la femme africaine.

2.1. La célébration de l'Afrique traditionnelle

Elle (l'ellipse) est utilisée, dans ce cadre, pour établir une communication franche et constante avec le destinataire. Elle maintient continuellement en éveil l'allocutaire. En ce sens, l'ellipse fonctionne comme un activateur communicationnel. Ce mécanisme consiste à des ruptures imposées sans cesse par l'écrivain de façon inconsciente pour qu'il puisse communiquer permanemment avec ses possibles lecteurs. (P. P. O. Atouba, 2018, p.106)

⁵ L'alchimie est avant tout un art comme le rappelle Jung à la fin de son essai *Psychologie et Alchimie* : « Ce n'est pas en vain que l'alchimie se considère comme un "art", sentant, à juste titre, qu'elle s'occupe de processus créateurs que l'intellect peut décrire. » (1968, p.607)

Au regard de l'analyse d'Atouba, il est nécessaire de se poser deux questions dans le cadre de notre étude : quels sont fondamentalement les motifs des ruptures qui jalonnent le récit ? Et que veut communiquer concrètement Atchaoué à travers cette écriture elliptique ?

Les silences narratifs sont un moyen pour l'auteur d'ouvrir les yeux du lecteur sur un monde nouveau, différent de celui tragique dans lequel il est embarqué dès le prologue, simple exposé où l'auteur « n'entre jamais dans le détail » (D. H. Pageaux, 2017, p.14). Le style allusif est le moyen trouvé par Atchaoué pour récuser la guerre. Il s'agit de la combattre en mettant ses images en latence afin de montrer un monde où règne le bien-être. L'auteur trouve cet univers dans le passé de Sylvia, son enfance campagnarde. Dans la littérature africaine, la campagne a souvent été présentée sous un beau jour. Elle « symbolise une forme authentique de bonheur » (M. Kane, 1983, p.176). La campagne rappelle cette Afrique traditionnelle, exempte des souillures de la colonisation. Atchaoué entreprend un retour aux sources en exhibant l'Afrique originelle avec ses modes de vie et ses pratiques authentiques. Le calme et le bonheur qui y règnent en font un milieu fabuleux comme l'indiquait Senghor dans *Ethiopiennes*, « L'enfance et l'Éden » (1964, p. 148). L'essentiel de l'histoire se déroule dans un cadre rural, loin du vacarme de la ville, symbole de la civilisation, et théâtre des conflits armés. La célébration de ce milieu naturel avec toutes ses richesses naturelles et humaines n'est pas anodine. L'auteur veut par ce discours laudateur transmettre un message de paix à ses lecteurs.

Pour remettre en cause l'atmosphère de guerre, l'auteur oppose la violence urbaine à la tranquillité de la campagne, cadre de vie de nos ancêtres. Le tableau montre qu'ils mangeaient, se soignaient, vivaient naturellement, loin de la civilisation génératrice d'agressions de tout genre. En effet, la diégèse indique, à suffisance, que l'espace humain dans lequel se déroule la guerre est urbain :

Des militaires cagoulés débarquèrent à la maison et ramassèrent tout. Ils emportèrent les ordinateurs, les chaises, les tables et les anciens numéros qu'ils avaient trouvé là. Ils embarquèrent dans une jeep vers une destination inconnue. Seul Claudy réussit à se cacher [...] Mais les hommes du gouvernement revinrent à l'assaut et mirent toute la ville à feu et à sang. Même l'hôpital fut transformé en tas de ruines. (2015, p.24)

« Les journalistes » et « les hôpitaux » sont des référents de « la ville » et non de la campagne. Les deux espaces constituent généralement la topographie spécifique au roman africain : « La ville et la campagne constituent les deux pôles opposés de l'univers du roman africain. Rares sont les œuvres dont le déroulement de l'action se limite à un seul de ces théâtres » (M. Kane, 1983, p.149). Ils rejoignent deux temporalités que sont le présent et le passé, la période précoloniale et postcoloniale. Dans cette opposition temporelle et spatiale, le parti pris de l'auteur est clair : la civilisation blanche est à l'origine des conflits en Afrique. La mise en exergue de l'Afrique ancestrale cache bien le rêve de l'auteur : celui d'un continent paisible.

En outre, l'atmosphère d'horreur qui caractérise la ville tranche avec celle du village de Loulou où règnent la paix, la solidarité, la complicité entre l'homme et la nature. La célébration de la vie rustique est un moyen pour mettre le voile sur les monstruosité de la guerre et forcer le lecteur à aimer la vie malgré ses vicissitudes. Son écriture se veut thérapeutique. C'est la raison pour laquelle l'héroïne occulte cette « parenthèse de sang » que constitue la guerre : « Sylvia n'avait pas commencé son histoire par la crise et avait longuement épilogué sur son enfance », écrit-il (2015, p.229). Elle n'en a jamais parlé, car son enfance est la tranche heureuse de sa vie qu'elle peut partager. Le reste est horrible et inénarrable.

Atchaoué profite de la localisation des conflits armés pour exposer leurs causes. « Il était encore sur les bancs quand en 1998 éclata une nouvelle crise suite à la volonté du président de s'éterniser au pouvoir », indique-t-il (*Ibidem*, p.227). L'auteur affirme, de façon péremptoire, que les causes des conflits sont fondamentalement politiques. L'envie insatiable du pouvoir, le refus de l'alternance politique, bref le refus des principes démocratiques sont les fondements des conflits armés en Afrique.

L'auteur ne se sert pas de l'ellipse pour nier la guerre, bien au contraire, il affirme, sans ambages, sa nuisance extrême. Il souhaite seulement que les victimes fassent table rase de cet affreux passé pour regarder l'avenir avec sérénité. Mais comment enterrer le passé sans le soutien des autres ? Cela paraît impossible. Les victimes ont besoin de la sensibilité humaine. Seules, elles ne pourront pas surmonter le traumatisme de la guerre. Tel est le sens de l'altruisme de Claudy vis-à-vis de Sylvia,

exilée de guerre. Sans son aide, elle n'aurait pas trouvé la paix intérieure et le travail qui lui permet une réinsertion sociale. Elle a pu « oublier son passé douloureux, ses parents, ses amis qu'elle ne reverra plus jamais » (*Ibidem*, p.230) et se défaire de toutes les stigmates de la guerre. Tous oripeaux de la guerre sont, à jamais, enterrés : « Elle changea même de nom. Loulou était morte, vive Sylvia ! » (*Ibidem*, p.229).

2.2. *La célébration de la femme africaine*

« Des gamines que des gaillards déchiraient en série [...] Elle était devenue comme sa sœur. Cette sœur jumelle qu'elle avait laissé les soldats déchirer de leur serpent en furie » (*Ibidem*, pp.229-230). C'est par ces mots que l'auteur clôture son récit. Le passage est révélateur du lourd tribut que payent les femmes dans les conflits armés. Les violences sexuelles subies constituent un grand traumatisme qu'elles portent toute la vie et dont elles ne veulent pas souvent parler. Ainsi, par respect à ces martyres de la guerre, Atchaoué rejette la prolixité narrative sur les atrocités féminines. Il minimise les détails de la guerre et refuse surtout que ces violences sexuelles soient révélées par la victime, l'héroïne. Au contraire, il opte pour l'éloge de la femme.

La femme est peinte ici sous un beau jour. C'est d'abord sa beauté qui est mise en relief. Cette splendeur se signale déjà dans le titre de l'œuvre. Celui-ci est accrocheur puisqu'il laisse le lecteur deviner le charme de Sylvia devant lequel Claudy n'a pas pu retenir son émerveillement et son amour : « Claudy la découvrit dans toute sa splendeur. Grande taille de rêve, mignon teint noir, seins tous droits sortis d'un moule. Avec sa pommade sentant le cacao. » (*Ibidem*, p.19). Prototype de la femme africaine, naturelle par sa forme et son teint, Sylvia est l'affirmation de la féminité noire. D'ailleurs, Claudy en donne la confirmation par les désignations qu'il lui attribue : « ma belle », « la petite déesse » (*Ibidem*, p.20).

Au-delà du titre qui dénote la beauté et la sensualité de la femme africaine, la postface en fait davantage en exposant le corps nu de la femme comme un trophée :

Ils se mirent côte à côte. Je me plaçai devant eux, toute nue, les jambes légèrement écartées. Ils fixèrent mon entre-jambe et mes deux petits citrons chéris installés de part et d'autre de la poitrine. Et leur quéquette, entre les cuisses, se mit naturellement à redresser la tête, comme un lézard. Certains se la chatouillèrent pour la rendre plus prompte. J'attendis là, impatiente de voir celui dont le bout de chair résistera plus que les autres. Après quelques

minutes, un lézard se mit à piquer du nez, doucement, et finit par se recroqueviller complètement. Celui-là s'écarta honteusement du groupe et laissa les autres continuer le test. (Postface)

Ces premiers éléments de lecture dégagent un parfum tout autre que celui de la guerre. Le lecteur, a priori, se croit dans un roman érotique comme ceux de la collection SAS), habitués aux excès érotiques. En fait, dans cet épisode, l'héroïne rappelle les moments inoubliables de son enfance. Cette scène truculente n'a rien d'obscène, elle est une partie de jeu d'enfance⁶. Pourquoi l'auteur choisit-il un passage érotique comme début de la postface⁷, alors qu'on est dans un récit de guerre. En effet, l'auteur attache du prix à la femme qui est source de bonheur et source de vie. Malheureusement, la guerre vient abîmer son corps et bafouer sa dignité. L'auteur oppose le temps de guerre au temps de bonheur pour mettre en relief la beauté de la vie, exhortant ainsi à la culture de la paix.

Cocogirl est manifestement une œuvre féministe. La féminisation de l'écriture se révèle par la mise en exergue des qualités de la femme, notamment physiques et morales. Atchaoué décrit l'héroïne, tout au long de son récit, comme une fille forte, courageuse, intelligente et sage. Elle était capable de prouesses que les autres enfants de son âge, voire des adultes n'en étaient dignes. Elle a réussi à délivrer le village d'un dragon, tel Œdipe le fit du sphinx. :

Le monstre rugit, secoua la tête et rouvrit la bouche, prête à m'avaler. J'y dépêchai une seconde pierre, puis une troisième, puis une quatrième. Le dragon se débattit, déracina l'arbre d'un coup de tête. J'eus juste le temps de sauter à côté. Il émit un long râle qui fit trembler la terre et se vautra à côté des flammes. Je lui coupai la queue et rentrai me reposer. (*Ibidem*, p.63)

Cette témérité lui valut la reconnaissance et une grande récompense du roi qui « divisa ses terres en deux et lui confia une moitié ». En somme, elle forçait

⁶ D'ailleurs l'auteur intitule ce chapitre « La partie de jeux » (p.47)

⁷ A la fin de ce passage qui est un extrait du roman, l'auteur fait un bref résumé où il évoque la guerre. Le lecteur aurait bien voulu que l'auteur lui livre directement et exclusivement un contenu relatif à la guerre.

l'admiration de tout le village et faisait la fierté de Nana. Toutes les femmes du récit sont peintes comme des femmes valeureuses. L'auteur semble mettre en exergue la spécificité de la femme africaine : être l'auxiliaire de l'homme et non son égal. Malgré leur potentiel qui surpasse dès fois celui de l'homme, elles restent toujours soumises.

Par ailleurs, la femme est représentée dans ce récit non seulement comme une productrice de biens, mais aussi comme une reproductrice humaine. Son rôle sacré est de procréer. C'est ce qu'il faut comprendre du témoignage de Sylvia : « Je m'appelle Loulou. Mon père a deux femmes et dix-sept enfants. Je suis la cadette de ma mère » (*Ibidem*, p. 25). La fécondité est une qualité de la femme africaine. L'auteur insiste surtout sur sa capacité à prendre soin de cette progéniture aussi bien matériellement que moralement. C'est pourquoi, elles sont travailleuses et rigoureuses dans l'éducation de celle-ci. L'intégrité de Sylvia est une résultante de la formation morale qu'elle a reçue de ses parents.

La célébration de l'Afrique ancestrale et de la femme aussi bien physiquement que moralement n'est que la conséquence de la parenthétisation de la guerre. L'auteur par l'alchimie de l'ellipse a mis sous éteignoir les monstruosité engendrées par les guerres pour souligner la nécessité de la paix et le respect de la dignité de la femme. Aussi, importe-t-il de relever les autres ressources stylistiques contributives à cette écriture elliptique.

3. Des figures du discours au secours de l'ellipse

Les figures du discours, selon P. Fontanier (1977, p. 64), « sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune ». Appelées encore figures de style, elles confèrent plus de vie à la pensée de l'écrivain. Dans *Cocogirl*, certaines figures du discours viennent au secours de l'ellipse. Dans le prolongement de l'ellipse, elles opèrent des retranchements narratifs ou énonciatifs voilant, peu ou prou, la laideur de la guerre. Il s'agit, entre autres, de la prétéition et de la suspension.

3.1. La prétérition

Le roman d'Atchaoué se présente comme une écriture de l'infime, de l'effacement à cause de l'ellipse qui la structure. Par ce procédé, l'auteur fait une peinture à minima de la noirceur de la guerre en l'écourtant dans le temps de l'histoire. La prétérition consiste à « annoncer qu'on ne va pas dire ce qu'on finit de dire, grâce à cette figure, par dire quand même. » P. Bacry (1992, p. 234). Cette figure du discours permet au locuteur de cacher quelque peu une partie de son discours. L'ellipse tout comme la prétérition n'est pas un refus total de dire, mais une économie du dire. Dès la première rencontre, à la question de Claudy « Veux-tu me conter ton histoire ? », Sylvia répond en ces termes : « Je n'aime pas me souvenir de la guerre (dit-elle, le visage froncé). Si tu veux, je te raconterai ma vie avant ça. » (2015, p.22). Le lecteur reconnaît d'emblée la prétérition dans la phrase introductrice de l'héroïne. P. Bacry souligne que « diverses formules permettent d'introduire une prétérition : *je ne dirais pas que...*, *il est inutile de rappeler ici que*, *Je ne m'attarderai pas à décrire ce... qui...*, après quoi, on fait la description de la personne ou de la chose en question. » (1992, p.234). A ces propositions, on peut ajouter « je n'aime pas me souvenir de ... ». On ne parlerait pas de prétérition si l'héroïne n'avait pas continué son discours. La suite de son propos fait place à des inférences. L'auditeur ou le lecteur découvre derrière ce refus de se souvenir, de partager son expérience de la guerre, une grande peine due sûrement aux atrocités qu'elle a vécues. Son allusion implicite à la guerre s'estompe ici. Aussi, dans la dernière partie, son protagoniste Claudy s'inscrit également dans la logique de la prétérition : « La guerre. Putain ! Pas la peine de s'en souvenir. » (2015, p.229). Il ne veut pas également s'en souvenir alors qu'il est le narrateur de la petite tranche de guerre de ce roman. Le juron « putain » et la phrase nominale « La guerre » traduisent son dépit du fléau. L'auteur avait déjà avoué, un peu plus tôt, ce que Claudy semblait ne pas dire : « Oh non, Claudy ne voulait plus se souvenir. Jamais ! Ni de ce jour, ni de ce qui s'était passé après. C'était folie. Des dizaines d'hommes à qui on attachait un gros paquet de ciment dans le dos pour ensuite les précipiter à la mer, du ventre d'un avion » (*Ibidem*, p.229). En somme, le souvenir, que le personnage semble ne pas partager, est l'énormité de la guerre.

3.2. *La suspension*

La suspension est une figure de style qui « consiste, comme son nom l'indique, à mettre le lecteur ou l'auditeur dans l'attente impatiente de ce qu'on a annoncé mais pas encore dit. Il s'agit ainsi de le tenir en haleine, comme suspendu à vos lèvres » (1992, P. Bacry, p.237). Bien que « moins connue et moins codifiée que, par exemple, la prétérition » (*Idem*, p.237), elle est très proche de l'ellipse par sa capacité à laisser le lecteur sur sa faim, à lui dicter la loi de la patience. Le roman d'Atchaoué est imprégné de ce procédé stylistique. En effet, au début du récit, l'héroïne voulant décliner son identité à Claudy, affirme : « Je suis réfugiée, (lâcha-t-elle, en enfonçant sa tête dans la poitrine du jeune homme. Les larmes revinrent. Plus épaisses. Plus rebelles) » (2015, p. 22). Dès l'audition du mot « réfugiée », l'interlocuteur attend que la locutrice continue son discours pour préciser le type de réfugiée qu'elle est. Est-ce une réfugiée politique, climatique ou une réfugiée de guerre ? C'est après une longue attente qu'elle avoue de façon lapidaire : « je n'aime pas me souvenir de la guerre » (*Ibidem*, p.22). Elle crée donc la surprise⁸ chez le lecteur et justifie donc l'émotion ressentie après sa présentation. Après cette vague réponse, elle va garder le silence jusqu'à ce que Claudy, à la fin du roman, entraîne le lecteur dans l'univers de la guerre. Il en sort ému. Son état psychologique résulte de l'effet de la suspension⁹ car, selon P. Bacry (1992, p. 237), « La figure est surtout efficace lorsque, dépassant le cadre de la phrase, elle affecte un développement tout entier. Dans ce cas, plus la suspension est longue (et tous les moyens sont bons pour la faire durer), plus le suspense est grand, et plus la déclaration finale aura de force ». Le suspense, en effet, a été éprouvant et l'auteur en a profité pour présenter l'enfance joyeuse de l'héroïne.

On ne saurait parler de la suspension sans faire mention des marques syntaxiques de celle-ci : les points de suspension. Ils « peuvent avoir un rôle stylistique » (M. Riegel et al, 2018, p. 153). Les points de suspension foisonnent dans ce

⁸ Créer la surprise est le propre de la suspension, selon les termes de P. Fontanier, « La suspension, telle que nous l'entendons ici, consiste à faire attendre, jusqu'à la fin d'une phrase ou d'une période, au lieu de le présenter tout de suite, un trait par lequel on veut produire une grande surprise ou une forte impression. » (1977, p.364)

⁹ La suspension a été longue puisqu'elle couvre plus de deux cents pages.

texte et marquent une interruption. En effet, lorsqu'à l'incipit du roman, Claudy demande à l'héroïne : « Dis-moi de quel pays viens-tu ? » (2015, p.22) Elle répond de la manière suivante : « Je...je suis... ivoirienne » (*Ibidem*, p.22). Ces points de suspension successifs traduisent une gêne du locuteur à exprimer son identité à cause des souvenirs que charrient cette nationalité. Ces signes de ponctuation sont un signal d'attente donné au lecteur. L'épilogue lui permettra de combler ce silence auctorial. C'est la même compréhension qu'il faut avoir des points de suspension qui marquent les propos du même personnage : « Je n'ai pas envie de m'en souvenir... » (*Ibidem*, p.209).

M. Riegel souligne que « les écrivains les emploient souvent pour provoquer une attente » (2018, p. 153). On constate dans le texte d'Atchaoué, qu'au-delà de l'attente qu'ils imposent, ils servent à diminuer des parties narratives, à supprimer des explications pouvant traumatiser le lecteur. C'est ce qu'on remarque dans les propos de Claudy : « La guerre... la guerre... » (2015, p.33) et « Ce jour-là... » (*Ibidem*, p.229).

Outre l'ellipse, l'auteur a fait usage d'autres ressources stylistiques comme la prétérition et la suspension non pas pour voiler totalement les faits de guerre, mais pour faire l'économie des détails afin de protéger l'intégrité émotionnelle du lecteur.

Conclusion

L'ellipse en tant que ressource de la narration a permis à Rodrigue Atchaoué de camoufler, un tant soit peu, les horreurs de la guerre et surtout les cruels sévices subis par la gent féminine en temps de conflit armé. Mieux que dans un récit de guerre classique, l'auteur, en s'arc-boutant sur ce procédé stylistique qui consiste à supprimer des parties narratives, a réussi à manifester sa vision d'un monde où règnent la stabilité et la liberté. C'est un roman qui sollicite davantage l'attention du lecteur car celui-ci doit s'appuyer sur le dit minimal pour imaginer le non-dit immense sur la guerre. Grâce à l'alchimie de l'ellipse, l'auteur a pu faire impression sur le lecteur mieux que ne le font les récits de guerre classiques qui souvent déconcertent et traumatisent à outrance le lecteur à cause de l'inflation de la violence. Le choix délibéré de l'ellipse

comme principe de composition interne et externe de son œuvre est une stratégie littéraire pour exhorter l'humanité à la culture de la paix, gage de toute prospérité. C'est pourquoi en lieu et place des blancs qui mettent l'accent sur le non-dit, il célèbre la beauté de l'Afrique ancestrale et de la femme africaine. On retiendra de son œuvre que c'est la civilisation occidentale et l'irresponsabilité politique des dirigeants africains qui sont à la base des conflits qui détruisent non seulement le progrès, mais abîment le corps de la femme. Son écriture se veut d'abord humaniste, car l'auteur appelle au respect de la vie humaine et à la sensibilité humaine vis-à-vis des victimes de la guerre. Ensuite, ce roman est féministe parce qu'il revendique le respect de la dignité de la femme en période de guerre. Notre parti pris de lecture est que le fonctionnement de l'ellipse est au service du combat de la guerre.

Références bibliographiques

- ATCHAOUÉ Rodrigue. 2015. *Cocogirl*. Cotonou. Tamarin.
- ATOUBA Onana Atouba Pierre Paulin. (2018). « L'ellipse dans les discours linguistique, littéraire et cinématographique ». *Intercambio/Échange*, n° 2, p. 97-111.
- BACRY Patrick. 1992. *Les figures de style*. Paris. Belin.
- BUFFARD-MORET Brigitte. 2005. *Introduction à la stylistique*. Paris. Dunod.
- DURAS Marguerite. 1993. *Écrire*. Paris. Gallimard.
- FONTANIER Pierre. 1977. *Les figures du discours*. Paris. Flammarion.
- GARDES TAMINE Joëlle. HUBERT Marie-Claude. 2011. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris. Armand Colin.
- HAMON Philippe. 1982. « Un discours contraint ». *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.
- JARRETY Michel. 2001. *Lexique des termes littéraires*. Paris. Gallimard.
- JUNG Carl Gustav. 1968. *Psychology and Alchemy*. Princeton. University Press. 2nd Éd.
- KANE Mohamadou. 1983. *Roman africain et tradition*. Dakar- Sénégal. NÉA.
- LEDWINA Anna. 2011. « L'écriture durassienne : mise en scène de l'ellipse et de l'innommable ». *Synergies Pologne*, n°8, pp. 21-28.

- PAGEAUX Daniel-Henri. 2017. « L'art du prologue selon Jorge Luis Borges ». *Prologues et cultures. Médiations littéraires et artistiques*, Orléans, Éditions Paradigme, pp.11-26.
- RIEGEL Léon. *Guerre et littérature*. Nancy. Klincksieck.1978.
- RIEGEL Martin, PELLAT Christophe et RIOUL René. 1994. *Grammaire méthodique du français*. Paris. PUF.
- SENGHOR Leopold Sédar. 1964. *Ethiopiennes. Poèmes*. Paris. Seghers.
- VAN GORP et al. 2005. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris. Honoré Champion Éditeur.
- VANOYE Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Paris. Nathan. 1991