

***La femme du Blanc* de Muriel Diallo : une quête identitaire polyphonique**

Juan José GUZMÁN-PÉREZ

Universidad de Granada

jjguzman@ugr.es

<https://orcid.org/0009-0008-9265-5042>

Resumen

El artículo analiza la novela *La femme du Blanc* (2011) de Muriel Diallo desde una perspectiva polifónica. Se pretende mostrar cómo la narradora, Astaï, mediante la búsqueda de la identidad de su abuela, Beautiful, transmite las voces y los puntos de vista de otras mujeres migrantes en Francia, que se convierten en puntos de anclaje identitarios. La multiplicidad de instancias narrativas pone de manifiesto la pluralidad de dificultades con las que se encuentra la mujer africana contemporánea. Durante su odisea particular, Astaï evoluciona para transformarse en portavoz de sus «hermanas de calle» y de su propio pasado. Al compartir el interior de las «cajas» que ellas abren, las voces y enunciaciones del relato logran reconciliarse con su propia identidad.

Palabras clave: literatura costamarfileña, identidad, novela africana femenina, polifonía, migración.

Résumé

Cet article analyse le roman *La femme du Blanc* (2011) de Muriel Diallo selon une perspective polyphonique. Il vise à montrer comment la narratrice, Astaï, à travers la quête de l'identité de sa grand-mère Beautiful, transmet les voix et les points de vue d'autres femmes migrantes en France, qui deviennent des points d'ancrage identitaires. La multiplicité des instances narratives témoigne de la pluralité des difficultés rencontrées par la femme africaine contemporaine. Au fil de son « parcours de la combattante », Astaï évolue pour devenir porte-parole de ses « sœurs de rue » et de son propre passé. Grâce au partage des « boîtes » qu'elles ouvrent, les voix et énonciations du récit parviennent à se réconcilier avec leur identité.

Mots clé : littérature ivoirienne, identité, roman africain féminin, polyphonie, migration.

Abstract

This article analyses the novel *La femme du Blanc* (2011) by Muriel Diallo through a polyphonic lens. It aims to demonstrate how the narrator, Astaï, through the quest for the

* Artículo recibido el 29/05/2024, aceptado el 5/10/2024.

identity of her grandmother Beautiful, conveys the voices and perspectives of other migrant women in France, who become anchors of identity. The multiplicity of narrative instances reflects the diverse challenges faced by contemporary African women. Throughout her odyssey, Astaï evolves into the spokeswoman for her «street sisters» as well as for her own past. By sharing the «boxes» they open, the voices and enunciations in the story manage to reconcile with their own identity.

Keywords: Ivorian literature, identity, African women's novel, polyphony, migration.

1. Introduction

Comment retrouver son identité dans un autre continent quand on part en exil en solitude ? « Beautiful n'a pas eu le temps de me parler d'elle, alors d'autres femmes s'en chargeront » (*La femme du Blanc* : 58)¹. C'est ainsi qu'Astaï, le personnage principal du roman, part à la recherche du passé de sa grand-mère Beautiful, la femme du Blanc. Il s'agit d'une quête mythique qui deviendra une quête de soi à travers une voix multiple : celle d'un autrui féminin composé de plusieurs « sœurs » qui, comme Astaï, comme Muriel Diallo, sont arrivées en France, le pays « des fantômes » (*FDB* : 157). Pour y parvenir, la voix de l'héroïne-narratrice sera mélangée avec celle d'un grand nombre de personnages féminins pour incarner de petites histoires qui témoignent des principales problématiques liées à l'immigration féminine. À la manière d'une conteuse, Diallo imprènera le récit d'une riche polyphonie liée à l'engagement de la littérature ivoirienne. D'où l'intérêt d'une analyse de la polyphonie dans *La femme du Blanc* (Diallo, 2011).

En effet, le rapport entre *La femme du Blanc* et le conte n'est pas hasardeux. C'est le premier roman adressé aux adultes qui a été publié par Muriel Diallo, peintre, illustratrice, auteure de livres pour la jeunesse et conteuse. Née à Boundiali en 1967, elle était professeure d'arts plastiques au lycée avant de se consacrer à sa production artistique et littéraire en France. Depuis 1988, elle a remporté plusieurs récompenses liées à la littérature jeunesse, notamment le prix Saint-Exupéry 2012 en reconnaissance de l'ensemble de sa production. Migrante à Paris, ses récits sont placés entre le vécu et le voyage imaginaire (Diallo, 2019). Elle se définit comme « une créatrice engagée socialement au service de la jeunesse et des femmes » visant à « éveiller les consciences sur ce qui se passe » (Louis, 2013 : 41). Par conséquent, Diallo réfléchit sur la condition de la femme migrante en France contemporaine non seulement à travers la voix d'Astaï et de ses « sœurs », mais encore à travers sa propre expérience.

Astaï quitte la Côte d'Ivoire pour partir seule en France, pays d'origine de son grand-père René le Blanc. Comme il était un colon amoureux d'une femme peule, les

¹ Pour la suite des citations du roman analysé, l'abréviation « *FDB* » sera utilisée.

rumeurs autour de Beautiful étaient nombreuses. Astaï tentera de suivre ses traces, guidée par une boîte en carton qui contient les souvenirs de sa grand-mère. Sa recherche ne sera pas individuelle, car elle rencontrera vite des « sœurs de rue » (*FDB* : 57) qui partageront ses expériences, également emboîtées. De cette façon, elle connaît des femmes souvent marginalisées dans la société française. En s'introduisant dans leurs esprits – ou dans leurs boîtes –, Astaï aura une meilleure compréhension de sa vie, mais aussi de l'identité des femmes migrantes. Ainsi, après avoir déménagé dans une maison d'accueil de femmes, elle commence à réfléchir à propos de sa propre identité. Non seulement elle prend conscience de son but en tant que porte-parole des femmes, mais aussi de son passé : elle se souviendra de la vie de son autre grand-mère, Ana, ainsi que de celle de sa mère, Natô. Enfin, après avoir recueilli toutes les paroles dans sa boîte en carton, Astaï décide de faire une « boîte-bateau » pour la faire naviguer et « redonner aux mots oubliés tout leur sens véritable » (*FDB* : 182). C'est ainsi qu'elle découvrira finalement son identité.

Après avoir présenté le parcours initiatique d'Astaï, nous avons pu observer la pluralité de voix qui enrichissent la narration d'une très grande polyphonie. La multiplication de voix narratives est conçue comme un trait récurrent dans la littérature africaine féminine de langue française (Cazenave, 1996 ; Sadaï, 2020). C'est pour cela que nous analyserons tout de suite ce rapport entre polyphonie narrative et la littérature de ces « consciences en éveil » qui jouent le rôle principal dans ce présent volume.

2. Polyphonie et multiplicité de voix narratives : vers une littérature plurielle

Même si *La femme du Blanc* porte sur une quête identitaire individuelle, le roman devient rapidement un roman choral qui établit toute une typologie du féminin (Larangé, 2015 ; Coulibaly, 2020). Cette choralité est menée à terme moyennant une disposition polyphonique où, à la manière de Dostoïevski chez Bakhtine (1970 [1963]), Diallo dirige un orchestre avec une multiplicité de « voix » musicales.

Pour notre analyse, nous tiendrons compte des approches théoriques héritières de la tradition polyphonique genettienne et ducrotienne (Rabatel, 2008 ; Lescano, 2009 ; Patron, 2021). Nous étudierons ensemble le mode et la voix de la narration chez Diallo, puisque, d'après Patron (2021), ce sont deux catégories reliées linguistiquement au moment d'analyser l'énonciation narrative. Ainsi, la narratrice Astaï pourra céder son regard, ses connaissances et sa voix à d'autres personnages en modifiant sa distance vis-à-vis du récit. Ces variations reposent sur les concepts de focalisation et dialogisme, étant donné qu'Astaï « apparaît pour le lecteur comme un instrument de focalisation » (Coulibaly, 2020 : 136). Nous concevons la focalisation dans le sens de Rabatel (2008 : 60-67), qui développe le modèle genettien en défendant que le narrateur, placé dans un niveau diégétique supérieur, prend la parole et y adhère son point de vue. Locuteur-énonciateur premier (L1/E1), il peut se séparer du récit pour y donner lieu à d'autres

points de vue en provoquant un débrayage énonciatif². Ces successions d'énonciations déclenchent une polyphonie proche au dialogisme au sens bakhtinien³.

Goin (2013) trouve que ce rapport polyphonique entre locuteur et énonciateur est contraire à la théorie de la polyphonie de Ducrot (1984), pour qui l'énonciateur est une figure garante du point de vue et de l'attitude du locuteur, mais pas une source ou une représentation. Dans la nouvelle théorie de la polyphonie, réactualisée par Carel et Ducrot (2009) et appliquée à la narratologie par Lescano (2009), l'énonciateur est appelé « Personne » ou « ton ». Ce ton est « la manière de présentation du contenu, indépendamment de la nature de l'origine effective du contenu. Choisir un ton, c'est adopter un type de voix, une posture énonciative » (Lescano, 2009 : 47-48). À travers cette figure garante, le locuteur peut se responsabiliser du contenu – ou du point de vue énoncé – pour avoir une certaine force de validité dans le discours. Ou bien il peut laisser la responsabilité à un interlocuteur extérieur, « un interlocuteur qui n'a pas accès à ce dont on parle » (Lescano, 2009 : 52). Nous trouvons ici deux tons possibles dans la narration : le ton de Locuteur et le ton de Témoin⁴.

Il est possible d'établir un lien entre ceux deux tons et le débrayage énonciatif annoncé précédemment. Dans le récit, le L1/E1 fait usage du ton de Locuteur car il « ne s'engage que pour lui, et jamais pour les énoncés rapportés par d'autres » (Rabatel, 2011 : 105). C'est dans cette optique que le ton de Témoin intervient lorsque ce locuteur premier ouvre la voie à un point de vue secondaire ou tertiaire (L1/E2, L1/E3). Tel sera le cas, par exemple, de la narratrice Astaï quand elle encadre certains témoignages « emboîtés » tout au long de *La femme du Blanc*.

Pour finir, en revenant sur la disposition narratologique de l'ouvrage, la choralité est caractérisée par la multiplicité de voix narratives. De cette manière, la narratrice L1/E1 pourra laisser sa place à d'autres narratrices (L2, L3, L4...) ⁵. Cette multiplicité narrative peut représenter la voix de Diallo, une voix qui transmet pragmatiquement

² Goin (2013) signale les différents mécanismes pour diverger l'articulation des points de vue du narrateur et du personnage : non seulement les différentes formes de discours rapporté applicables aux points de vue embryonnaire, représenté et asserté de Rabatel (2008), mais aussi les psycho-récits, les monologues intérieurs ou les monologues narrativisés proposés par Cohn (1981).

³ Rabatel (2011 : 102-103) propose une distinction entre dialogisme interlocutif, « renvoyant aux interactions en face à face », interne, « par lequel le locuteur fait entendre d'autres énoncés [...] prononcés éventuellement bien en amont », ou intralocutif, « par lequel le locuteur dialogue avec lui-même ».

⁴ Le ton de Témoin est utilisé pour l'étude narrative, mais Carel et Ducrot (2009) l'appellent « Personne-II ». D'ailleurs, pour la brièveté de l'analyse, nous n'avons pas défini un troisième ton, celui de Monde, à cause de sa faible présence dans *La femme du Blanc*. Il fait référence à la responsabilité propre aux vérités universelles ou maximales, indéniables et supérieures à la responsabilité du locuteur (Carel & Ducrot, 2009 : 42 ; Lescano, 2009 : 51).

⁵ C'est précisément le monologue intérieur qui aura une présence importante dans *La femme du Blanc*. Dans ces monologues, les personnages deviennent locutrices-énonciatrices (L2/E2, par exemple) de leurs propres pensées intimes. « C'est la totalité de l'histoire qui se trouve en quelque sorte absorbée dans la conscience du sujet qui monologue » (Maingueneau, 1986 : 104).

une attitude, soit à travers des traits linguistiques, soit à travers le contexte d'écriture et de lecture du roman (Goin, 2013 ; Baroni, 2014). Cela justifierait l'engagement de l'écriture polyphonique chez Diallo, qui a déclaré dans un entretien : « J'avais envie de porter ces femmes à la lumière, car ces femmes méritent d'être entendues » (Diallo, 2011 : en ligne). Il s'agit d'un recours assez fréquent dans la littérature africaine au féminin, comme cela a déjà été exposé par Lemoine (2006), Díaz Narbona (2007), Cuasante Fernández (2007), ou encore Cazenave (1996 : 280, 281) :

La narration [féminine africaine] offre [...] un jeu de voix narratives multiples, l'effet de dédoublement ou de nombre créé soit par l'alternance de plusieurs voix textuelles et/ou de sources à des degrés diégétiques divers, soit par l'insertion d'un journal ou de lettres dont la lecture par fragments (par l'une des voix narratives ou l'un des personnages intradiégétiques) permettent la superposition de niveaux narratifs distinctifs (ou simultanés) [...] (Cazenave, 1996 : 280, 281).

Ainsi, nous observerons par la suite comment la pluralité de voix et d'expériences féminines de *La femme du Blanc* parviennent à témoigner de la situation de la femme migrante en France. Pour suivre le cadre théorique proposé, nous commencerons par l'analyse de la présence d'Astaï dans le récit en tant que L1/E1. Cette présence débouchera sur l'étude de son débrayage énonciatif en tant que L1/E2-16. C'est ainsi que nous finirons par l'observation des autres narratrices, que nous appellerons « emboîtées » et qui prendront la parole en tant que L2-16/E2-16⁶.

Personnage	Locutrice / Énonciatrice	Type d'« emboîtement »	Problématiques développées
Astaï	L1/E1	Narration du roman	Quête intérieure et extérieure du « qui suis-je ? »
Marion	L2/E2	Récit enchâssé	Déconvenue amoureuse, marginalisation et aliénation de soi
Joséphine	L1/E3	Débrayage narratif	Misère et ivrognerie
Tao	L4/E4	Récit enchâssé	Viol, inceste et perte de l'adolescence
Andréas	L1/E5	Débrayage narratif	Transsexualité, rejet social et préjugés
Georgia	L1/E6	Débrayage narratif	Amitié féminine, infidélité et divorce
Mamie Fantasma	L7/E7	Récit enchâssé	Prostitution et vieillesse

⁶ Tout au long de l'ouvrage, nous trouvons un ensemble de seize personnages, correspondant chacun à une énonciation différente. Néanmoins, il est important de noter que chaque énonciatrice ne représente pas toujours une voix locutrice. Pour faciliter la compréhension de notre analyse, nous avons élaboré une liste des instances énonciatives présentes dans le roman, en précisant le type de narration et les sujets traités.

Personnage	Locutrice / Énonciatrice	Type d'« emboîtement »	Problématiques développées
Lis	L1/E8	Débrayage narratif	Amitié, mort et cancer
Térésa	L9/E9	Récit enchâssé	Sororité, amour et infidélité
Anémone	L10/E10	Récit enchâssé	Grossesse non désirée et abandon amoureux
Pétra	L1/E11	Débrayage narratif	Marginalisation et oubli de l'enfance
Rosa May	L12/E12	Récit enchâssé	Folie, marginalisation et viol
Jessie Jane	L1/E13	Débrayage narratif	Infidélité, misère et suicide
Ana	L14/E14	Récit enchâssé	Infidélité et retour aux origines
Natô	L16/E16	Récit enchâssé	Migration académique, racisme et autonomisation

Tableau 1. Liste d'instances énonciatives dans la narration de *La femme du Blanc*.

3. Présence narrative d'Astaï locutrice : un parcours de la combattante intérieur

Le récit est imprégné d'une subjectivité régnante à travers la narration d'Astaï à la première personne. Nous pouvons ainsi observer l'évolution de la narratrice-personnage tout au long de son voyage en France, étant donné qu'elle transmet sans arrêt sa vision de la réalité et ses pensées. Ce voyage constitue un socle non seulement pour la recherche de ses racines vis-à-vis de son aïeule Beautiful, mais aussi pour la réconciliation avec elle-même et avec son passé. Pour son étude, nous avons divisé sa quête identitaire, son parcours de la combattante⁷ en trois étapes : un malheur initial, suivi d'un repli sur soi, qui débouche sur un épanouissement personnel final :

La boîte de la femme peule me glisse des mains. [...] À mes pieds, des mots se répandent sur le carrelage glacé, des mots tracés au crayon, le genre de mots qui vous donnent envie d'en savoir plus sur une personne. Et sur vous ! Les mots de Beautiful, ma grand-mère ! [...] Je pars avec mes fantômes de l'autre côté de la mer, c'est décidé, je prends le premier vol pour Paris. J'ai l'impression de l'avoir crié sur les toits.

– *Elle part.*

– *Elle part ?*

– *Ah ! l'inconsciente.*

C'est l'écho qui dit ça (*FDB* : 48).

Depuis le début de son parcours initiatique, Astaï narratrice prend la responsabilité de la voix du récit à la première personne. Par conséquent, elle fait usage du ton

⁷ Même si l'usage normativement acceptable est « parcours du combattant », sa féminisation vise à représenter le rôle central de la femme dans le roman.

de Locuteur pour faire avancer l'histoire en même temps qu'elle est en train de la commenter. Pour y parvenir, Astaï utilise de façon prédominante le présent de l'indicatif, temps verbal favorisant l'introduction du mélange entre la narration et ses pensées. Il faut aussi constater l'emploi d'exclamations comme marques d'oralité. À travers l'exclamation, Astaï montre que sa décision de partir à Paris est focalisée sur les mots de Beautiful, mais aussi sur elle-même et « ses fantômes ». Cette focalisation sur elle-même est renforcée par l'insertion d'une voix externe, celle de ses voisins. Cependant, il s'agit ici d'un glissement sur le ton de Témoin, puisque la narratrice (L1/E1) représente les voix d'un énonciateur « pluriel » moyennant l'écriture en italique⁸.

Une fois arrivée en France, Astaï continue à transmettre un discours intérieur pleinement subjectif. À travers des questions rhétoriques, ainsi que des hypothèses, elle éprouve un désir initial de retour en Côte d'Ivoire. Ce malheur initial, à cause duquel elle « se meurt lentement » (*FDB* : 50), est causé par l'hostilité de la société d'accueil. Il s'agit d'un sentiment d'invisibilité transmis à travers le ton de Locuteur. Ainsi, la locutrice décide de s'auto-concevoir comme exilée en s'adressant directement au narrataire, d'origine française : « “Exilée”, cela sonne déjà comme un prénom possible ! Que mon nom vous plaise ou non, il ne vous dira rien de plus, fidèle habitué au ballottage ! (*FDB* : 50). Face au refus social, elle comprend vite qu'elle ne sera acceptée que par ses « sœurs de rue », femmes migrantes qui, comme elle, « portent leurs boîtes sous le bras » (*FDB* : 58-59). La boîte, une simple boîte à chaussures souvent poussiéreuse, gardera la voix des femmes, mais aussi leurs souvenirs. Semblables à plusieurs boîtes de Pandore, leur ouverture fera sortir les malheurs oubliés pour vider l'esprit et, enfin, retrouver la paix. De ce fait, ces femmes, et leurs boîtes, deviendront le refuge de la narratrice en France. Leurs histoires transformeront le malheur initial en espoir de façon itinérante.

4. Narration du « moi des autres » chez Astaï narratrice

Dès son arrivée, Astaï traverse les rues parisiennes en quête de témoignages pour reconstruire la mémoire de son aïeule. Elle comprendra vite que les souvenirs de ses sœurs représenteront les difficultés issues de la migration féminine en France. Ainsi, Muriel Diallo ramasse les deux formes de polyphonie narrative chez les écrivaines africaines (Cuasante Fernández, 2007) : la narration d'une première personne de vocation collective où Astaï alterne entre le ton de Locuteur et le ton de Témoin, et l'atomisation des voix dans une pluralité polyphonique où les narratrices se multiplient à travers plusieurs récits enchâssés. En fait, cet enchâssement de souvenirs, à l'image de *Les Mille et*

⁸ Nous considérons que, chez Diallo, l'écriture en italique visera à rapporter des mots adressés de façon directe (ou directe libre) à la narratrice au milieu de ses pensées. Même si l'énonciateur n'est pas spécifié, cet « écho » sera normalement la voix d'une collectivité.

*Une Nuits*⁹, relève de l'importance donnée par Muriel Diallo au conte : « Le conte se présente alors comme un prétexte pour dénouer les contradictions, pour marquer les points d'ancrage identitaire » (Diallo, 2007 : 62). Ces points d'ancrage serviront à Astaï pour découvrir son identité et, en même temps, l'identité collective féminine. Par conséquent, dans cette partie de son parcours, le récit d'Astaï sera focalisé sur dix « contes », dix femmes qui mènent « un combat sur tous les fronts sociaux, qu'ils soient professionnels, amicaux, conjugaux, etc. » (Coulibaly, 2020 : 138). À la manière de Shéhérazade, chaque femme partage son propre conte pour survivre, pour libérer son esprit. Nous observerons par la suite la différence de transmission entre les récits emboîtés, dans lesquels Astaï semble s'introduire, et ceux qui sont transmis de façon externe, dans lesquels Astaï semble regarder la boîte sans y plonger¹⁰.

4.1. Dans la boîte de ses sœurs

La première boîte découverte par la narratrice est celle de Marion, une femme « marionnette » sans-abri de 86 ans qui, comme bien d'autres, est couchée sur un trottoir parisien. Astaï encadre son récit en attirant l'attention du narrataire : « Écoute ça ! C'est encore une histoire de femme : » (*FDB* : 59). C'est ainsi que non seulement elle avertit d'un possible changement de voix narrative, mais encore elle focalise sur la nature féminine des marionnettes. Grâce à cet encadrement, le lecteur peut considérer que la boîte de Marion a été ouverte, et qu'une nouvelle subjectivité va diriger la narration : une locutrice-énonciatrice secondaire (L2/E2).

La nouvelle narratrice homodiégétique assume le contrôle d'un récit enchâssé ou – plus littéralement – « emboîté ». Le lecteur parvient ainsi à connaître une femme qui se conçoit elle-même comme une marionnette dirigée par l'homme dont elle est amoureuse : « Je crois être Marilyn, la célèbre marionnette aux pirouettes périlleuses. Pour sûr, je suis Marie-Honnête, et ce ciel-là m'a connue ! » (*FDB* : 60). En conséquence, nous observons une femme marginalisée qui a perdu son nom et son identité en faveur de celle d'une marionnette. Ce discours subjectif prend forme d'un monologue intérieur où Marion (L2/E2) donne libre cours à sa pensée : elle se dévoile en tant qu'une femme abandonnée par un homme, appelé « mon marionnettiste » (*FDB* : 61). Déjà Cazenave (1996 : 105) observait des personnages africains marginalisés qui involuaient vers l'aliénation à cause de la déception amoureuse. Dans ce cas, l'abandon a déclenché la perte de son nom, de son honneur et de ses rêves jusqu'à la métamorphoser en marionnette :

⁹ Astaï elle-même fait une référence directe à l'œuvre, ce qui pourrait témoigner de son influence pour la formation du roman chez Diallo : « Je déchire en mille morceaux de façon symbolique cette copie de lettre. En mille et un morceaux... comme les contes des mille et une nuits [...] » (*FDB* : 184). Cette influence du conte dans le roman est renforcée par le fait d'introduire des références dans les récits de Tao et d'Andréas, que nous avons précisées plus loin.

¹⁰ Voir Tableau 1 pour réviser la liste des locutrices et énonciatrices. Cependant, il convient de noter que toutes les seize instances ne pourront pas être examinées dans le présent article.

J'espère que cette nuit, du moins je le souhaite, une ombre émergera de cette aurore surnaturelle, pour me faire un petit signe de la main... Comme autrefois. Mais personne ne vient. D'ailleurs, qui d'autre à part moi flâne dehors par ce temps glacial ? Personne ne se soucie d'une pauvre marionnette cassée, couchée sur un trottoir (*FDB* : 62).

De ce fait, l'introduction de la L2/E2 parvient à transmettre l'intimité du personnage, qui se pose des questions intérieurement et qui ne cesse de réfléchir à sa condition féminine dans la solitude de la rue. Grâce à l'ouverture de sa boîte, elle semble devenir consciente de sa valeur en tant que femme. Mais sur le trottoir elle ne pourra jamais fleurir : « un trèfle à quatre feuilles n'éclot pas comme il faut sur le bitume » (*FDB* : 64). Après avoir vidé sa boîte et être devenu un point d'ancrage identitaire pour Astaï, la narratrice L1/E1 reprend la direction du récit en affirmant « [j]e place les maux de Marie-Honnête dans ma boîte pour ne rien perdre de ses mots » (*FDB* : 65).

Une autre boîte à explorer est celle de Tao, colocataire d'Astaï au début de son voyage. À travers le ton de Témoin, Astaï la décrit comme une femme qui parle très peu, car « ce sont les autres qui colportent ça ». Mais elle réussira à discuter avec elle dans l'intimité de leur chambre, en passant ainsi à un dialogisme interlocutif entre L1/E1 et L1/E4 :

– Oh moi... [Tao] Sais-tu que je suis née en Afrique ? Alors le continent, je connais bien.

– Asiatique d'Afrique, tu es donc ma « sœur ». [...]

– À quoi sert la boîte que tu portes toujours avec toi ?

– Oh ça ? C'est une boussole qui sert, tu vas rire, à dénouer quelques secrets de famille !

Mais Tao ne rit pas. « Petite main » [Tao], d'un geste malhabile, plante son aiguille dans son doigt. Une goutte de sang perle sur le bout de son index pâle. Son visage se crispe. Pour une goutte de sang perdue, il n'y a pas de quoi ameuter le Samu. Je crains cependant qu'elle ne tombe dans les pommes. A-t-elle déjeuné ce matin ? [...] Elle a le regard de quelqu'un qui va exploser.

Chaque fois que je me pique avec une aiguille, tout me revient. Mon corps qui se vide une nuit d'un liquide sombre et visqueux le long de mes jambes fines d'adolescente (*FDB* : 74-75).

Dans cet extrait nous pouvons observer un résumé des traits de la polyphonie chez Muriel Diallo. Premièrement, la narratrice développe un débrayage énonciatif pour présenter le personnage de Tao comme sa « sœur », ce qui justifie son intérêt à connaître l'intérieur de sa boîte. Ensuite, Astaï revient au ton de Locuteur pour exprimer sa pensée lorsque Tao pique son doigt : elle se pose une question rhétorique, adressée à elle-même. Enfin, moyennant le ton de Témoin, Astaï focalise sur le regard de

Tao, qui semble être « au bord du chaos ». C'est de cette façon que la narratrice s'introduit dans le regard de sa « sœur », ou dans sa boîte symbolique, et que la locutrice du récit change : il s'agit de Tao, L4/E4, qui va faire revivre dans sa peau l'expérience responsable de son mutisme. De surcroît, le changement dans la voix du récit va entraîner une mise en arrière spatiotemporelle pour revenir à l'adolescence de la femme afro-asiatique.

De la même manière que la Belle au bois dormant, Tao se pique avec l'aiguille. C'est ainsi qu'elle s'endort métaphoriquement pour revenir dans sa mémoire à sa maison, quand elle avait 13 ans. Son témoignage constitue un tatouage profond dans la peau d'Astaï, mais aussi dans celle du lecteur : violée par son père, elle est tombée enceinte et, après avoir été obligée par sa mère à accoucher, elle a perdu le bébé. Par conséquent, elle transmet sa douleur et sa rancune à cause d'avoir perdu son adolescence. « Forcée de grandir au plus vite. Forcée. Mais moi je ne voulais pas grandir. Pas de cette façon. J'aurais aimé attendre un peu... Mais mon père ne pouvait attendre plus longtemps » (*FDB* : 76). Même si la locutrice-énonciatrice semble parler à elle-même, elle retourne au présent pour s'adresser de façon explicite à Astaï : « J'ai les nerfs à vif, je me demande bien pourquoi je t'ouvre ma boîte, je ne te connais même pas. C'est la première fois. Nous sommes justes colocataires ! » (*FDB* : 78). De nouveau, l'ouverture de la boîte permet à la femme de devenir consciente des troubles du passé, et de s'épanouir grâce au partage. La présence d'Astaï permet à ses sœurs de rentrer en contact avec leur identité, ce qui constituera une évolution dans son parcours initiatique :

J'ai longtemps été personne.

Ma boîte se vide, et c'est la première fois que cela arrive.

Vivre ! Même après tout ça ? Ma mère me manque aussi. Il me vient comme une force incroyable, j'ai envie de la revoir. Oui, j'ai envie de retourner là-bas, au pays du lotus... Pour le regarder droit dans les yeux !

Droit

Dans

Les

Yeux... (*FDB* : 83).

En conséquence, le résultat d'ouvrir sa boîte est de devenir quelqu'un de nouveau. Nous observons cette transition dans le contraste entre l'usage d'un ton assez solennel, avec un verbe au passé composé et la forme « cela », et l'usage d'un ton plus vivace, au présent et avec plusieurs exclamations et interrogations rhétoriques. Il s'agit ici d'un récit qui mélange la narration des faits au passé, et la narration des pensées intérieures qui émergent grâce à l'ouverture de la boîte. Cette prise de conscience vis-à-vis du viol, mais aussi de l'inceste et de la pédophilie, coïncide avec les agressions sexuelles rapportées par Onana (2020) dans son analyse du roman camerounais. Comme elle, nous trouvons que ces agressions entravent l'autonomisation et l'affirmation de l'identité du personnage. C'est pour cela que, après avoir partagé son passé pour

la première fois, Tao a résolu son mutisme et elle est prête à regarder son père « droit dans les yeux ». Elle le confirme en répétant cette expression et en plaçant chaque mot dans une ligne différente.

L'expression « droit dans les yeux » marque la transition entre le récit enchâssé et le débrayage narratif du L1/E1. Nous remarquons l'usage fréquent des points de suspension dans les parties transitoires entre une instance narrative et une autre. Au-delà de l'oralité qui caractérise la transmission des contes, Diallo (2007 : 60) affirme qu'elle préfère utiliser les points de suspension au lieu du mot « fin » pour conclure les récits, puisqu'ils favorisent une plus large ouverture d'esprit. Moyennant cet usage des points de suspension, Diallo vise à marquer son engagement à introduire les troubles des femmes migrantes africaines dans l'esprit du lecteur.

4.2. À l'extérieur des boîtes

Parfois, la narratrice semble ne pas être capable de s'introduire à l'intérieur des boîtes¹¹. Dans ces cas, elle se limite à transmettre l'énonciation de ses sœurs, ou elle montre ses propres impressions. Ce sont normalement des rencontres marquées par un dialogisme interlocutif où prédomine le discours direct. Pour son analyse, nous avons privilégié les boîtes d'Andréas (L1/E5) et de Lis (L1/E8) en raison de leur signification pour Astaï.

D'une part, Andréas joue le rôle de « l'homme-femme », personnage fréquent dans les romans féminins africains (Herzbeger-Fofana, 2000 : 160). Même si Astaï n'arrive pas à s'introduire dans sa boîte ou dans ses pensées, elle encadre également son récit en s'adressant au narrataire à travers le ton de Locuteur : « Voici, en quelques phrases maladroitement contées, le jour où j'ai fait la connaissance d'Andréas » (*FDB* : 84). Il est décrit par la L1/E1 comme un jeune homme très beau, aux yeux bleus, très bien habillé, et qui commence à lui parler dans le métro parisien. « Je vous demandais si votre portable captait le réseau ? Chez moi ça ne passe pas ! » (*FDB* : 85). À partir de ce moment, Astaï va alterner l'énonciation directe des mots d'Andréas, l'énonciation de ses mots dans la conversation et l'énonciation de ses pensées, qui évoluent tout au long du dialogue :

- Dans le milieu artistique, vous [Astaï] avez certainement dû croiser des gens à part, des homosexuels, des transsexuels peut-être ?
- On en trouve partout, pas seulement dans ce milieu, je lui réponds, étonnée par sa question.

¹¹ Si nous regardons le tableau récapitulatif du Tableau 1, nous observons que, dans cette partie du roman, la moitié des boîtes est constituée de récits enchâssés, tandis que l'autre moitié est formée de débrayages narratifs où prédomine la locution d'Astaï.

– [...] Je suis un transsexuel ! Je rêverais que quelqu'un écrive sur moi. Pourquoi les écrivains ne parlent pas de nous ? De quoi ont-ils peur ?

Quoi ? Mon charmant voisin serait une femme ? Non, impossible, je l'aurais tout de suite remarqué. [...] Andréas se transforme en Andréa ! Ses doigts posés gracieusement sur la poignée de la voiture me paraissent à présent long et fins. Nous descendons là !

Tel un oiseau extraordinaire, Andréas bat des cils et déploie ses ailes sous mon regard ahuri. Je ressens cela comme un choc, c'est bizarre, laissez-moi, cher Andréas, le temps de m'habituer à cette métamorphose ! (FDB : 86-87).

À travers le débrayage énonciatif entre L1/E1 et L1/E5, la locutrice Astaï alterne son énonciation avec celle d'Andréas. Dans les yeux de la locutrice, il s'agit d'un homme qui se transforme en femme, ce qui pourrait expliquer la non-insertion initiale dans sa boîte. Néanmoins, les deux personnages retrouvent une certaine intimité dans le métro, de manière similaire aux moments où Astaï s'introduit dans les boîtes de ses sœurs. C'est pour cela que la narratrice transmet sa perception de la métamorphose d'Andréas en Andréa : tel un ver à soie qui sort de sa chrysalide, la transsexualité éclate et le corps d'Andréa devient plus féminin. Étant donné qu'elle est devenue sœur d'Astaï, sa sensibilité s'éveille et ses pensées régissent la narration. Par conséquent, grâce au partage de ses troubles, Andréa parvient à affirmer sa condition identitaire. Une condition qui, d'ailleurs, se veut similaire « trait par trait » à Astaï. De même, grâce à cette rencontre, la narratrice éprouve une certaine évolution, puisqu'elle devient consciente que son parcours va la transformer : « Miroir, mon beau miroir, quel sera le visage de mon retour ? Tout se transforme ici ! » (FDB : 88). Moyennant cette référence à *Blanche-Neige*, elle clôture la « boîte » d'Andréa, ce qui rapproche de nouveau les « emboîtements » des récits au genre littéraire du conte.

Par ailleurs, Astaï raconte la visite qu'elle rend à Lis, une femme qui souffre d'un cancer en phase terminale à l'hôpital. Dès le début, elle associe le prénom de sa « sœur » à la fleur de lys en l'appelant « un Lis parleur » ou « le magnifique Lis » (FDB : 104). Symbole de la vie, cette fleur représente pour la narratrice l'affrontement de la mort de l'être aimé. De cette manière, la douleur intime de la L1/E1 s'exprime au ton de Locuteur en faisant usage des traces de subjectivité intérieure qui caractérisent ses discours : « Qu'il vente ou qu'il fasse soleil ! Le deuil ? Je préfère vivre avec, en pensant qu'un jour peut-être j'arriverai à accepter le départ. Pour l'instant je me sens abandonnée, nous avons tellement de projets à réaliser » (FDB : 104). Cependant, le récit de ses pensées finit quand elle rencontre Lis dans la chambre de l'Hôtel-Dieu de Paris, marquant ainsi un passage du ton de Locuteur au ton de Témoin : « Fleur, ma sœur s'affaiblit chaque jour un peu plus. [...] En sondant mon regard, elle espère sans doute

y lire enfin le jour et l'heure de son départ que les médecins refusent de lui donner. Sa voix n'est plus que souffle » (*FDB* : 105). Après avoir focalisé la narration sur Lis, la L1/E1 donne lieu à l'énonciation directe des mots que sa sœur, L1/E8, lui dit. Non seulement Lis discute avec Astaï sur leurs souvenirs d'enfance, mais aussi sur sa mort prochaine :

Là, la dame juste devant mon lit. Elle est marrante. Tu ne vois rien ? Vraiment rien ? Bon... Alors j'imagine aisément que tu ne vois pas non plus l'homme en noir perché entre deux gargouilles sur le toit de l'église... Je t'en ai déjà parlé hier, il est revenu ce matin et depuis il ne bouge plus. Tu l'as cherché du regard, mais toi, depuis ton retour, tu as perdu la vue et la foi. Tu ne vois plus depuis que tu as décidé de te combattre. Enfin voilà, je vais pouvoir me reposer un peu. Mais toi, tu dois vivre pour deux (*FDB* : 107).

Grâce à ce débrayage énonciatif, la narratrice-personnage éprouve une nouvelle évolution intérieure. Visant à récupérer la vue et la foi perdues dans le combat contre son identité intérieure, elle se replie sur elle-même avec l'aide de ses sœurs. Après la description du paysage extérieur, enneigé, suivant le point de vue des deux femmes, Astaï reprend la locution-énonciation du récit. Elle implique la mort de sa sœur en affirmant « C'est la dernière fois qu'un Lis m'a parlé ! », suivie de la confirmation de ce repli sur soi que nous venons d'annoncer : « Je ne parlerai plus ce jour » (*FDB* : 108). Ainsi, la boîte de Lis ne gardait pas un souvenir, mais une morale pour Astaï. Un avertissement, pourrions-nous proposer, concernant le besoin de se réconcilier avec son passé pour évoluer intérieurement.

Même si les récits débrayés d'Andréa(s) et de Lis sont racontés en utilisant la locution d'Astaï, ils parviennent à la marquer profondément. De façon semblable aux récits emboîtés, dans lesquels la L1/E1 semble s'introduire dans la pensée ou dans le passé des personnages-locuteurs, elle gardera tous les récits dans sa boîte, ou même dans sa peau sous forme de tatouages invisibles. En fait, à la fin de sa quête identitaire, Astaï continue à être consciente et soucieuse des troubles de ces personnages en se demandant : « Je sais encore moins ce qu'un Lis fané et une plume deviennent après leur mort. La femme emprisonnée dans le corps d'Andréas sera-t-elle libre un jour ? » (*FDB* : 184-185). Toutefois, pour arriver à la fin de son parcours de la combattante, elle devra faire une grande recherche intérieure avec l'aide d'autres « sœurs » qui la guideront.

5. La Maison de(s) Lucy

Comme nous venons de montrer, les différents récits gardés dans sa boîte – enchâssés ou débrayés – mènent Astaï à se replier sur elle-même. Pendant ce repli, elle s'adresse à son aïeule Beautiful, interlocutrice mythique qui semble guider sa quête identitaire. « En suivant tes traces, je rencontre des personnes extraordinaires et parfois

même de vieilles connaissances » (*FDB* : 119). C'est ainsi qu'elle se déplace à un foyer de femmes, qu'elle appelle la Maison de Lucy :

As-tu déjà imaginé une maison où l'on accueillerait des femmes, des cœurs brisés, des vies en suspens, entre ciel et terre ? [...] Et avant de te confier le bruit des portes, sache bien que ce sont les murs qui parlent là-bas, les murs et rien d'autre, surtout pas les femmes qui y habitent. Les « Lucy » d'ici sont sans visage, sourdes et muettes (*FDB* : 125).

Avant de faire avancer le récit en confiant à Beautiful les boîtes poussiéreuses de ses sœurs, la narratrice établit des jugements critiques sur l'invisibilité des femmes dans ce genre d'établissements. Cette maison d'accueil efface l'identité de ses résidentes, renommées Lucy : « Lucy, la première, autrefois ! » (*FDB* : 60)¹². C'est pour cela qu'elle commente que les femmes semblent ne pas avoir visage, ni ouïe, ni voix. Elle arrive même à affirmer que « la Maison de Lucy cache pas mal d'âmes emmurées » (*FDB* : 126). Ainsi, à travers le ton de Locuteur et l'image des femmes « fossilisées », Astaï transmet son impression des Lucy : des femmes en cours d'aliénation, qui n'ont pas de permission – ou de motif – pour ouvrir leurs boîtes.

Néanmoins, l'arrivée d'Astaï provoque l'ouverture de ces boîtes qui étaient longtemps fermées. Parmi elles, la plus importante est celle de Rosa May. Non seulement elle a été la première Lucy à ressentir que l'héroïne était différente des autres femmes, mais aussi la libération de sa boîte devient un tournant décisif dans la quête intérieure d'Astaï. Pour la décrire, la narratrice passe au ton de Témoin, mais en maintenant son point de vue. « Elle pourrait avoir bien l'âge de ma mère, 60, 64 ans ? Les bras croisés sur sa poitrine, elle semble avoir perdu la voix. On dirait qu'elle a vu un fantôme ! » (*FDB* : 127). Ainsi, la L1/E1 focalise sur Rosa May en faisant usage de l'oralité qui caractérise son discours, où les exclamations et les questions rhétoriques abondent. Par la suite, cette nouvelle « sœur » emporte une boîte en carton contenant son expérience cachée. La focalisation sur la boîte déclenchera l'enchâssement du récit de Rosa May en tant que locutrice (L12/E12). Celui-ci est introduit par la formule « Ce que Rosa May m'a dit » (*FDB* : 129). Elle encadre le récit « emboîté », mais aussi elle semble devenir le titre du conte qui va être déployé.

La boîte de Rosa May contient le passé d'une femme sans-abri à cause de la folie qui a captivé son esprit (*FDB* : 129). La L12/E12 raconte à la première personne qu'elle survivait grâce aux ordures d'un marché et qu'elle habitait sous un arbre. « Je n'ai pas oublié non plus l'odeur particulière de l'immense arbre, au tronc très large et épineux, contre lequel s'amoncelaient pêle-mêle mes affaires personnelles » (*FDB* : 130). À travers cet usage du passé composé, nous constatons que Rosa May est en train

¹² Nous trouvons ici une référence symbolique à la première femme du monde : Lucy est le nom donné au plus ancien fossile féminin découvert. C'est ainsi que Diallo représente l'aliénation des femmes du foyer.

de parler à Astaï. Elle arrive parfois à utiliser des formules déictiques propres au discours oral pour attirer son attention, comme « tu sais » dans « À l'époque j'étais si jeune, tu sais, une enfant, naïve aussi » (*FDB* : 131). Ainsi, cette nouvelle narratrice fait des jugements au présent de la narration concernant son passé réfugié à l'intérieur de la boîte qu'elle est en train de raconter. À partir de ce moment, la L12/E12 remémore l'apparition d'un comte, considéré par elle comme « un dieu sans visage » (*FDB* : 133). Elle parvient à transmettre la naïveté d'une jeune fille qui va être violée sans être consciente de ce qui est en train de se passer :

Et une nuit, étendus tous les deux sur le sable tiède, il a eu cette idée folle en admirant le ciel étoilé :

– [...] Je vais m'étendre doucement sur toi de tout mon long. Voilààà, c'est ça, c'est bien, pendant que tu comptes les étoiles. Un... deux... trois... Làààà. Ouvre un peu les cuisses, pour que ça marche... Une porte... pour elles, les étoiles... a-t-il continué.

Je n'y comprenais rien, j'essayais de me relever, mais il me maintenait plaquée au sol. Son haleine chargée d'alcool et d'ail me donnait le tournis. Alors je l'ai laissé faire. [...] Mon intérieur a explosé, j'avais mal, alors que le dieu, lui, jubilait. Puis il s'est relevé vite fait, essoufflé, il a souri en se reboutonnant et a disparu dans la brume du matin sans un mot, un adieu aurait suffi à ma peine (*FDB* : 133-134).

Dans son témoignage, Rosa May fait place au discours direct du violeur, mais elle continue à régir le récit emboîté. En effet, elle cite ses mots, mais la L13/E13 ne montre pas l'identité de cet homme. En revanche, elle exprime son point de vue et ses sentiments pendant l'action. Grâce à l'usage d'un récit enchâssé où la locutrice est responsable de sa narration, nous observons une transmission plus directe adressée au lecteur. Comme Cazenave (1996 : 113) souligne, cette narration permet une plus grande empathie et une comparaison avec l'expérience de vie des lecteurs. D'ailleurs, l'auteur remarque le rapport entre les personnages féminins africains qui sont aliénés ou marginalisés et la folie ou la dépression (Cazenave, 1996 : 100). Dans le cas de Rosa May, nous pouvons trouver sa folie dans son innocence et dans son registre de langue. En s'adressant à Astaï en tant qu'interlocutrice, son discours laisse percevoir la souffrance cachée à son intérieur pendant plusieurs années. Même si l'héroïne n'interrompt pas la narration, elle est présente en tant que narrataire, et sa présence semble favoriser l'épanouissement de sa « sœur ». Ainsi, grâce au partage, à la libération de sa boîte, elle libère son esprit et décide de quitter la Maison de Lucy « avec une joie non feinte » (*FDB* : 139). Il s'agit donc d'un nouveau cas de prise de conscience identitaire, obtenue par l'exploration des maux provoqués par la société d'accueil, les maux de la boîte de Pandora de chaque « sœur ». De la même façon, l'expérience de Rosa May déclenche un éveil intérieur chez Astaï, qui commence à devenir consciente de son rôle à Paris :

Les oubliettes remontent-elles à la surface ? À la bonne heure ! Encore faut-il trouver la clef, la bonne clef, celle qui ouvre les cadenas. D'autres femmes se découvrent peu à peu pour me montrer leur « ventre », rond, trop mûr d'une espérance inassouvie. Femme-ventre ! Je commence à comprendre ce que je fais ici (*FDB* : 139).

En retournant à Astaï en tant que L1/E1, nous observons le début de la prise de conscience identitaire de la protagoniste. Au foyer de femmes, ainsi que dans les rues parisiennes, elle était devenue « la voix des autres » (*FDB* : 141). De façon semblable à une sage-femme, elle avait assisté à l'accouchement de nombreux bébés-boîtes. Néanmoins, elle n'avait pas encore regardé son propre ventre : elle devait sortir de la Maison de Lucy. « Paniquée, il fallait que je sorte de là moi aussi : j'étouffais ! » (*FDB* : 141). C'est ainsi que, à travers ses réflexions intérieures, Astaï montre au lecteur l'angoisse qu'elle ressent face à la grande souffrance de ses semblables. Pour s'en sortir, elle essaye de travailler et parvient à obtenir un emploi, mais elle se dresse contre le traitement et les conditions de travail imposées aux immigrants :

Que faire alors de tous ces efforts, de toutes ces nuits blanches passées à bûcher comme une cinglée ? « Frotte, on te dit, dingo ! » De ces longues années d'enseignement, de mes projets, des livres que je rêve d'écrire, j'ai eu des prix en jouant à l'intello [...] « Frotte, frotte, et n'y penses plus ! » Mais je n'ai quand même pas rêvé pendant dix ans mon atelier, les expositions permanentes [...]. J'ai servi de modèle, crié aux fillettes que l'école était une porte ouverte sur le monde, ce monde ? Porte ? Ouverte ? (*FDB* : 143).

À travers ce discours fortement marqué par l'oralité et la familiarité du langage, Astaï oppose son vécu et ses talents à une société d'accueil qui n'ouvre pas les portes de son marché de travail. Dans un rapprochement entre l'auteure et le personnage¹³, Diallo dénonce le manque d'opportunités pour les jeunes qui rêvent de travailler au-delà de la mer Méditerranée. Pour augmenter l'intensité narrative, les propos d'Astaï semblent contester les cris d'un certain patron qui ne fait que rabaisser la protagoniste en ignorant ses aspirations. Ce moment marquera un tournant pour l'héroïne, qui démissionne et qui décide de se replier totalement sur elle-même.

En conséquence, ce tournant déclenche une reconnexion d'Astaï avec son monde intérieur. Pour y parvenir, elle décide de faire appel à ses souvenirs en se dédiant à la sculpture. À la manière de la madeleine de Proust, elle revit son passé lorsqu'elle

¹³ Muriel Diallo est une fervente défenseure de l'importance de l'éducation chez les jeunes ivoiriens (Louis, 2013). D'ailleurs, tout au long du récit, Astaï fait référence non seulement à l'écriture de livres ou aux prix remportés (comme le prix Saint-Exupéry, pour lequel elle est sélectionnée), mais encore aux ateliers et expositions d'art (puisque Diallo se consacre également à la peinture et à la sculpture).

travaille l'argile. C'est ainsi qu'elle présente au lecteur Ana, son autre grand-mère. « Et si Beautiful et Ana, mes grand-mères, me signalaient ainsi leur présence rassurante à mes côtés ? L'argile m'aidait à me souvenir » (*FDB* : 150). L'histoire d'Ana montre l'infidélité de son mari, Katoze Zuillet¹⁴, qui provoquera son départ à la quête de ses racines, dans sa ville de naissance. Son récit est caractérisé par une prise de responsabilité dans la narration (L14/E14) pour faire revivre son retour aux origines :

Je vais partir quelque temps ! Retourner là-bas. Revoir les petites tombes de mes enfants et aussi présenter ma dernière-née à la communauté. Peut-être implorer mes chers absents de revenir à moi ! Me suis-je trompée ? Peut-être que s'ils sont encore vivants, je me réveillerai enfin de ce cauchemar. [...]

Je ne suis plus l'Unique de sa vie, l'ai-je jamais été ? Il est revenu de guerre, la guerre des autres, bizarre. La traversée de la mer l'a rendu étrange, instable, d'une curiosité insatiable. Il n'est plus le même. La femme blanche comme le lait de chèvre l'aurait-elle envoûté ? [...] Et si je ne rentrais pas, si je ne rentre pas, que se passera-t-il ? Je peux rester ici encore quelques jours, des mois chez ma mère pour marquer mon mécontentement. Ici au moins, je me sens aimée (*FDB* : 160-161).

Devenue locutrice-énonciatrice, Ana prend la responsabilité de la narration en utilisant la première personne pour expliquer pourquoi et comment elle décide de partir à la recherche de ses racines. En fait, le lecteur peut observer un monologue intérieur où, de nouveau, la locutrice se pose plein de questions intimes qui déclenchent son épanouissement personnel. Ce voyage, provoqué par l'infidélité de Katoze Zuillet, représente également une prise de distance vis-à-vis de la société française, responsable de « la guerre des autres » et lieu d'origine de « la femme blanche comme le lait de chèvre ». Dans les deux cas, nous observons un discours caractérisé par l'oralité et la subjectivité connotative.

Comme résultat de ce témoignage révélateur, Astaï semble avoir finalement réussi à trouver un nouveau destin pour suivre la mémoire de Beautiful et, pareillement, ses propres racines. Elle décide intérieurement de suivre l'exemple de sa grand-mère Ana en se rendant là où se trouvent les souvenirs de sa mère. De cette façon elle pourra, comme Ana, se sentir aimée. Mais, pour partir, elle doit quitter la Maison de Lucy.

Allez voir dans les décharges si j'y suis. Je devrais y être, courbée au milieu d'autres femmes sur leur trente et un [...]. Ne vous offusquez pas, car voyez-vous, c'est ainsi que nous bouclons les fins de mois difficiles. Et si nous sourions tout le temps, ce n'est pas grâce à vous, jolies mesdames et messieurs, c'est qu'il fait si froid ici que nos lèvres

¹⁴ Il est remarquable de constater le jeu onomastique dans les deux personnages masculins ascendants d'Astaï : le Blanc, d'une part, nom d'origine française, et Katoze Zuillet, d'autre part, prénom et nom à connotation française mais d'origine coloniale.

ne nous obéissent plus. Pourvu que nos enfants ne sachent jamais comment nous les nourrissons. Qu'ils ne sachent jamais que nous nous rendons au bureau des trouvailles pour voir ce que les riches ont jeté aux chiens (FDB : 163).

Moyennant ce nouvel usage de l'écriture en italique, la narratrice Astaï retourne au ton du Locuteur, mais elle prend l'allure d'une porte-parole de ses « sœurs » dans ses pensées. Elle transmet de façon directe un discours adressé aux narrataires, « mesdames » et « messieurs » de la société française. À travers cette représentation des femmes traitées comme des chiens pour donner de la nourriture à leurs enfants, Astaï rompt avec le foyer de femmes. Juste après ce moment, la Maison de Lucy commence à brûler. Comme un phénix, l'héroïne renaît pour réapprendre à être heureuse. C'est ainsi qu'elle « tourne une sacrée page » (FDB : 166) pour partir à la recherche des traces de son passé.

6. Mise en arrière et transformation intérieure

Ce sont les traces de Natô, sa mère, qui achèvent de compléter l'épanouissement personnel d'Astaï. Elle se déplace jusqu'à un village proche de Lyon pour revivre l'expérience de sa mère. Dans le cas de Natô, nous retrouvons une dernière fois une double énonciation moyennant un débrayage énonciatif et un changement de locutrice. De cette façon, Diallo illustre la migration d'une jeune femme ivoirienne venue étudier à l'université française dans les années 1960.

Astaï part d'une observation du paysage pour rentrer dans sa mémoire et encadrer le débrayage énonciatif : « Mon regard balaie les environs et l'horizon minutieusement, et l'histoire de ma mère me revient à la mémoire » (FDB : 167). Ainsi, elle cède sa voix et son regard à sa mère dans une mise en arrière pour revivre son passé. Dans ce dernier enchâssement, Natô (L16/E16) se trouve en décembre 1961 dans un wagon similaire à celui dans lequel se déplace Astaï. Il s'agit d'une jeune fille pleine d'espoir, arrivée en France pour commencer ses études universitaires. Elle affirme « je me sens pionnière, une autre Isabelle Eberhardt ou Marie Curie » (FDB : 169). Néanmoins, son esprit aventurier et autonomisé heurte le racisme des habitants du village de sa famille d'accueil, situé dans les montagnes :

Face à moi, un vieil homme au visage tordu par l'odeur de l'étranger s'étonne haut à la vue de l'énorme classeur rouge posé sur mes genoux. « Comment ? Est-il possible que le contenu entier de ce classeur entrât aisément dans cette caboche noire ? Mais c'est que les singes vont bientôt gouverner le monde, à force ! ».

Il ne manquait plus que ça ! Je viens de croiser mon premier raciste ! Les autres voyageurs, gênés, détournent leurs visages de nous. À moi de laver toute seule l'affront fait à ma personne.

Qui risquerait sa réputation à défendre une étrangère noire ?
(*FDB* : 169-170).

Même si la L16/E16 fait une allusion directe aux mots du vieil homme, elle utilise les guillemets en chevrons doubles au lieu du tiret, qui est utilisé normalement dans le reste du roman. Ainsi, elle a le contrôle complet du récit : elle le fait avancer en même temps qu'elle introduit ses impressions. De façon similaire à Astaï, elle emploie des marques d'oralité et de subjectivité visant à transmettre sa frustration. Déçue à cause des avanies, mais aussi à cause du mutisme complice de la société de la France profonde, elle doute du propos de son voyage. Nonobstant, Natô finalement fera face à tous les défis grâce à une forte conscience identitaire qui sera inspiratrice pour Astaï :

Je suis l'Étrangère ! Je porte sur mon dos frêle le poids d'une histoire lointaine, une histoire bonne à transmettre de génération en génération [...]. Je n'ai à rougir de rien, mon esprit est aussi vif que l'éclair et, fouet nom de nom, je suis certainement plus cultivée que la moitié des gens de ce village. J'en sais sur le pourquoi des choses... (*FDB* : 171-172).

Nous observons que ce récit emboîté est le seul où la femme africaine parvient à consolider son identité sans avoir le besoin de partager l'intérieur de sa boîte. C'est elle-même qui réussit à se concevoir comme « l'Étrangère » avec majuscule. Héritière d'une tradition lointaine et responsable de transmettre cette richesse, elle la communique à la première personne dans l'esprit de sa fille. C'est pourquoi elle est choisie comme le dernier déploiement polyphonique du roman : figure exemplaire, Astaï reçoit le souffle de sa mère pour conclure son évolution en affirmant « J'ai changé ! » (*FDB* : 172) et « Que je vive différemment, épanouie, ce sera leur revanche sur la vie ! » (*FDB* : 174). En reprenant la direction du récit, la voix narrative d'Astaï L1/E1 émet un discours intime qui semble être adressé au narrataire. Ainsi, ses mots témoignent du changement intérieur éprouvé comme résultat de son voyage initiatique. Après être devenue l'oreille et le cœur des autres femmes (*FDB* : 178), elle a vécu des histoires de vie inachevées, des espoirs transformés en douleur, mais aussi des compagnies dans la solitude de la migration. Les expériences qu'elle a tirées des autres boîtes, elle les emporte avec elle dans sa propre boîte jusqu'à la fin de son parcours de la combattante. C'est ainsi que la vivance collective parvient à transformer l'intérieur individuel d'Astaï : « Un bateau, je vais faire un bateau avec ces lettres, et je le mettrai en mer afin de redonner aux mots oubliés tout leur sens véritable » (*FDB* : 182). La mer reçoit la boîte-bateau et réconcilie Astaï avec sa mémoire :

Je suis venue confier à la mer et au vent mes traces-souvenirs, les traces des autres, celles qui ont nourri ma mémoire occultée par l'harmattan, traces jalonnées de la pureté de leurs mots de ma quête. [...] Ces rencontres ne sont pas fortuites. D'un pas à l'autre, j'épouse une cause, celle de lever le voile sur ces femmes incomprises (*FDB* : 184).

Enfin, la mer devient la dernière « clef » nécessaire pour ouvrir le cœur-boîte d'Astaï, semblable à un fleuve qui vient de ramasser les souvenirs oubliés des femmes rencontrées (Lemoy, 2011). Engagée avec l'objectif de faire connaître les vivances de ses sœurs, elle fait une sorte de méta-représentation, où chaque histoire vécue semble devenir un conte à l'intérieur du récit : « En mille et un morceaux... comme les contes de mille et une nuits, qui s'éparpillent sur la mer et seront disséminés [...] sur les sept mers et les cinq océans » (FDB : 184). Dans un rapprochement narratif entre Astaï et Muriel Diallo, la protagoniste confirme le rapport entre le récit polyphonique et la suite de contes emboîtés, mais aussi elle laisse entrevoir la diffusion internationale de l'écriture au féminin. Ainsi, la présence de Diallo à travers le point de vue d'Astaï est plus constatable à la fin du récit, où elles deviennent le « moi des autres » (Cuasante Fernández, 2007). Elles arrivent même à s'adresser directement au lecteur : « À celui qui en retrouve un morceau, je dis, je suis le net, la mémoire et le temps » (FDB : 184). De cette manière, Diallo parvient finalement à unir dans une même figure l'auteure et la protagoniste, avec un objectif commun atteint : compiler et transmettre les témoignages des femmes sans voix.

7. Conclusion

Après avoir analysé le parcours initiatique d'Astaï, nous souhaitons souligner le déploiement narratif de *La femme du Blanc*, qui débouche sur une grande richesse polyphonique. En suivant le cadre théorique proposé au début de notre étude, nous avons remarqué la prédominance de la voix et du point de vue de l'héroïne-narratrice. Par conséquent, la locutrice-énonciatrice première fait usage du ton de Locuteur pour faire avancer la narration, mais aussi pour transmettre ses pensées. Elle réagit spontanément dans son esprit à tout ce qui se passe dans le roman, ce qui permet au lecteur de s'en rapprocher et de mieux comprendre son évolution.

Même si la narratrice a besoin de se replier sur elle-même pour faire avancer sa quête identitaire, elle forgera une représentation de la femme africaine à travers les expériences de ses « sœurs ». Cossy et Le Quellec Cottier (2022 : 9) affirment que les sujets féminins à découvrir dans les fictions africaines cherchent toujours des moyens de se faire entendre et de se faire respecter en utilisant des stratégies diverses. Dans le cas de Muriel Diallo, l'écrivaine ivoirienne recourt à l'objet symbolique d'une boîte contenant les souffrances cachées qui persistent dans la mémoire des femmes migrantes. Comme nous avons observé, la narratrice a la capacité d'ouvrir ces boîtes, de s'imprégner de leurs vécus et de les interioriser pour retrouver leur identité, voire de les porter dans sa peau sous la forme de tatouages invisibles. Après avoir été ouvertes, Astaï observe parfois leur contenu de l'extérieur, tandis que d'autres fois, elle s'y introduit pour vivre les souvenirs de ses sœurs de l'intérieur. C'est ainsi que la boîte acquiert non seulement une valeur symbolique – voire mythique –, mais aussi polyphonique : la L1/E1 peut donner lieu à une multiplicité d'instances énonciatives ou narratives en

fonction de la voix locutrice responsable de la narration. Si la narratrice décide de rester sur le ton de Témoin, elle dirige le récit, mais elle adopte le point de vue de ses sœurs, qui énoncent leurs expériences. Il y a donc un débrayage entre la voix narrative et l'instance d'énonciation. En revanche, si la narratrice décide de passer à l'intérieur des boîtes, elle cède son point de vue, mais aussi sa voix à la sœur qui va devenir responsable du récit. Il y a, dans ce cas, un enchâssement de récits dans la narration principale. Pour les rejoindre, nous avons proposé le concept de « récit emboîté ».

Tout au long du récit, nous avons compté, outre la boîte portée par Astaï, quatorze boîtes, chacune racontant un souvenir différent (voir Tableau 1). Bien que la narratrice présente une tendance à l'enchâssement des récits face au débrayage énonciatif (57% contre 43%), les deux types de récit sont développées de façon presque égalitaire. Cela pourrait montrer le souci polyphonique de Diallo au moment de privilégier ou d'adapter la transmission de certaines problématiques. Cependant, tous les récits présentent le fil commun de la quête du « qui suis-je ? ». Comme Lemoy (2011) montre, c'est la narratrice Astaï qui personnifie la quête et qui parvient à rejoindre ces mille et un morceaux de rêves et de souvenirs. Ainsi, chaque boîte semble avoir pour elle une sorte de morale engagée et revendicative, rappelant au lecteur une série de petits contes. Ces contes, comme nous l'avons souligné, jouent un rôle crucial dans le récit tant au niveau symbolique qu'au niveau polyphonique. Il convient donc de souligner non seulement que ces récits deviennent des points d'ancrage identitaire, mais encore qu'ils sont caractérisés par de nombreuses marques d'oralité et de subjectivité. Ce sont, en fait, deux traits mis en exergue par Diallo (2007) dans ses réflexions vis-à-vis de l'écriture de contes.

Cet éventail polyphonique fait évoluer la protagoniste dans son parcours de la combattante. Mais, de la même façon, ses « sœurs » éprouvent une évolution interne après avoir partagé l'intérieur de leurs boîtes. Même si les récits emboîtés portent sur des sujets divers – tels que le viol, le cancer ou le racisme –, ils présentent un trait commun : l'aliénation de soi ou la perte d'identité. À travers le partage, elles parviennent à se réconcilier avec leur passé, que ce soit en retrouvant leur identité d'origine ou en en trouvant une nouvelle. C'est dans cette optique que nous trouvons, au-delà d'une écriture polyphonique, une écriture plurielle chez Muriel Diallo. L'écrivaine ne présente pas la femme africaine comme « un archétype, représentant tantôt le continent, tantôt la race, tantôt les valeurs culturelles africaines » (Rangira, 2001 : 90). Au contraire, la femme part à la recherche de ses racines identitaires à travers les enjeux de la femme contemporaine qui a migré en France. En décrivant un portrait de la femme aux multiples facettes, Astaï « participe à un processus de création du féminin » (Coulbaly, 2020 : 142) où la femme devient « sujet et objet de sa propre écriture » (Rangira, 2001 : 90). Diallo elle-même affirme être « une boîte à mémoire » où « l'Autre et moi nous nous racontons nos échos » (Diallo & Dükü, 2010 : 162). En conséquence, nous pouvons affirmer non seulement que Muriel Diallo est une conscience en éveil, mais

encore que son déploiement polyphonique parvient à éveiller les consciences d'Astaï et de la totalité de ses « sœurs ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch (1970 [1963]) : *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- BARONI, Raphaël (2014) : « La guerre des voix. Critique polyphonique et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq ». *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, en ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.5979>
- CAREL, Marion & Oswald DUCROT (2009) : « Mise au point sur la polyphonie ». *Langue française*, 164 : 4, 33-43. DOI : <https://doi.org/10.3917/lf.164.0033>
- CAZENAVE, Odile (1996) : *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris, L'Harmattan.
- COHN, Dorrit (1981) : *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris, Seuil.
- COSSY, Valérie & Christine LE QUELLEC COTTIER (2022) : « Préface », in Christine Le Quellec Cottier & Valérie Cossy (dir.), *Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir*, 7-17. DOI : <https://dx.doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12735-2.p.0007>
- COULIBALY, Moussa (2020) : « Qu'est-ce qu'une femme dans ce monde ou la typologie poétique du féminin dans *La femme du Blanc* de Muriel Diallo », in Halima Ouanada (dir.), *(Re)penser le féminin*. Paris, L'Harmattan, 135-143.
- CUASANTE FERNÁNDEZ, Elena (2007) : « Le moi des autres : Les sources de la polyphonie narrative chez les écrivaines africaines ». *Verbum*, 9 : 1, 17-26. DOI : <https://doi.org/10.1556/VERB.9.2007.1.2>
- DIALLO, Muriel (2007) : « Le conte comme un prétexte... ». *Revue japonaise de didactique du français*, 2 : 2, 60-63. DOI : https://doi.org/10.24495/rjdf.2.2_60
- DIALLO, Muriel (2011) : *La femme du Blanc*. La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs.
- DIALLO, Muriel (2019) : *Muriel Diallo* [blog]. URL : murieldiallo.com
- DIALLO, Muriel & Ernest DÜKÜ (2010) : « Dialogue autour de la création artistique ». *Africultures*, 82 : 3, 161-169. DOI : <https://doi.org/10.3917/afcul.082.0161>
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (2007) : *Literaturas del África subsahariana y del Océano Índico*. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- DUCROT, Oswald (1984) : *Le Dire et le Dit*. Paris, Minuit.
- GOIN, Émilie (2013) : « Narrateur, personnage et lecteur. Pragmatique des subjectivèmes relationnels, des points de vue énonciatifs et de leur dialogisme ». *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 25, en ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6797>

- HERZBERGER-FOFANA, Pierrette (2000) : *Littérature féminine francophone d'Afrique noire : suivi d'un dictionnaire des romancières*. Paris, L'Harmattan.
- LARANGÉ, Daniel (2015) : « Vers la reconquête des identités féminines. Portraits de femmes chez Muriel Diallo », in Moussa Coulibaly (dir.), *Le roman féminin ivoirien*. Paris, L'Harmattan, 91-119.
- LEMOINE, Geneviève (2006) : *Polyphonie et décentrement dans le roman francophone : étude comparative de Texaco de Patrick Chamoiseau et Monnè, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma*. Mémoire de Maîtrise sous la direction d'Isaac Bazié. Montréal, Université du Québec à Montréal.
- LEMOY, Nadine (2011) : « Préface », in M. Diallo, *La femme du Blanc*. La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2-12.
- LESCANO, Alfredo (2009) : « Pour une étude du ton ». *Langue française*, 164 : 4, 45-60. DOI : <https://doi.org/10.3917/lf.164.0045>
- LOUIS, Momo (2013) : « Muriel Diallo, écrivain ». *Amina*, 514, 41-42. URL : <https://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAdiallo2013.html>
- MAINGUENEAU, Dominique (1986) : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris, Bordas.
- ONANA, Pierre Suzanne Eyenga (2020) : « Agression sexuelle et réification de la femme dans quelques romans féministes camerounais ». *Ambigua: Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, 7, 146-163. DOI : <https://doi.org/10.46661/ambigua.4934>
- PATRON, Silvie (2021) : « Science et nescience : la narratologie mise à nu. Le cas du narrateur ». *Histoire de la recherche contemporaine*, 10:1 [Dossier : Michel Blay, éd., *La théorie littéraire en questionS*], 19-27. DOI : <https://doi.org/10.4000/hrc.5389>
- RABATEL, Alain (2008) : *Homo narrans : Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Limoges, Lambert-Lucas.
- RABATEL, Alain (2011) : « Les paradigmes entrecroisés des instances énonciatives et des points de vue », in Florica Hrubaru & Elena Comes (éds.), *Recherches ACLIF. Actes du XVII^e séminaire universitaire de Constanta*. Cluj-Napoca, Éd. Echino, 9-28.
- RANGIRA, Béatrice (2001) : « Écriture féministe ? écriture féminine ? Les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique ». *Études françaises*, 37 : 2, 79-98. DOI : <https://doi.org/10.7202/009009ar>
- SADAÏ, Celia (2020) : « Les présences africaines dans la littérature de langue française ». *Hommes & migrations*, 1329, 141-146. DOI : <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.11126>