



Figures de la subjectivité dans *Captive*, une autofiction de Nadine Ndjomo

Roger Fopa Kuete

Figures of subjectivity in *Captive*, an autofictional novel by Nadine Ndjomo

Autofiction, as a literary genre, emerged from the pen of French writer Serge Doubrovsky towards the end of the 1970s. This genre, which manifested in France as a powerful form of expression that defies the boundaries between reality and fiction, is notably illustrated by the works of Annie Ernaux, Christine Angot, Philippe Forest, and Camille Laurens. This literary phenomenon continues to develop within the African literary space. In this article, I analyse the novel *Captive* (2024) by Cameroonian author Nadine Ndjomo. I demonstrate how subjectivity illuminates identity conflicts in the African context, characterized by culturally specific morals and practices. I also examine the ways in which the narrator explores the self and the narrative strategies employed in this quest for identity. Drawing on the theoretical postulates of Mieke Bal regarding focalization, I analyse the modes of authorial presence, the consequences of self-representation for narrative authenticity, and how these elements reflect collective identity. Additionally, I explore narrative techniques, notably voice and narrative instances, the fluidity of temporality and generic perspectives, and, finally, the effects of narrative fragmentation as a means of highlighting the complexity of identity pursued by the narrator. **Keywords:** Nadine Ndjomo, *Captive*, subjectivity, identity, autofiction.

Introduction

L'autofiction est un genre théorisé vers la fin des années 1970 par l'écrivain français Serge Doubrovsky. Ce dernier le définit comme une "fiction d'événements et de faits strictement réels" (Doubrovsky 90). En raison de certaines de ses caractéristiques formelles, il semble constituer une réinvention de ce qu'était, au début du XIXe siècle, 'le roman personnel', un genre consacré par des auteurs tels que Chateaubriand (*René*, 1902), Benjamin Constant (*Adolphe*, 1816) et, plus tard, Alfred de Musset (*Confessions d'un enfant du siècle*, 1930).¹ Bien que l'autofiction partage le récit du 'moi' avec l'autobiographie conventionnelle, dont la caractéristique majeure est la linéarité du discours et une certaine tentative d'objectivité, elle se distingue par une esthétique plus créative, mettant l'accent sur la subjectivité du narrateur. Cette démarche créative induit une démultiplication du récit, parfois à travers le filtre de plusieurs perspectives génériques. Sur le fond, loin de s'opposer à une autobiographie souvent marquée par une réduction de l'épaisseur imaginative, elle la "problématise, la dialectise et développe ses potentialités" (Gasparini 16). C'est cette ouverture qui la situe à la frontière entre fiction et non-fiction.

Ce genre, qui connaît un certain succès en France avec des auteurs tels qu'Annie Ernaux (1988), Christine Angot (1999), Philippe Forest (2013) et Camille Laurens (2000), est encore en pleine émergence dans l'espace littéraire africain. L'écrivain algérien Vincent Colonna, avec son récit autofictionnel *Ma vie transformiste* (2001), propose sa propre conception du récit autofictionnel en privilégiant "la fabulation de soi", dont "le transformisme et le nomadisme existentiel" (Ferreira-Meyers 72) induit une proportion plus importante de fiction. Ce positionnement représente une rupture avec le principe de "la validité référentielle" cher à Doubrovsky, entraînant ainsi l'élargissement des perspectives définitoires du genre. Cette perspective colonienne, qui s'ajoute à celle de Sébastien Hubier, fait de l'autofiction un concept malléable et "explique [le fait] que divers textes puissent être identifiés comme appartenant à ce genre" (Ferreira-Meyers 76).² On peut citer, par exemple, *L'Homme qui m'offrait le*

Roger Fopa Kuete is a senior research associate of the School of Arts, University of KwaZulu-Natal, Howard Campus, Durban, South Africa. His research focuses on Francophone studies.

Email: Fopakueter@ukzn.ac.za

 <https://orcid.org/0000-0001-6725-5946>

DOI: <https://doi.org/10.17159/tl.v62i2.20049>

DATES:

Submitted: 10 September 2024; Accepted: 7 January 2025; Published: 18 August 2025

ciel de Calixthe Beyala (2007), *Riwan ou le chemin de sable* de Ken Bugul (1999), *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui (2005), et la liste est longue. Pourtant, l'écrivaine camerounaise Nadine Ndjomo, avec son roman *Débrouille-toi, tu es une femme* (2021), mais surtout *Captive* (2024), objet du présent article, propose une perspective originale de l'autofiction en Afrique subsaharienne. Il s'agit d'un récit qui alterne dialogue, correspondance, confidences, pamphlet et témoignage, rendant compte non seulement de l'expérience de la vie de la narratrice à travers une exploration du quotidien d'une enfant bâtarde, mais aussi de sa quête identitaire et de guérison de soi, fragilisée par de nombreux traumatismes et questions non résolues.

Le présent article s'interroge sur la manière dont la subjectivité éclaire les conflits identitaires dans un contexte africain et plus spécifiquement camerounais, aux mœurs et pratiques culturellement marquées. Il analyse également les modalités de l'exploration du soi chez la narratrice ainsi que les stratégies narratives à l'œuvre dans cette quête identitaire. Les considérations sur le narrateur-focalisé et le narrateur-focalisateur (Bal 33), puis sur l'autofiction (Doubrovsky 90), servent de perspectives théoriques à cette étude et permettent d'analyser la perspective narrative dans l'œuvre. Dans un premier temps, l'analyse des modes de présence de l'auteur, des formes d'autoreprésentation et leurs conséquences sur l'authenticité narrative, ainsi que sur la manière dont ces modes de présence reflètent l'identité collective et les expériences partagées, permet de mettre en évidence les formes textuelles de la subjectivité. L'article se focalise ensuite sur les techniques narratives, notamment la voix et les instances narratives, d'une part, et la fluidité de la temporalité dans le déroulé du récit, d'autre part. Enfin, l'effet de la fragmentation du récit est examiné comme un moyen de montrer la complexité de l'identité recherchée par le narrateur.

L'auteur en tant que personnage dans *Captive*

La figure de l'auteur a longtemps suscité des débats et des analyses dans le domaine de la littérature, essentiellement en tant qu'artisan de la création littéraire. Ce rôle, traditionnellement perçu comme extérieur à l'œuvre elle-même, se complique lorsque l'auteur se présente comme un personnage au sein de son récit, ajoutant une touche créative qui rend floues les frontières entre la fiction et la réalité. Ainsi, l'auteur, en tant que voix narrative, joue un rôle crucial dans le façonnement des récits. Son influence sur le développement des personnages soulève des questions sur l'intentionnalité créatrice et l'impact de l'expérience personnelle sur l'écriture, d'autant plus qu'il est l'instance qui "délègue les rôles, conduit les répliques, maintient les associations en liberté surveillée, bref mène le jeu" (Doubrovsky 90).

L'onomastique constitue généralement l'élément par excellence de validation de la référence, et la similitude entre le nom de l'auteur et celui du personnage se pose comme "l'identité supplémentaire [permettant] de garantir la véracité du registre référentiel" (Doubrovsky 90). Il convient de noter que, dans nombre de cultures africaines, le nom ne se limite pas seulement à une étiquette d'identification. Il joue un rôle crucial dans la construction ontologique d'une personne et incarne une richesse de signification, de valeur et d'histoires qui transmettent l'identité, les croyances et les cultures d'un peuple. Le nom est donc considéré comme le lien entre l'individu et son père, sa communauté, sa famille et même son héritage à la fois familial et culturel.

On note, cependant, un brouillage du registre référentiel dans *Captive*. La différence de nom entre l'auteur (Nadine Ndjomo; Ndjomo n'étant pas à proprement parler un patronyme) et le personnage (Anne) participerait ainsi d'un procédé de mise en relief de l'impasse identitaire liée à sa condition d'enfant bâtarde: "celle qu'on a cachée. Celle qui ne devait jamais exister. Celle qui existe pourtant. Illégitime. L'ombre. Le secret. La honte. L'erreur, [un] rebut de la société" (*Captive* 155). Du fait de cette condition, il lui a été refusé le privilège de porter un nom qui selon certaines traditions africaines, "fonde la fraternité rituelle, scellée par l'échange de sang dans ses formes archaïques" (Holas 77). La figure de l'auteur signale donc de nombreuses problématiques personnelles et se juxtapose à celles de l'alter ego pour éclairer la diversité de ses modes de présence dans le texte ainsi que sa filiation avec une communauté partageant la même condition qu'elle.

L'alter ego: le divers du visage

La critique s'accorde à dire que l'alter ego et l'avatar servent de mécanismes narratifs essentiels dans l'autofiction, permettant à l'auteur de se distancer de son expérience personnelle et facilitant ainsi une analyse critique de son identité. Selon Melissa Boisvert (36), l'alter ego est représenté à travers deux formes: "L'auteur et ses protagonistes, l'auteur et ses avatars". Dans l'œuvre étudiée, la figure de l'avatar se construit par le biais de deux identités alternées inscrites dans le signe de la première personne 'je': "mon moi et moi" (*Captive* 44). Les protagonistes se classifient

quant à eux en deux catégories. D'une part, il y a ceux dont l'auteur choisit de ne pas révéler les noms. Il s'agit d'abord de son père et de sa mère, dont l'articulation "Père" et l'emploi de "papa" (62) ne sont envisagés que pour interroger sa présence: "Comment t'appelles-tu, père ?" (93); "Suis-je vraiment ta fille ou celle de Chicago Boy?" (109); "Qui es-tu?" (217); ou pour évoquer la vacuité de son être, caractérisée par la simple expression de "liquide" séminal (159). La seule référence à son identité est "M ..." (57). Le terme 'père' exprime également le détachement dont témoignent les questionnements audacieux tels que: "as-tu été responsable? [...] 23 femmes pour 25 enfants" (215), qui contrastent avec la coutume africaine en matière de communication entre parents et enfants, comme la narratrice le révèle elle-même. En effet, en Afrique, "on ne parle pas à des parents. On ne leur pose pas de questions. Certains sujets sont tabous. C'est interdit. Ils sont sacrés, les parents" (49).

Il en est de même pour sa mère, appelée interminablement "Mère", puis, dans un élan d'affection, "maman" (une fois p. 171, trois fois p. 173 et une fois p. 213 et p. 219). En ce qui concerne la relation avec sa mère, la distance se réduit au fur et à mesure que le récit évolue. Au début du récit, l'usage du terme 'mère' illustre sa distance par rapport à l'héritage affectif que lui a transmis sa mère: cette faiblesse qui lui a fait passer "15 ans dans le noir" (31), incapable de dire non à "des rendez-vous manqués", à "l'insouciance assumée", ou aux "surprises désagréables" (32), en somme, à tout ce qui la rapproche du profil psycho-social de sa mère et qui lui suscite les questions suivantes: "Est-ce prudent pour moi de tant te ressembler? Est-ce bien de te ressembler à ce point?" (173). Toutefois, l'élan affectif qu'elle manifeste à l'égard de cette dernière, et qui clôt finalement le roman avec un "Maman [...] je t'aime" (219), est l'expression de la gratitude non seulement pour le peu d'amour qu'elle a pu lui procurer, mais surtout pour l'éducation qu'elle a su lui garantir malgré tout.

Parmi les protagonistes dont l'auteur choisit de ne pas articuler le nom, on trouve ses amants occasionnels: "M. M." (147), "Monsieur N." (186), "Prince" (187), qui, à bien des égards, lui rappellent tous le visage de son propre père. Tout se passe donc comme si la narratrice projetait ses contradictions relationnelles avec son père sur l'ensemble de ses amants, et ne les désire que pour mieux les confondre. Par ailleurs, l'analyse du nom d'un des personnages, M. N, est intéressante dans la mesure où il évoque d'une certaine façon l'initiale du nom de l'auteur (Ndjomo). À ce dernier, la narratrice fait dire: "Excuse-moi, Amour [...] Excuse-moi de t'avoir fait pleurer, excuse-moi de t'avoir fait tant de peine. Merci d'être dans ma vie. Merci d'être restée malgré tout" (188). Devant cet épanchement amoureux, elle reste "muette" (188). Elle est persuadée qu'il "ne faut jamais se sacrifier pour un homme" (210). Comme le souligne Schnabel (16), "[l']analyse biographique est révélatrice, car les indices attestent de l'identification de l'auteur avec ses protagonistes, si bien que son héros est comparable à un alter ego ou double". Boisvert, étudiant la relation de Kafka à son œuvre, dont l'un des personnages s'appelle justement M. K, fait observer que "[l]e personnage devient ainsi une ombre à laquelle on ne porte pas nécessairement attention, mais dont la silhouette rappelle avec évidence celle de son créateur" (36). Elle ajoute que "Le protagoniste représente souvent un Moi fantasmé dont le rôle est fondamental pour l'écrivain, qu'il en ait conscience ou non. Cet Alter Ego ayant la possibilité de vivre l'interdit ou l'impossible" (36). Cet impossible chez Ndjomo, c'est de faire dire au personnage les mots qu'elle ne sait pas dire elle-même et de lui faire exprimer l'affection qu'elle ne sait pas donner ou montrer.

Une autre raison de la non-révélation de certains noms est sans doute le choix d'une poétique du secret, d'autant plus qu'elle fait référence à des personnages existant dans la vie réelle: "Des mois plus tard, ma blessure avait commencé à cicatriser quand je reçus un message: 'Miss, c'est ton Prince. Je suis à Pau. C'est mon numéro. À bientôt ... Je t'aime'. Il saura que j'ai lu ce message en lisant ce livre" (197). Si l'auteur adopte cette posture qui donne à son œuvre un caractère hyperréaliste, ce n'est pas tant pour densifier l'intrigue ou le mystère, mais au contraire, pour se soustraire à la vanité de la divulgation excessive, caractéristique de l'extrême contemporain, car "les révélations sont parfois assez dangereuses pour donner raison à ceux qui pratiquent une certaine discrétion" (Tripet 9).

La troisième catégorie de protagonistes comprend les personnages formellement identifiés, ceux auxquels l'auteur rêve de ressembler et qui existent dans la vie réelle. Ils sont universitaires (Avam Zollo), médecins (Mboé), maîtres d'école (Ekani ou Bassouo), écrivains ou chercheurs (Mbembe, Molière, Fatou Diome, Mariama Bâ, Mongo Beti), musiciens (John Lennon, Phil Collins), etc. C'est à travers eux, leur influence et leurs œuvres, que l'auteur s'est façonnée une identité et une culture. Ainsi, elle déclare: "Le combat de Mariama Bâ m'a servi de tuteur [...] Achille Mbembe m'a hissé à un autre niveau" (*Captive* 43), "Mon salut, père, je le dois aussi à Molière. À ses mots. Un exutoire salutaire qui m'a offert un boulevard" (44). Sous cet angle, "[l]e protagoniste représente [...] un Moi fantasmé dont le rôle est fondamental pour l'écrivain" (Boisvert 36). Tous ces protagonistes qui apparaissent pour

plusieurs comme des doubles fictionnalisés permettent de mettre en lumière les luttes internes de l'auteur tout en évoquant une crise plus large, celle de l'identité collective.

Le Soi collectif en question

Gasparini esquisse les linéaments d'une identité de groupe en constatant que "l'écriture du moi dépasse le niveau interpersonnel pour s'intéresser aux rapports du sujet avec le monde. En s'appuyant sur une expérience personnelle pour décrire des faits ou des phénomènes sociaux, politiques, économiques et culturels, l'écriture prend alors la valeur d'un témoignage" (Gasparini 12). Le soi collectif, considéré comme l'identité sociale, se conçoit comme la partie de l'identité qui se forme lorsqu'un sujet se compare à un groupe. Établie sur la subjectivité, elle regroupe "une collection d'individus qui se perçoivent comme membres de la même catégorie sociale, partagent un engagement émotionnel dans cette définition commune d'eux-mêmes et atteignent un certain degré de consensus concernant l'évaluation de leur groupe et leur appartenance à celui-ci" (Tajfel et Turner 15). C'est à travers les expériences partagées que l'autofiction reflète les crises de l'identité collective.

En effet, les identités collectives ne sont pas simplement additives, mais plutôt transformatrices. Elles transforment les récits individuels en une expérience partagée. L'autofiction, par le procédé du double fictionnalisé représenté par l'alter ego, permet la démultiplication de la conscience, où la voix de l'auteur individuel croise la mémoire collective de la société, offrant ainsi une plateforme pour l'émergence des voix marginalisées. Ces voix marginalisées sont les échos d'événements ordinaires, c'est-à-dire "ce qui se passe chaque jour et revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel" (Perec 11). Ces voix incluent celle de Sandra Macedo, la fille d'Edson Arantes do Nascimento, qui "n'a jamais reçu l'amour de son père, encore moins sa reconnaissance" (*Captive* 163), ainsi que celle de ce "professeur en médecine d'origine camerounaise [de] 45 ans, et dont le père, qui était parti sur la pointe des pieds après avoir mis sa mère enceinte, est revenue" (163). Ces voix sont aussi celles des maîtresses et des enfants naturels reconnus, encadrés mais privés d'une vie normale, gardés à l'ombre, comme ce fut le cas pour Anne Pigeot "la femme de l'ombre" (166) et sa fille "Mazarine" (166) avec le président français Mitterrand.

L'exploration des expériences partagées chez Ndjomo comme dans l'œuvre de Calixthe Beyala, traversée elle aussi par les problématiques de l'éclatement du noyau familial, de la crise d'identité chez l'enfant bâtard et de l'absence du père met ainsi en lumière un 'moi' "présent en plusieurs lieux à la fois [et qui] révèle au lecteur les pensées secrètes d'autres personnages" (Mansiantima Nzimbu 282). De la sorte, il éclaire la manière dont se construisent les liens entre les récits collectifs et individuels dans le tissu social du Cameroun contemporain et même au-delà. Ce procédé est également visible dans certaines œuvres autofictionnelles d'Annie Ernaux où son histoire personnelle est habilement entremêlée avec des mouvements sociaux plus larges, offrant ainsi un aperçu de l'expérience féminine en France d'après-guerre.³ Toutefois, Ernaux propose le concept du 'je transpersonnel' comme moyen d'écrire ce dialogue entre les expériences disparates, échappant ainsi à la catégorisation tant de l'autobiographie que de l'autofiction.⁴ Mais en trame de fond, il demeure la volonté de "saisir, dans [son] expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle" (Ernaux, "Vers un je transpersonnel" 222) ; une sorte de soi collectif. Parce que ce 'je transpersonnel' permet de mettre en évidence les préoccupations universelles à travers les récits personnels, il fait de l'autofiction un espace de réflexion sur la condition humaine.

L'écriture du soi collectif est donc un processus global qui se nourrit des expériences personnelles ou partagées, puis de témoignages, comme par exemple celui concernant ce père irresponsable qui a abandonné sa fille à la naissance, mais à qui reviennent tous les honneurs lorsqu'elle se marie. C'est lui qui "fume sa dignité [...] bombe le torse pour se donner un peu de contenu [...] peine à articuler [...] aligne et mélange je le, je la, le lui, pour faire l'intéressant" (*Captive* 106), ou même la jeune mariée qui "cache son opprobre entre ses deux paumes de mains [et] transpire à grosses gouttes" (106). En effet, dans certaines communautés camerounaises, il est d'une plate évidence que c'est au géniteur qu'appartient le droit de recevoir la dot lors du mariage de la fille qu'il a engendrée, qu'il ait été présent dans la vie de cette dernière ou non; fait banal dans la société camerounaise et comme le dit Barthes, "ce qui est évident est violent, même si cette évidence est représentée doucement, libéralement, démocratiquement" (Barthes 88).⁵ Interroger l'infra-ordinaire chez Ndjomo, c'est poser un regard critique sur ces évidences pour mettre en lumière les injustices qui s'y cachent et, d'une certaine façon, pour les dénoncer.

De la double subordination de la focalisation: discussion sur le changement de perspective

Les récits qui construisent les effets de la subjectivité permettent de mettre en évidence la relation complexe entre la représentation de la subjectivité et la focalisation (Baroni). Chez Ndjomo qui assume deux identités alternées, la dissociation manifeste entre le 'moi' et le 'mon moi' qui place la conscience de la narratrice dans un pseudo-espace réservé, dont l'articulation du récit se fait sous le prisme d'une focalisation restreinte. Ses alter egos ne sont donc pas supposés savoir ce qu'elle pense. L'extrait ci-après le montre tout en invitant à la réflexion:

Mère, j'ai vu et entendu des choses. Certaines doivent être tuées à jamais. Et elles le resteront. [...] Lorsque tout paraît hermétique, comme c'est le cas actuellement et que je souhaite, je ressens le besoin fort et tenace de me parler, de me confier, je convoque mon moi et je voyage. D'où ma présence à Mbour ... d'où je t'écis. (*Captive* 169)

La focalisation restreinte semble alors incertaine et évolue vers une focalisation élargie. En effet, même si la narratrice fait le choix de se parler à elle-même, le choix du soliloque (12) comme mode d'expression, pose sans ambages l'écriture de la subjectivité chez Ndjomo comme une esthétique de l'extériorisation. C'est ainsi qu'on peut entendre Mbaye dire: "Je t'ai trouvé en train de te parler. Je t'ai observé quelques minutes avant de te répondre" (12).

On note également une variation des deux 'je' qui s'étendent progressivement vers un 'nous' et qui participent à donner corps à la focalisation élargie. D'une part, le premier 'je' exprime le style coupant et la personnalité ambivalente du narrateur, comme cela se voit dans l'œuvre. Il y a d'abord l'usage d'un 'je' vulnérable, résigné: "Je suis le visage de la honte" (50), "je suis mal élevée" (76), puis ensuite, un autre 'je', plus affirmé et combatif: "J'accuse" ou "je répugne" (107), "J'ai du courage", "je me lâche" (99). D'autre part, la voix narrative s'étend aux alter egos avec souvent une volonté de faire parole commune: "Mais nous voulons être attablés près des grands", "Ce qui nous manque, père, nous les Nanga Boko, c'est l'encadrement" (83). Il apparaît avec évidence que la narratrice exprime un malaise identitaire et existentiel. Les changements de perspective ont vocation à montrer le mal qui la tourmente mais surtout de signaler que ce malaise s'étend à une communauté plus large, dont les visages sont reconnaissables dans la société. De cette façon, elle crée les possibilités d'une égalité des savoirs sur la condition d'enfant abandonné; ce qui a pour effet de modifier considérablement la perception que le lecteur a de l'histoire et de ses personnages, puis de contribuer à façonner une certaine fluidité dans la résonance thématique et émotionnelle de l'œuvre. En effet,

lorsqu'un personnage est érigé en foyer du récit, cela produit généralement, au bout d'un certain temps, un équilibre relatif entre ce que le protagoniste apprend sur les événements dans lesquels il est impliqué et ce que le public peut en comprendre. La focalisation restreinte et la focalisation élargie marquent alors des variations locales, qui apparaissent d'autant plus saillantes lorsqu'elles tranchent avec un régime ordinaire fondé sur une relative égalité des savoirs. (Baroni 9)

Cette technique narrative enrichit non seulement les interprétations des personnages, mais invite également le lecteur à s'engager de manière plus critique dans le récit. Elle est enrichie par une autre technique, le choix de récit fragmentaire qui est une parfaite illustration des problématiques identitaires qui traversent la conscience de la narratrice.

Fragmentation du récit comme figuration d'une identité effractée

La particularité du roman *Captive* de Ndjomo réside dans sa subdivision en chapitres—dix-sept au total—alternant correspondances, confidences, récits de souvenirs, pamphlet, qui, bien que d'apparence autonome, tissent le fil d'une même trajectoire thématique: le témoignage de récits de vies isolées mais davantage la narration d'une identité effractée. Ce choix narratif brouille les constantes d'unités spatiales et temporelles, faisant osciller le récit entre le présent et le passé, le monde des vivants et celui des morts, ainsi que des espaces d'ici et d'ailleurs (Mbour, Yaoundé, Ngaoundéré, Pau, etc.). La stratégie de la fragmentation narrative, "l'un des gestes les plus symptomatiques de la modernité artistique [dont la vocation est de] remettre en question les transitions si péniblement huilées pour inventer une forme ample et généreuse qui puisse exprimer les contradictions des réalités postmodernes" (Raschwalska Von Rejchwald 217), renforce l'engagement du lecteur en l'immergeant dans le flot des expériences traumatiques disparates vécu directement par le personnage ou par ses alter egos. Au-delà de ce mélange générique, l'un des traits saillants de cette écriture du tourment c'est cette interminable série de questions qui provoque des pauses invitant à la réflexion, d'autant plus qu'il s'agit de questions rhétoriques

pour plusieurs; les parents à qui elle s'adresse étant décédés: "Mère. Bientôt 20 ans depuis ton départ. J'ai enfin eu le courage de te faire tenir cette lettre: Se fait-il tard? La recevras-tu? La liras-tu? Me répondras-tu?" (*Captive* 21); "Père, un enfant devrait-il avoir peur de prendre pour exemple son père?" (97); "Maman, est-ce malsain de penser que l'être humain a un peu de Lucifer en lui?" (171). On note ici des digressions qui rompent le flux de la narration, ralentissent le rythme de la lecture et invitent implicitement à la réflexion. Les sections de phrases qui suivent immédiatement et qui subissent les effets de la rupture du récit réinstaurent le fil narratif: "Je suis désolée. Ne me tiens pas rigueur. Mes épaules étaient très frêles à l'époque [...] Mes mots manquaient d'épaisseur, de profondeur" (171). Ce procédé, qui jalonne l'ensemble de l'œuvre, est également un moyen par lequel la narratrice s'émancipe du récit pour partager ses méditations personnelles sur des questions qui la préoccupent ou pour intégrer des digressions afin de mobiliser l'attention du lecteur.

Par ailleurs, l'interaction avec divers textes enrichit non seulement le scénario, mais met également en évidence la manière dont les références intertextuelles façonnent de façon complexe les identités et les expériences des personnages. Les connexions qu'elles établissent sont essentielles pour informer les identités individuelles tout en reflétant simultanément les récits et les conflits sociétaux plus larges, comme le montre l'extrait suivant: «Père, tes pourfendeurs disent que tu étais comme Unoka de Chinua Achebe. Dans *Le Monde s'effondre*, Unoka, le père d'Okonkwo, à sa mort n'a reçu aucun essani, encore moins un oyenga. Il n'est pas parti comme un homme, laissant femme et enfant dans la dèche, à la merci des usuriers » (97). L'intertexte facilite ici l'engagement d'un dialogue significatif avec les textes et les contextes existants. En juxtaposant l'œuvre de Ndjomo à celle d'autres auteurs, il devient évident que la dynamique de l'identité rattachée à la figure paternelle est profondément enracinée dans les contextes culturels variés. Le pseudo dialogue qu'entame la narratrice par le truchement d'une correspondance adressée à ses parents, est donc un prétexte pour articuler à travers les mots que ponctuent ses innombrables questions, non seulement la souffrance qu'elle endure et le trauma qui la tient captive, mais surtout son fort désir d'en guérir pour enfin vivre comme une personne normale et être heureuse.

La métaphore de la pluie, figures du trauma et travail de guérison

La métaphore de la pluie inaugure le roman *Captive*: "Il a plu à Mbour ce matin [...] Et mon cœur, mère, était nuageux" (9). Tout comme chez Verlaine, ce temps évoque la tristesse, mais surtout la souffrance qui secoue la narratrice. La voix de celle qui est venue à Ndour "faire le point" (9) est celle d'une "écorchée vive qui étanche sa soif dans la rivière de la trahison, de l'insanité, de l'ignominie, de la domination, de la captivité" (18) et, comme elle le dit elle-même: "[d]e mes pores coulaient le sang. Le sang de la souffrance" (36). Une succession d'adjectifs résumant son profil: "Lilliputienne. Trentenaire. Bâtarde. Enfant de la rue. Mal éduquée. Volcanique. Rêveuse. Ambitieuse. Blessée de guerre. Parfois gentille. Plutôt solitaire. Captive. Frigide émotionnelle" (218). Tous ces traits sont couvés par le silence sur l'absence du père, les violences de ses amants occasionnels et l'indifférence de la société entière.

Le roman *Captive* est donc à de nombreux égards une écriture de l'indicible donc des silences. Et comme l'expérience traumatique ne peut pas être rendu par la langage, "*trauma takes its toll on narrativity*" (le traumatisme prélève son tribut de la narrativité) (Butler 154, ma traduction). Les effets du trauma se révèlent dans l'œuvre à travers la récurrence d'un ensemble de verbes particuliers qui irriguent le récit: affronter, risquer, maudire, culpabiliser, engouffrer, abandonner, '*gosther*', etc. Les noms ne sont pas en reste: questions, cauchemars, combats, captive, silence, mensonges, désarroi, incertitude, tristesse, violent, grossier, etc. La réponse traumatique à ce naufrage affectif c'est non seulement la difficulté qu'éprouve la narratrice à se situer et à se comprendre pour enfin être heureuse. Toutefois, le choix du passé composé ("il a plu ..."), temps par excellence des actions achevées, ouvre la voie à une temporalité qui lui succède immédiatement et qui reflète chez la narratrice le commencement de sa propre expérience d'introspection à travers l'écriture: "J'ai ressenti cette envie de vous écrire. J'en avais besoin, mère. J'y ai songé, et j'ai décidé de vous faire parvenir cette courte lettre avant de prendre le large, à la régulière" (10). Prendre le large, à la régulière, signifie d'une certaine façon, sortir du spectre de la souffrance. Comme l'énonce Nyala Chidiac:

L'écriture surgit parce qu'il y a impossibilité de l'oubli [...] et impossibilité de l'intégration; dans cet entre-deux imposé par le réel traumatique; l'écriture advient, sauveur inespéré pour celui qui ne peut dire à personne l'horreur qui le taraude. Face à l'événement traumatique qui fragmente le sujet, le démolit et peut aller jusqu'à le nier, l'écriture s'impose alors comme un travail psychique de liant, de lien et liaison. (Chidiac 107-8)

Ce liant est construit au plan esthétique par le changement de perspective notamment par l'avènement d'un avatar de la narratrice identifié comme 'mon moi', qui s'émancipe du 'moi' et se projette déjà dans l'avenir en tant que survivante du "dernier coup de massue [...] assénée" (44) par le premier amour de sa vie, puis du "départ de mère vers l'éternité" (44). C'est aussi celle qui trouve le "salut [dans] les livres" (44), et, enfin, c'est celle qui a appris à dire "Je t'aime" (219), signe de sa guérison du cycle infernal du désamour. L'écriture, qui permet ainsi de délivrer le témoignage de sa propre vie, devient alors un moyen de guérison, car sans la narration, qui, plus que tout autre moyen, permet d'articuler l'indicible, les tabous et les interdits, l'effet thérapeutique recherché serait voué à l'échec. L'écriture, articulée autour du 'mon moi' traduit la volonté pour la narratrice d'échapper au cycle de la répétition traumatique. Le 'mon moi' représente alors cet autre moi qui, par l'écriture, s'échappe d'un 'moi' traumatisé, lequel a tendance à "*persist in their own being*" (persister dans leur propre être) (Butler 31).

Inscrire l'expérience narrative dans la perspective d'une lettre à ses parents décédés montre, de façon implicite, l'ancrage dans un contexte culturel influencé par la référence au temps cyclique, renforçant ainsi l'idée de résilience qui caractérise les cultures africaines, où tout est un perpétuel recommencement. C'est précisément pour cette raison que la mort n'est pas dramatique; et parce qu'elle ne l'est pas, c'est aux morts en premier que la narratrice adresse ses écrits, car elle les croit et les sait omniscients. Elle se fait dire: "Pourrais-je avoir les réponses à ma lettre? J'espère que oui. Je vais accuser réception. Vous avez mon adresse. Elle se trouve entre les lignes de ces mots" (*Captive* 218). Et parce que "[l]'inscription scriptural de l'expérience traumatique dans le champ littéraire peut en effet participer au processus de restauration du moi effracté par le trauma; une reconstruction identitaire par la médiation de l'écriture" (Chidiac III), il émerge un vocabulaire caractéristique du travail de réappropriation de soi et de la guérison. Les verbes qui le suggèrent sont: construire, cogiter, surpasser, débrouiller, apprendre.

Conclusion

Cet article explore les dimensions complexes de la subjectivité dans l'autofiction camerounaise, notamment à travers le prisme du roman *Captive* de Nadine Ndjomo. En questionnant l'influence de l'auteur sur la formation de son propre personnage, il démontre qu'en contexte camerounais, le nom incarne des significations ontologiques profondes et constitue un pont vers la parenté et l'héritage culturel. À cet égard, l'analyse de la différence de nom entre l'auteur et le personnage Anne, illustre les complexités liées à l'identité de l'enfant illégitime, dans la mesure où la parenté associée à la figure du père lui est interdite; ce qui pose la paternité comme une partie intégrante du récit. Puisque ce brouillage de la référentialité s'étend au personnage du père nommé "M ... », ainsi qu'aux amants occasionnels, respectivement comme M. N, Monsieur N, et Prince, l'analyse montre que les alter ego et les avatars servent de mécanismes narratifs essentiels dans l'autofiction. Elle montre également que l'utilisation de personnages anonymes souligne la complexité émotionnelle et le détachement dans les relations entre la narratrice et ses parents. De plus, l'extension de l'anonymat aux relations amoureuses de l'auteur indique que ses luttes émotionnelles avec les figures parentales s'étendent aux relations adultes et révèlent ainsi l'influence familiale sur le désir personnel. Une brèche est ainsi ouverte sur le thème du trauma, caractéristique des récits d'abandon, interprété comme un catalyseur pour la compréhension des crises d'identité collective. Il est démontré que tout ce qui est perçu comme banal ou ordinaire dans le contexte camerounais, comme l'infidélité et, dans une large mesure, l'abandon des enfants illégitimes, peut donner lieu à une critique sociale importante, notamment par l'amplification des voix marginalisées.

L'étude met en lumière la manière dont Ndjomo utilise des techniques littéraires telles que la fragmentation, le changement de perspective et l'intertextualité pour naviguer sur la tension entre l'expérience personnelle et l'histoire collective, enrichissant ainsi le discours sur l'autofiction en Afrique et son rôle dans l'articulation des réalités contemporaines. Elle montre aussi comment les interconnexions se construisent à partir de la dissociation entre le 'moi' et le 'mon moi', qui crée un pseudo espace d'introspection caractérisé par une focalisation restreinte puis s'élargit ensuite vers un 'nous' collectif, suggérant un sentiment progressif de communauté et d'identité partagée parmi les personnages. Les alter ego servent non seulement à extérioriser les pensées du narrateur, mais fonctionnent aussi comme un pont vers les lecteurs, les invitant à s'engager davantage dans le récit. La métaphore de la pluie résume enfin le trouble émotionnel de la narratrice, et le choix du passé composé met en évidence la transition du traumatisme passé vers un avenir potentiel d'introspection et de guérison par l'écriture. Ce qui rend *Captive* de Nadine Ndjomo original, c'est sa distance par rapport à "l'exhibition de soi et [les] vulgarités du non-style" (Baudelle) qui caractérise l'autofiction d'après Doubrovsky en France, ainsi que le travail de réparation

de son être profond. Enfin, les analyses contribuent au corpus des connaissances existantes en soulignant l'importance de l'autofiction en tant que forme littéraire et moyen thérapeutique.

Notes

1. L'autofiction se rapproche du roman personnel par plusieurs caractéristiques majeures : "l'écrivain se confond avec son personnage principal. [Soit] il emprunte aux souvenirs de sa propre existence un épisode dont il se borne à mettre sous nos yeux le récit, soit [il] imagine une aventure fictive pour y encadrer son être moral; c'est toujours lui qui est en scène. Il fait au public les honneurs de sa vie intérieure. Il se raconte. Il se confesse" (Doumic 927). Prenant le contre-pied de René Doumic, qui considère que dans le roman personnel "(l)'orgueil est le mal initial qui domine toute la psychologie de ces héros drapés dans l'admiration d'eux-mêmes" (930), et qui "ne cessent d'étaler leur mélancolie, et leur plus grande jouissance vient de s'y complaire" (932), Gougelmann y voit plutôt des "héros mélancoliques [...] qui parlent ou écrivent sur eux-mêmes afin de trouver dans les mots un chemin vers l'apaisement" (Gougelmann 225).
2. Pour Hubier, l'autofiction est un genre où "un auteur s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle—son nom véritable" (Hubier 121).
3. En dressant le bilan de l'autofiction en France, Yves Baudelle identifie formellement quatre œuvres d'Annie Ernaux comme étant des autofictions. Il est conscient de la polémique entourant ce genre, dont il exacerbe d'une certaine façon les débats lorsqu'il déclare : "Mon sentiment général est qu'en une génération, tout a changé: quoi de commun, en vérité, sinon l'exhibition de soi et la stratégie du coup éditorial" (Baudelle). Avec ce point de vue, il rejoint Doumic qui, un siècle plus tôt, parlait du roman personnel, un genre proche de l'autofiction à bien des égards, et attribuait son succès à "l'intérêt de la curiosité" (Domic 8).
4. Pour ce qui concerne la caractérisation de son œuvre, la pensée d'Ernaux est fluctuante, peut-être à cause de sa posture d'écrivaine et non de critique. En 1999, elle "récuse l'appartenance à un genre précis, roman et même autobiographie. Autofiction ne [lui] convient pas non plus" (Ernaux, "Vers un je transpersonnel" 222). Cependant, en 2003, elle qualifie son œuvre *L'événement* d'"autobiographie", avant de conclure : "Depuis quelques années, je me posais beaucoup de questions d'écriture et je ne confondais plus littérature et roman, littérature et transfiguration du réel. J'avais d'ailleurs cessé de définir la littérature. Aujourd'hui, je ne la définis pas non plus, je ne sais pas ce qu'elle est" (Ernaux et Jeannet).
5. Le rituel de la dot est le privilège du géniteur. La dot se conçoit d'ailleurs comme "un signifiant de la tradition et de 'la loi du père' [...] ceci sous-entend la loi de l'interdiction de l'inceste" (Tsala Tsala 86); ceci parce que "la dot instaure des liens de parenté entre les deux groupes" (87).

Références

- Angot, Christine. *L'Inceste*. Stock, 1999.
- Bal, Mieke. *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Klincksieck, 1977.
- Baroni, Raphaël. "Perspective narrative, focalisation et point de vue: pour une synthèse." *Fabula-LhT* no. 25, 2021. DOI: <https://doi.org/10.58282/lht.2647>.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, 1975.
- Baudelle, Yves. "L'autofiction des années 2000: un changement de régime?". *Narrations d'un nouveau siècle: romans et récits français (2001-2010)*, dirigé par Bruno Blanckeman & Barbara Havercroft. Sorbonne Nouvelle, 2013. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.psn.480>.
- Beyala, Calixthe. *L'homme qui m'offrait le ciel*. Albin Michel, 2007.
- Boisvert, Melissa. "Le double fictif ou le jeu des fluidités." *Québec français* no. 173, 2014, pp. 36–7. <https://id.erudit.org/iderudit/72932ac>.
- Bouraoui, Nina. *Mes mauvaises pensées*. Stock, 2005.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. Routledge, 2004.
- Chidiac, Nyala. "Écrire le silence: ateliers d'écriture thérapeutique." *Cliniques* vol. 5, no. 1, 2013, pp. 106–23. DOI: <https://doi.org/10.3917/clini.005.0106>.
- Colonna, Vincent. *Ma vie transformiste*. Tristram, 2001.
- Doubrovsky, Serge. "Autobiographie/Vérité/Psychanalyse." *L'Esprit Créateur* vol. 20, no. 3, 1980, pp. 87–97.
- Domic, René. "Le roman personnel." *Revue des Deux Mondes* vol. 24, 1905, pp. 926–36.
- Ernaux, Annie & Frédéric-Yves Jeannet. *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Stock, 2003.
- Ernaux, Annie. *Une Femme*. Gallimard, 1988.
- _____. "Vers un je transpersonnel." *Autofiction & Cie*, RITM no. 6, dirigé par Jacques Lecarme. U Paris X, 1994, pp. 219–22.
- Ferreira-Meyers, Karen. "L'Autofiction ou les ébauches d'une forme littéraire en Afrique." *Etudes francophones* vol. 26, no. 1 & 2, 2011, pp. 72–86.
- Forest, Philippe. *L'enfant éternel*. Gallimard, 2013.
- Gasparini, Philippe. "Autofiction vs autobiographie." *Tangence* no. 97, 2011, pp. 11–24. DOI: <https://doi.org/10.7202/1009126ar>.
- Gougelmann, Stéphane. "Véronique Dufief-Sanchez, *Philosophie du roman personnel, de Chateaubriand à Fromentin, 1802-1863*." *Littératures* no. 63, 2011, pp. 225–8.
- Ken, Bugul. *Riwan ou le chemin de sable*. Présence africaine, 1999.
- Holas, Bohumil Théophile. "Remarque sur la valeur sociologique du nom dans les sociétés traditionnelles de l'Ouest africain." *Journal de la Société des Africanistes* vol. 23, 1953, pp. 77–86.
- Hubier, Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Armand Colin, 2003.
- Laurens, Camille. *Dans ces bras*. Gallimard, 2000.
- _____. *Fille*. Gallimard, 2020.

- Mansiantima Nzimbu, Clémentine. "De l'éclatement du noyau familial au discours sur la collectivité dans l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala." Diss. U Laval, 2014.
- Ndjomo, Nadine. *Débrouille-toi, tu es une femme!* Harmattan, 2021.
- _____. *Captive*. Ifrikiya, 2024.
- Perec, Georges. *L'Infra-ordinaire*. Seuil, 1989.
- Raschwalska Von Rejchwald, Jolanta. "Les seuils démarcatifs dans le texte fragmentaire: le cas d'Annie Ernaux." *Synergie Pologne* no. 11, 2014, pp. 215–27.
- Schnabel, William. *Masques dans le miroir. Le Double lovecraftien*. Clef d'Argent, 2002.
- Tajfel, Henri & John Turner. "The social identity theory of intergroup behavior." *The psychology of intergroup relations*, dirigé par Stephan Worchel & William Austin. Nelson-Hall, 1986, pp. 7–24.
- Tripet, Arnaud. *Poétique du secret: Paradoxes et maniérisme*. 2007. Garnier, 2022.
- Tsala Tsala, Jacques-Philippe. "La dot endettée ou la question du père. Problématique psychologique de la dot au Cameroun." *Cahiers de sociologie économique et culturelle* no. 14, 1990. pp. 85–96.