

Paradigme de soi: du roman de la peinture d'Éric wonanuà la peinture des romans de Mutt-Lon

Kwami Obed Nyamakou¹, Komivi Delali Avegnon² and Baguissoga Satra³

¹Université de Lomé, Togo

²Ecole Normale Supérieure d'Atakpamé, Togo

³Université de Kara, Togo

Abstract (English): The question of self often arises in literature and the visual arts. So the phrases “self-writing”, “self-portrait” often come up. If the question remains even after being addressed by autobiography and autofiction, it is because it would have escaped a unanimous definition. What then is the self-paradigm? Self as a term is defined as an identity or life story. This study proposes a redefinition of oneself in art, whether literary or plastic. It was a question of highlighting the paradigm of the self which presents itself as a rhetoric and a problematic in three novels by Mutt-Lon and in the paintings of Eric Wonanu. Charles Mauron's psychocriticism and interartiality are used as methods of analysis.

Abstract (French): La question de soi intervient souvent en littérature et en arts plastiques. Ainsi, il revient souvent les syntagmes « écriture de soi », « autoportrait ». Si la question demeure, même après être abordée par l'autobiographie et l'autofiction, c'est qu'elle aurait échappé à une définition unanime. Quel est alors le paradigme de soi ? Le soi en tant que terme est défini comme une identité ou l'histoire d'une vie. Cette étude propose une redéfinition de soi dans l'art, qu'il soit littéraire ou plastique. Il a été question de relever le paradigme de soi qui se présente comme une rhétorique et une problématique dans trois romans de Mutt-Lon et dans les tableaux d'Eric Wonanu. Comme méthodes d'analyse, sont convoquées la psychocritique de Charles Mauron et l'interartialité

Keywords: self, paradigm, art, literary, plastic.

INTRODUCTION

Le paradigme, en tant que terme propre à la grammaire, désigne un modèle de déclinaison ou de conjugaison, comme l'atteste l'article « Paradigme » de l'Encyclopédie écrit par Nicolas Beauzée : « Les paradigmes sont des exemples, des modèles pour d'autres mots analogues ; c'est le sens littéral du mot » (Encyclopédie 1966-1967, t. XI, p. 889). C'est aussi l'ensemble des formes fléchies. Donc parler de paradigme de soi, c'est parler des reprises anaphoriques et métaphoriques de soi. C'est aussi parler du foisonnement du champ lexical de soi dans les œuvres de Mutt-Lon et de Wonanu. Il s'agit de trois romans intitulés *Ceux qui sortent dans la nuit* (2017), *La Procession des charognards* (2015), *Les 700 aveugles de Bafia* (2020) et l'exposition artistique intitulée *A Long from home* ou *La très longue marche du peuple noir* (2021). Nous convoquerons la psychocritique de Charles Mauron qui nous permettra de jouer sur les termes redondants et les fragments répétitifs dans les textes du corpus. Cela ne pourra se faire sans concevoir une conversion des deux médiums que sont le roman et la peinture. C'est là, qu'entre en jeu, l'interartialité. Cette dernière nous servira de troisième « médium » pour relier les deux arts et, par la même occasion, de justifier le parallélisme stylistique des deux syntagmes « Le roman de la peinture » et « la peinture du roman ». Il s'agit, à la fin de cette étude, de tracer un axe paradigmatique, d'abord entre la peinture et le roman, ensuite de continuer

le prolongement de cet axe au vocable soi et les variantes qui le désignent.

Pour circonscrire notre étude dans la dynamique de l'interartialité, nous utiliserons la formule le roman de la peinture et la peinture du roman. Cela va, au même moment, servir aux deux médiums que sont le roman et la peinture de partager, par moments, les mêmes paramètres de configuration. Cela dit, le roman sera lu comme une peinture et la peinture comme un roman pour faciliter le rapprochement et le travail sur la redondance rhétorique de soi. Pour avoir un travail bien structuré et concis, nous étudierons, en premier lieu, le relativisme de soi qui consiste à porter un accent particulier sur le langage rhétorique de soi. En second lieu, nous présenterons la problématique, le symbole et l'herméneutique de soi.

1-Relativisme de la rhétorique de soi

Le relativisme est une doctrine philosophique selon laquelle la connaissance humaine ne peut être absolue, étant donné qu'elle est partielle, qu'elle dépend de la structure mentale du sujet ou qu'elle varie en fonction des relations de l'esprit aux choses. Dans le relativisme, il y a la notion de l'absolu qui s'oppose au partiel. Le partiel est cultivé au détriment de l'absolu parce qu'il ne saurait être de l'apanage d'un être. Le partiel est pris, dans ce sens, comme une particularité et une richesse individuelle. L'ensemble de ces individualités fait preuve d'une variance d'opinion

et de point de vue. Parlant de relativisme, nous voudrions mettre en exergue le caractère relatif et variant de soi dans les œuvres de notre corpus. La prise en compte de la structure mentale vient corroborer l'inconscient du texte. Au premier abord, nous définirons soi, ensuite, nous traiterons de la reprise rhétorique de soi et de son reflet métaphorique.

1.1-Définition contextuelle et basique de soi

“Soi” est un pronom réfléchi de la troisième personne du singulier ou du pluriel. Le définir d'une manière isolée paraît une entreprise au succès douteux. Pour un sens total, « soi » doit être soit un complément, soit un attribut. Dans les groupes de mots, dans les locutions ou dans les proverbes “soi” participe à une présence sémantique très expressive.

En littérature, “soi” est une vie identifiable à un individu. Ainsi, dans l'expression « écriture de soi », “soi” modifie, en tant que complément de nom, le sens et apporte une précision sur l'écriture en question. L'on a alors l'écriture ou le récit de la vie d'un individu. C'est dans ce contexte que nous parlons d'écriture de soi par soi. De ce fait, le parallèle entre soi et moi devient une évidence.

« Soi » est une image. Il révèle une instance susceptible d'être identifiée à tel ou tel. La figuration de soi semble l'expression appropriée pour définir “soi” lorsqu'on veut, à tout prix, éviter les mailles des concepts de l'écriture du moi que sont l'autobiographie et sa suite. Cette tentative de cerner soi comme une figuration participe des bases définitionnelles du concept « soi » dans le présent travail.

Aussi est-il que « soi » est évolutif. Qu'il soit une figure de la première, deuxième ou troisième personne de la conjugaison, il est le fruit de tout un processus identitaire. Il se forme, au fur et à mesure, dans un parcours initiatique qu'est le récit de vie lui-même. Vincent de Gaulejac (2002, p. 4), dans son article « Identité » l'explique déjà en ces termes :

L'identité se définit donc à la fois par des caractéristiques objectives à partir d'indicateurs précis et des éléments subjectifs qui renvoient aux représentations de soi-même confronté au regard des autres sur soi. (...) En conséquence, les tensions augmentent entre l'identité héritée, celle qui nous vient de la naissance et des origines sociales, l'identité acquise, liée fortement à la position socioprofessionnelle, et l'identité espérée, celle à laquelle on aspire pour être reconnu.

“Soi”, en tant qu'individu, a plusieurs images que nous appelons encore des identités. « Soi » devient, dès lors, une boîte dans laquelle sont fermés des soi (sachant qu'un « soi » est une identité à un moment donné). Il s'agit d'une pluralité d'individus ou d'identités au sein d'un « Soi ». Dans la présente étude nous distinguons le soi réel (auteur) du soi fictif (personnage).

1.2-La question de la rhétorique de soi chez Mutt-Lon

Le soi, dans les écritures, trouve sa place dans les images et les graphies. C'est dire que le terme “soi” ne revêt pas une forme scripturaire visible à la lecture. Nous retraçons le soi au travers de l'emploi du pronom personnel “je” et ses variantes, quoique la présence de la première personne ne soit pas toujours synonyme de la présence du soi. Le soi est perçu, soit par rapport à celui qui parle, soit par rapport à celui qui raconte. Mais, nous parlons de l'écriture du soi en partant de celui qui tient le fil conducteur du récit, le narrateur.

La rhétorique est connue comme l'art de bien parler, la technique de la mise en œuvre des moyens d'expression du langage. Parlant de cette technique, Denis le May (1988, p. 252) rappelle dans « La Rhétorique d'Aristote et les études de droit » la définition faite par Aristote : « La rhétorique est la faculté de découvrir spéculativement ce qui, dans chaque cas, peut être propre à persuader ». Ainsi, nous découvrons dans une entité à la fois orthographique et organique, ce qui peut être propre à persuader. Cette entité n'est rien d'autre que le soi.

Le soi, dans son souci rhétorique, s'introduit dans un cocon métaphorique et allégorique dans les écritures et la peinture. C'est inévitable. Il se doit une persuasion existentielle et une appartenance à l'histoire d'abord vis-à-vis de lui-même, ensuite de son lecteur et enfin de son auteur, sinon de son créateur.

Le soi métaphorique s'entrevoit en deux volets : le soi comme métaphore et la métaphore de soi. Nous disons, en termes clairs, que « soi » est lui-même considéré comme métaphore quand il représente autre chose que sa désignation de toujours. C'est dire que le soi représente la personne même, mais, par moments, il est tout sauf la personne même. De ce fait, nous notons une métaphore par rapport au vrai soi. L'image du soi est controversée et ne révèle plus l'identité du soi-même, sinon comment comprendre qu'un soi initié parle à la place d'un

soi non initié ? « J'étais démoralisé. Même la perspective de cette entrevue me hérissait le poil. (...) J'étais démoralisé, heureusement il me restait l'après-midi pour me reprendre. De toute façon il fallait que je l'affronte » (Mutt-Lon, 2017, pp. 11-13).

Ce propos a été tenu par le narrateur qui fait un flash-back. À le lire, on se rend compte qu'il connaît, au moment où il raconte ce passage, la suite de son récit : une suite qui en appelle à une substitution d'identité. Au travers de ces paragraphes, il y a toujours un mystère autour de l'identité de ce soi « démoralisé ». L'éternelle question refait surface. Qui est ce « je » ? À cette interrogation, le lecteur répondra, tout de suite, par le nom de l'auteur. Mais, le lecteur avisé et curieux pourchassera l'identité du « je » sinon du soi à travers les pages suivantes de cette œuvre de Mutt-lon. Reconsidérant le « je » des premières lignes de Mutt-lon et se référant au cursus de ce « je », il est d'une importance capitale de se demander s'il s'agit du soi lui-même. Le « je » décrit par Alain ne partage plus les mêmes traits avec le « je » désignant Alain, celui-là même qui fait un voyage retour. Il n'est plus à rappeler que c'est Alain également qui raconte les premières lignes. La métaphore se dessine au moment où le je-Alain initié traduit les émotions du je-Alain non initié. Par-là, le soi devient, en lui-même, une métaphore exprimant ou révélant un autre soi, une autre identité que celle de celui qui raconte.

Le soi, au début, ne désigne pas celui que nous croyons. C'est un soi qui raconte et qui doit être démarqué de celui qui écrit. Aussi, lorsque soi passe pour le narrateur, il devient un soi exprimant et non un soi s'exprimant. C'est là que réside une autre facette du soi comme métaphore. Le paradoxe devient de plus en plus frappant avec ce concept du soi-narrateur exprimant et non s'exprimant. Le procédé est pourtant simple et clair. Quand le soi-narrateur raconte, il consacre tantôt des passages dans lesquels il est scripturairement neutre, tantôt des passages dans lesquels il n'est neutre que dans le factuel. Son rôle d'actant ne saurait être défini en ces moments précis. Il n'est plus forcément ce soi représenté par le pronom « je » qu'on ne saurait substituer. En réalité, métaphoriquement, il ne couvre qu'une voix narrative off dont les seules traces dans l'écriture peuvent être saisies au travers de l'emploi de la troisième personne « il ».

Mispa avait dû avoir plus que du succès auprès des hommes, et je m'étonne encore qu'elle ne se soit jamais mariée.

C'est vrai que les villages d'aujourd'hui ne sont plus ce qu'ils étaient. Mais malgré l'électricité et la télévision qui ont à elles seules rallongé le traintrain quotidien d'un tiers de temps dans nos villages, Mispa avait gardé ses vieilles habitudes (Mutt-Lon, 2017, p. 14).

Au premier paragraphe, la présence du « je » n'est pas synonyme de la présence du je-narrateur. Du coup, le soi ne s'exprime pas, mais il exprime. La voix narratrice est bel et bien présente ; elle se fait entendre. Cette voix est juste coiffée par l'emploi du "je". Bien que ce « soi » racontant y figure, il n'est pas irremplaçable. Il y a implicitement un relai de narration par une voix inconnue, surtout dans le deuxième paragraphe, qu'on habille sous l'indice « je » déjà dans le précédent paragraphe. Si dans *Ceux qui sortent dans la nuit (CQSDLN)*, nous pouvons démontrer la métaphore du soi par l'emploi du je par le narrateur, il est à dire que Mutt-Lon, en tant que créateur, est sorti, dans ses nouvelles parutions, de ce piège de la narration en proposant d'autres alternatives narratives. On le remarque dans les deux autres œuvres romanesques. Le soi s'est toujours, malgré la subtilité artistique de l'auteur, présenté comme une métaphore, ce qui d'ailleurs donne raison à l'étude de la rhétorique dans ces œuvres.

La procession des charognards (LPDC) révèle deux personnages importants déjà reconnus sous le vocable soi. C'est d'ailleurs l'œuvre qui se prête à cette particularité dans le trio romanesque de Mutt-Lon. L'un, protagoniste du roman est un soi dans le contexte de l'étude identitaire, parce que l'intrigue du récit qui consiste à l'initier et à assurer la relève et la pérennité du cercle des charognards passe par lui. L'autre, mentor ou initiateur du protagoniste dans le parachèvement de son mentorat, a plongé, sur les trois quarts (3/4) du volume du livre, l'initié dans les débuts de la pratique. Alors, Otto Makang, le personnage initiateur devient le second narrateur de l'œuvre et joue alors une double fonction : une fonction dans le récit et une fonction dans la narration. La métaphore commence par être lisible justement à ce niveau. Ce personnage, Otto Makang, est, lui-même, une métaphore. Il ne doit jamais être saisi au premier sens. Tout comme tous les personnages muttloniens, il joue, même dans le fond du récit, un double récit. Il s'agit de la double identité qui vient donner un poids de contenu à la rhétorique de

soi. La présentation et la tenue du personnage sont doubles. Otto Makang est l'oncle de Christian Ngombi, un être respecté dans le Nyong-et-Kellé, mais, dans la nuit d'un enterrement, il devient l'oiseau rapace qui désosse les cadavres. Si nous retournons à Mispas, Ada et Alain dans *CQSDLN*, nous verrons que cette métaphore est fortement visible. Pour mieux illustrer cette double identité reprise sous le terme de métaphore de soi, nous citons un passage qui servira de miroir aux trois personnages évoqués.

Quand je voyais tous ces hommes qui lui tournaient autour, ces chasseurs qui prétendaient n'avoir rien pris dans leurs pièges mais allaient par-derrière déposer un hérisson dans sa cuisine, et même le pasteur qui insistait pour qu'elle intègre la chorale, je ne pouvais que les plaindre. Les pauvres, s'ils savaient que Ngo Moussi était une ewusu débridée, que quand ils venaient dans la nuit cogner à sa fenêtre, c'était du haut d'un cocotier qu'elle les observait... (Mutt-Lon, 2017, pp. 88-89).

Alain, lui-même, ewusu et personnage-narrateur parlait d'une femme au nom de Ngo Moussi qui, aussi, est une ewusu. L'autre vie cachée confère à tout être une deuxième identité. Donc, cette métaphore est une question autour de la personnalité. Quelque fois, cette question est simplement rhétorique. Alain pourrait alors s'identifier à Ngo Moussi. Alain, Mispas et Ada sont tous des ewusos. Ada, vieux physicien est aussi ewusu. Mispas, tante d'Alain, reconnue et respectée au village, est aussi ewusu. Soi-même est une métaphore. Tantôt, il désigne le sorcier, tantôt il désigne l'écumeur, tantôt un personnage comme tant d'autres.

Dans *Les 700 aveugles de Bafia (L7ADB)*, la métaphore de Damienne est une nécessité pour l'intrigue de l'œuvre et pour son parcours. Damienne Bourdin est connue comme médecin et envoyée à Yaoundé. De Yaoundé, elle sera envoyée comme médecin à Bafia pour secourir, non par des injections, mais par un périple qui se résume à ramener quelqu'un d'une terre hostile à son village natal. La métaphore voudrait que, dans

son serment d'Hippocrate, elle sauve maintenant des vies soit en étant médecin, soit en étant militaire, soit en étant une sœur religieuse. L'objectif est le même, mais les méthodes et les outils de travail diffèrent. De cette métaphore, ressort sans ambages un paradoxe. Deux dimensions en une seule chose : le sorcier et l'ordinaire, le charognard et le notable, le médecin et la sœur religieuse sont tous des couples non assortis que nous présente la peinture du roman de Mutt-Lon. Quant au récit de la peinture de Wonanu, c'est une autre lecture qui nous permet de situer la métaphore de l'homme noir autour de lui.

1.3-Reffet métaphorique de soi dans la peinture de Wonanu

La métaphore de soi est unique dans l'exposition de Wonanu. L'homme noir, fortement calqué dans ce brouhaha de valeurs blanche et noir avec le bleu et le doré transversaux, appelle à plusieurs regards et sens. Qui est l'homme noir dans le récit de réflexion de Wonanu ? En auscultant l'exposition, tableau par tableau, le cliché frappant est le noir. C'est un tableau figuratif, donc on en déduit une présence des hommes. Par conséquent, des hommes noirs. Dans le souci de trouver un soi mimétique à l'œuvre d'art, nous avons trouvé concluant qu'il s'agit de l'homme noir, tel que nous le connaissons, traversant l'histoire de l'humanité. Le titre est une autre référence de déduction. L'exercice dans la perspective de la métaphore voudrait qu'on s'interroge au prime abord sur l'identification de l'homme noir en tant que personnage principal dans l'œuvre picturale. Nous avons des tableaux qui présentent des bustes qui, presque, se ressemblent. La taille est un élément d'identification. Le degré de patinage et l'accentuation des couleurs et des valeurs viennent renforcer les critères d'élection de l'homme noir. Les tableaux suivants, triés sur le volet, nous permettront de mettre en évidence d'abord l'homme noir et ensuite sa métaphore.



3. Sans titre, 2021
80 x 80 cm
Acrylique sur toile



4. Sans titre, 2021
80 x 80 cm
Acrylique sur toile



12. Sans titre, 2021
80 x 80 cm
Acrylique sur toile



14. Sans titre, 2021
80 x 80 cm
Acrylique sur toile



1. Sans titre, 2021
80 x 160 cm
Acrylique sur toile

Quand nous prenons le premier critère qui est la taille, nous voyons que sur tous les tableaux, il existe des êtres essentiellement élancés. Mais, parmi eux, il y a ceux qui dépassent l'ensemble. Dans le quatrième et dernier tableau, la taille d'un personnage ne tiendra pas dans le cadre. Sur la première toile, nous apercevons, un être, seul, dans la quête perpétuelle. Une tête et une ombre de buste plus ou moins blanchie vont lui tenir compagnie. Toujours est-il que c'est lui qui est mis en avant. Ce gros plan réservé à un dessin sculpté (parce que les esquisses montrent des pourtours taillés) en noir n'est pas fortuit. Il s'agit d'un être noir. Cet être est-il homme ou femme ? Voilà ici une première question d'identification qui pourrait lancer les bases d'un procédé métaphorique de soi. Le buste ne pourrait-il pas être un homme tout autant qu'une femme ? Le regard du lecteur s'impose. Le genre de l'observateur peut être transposé sur l'image qu'il a en face de lui. Ce questionnement du genre permet au soi de porter deux identités génériques. La métaphore de soi voudrait, à ce niveau, que soi soit hermaphrodite. L'on a l'impression que le plasticien a sciemment décidé que les personnages ne présentent point de face visible et identifiable tout au long des séries. Dans les autres tableaux, nous voyons l'homme noir, mais, en réalité, ses traces sont perdues. La technique du clonage utilisé par l'artiste brouille

toutes les pistes du soi. Ceci dit, l'identification à la métaphore de soi s'explique par le fait que le spectateur est convaincu de la présence du soi, mais ne saurait le repérer d'une seule voix et d'un seul index. Des quatre ou cinq têtes présentes, il y a l'homme noir. La rhétorique métaphorique ira jusqu'à qualifier chaque être sur le tableau d'homme noir, de personnage principal. C'est l'effet clonage. À part l'effet clonage comme fondement de la métaphore de soi chez Wonanu, il y a également la métamorphose de l'être noir.

Les deux images du milieu sont plus colorées que les premières et les dernières. Les deux hommes à têtes noires, mais aux corps colorés, semblent être vêtus de chemises ou de salopettes. La métaphore voudrait qu'à la manière où Alain est devenu un initié à la sorcellerie, qu'il y ait le même effet avec l'homme noir de Wonanu. On voit une évolution. L'homme qui paraît nu, se voit maintenant en couleurs. Le soi des premiers tableaux est-il le soi des deuxième tableaux même si nous voyons les mêmes têtes ? Soi, une fois encore, se présente sous deux aspects : il est nu et vêtu. Cela ramène également au paradoxe parce que les termes ou les rôles de confrontation s'opposent.

Du côté du roman, l'usage de la première personne pour le narrateur relate le plus souvent la présence du soi. Or, tous les pronoms de la première

personne ne retracent pas les mêmes soi. Cela est sans doute connu. Cependant, nous reconnaissons encore un langage métaphorique lorsque soi-même reprend le soi propre au personnage de Mispa dans *CQSDLN*. Comme pour porter le coup de grâce dans cette série du soi comme métaphore, le lecteur ou le public se taille une place dans la mesure où il se trouve représenté par les traces de soi. Au moment de la lecture, le lecteur prononce les pronoms « je » représentant soi comme s'il tenait un discours. Quant à l'observateur de la peinture, il se mire dans les figures subjuguées à son regard. De ce fait, il est impliqué en tant qu'un soi. La métaphore de soi est vue comme ceci : le soi n'est plus celui qui représente, mais celui qui est représenté. Il s'agit de la personne-même, mais ses traces sont retrouvées sous une autre forme que soi.

L'autre soi racontant est plutôt le soi principal, puisque tout se dit par sa voix. Tous les « je » intervenant dans le récit sont racontés et ce, par l'auteur qui est, du coup, partagé et représenté par ces « je » même s'il s'agit de son imagination. C'est dire que Mutt-Lon est représenté, à la fois, par le narrateur et tous les personnages utilisant le pronom personnel « je ». Nous ne disons pas qu'il est le narrateur ou l'un des personnages, mais nous disons qu'il est représenté par sa création. C'est là que réside la métaphore de soi comme il en est pour le lecteur.

D'un point de vue plus étendue, nous partons du soi métaphorique pour le soi allégorique. Il s'agirait tout simplement de l'allégorie de soi si nous empruntons la syntaxe de Platon, en nous référant à l'allégorie de la caverne. Le monde devient un ensemble de soi et l'auteur ou le plasticien est un soi. L'œuvre devient un monde du soi d'un soi. Dans notre contexte précis, parlant d'allégorie, on se demanderait si soi est abstrait ou concret. En quelques mots, il est facile de dire que soi désignant un individu quelconque relève du concret et soi, en tant que terme, relève de l'abstrait. Tout de même, il revient à dire qu'il est le plus souvent indéfini dans les expressions. De là, nous pouvons illustrer cette réflexion en disant que soi en tant que terme abstrait doit se référer à un concret. Le concret qui se présente à lui est l'œuvre qui est un univers diégétique ou mimétique. Ce concret est un fictif. Alors, nous avons un concret fictif. Dans la quête du concret réel qui serait relié à la création et au soi, terme abstrait, on retrouve l'auteur et l'artiste que sont successivement Mutt-Lon et Wonanu.

Il est un truisme de dire que « soi », loin de toutes les définitions qui lui ont été collées, reste une problématique scripturaire et picturale dans notre étude. Il faut le voir comme une entité sémantique fermée auquel accéder. C'est dans cette approche que nous rappelons qu'il est un symbole comme pouvait nous le montrer la sémiotique de Peirce. Il ne s'agira pas de le définir à travers la sémiotique de Peirce mais de trouver plutôt, grâce au symbole qu'il représente, les indices qu'il renferme dans la logique du tracé de l'axe paradigmatique de soi.

2-Problématique, symbole et herméneutique de soi

« Soi » se présente d'abord comme un problème à définir et ensuite comme un problème à résoudre. C'est dans le processus de définition de soi que nous nous rendons compte que soi est son propre problème. Soi ne pose pas de problème, il en est un. D'une métaphore tournée dans tous les sens à une allégorie révélée, soi, comme problème, est indéniable. Face à cette nouvelle donne, une problématique s'avère nécessaire dans la perspective de résolution. La problématique de soi tourne autour des pronoms « qui » et « quoi » qui seront plus interrogatifs que relatifs et de l'adverbe interrogatif « comment ». Dans le développement, certains de ces adverbes ont introduit des phrases interrogatives, mais pas d'une manière formelle et rigoureuse. Les questions qui soutiennent cette problématique se lisent comme suit : Qui est soi ? Soi est quoi ? Comment est soi ?

Pour une problématique optimale de soi, nous nous référons à la problématique du soi abordée par Paul Ricœur (1990, p. 21) dans la préface de *Soi-même comme un autre* puisque sa « problématique s'éloigne de l'horizon philosophique ». La problématique du soi est un grand champ qui couvre plusieurs domaines. Même si cette problématique n'a pas de visée philosophique, elle ne saurait trouver une place sans passer par des concepts et auteurs philosophiques. C'est dans cette logique que des questions autour de « qui » ne cessent d'étoffer le contenu de la problématique annoncée par Ricœur (1990, p. 28) :

On donnera une forme interrogative à cette perspective, en introduisant par la question qui ? Toutes les assertions relatives à la problématique du soi, en donnant ainsi même amplitude à la question qui ? Et à la réponse - soi. Quatre sous-ensembles correspondent ainsi à quatre manières d'interroger : qui parle ? qui agit ? qui se raconte ? qui est le sujet moral d'imputation ?

Ces introductions interrogatives n'amènent pas seulement à la résolution du soi comme problème, mais aussi à une identification et à une appréhension de soi de par l'interprétation, d'où l'herméneutique du soi. Cette herméneutique part du principe que le soi est un symbole. Par conséquent, la problématique que pose le soi nous amène à définir sa symbolique en passant par l'herméneutique même du soi. Paul Ricœur (1990, pp. 29-31) semble déjà donner le ton à cette triade :

La question qui parle ? et la question qui agit ? apparaîtront ainsi étroitement entrelacées. Ici encore, le lecteur sera invité à participer à une confrontation constructive entre philosophie analytique et herméneutique (...) L'herméneutique est ici livrée à l'historicité du questionnement, d'où résulte la fragmentation de l'art de questionner.

Une telle analyse du soi dans les œuvres de notre corpus s'impose. Il sied de tenter une approche d'identification du soi en redistribuant les questions préalables relativement aux différentes œuvres en étude. Cela revient à dire : qui est soi ? Qu'est soi ? (soi est quoi) et comment est soi ?

2.1-L'identification de soi autour de l'acte de parole

À la question « qui est soi ? » nous passons les œuvres de notre corpus au détecteur des quatre sous-ensembles de Ricœur. Au premier sous-ensemble, qui parle ? Ricœur (1990, p. 28) s'explique :

Mais c'est bien à la question qui ? que revient l'impulsion. Question qui se divise en deux questions jumelles : de qui parle-t-on quand on désigne sur le mode référentiel la personne en tant que distincte des choses ? Et qui parle en se désignant soi-même comme locuteur (adressant la parole à un interlocuteur) ?

De qui parle-t-on et qui parle dans *CQSDLN*, *LPDC*, *L7ADB* et *ALWFH* ? On ne répondra pas de la même manière dans tous les cas. Ce sont des questions essentielles auxquelles nous devons répondre dans la construction de l'axe paradigmatique de soi. Chez Wonanu, vu le mutisme verbal des personnages accouchés sur les toiles et l'approche que nous utilisons qui est d'interroger le texte et son inconscient, il serait difficile de placer les mots de l'artiste. En explorant de nouveau chaque tableau de l'exposition, y compris le texte de salon, nous nous accordons avec les commissaires d'exposition qu'il s'agit bien évidemment du peuple noir ou de

« l'Afrique et sa diaspora », à reprendre les mots du catalogue publié en 2021. Et à la question qui parle, on répondra, sans tourner autour du pot, qu'il s'agit de Wonanu lui-même. Dans la peinture, le point de vue de l'artiste en tant que créateur et maître de son œuvre vient avant tout, même si le public est libre d'apporter son regard. C'est le peintre qui communique son inspiration, selon son expérience et son moyen d'expression que sont les couleurs.

Par ailleurs chez Mutt-Lon, les réponses à ces questions éveillent une équivocité. Il nous semble juste de dire que c'est le narrateur qui parle parce que, dans toutes les œuvres, il y a bel et bien un narrateur. Dans *CQSDLN*, c'est Alain Nsona qui parle de lui-même. À la question qui est Nsona ? Nous nous rendons compte que nous parlons d'un personnage dont l'identification ne saurait être tenu que par le seul trait réel qu'est l'auteur, Daniel Alain Nsegbe, puisqu'il faut le désigner par son nom. Le problème pouvait se poser bien avant avec le personnage de Wonanu. Mais, la réalité est toute autre. La frontière entre celui qui parle ou s'exprime et celui dont on parle est très fine, du fait que les deux partagent la même race et se veulent les mêmes réalités malgré le parallélisme de leurs univers respectifs. Il ne serait pas déroutant de dire que Wonanu est celui qui parle ou s'exprime et celui dont on parle. Le peuple noir, en tant qu'appellation de masse, trouve son modèle dans le créateur, l'artiste togolais qui connaît la très longue marche et qui a vécu quelques tranches de cette marche qui continue.

L'autre inquiétude que soulève ce sous-ensemble est la teneur du verbe « parler » dans « qui parle ? ». En effet, se référant au sens des entités romanesques telles que l'auteur, le personnage et le narrateur, il conviendrait de reconnaître que le verbe « parler », attribué à l'un d'eux, serait un emploi abusif ou déductif. L'acte de parole implique une articulation, une prononciation ou encore une diction de ses idées. Si tel n'est pas le cas, le muet, dans la mesure où il écrit, parle. Alors, l'écrivain ou l'auteur parle-t-il ? Le narrateur d'une œuvre parle-t-il ? Le personnage parle-t-il ? Le peintre parle-t-il dans sa peinture ? C'est pour cela que nous notons un emploi abusif surtout déductif en ce sens que l'oreille ne perçoit le son du message que par la bouche de son propriétaire (celui à qui appartient l'oreille). Ce phénomène se produit pendant l'acte de lecture que seul le lecteur assure. Par ricochet, seul le lecteur parle et fait parler le narrateur, le personnage et, par-dessus tout, l'auteur. C'est

évidemment le même processus avec un tableau de peinture. Le lecteur ou le public parle et fait parler les tableaux et le peintre. Ainsi, à la question « de qui parle-t-on ? » et « qui parle ? », il ne serait pas maniaque de répondre par le lecteur comme celui qui parle et celui dont on parle. On pourrait bien dire aussi que le lecteur parle tantôt du narrateur, tantôt du personnage et tantôt de l'auteur.

L'autre revers de la question est que le narrateur ne saurait parler (considérant le verbe dans son emploi abusif et déductif) de lui-même sans parler de l'autre. Dans un recours complétif, à la question « de qui parle-t-on dans *CQSDLN* ? », nous reconnaissons qu'Alain Nsona parle de lui-même, de Mispa, de Ada et de tous les autres tout comme Wonanu parle de lui-même et des autres. Dans *LPDC*, Otto Makang révèle le successeur de Célestin Ngombi et parle de lui-même à Christian Ngombi, le jeune néophyte dans le cercle des charognards. Dans *L7ADB*, c'est le narrateur qui refuse de se nommer comme celui du début de *LPDC*. Ce n'est qu'à la fin qu'il se dévoile. Il s'agit de l'auteur, se retrouvant sous le masque du narrateur, qui parle. Il parle de Damienne, du docteur Jamot, de Ndongo, de Nama de Edoa et de tous les personnages secondaires. C'est le souci du mode référentiel. La personne, en tant que chose distincte comme le recommande Ricœur, se rapporte aux auteurs des œuvres. La personne qui parle, si l'on oublie les exigences de l'acte de parole se référant à celui qui lit, c'est l'auteur, Wonanu ou Mutt-Lon.

2.2-Soi au milieu de l'agir et l'être agi

Le second sous-ensemble n'est que le complément du troisième sous-ensemble selon Paul Ricœur (1990, p. 29).

En un autre sens, le second sous-ensemble s'annexe le premier, dans la mesure où les actes de discours sont eux-mêmes des actions et où, par implication, les locuteurs sont aussi des agissants. (...) Cette sorte de concurrence entre philosophie analytique et herméneutique se continue dans le troisième sous-ensemble (études v et vi), où la question de l'identité personnelle se pose au point d'intersection des deux traditions philosophiques.

À la question « qui agit ? » ressortent l'agir et l'être agi. Celui qui agit est celui qui fait l'action et qui fait subir, tandis que celui qui est agi est justement celui-là qui subit l'action. Dans notre contexte, nous nous demandons d'une part, si ce sont Alain, Christian ou Damienne qui sont l'agir ou l'être agi et d'autre part, si c'est Mutt-Lon

(l'auteur) qui agit ou qui est agi : « Sois gentil de me décrocher ces calebasses qui sont accrochées à la claie, prends une carafe et de l'eau puis reviens t'asseoir ici. Les choses sérieuses vont commencer pour toi » (Mutt-Lon, 2017, p. 83).

L'analyse des temps verbaux de ce passage indique une redondance de l'emploi de l'impératif, mode reconnu pour sa valeur injonctive. En cela, entre celui qui intime l'ordre et celui qui l'exécute, on ne peut noter que ce lien entre l'actif et le passif. L'actif agit sur le passif qui est agi. Mais, il faut aussi avouer que le passif, en étant agi, agit dans la passivité afin que l'agissement de l'actif soit agi. Ce rapport entre l'agir et l'être agi dans le sillage des éléments de réponse à la question qui agit ? est une piste circulaire palindromique. C'est ce palindrome de l'agir qui relie Alain à Mispa. Il en est de même pour les binômes Jamot et Damienne, Christian et Otto.

(...) vous n'êtes pas encore embrigadée dans un lobby ni embourbée dans une combine ? Me trompai-je ?

- Euh...

- De toute façon, vous êtes mon unique recours ! Acceptez, je vous en prie. (Mutt-Lon, 2020, p. 44)

Après le tandem Damienne-Jamot, il y a celui de Otto Makang et Christian Ngombi.

L'oncle l'entraîne vers le chez-lui en le blâmant de n'avoir rien mangé depuis le matin. L'oncle balaie les préoccupations de Christian d'une main autoritaire et le traîne devant une table. Il mange juste ce qu'il faut pour paraître décent à la table d'autrui, l'oncle l'encourage à manger encore. Le gibier est savoureux, il obéit de bon gré. (Mutt-Lon, 2015, p. 5).

Les deux extraits de *L7ADB* et *LPDC* montrent un agir et un être agi. Dans le premier extrait de Mutt-Lon, il s'agit de Jamot qui impose humblement et nécessairement une mission à Damienne. Même si on sent que le vocabulaire employé est celui d'une demande ou d'une supplication, il est aussi lisible que la demande, en elle-même, porte une contrainte qui fait de Damienne un être agi. Sa prise de parole sera très laconique. L'interjection « Euh » poussée dans sa réplique est symbole de perte de mots. Elle subit la décision et la volonté de Jamot. Aussi surprise qu'elle soit, elle n'a pas d'autres choix que d'exécuter le vouloir de l'agir. L'ordre et la mission proposés par l'agir sont sur l'être agi comme une obligation sans précédent. Si les balbutiements de Damienne ne sont pas suffisants pour l'expliquer, il faut dire que les

gestes et les actions de Christian Ngombi en face de son oncle le démontrent à suffisance. L'invitation à manger d'un membre de la famille ne se refuse pas. Ce n'est pas une obligation, mais c'est un symbole de respect et de confiance qui frise la contrainte. C'est une forme de loi. Ceci va pousser Christian à consommer le gibier offert par Otto. Christian étant un passif agi consomme (agit) pour que l'agissement de l'actif agisse. L'idée derrière l'acte de l'agir est d'envoûter Christian par l'alimentation. Damienne aussi, en tant que passif agi, va agir en acceptant la mission de Jamot. C'est ce que nous nommons le palindrome de l'agir.

La relation entre l'agir et l'être agi, même si elle est palindromique, révèle, par moments, un écart de rapprochement. Dans cet écart, il y a le pouvoir qui balance du côté de l'agir dans toutes les œuvres de Mutt-Lon. L'accointance est toute autre entre Alain et Ada, les personnages de *CQSDLN*. La première rencontre des deux personnages marque, tout de suite, la différence dans la détention du pouvoir de l'agir. C'est Ada qui tient les rênes :

- Arrêtez de vous payer ma tête et...

Je ne terminai jamais cette phrase. Avec une soudaineté incroyable, il m'attrapa par le cou et me plaqua violemment contre un mur.

- Qui t'a envoyé, parle ! grogna-t-il en avançant le menton.

J'étais tellement terrifié que je n'avais même pas mal, tandis qu'il me comprimait les carotides d'une main de fer. (Mutt-Lon, 2017, p. 99).

Ce passage du deuxième chapitre de *CQSDLN* de Mutt-lon est une infime partie de la rencontre entre Alain, le personnage qui est censé agir et Ada qui est censé être agi. Les traces de la première personne désignent Alain qui devient passif. Dans la proposition « j'étais tellement terrifié », on se rend à l'évidence qu'il n'est pas l'agent, mais l'être agi. Il n'est pas le sujet de la forme conjuguée des verbes d'action comme « attrapa, plaqua, grogna, avança, comprimait ». Cette gradation ascendante ne fait qu'amplifier la douleur et le poids de domination sur l'être agi. Alain est l'objet, c'est-à-dire celui qui subit.

De même, le constat n'est pas différent dans les autres œuvres. Dans l'agissement des personnages, la question motrice qui agit ? revient. C'est l'atmosphère de passivité qui donne lieu à ce passage de *L7ADB*. Le personnage principal est

objectif. Il est agi. En l'absence de son mentor, il est agi par le chef des Yambassa et la population :

En quelques secondes, tout le village les avait encerclés. Damienne était tétanisée, incapable de bouger, ne parvenant même plus à distinguer ses deux compagnons au milieu de toutes ces faces noires qui exprimaient une haine incommensurable. Elle fit instinctivement le signe de croix en tombant sur les genoux, certaine que sa dernière heure était venue. (...) Un tohu-bohu s'éleva aussitôt. Certains menacèrent Damienne du point ou de la houe, et la situation ne s'arrangea point quand les deux notables, qui s'étaient éclipsés peu avant, revinrent escortés d'autres villageois, qui marchaient en s'appuyant chacun sur un bâton (Mutt-Lon, 2020, pp. 74-77).

L'expérience qu'a vécue Damienne avec le peuple Yambassa est cruellement horrifique. Le sens de l'agir est très profond et imposant. La masse se lève comme un seul homme pour une même cause. Les craintes de Damienne décrites ici démontrent qu'il ne s'agit pas d'une relation palindromique entre l'agir et l'être agi. L'être agi est à la merci et à la portée de l'agir. La supériorité numérique et l'avance physique de l'agir sont purement suffisantes pour parler de comment le personnage muttlonien est jonché et suspendu à la volonté et au moyen de l'agir. L'agir dépasse un seul être, il va jusqu'à s'imposer par la nature et les objets. La forêt, espace étrange à laquelle elle n'est pas habituée, est aussi un agir sur Damienne. Du moins, cela a été prévisible au point que le pygmée Ndongo devrait servir de guide pour permettre à l'agir d'agir moins sus l'être agi. Mais, au moment où la chasse poursuite des Yambassa a commencé, et que le pygmée et Nama ont détalé, le sens de l'orientation et de la procession a cédé au sauve qui peut. Damienne, se trouvant seule, affronte cet autre agir qu'est la forêt. La présence de l'agir dans les œuvres de Mutt-Lon n'est pas une particularité, mais c'est le personnage principal, réduit à l'être agi, qui doit subir l'agir qui paraît exceptionnel et commun à l'écriture muttlonien. Comme pour corroborer ce propos, *LPDC* présente un autre tableau de l'agir et l'être agi. Christian Ngombi, au son du cor ne peut pas s'empêcher d'aller dans la direction que lui dicte le cor. Il est comme un pantin, sans volonté. Il est envoûté. Cette fatalité dans le mobilisme du soi est fortement symbolique. Il est agi comme nous le disons, agi dans le vrai sens du terme. Les mouvements du corps ne sont pas contrôlés par le propriétaire du corps. « C'est un son curieux... Christian lève machinalement la tête, comme un

chien de chasse que son maître appelle. (...) Il est subjugué, charmé... Il se lève » (Mutt-Lon, 2015, p. 9). L'emploi de l'adverbe « machinalement », du comparant « un chien de chasse », du mot « maître » et des adjectifs qualificatifs « subjugué » « charmé » ne s'oppose pas à l'idée que véhicule le terme « tétanisée » mentionné dans L7ADB. Que ce soit Damienne, Christian ou Alain, la fatalité de l'être agi reste leur partage. Il n'en reste moins pour dire que l'auteur lui-même aurait fait l'expérience de l'être agi en supposant que la création romanesque et la quête des valeurs culturelles et historiques soient un agir le tenant par la bride.

Les personnages principaux des œuvres sont alors, la plupart du temps, agis. De ce fait, l'herméneutique, fil reliant la continuité entre le deuxième sous-ensemble et le troisième, oblige à n'aborder que brièvement la question qui se raconte ? Elle devrait être la question pertinente en permettant de délimiter et d'identifier soi. Cette entreprise serait insensée, précipitée et futile en ce sens que l'interprétation du soi décline à son terme elle-même une image du soi que nous ne serons plus obligés de nommer.

2.3-Le sujet moral de soi

Ainsi, au troisième sous-ensemble, dans les deux cas, l'on dirait que c'est le narrateur qui se raconte puisqu'il est défini à l'amorce de cette étude générale portant sur l'écriture de soi.

Il reviendra au quatrième sous-ensemble (études vii, viii et ix) de proposer un dernier détour par les déterminations éthiques et morales de l'action, rapportées respectivement aux catégories du bon et de l'obligatoire. Ainsi, seront portées au jour les dimensions elles-mêmes éthiques et morales d'un sujet à qui l'action, bonne ou non, faite par devoir ou non, peut être imputée (P. Ricœur, 1990, p. 30).

Ce dernier sous-ensemble de Ricœur traite de la morale du pronom interrogatif qui. La question introductive de cet ensemble telle que formulée, « qui est le sujet moral d'imputation ? », nous amène à une enquête éthique dans les œuvres de notre corpus. À ce niveau, l'identité de « qui » est toujours en jeu puisqu'il faut chercher un sujet et pas n'importe lequel : un sujet moral.

Le sujet moral, dans les œuvres, doit-il être différent de l'agir et de l'être agi ? ou doit-il être différent de soi ? C'est ce que Ricœur n'a pas su clarifier. Par conséquent, nous allons promener notre regard critique dans les œuvres afin de

trouver un sujet moral. La question a été d'une manière cohérente posée dans *LPDC*.

Son père, le très estimé Célestin Ngombi !

Son père avait traversé la vie à cheval sur la morale. Il était l'austérité et le rigorisme conjugués, bien que s'étant démarqué de l'Eglise. Il s'habillait toujours convenablement, parlait comme il faut, respectait les heures de chaque chose, et exigeait que l'on se conduisît de même à son endroit (Mutt-Lon, 2015, p. 12).

La conduite de Célestin Ngombi, le père de Christian, est sans précédent. Célestin Ngombi était un modèle de morale. Il savait se comporter, il a les bonnes manières. Ce retour à sa vie est fait par Christian lui-même. Le narrateur ne fait que relayer la pensée de Christian tout en gardant sa suprématie sur la narration. Dans la procession des Charognards, le jeune Christian est invité à prendre la place de son père qui était un homme respectable. Le portrait moral que Christian a de son père est en train de chuter. Christian s'impose une comparaison qui ne donne plus les mêmes résultats comme du vivant de son père. L'identité morale du père de Christian qui était éligible pour être le sujet moral d'imputation est mise à rudes épreuves. Le soi, dans sa quête et son périple, doit se faire accompagner et guider par un sujet moral d'imputation. Son initiateur Otto Makang n'est pas un potentiel candidat. Mais, à considérer ce pan d'analyse de Ricœur qui dit « déterminations éthiques et morales de l'action », nous sommes conduits à parler de l'action et non de l'acteur. Les retours d'Otto Makang et ses discours sont à mettre dans le moule moral.

Je comprends que tu sois tourmenté, dit-il à Christian. Par bonheur, tu parviens à donner le change et à conserver ta bonhomie habituelle. Seule l'insouciance t'a quitté, ce qui n'est pas une mauvaise chose. Désormais tu seras différent des autres jeunes du village, qui ne songent qu'à jouer aux cartes et à fumer du chanvre. Tu seras quelqu'un de différent. Et c'est pour t'aider à comprendre et à accepter ton sort que je t'ai convoqué ici. Je me souviens de mes propres débuts, ce ne fut pas évident pour moi non plus. Sans l'accompagnement que je reçus de mes parrains, je me fus peut-être suicidé (Mutt-Lon, 2015, pp. 24-25).

Les paroles d'Otto Makang sont d'une telle sagesse qu'on oublierait qu'il est le chef de file d'une procession d'écumeurs. Il s'approprie la morale pour révéler le bien-fondé de la pratique

des écumeurs. Plus loin, il montrera qu'il apporte des solutions à l'humanité par cette pratique. Avec le revenu de la vente des ossements, une fontaine a été installée au village, des familles ont été prises en charge pour éviter la famine. Les cadavres, dans leur sépulture, n'auraient servi à grande chose. Les ossements vendus servent, après tout, à pousser les limites de la science, à proposer des médicaments et même à nourrir le spirituel qui fournit une protection à l'homme. Otto Makang, un charognard aguerri, a su flatter la noble tâche des écumeurs et vanter les mérites et les vertus de l'ossement humain.

Le squelette humain, quand il est frais, confère à celui qui sait s'en servir un nombre incroyable de facultés. Les ossements humains se vendent cher, très cher. Il suffit d'avoir le bon réseau d'écoulement et de proposer les meilleurs morceaux que sont la tête, la colonne vertébrale, les rotules, les ensembles sacrum-os iliaque et clavicules-omoplates. Les ischions, fémurs et humérus sont aussi de grande utilité. Mais les phalanges et les métacarpes ne servent que pour les petits grigris d'usage familial dans les villages et même déjà en ville, où tout le monde se bat pour une place bien rémunérée. Ce qui est certain c'est qu'aucune partie du squelette humain n'est sans effet sur l'homme (Mutt-Lon, 2015, p. 73).

L'érudition en ossements humains d'Otto Makang témoigne de son ancienneté dans ce cercle. Les différentes parties et leurs vertus, tels que cités par l'initiateur de Christian, sont des preuves de la connaissance. Cela sert également de climat de confiance. Donc, les paroles de sagesse font du sujet qui les prononce, non seulement un sujet moral d'imputation, mais un sujet digne de confiance aussi.

Le sujet moral est présent également chez Damienne dans *L7ADB*. Mais, il n'a pas été aussi évident que celui de Christian Ngombi. Le pygmée Ndongo, le guide, va offrir beaucoup plus à Damienne qu'une simple boussole. Malgré la barrière linguistique, les conseils du pygmée vont être un vadémécum pour Damienne. C'est le pygmée qui dicte le rythme de la marche. Il sait quand et où se reposer. Il sait quand vient la pluie et recommande un abri sûr. Il sait donner des conseils gastronomiques en pleine forêt. Il sait fournir une protection mystique. Ce qui met son éthique à jour, ce sont sa retenue et son abstinence face à Damienne quasi nue, alors qu'ils sont seuls en pleine forêt équatoriale.

En se redressant, enfin calmée, elle constata qu'il semblait troublé. Damienne pensa d'abord au danger imminent mais l'intensité du regard qui perçoit sous les sourcils broussailleux du pygmée et un mouvement probant de l'entrejambe de celui-ci la renseigna : il était évident que le changement de tenue de la jeune femme ne laissait pas cet individu indifférent. Elle se regarda. Sa camisole imbibée de sueur collait à ses seins, dont elle rehaussait le galbe. Un réflexe de pudeur lui fit porter les bras sur son ventre, ce qui fit tressaillir ses tétons. En face, la pomme d'Adam s'affola.

Voyant qu'elle était sans crucifix, le Pygmée retira des amulettes de son grigri et en fabriqua un à la femme blanche, qu'il lui noua à la taille (Mutt-Lon, 2020, pp. 87-88).

La description de la scène frise l'érotisme. La situation vestimentaire dans laquelle se présente Damienne Bourdin est insupportable pour un mâle normal. Instinctivement, l'organe mal réagit « un mouvement probant de l'entrejambe ». La quasi-nudité de la femme blanche a retenu toute l'attention du pygmée, mais la pudeur et l'abstinence poussent celui-ci à couper cette scène par un autre fait qui est plus moral et convenable : fabriquer un crucifix avec des amulettes à la jeune dame. Ndongo est celui qui va aussi prévenir Damienne contre les Yambassa et leurs nourritures. Même quand les péripéties du voyage vont disperser les deux compagnons, ce sont les conseils et les recommandations données par Ndongo qui restent à Damienne. Un sujet moral d'imputation ne saurait être exclu des œuvres de Mutt-Lon. Les connaissances et les expériences qui sont accouchées ici découlent des propos moraux : « - Oh arrête, je t'en prie ! N'essaye pas de m'enfumer avec tes paroles pleines de sagesse. Mais, crois-moi, cher petit-fils, tu sauras la vérité et elle te rendra encore plus malheureux » (Mutt-Lon, 2017, pp. 16-17). Dans ses tableaux, Wonanu va faire preuve d'une pudeur qui met les personnages sous l'abri d'une nudité. Tous les personnages même s'ils se présentent dans une brume dénudée n'affichent guère des reliefs érotiques.

De telles interventions ont une portée morale pouvant servir à quiconque l'appliquerait. Ce sont, avant tout, des paroles qui constituent des règles de conduite à considérer comme valables d'une manière absolue.

2.4-Synthèse à la problématique de soi

L'identification de soi, à partir de la question « qui ? », prend en réalité en compte ce qu'il est (quoi ?) et comment il est. A la question « quoi ? », nous pouvons prendre une fois encore appui sur Ricœur qui le définit d'un point de vue grammatical et philosophique. De son étude, on retient que soi est un pronom réfléchi au même titre que « se » dans la structure des verbes pronominaux. Considérant le sens du terme « pronom », il est à dire que le soi est un suppléant, un élément tenant lieu d'un autre nom. Le soi serait représentatif.

C'est, à son tour, cette valeur de réfléchi omnipersonnel qui est préservée dans l'emploi du « soi » dans la fonction de complément de nom : « le souci de soi » - selon le titre magnifique de Michel Foucault. Cette tournure n'a rien d'étonnant, dans la mesure où les noms qui admettent le « soi » à un cas indirect sont eux-mêmes des infinitifs nominalisés, comme l'atteste l'équivalence des deux expressions : « se soucier de soi (-même) » et « le souci de soi » (P Ricœur, 1990, p.12).

Cette analyse peut être adaptée à notre sujet. Ainsi, l'écriture de soi serait s'écrire soi-même. De cette hypothèse, soi devrait être pris comme l'identité de l'écrivain qui se réfléchit sur du papier par le biais de l'écriture. Soi ne serait plus appréhendé au même titre que la personne même, mais comme son double ou son image telle que reflétée par le miroir scripturaire. Alors, la place de substitut assignée au soi doit être retenue. De même que l'image reflétée dans le miroir scripturaire n'est pas automatique comme cela se pourrait dans une glace ordinaire, c'est ainsi que la peinture présentée par l'artiste doit être soumise à l'appréciation du public. Le public est, par excellence, le prêtre de l'œuvre d'art en ce qu'il la baptisera de tel ou tel nom. C'est dans ce contexte que « l'écriture de soi » ne saurait être « s'écrire soi-même » et « la peinture de soi » ne saurait être « se peindre soi-même » sans oublier que le soi-même pose la question de l'ipsité et de la mêmeté. La symbolique de soi est le nœud de cette différenciation structurale. Comme dit au préalable, soi revêt plus d'un sens. Du soi, nous avons soi en tant qu'auteur, soi en tant que personnage, soi en tant que lecteur, soi en tant que narrateur et soi autre que soi. Soi est un ensemble d'identités complexes à définir. Telle sera la réponse à la question : comment est soi ?

CONCLUSION

Tout compte fait, le paradigme de soi va de la rhétorique de soi à sa problématique en passant par une herméneutique de soi. Soi se présente dans l'imaginaire artistique sous trois formes : soi-auteur, soi-personnage et soi-lecteur. Durant l'existence d'une œuvre d'art, il serait subjectif de penser que la question de soi fait référence à l'écrivain ou à l'artiste. Il faut toujours prendre en compte les trois entités de légitimation de l'œuvre que sont l'auteur, le personnage et le lecteur. Ainsi, soi pourrait être l'un ou l'autre malgré le parallélisme des deux univers (fiction et réalité). L'on pourrait dire sans risque de se tromper qu'il ne s'agit que d'un paradigme de soi, surtout dans la mesure où nous établissons une pseudo-équité entre le soi réel et le soi fictif. Dans chacune des œuvres, « soi » connaît une réalité particulière qui lui confère le titre d'entité plurivoque. Pendant que Mutt-Lon pousse ses personnages à connaître les mêmes évolutions, Wonanu attire l'attention de ses bustes sur un même objectif. La définition de soi a toujours été faite, sans aucune idée de discrimination bien évidemment, en prenant en compte la relation qu'il entretient avec l'autre. Alors, pourrait-on parler de paradigme de soi sans saisir l'autre?

BIBLIOGRAPHIE

1. Vincent de, G. "Identité." *In Vocabulaire de psychosociologie, références et positions*, edited by Barus-Michel J., Enriquez E., and Lévy A., Paris: Érès, (2002): 174-180.
2. Philippe, L. "Le pacte autobiographique." *Paris: Seuil*, (1975).
3. Denis, L.M. "La Rhétorique d'Aristote et les études de droit." *Les Cahiers de droit* 29.1 (1988): 247-263.
4. Charles, M. "Des métaphores obsédantes au mythe personnel." *Paris: José Corti*, (1963).
5. Mutt-Lon. "Ceux qui sortent dans la nuit." *Lomé: Graines de Pensées*, (2017).
6. Mutt-Lon. "La procession des charognards." *Yaoundé: Clé & NENA*, (2015).
7. Mutt-Lon. "Les 700 aveugles de Bafia." *Paris: Emmanuelle Colas*, (2020).
8. Obed, N.K. "L'écriture de soi dans Ceux qui sortent dans la nuit de Mutt-Lon." *Master's thesis, Université de Lomé*, (2020).
9. Paul, R. "Soi-même comme un autre." *Paris: Seuil*, (1990).
10. Eric, W. "A long way from home (La très longue marche du peuple noir)." *Lomé: Acryliques sur toile* (2021).

Source of support: Nil; **Conflict of interest:** Nil.

Cite this article as:

NYAMAKOU K. O., AVEGNON K. D. and SATRA B. "Paradigme de soi: du roman de la peinture d'Éric wonanuà la peinture des romans de Mutt-Lon." *Sarcouncil Journal of Arts and Literature* 2.6 (2023): pp 1-13.