

Nema de Koffi Kwahulé, une poétique de l'anamorphose

Kouadio Jean Parfait KAKOU

Stylistique et Poétique

Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)

parfaikakou274@gmail.com

Côte d'Ivoire, +2250777719185

Résumé

La pièce de théâtre Nema de Koffi Kwahulé est une poétique de l'anamorphose. L'énoncé du titre en est même la première expressivité à travers le mot "Amen". Ce chatoiement plonge le lecteur-spectateur dans l'incertitude et le doute en lui proposant une série d'interprétations tout aussi valables les unes que les autres, qui n'épuisent jamais le sens du texte. En tant que procédé de création des arts plastiques et transposé en littérature, notamment dans l'écriture de Nema, le phénomène de l'anamorphose est mis en relief en s'appuyant d'une part, sur l'exploitation du concept de la méprise catégoriale de Paul Ricœur et d'autre part, sur la théorie de l'indéterminisme suivant l'approche de Karl Raimund Popper. Il résulte de l'application de ces deux outils d'investigation et d'explicitation du texte que, loin d'entraver la compréhension du lecteur, l'anamorphose le stimule à participer pleinement à la construction et à la production du sens.

Mots clés : *Poétique, Anamorphose, Brouillage, Ambiguïté, Indétermination.*

Abstract

Koffi Kwahulé's play Nema is a poetics of anamorphosis. The title itself is the first expression of this through the word "Amen." This shimmering effect plunges the reader-spectator into uncertainty and doubt by offering a series of interpretations, each as valid as the next, which never exhaust the meaning of the text. As a creative process in the visual arts and transposed into literature, particularly in Nema's writing, the phenomenon of

anamorphosis is highlighted by drawing on Paul Ricœur's concept of categorical misunderstanding on the one hand, and Karl Raimund Popper's theory of indeterminism on the other. The application of these two tools for investigating and explaining the text shows that, far from hindering the reader's understanding, anamorphosis stimulates him to participate fully in the construction and production of meaning.

Keywords : Poetic, Anamorphosis, Interference, Ambiguity, Indeterminacy.

Introduction

Dans l'histoire des études littéraires, l'"École de Constance" (1967-1994) est un référentiel de la théorie de l'esthétique de la réception dont les initiateurs et représentants métonymiques en sont Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser. Ils soutiennent, (suivant Isabelle Kalinowski, 1997, p.151), « la rupture avec l'esthétique traditionnelle de la *production* et « le changement de paradigme » qui place le *lecteur* au centre de la théorie littéraire ». La théorie de l'esthétique de la réception accorde le primat à la tension texte et lecteur. Pour expliciter cette tensivité, elle a mis en place une série de concepts dont l'horizon d'attente et la concrétisation. Jauss distingue un horizon d'attente littéraire impliqué par l'œuvre nouvelle et un horizon d'attente social fondé sur la culture littéraire du lecteur. Ainsi, la réception de l'œuvre procède de la rencontre ou de l'imbrication des deux horizons. Aussi dit-il,

la fusion des deux horions : celui qui implique le texte et celui que le lecteur rapporte dans sa lecture, peut s'opérer de façon spontanée dans la jouissance des attentes comblées, dans la libération des contraintes et de la monotonie quotidiennes, dans l'identification acceptée

telle qu'elle était proposée, ou plus généralement dans l'adhésion au supplément d'expérience apporté par l'œuvre. (1978, p.284)

Quant au concept de concrétisation, notamment de l'œuvre littéraire, il s'agit du processus actif et producteur de sens de l'acte de réception en lien avec l'effet esthétique ou l'esthétique phénoménologique vécue au cours de l'acte de lecture. En d'autres termes, l'effet esthétique résulte du rapport de congruence entre le texte et le lecteur effectuant par son activité la réalisation concrète déterminée par la qualité de la réception qui conditionne ainsi l'existence de l'œuvre littéraire.

Les travaux de ces deux constanciens ainsi que ceux qui appartiennent à leur cercle, ont fait de la réception un objet littéraire. À l'instar de ceux-ci, Georges Molinié et Alain Viala (1993, p.4) ont effectué des travaux sur l'objet réception. Mais à la différence de leurs réflexions théoriques, ils ont développé séparément et respectivement les méthodes sémiostylistique et sociopoétique appliquées à la réception en vue de cerner sa significativité et d'y dégager ses traits distinctifs à partir d'« angles » et de « grilles » d'observation différente. Le titre de leurs travaux est *"Approches de la réception : Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio"*. L'entrée nominale "Approches" renvoie certes à des analyses critiques, néanmoins il traduit aussi l'idée de tentative, de test ou d'hypothèse à confirmer ou à infirmer. Cela signifie que les outils d'investigation utilisés sont provisoires pour ainsi dire qu'ils sont modulables et modifiables au regard de l'objectif à atteindre. L'objet réception, loin d'être l'apanage de ces deux modalités de lecture, est au carrefour de toutes les sciences du

langage d'autant plus qu'il réfère au texte et à l'homme qui lit le texte. Pour le dire autrement, des philosophes, des linguistes, des esthètes de la littérature et bien d'autres de par le monde se sont intéressés au même objet de réflexion qu'est le récepteur avec des résultats aussi diversifiés que concordants. Toutefois, ils sont unanimes sur ce principe : toute littérature, quelle qu'elle soit, n'a d'existence que lue. Ainsi, le lecteur représente à son endroit l'instance consubstantielle qui lui insuffle la vie. Il mérite logiquement une attention soignée de la part de la littérature, gage de l'épanouissement de celle-ci. Cependant, torturer le lecteur semble le dévolu auquel s'est assigné le dramaturge de *Nema*. L'atypicité de cette pièce de théâtre, de par son écriture singulière, trouble tant le lecteur que le lecteur-spectateur en brouillant leur compréhension. À en croire (Jacques Leenhardt, 1973, p.16), « le texte n'est plus contrôlé, il contrôle ». Le texte subjugué le lecteur, il en est tributaire. Sa particularité est que les principes, les codes et les formes qui, ordinairement, déterminent ledit genre y sont désagrégés et suscitent ainsi chez le lecteur un sentiment d'inconfort psychologique, une sensation de malaise inhabituelle dus aux étrangetés transpirant du texte.

Rationnellement, le lecteur paraissant perturbé et désesparé, s'il n'est stoïque ou masochique, se déconnecte de l'œuvre. Subséquemment, le pacte de lecture est rompu en raison de l'hétérogénéité de la communauté des évidences existant entre le lecteur et le texte. Il se produit, à cet effet, une dissonance cognitive au sens où la situation que vit le lecteur est en conflit avec ses connaissances ou ses convictions. Aussi voudrions-nous admettre que l'opacité de *Nema*, son iconoclastie, serait à l'origine du peu d'écrits scientifiques que nous avons découvert lors de la recherche documentaire. À la vérité, il n'y en a quasiment pas car sa difficulté d'accès décourage les

lecteurs, les analystes du texte littéraire. Cette difficulté d'accès et essentiellement son incompréhensibilité relèvent, en réalité, du phénomène de l'anamorphose, une technique picturale des arts plastiques. C'est à travers cette technique d'illusion d'optique où s'associent déformation géométrique et changement de perspective, donc de la réalité factice que nous pouvons lire le texte *Nema*. D'où le choix de réfléchir sur sa texture tant interne qu'externe. L'étude a pour objectif d'analyser les manifestations scripturales de l'anamorphose, c'est-à-dire de mettre en relief son fonctionnement textuel et sa signification à partir d'une série de données grammaticale, figurale et phonétique concourant à attester la richesse de ses signifiants et surtout, à révéler une poétique de l'anamorphose. Pour ce faire, nous érigeons l'anamorphose en intention esthétique surplombant l'œuvre et la justifiant. Il apert alors que les concepts poétique et esthétique entretiennent ici un rapport d'interchangeabilité.

Dès lors, comment l'anamorphose, procédé de perspectives à géométrie variable en arts plastiques, est-elle traduite dans l'écriture de *Nema* ? Quels sont ses desseins en lien avec le lecteur-spectateur ou le lecteur ?

Pour répondre à cette double interrogation, notre démarche se veut une recherche formelle prenant appui sur la stylistique. Elle est une analyse critique du texte littéraire pour en relever la poéticité ou la littérarité. Son objet porte sur les individuations stylistiques, les singularités dans le discours littéraire ou les emplois individualisants des outils langagiers. Georges Molinié (1986, p.12) note que la stylistique est à la fois une méthode et une pratique, c'est-à-dire une discipline. Elle a à charge de décrire une structure langagière en démontant les

éléments qui la composent pour en révéler des mécanismes textuels qui les organisent à produire en régime de poéticité ou de littérarité. Ces deux concepts sont incontournables dans l'étude de la forme en littérature. Pour ce qui est de la littérarité, (Tzvetan Todorov, 1968, p.106) rapporte que « Jakobson jetait en 1919 cette formule devenue depuis célèbre : « l'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » » Ce postulat de Jakobson est quasiment similaire à celui-ci qu'il a énoncé ainsi : « l'objet de la poétique, c'est avant tout, de répondre à la question : qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? (1963, p.210) ». Sa pensée, telle que libellée, nous permet de souligner que, entre "un message verbal" et "une œuvre d'art", il y a un auxiliaire érigé en convertisseur qu'est la poétique. Pour ce faire, la poétique met en évidence l'aspect artistique du langage verbal. Dans ces deux postulats de Roman Jakobson, on constate la réitération du verbe "faire" traduisant l'idée de transformation, de changement d'état, qui est encore perceptible dans cet autre de ses dires : « En général, la poéticité n'est qu'une composante d'une structure complexe, mais une composante qui transforme nécessairement les autres éléments et détermine avec eux le comportement de l'ensemble (1977, p.48) ». De ces trois références textuelles, nous déduisons que la littérarité et la poéticité partagent le même objet au sens d'objectif. Il en est de même pour la poétique et la stylistique en tant que méthode visant à mettre en relief la littérarité ou la poéticité d'un discours, d'un texte, indépendamment de son genre. À notre sens, la littérarité et la poéticité peuvent, contextuellement, être employées l'une pour l'autre comme des synonymes. En outre, la conduite stylistique de la présente

étude va se faire suivant cette acception de (Georges Molinié, 1986, p.139-140) :

Il existe deux façons d'entrer dans les études stylistiques : ou on étudie l'expression, ou on étudie les effets. La première consiste à examiner les déterminations formelles d'un texte (soit ses caractères langagiers généraux, soit tel ou tel fait particulier), la seconde consiste à se demander comment est produit tel ou tel effet dans un corpus donné.

Le deuxième axe dont parle Molinié cadre exactement ici avec l'étude à mener. Mais, nous ne négligerons pour autant pas le premier qui lui servira d'adjuvant. Après avoir précisé notre approche méthodologique, il importe de déterminer préalablement et pour une meilleure compréhension de notre propos les notions de "poétique" et d'"anamorphose".

1-Des concepts de poétique et d'anamorphose

Historiquement, Aristote (384-322 av. J-C) est l'un des premiers esthètes à avoir employé le mot "poétique". Au chapitre un de sa *Poétique* (2017, 5), il est écrit : « Nous allons parler et de la poétique elle-même et de ses espèces; dire quel est le rôle de chacune d'elles et comment on doit constituer les fables pour que la poésie soit bonne ». Dans cette note introductive à ce chapitre, deux observations retiennent notre attention. La première est que les lexèmes "poétique" et "poésie" entretiennent certes un lien intime et essentiel mais également leurs histoires se recoupent et se confondent parfois. Étymologiquement, le mot "poésie" provient du grec *poiêsis* et

signifie « création » ou du latin *poiein* qui veut dire « faire » au sens de fabriquer. Sous ces rapports, le mot "poésie" désigne singulièrement un des arts du langage à partir duquel sont produits les poèmes. Pour le sens commun, l'opinion dominante, la poésie est un genre spécifique de la littérature auquel appartiennent tous les types de poèmes. La deuxième observation porte sur le dernier segment de la note introductive coordonnée par la conjonction « et » qui, à n'en point douter, révèle la signification de poétique. Dans cette séquence linguistique l'adverbe « comment » interrogeant sur la manière ou le moyen, confère à la poétique le statut de méthode apte à l'analyse des procédés et techniques exprimés dans « les fables », le discours et surtout dans la fabrication des poèmes. L'auxiliaire modal « on doit » qui suit cet adverbe, de par sa valeur déontique, traduit une nécessité pratique incontournable, c'est-à-dire ce qu'il faut faire ou ce qu'il convient de faire. Ainsi la modalité déontique érige la poétique en un principe directeur qui ordonne le tout, en un instrument de normes. Le verbal « constituer » suggère l'idée de facture, de conformation et de construction. À ce niveau d'explicitation, on peut inférer que la poétique est l'étude des lois qui régissent le fonctionnement des textes et du poème en particulier. La locution conjonctive « pour que » exprime l'objectif de la poétique qui n'est rien d'autre que ce résultat précis : « que la poésie soit bonne ». En d'autres termes, la poésie dite bonne est façonnée dans les arcanes de la poétique. Elle est de ce fait une clé de voûte de l'interprétation et de l'explication du fait littéraire par-delà les genres spécifiques. En sus, la présence de l'adjectif « bonne », un terme à valeur évaluative, pourrait signifier ce qui est digne d'être estimé. Sa présence dans l'énoncé convoque la modalité axiologique ressortit aux normes du beau, du vrai et du bien. Toutes choses considérées,

la poétique vise l'appréciation des textes tout en étant une mise en évidence, certes, de la poésie et de son langage sans pour autant s'y restreindre ou en faire une exclusivité. À juste titre (Roman Jakobson, 1963, p.222) affirme : « La poétique au sens large du mot s'occupe de la fonction poétique non seulement en poésie, où cette fonction a le pas sur les autres fonctions du langage, mais aussi en dehors de la poésie, où l'une ou l'autre fonction prime la fonction poétique ». En d'autres mots, (Michèle Aquien et Georges Molinié, 1999, p.3) mentionnent que « la poétique déborde largement le cadre de la poésie seule, pour traiter de la littérature, par-delà la barrière discutée des genres ». Si la poétique est un moyen heuristique d'investigation de la littérature, ce n'est rien d'autre que pour l'explicitier à travers le discours, le langage par lesquels elle est exprimée. Pour ce qui est du concept de poéticité, non seulement il émane de celui de poétique mais aussi il en est un élément *sui generis*.

Au demeurant, d'Aristote à aujourd'hui en passant par Roman Jakobson, le concept "poétique" a sémantiquement beaucoup évolué et sa fortune littéraire impressionnante est empreinte d'équivocité due à sa polysémie. Tantôt employé comme adjectif, tantôt comme substantif, le mot poétique relativement à sa fonction ou à sa nature grammaticale a un sens tout autre, différent. De plus, dans son statut de substantif, le mot poétique peut adopter un déterminant soit masculin soit féminin ; ce qui pourrait influencer sur son sens. Cela témoigne de la circularité des définitions possibles du mot "poétique" en littérature. Il ne saurait s'agir ici de les évoquer toutes. À défaut, nous allons retenir l'approche de (Tzvetan Todorov, 1968, p.19) : « ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le

discours littéraire ». Autrement dit, il revient de réfléchir sur la structure et le fonctionnement du texte littéraire. L'adoption de cette orientation servira de base programmatique à ce travail. À la suite de la spécification du concept de "poétique", il est opportun de préciser ce que recouvre le terme "anamorphose".

Dès la première page de couverture de *Nema*, la tonalité de l'anamorphose est donnée. Elle est figurée par un rectangle, en position verticale, subdivisé en deux zones d'égales surfaces. La zone au-dessus présente un visage humain dont on ne saurait déterminer l'identité générique, femme ou homme, de la personne. La zone en deçà montre un arbre aux branches réellement inextricables dont les fruits composent avec elles une diversité d'images. Cette image cadre bien avec les manifestations de l'anamorphose. Retenons de (Jurgus Baltrusaitis, 1969, p.5) que :

L'anamorphose-le mot fait son apparition au XVIIe mais en se rapportant à des combinaisons connues auparavant-renverse ses éléments et ses principes : au lieu d'une réduction à leur limites visibles, c'est une projection des formes hors d'elles-mêmes et leur dislocation de manière qu'elles se redressent lorsqu'elles sont vues d'un point déterminé. Le procédé est établi comme une curiosité technique, mais il contient une poétique de l'abstraction, un mécanisme puissant de l'illusion optique et une philosophie de la réalité factice. C'est un rebus, un monstre, un prodige. Tout en appartenant au monde des singularités qui, dans le fonds humain, a toujours

un « cabinet » et un refuge, il en déborde souvent le cadre hermétique.

Dans cette explication à valeur définitoire, l'anamorphose « renverse ses éléments », c'est-à-dire qu'elle postule pour un retournement de sens qui n'est pas sans désorienter le spectateur. De même, « appartenant au monde des singularités », elle paraît marginale en déstabilisant les codes habituels de représentation sociale. (Céline Fromholtz, 2010, En ligne), à son tour, soutient qu'« ainsi l'anamorphose présente-t-elle la compréhension comme une énigme et comme une enquête : quelque chose se donne à voir mais simultanément, le sens se dérobe. De plus, le changement de point de vue auquel elle force le spectateur prouve à quel point interpréter une œuvre suppose de rompre avec des certitudes ou des schémas préétablis pour courir le risque de l'œuvre ». En littérature, l'anamorphose peut donc être vue comme une altération de la communication entre le texte et le lecteur. Il s'agit d'un trouble délibérément introduit dans la composition textuelle et visant à jeter un flou dans la compréhension du lecteur. Dans cette optique, le texte, se référant à lui-même, est évidemment un acte d'autoréférentialité qui, formellement, est révélateur de sa littéralité, donc de son statut d'œuvre d'art surtout qu'avec (Roman Jakobson, 1963, p.218) « l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique ».

Dans notre approche, l'isotopie du terme anamorphose est constitué entre autres des mots suivants : doute, hétérogénéité, étrangeté, indétermination ambiguïté, imprécision, brouillage, incertitude, hésitation, indécision. Un tel ensemble rend compte d'une même et seule idée, à savoir

l'aléatoire. De cette accumulation de la représentativité de l'anamorphose, de ses signes synonymiques, à notre sens et pour les besoins de l'étude, l'ambiguïté semble le plus approprié vu qu'il ressortit à la poésie. À ce propos, (Roman Jakobson, 1963, p.238) énonce que « l'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie ». Les mots en s'ouvrant aux fluctuations et oscillations sémantiques, revêtent maintes définitions possibles qui brouillent toutes les velléités de compréhension univoque du lecteur. Le préfixe "ambi" signifiant deux à la fois, de toute évidence, l'ambiguïté étant inhérente à une dualité au moins, est caractéristique de l'imprécision dans la détermination du sens d'un message. L'ambiguïté et l'anamorphose ont partie liée. Ayant indiqué le concept d'anamorphose et souligné le sens que nous lui attribuons dans notre étude, il est convenant de dégager la signification du groupe conceptuel "poétique de l'anamorphose".

La "poétique de l'anamorphose" traduit les différentes façons d'exprimer littérairement l'anamorphose. Plus précisément, une poétique de l'anamorphose, suivant la définition que Tzvetan Todorov donne de la poétique, se veut une étude des propriétés du discours anamorphique, du fonctionnement textuel de l'anamorphose dans l'œuvre de Koffi Kwahulé. Observons, à cet effet, la première illustration de l'anamorphose dès le discours intitulant.

2- L'anamorphisme du discours titrant : *Nema*

Nema, titre de la pièce de théâtre à l'étude, est l'un des noms figurant sur la liste des personnages. De ce fait, il s'agit d'une

œuvre éponyme. En sus, indiqué en premier sur ladite liste, il est certainement assigné au personnage Nema, domestique d'Idalie et Benjamin, un rôle de protagoniste. Il va sans dire que Nema, personnage féminin, est le pivot autour duquel se tisse l'intrigue. Outre l'a priori de cette approche, l'orthographe du nom *Nema* convoque éminemment la notion du regard car l'écriture de son signifiant requiert une lecture ternaire. La première, frontale, du titre *Nema*, se faisant naturellement de la gauche vers la droite, demeure en l'état et ne révèle pas de valence significativement spécifique inférée à ce stade de l'analyse. La seconde, s'appréhendant de la droite vers la gauche, à partir d'un point de regard en biais ou oblique, laisse transpirer la lexie "Amen". Pour finir, en face d'un miroir, l'intitulé *Nema* est également lu "Amen". Il résulte, de ces différents angles de vue, un principe d'identité, une cohérence de signes entre *Nema* et "Amen" dont la duplication de type anagrammatique (phonétique et anacyclique) observe un rapport analogique de type différentiel. Aussi les trois plans hétéroclites de lecture rendent-ils explicitement compte, le cas échéant, d'une ambivalence de sens qui, non seulement est un indicateur d'ambiguïté, mais également met en déroute le lecteur non averti en embrouillant sa compréhension. Ainsi, dans l'ombre du signe *Nema*, paraît par dévoilement un autre non immédiat, "Amen", qui lui est inhérent. Ils entretiennent tous deux une tensivité due aux modes opératoires opposés des instances de regard lors des lectures. À cet effet, nous postulons que les lexèmes *Nema* et "Amen" ont incontestablement des sens autres et antonymiques. À ce niveau de la réflexion, la polarité négative et même dépréciative de *Nema* peut être devinée à travers le rôle de domestique qu'elle joue dans l'œuvre pendant que l'anagramme de son nom la spiritualise, la divinise

pratiquement et en fait une affirmation de foi, véridictoire et d'engagement. *Nema* est donc un signe imparfait, chatoyant et brouillé de "Amen". Celui-ci est, cependant, l'aune qui aiguille et illumine la compréhension du signifié de son alter ego *Nema*. D'ailleurs, (Olivier Leplatre, 2002, p.42) souligne :

L'anamorphose ne sépare pas sa lettre de son sens : son signifiant, bien que mêlé, n'est pas insignifiant, il est le vecteur d'un signifié qui émerge non par coupure mais par étirement, un signifié qui était formulé dans le signifiant premier de l'image sans être encore formé.

En effet, le terme "Amen", d'origine hébraïque, est ordinairement traduit en français par l'expression « Ainsi soit-il ». Le verbal être au mode subjonctif exprime ici l'hypothétique, le doute et l'incertitude qui sont des avatars d'anamorphose. Le mot "Amen" est concurremment adverbe, interjection, substantif et par ailleurs nom propre ou de lieu. Il est donc d'une nature prismatique qui ne saurait désavouer son ambiguïté catégorielle grammaticale. Mentionné à la conclusion d'une prière ou de la doxologie, "Amen" véhicule un effet de clausule, de clôture et d'enfermement. *Nema* n'y souscrit certainement pas. Contextuellement, avec (Paul Ricœur, 1975, p.8), *Nema* serait une « *prédication impertinente* ». S'il en est le cas, il est rationnel de signifier que "Amen" est l'observation scrupuleuse de la doxa chrétienne avec le statut de transcendance.

Dérivé de "*Nema*", le mot "Amen" est obtenu ici à partir d'une construction en anamorphose où la fusion des deux termes culmine en une unique unité langagière. Par dislocation, le préfixe "ana", en grec, signifie en arrière, renversement,

transformation, et le radical "morphose" veut dire forme, donc « forme en arrière ». Littéralement, la locution adverbiale "en arrière" infère un secret et implicitement un attendu dualiste traduisant que la signification propre et véritable du lexème est dissimulée, camouflée derrière un lexème apparent. Quant au mot « anamorphose » lui-même, il se veut le renversement, l'inversion, voire la conversion de la forme, et mieux la transformation de celle-ci. En ce sens, l'anamorphose est intrinsèquement liée à l'idée de la métamorphose et du changement de perspective. Dans cette optique, nous stipulons que "*Nema*" est un titre-protée participant de l'épaisseur de son sens. (Rey-Debove cité par Léo Huib Hoek, 1981, p.3) indique que « c'est dans le titre que se manifeste déjà le sens du texte ». Il pèse donc sur *Nema*, l'œuvre entière, un déterminisme scriptural anamorphique. En clair, l'anamorphose est la technique de construction langagière qui préside et à la création et à la réception du texte *Nema*. Elle en détermine aussi bien le fonctionnement textuel que l'interprétation. On en déduit donc que l'anamorphose est la clé de voûte de ladite pièce de théâtre. Selon (Fabienne Pomel, 1995, p.255), il y a :

Une anamorphose littéraire au sens où un ensemble de lettres composant un texte premier masque un second plan dans lequel il se projette partiellement pour donner un autre texte, repérable seulement si l'on change de perspective de lecture, non plus linéaire et continue, mais verticale et discontinue.

De cette acception à titre définitoire de l'anamorphose, il est plausible de discerner au moins deux constats. L'un est que la

dérivation d'un texte d'un autre induit la notion d'intertextualité quant à celles d'hypotexte et d'hypertexte. L'autre se rapporte au fait que tout changement de perspective de lecture implique assurément une autre qui enclenche évidemment la relativité interprétative mais surtout une mutabilité sémantique, donc une polysémie. En effet, à en croire (Paul Ricœur, 1975, p.150) :

La polysémie [est] le phénomène de cumulation de sens. La polysémie atteste le caractère ouvert de la texture d'un mot : un mot est ce qui a plusieurs sens et qui peut en acquérir de nouveau. C'est donc un trait descriptif de la signification qui introduit à la théorie des changements de sens, à savoir pour un nom il peut y avoir plus d'un sens et, pour un sens, plus d'un nom.

Le lecteur, troublé par la fluctuabilité du sens du texte, voit son activité se complexifier sur deux registres. Il est à la fois soumis à une lecture syntagmatique (linéaire et continue) de "*Nema*" et à une lecture paradigmatisée (verticale et discontinue) de "*Amen*". La dualité est sémantiquement féconde au détriment du lecteur mais l'est au profit de la littérature comme l'entérine leur performance figurale.

À la vérité, les mots "*Nema*" et "*Amen*" ne sont pas juxtaposés encore moins coordonnés. Ils font l'objet d'une superposition métonymique dans la mesure où implicitement l'un invoque échoïquement l'autre. Mis en profondeur et de par cette superposition, "*Amen*" étant le double disjonctif de "*Nema*", les deux lexies illustrent, à cet effet, un parallélisme. À cause du fait que l'un est par reflet le double inversé de l'autre, il se profile autant un chiasme qu'un bouclage qui n'est rien d'autre

qu'une circularité discursive. D'avis avec (Stéphanie Orace, 2003, p.45), « loin de clore l'œuvre sur elle-même, les réseaux tissés d'un livre à l'autre diraient donc l'impossible clôture de l'écriture ». L'aspect cyclique représente pour (Michèle Aquien, 1999, p.424), l'un des trois caractères fondamentaux du langage poétique. Il pourrait à notre sens, s'apparenter à l'épanadiplose et à l'antépiphore. De plus, *Nema* et "Amen" sont structurellement consubstantiels et de polarité antagonique. Ils instaurent simultanément le visible et l'invisible, l'endroit et l'envers, le concret et le virtuel. Sémantiquement, leur contraste instille un oxymore. Le terme "Amen" en posture *in absentia* doit sa visibilité à la médialité d'un miroir. On assiste à l'évocation d'une métaphore et précisément de la métaphore du miroir sui generis au concept de specularité. À ce propos, (Michael La Chance, 1986, p.379) explique que : « le rapport spéculaire redouble le signifiant d'un signifié (deux S pour un s). L'image dans le miroir est la métaphore d'une identité instable. Redoublé par un S spéculaire, le sujet se découvre par avance comme pur S (ou reflet) : se perd comme identité ». À l'instar de cette métaphore, la transfiguration du mot *Nema* en celui de "Amen" enchâssé dans le miroir relève d'une mise en abyme. Au vu de la pluralité figurale générée de l'anamorphose, nous partageons l'assertion de (Julie Leblanc, 1996, p.122) selon laquelle :

En plus de pouvoir être traités comme des façons d'exprimer l'inexprimable ou, du moins, de construire une structure personnalisée propre à transformer, à remodeler, à régénérer la réalité évoquée, les tropes et l'anamorphose déploient également des traits interlocutoires non négligeables.

À ce niveau de réflexion, il est essentiellement utile de faire valoir une remarque. L'oscillation continue de la significativité entre le couple lexical *Nema* et "Amen" est à l'origine d'une rhétoricité figurale richement cumulative et non exhaustive attestant du dynamisme de leur copulation fondée sur le phénomène d'anamorphose. Celui-ci le sauve ainsi de l'enfermement et l'ouvre par ailleurs à l'équivocité. À cet égard, l'anamorphose est singulièrement une expressivité s'illustrant aussi au moyen de la négation des données habituelles de création et se présente comme un principe, une loi de manifestation textuelle au sens où Todorov entend le mot poétique.

3-La méprise catégoriale des lois génologiques du texte théâtral

L'insaisissabilité sémantique au sujet de *Nema* et "Amen" ainsi que le faisceau de procédés langagiers qui en découlent nous font admettre que ladite pièce de théâtre est l'écriture d'une main savante. D'ailleurs, son auteur, le dramaturge Koffi Kwahulé, est docteur en études théâtrales. À ce titre, il connaît et maîtrise à son optimum les lois qui président à l'écriture du texte de genre théâtral, disons à sa poétique. À dessein, il en fait fi dans l'élaboration de *Nema* en souscrivant, dans une certaine mesure, à ce que Paul Ricœur appelle la méprise catégoriale. Pour définir ce concept, (Paul Ricœur, 1975, p.250) cite Gilbert Ryle énonçant que « la méprise catégoriale consiste à présenter les faits d'une catégorie dans les idiomes appropriés à une autre ». Il ressort de cette définition deux constats. L'un est que la méprise catégoriale n'observe pas les canons, les normes et les données établis pour ainsi dire qu'elle

rompt avec les schèmes antérieurs. Par conséquent, elle traduit une opposition au discours dominant, c'est-à-dire un bouleversement de l'ordre, du point de vue traditionnel et classique qui infailliblement fait perdre au lecteur-spectateur ses repères. L'autre indique que la méprise catégoriale procède par l'intervertissement des idiomes comme dans un renversement de rôles en les superposant, et par conséquent oblitère les frontières spécifiques, de sorte que le produit qui en résulte est une hybridité, une ambiguïté voire une difformité et surtout une confusion due à un double jeu. Inéluctablement, ces deux constats font perdre au lecteur ses repères. Il y a lieu de remarquer que le fonctionnement de la méprise catégoriale est similaire à celui de l'anamorphose. Étudiant la sémantique de la métaphore, (Paul Ricoeur, 1975, p.290) renchérit sur les attributs la méprise catégoriale en ces termes : « Comment cette proximité dans le sens ne serait-elle pas en même temps une proximité dans les choses ? N'est-ce pas de cette proximité que jaillit une nouvelle manière de voir ? Ce serait alors la méprise catégoriale qui frayerait la voie à la nouvelle vision ». Dans cette réflexion, les proximités sémantiques et les ressemblances des signes ainsi que les perceptions nouvelles que suscite la méprise catégoriale à travers la métaphore, sont aussi par ricochet des paradigmes de l'anamorphose. Au nombre des identifiants de ladite méprise, figure l'absence de marque dialogique dans *Nema*.

3.1-L'inexistence de marqueur dialogique

Avant d'émettre des réflexions relatives à ce point spécifique de l'étude, il est utile pour nous de faire remarquer que la didascalie initiale ou didascalie liminaire de *Nema* chargée de rendre compte de la liste des personnages, en mentionne cinq avec leurs noms propres suivis des liens familiaux ou

professionnels. En conséquence, le texte de *Nema* n'est pas un récit dramatique encore moins un monologue. Cette précision vise à éviter de justifier l'inexistence de marqueurs dialogiques de son texte par ce statut.

D'ordinaire, le texte de théâtre comprend une couche composite respectivement tissée d'une didascalie d'ouverture et d'un texte proprement dit. La didascalie d'ouverture, entendons indications scéniques, donne un aperçu du décor du lieu de l'action, de la scénographie et indique les noms des personnages intervenant dans ladite action. Le texte proprement dit est tramé du discours alterné des personnages précédé de la mention formelle de leurs noms. Cet

aspect de la loi génologique du théâtre censé faciliter la compréhension fonctionnelle du lecteur est oblitéré, effacé, et mieux n'existe pas dans *Nema* comme le témoigne cet exemple :

« **Un homme de lumière**

Peut-être le magasin de fleurs de Nicolas.

Peut-être le bureau d'Idalie.

Plus vraisemblablement les deux espaces à la fois.

Taos, Benjamin, Nicolas.

TAOS.- Homme mûr

divorcé

beau physique

grand et mince

sportif et doux

épicurien

souhaite rencontrer jeune fille

sentimentale et seule

pour l'aider à retrouver le moral

et partager moments de tendresse

et plus affinité.

...Oui, oui, un vrai beau bouquet. Pour ma femme. Marquer le coup...

La féliciter, voilà.

Nema m'a dit qu'elle aime les orchidées.

En effet.

Parce que les orchidées, c'est les orchidées.

Ce sont ses fleurs préférées.

Ça part comme des petits pains.

Quartier tranquille.

Oui, oui...Tranquille, c'est le mot... ». (p.9)

L'énoncé du texte proprement dit comprend ici deux articulations qui apparemment n'ont pas de lien logique. N'est-ce pas un facteur d'anamorphose dans le sens où il y a un brouillage des lois génologiques ? Il en est de même pour le nom propre Taos qui rime approximativement avec le nom Toast. Ils conjuguent une confusion due à leur homophonie hétérogène. Un toast est une proposition de boire à la santé de quelqu'un et n'attend que l'acceptation de celui-ci pour se réaliser. L'hypothétique réponse en ce cas est semblable au fonctionnement d'une anamorphose. Pour revenir aux articulations de l'extrait, l'une renvoie à la présentation du profil matrimonial de Taos qui peut se faire, au choix, par lui-même ou par un narrateur intra-ou extra-diégétique. L'indétermination est une estampille de l'anamorphose.

L'autre articulation couvre la portion textuelle en deçà de celui de la présentation de Taos qui, pour les besoins de la démonstration, s'étend sur neuf lignes. Ce fragment du texte, à la vérité, est fait d'une série de répliques des trois interlocuteurs indiqués dans la didascalie d'ouverture, à savoir

Taos, Benjamin et Nicolas. Il s'agit donc d'un texte dialogué. Cependant, ces noms n'étant nullement adressés à la successivité alternée des discours, il revient de solliciter une participation active du lecteur. Ne sachant lequel des trois amorce les échanges discursifs, le lecteur s'essaie à composer les dialogues en apposant des noms devant les répliques. Un peu à la recherche d'une énigme, le lecteur se perd à établir la logique des répliques, change les noms et recompose les dialogues « comme s'il lui était impossible de réunir rapidement les éléments motivant la poursuite de son activité », dirait (Yannick Gasquy-Resch, 1993, p.37). Le lecteur est désappointé parce que sa réception de l'œuvre ne se situe pas dans les limites de son horizon d'attente, le déjà-là, qui pour (Hans Robert Jauss, 1978, p.284) est défini par « la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception ». Le brouillage des lois du genre fait que le texte, pour paraphraser Céline Fromholtz, perd de sa lisibilité. Les auteurs des répliques ne se donnent pas à voir immédiatement. Ils sont à établir, à construire par le lecteur ; ce qui complexifie l'activité lectorale. Une telle opération de perpétuelle reconstruction du texte et de recommencement frise la corvée de Sisyphe. Nous consentons avec (Paul Ricœur, 1975, p32) que « la méprise catégoriale serait alors l'intermède de déconstruction entre description et redescription ». La valeur esthétique de l'œuvre s'apprécie à l'aune de sa nature et l'intensité de son effet sur le lecteur à travers le déplacement, la modification ou le changement de l'horizon d'attente du genre. Aussi dit-il : « la façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique (1978, p.58) ». De plus, la disjonction (temporaire

ou définitive) entre l'horizon d'attente du lecteur et le texte est signifiée par la notion d'écart qui traduit la valeur esthétique de l'œuvre. La notion d'écart permet de jauger les aspects nouveaux qui fondent l'originalité de l'œuvre par rapport aux attentes qu'elle suscite chez le lecteur. Au reste, le dramaturge se joue du lecteur-spectateur en déjouant l'organisation de la cohérence discursive du repérable aux fins de le solliciter à la dynamique de construction d'un sens non pas univoque mais diffus, propre à d'autres dimensions interprétatives auxquelles s'ouvre l'hétérogénéité textuelle.

3.2-L'hybridité générique de la textualité

Sur les pages de couverture de *Nema*, il n'est pas explicitement indiqué son genre littéraire. Ce peut être une stratégie dilatoire pour soustraire au lecteur-spectateur une idée stabilitaire quant à la typologie de son genre en transférant ses expériences classifiées et ses perceptions enclines à préjuger de l'œuvre. Pour ce faire, il est invité personnellement par l'auteur à une expérience heuristique et herméneutique nouvelles. Cependant, au bas de la première page de couverture, il est marqué ostensiblement "éditions THÉÂTRALES" dévoilant ainsi son genre en littérature sans toutefois révéler son sous genre théâtral. De fait, formellement *Nema* observe une transgressivité des canons stricto-sensu de l'écriture dramatique.

Outre l'inexistence de marqueurs dialogiques qui paraît un défaut dans l'écriture, ladite pièce présente une contamination générique. Elle est traversée de traits scripturaux étrangers qui sont un enrichissement créatif, certes, mais qui catalysent le brouillage en défigurant sa généricité spécifique. Autrement dit, ses frontières ont été rendues si poreuses qu'il n'est pas surprenant de voir des textes calligrammatiques, notamment

d'une pyramide assimilée au lieu sépulcral d'une famille et du buste d'un homme respectivement aux pages 42 et 69, qui rompent la linéarité de la lecture. Hormis cette forme de poésie figurée, il y a un texte poétique du dramaturge mis en italique à la page 38. À bien des endroits du texte, de façon informelle, la présence d'anaphores et de cataphores lui donnent une impression de poésie. Il y a lieu de ne pas passer sous silence ce soupçon parodique à relent ironique des références paronymiques et à effet d'antanaclase « *Les Fleurs du Mâle.* » (p.52), *Les Fleurs du Male ?* (p.53) et « *La Fleur du Mâle* » qui ne sont pas sans rappeler le recueil de poèmes de Charles Baudelaire. On comprend alors si bien (Michèle Aquien, 1999, p.425) quand elle affirme que « le primat du signifiant permet à la poésie d'échapper également à la logique discursive, ce qui ouvre le champ de l'invention verbale où il s'agit de jouer avec la langue, et même l'utiliser dans le non-sens ».

À l'instar de ces données, on peut remarquer sur la deuxième couverture que, sous le titre principal *Nema*, figure un sous-titre, un titre secondaire en italique *Lento cantabile semplice*, une pièce musicale de symphonie de Henryk Górecki, mentionnée entre autres aux pages 22, 54, 55, 59, 70 et 73.

En outre, on note l'existence d'un récit onirique dans ladite pièce de théâtre. Aussi peut-on lire « *Toute cette scène s'est déroulée comme dans un songe. Irréelle* » (p.68). L'information est issue du dramaturge. En effet, le songe est mis en italique et s'étend de la page 67 à la page 68. Il est la substance du récit du meurtre de Nema que le narrateur extradiegétique rapporte au lecteur-spectateur. Son inscription en italique l'érige en une capsule, une mise en abyme, circonscrite par la réalité ; autrement dit, de la réalité au rêve et du rêve à la réalité. D'un

axe à l'autre, l'action n'est pas interrompue mais continue dans le même lieu avec les mêmes personnages dans leurs costumes et accessoires de sorte qu'il se produit dans l'esprit du lecteur-spectateur une confusion due à la superposition de la réalité et du rêve, sans doute une allusion au phénomène d'anamorphose. Toutefois, pour le spectateur, le metteur en scène peut, s'il veut, l'aider à faire la distinction en faisant intervenir la régie son et lumière pour créer soit une douche soit une autre lumière inspirant une ambiance onirique soutenue ou pas par de la musique.

Du reste, « *Sur le mur du fond, au ralentir, l'image d'Idalie sortant du bain. En boucle* » (p.65). En général, au théâtre, « *le mur du fond* » n'est pas fait de briques ni de verres mais est constitué d'un rideau noir. En ce cas, il est de règle et même convenable de ne pas faire de projection sur une surface noire parce que les images ne seraient pas visibles. Par conséquent, il faut utiliser un panneau blanc, un tissu blanc en tant qu'écran de projection tel qu'au cinéma ou apposer ou suspendre un écran de visualisation devant le mur du fond. Le complément de l'écran est le vidéoprojecteur sans lequel la projection de l'image en boucle d'Idalie n'est pas possible. D'où la médialité du cinéma dans la pièce de théâtre.

Il ressort de l'hybridité de *Nema*, le constat fondamental de la transgénéricité de l'écriture. Le dramaturge en quête de formes nouvelles d'expression milite contre la cloison des genres en ce sens que le théâtre est un art complet. L'hétérogénéité générique de *Nema* est aussi en écho avec sa composition structurelle fragmentée.

3.3-La structure kaléidoscopique de la pièce

La structure externe de *Nema* obéit ni à l'ordonnancement d'une dramaturgie en Acte ni à celui du Tableau. Son organisation formelle, en rupture avec les stéréotypes des deux autres qui précèdent, relève des nouvelles dramaturgies. L'agencement structural de *Nema* est le suivant :

- Un homme de lumière (pp.9-16)
- Ricochets (pp.17-21)
- Dolce inferno (22-26)
- Crucifixus (pp.26-30)
- Communion (pp.31-33)
- Ecchymose (pp.34-41)
- La flamme et le papillon (pp.42-50)
- On dirait Hollywood (pp.51-61)
- Le sourire de l'agneau (pp.62-64)
- Pietà (pp.65-73)

Chacun des dix titres correspond à une séquence autonome ayant un début et une fin, et ne se projette dans aucune autre. Il n'y a pas de lien logique entre elles. De plus, les titres ne sont pas précédés d'un adjectif numéral ordinal indiquant la cohérence de la progression pour une lecture éventuelle. Cela suppose que lecteur a le libre choix de commencer *Nema* par la séquence qui lui sied, nonobstant leur pagination respectivement évolutive. De ce point de vue, on assiste à une organisation déstructurée et fragmentaire de l'œuvre qui rappelle la structure des Nouvelles dans lesquelles chaque nouvelles se suffit à elle-même. Les dix séquences assorties de titre constituent des fragments à l'image de ceux du kaléidoscope. Par définition, le kaléidoscope est un petit tube

dont le fond est occupé par des fragments mobiles de verre colorié qui, en se réfléchissant sur un jeu de miroirs, y produisent d'infinies combinaisons de motifs symétriquement complexes et harmonieux. En ce sens, la métaphore du kaléidoscope, s'apparentant à la métaphore du miroir sus-indiquée, partage une entente fonctionnelle avec le phénomène d'anamorphose générant plusieurs couches de sens par la dissipation d'une identité.

De même, la structuration interne de *Nema*, suivant l'ordre paginal, n'offre pas, à la lecture, aisément la possibilité de situer et même de déterminer exactement le nœud dans le texte. Ce n'est qu'arrivé au dernier fragment « Pietà » que le lecteur-spectateur, à partir de l'acte tragique de Nema à la page 68, perçoit la redistribution des fragments pour reconstituer le puzzle, la diégèse de la pièce de théâtre, de l'exposition au dénouement en passant par les péripéties. En conséquence, contre toute attente, l'unité textuelle part de sa fin en neutralisant tout agencement aléatoire aux fins de rétablir l'ordre linéaire. La composition structurale kaléidoscopique, certes, n'est pas nouvelle en littérature, mais elle a le mérite de proposer autrement un mode de lecture hors du commun, remettant en cause tout discours d'autorité et dogmatisme qui sapent la créativité. À ce niveau de l'analyse, pour le lecteur persévérant et jusqu'au-boutiste, l'écart entre son horizon d'attente et celui de l'œuvre disparaît et mieux, n'existe plus pour autant que les deux horizons fusionnent maintenant. À en croire (Hans Robert Jauss, 1978, p.284), « le lecteur commence à comprendre l'œuvre nouvelle ou qui lui était encore étrangère dans la mesure où, saisissant les présupposés qui ont orientés sa compréhension, il en reconstitue l'horizon spécifiquement littéraire ».

De cet axe de l'étude, il ressort que l'organisation kaléidoscopique de la pièce de théâtre *Nema* autant que son hybridité générique ainsi que l'inexistence de marque dialogique dans son écriture, constituent des indices de la méprise catégoriale par lesquels l'anamorphose a été conséquemment expressive. Outre cette donne, l'indéterminisme est une théorie privilégiée de la manifestation de l'anamorphose.

4-Les modalisateurs énonciatifs de l'indéterminisme

Historiquement, la théorie du déterminisme précède celle de l'indéterminisme qui s'est édifiée à son encontre et avec laquelle on note une disjonction due à la nature des objets quantiques. Il appert que l'une ne peut être abordée sans l'autre. Mais, il est convenant de traiter au préalable du déterminisme. Du point de vue conceptuel, en dehors des approches spécifiques à des penseurs, il existe plusieurs types de déterminisme et les rappeler tous serait fastidieux. Pour l'étude, nous retiendrons le déterminisme religieux, le déterminisme métaphysique et le déterminisme scientifique. De fait, le déterminisme religieux consacre la préscience de Dieu comme le montre ce verset : « cet homme, livré selon le dessein arrêté et selon la préscience de Dieu, vous l'avez crucifié (Actes 2 :23) ». Dans ce verset, l'idée de la préscience et de la prédestination affirme l'omniscience et l'omnipotence de Dieu à prédéterminer tous les événements incluant le passé, le présent et l'avenir. Quant au déterminisme métaphysique, c'est le déterminisme religieux nié de l'action du divin ou d'un agent capable de prédictibilité. Concernant le déterminisme scientifique, il repose sur "La loi de cause à effet", "Le principe de causalité", "Le principe de raison suffisante". Quelle qu'en

soit la désignation, il s'agit du même principe induisant la possibilité d'une prédiction avec exactitude. Le déterminisme scientifique est ainsi appréhendé (selon Pierre-Simon De Laplace, 1825, pp.3-4) en ces termes:

Nous devons donc envisager l'état présent de l'univers, comme l'effet de son état antérieur, et comme la cause de celui qui va suivre. Une intelligence qui pour un instant donné, connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée, et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger : rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir comme le passé, serait présent à ses yeux. L'esprit humain offre, dans la perfection qu'il a su donner à l'Astronomie, une faible esquisse de cette intelligence. Ses découvertes en Mécanique et en Géométrie, jointes à celle de la pesanteur universelle, l'ont mis à portée de comprendre dans les mêmes expressions analytiques, les états passés et futurs du système du monde. En appliquant la même méthode à quelques autres objets de ses connaissances, il est parvenu à ramener à des lois générales, les phénomènes observés, et à prévoir ceux que des circonstances données doivent faire éclore. Tous ces efforts dans la recherche de la vérité, tendent à le rapprocher sans cesse de l'intelligence que nous venons de concevoir, dont il restera toujours infiniment éloigné.

La déclaration de De Laplace est à l'origine de la théorie du déterminisme scientifique. Les lexèmes « connaîtrait »,

« comprendre », « connaissance », « intelligence » et « recherche de la vérité » qui y sont, assignent assurément à cette théorie une vocation cognitive fondée sur les capacités de la méthode expérimentale à expliciter tous les mystères que compte la nature, le monde voire l'univers, au point même de prévoir tous ses phénomènes et états futurs à partir de son fonctionnement mécanique découvert par la science physique classique. Il s'ensuit que leur connaissance est achevée, leur explicitation définitive et que l'homme en a d'eux une pleine maîtrise. Autrement dit, le déterminisme scientifique confère à l'homme la possibilité d'une parfaite connaissance du monde. La thèse du déterminisme scientifique a suscité des critiques de maints penseurs dont les réflexions consacrent la théorie de l'indéterminisme. La richesse et l'étendue de leurs travaux rendent impossible, dans les limites de cette étude, la restitution exacte et totale de leurs analyses et résultats. Pour ce faire, nous allons nous en tenir à l'approche de l'un d'entre eux, une des figures de proue, à savoir Karl Raimund Popper. Aussi dit-il :

Mon propos consistera en une critique des arguments invoqués pour appuyer le déterminisme : ceux du sens commun, ceux de la philosophie, et surtout ceux de la science. C'est l'analyse de la validité des arguments en faveur de ce que j'appelle le déterminisme "scientifique" qui constitue mon problème central, je désigne par-là la doctrine selon laquelle la structure du monde est telle que tout événement peut être rationnellement prédit, au degré de précision voulu, à condition qu'une description suffisamment précise des événements passés, ainsi que toutes les lois de la nature, nous soit donnée. (1984, p.1)

Aux trois dernières lignes de son propos, Karl Popper émet des doutes sur les prétentions du déterminisme qui sont, entre autres, « tout évènement peut être rationnellement prédit », « degré de précision voulu », « description suffisamment précise des évènements passés, ainsi que toutes les lois de la nature ». De son point de vue, toute connaissance scientifique est imprégnée d'un caractère approximatif d'où l'incapacité à préciser la condition initiale répondant au degré de précision souhaité. C'est ce pourquoi, il plaide pour l'indéterminisme en évoquant les limites d'accession à la connaissance exacte et précise dues à l'absence de certitude, c'est-à-dire à l'absence de connaissance humaine parfaite et absolument véridique. Son acception s'appuie sur la nature faillible de l'homme. À cet effet, (Popper, 1985, p.38) affirme : « nous sommes donc scindés en une partie humaine nous-mêmes sources de nos opinions faillibles, de nos erreurs et de notre ignorance ». Longtemps, bien avant Popper, l'histoire rapporte que le premier des penseurs à avoir abordé la thèse de l'indéterminisme est de l'antiquité grecque. Son nom est Anaximandre. À la recherche de l'essence de toutes choses, il énonce que l'*apeiron* est le principe à l'origine de l'organisation de l'univers et de son fonctionnement. Le terme *apeiron* est traduit par illimité, indéfini, indéterminé. Chacun de ces adjectifs exprimant le caractère d'un fait qui n'est pas ou qui ne peut pas être établi avec précision, témoigne par conséquent des limites de la connaissance humaine et notamment de la science. Ainsi, l'indéterminisme est une théorie transversale qui, loin de relever d'une discipline unique, est présente dans plusieurs domaines. Par exemple, en Mathématique, outre le symbole de l'infini qu'est lemniscate (∞) avec les expressions moins l'infini ($-\infty$) ou plus infini ($+\infty$), il y a quatre formes indéterminées fondamentales qu'on ne peut conclure. Il s'agit

d'une opération d'addition ou de soustraction ($\infty-\infty$), de produit ($0\times\infty$), de quotient ($\infty:\infty$) et ($0:\infty$). En Physiques, on peut évoquer le principe d'incertitude d'Heisenberg en mécanique quantique qui énonce qu'en mouvement, il est impossible de déterminer simultanément avec précision la position et la vitesse d'une particule quantique ou atomique afin de pouvoir indiquer son état futur. À juste titre (Davies Paul, 1995, p.71) révèle que l'essence de la physique quantique est l'incertitude et que la prédiction dans une théorie quantique est une prédiction de probabilité et non de certitude. En sociologie, Pierre Bourdieu prend appui sur le roman *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert pour expliciter le concept d'indétermination à travers la peinture du personnage Frédéric Moreau, un jeune homme de dix-huit ans. À son sujet dit-il :

Frédéric est, au double sens, un être indéterminé ou mieux, déterminé, objectivement et subjectivement, à l'indétermination. Installé dans la liberté passive que lui assure sa condition de rentier, il est commandé, jusque dans les sentiments dont il est apparemment le sujet, par les fluctuations de ses placements, qui, on le verra, déterminent les orientations successives de ses choix. (1975, p.67)

À ce niveau de la réflexion et de ce qui précède, l'isotopie de l'indéterminisme recouvre ces lexèmes : illimité, indéfini, indéterminé, infini, incertitude, probabilité et imprécision. Ils renferment le sens de l'équivoque et sont caractéristiques de l'expressivité du phénomène de l'anamorphose. Toutefois, le substantif "indéterminisme" avec son suffixe en *isme* fait

référence à la théorie, à l'idéologie ou à la doctrine et le substantif "indétermination" qui lui est intimement inhérent, de par son suffixe *ation* qui signifie action ou le résultat d'une action, semble sa dimension opérationnelle appropriée. Nous l'emploierons dans la suite de l'analyse.

Ayant sus-mentionné que l'anamorphose est l'un des procédés de création privilégiés de la lecture de *Nema*, il n'est pas désobligeant de noter avec (Jurgus Baltrusaitis, 1969, p.5) que « l'anamorphose rejoint les sciences occultes et, en même temps, les théories du doute ».

En effet, dans le texte à l'étude, les indéterminations sont les occurrences des indices de dubitation, d'incertitude, d'hésitation et d'indécision empêchant la compréhension univoque du lecteur en l'éprouvant parfois d'effets émotifs. Leur tendance à présenter plus d'un choix à opérer insinue l'anamorphose. Ses affleurements, dans la présente étude, issus des didascalies d'ouverture se déclinent concrètement en ces opérateurs de l'indétermination : « cela aurait pu », « on dirait Hollywood », « peut-être », « vraisemblablement » et « ou ».

4.1-les opérateurs « Peut-être » et « Vraisemblablement »

L'adverbe « peut-être », exprimant le doute et l'incertitude, marque autant l'idée de possibilité que celles de probabilité et d'éventualité. Il connaît une double occurrence dans l'extrait-ci :

« **Peut-être** le magasin de fleurs de
Nicolas.

Peut-être le bureau d'Idalie.

Plus **vraisemblablement** les deux
espaces **à la fois**.

Taos, Benjamin, Nicolas » (p.9)

En emploi isolé ou seul en début de phrase, l'adverbe « peut-être » introduit une hypothèse, une proposition relative au lieu de l'action dramatique « *le magasin de fleurs de Nicolas* ». Le lecteur se contente et convient de cet unique lieu qui lui est présenté et s'imposant à lui pour progresser dans son activité. La tension existant entre lui et le texte, à ce stade, est modérée. Quand un autre emploi successif de l'adverbe « peut-être » paraît en lien avec « *le bureau d'Idalie* », l'expression du visage du lecteur affiche la confusion. Il a l'obligation d'opérer un choix. À ce moment, la tension a doublé d'intensité. Dans ses hésitations, il lui est soumise une troisième proposition assortie de l'adverbe « vraisemblablement » synonyme de l'adverbe « peut-être » avec lequel il est sémantiquement interchangeable. Mais en cette dernière offre, l'option d'un seul toponyme, ce qui est vraiment de l'ordre du raisonnable, est soustrait au lecteur au profit d'une simultanéité spatiale abritant l'action comme le souligne la locution adverbiale « à la fois ». Celle-ci brouille fort bien la compréhension du lecteur-spectateur et hisse l'aporie à son paroxysme car selon l'adage « On ne peut suivre deux lièvres à la fois. » Du reste, à en croire (Fabienne Pomel, 1995, En ligne),

L'exigence d'une double intellection désoriente. Troublé par l'effet de brouillage, le lecteur ou le spectateur voit double multiple, sans pouvoir fixer l'objet de sa perception et l'attribuer à une catégorie donnée.

Satisfaire à une telle exigence n'est pas de l'ordre du lecteur-spectateur ordinaire. N'ayant pas cette aptitude ou capacité requise, sa compréhension ne peut qu'être mise à rude

épreuve. Il n'est pas au bout de ses peines car les opérateurs de l'indétermination sont de plusieurs types toujours en lien avec le lieu de l'action.

4.2-Les opérateurs « Cela aurait pu » et « Ou »

La phrase simple « Cela aurait pu » présente un verbal au mode conditionnel conjugué à la troisième personne du singulier du passé première forme. Le conditionnel exprime un souhait, une condition, une hypothèse. Il est utilisé pour indiquer la localisation de Marie :

*« Marie seule, avec un bouquet de pivoines blanches.
Cela **aurait pu** se passer dans le jardin,
ou dans le salon
ou dans la chambre de Marie,
ou dans la cuisine,
ou dans la buanderie,
ou n'importe où dans la maison, mais cela se passe sur une scène **sans aucune trace de lieu.**
Marie, **peut-être** débout.
Sur le mur du fond, dans le dos de Marie,
le visage démesuré d'Idalie. » (p.62)*

Au regard de cet extrait, le verbal au conditionnel « aurait pu » est mis en parallèle avec la première conjonction de coordination « ou » pour ainsi dire qu'ils sont équipollents. Pour ce faire, ces deux facteurs de l'indéterminé indiquent une équivalence de désignations locatives. Il en est de même pour les autres conjonctions de coordination « ou » dont la succession n'est rien d'autre qu'une alternative à valence disjonctive puisqu'elles s'excluent mutuellement. Du verbal «

aurait pu » au dernier « ou », nous constatons, dans un mouvement cataphorique, des propositions simultanées de plusieurs possibles concurrents à une unique désignation de lieu. Incontestablement, ils ne mentionnent aucunement un acte de lecture spécifique et, partant, contribuent au dessein de brouiller la compréhension du lecteur-spectateur sachant qu'il y a autant de possibles que d'hypothèses d'interprétation différentes des événements de l'intrigue.

Celle-ci, en toute logique, ne peut naître et se tenir « sans aucune trace de lieu » à moins que ce soit dans une idéalité fantastique, utopique et même absurde : l'absurde est au fondement de l'anamorphose ici. La non-détermination du lieu, son anonymat, insuffle la déstabilisation des repères chez le lecteur-spectateur en déconstruisant les connaissances de base de son activité. En conséquence, le texte est significativement doté d'un mystère qui lui confère un caractère incernable et insaisissable. Le texte plonge le lecteur dans un espace qui fuit et se démultiplie, se diffracte, un espace totalement instable et insaisissable à ses yeux. Autrement dit, les indéterminations demeurent non résolus dans le texte et ne peuvent l'être par le lecteur-spectateur si ce n'est que subjectivement. Tel est le dessein escompté du dramaturge aux fins d'inviter celui-ci à participer pleinement à la construction et à la production du sens. À l'exemple de la « Cela aurait pu », analysons celle de « On dirait Hollywood ». Un rapport binaire d'équivalence peut être établi entre elles, mais il y a des nuances sémantiques qui les distinguent.

4.3-L'opérateur « On dirait Hollywood »

La phrase « On dirait Hollywood » figurant à la page 51 de *Nema* est le titre de la huitième séquence. En réalité, « Hollywood » est un des quartiers de la ville de Los Angeles,

dans l'État de Californie. En tant que le lieu de tournage des plus gros succès cinématographiques des États-Unis dans le monde, « Hollywood » est le symbole et le label de l'industrie du cinéma américain. Ainsi, son évocation dans la phrase permet de mettre en rapport ce qu'est « Hollywood » avec quelque chose d'autre de similaire, qui lui ressemble mais qui ne l'est pas à la vérité bien que manifestant un rapprochement approximatif. Aussi, le verbal de ladite phrase, au présent du mode conditionnel, inscrit d'emblée le contenu informatif du procès dans l'hypothétique. Le sujet « On » du verbe dire, ici, est un pronom indéfini dénotant l'indéterminé. Il va sans dire que la phrase « On dirait Hollywood » porte les gènes du doute dans ses constituants. De même, en énonciation, l'étude de l'énoncé « On dirait Hollywood » atteste que le locuteur, notamment le dramaturge, partage le point de vue de l'information véhiculée. Cependant, chez l'interlocuteur, singulièrement le lecteur, l'expression idiomatique « On dirait » induit une nuance de subjectivité dans l'énoncé. Il y a donc une dichotomie de points de vue conduisant à une incompréhension entre ces deux instances du discours. Outre le discours, des personnages sont aussi marqués du sceau de l'incompréhensibilité.

5-L'inconnaissabilité des personnages

Le texte *Nema* comprend six personnages nommément désignés parmi lesquels deux sont l'expressivité du chatolement. Ils échappent spécifiquement à tout statut déterminé d'autant plus que leurs consciences souscrivent à l'indéfinissable et à l'insaisissable. L'impossibilité de cerner leurs fonctionnements infère l'anamorphose illustrée par la

variabilité psychosociale de Taos et du dédoublement de Nema et Idalie.

5.1-La variabilité psychosociale de Taos

Taos est le secrétaire d'Idalie. Apparemment, ce métier n'est pas exclusif à la gent féminine. Bien qu'étant rare, l'expérience des hommes secrétaires de direction en entreprise et surtout avec une femme pour patronne existe. Ici, il y a un peu comme un renversement de rôle présentant un point de vue qui confond les repères traditionnels de la conscience populaire. En effet, tout le long du texte, nous avons dénombré neuf auto-présentations de Taos. À la différence de la septième et de la huitième qui ont exactement le même texte, les sept autres sont isolément distincts comme le témoignent ces deux exemples :

« TAOS.-La soixantaine
fait pas son âge
beaucoup d'amour à donner
fidèle
généreux
attentionné
recherche femme ronde
gourmande et
chaude
forte pilosité
pour relation durable.
Ne cherche pas l'aventure. » (p.10)

« TAOS.-Homme
45 ans
honnête
doux et
fidèle
sportif et sexy
adore la chasse
la pêche
la nature
les traditions
les produits du terroir
les repas au coin du feu et
la rigolade avec les copains
autour d'un pastis
marre de la solitude et de
l'hypocrisie
cherche une femme sans
arrière-pensée

pour relation solide
réponse assurée. » (p.14)

Outre les portraits narcissiques fluctuants que Taos dresse de sa personne, nous notons qu'au fil de la pagination sa peinture ou son tableau change d'aspect mais également son âge mouvant connaît une instabilité en decrescendo à intervalle de quinze années comme le relève ces trois références : « la soixantaine » (p.10), « Homme 45 ans » (p.14), « Jeune homme 30 ans » (p.44). Le rapport spécifique entre la pagination et l'âge laisse entrevoir un double mouvement de sens contraire qui n'est pas sans trahir une allusion anamorphique. Dès lors, l'accumulation de ces traits, divers et quelquefois contradictoires, imprime au lecteur un sentiment d'étrangeté et de confusion dont participe aussi le dédoublement.

5.2-Dédoublement de Nema et Idalie

Le dédoublement est la manifestation d'une identité double chez un personnage. Sa résonance est textuellement référencée par « *Nema apparaît, dans les habits d'Idalie* » à la page 49. On note une superposition des deux identités rappelant une construction en anamorphose. Il est alors difficile de déterminer exactement l'une de l'autre dans cette fusion qui entraîne une confusion dans l'entendement du lecteur-spectateur. Celui-ci ne sait lequel des deux prénoms, Nema ou Idalie, est légitime pour nommer, appeler le personnage à identité simultanément double. La duale personnalité devient un facteur d'ambiguïté prononcée surtout quand il s'agit de situer les responsabilités au sujet d'une infraction :

« *Mais Nema lui donne un coup, deux coups, trois*

coups, plusieurs coups de Couteau...

Idalie prend le téléphone.

Allô...Je suis Idalie Quentin-Gerbierdejonc et je viens de tuer mon

mari...Oui, il est mort...Oui, c'est moi qui l'ai tué...Idalie Quentin-

Gerbierdejonc...De plusieurs coups de couteau...À l'instant même... » (p.68).

Consécutivement à l'extrait cité, il apparaît une variante de dédoublement non plus manifesté par le costume de jeu, mais par la perpétration d'un crime. En effet, au regard des faits, Nema est la meurtrière de l'époux de Idalie. Celle-ci, contre toute attente, assume la responsabilité du crime qu'elle n'a pas commis. Le comportement paradoxal d'Idalie défie la raison et frise résolument l'absurde. En psychologie, l'on parlerait d'un trouble dissociatif de l'identité chez Nema qui se prend pour Idalie. « Dans le Trouble dissociatif de l'identité, les personnes expriment des identités différentes et passent de l'une à l'autre sans s'en rendre compte » (Professeur Pierre-Michel Llorca cité par Sylvie Dellus (21 mars 2022, En ligne)). Exploité dans sa création dramatique par Koffi Kwahulé, le trouble dissociatif de l'identité qui est une maladie mentale (un trouble d'origine traumatique) devient un fait de brouillage anamorphique à travers la confusion d'identité entre Nema et Idalie. Que retenir de l'étude ?

Conclusion

La pièce de théâtre *Nema* est rigoureusement une poétique de l'anamorphose. Pour démontrer cela, outre l'utilisation des théories et méthodes que sont la poétique et la stylistique, la

structuration de l'étude s'est appuyée à la fois sur la théorie de l'indéterminisme et le concept de la méprise catégoriale. De ces deux appuis ont été déclinés et explicités les identifiants du phénomène anamorphique contribuant à la dynamique du sens fondée sur la démultiplication des possibles interprétatifs qui, obstinément, embarrassent sérieusement la compréhension du lecteur. Aussi (Yannick Gasquy-Resch, 1993, p.39) note-il que le lecteur, soumis à un éparpillement des données, risque d'être condamné à une vaine quête du sens. Le lecteur est certes tiraillé entre une kyrielle de propositions, mais l'attitude attendue de lui est sa participation active à la construction du sens de sorte qu'il y ait autant de lecteurs que de significativités distinctes du texte. Pour Céline Fromholtz, « L'anamorphose est alors ce punctum dont parle Barthes dans *La Chambre claire* à propos de la photographie : elle interpelle le Spectateur, le met parfois mal à l'aise, le touche comme la pointe d'une flèche décochée par l'artiste. En jouant avec les lois de la perspective, elle sème le doute sur les sciences, la perception, et impose de trouver un autre mode de lecture de l'œuvre ». En effet, le procédé d'anamorphose, par son aptitude à retourner le sens, a insufflé à *Nema* à la fois son caractère ouvert et sa perspective d'une vision du monde autre que celle traditionnellement admise. Au cours de l'analyse menée, deux points de discussion sont apparus. L'un porte sur le déterminisme et l'indéterminisme, et l'autre sur la méprise catégoriale. Relativement au premier axe de discussion, nous croyons que les deux théories de la connaissance ne sont pas opposées, mais elles sont complémentaires. De fait, quand l'indéterminisme postule pour l'illimité et l'incertitude de la connaissance sur un fait ou un phénomène, cela vise certes à défier la science exacte, mais à l'inviter à aller au-delà de ses limites, de se surpasser pour de nouveaux résultats mélioratifs

dans la mesure où la science évolue par saut qualitatif pour un mieux-être perpétuel. Ainsi la connaissance dont fait cas le indéterminisme nous rappelle celle de la quête du graal ou celle de la valeur d'une asymptote représentant ce vers quoi doit tendre la science exacte et non porter son dévolu sur un acquis tenu pour définitif. Autrement dit, l'indéterminisme permet à la science exacte de se rendre compte que ses connaissances sont approximatives et ses résultats perfectibles. Elle est donc vouée à des remises en causes incessantes et nécessaires. Concernant l'autre pan de la discussion, notamment la méprise catégoriale, elle postule l'oblitération des frontières entre les genres qui, à notre sens, déroute très souvent le lecteur en créant une dissonance cognitive entre lui et le texte. Par contre, (selon François Rastier, 1989, p.109), « À chaque genre sont ainsi associées des stratégies interprétatives spécifiques qui revêtent le statut d'instructions intrinsèques ». Le débat se situe entre le respect et l'irrespect des conventions scripturales. À notre avis, l'écriture étant une activité d'invention et de création, l'observation du dramaturge de la méprise catégoriale fait de *Nema*, une œuvre d'art originale. La réflexion-ci (de Georges Molinié, 1993, p.4) résume notre opinion : « si un texte littéraire ne crée pas, n'est pas, ne constitue pas de soi un événement, matériellement retentissant et sensiblement touchant, par rapport à ceux qui sont confrontés-lecteurs, auditeurs, spectateurs-, il est mort, nul, inexistant comme texte littéraire. C'est ce qu'on appelle la valeur performative absolue et nécessaire de l'acte poétique (= la création littéraire) ». Par ailleurs, bien des signes sus-indiqués apparentent *Nema* à l'anti-théâtre. Du reste, sur les dix didascalies d'ouverture, il y en a huit qui sont empreints des marqueurs de l'indéterminé. Or l'indétermination est un

discriminant central au régime fantastique en littérature. Fort de ce constat, *Nema* est-elle une pièce de théâtre fantastique ?

Bibliographique

AQUIEN Michèle, 1999. *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale de France

AQUIEN Michèle et MOLINIÉ Georges, 1999. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*,

Paris, Librairie Générale de France

ARISTOTE, 2017. *Poétique*, Paris, Théâtre classique

BALTRUSAITIS Jurgus, 1969. *Anamorphoses, ou magie artificielle des effets merveilleux*,

Paris, Olivier Perrin

BOURDIEU Pierre, « L'invention de la vie d'artiste », Actes de la recherche en sciences sociales, 1975/1, N°2, pp.67-93.

COSTE Didier, « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à la théorie littéraire », in *Poétique*, N°43, 1980, pp.354-371.

DAVIES Paul, 1995. *L'Esprit de Dieu*, Monaco, Éditions du Rocher

DE LAPLACE Simon-Pierre, 1825. *Essai philosophique sur les probabilités*, Paris, Bachelier, Successeur de Mme V^e Courcier, Librairie pour les Mathématiques.

DELLUS Sylvie, 2022, « Schizophrénie, trouble de la personnalité multiple : quelles différences ? », In : Santé magazine du 21 mars 2022, En ligne, [schizophrénie-trouble-de-la-personnalite-multiple-quelles-differences-915222](#). Consulté le 30 octobre 2025.

ESCARBELT Bernard et REGIS Jean-Paul, 1990. *Transformation, métamorphose, anamorphose*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais

FÉVRIER Paulette, 1995. *Déterminisme et indéterminisme*, Paris, PUF

FROMHOLTZ Céline, 2010, « L'anamorphose, masque de l'irreprésentable en peinture et en littérature », In : Société française de Littérature générale et comparée, En ligne, <https://sflgc.org/acte/celine-fromholtz-lanamorphose-masque-de-lirrepresentable-en-peinture-et-en-litterature/>. Consulté le 30 octobre 2025.

GASQUY-RESCH Yannick, 1993, « Le brouillage du lisible: lecture du paratexte de *l'Hiver de Force* », in *Études françaises*, Vol.229, n°1, pp.37-46.

HOEK Léo Huib, 1981. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Mouton Publishers, The Hague, The Netherlands

JAKOBSON Roman, 1963, « Linguistique et Poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, pp.209-248.

JAKOBSON Roman, 1977. *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil

JAUSS Hans Robert, 1978. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard

KALINOWSKI Isabelle, 1997, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », in *Revue germanique internationale*, N°8, pp.151-172.

KOUABENAN Kossonou François, 2008, « L'objet réception en théorie littéraire : De Constance à Paris-Sorbonne », in *Le Kore*, N°41, pp.49-67.

KWAHULÉ Koffi, 2011. *Nema*, Montreuil, éditions Théâtrales

LA CHANCE Michael, 1986, « Il y a toujours une mort celé dans le miroir : structure spéculaire et métaphores tragiques *dans D'un miroir et de quelques éclats* de Pierre Gravel », in *Philosophiques*, Vol.3, N°2, pp.369-382.

LEBLANC Julie, 1996, « La figure cachée : l'anamorphose face à la rhétorique », in *Protée*, Vol.24, N°1, pp.119-126.

LEENHARDT Jacques, 1973. *Lecture politique du roman : La jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit

LEPLATRE Olivier, 2002, « Spiritualité de l'anamorphose : *Le Carême du Louvre* de Bossuet », in *L'information Littéraire*, N°2, pp.38-46.

MALCUZYNSKI Marie-Pierrette, 1986, « Anamorphose, perception carnavalisante et modalités polyphoniques dans *Trou de mémoire* », in *Voix et Images*, Vol.11, N°3 (33), pp.475-494.

MERLEAU-PONTY Maurice, 1945. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Librairie Gallimard

MOLINIÉ Georges, 1986. *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF

MOLINIÉ Georges, 1993. *La stylistique*, Paris, PUF

MOLINIÉ Georges et VIALA Alain, 1993. *Approches de la réception : Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF

MORENCY Pierre, 1982, « L'anamorphose », in *Liberté*, Vol.24, N°1(139), pp.44-47.

ORACE Stéphanie, 2003, « Vers une poétique clausulaire : Disparition, achèvement, clôture dans l'œuvre de Claude Simon », in *Poétique*, n°133, pp.45-40.

POMEL Fabienne, 1995, « Allégorie et anamorphose : l'exercice d'une double vue », In : *L'inscription du regard : Moyen Âge - Renaissance*, En ligne, *L'inscription du regard - Allégorie et anamorphose : l'exercice d'une double vue* - ENS Éditions, Sous la direction de Michèle Gally et Michel Jourde, E.N.S Éditions, Fontenay/Saint-Cloud, pp.251-270.

POPPER Karl Raimund, 1984. *L'Univers irrésolu, plaidoyer pour l'indéterminisme*, Paris, Éditions Hermann

POPPER Karl Raimund, 1985. Conjectures et réfutations, Paris, Payot

RASTIER François, 1989. *Sens et textualité*, Paris, Hachette

RICŒUR Paul, 1975. *La métaphore vive*, Paris, Edition du Seuil

SÖDERLIN Sylvia, 1984, « Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose », in Voix et Images, Vol.9, N°3, pp.103-111.

TODOROV Tzvetan, 1968. *Poétique 2 : Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Éditions du Seuil

TONONI Daniela, 2007, « L'anamorphose du roman : Les distorsions de la perspective dans *La disparition* de Georges Perec », in Logosphère, pp.157-169.