

L'homosexualité: une déconstruction de la dichotomie masculin-féminin.

Considérer l'homosexualité comme une pratique immoraliste revient à s'interroger sur la question du genre et des valeurs, en trois points. De prime abord, notons que la pratique sexuelle entre deux personnes du même genre a des influences multiples sur leur identité. La relation entre personnes de même sexe est le premier pas de la déconstruction du genre masculin-féminin, mais pour une nouvelle valeur, une reconstruction. La reconstruction de l'identité, en second lieu, apparaît dans les rôles homme-femme, réattribué. Ainsi, le couple de même sexe se réapproprie ce qui a été rejeté, en sorte que d'une manière générale, celui qui joue le rôle du mari adopte une attitude masculine qui se vérifie par la volonté de dominer son partenaire, l'agressivité, l'autorité, la force. Il arrive que dans le cas du lesbianisme, ce dernier s'habille, se comporte et s'évertue à inscrire ses pratiques comportementales en conformité avec le genre masculin. Il y a une nouvelle identité en construction, qui a d'abord dénié l'ancienne identité sexuelle. En apparence, cela manifeste une fuite en avant, qui au bout du compte rattrape les fuyards. Le troisième élément de subversion est conséquent à ce qui précède, à savoir qu'il y a une déconstruction pour une reconstruction de l'identité sexuelle et parfois physique, plus fructueuse, semble-t-il, puisque ce sont en effet, les diverses valeurs attribuées à chaque genre par la culture que l'homosexuel remet en cause.

Après avoir précisé la notion de l'immoralisme, il convient de parcourir une autre expression qui entretient un lien étroit avec le terme "immoralisme": c'est la notion de "subversion". Comme nous l'avons souligné l'immoralisme dans l'œuvre d'André Gide est subversif. En conséquence, nous allons tenter de définir le terme « subversion ».

I.1.2 . Les définitions générales de la notion de subversion.

I.1.2.1. La définition du terme subversion.

Selon *Le Lexis: le dictionnaire érudit de la langue française*, la subversion dérive du « latin subvertio, de subvertere, retourner ». Il signifie l'« Action de troubler, de renverser l'ordre établi, les lois, les principes »¹⁵². Cette définition ne diffère pas de celle que propose Alain Rey dans *Le Robert pratique*. À lire le linguiste et lexicographe français, la subversion

¹⁵² Larousse, *Le Lexis: le dictionnaire érudit de la langue française*, op.cit., p.785.

est une « Action subversive ». C'est-à-dire: « qui renverse ou menace de renverser l'ordre établi, les valeurs reçues »¹⁵³. C'est dans ce même contexte que s'inscrit le dictionnaire *Le Petit Robert* qui définit la subversion comme un : « Bouleversement, renversement de l'ordre établi ; qui est susceptible de menacer les valeurs reçues »¹⁵⁴. Mais, le Dictionnaire *Le Littré* propose deux définitions dont la première correspond à: « Action de subvertir » et la seconde à « Action de séduire, d'égarer »¹⁵⁵. Comme nous pouvons le constater, la racine du terme subversion « subvert » est non seulement riche de sens mais aussi s'étend, comme des tentacules sur le plan sémantique.

Avant de faire l'historique de l'évolution du terme "subversion", nous soulignons que de nos jours, le problème de la subversion est récurrent dans la critique littéraire, et elle fédère un champ lexical très étendu. Ce sont entre autres : la rupture, le progrès, la régression, la construction, la déconstruction, le bouleversement, la contestation, la déstabilisation, l'indiscipline, la mutinerie, le renversement, la révolution et la sédition. Au vu de ces différentes acceptions, nous pouvons dire que la subversion s'oppose au conformisme ou à ce qui paraît stable et figé. Ainsi, la subversion renvoie au renversement de l'ordre établi, des idées et des valeurs reçues.

I.1.2.2. L'historique du terme subversion.

Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, le terme « subversion » apparaît vers la fin du XII^{ème} siècle, précisément en 1190. À cette période, il est employé seulement dans le contexte biblique comme « renversement, trouble ». Le XII^{ème} siècle se présente en effet comme l'époque où l'on voit apparaître des réformes rigoureuses pour lutter contre la subversion que l'on constate dans l'Eglise. Il s'agit de la simonie¹⁵⁶ c'est-à-dire le

¹⁵³ Alain REY, *Le Robert Pratique: dictionnaire d'apprentissage de la langue française*, Paris: Dictionnaires Le Robert, 2013, p.1243.

¹⁵⁴ Paul ROBERT, *Le petit Robert*, Paris: Le Robert, 2014, p.2450.

¹⁵⁵ Émile LITTRÉ, *Dictionnaire Le Littré*, Paris: Éd. Garnier, 2009, p.1452.

¹⁵⁶ L'origine du mot « simonie » se trouve dans le nom de Simon, dit le magicien, qui, selon les *Actes des Apôtres* (VIII, 18-23), offre de l'argent aux apôtres afin de recevoir leur pouvoir de guérison. Mais, Pierre lui répond que le don de Dieu ne peut s'acheter. La simonie est la volonté d'acheter ou de vendre des choses spirituelles telles que les sacrements ou des objets comme des vases sacrés. Le pape Grégoire I^{er}, nommé le Grand, qui règne au VI^{ème} siècle distingue trois formes principales de la simonie. La première est dite « munus a manu », c'est-à-dire promesse ou remise expresse ou tacite d'argent ou de tout autre objet qui fait partie du commerce des hommes. La deuxième « munus absequio » est le fait de donner une récompense à une personne dans l'attente d'un service. La troisième et dernière partie « munus a lingua » est le fait d'octroyer un bénéfice non à cause du mérite de la personne, mais par la recommandation d'un tiers.

trafic des choses saintes et des fonctions ecclésiastiques et le nicolaïsme¹⁵⁷ définit à cette période comme le mariage ou le concubinage des prêtres.

De même, le XIII^{ème} et le XIV^{ème} siècle apparaissent comme une époque subversive. La subversion se définit à ces deux époques comme un refus des pratiques sexuelles admises.

Au cours de ces deux siècles, l'Église va lutter et condamner fortement l'homosexualité. C'est ainsi que les clergés jugés coupables d'homosexualité sont réduits à l'état de simples laïcs. Ils sont également enfermés dans un monastère pour y faire la pénitence. En plus, ceux-ci sont généralement excommuniés et mis à l'écart des fidèles. L'Église s'insurge contre l'homosexualité qu'elle considère comme un désir de légitimer des pratiques sexuelles subversives et peut détourner l'homme du conformisme moral et sexuel, tout comme l'hérésie¹⁵⁸ a la capacité de détourner un Homme de la morale religieuse. Ces idées se perçoivent clairement dans le livre de Gwendoline Hancke intitulé, *L'amour, la sexualité et l'Inquisition-les expressions de l'amour dans les registres d'Inquisition (XIII^{ème} – XIV^{ème} siècles)*.

Quelques siècles plus tard, cependant, au XV^{ème} siècle, précisément, le terme « subversion » est considéré comme synonyme de la « rébellion »¹⁵⁹. Cette subversion se définit comme une controverse dans l'Église. En fait, l'Église fixe une somme d'argent pour le pardon total ou partiel des péchés. En conséquence, certains croyants se rebellent contre ses principes religieux qu'ils qualifient de subversifs, d'escroquerie et d'anti-bibliques.

Par ailleurs, pour les arts ou la littérature, ce siècle se présente comme une subversion en tant que révolution qui bouleverse le monde entier et particulièrement l'univers français. L'invention de l'imprimerie par l'allemand Johannes Gutenberg favorise non seulement une large diffusion des savoirs jusque là reproduits et recopiés à la main mais aussi permet de s'opposer au conformisme. D'ailleurs, cette découverte de l'imprimerie va expliciter la

¹⁵⁷ Au moyen Âge, on appelle nicolaïtes les prêtres qui refusent de se soumettre à la loi du célibat. La doctrine nicolaïte défend généralement des pratiques idolatriques et le libertinage des mœurs. Pour des informations complémentaires, voir: Pierre Thomas CAELOT, « NICOLAÏSME », *Encyclopaedia Universalis* [e ligne], consulté le 10 mars 2015. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/nicolaisme/>

¹⁵⁸ John BOSWELL, *Christianisme: tolérance sociale et homosexualité. Les homosexuels en Europe Occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XIV^{ème} siècle*, Chicago, 1980, trad. française, Paris, Gallimard, 1985, p.83.

¹⁵⁹ Jean LE FÈVRE DE SAINT-RÉMY, *Chronique*, tome 1, éd. F.Morand, Paris, 1876, p.97, [Numérisé par Google], <https://books.google.fr/books?Id=6sySRrsYIROC&pg=PA15&dq=Jean+LEFÈVRE+DE+SAINT+RÉMY,+Chronique&source=bl&ots=36hu9x1Fej&sig=1>, consulté le 10/04/2014.

subversion qui se perçoit dès le début du XVI^{ème} siècle. Elle se définit comme la réforme protestante. En 1517, un moine allemand nommé Martin Luther, dénonce les pratiques subversives de l'Église catholique en publiant quatre vingt quinze thèses contre les indulgences. Il dénonce les pratiques immoralistes des prêtres et du pape. Pour ce dernier, l'Église catholique romaine se détourne des vrais enseignements religieux. En lieu et place des prêtres, Martin Luther propose des pasteurs qui contrairement aux prêtres ont le droit de se marier. Certains réformateurs vont suivre l'exemple de l'Allemand qui est présenté comme l'initiateur des subversions religieuses de son époque. C'est le cas de Jean Calvin. Pour s'opposer à ces idées subversives, en plus de la censure, les ouvrages de Martin Luther et Jean Calvin sont brûlés.

Dans cette même optique, le XVII^{ème} siècle nous présente une subversion qui se perçoit comme la rupture d'avec les Humanistes. Il est le siècle de l'apparition d'un courant qui vise à atteindre un idéal artistique à l'aide de règles figées. Ce courant artistique et littéraire, dénommé le Classicisme¹⁶⁰ se situe entre 1660 et 1685. Le terme « classicisme » dérive du latin « classicus ». Dans *Art poétique*, Thomas Sébillet emprunte le mot classique « en l'appliquant aux auteurs qu'il recommande comme modèle ». ¹⁶¹. En réalité au XVII^{ème} siècle, les Classiques sont les auteurs qu'on étudie dans les classes et qui ont su marquer leur époque par la rigueur de leur écriture et le respect des règles de l'esthétique dans la production de leurs œuvres. C'est dire que le terme « classicisme » apparaît dans la langue française au XVII^{ème} siècle pour désigner l'ensemble des caractères qui permettent de distinguer les œuvres littéraires et artistiques de l'antiquité et du XVII^{ème} siècle, en rupture avec le siècle précédent par leur caractère subversif.

Cette subversion en tant que rupture et crise de l'affranchissement des règles anciennes pour de nouveaux principes se vérifie au plan esthétique avec la règle des trois unités, la règle de la vraisemblance et la règle de bienséances. Ces règles imposées par le roi de France, Louis XIV sont réunies par Nicolas Boileau dans son *Art Poétique* en 1674. Elles se résument dans la célèbre citation « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin ». ¹⁶² L'unité du temps équivaut à vingt quatre heures, l'unité de lieu

¹⁶⁰ Le terme « classicisme » dérive du latin « classicus ». Dans son *Art poétique*, Thomas Sébillet emprunte le mot classique « en l'appliquant aux auteurs qu'il recommande comme modèle »

¹⁶¹ Thomas SÉBILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, article « classique », ouvrage publié sous la dir. de O. BLOCH et Von WARTBURG, P.U.F, 2004.

¹⁶² Nicolas BOILEAU, *L'Art poétique*, Paris: Bordas, coll. (univers des lettres Bordas), 1984, pp.45-46.

correspond à un seul décor ou une seule ville, l'unité d'action implique une seule intrigue. Quant à la règle de bienséances, elle consiste à éviter de choquer le public. Aussi, la vraisemblance exige la séparation du ton comique et tragique. Par-dessus tout, l'œuvre littéraire du XVII^{ème} siècle doit révéler les convictions politiques, religieuses et morales.

Cependant, à cette même époque, apparaît une autre forme de subversion qui se définit comme la non adhésion secrète ou affichée aux normes de la société. Il est question de ce qu'on appelle le "libertinage d'esprit". Cette subversion prônée par le libertinage, en tant que rejet des valeurs morales et religieuses, tire sa source des naturalistes italiens. Après avoir observé, en effet, les lois de la physique et de l'astronomie, ceux-ci décident de remettre en question les normes morales de l'Église comme la fidélité, la monogamie pour y apporter une inflexion subversive. Ainsi, les libertins se définissent comme ceux qui pensent librement et rejettent toute croyance en Dieu. C'est dans la même veine que s'inscrit le XVIII^{ème} siècle où l'on note que la subversion apparaît comme le triomphe de la raison et de la débauche.

Le XVIII^{ème} siècle dit siècle des Lumières et de la pensée philosophique est généralement présenté comme celui du triomphe de la raison. Or, ce siècle se présente également comme celui de l'irrégion et des plaisirs charnels, face cachés paradoxales de la raison du monde sensible et de la déraison du surnaturel religieux. D'ailleurs, *L'Encyclopédie* inventée par les philosophes pour proposer une synthèse de leurs idées subversives est dirigée par Denis Diderot¹⁶³. Considérée comme une œuvre subversive à cause des idées nouvelles comme la suprématie de la raison sur les enseignements religieux, les collaborateurs à cette œuvre matérialisant la subversion de la pensée de l'époque des Lumières sont poursuivis et le pape Clément XII, prélat de l'Église romaine, ne manque pas de condamner *L'Encyclopédie*. Cependant, après plusieurs censures, la grande œuvre subversive de Denis Diderot est achevée. Au plan romanesque, la subversion va marquer également la création littéraire. Les œuvres vont en effet, mettre en lumière la débauche que l'on considère comme une subversion. C'est le cas de l'ouvrage *Manon Lescault* d'Abbé Antoine-François Prévost. À travers les amours en quelque sorte inconvenants du chevalier des Grieux et de Manon Lescault, l'auteur peint la déchéance morale et la passion fatale de l'époque. Ce qui fait de son ouvrage un récit subversif par l'irrespect des règles et normes établies.

¹⁶³ Denis DIDEROT, *Encyclopédie*, Paris: "Le Monde": Flammarion, 2010.

Par ailleurs, le XVIII^{ème} siècle peut se définir également comme une subversion des mœurs. Ce type de subversion se vérifie par les libertins des mœurs. L'un des plus grands représentants de ce genre de subversion est Sade. Sa subversion lui vaut plusieurs années d'emprisonnement pour l'incitation à la débauche. Il finit, en effet, par être enfermé chez les fous avant de mourir en 1814. Dans ses romans, il mêle autant la cruauté que le plaisir dans ce qu'on appelle maintenant le « sadisme ». Le monde érotique qu'il imagine dans ses œuvres marque le triomphe du vice, de l'anticonformisme moral sur la vertu. C'est le cas des romans tels que *Justine ou les infortunes de la vertu*¹⁶⁴ (1791) et *Juliette ou Les prospérités du vice* (1797)¹⁶⁵. À travers ces deux titres, l'anticonformiste, Sade, fait l'éloge des pratiques comportementales subversives. Il s'oppose à la communauté en affirmant que les valeurs morales et religieuses ne peuvent participer au bien-être de l'Homme. Au plan esthétique, certains écrivains dont le philosophe Denis Diderot dans *Jacques le fataliste et son maître*¹⁶⁶ présentent une subversion dans l'écriture qui consiste à remettre en cause la forme romanesque en créant une nouvelle complicité avec le lecteur qui est interpellé dans le récit. Il s'agit d'intégrer des mini-récits dans le dialogue. Au niveau théâtral, les auteurs tels que Denis Diderot, philosophe, romancier et dramaturge, créent le « drame bourgeois ». Ce dernier décide de réformer le théâtre en mettant fin aux normes classiques du XVII^{ème} siècle qui s'appuyaient sur la Règle des trois unités.

Quant au XIX^{ème} siècle, c'est la naissance du romantisme qui apparaît pour bouleverser les valeurs esthétiques, en rompant avec les règles classiques et la raison des Lumières. En cela, par le refus des règles du XVIII^{ème} siècle, le Romantisme apparaît également comme une subversion de l'esthétique littéraire. Pour les Romantiques, il convenait de mettre l'accent sur la sensibilité, les sentiments et l'émotion plutôt que de parler de raison et de règles rigides d'écriture. Les auteurs qui conduisent l'exaltation des sentiments, voire ce registre lyrique et pathétique sont Victor Hugo, Lamartine, Musset et Chateaubriand. Mais à ce mouvement vient s'opposer le Réalisme qui exige la reproduction fidèle de la réalité et est hostile à la rêverie, aux illusions du Romantisme. Cependant, ce XIX^{ème} siècle littéraire est considéré comme celui qui a engendré les premières multiples formes de subversions que le XX^{ème} siècle a accru de façon fort diverses, à la mesure des changements que connaissait ce

¹⁶⁴ Sade DONATIEN ALPHONSE FRANÇOIS DE, *Justine: ou les infortunes de la vertu*, Paris: Éd.Féminines Françaises, 1965.

¹⁶⁵ Sade DONATIEN ALPHONSE FRANÇOIS DE, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris: Pauvert, 1987.

¹⁶⁶ Denis DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris: Hatier, 2013.

siècle. C'est particulièrement au XX^{ème} siècle, que l'on note effectivement que la subversion devient une stratégie de déconstruction du roman avec les écrivains de l'entre-deux guerres, de l'après guerre et ceux du Nouveau Roman. Le genre littéraire qui domine ce siècle est le roman, qui est un genre totalement différent de tout ce qui préexistait, par la grande liberté qu'il autorise. En cela, le roman se présente comme un genre subversif que les écrivains ont adopté de façon préférentielle, depuis Georges Bernanos à André Gide et les écrivains qui ont succédé à ces précurseurs. Le but de ces romanciers est de proposer de nouvelles techniques narratives et une nouvelle vision du monde. Pour pousser la subversion à son extrême limite, ils déconstruisent l'œuvre romanesque littéraire et, s'évertuent à inscrire au sein de la fiction les problèmes de l'écriture, de l'esthétique littéraire. Ainsi, cette subversion littéraire se manifeste sous diverses formes. Cependant, nous pouvons les classer en deux groupes, la subversion esthétique et la subversion morale. Et, l'homosexualité et le voyeurisme que nous venons de décrire s'inscrivent dans la subversion morale. À cette subversion morale, il faut ajouter l'acte gratuit et le voyeurisme.

I.1.2.3. L'acte gratuit comme forme de subversion morale.

Parmi les formes de la subversion morale, dans le contexte de l'œuvre littéraire, existe l'acte gratuit posé par un sujet. Fédor Dostoïevski est l'un des premiers auteurs à aborder le thème de l'acte gratuit à travers Raskolnikov qui est le personnage central de *Crime et Châtiment*: « J'ai voulu avoir l'audace et j'ai tué...C'est juste avoir l'audace que j'ai voulu. [...] tuer sans casuistique [...]. Je n'ai pas tué pour avoir les moyens, [...] Du vent! J'ai simplement tué »¹⁶⁷. L'acte gratuit tel que présenté par Fédor Dostoïevski comporte plusieurs ramifications telles que l'imprévisibilité du comportement humain, le défi, la complète disponibilité, la révolte et la table rase. C'est cet auteur qui attire l'attention de plusieurs lecteurs et écrivains français tels qu'André Gide: « J'admire Dostoïevski plus que je ne croyais qu'on pût admirer »¹⁶⁸. Parmi ces ouvrages André Gide accorde une attention particulière à *Un petit héros, Crime et châtement*. Ce qui attire André Gide dans l'œuvre de Fédor Dostoïevski¹⁶⁹ c'est l'affirmation de la volonté individuelle et le refus du conformisme moral:

¹⁶⁷ Fédor Mikhaïlovitch DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtement*, Livre V, Chapitre 4, Acte Sud, trad. André Markowicz « Babel » n° 231-232, 1996, p.250-251.

¹⁶⁸ Michel CADOT, *Dostoïevski, d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident*, Maisonneuve et Larose, 2001, p.270.

¹⁶⁹ Istan FODOR « Dostoïevski et André Gide », *Europe*, octobre, n°510, 1971, p.106-112.

Ai-je été influencé par Dostoïevski? C'est possible, cela n'est pas certain. Le vrai, c'est que lorsque je l'ai lu, j'ai senti en plus de mon admiration, d'extraordinaires AFFINITÉS entre mes pensées et les siennes¹⁷⁰.

L'acte gratuit et libre est considéré comme une stratégie qui permet au sujet de refuser la soumission aux conventions orthodoxes, convenables et de revendiquer sa liberté d'être et d'agir sans être contraint par aucune loi. Celui-ci agit sans être soumis à une préoccupation morale. En d'autres termes, l'acte gratuit ne dépend d'aucune loi, ni obligation. L'acte gratuit manifeste la liberté de l'individu. La liberté que suggère l'acte gratuit a, en effet, pour but d'amener l'individu à rejeter les notions du permis et du défendu de la morale établie et de s'ériger faussement en son propre censeur. Nombreux sont les théoriciens et écrivains qui se sont consacrés à l'étude de l'acte gratuit, en mettant l'accent sur la dimension subversive qu'il met en évidence. Parmi ceux-ci, nous citons Roger Bastide. Dans son étude intitulée *Anatomie d'André Gide*, il examine le terme de liberté qu'André Gide exprime à travers l'acte gratuit. Selon Roger Bastide, l'acte gratuit c'est la révolte et le défi. Il révèle la négation des valeurs sociales et la volonté de l'individu de « s'échapper surtout à soi-même »¹⁷¹. De plus, il soutient que l'acte gratuit favorise la transformation de l'individu qui finit par s'assimiler à Dieu¹⁷². Ainsi, cet acte libre manifeste un aspect du merveilleux, une dimension enchantée qui attire au point de subvertir le comportement du sujet.¹⁷³

[...] l'acte gratuit est d'abord une manière d'esthétique, un divertissement supérieur. Il peut sans doute entraîner à l'héroïsme; mais il peut conduire aussi bien au crime, puisqu'il est complètement immotivé, création imprévue et imprévisible. [...] L'acte gratuit-étant une détente morale- est un relâchement de cette construction du moi, retour à l'éparpillement, une brusque rentrée dans ce que nous avons appelé la féerie de l'enfance.¹⁷⁴

La notion d'acte gratuit a un effet pervers, puisque le sujet peut avoir un comportement paradoxal, entre le bien et le mal. Il peut surtout se laisser aller à régresser vers l'état de rêves. C'est dire que la subversion, dans le contexte de l'œuvre littéraire atteint ses limites, avec l'acte gratuit, pour un sujet qui aurait dû être pleinement conscient de la réalité. La subversion, dans un tel cas s'identifie à de la régression vers un stade en spirale, un stade de l'enfance, avec l'aspect féérique. Après avoir mis l'accent sur l'une des formes des

¹⁷⁰ Hilary HUTCHINSON, *Théories et pratiques de l'influence dans la vie et l'œuvre immoraliste de Gide*, Caen: Minard, « La thésothèque », 1997, p.51.

¹⁷¹ Roger BASTIDE, *Anatomie d'André Gide*, Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p.85.

¹⁷² *Idem*, pp.93-94.

¹⁷³ *Idem*, pp.85-86.

¹⁷⁴ *Idem*, pp.93-94.

pratiques immoralistes, l'acte gratuit, nous verrons à présent en quoi le voyeurisme est une pratique comportementale immoraliste.

I.1.2.4. Le voyeurisme, une subversion du regard.

De façon générale, il y a deux types de définitions possibles du lexème « voyeurisme ». Il y a le voyeurisme en tant que comportement ou trouble de la sexualité. Dans le dictionnaire *Le Robert*, le voyeur est un « Spectateur attiré par une curiosité plus ou moins malsaine » et une « Personne qui cherche à assister pour sa satisfaction et sans être vue à une scène intime ou érotique ». Cette assertion nous permet de conclure que le voyeurisme vise à la fois trois choses: la nature privée et intime des actes observés, la satisfaction sexuelle et la nature subreptice des observations. Le comportement du sujet voyeur ne se limite pas à des images voyeuristes, mais s'étend à la distribution de représentations visuelles d'autrui. En conséquence, l'on note que le voyeur ne recherche pas le contact avec le sujet observé. Ainsi, le voyeur peut manifester certains comportements déviants et pervers tels que les attouchements sexuels ou l'exhibitionnisme.

La seconde manière de définir le voyeurisme est d'y voir essentiellement le symptôme d'un trouble de la sexualité. Un individu qui se livre au voyeurisme souffre de ce genre de trouble. Le voyeurisme est le fait d'observer le comportement sexuel d'autrui ou la nudité et surtout d'en éprouver une excitation sexuelle. Le voyeurisme est en effet considéré comme une paraphilie ou un trouble sexuel, lorsque le voyeur observe discrètement des personnes nues qui se livrent à une activité sexuelle, et en éprouve une excitation « érotique »¹⁷⁵. On peut affirmer que le voyeurisme est une activité sexuelle qui n'est pas définie ni par le temps ni par l'endroit où le sujet veut le pratiquer. En réalité c'est aux normes morales que le sujet voyeur s'oppose. Pour réaliser son activité immoraliste, le sujet voyeur se cache derrière d'autres actants, ou d'autres choses comme la porte pour réaliser son observation par une ouverture car il tire son excitation du fait d'être surpris qu'il soit entrain d'observer. Et du fait que ce comportement est interdit, selon les normes sociales, cela apparaît comme un comportement immoraliste. Il peut utiliser d'autres moyens pour réaliser son activité perceptive visuelle de type subversif. Ce sont: une caméra, un miroir ou des jumelles. Il tire donc sa satisfaction par une intrusion dans l'intimité des autres, violant sans égard leur intimité. De ce fait, ce dernier s'adonne à des fantasmes sexuels comportant des actes

¹⁷⁵ Meg KAPLAN & Richard KRUEGER, « Voyeurism Psychopathology and theory » in *Sexual Deviance: theory, Assessment and Treatment*, New York: the Guilford Press, 1997, p.297.

subversifs de voyeurisme. Cette pratique sexuelle immoraliste se transforme en une paraphilie lorsqu'elle s'étend sur une longue période, en une pratique excessive et passionnelle.

Ainsi, l'on peut dire que le voyeurisme implique une activité perceptive visuelle et anticonformiste voire subversive dans la mesure où le sujet rejette les normes morales et les pratiques sexuelles communément admises. Outre ces deux pratiques immoralistes, nous notons celles du viol, de l'inceste, de la délinquance, de la jalousie destructrice et du fanatisme religieux que nous analyserons au cours de cette étude.

Jusqu'à ce niveau, l'analyse de la subversion littéraire que nous avons entamée a porté sur la subversion morale à travers l'homosexualité, le voyeurisme et l'acte gratuit. À présent, nous allons mettre l'accent sur la subversion esthétique en accordant une attention particulière à l'œuvre ouverte, les jeux chronologiques, la mise en abyme et la notion de déconstruction.

I.1.2.5. L'œuvre ouverte comme forme de subversion esthétique.

Dans la perspective de la dimension de la subversion contenue dans l'œuvre littéraire, nous avons reconnu également le concept d'"œuvre ouverte" cher aux écrivains qui soutiennent que cette notion regroupe des termes tels que *variabilité*, *aléatoire*, *mobilité*, etc. Cependant, il faut préciser que c'est dans les années 50 que le concept d'"œuvre ouverte" est intégré aux axes de recherche dans diverses disciplines artistiques. Le but principal de tous ces artistes créateurs mobilisés autour de ce concept est de questionner le statut de l'écrivain que l'on définit et sacralise au XIX^{ème} siècle. Pendant cette époque, l'œuvre d'art était considérée comme une organisation close et reposait sur des règles préétablies.

La problématique de l'ouverture, en tant que subversion de l'esthétique littéraire, est questionnée par Umberto Eco dans son livre intitulé, *L'œuvre ouverte*. Ses études portent essentiellement sur la littérature et plus particulièrement sur l'œuvre de James Joyce, romancier et poète irlandais né le 2 février 1882 et décédé le 13 janvier 1941. De façon générale, il élargit son étude à diverses disciplines artistiques comme la peinture ou la sculpture. Concernant l'art littéraire, Umberto Eco repositionne le lecteur. Pour lui, il n'est pas uniquement un consommateur; il est aussi producteur du texte. C'est pourquoi, il dispose d'une variété de lectures possibles. Autrement dit, pour Umberto Eco, une « œuvre » désigne un objet doté de propriétés structurales qui permettent et coordonnent, la succession des interprétations comprises dans les structures de la signification et l'évolution des perspectives.

Par ailleurs, l'œuvre fermée ne s'oppose pas à celle dite ouverte. Elle est simplement une forme limitée de l'ouverture. En réalité, se tenir en présence d'une œuvre littéraire, ne consiste pas à recueillir les confidences de l'écrivain, dans la mesure où ce dernier est incapable d'en donner toute la signification. Et c'est en cela que la proposition de l'œuvre ouverte est subversive et inédite pour l'époque, puisqu'elle prend le contre-pied de la critique et de la réception de l'œuvre.

Pour certains artistes contemporains de la deuxième moitié du vingtième siècle, l'œuvre ouverte est synonyme du désordre ou de l'indétermination des résultats. Mais, c'est justement cela qui constitue la base de l'analyse littéraire d'Umberto Eco, dès 1962 dans l'œuvre de James Joyce¹⁷⁶. C'est ce qui explique la possibilité interprétative du lecteur. Ainsi, Umberto Eco s'interroge sur deux points. Premièrement, il se pose la question de savoir quelle vision du monde implique cette poétique de l'œuvre en générale? Deuxièmement, il s'interroge pour reconnaître comment définir les possibilités de « lecture » de telles œuvres? Ces deux questions trouvent leur réponse dans la communication entre l'auteur et le lecteur. Quelques années plus tard, Jean Yves Bosseur,¹⁷⁷ dans son œuvre intitulée *L'œuvre ouverte, d'un art à l'autre*¹⁷⁸, élargit cette réflexion sur l'œuvre ouverte comme fondement de l'inventivité dans les arts, à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle en abordant certaines questions cruciales auxquelles sont confrontés les artistes. Ce sont entre autres: la liberté de l'écrivain, la responsabilité du créateur, l'expressivité de l'œuvre et sa capacité à susciter des prises de conscience. Enfin, l'un des derniers problèmes que cherche à résoudre l'œuvre de Jean Yves Bosseur est la communication entre l'écrivain et le public. Il suffit simplement de voir les textes d'André Gide pour comprendre ce désir de communication entre lui et ses lecteurs. Il a maintes fois précisé qu'il écrit pour être lu par des lecteurs capables de dialoguer et de donner une ou des signification(s) à ses œuvres. Ainsi, l'œuvre ouverte fait du lecteur un voyeur. André Gide précise clairement la collaboration entre l'auteur et le lecteur en ces mots:

¹⁷⁶ James Joyce est un romancier et poète irlandais que l'on considère comme l'un des auteurs les plus influents du XX^{ème} siècle. À travers ses livres, il cherche à rendre le déroulement de la pensée informelle. À l'instar de Rimbaud, il ne cesse de croire à une réalité absolue du mot écrit. Il agit non seulement sur les mots mais aussi sur la syntaxe. On peut prendre le récit n'importe où comme une promenade en ville, et il reste cohérent. Cf James JOYCE, *Finnegans Wake*, 1939, revu en 1967 par James Joyce et Lucia Joyce, traduction française, Paris, Gallimard, 1992.

¹⁷⁷ Jean-Yves BOSSEUR est musicologue, esthéticien et compositeur. Il est également le directeur de recherche au CNRS, spécialiste des arts contemporains et le co-directeur de la Collection «Musique ouverte». Enfin, il est l'auteur de nombreux ouvrages aux éditions Minerve, parmi lesquelles: *Révolutions musicales*, Paris, Minerve, 1999; *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 2013 et enfin, *Le collage d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2010.

¹⁷⁸ Jean Yves BOSSEUR, *L'œuvre ouverte, d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2013.

J'ai eu soin de n'indiquer que le significatif, le décisif, l'indispensable; d'éluder tout ce qui "allait de soi" et où le lecteur intelligent pouvait suppléer de lui-même (c'est ce que j'appelle la *collaboration* du lecteur). [...] Je n'écris que pour ceux qui comprennent à demi-mot¹⁷⁹.

Ces propos d'André Gide résument la théorie de l'ouverture dans son œuvre romanesque. Nous rentrerons dans les détails dans la suite de notre analyse. Par delà le rapport subversif entre l'auteur et le lecteur qui pose notamment la question de la réception, la subversion est traitée précisément dans la narration ou dans l'ordre chronologique des événements que rejettent des auteurs tels qu'André Gide pour déconstruire le roman traditionnel.

I.1.2.6. Les jeux chronologiques: une stratégie subversive et esthétique.

Jusque-là, notre travail a mentionné les causes lointaines et proches de la subversion, et la manière dont la subversion est apparue plus particulièrement dans la littérature. Cependant, à ce niveau de notre travail, nous entrons dans la manifestation et l'impact de la subversion, au niveau de la narration. Ainsi, le premier cas que nous présentons concerne "les jeux chronologiques."

Les jeux chronologiques sont l'une des stratégies subversives, en rupture avec l'ancienne règle de l'unité de temps. Les écrivains du XX^{ème} siècle nient le roman traditionnel en reformulant la chronologie du temps, des événements et en rejetant l'intrigue linéaire. Si des écrivains et théoriciens comme Alain Robbe-Grillet, instigateur du Nouveau Roman, succédant aux précurseurs tels Marcel Proust et André Gide a pu révéler que depuis Marcel Proust, les écrivains du Nouveau roman privilégient les ruptures chronologiques et les retours dans le passé¹⁸⁰, il n'en demeure pas moins que ces auteurs se sont inspirés de l'esthétique subversive d'André Gide et de Marcel Proust, notamment, pour fonder la critique du roman et créer le Nouveau roman. Ainsi faut-il préciser que les changements du temps chronologiques débutent dès le début du XX^{ème} siècle. Les jeux chronologiques, comme stratégie de l'écriture subversive, apparaissent dans l'œuvre romanesque d'André Gide, spécifiquement dans les analepses et les prolepses. Ces procédés d'écriture permettent à l'écrivain de rompre avec la perception du temps dans le roman classique. L'analepse et la prolepse sont considérées comme les deux "anachronies narratives". L'analepse dérive du grec "*ana*", c'est-à-dire, en remontant et "*lepse*" qui signifie pris en charge. L'analepse en tant que stratégie subversive

¹⁷⁹ André GIDE, *Journal I (1887-1925)*, *op.cit.*, p.991-992.

¹⁸⁰ Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*. Paris, Les éditions de minuit, 1963, p.130.

permet au romancier de raconter un événement qui généralement a lieu dans un temps antérieur. En conséquence, l'analepse s'inscrit dans la subversion car elle déconstruit le temps de l'histoire. En réalité, dans l'œuvre romanesque traditionnelle, le romancier présente toujours les événements dans l'ordre et la cause avant l'effet. Cependant, grâce à l'analepse, les Nouveaux Romanciers présentent au lecteur, l'effet avant la cause et entretiennent sa curiosité. Ainsi, pour mieux présenter la perversion du temps romanesque, certains écrivains français comme André Gide commencent par la fin de l'histoire, avant de proposer, au moyen de la narration, les péripéties qui ont suscité l'état initial. Quant à la prolepse, elle permet de déconstruire également le temps du récit car elle anticipe certaines actions futures. En intégrant l'analepse et la prolepse les romanciers s'opposent à l'idée selon laquelle le roman représente « un univers stable et sûr ».¹⁸¹ En fait, le temps chronologique ne permet pas de décrire la complexité de l'homme et du monde car : « Pourquoi chercher à reconstituer le temps des horloges dans un récit qui ne s'inquiète que de temps humain? N'est-il pas plus sage de penser à notre propre mémoire, qui n'est jamais chronologique »¹⁸². C'est la raison pour laquelle, les écrivains délaissent généralement la troisième personne et le passé simple, considéré comme temps de référence du récit au passé. Ainsi, le temps permet à chaque écrivain de décrire sa propre réalité. C'est dans la même veine de la subversion esthétique que s'inscrit la mise en abyme.

I.1.2.7. La mise en abyme, une subversion littéraire.

Dans la question de la subversion esthétique, la mise en abyme tient une place primordiale, dans la mesure où elle découle d'une pratique propre aux arts qui a été perpétuée avec quelques variantes dans l'écriture littéraire. Plusieurs théoriciens ont réfléchi à cette question, dont De Floras, Lucien Dällenbach et André Gide lui-même.

À l'origine, la mise en abyme est, en effet, une notion empruntée à la heraldique et désigne, dans la littérature, « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »¹⁸³. Telle est la définition la plus générale. Dans les années 1883, De Floras, l'un des premiers écrivains à faire des études sur la mise en abyme la définit comme:

¹⁸¹ *Idem*, p.125.

¹⁸² *Idem*, pp.119.

¹⁸³ Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, éd du Seuil, Coll. « Poétique », 1977, p.18.

Un terme d'héraldique qui désigne le point central d'un écu lorsque ce point figure lui-même un écu. Il renchérit en affirmant qu'une figure est mise en abyme quand elle est avec d'autres figures au milieu de l'écu, mais sans toucher aucune de ces figures¹⁸⁴.

De cette définition, un terme attire l'attention d'André Gide en 1891. C'est le vocable « héraldique », qui désigne l'idée de mise en abyme au niveau de l'écriture. L'héraldique apparaît vers le début du XII^{ème} siècle, précisément en 1130. Deux raisons justifient la création de l'héraldique. La première est le fait que le 14 octobre 1066, lors de la Bataille d'Hasting, Guillaume, le duc de Normandie est obligé de retirer son heaume pour que sa troupe, qui ne parvenait pas à le reconnaître sous l'armature, cesse de paniquer, en le voyant. Il retire donc son heaume car aucun symbole ne permettait à cette époque aux soldats et leurs chefs de se reconnaître sur le champ de bataille. L'idée d'un élément de reconnaissance sur l'écu va apparaître. La deuxième et dernière raison est liée à l'évolution des rivalités féodales et des pratiques guerrières. Les diverses troupes ont en effet senti très tôt la nécessité de se distinguer de leur adversaire mais aussi de se reconnaître. En rassemblant les deux raisons, la justification du procédé de blason héraldique était suffisamment porteuse de sens pour être reprise, en littérature, par André Gide lui-même.

Dès le début de sa carrière littéraire, André Gide s'intéresse à la notion de la « mise en abyme ». Il introduit ce lexème dans la littérature au niveau de l'écriture et en cela, il a une attitude subversive. Ce changement par André Gide se précise véritablement dans son *Journal de 1889-1939*, lorsque traitant du concept de mise en abyme, il note en août 1893:

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages le sujet même de cette œuvre [...] Ainsi, dans les tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménines de Velasquez (mais un peu différemment) [...] en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces [...] ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu [...] C'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre un second " en abyme"¹⁸⁵.

À partir des propos d'André Gide, la définition du concept de "la mise en abyme est donnée". Il apparaît ainsi que la mise en abyme réfléchit le sujet de l'œuvre qui l'inclut. En d'autres termes, son fonctionnement est celle de la métaphore héraldique, comme une réplique miniaturisée de l'œuvre principale. La mise en abyme dans l'assertion d'André Gide

¹⁸⁴ Amédée DE FORAS, *Le Blason, Dictionnaire et remarques*, Grenoble, 1883, p.6.

¹⁸⁵ André GIDE, *Journal (1889-1939)*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p.41.

visé en effet à « mettre en évidence la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit »¹⁸⁶. Cette nouvelle orientation qu'André Gide donne à la mise en abyme attire l'attention de certains chercheurs; Christian Angelet est de leur nombre. Dans son œuvre intitulée, *Onze études sur la mise en abyme*, il fait un commentaire du texte d'André Gide: « L'abyme, pour lui, n'est autre que le lieu de la fiction, le point où le texte dévoile symboliquement son statut de littérature comme telle, coupée de la réalité »¹⁸⁷. En fait, pour lui, la mise en abyme est une stratégie d'écriture qui permet à un personnage du récit de s'emparer de l'histoire identique à celle du narrateur du même récit. En d'autres termes, le personnage fait semblant de se mettre en coulisses tandis qu'un autre- le narrateur- en prend la charge. Ce qui revient à dire qu'à travers la mise en abyme, l'œuvre littéraire fait un retour sur elle-même.

L'un des auteurs qui propose également des travaux sur la mise en abyme est Lucien Dällenbach, essayiste, philosophe, historien, français d'origine bulgare. Pour mener à bien ses analyses, il passe en revue les travaux antérieurs et également le *Journal* d'André Gide. Ce rapide survol lui permet de préciser que la mise en abyme n'est pas un terme unique. En conséquence, il distingue trois types de mise en abyme. Il s'agit de la mise en abyme simple, infinie et aporistique ou aporétique. Il soutient qu'on parle de mise en abyme simple, lorsque le fragment peut entretenir avec l'œuvre qui l'inclut des similitudes¹⁸⁸. Pour expliciter ce qu'il entend par mise en abyme simple, Lucien Dällenbach propose plusieurs extraits du roman français du XIX^{ème} siècle. Il cite notamment *L'Homme qui rit*¹⁸⁹ de Victor Hugo, ouvrage dans lequel, l'actant-sujet, Ursus, un érudit, un philosophe qui s'inscrit dans le cynisme revendique une liberté totale et donne le résumé d'une représentation. Il mentionne également *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*¹⁹⁰ de Gustave Flaubert, où l'on perçoit une prophétie qui préfigure le destin du héros Julien. En réalité, dans cet ouvrage écrit à la fin de sa vie en 1876, il est question de Julien qui dès sa naissance reçoit deux prédictions. Il sera un homme saint et empereur. Mais, une troisième prophétie vient s'opposer aux deux autres. Un cerf lui révèle qu'il sera l'assassin de ses parents. Après avoir involontairement tiré sur sa mère, Julien décide de s'enfuir pour échapper à la prophétie. Marié à la fille d'un empereur, une nuit, il décide d'aller à la chasse. Mais, à son retour, il trouve dans l'obscurité un homme et

¹⁸⁶ Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Poétique », 1977, p.25.

¹⁸⁷ Fernand HALLYN, *Onze études sur la mise en abyme*, Christian ANGELET [dir.] Belgique, Collection «Romanica grandesia», 1980, p.9-10.

¹⁸⁸ Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, op.cit., p.51.

¹⁸⁹ Victor HUGO, *L'homme qui rit*, Paris: Gallimard jeunesse, 2013.

¹⁹⁰ Gustave FLAUBERT, *La légende de Saint-Julien l'Hospitalier*, Paris: Flammarion, 2000.

une femme couchés dans son lit. Très irrité, il les égorge avant de s'apercevoir qu'il vient de tuer ses parents. En plus de ces œuvres citées, il mentionne, *La Muse du département*¹⁹¹ d'Honoré de Balzac où le romancier présente les fragments d'un autre roman. Pour Lucien Dällenbach, le concept de l'œuvre dans l'œuvre revêt diverses formes. Il peut être une lettre, un livre, un roman, une nouvelle, un conte, une légende, une prophétie ou un présage, un tableau, une œuvre d'art, qu'elle soit « peinture, pièce de théâtre, morceau de musique, roman, conte, nouvelle »¹⁹².

En revanche, la mise en abyme est dite *infinie* dès lors que le fragment a la capacité d'entretenir avec l'œuvre qui « l'inclut un rapport de similitude et [...] enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite »¹⁹³. Pour justifier la mise en abyme infinie, Lucien Dällenbach évoque *Les mille et une nuits*¹⁹⁴, constituées de divers contes enchâssés. Dans ce texte, le personnage de Schéhérazade raconte des histoires au sultan. L'écrivain rappelle le passage extrait des *Enquêtes* de Borges dans *Poétique de la prose*: « Que la reine continue et le roi immobile entendra pour toujours l'histoire tronquée des *Mille et une nuits*, désormais infinie et circulaire »¹⁹⁵. Ainsi, dans ce texte, la mise en abyme se perçoit par le fait que le roi ne peut s'empêcher d'entendre de la bouche de la reine l'histoire de sa propre vie indéfiniment, en boucle, circulairement. Il s'agit donc de l'histoire dans l'histoire. En outre, Lucien Dällenbach décide d'emprunter aussi quelques exemples dans la publicité. Il mentionne la boîte de cacao de marque hollandaise sur laquelle on perçoit l'« image d'une jeune paysanne en coiffe de dentelle qui [tient] dans sa main gauche une boîte identique, ornée de la même image »¹⁹⁶. Comme, nous le constatons, pour Lucien Dällenbach, la mise en abyme n'est pas seulement une affaire de littérature car elle peut être décrite dans une publicité ou tout autre domaine de la vie.

Enfin, le dernier type proposé par Lucien Dällenbach est la mise en abyme aporétique. On parle de la mise en abyme aporétique, lorsque le « fragment [emboîté est] censé inclure l'œuvre qui l'inclut »¹⁹⁷. L'auteur précise que l'œuvre est dite aporétique quand elle est à l'état de projet, de programme et de réalisation partielle. Nous pensons que l'œuvre de Marcel

¹⁹¹ Honoré DE BALZAC, *La muse du département*, Paris: Gallimard, 2007.

¹⁹² Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, op.cit, p.95.

¹⁹³ *Idem*, p.51.

¹⁹⁴ Nora NADIFI, *Les Mille et une nuits: anthologie*, Paris: Hatier, 2013.

¹⁹⁵ Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, «Poétique», 1971, p.84.

¹⁹⁶ Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, op.cit., p.35.

¹⁹⁷ *Idem*, p.51.

Proust, *À la recherche du temps perdu*, permet d'exemplifier la mise en abyme. Dans cet ouvrage, un romancier rêve, en effet, tout au long du livre, au livre qu'il veut écrire. Alors que ce roman est celui que le lecteur est entrain de lire. Ainsi, cet ouvrage présente une mise en abyme aporétique plus qu'il demeure à l'état de projet tout au long de l'œuvre.

D'autre part, de la page quatre vingt deux à quatre vingt quatorze de son texte, Lucien Dällenbach décide d'établir un découpage temporel qui lui permet de déterminer trois sortes de mises en abyme. Toutefois, pour les dissocier de l'étude précédente, nous préférons parler de modalités temporelles. Pour mener à bien cette étude, il se base sur les travaux de Gérard Genette qui distingue le « temps de l'histoire » qui présente l'ordre dans lequel, généralement, les événements se présentent dans la diégèse. Et le temps du récit, c'est-à-dire, l'ordre dans lequel les événements peuvent se présenter dans le discours. En se basant sur les recherches de Gérard Genette, Lucien Dällenbach propose une mise en abyme dite prospective. Il affirme qu'on peut le qualifier aussi de « liminaire »¹⁹⁸, « inaugurale »¹⁹⁹, « prophétique »²⁰⁰ ou « boucle programmatique »²⁰¹. À ce premier type de mise en abyme, Lucien Dällenbach oppose un second qui est la mise en abyme rétrospective ou terminale²⁰², qu'il appelle « coda ». Il propose également, une mise en abyme rétro-prospective qu'il nomme « pivot »²⁰³.

Quelques années plus tard, c'est Dominique Blüher qui rend explicite ce que Lucien Dällenbach²⁰⁴ appelle la mise en abyme prospective et la mise en abyme rétro-prospective. C'est dans sa thèse de doctorat, intitulée, *Le Cinéma dans le cinéma: film (s) dans le film et mise en abyme* (1997) qu'il affirme que la mise en abyme prospective est le reflet de l'histoire à venir. Quant à la mise en abyme rétro-prospective, elle réfléchit non seulement les événements antérieurs mais aussi les événements postérieurs à son point d'ancrage dans l'énoncé. Par ailleurs, Dominique Blüher précise qu'au cinéma, on peut parler d'une mise en abyme simultanée ou « arrière fond », quand un spectateur suit une action qui se déroule en même temps sur un écran et dans une salle de cinéma²⁰⁵. Ainsi, la mise en abyme peut être

¹⁹⁸ *Idem*, p.83.

¹⁹⁹ *Idem*, p.85

²⁰⁰ *Idem*, p.86.

²⁰¹ *Idem*, p.83.

²⁰² *Idem*, p.87.

²⁰³ *Idem*, p.89.

²⁰⁴ Lucien DÄLLENBACH, «Mise en abyme», *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Enc. Universalis et Albin Michel, 1997, pp.11-14.

²⁰⁵ Dominique BLÜHER, *Le Cinéma dans le cinéma: film (s) dans le film et mise en abyme*, Paris, Septentrion, «Thèse à la carte », 1997, p.87.

visuelle dans le cas d'un tableau, d'une photo et d'un film, sonore avec la chanson, la musique ou écrite dans le cas d'un texte littéraire tel que le roman. Trois ans plus tard, en 2000, Sébastien Févry²⁰⁶ s'inspire des travaux de Christian Metz pour mener une étude intitulée, *La Mise en abyme filmique: essai de typologie*. Dans ses analyses, il propose deux types de mise en abyme, la mise en abyme homogène qui se perçoit par une « seule matière de l'expression »²⁰⁷ et la mise en abyme hétérogène. Ce second type se vérifie par le son et l'image.

Traitant de la mise en abyme, Jean Ricardou déclare qu'« ainsi le récit se désigne-t-il à la fois comme miroir d'un miroir et miroir de lui-même »²⁰⁸. Cet extrait souligne que certains textes sont autoréflexifs. Il s'agit d'une réflexion du romancier sur le processus du dédoublement, puisque la fiction littéraire est, en effet, en instance de dédoublement. Dans cette œuvre, Jean Ricardou ne cesse d'insister sur la récurrence de la mise en abyme dans les textes des Nouveaux Romanciers. Avec les théoriciens du Nouveau Roman, la mise en abyme connaît une extension et une véritable diversification. Pour eux, la mise en abyme cesse d'être une notion pour devenir un champ de possibilités à théoriser et à pratiquer. Ainsi, les nouveaux romanciers suivent la voie préparée par André Gide et poussent la théorisation de la mise en abyme par le roman.

À partir des définitions proposées ci-dessus, nous pouvons constater que l'immoralisme et la subversion sont deux notions qui ont joué un rôle crucial au cours de la période de l'entre-deux-guerres dans la quête de la négation des normes morales et esthétiques.

I.1.3 . L'immoralisme et la subversion, deux concepts littéraires inséparables dans l'analyse de l'œuvre littéraire française de l'entre-deux-guerres.

Dans la perspective de la délimitation des concepts clés de notre sujet de thèse, nous avons jugé bon de donner un peu d'éclairage sur le lien entre la subversion et l'immoralisme. Cette étape de notre analyse nous permettra de trouver le caractère subversif ou non de l'œuvre d'André Gide.

²⁰⁶ Sébastien Févry est doctorant en communication à l'Université Catholique de Louvain. Il prépare une thèse sur la vision comique de l'Histoire au cinéma. Son centre d'intérêt privilégié est l'expression filmique.

²⁰⁷ Sébastien FÉVRY, *La Mise en abyme filmique: essai de typologie*, Liège, éd. de fournitures et d'aides pour la lecture, « Grand écran, petit écran. Essais », 2000, p.30.

²⁰⁸ Jean RICARDOU, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p.162.

Au vu des définitions de l'immoralisme proposées ci-dessus, nous avons retenu que l'immoralisme a deux vecteurs. Ce sont, une présence sensible du sujet telle que soutenue par Claude Zilberberg et la subversion. Cette part subversive de l'immoralisme a été illustrée par les travaux de Friedrich Nietzsche, Roger Jézéquel et les diverses définitions proposées par les dictionnaires. Ainsi, l'immoralisme est subversif et a un rapport avec la subversion. C'est d'ailleurs, ce qui justifie les deux axes de notre analyse de l'immoralisme dans l'œuvre d'André Gide. En fait, nous traiterons de la part subversive de l'œuvre romanesque d'André Gide et de la présence sensible du sujet immoraliste. Mais avant, quelques précisions méritent d'être connues.

La subversion et l'immoralisme s'opposent à trois termes majeurs qui sont la modération, la mesure et le conformisme. Dans cette même logique, la subversion littéraire a des implications éthiques, idéologiques et esthétiques.

Au niveau de la contestation éthique, étant donné que l'éthique rime avec la morale en ce sens qu'elle met en exergue les valeurs sociétales acceptées par tous, la subversion peut se lire facilement à travers les pratiques anticonformistes soulevées par les écrivains de l'entre-deux-guerres comme André Gide. C'est le cas de l'homosexualité. Nous pouvons citer le personnage Corydon qui essaie de convaincre un conformiste moral de se conformer à la pédérastie, en démontrant son caractère moral. On peut comprendre facilement que cette attitude de Corydon froisse la morale sociétale, en d'autres termes, l'éthique.

Au plan idéologique, nous pouvons faire recours à la définition que nous propose le dictionnaire *Le Petit Robert*. L'idéologie s'entend comme « [...] l'étude des idées, de leurs lois, de leur origine. (...) Ensemble des idées, des croyances et des doctrines propres à une époque, à une société ou à une classe ». Sous cette optique, on peut conclure sans risque de nous tromper que la subversion dans l'œuvre des romanciers de l'entre-deux-guerres se caractérise par le refus de s'aligner sur les grandes idées, les croyances, les doctrines de leur époque. En guise d'exemple, dans *Les Nourritures terrestres*, le personnage Ménalque refuse la croyance en un Dieu transcendantal et juge des actions humaines. Il réfute l'idée selon laquelle nos pratiques comportementales doivent dépendre de la volonté divine. En outre, il s'insurge contre l'idée que les désirs charnels excessifs et hors mariage s'opposent aux normes religieuses. André Gide est, en effet, l'un des représentants les plus illustres de cette génération. C'est la raison pour laquelle, dans ses ouvrages comme *L'Immoraliste* et *Les*

Nourritures terrestres, il préconise à travers ses actants, une vie basée sur la sensualité. En fait, la subversion idéologique se présente comme une insoumission totale à certaines normes morales, religieuses et culturelles de l'époque d'André Gide. En conséquence, la subversion dans ce sens se présenterait comme une voie libératrice. Qu'en est-il de la subversion au plan esthétique.

Comme nous l'avions mentionné dès le début de notre recherche, la subversion morale est perçue comme une forme d'immoralisme dans l'œuvre romanesque d'André Gide²⁰⁹. Aussi, l'immoralisme que nous lisons dans certains textes de l'auteur de *La Porte étroite* se vérifie par la subversion esthétique qui est également une forme d'immoralisme. En effet, l'auteur de *Les Faux-Monnayeurs* va au-delà de la simple contestation éthique et idéologique. André Gide s'inscrit dans un défi esthétique qui se perçoit par la négation des normes esthétiques préétablies. Aux diverses normes esthétiques communes de son époque, il oppose des normes individuelles. Il faut retenir que dans la conception d'André Gide, les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes car elles s'inscrivent dans un conformisme comportemental. C'est pourquoi la question morale et esthétique telle que conçue par ses contemporains est rejetée par l'écrivain français. En un mot, la formule proposée par André Gide se rapproche de ces propos d'Arthur Schopenhauer, pour qui: « Le but de l'artiste est [...] de communiquer l'Idée une fois conçue; après être ainsi passée par l'esprit de l'artiste, où elle apparaît purifiée et isolée de tout élément étranger, elle est intelligible »²¹⁰. Dans cette perspective, selon André Gide, l'écrivain a pour but de révéler une vision personnelle de la morale et de l'esthétique. Ainsi, dans les lignes qui suivent, nous essayerons un tant soit peu de nous étendre sur la subversion vu sous l'angle esthétique.

Dans la fiction romanesque proposée par certains écrivains français du XX^{ème} siècle, l'on note la présence des héros de « l'in vraisemblable ». En effet, contrairement aux écrivains littéraires du XIX^{ème} siècle, ces derniers proposent des héros qui enfreignent aux normes morales, religieuses et culturelles, entraînant ainsi la négation des convenances sociétales. Cependant, bien que l'œuvre littéraire soit en désaccord avec les lois établies, elle a néanmoins le mérite d'une œuvre romanesque incontournable qui installe la réflexion dans un

²⁰⁹ Pour André GIDE « La question morale pour l'artiste, n'est pas que l'Idée qu'il manifeste soit plus ou moins morale et utile au grand nombre; la question est qu'il la manifeste bien », *Le traité du Narcisse* dans *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1958, p.8-9.

²¹⁰ Arthur SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris: PUF, 2014, p.304.

monde en perpétuel mutation. En fait, on parle de la subversion littéraire quand l'œuvre littéraire a des positions esthétiques qui vont au-delà de l'attente du lecteur voire la réception.

Au cours de l'histoire littéraire française du XX^{ème} siècle, la détermination à s'inscrire dans la subversion littéraire et à innover incite la plupart des écrivains français comme André Gide à choisir de nouvelles techniques d'écriture jugées subversives par leurs contemporains. L'un des éléments à retenir est la présentation des personnages anticonformistes. Cette stratégie leur permet ainsi de s'inscrire dans un refus de conformisme esthétique et de soutenir la destruction des valeurs. Ils choisissent ainsi ce que Guy Scarpetta qualifie « l'art du mauvais goût »²¹¹. La subversion littéraire que nous analyserons dans la suite de notre étude, est pour les romanciers français comme André Gide, une tactique qui lui permet de déconstruire le roman traditionnel « canonique et mimétique du XIX^{ème} siècle mais surtout celle d'innover l'écriture du genre »²¹². Comme nous le démontrerons dans la suite de notre analyse, la part subversive de l'immoralisme se vérifie chez les écrivains français du XX^{ème} siècle tels qu'André Gide par sa détermination à renoncer au roman traditionnel français en révolutionnant le genre romanesque longtemps resté dans le conformisme des normes esthétiques et morales du XIX^{ème} siècle. En conséquence, la subversion littéraire est basée sur la quête de la liberté du romancier. Ainsi, grâce à la subversion esthétique, certains écrivains français tels qu'André Gide s'inscrivent dans une liberté formelle en proposant une révolution formelle et la liberté créatrice de l'écrivain. La subversion contenue dans l'immoralisme que nous comptons démontrer se définit comme l'esthétique du tout permis²¹³. De même, pour défendre certaines idées esthétiques, certains romanciers français comme André Gide proposent une crise de la forme du roman que l'on perçoit par le concept de l'"œuvre ouverte"²¹⁴.

²¹¹ Guy SCARPETTA, *L'Artifice*, Paris: Grasset, 1988, p.131.

²¹² Mahan Pascal MINDIÉ, « L'esthétique du kitsch dans le roman français: débridement de la langue et dévergondage textuel dans *L'inceste* de Christine Angot et *L'événement* d'Annie Ernaux », *Synergies*, Royaume uni et Irlande n° 6, 2013, p.128.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Ce terme est emprunté à l'ouvrage d'Umberto Eco intitulé *L'œuvre ouverte*, Paris: Seuil, 1965. Dans les propos d'Umberto Eco: «Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et "close" dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est "ouverte" [...] en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée». Cet extrait est repris et cité par Jean-Yves TADIÉ, né en 1936, Professeur émérite à la Sorbonne (Paris IV), directeur des collections «Folio théâtre» et «Folio classique» chez Gallimard, ancien directeur de l'édition Pléiade d' « À la recherche du temps perdu » et critique littéraire, *La critique littéraire au XX^{ème} siècle*, Paris, Belfond, 1987, p.211. Nous expliquerons davantage ce concept dans la suite de notre étude.

Par ailleurs, la subversion que nous considérons comme l'une des formes de l'immoralisme, est illustrée dans l'œuvre romanesque des écrivains français par la mise en discours de certaines problématiques telles que l'homosexualité qui sont considérées comme sensibles à leur époque. Et par conséquent doit être traité avec parcimonie. Il suffit simplement de rappeler les auteurs cités ci-dessus, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Arthur Rimbaud et Paul Verlaine. Cependant, le livre qui est plus représentatif de cet aspect de l'immoralisme est *Si le grain ne meurt* d'André Gide. Elle est exemplaire pour démontrer la subversion dans la littérature française de l'entre-deux-guerres car dans cette œuvre autobiographique, l'auteur de *L'Immoraliste* avoue explicitement sans gêne son homosexualité en utilisant la première personne du singulier « je ». L'œuvre est donc subversive parce qu'à cette période de l'histoire littéraire française, aucun écrivain n'a osé à travers son esthétique littéraire avouer son anticonformisme sexuel. En réalité, par la littérature dite homosexuelle, ces écrivains français défendent la spécificité d'une œuvre romanesque dans laquelle, le sujet immoraliste est « un corps qui n'a plus d'autre lieu de reconnaissance que la spécificité de ses pratiques [subversives] »²¹⁵. En proposant une littérature homosexuelle, les romanciers subversifs défendent une inversion dans la représentation sociale des pratiques sexuelles. Ils invitent leurs contemporains à une révision des pratiques sexuelles admises communément. Ainsi, la subversion esthétique est une contestation des codes énonciatifs, linguistiques et génériques.

De ce qui précède, nous pouvons dire que la subversion²¹⁶ est une perversion de l'art, une dévalorisation, une déconstruction du genre romanesque français communément admis et un refus des pratiques conformistes. En un mot, on peut dire que la ligne de démarcation entre la subversion et l'immoralisme s'étiole du fait de leur interdépendance. Ils permettent aux écrivains français d'énoncer ce que nous pouvons qualifier de « roman immoraliste »²¹⁷.

Comme nous pouvons le constater, dans l'œuvre romanesque d'André Gide, l'immoralisme s'accompagne de la négation des normes esthétiques. On voit, en effet, que dans son œuvre, l'immoralisme peut se comprendre mieux avec la théorie de la

²¹⁵ Anne-Marie GRONHOVD, *Du côté de la sexualité. Proust, Yourcenar, Tournier*. Montréal: XYZ (Éditions), 2004, p.28.

²¹⁶ La subversion peut renvoyer au « [...] style d'une époque [...] de désagrégation des valeurs. [et] témoignerait d'une période où les valeurs esthétiques, en devenant autonomes, n'ont pu que se dégrader, perdre leur nécessité». Propos de Brosch, repris et cité par Guy SCARPETTA, *L'Artifice, op.cit.*, p.131.

²¹⁷ Nous nommons "roman immoraliste", toute œuvre romanesque qui s'inscrit dans l'anticonformisme moral et dans le défi esthétique de son époque.

déconstruction proposée par Jacques Derrida. En un mot, le défi esthétique dans les textes des romanciers français comme André Gide a pour rôle de déconstruire le texte littéraire, pour une subversion féconde.

I.1.4 . La subversion esthétique à travers la déconstruction littéraire.

I.1.4.1. La définition du terme déconstruction.

Selon *Le Petit Robert*, la déconstruction est le « Fait de déconstruire », un système social ou une notion. Pour Paul Robert, déconstruire un concept, c'est « Défaire par l'analyse (ce qui a été construit) »²¹⁸. En d'autres mots, la déconstruction d'une notion revient à lui faire perdre ses structures. Cette acception ne diffère pas de celle que propose le dictionnaire *Larousse*. Dans ce dictionnaire, la déconstruction signifie « Défaire la construction, la structure, l'organisation de quelque chose »²¹⁹. C'est dans cette même logique que s'inscrit le dictionnaire *Le Littré* qui propose deux définitions de la déconstruction dont la première correspond à une « Action de déconstruire ». La seconde désigne la déconstruction comme un terme de grammaire qui renvoie au « Dérangement de la construction des mots dans une phrase ». Cependant, le *Dictionnaire de français illustré* montre que la déconstruction est une « Décomposition, analyse d'une œuvre ou d'un ensemble »²²⁰. Ainsi, la déconstruction n'est pas un simple questionnement, car il permet de révéler que le discours peut signifier autre chose que ce qu'il énonce. En conséquence, l'on note que la déconstruction est une notion qui diffère de la négation et de la destruction.

I.1.4.2. L'historique de la déconstruction.

Étymologiquement, le terme, déconstruction dérive du préfixe privatif "dé" et du nom "construction." Le mot, déconstruction est d'un usage très rare jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle. À cette période, les grammairiens étaient les seuls à utiliser le terme "déconstruction" mais dans une variante particulière. Il s'agit, en effet, de déplacer les termes d'une phrase écrite dans une langue donnée et de les disposer selon l'ordre usité dans une autre pour en expliquer la signification. Les auteurs de l'ouvrage, *La culture générale de A à Z*, traitant de la déconstruction donnent un exemple typique: « [...], la phrase latine *Tuas ego hodie accipi*

²¹⁸ Paul ROBERT, *Le Petit Robert:dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, op.cit.*, p.1236.

²¹⁹ Larousse, *Larousse poche 2014:dictionnaire de la langue française*, Paris: Larousse, 2013, p.1324.

²²⁰ *Dictionnaire de français illustré*, Paris: Auzou, 2014, p.1235.

litteras » est déconstruite sous la forme « *Ego accepi hodie tuas litteras* » et correspond à l'ordre des mots de la phrase française: « J'ai reçu aujourd'hui votre lettre »²²¹.

Au XX^{ème} siècle, le lexème "déconstruction" tombe en désuétude. Mais, il renaît dans l'œuvre, *Marges de la philosophie*²²² de Jacques Derrida²²³. La notion de déconstruction est utilisée par Jacques Derrida, dans *De la grammatologie*, pour traduire les mots allemands de *Destruktion* et *Abbau* que le philosophe, Martin Heidegger²²⁴, emploie dans *Être et Temps*.²²⁵ Or, Jacques Derrida constate que toutes ces deux notions signifient dans ce contexte une opération qui porte sur la structure traditionnelle des concepts fondateurs de la métaphysique occidentale. Cependant, il se rend compte qu'en français, le mot « destruction » implique une réduction négative très proche de ce que Friedrich Nietzsche appelle la "démolition". Il décide donc de l'écarté. Il note à ce propos: « Je l'ai donc écarté. Je me rappelle avoir cherché si ce mot "déconstruction"(venu à moi de façon apparemment très spontané) était bien français »²²⁶. En réalité, le mot "déconstruction", même s'il existait déjà en français sert à Jacques Derrida à traduire deux termes. Le premier venant de Martin Heidegger est la "destruction", le second venant de Sigmund Freud, qui parle de "dissociation". Cependant, le philosophe révèle à travers ses travaux que ces deux lexèmes ne sont pas simplement freudien et heideggérien.

Le concept de "déconstruction" en tant que méthode d'interprétation des textes commencerait à se répandre au cours du colloque à la John Hopkins University de Baltimore sur le thème « Languages of criticism and the sciences of Man », en octobre 1966. Ce colloque a réuni plusieurs théoriciens et critiques littéraires tels que Roland Barthes, Tzvetan Todorov et Jacques Derrida. Le 21 octobre 1966, Jacques Derrida prononce une communication sur « la structure, le signe et le jeu dans le discours des Sciences humaines »²²⁷. En fait, le terme « déconstruction » apparaît pour rompre avec le conformisme.

²²¹ Catherine ROUX-LANIER & Daniel PIMBÉ & Frank LANOT & André ROPERT, *Culture générale. La culture générale de A à Z*, Hatier, Septembre 1998, p.161.

²²² Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Paris: Éd.de Minuit, 1972.

²²³ Jacques DERRIDA est un philosophe français, néo-structuraliste, ancien directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, professeur de l'Université de Californie.

²²⁴ Il est né le 26 septembre 1889 et décédé le 26 mai 1976.

²²⁵ Martin HEIDEGGER, *Être et temps*, Paris: Gallimard, 1986.

²²⁶ Jacques DERRIDA, *Psyché: inventions de l'autre*, Paris: Galilée, 1987, p.338.

²²⁷ Rostislav KOCOUREK, *Essais de linguistique française et anglaise*, Paris, Éditions Peeters, 2001, p.387.