

La déconstruction comme moyen de négation des normes préétablies.

Dans la même veine de la dimension subversive contenue dans l'œuvre littéraire, nous avons noté également le concept de la déconstruction, cher au philosophe Jacques Derrida, né le 15 juillet 1930 à El Biar en Algérie et décédé le 9 octobre 2004, à Paris. Cette attitude subversive du philosophe est perçue sous trois angles qui sont: le rejet des oppositions philosophiques traditionnelles, la contestation du structuralisme et la subversion de la différence.

Ainsi, la déconstruction perçue comme stratégie subversive se perçoit d'abord dans l'œuvre de Jacques Derrida par la déstabilisation des oppositions philosophiques traditionnelles. En d'autres termes, pour déstabiliser la métaphysique traditionnelle et ses convergences avec d'autres disciplines, le philosophe invente la théorie de la déconstruction. Toute l'œuvre de Jacques Derrida a pour but de remettre en cause les oppositions traditionnelles comme raison et folie dans la psychanalyse, masculin et féminin dans la théorie des genres, parole et écriture dans le domaine de la linguistique et sens propre et sens figuré. À ces termes, il faut ajouter les termes propres à la tradition philosophique réalité/apparence, présence /absence, intelligible/sensible et phénomène /essence. C'est d'ailleurs ce que fait André Gide dans son œuvre. Il rejette certaines oppositions traditionnelles de son époque. Pour lui, il ne faut pas classer les pratiques comportementales en Bon et Mauvais ou en Morale et contre la morale. Il soutient que la plupart des oppositions que l'on note dans la société française du XX^{ème} siècle est arbitraire. Ainsi, la critique faite par André Gide ne diffère pas de celle de Jacques Derrida. En fait, dès le début de ses analyses, Jacques Derrida révèle que toute la tradition philosophique occidentale est généralement construite à partir de diverses oppositions conceptuelles comme la nature et la culture, le corps et l'âme, le sensible et l'intelligible, la parole et l'écriture. Il constate que les études antérieures privilégient parmi les oppositions, un terme par rapport à l'autre. Cette idée se perçoit déjà dans son ouvrage, *De la grammatologie*, où le philosophe soutient que, depuis Platon, philosophe de la Grèce antique, l'intelligible est préférée au sensible, la parole à l'écriture. En élargissant ses analyses, Jacques Derrida révèle que de Platon à Rousseau et Lévi-Strauss, il y a une obsession traditionnelle de la parole qui domine sur l'écriture. Il porte une critique acerbe sur ce système métaphysique qu'il considère comme un *logocentrisme*. Par conséquent, il décide

de déconstruire la métaphysique occidentale, basée sur la détermination de l'être en tant que présence. Et, pour Jacques Derrida, il est inutile de vouloir enfermer la déconstruction dans la question de l'Être dans la mesure où elle peut porter sur divers domaines comme le langage, le discours, l'écriture, la vérité, la vie, le mot ou le signe. Pour cette raison, le philosophe fait appel à d'autres concepts comme le supplément, l'itérabilité, l'autre, la trace, la lettre, le gramme et l'archi-écriture défini comme le lieu où se défont les significations. Comme, nous le constatons, la déconstruction est chez Jacques Derrida plus qu'une langue. Dans *De la Grammatologie*, il met l'accent sur l'opposition entre la parole, l'oralité et sur l'écriture qui longtemps a été rejetée. Selon Jacques Derrida, l'écriture n'est pas antérieure à la parole. De ce fait, il rompt avec la conception traditionnelle de l'écriture et fait œuvre de subversion. C'est la raison pour laquelle il montre la nécessité d'une grammatologie, d'une science de l'écriture. Le philosophe souligne qu'on retrouve des traces de l'écriture chez certains écrivains philosophes tels que Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Nietzsche, Lévi-Strauss ou Friedrich Hegel même si la tradition métaphysique l'a dissimulé. Ainsi, grâce à la déconstruction, le philosophe réfléchit sur l'avenir de l'écriture qui présente toutes sortes de significations. En un mot, en contestant les oppositions philosophiques traditionnelles, Jacques Derrida renverse la pensée occidentale de l'époque qui était axée sur les dualités et les oppositions en proposant la multiplicité. Il y a donc subversion dans la mesure où, il rompt avec la philosophie traditionnelle. C'est d'ailleurs ce que fait l'auteur de *Corydon*. Il nie certaines oppositions de son époque telles que l'âme et le corps, l'intelligible et le sensible, la culture et la nature dans certains ouvrages comme *L'Immoraliste*, *Les Nourritures terrestres* et *Corydon*. Par ailleurs, la subversion derridienne, dans le contexte de l'œuvre littéraire, se perçoit également par la contestation du structuralisme.

I.1.4.3.2. La déconstruction contre le structuralisme: une stratégie de la subversion.

Parmi les formes de la subversion littéraire, existe la déconstruction apparaissant en réaction contre le structuralisme. La théorie de la déconstruction développée par Jacques Derrida s'inscrit dans le courant poststructuraliste, opposé au structuralisme de Ferdinand de Saussure. En fait, la déconstruction se définit également comme une réaction d'affranchissement intellectuel par rapport aux travaux des structuralistes qui étaient largement répandus. C'est la raison pour laquelle, dès le début de son ouvrage sur l'écriture, Jacques Derrida s'attaque au structuralisme en traitant de « l'invasion structuraliste »²²⁸

²²⁸ Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris VI, Collection "Tel Quel", Éditions du Seuil, 1967, p.9.

révélant que l'identité d'un signe s'établit en fonction des autres signes qui l'entourent. Ainsi, pour déconstruire, les travaux des linguistes, le philosophe va tenter de montrer les limites de la linguistique telle que conçue par Ferdinand de Saussure.

Le structuralisme, défendu par les théories de Ferdinand de Saussure, soutient que le signe se construit sur la relation nécessaire entre ce qu'on nomme, signifiant et signifié. Ainsi, la signification d'un signe est l'association d'un signifiant et de son signifié. En un mot, les théories de Ferdinand de Saussure indiquent généralement que le signifiant, c'est-à-dire la forme du signe renvoie au signifié, le contenu du signe. En fait, dans les années 1960-1970, le structuralisme a mis l'accent sur la nature arbitraire du signe linguistique comportant un signifiant et un signifié. C'est ainsi que Ferdinand de Saussure a montré que la signification d'un mot est arbitraire même s'il est convenue par convention sociale. Pour le linguiste, le signifiant et le signifié doivent être considérés en terme de présence et d'absence. Cette idée chère aux linguistes suscite une querelle entre eux et Jacques Derrida. La subversion se perçoit dans ce cas par le désir de l'auteur de la déconstruction, de lutter contre le structuralisme. Jacques Derrida considère qu'il faut remettre en question l'histoire métaphysique qui fonctionne sous le mode d'oppositions. Il réfute de ce fait, à travers la déconstruction du discours, le fixisme de la structure et propose une absence de structure²²⁹, de sens unique. Il rejette l'idée des linguistes, selon laquelle le rapport entre signifiant et signifié est univoque. Il montre qu'en réalité, le signifié n'est pas défini car il arrive que le signifiant que l'on énonce ne renvoie pas en effet à une image fixe du référent. Pour mieux expliquer la conception derridienne de la notion du signe, les théoriciennes, Lucie Guillemette et Josiane Cossette proposent l'exemple du mot « eau » qui peut renvoyer à un lac, aux gouttes d'eau, à une piscine, à la pluie, à un verre d'eau et au symbole chimique H₂O²³⁰. Par conséquent, chaque signifié peut renvoyer à un autre signifiant. Ce qui suscite une ouverture certaine du langage et surtout de la signification. Jacques Derrida montre ainsi que tout signe est signe de lui-même parce que le processus de signification peut procéder d'un renvoi infini de signifiant à signifiant. De même, dans le but de s'inscrire dans l'immoralisme, André Gide s'oppose à la nature arbitraire du signe linguistique. L'auteur de *Les Faux-monnayeurs* montre dans certaines œuvres telles que *Les Nourritures terrestres* que Dieu n'est pas un être transcendantal comme le définit la plupart de ses contemporains mais tout ce qui participe au

²²⁹ Lucie GUILLEMETTE & Josiane COSSETTE, « déconstruction et différance », dans Louis HÉBERT (dir.), *Signo* [en ligne] Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-differance.asp>, 2006, p.1.

²³⁰ *Idem*, p.2.

bonheur de l'homme. Dans cette perspective, André Gide révèle qu'un signe peut avoir plusieurs significations. Il apparaît ainsi que contrairement aux linguistes de cette époque, le signe n'a pas une signification socialement déterminée.

Nous pouvons tirer deux conclusions de ce fait. La première est le fait que le sens est toujours reporté, il ne faut donc pas trouver une présence au signifié parce que la signification est toujours en construction. La seconde, est que l'écriture littéraire n'a aucun récepteur déterminé. Pour André Gide, il faut aller au-delà de la relation directe entre signifiant et signifié et c'est ce qui justifie une part subversive de son œuvre romanesque.

En outre, selon, Jacques Derrida, « Il n'y a pas de hors-texte »²³¹. Faut-il croire que le philosophe veut nous enfermer dans le cercle hermétique du signe linguistique et particulièrement l'écriture? La réflexion doit donc s'installer dans le texte, tout d'abord. Il faut noter qu'en effet, la déconstruction que nous considérons comme une stratégie de la subversion, vise non seulement à poursuivre la démarche initiée par les linguistes, mais aussi à contester certaines conclusions. Le théoricien de la déconstruction montre que l'écriture a une fonction de suppléance²³² car elle marque le point « où le supplément se donne comme supplément de supplément, signe de signe, tenant lieu d'une parole déjà signifiante »²³³. La supplémentarité dont parle le philosophe révèle l'absence d'une présence²³⁴ du référent parce qu'un texte dit généralement plus que ce qu'il manifeste explicitement. Ainsi, le mot, considéré comme signe graphique se présente comme un signifiant dont le signifié renvoie à un autre signifiant « et jamais "la chose même", telle qu'elle se donnerait à voir, présente devant nous "en personne", "en chair et en os" »²³⁵.

L'entreprise déconstructrice et subversive de Jacques Derrida a pour but de mettre une distance entre le mot et la réalité. Il réfute l'idée d'une présence immédiate du sens dans la parole. Pour lui, il faut décortiquer le signe linguistique, faire une analyse critique des conventions arbitraires de la linguistique. Il s'oppose, à l'idée selon laquelle, le discours manifeste ce qu'il invoque comme référent. La théorie de la déconstruction vise à souligner

²³¹ Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p.227.

²³² Marie-Denise BOROS AZZI, *La problématique de l'écriture dans Les Faux-monnayeurs d'André Gide*, Paris: Lettres modernes, 1990, p.112.

²³³ Jacques DERRIDA, *De la grammatologie, op.cit.*, p.398.

²³⁴ Marie-Denise BOROS AZZI, *La problématique de l'écriture dans Les Faux-monnayeurs d'André Gide, op.cit.*, p.112.

²³⁵ Vincent DESCOMBES, *Le Même et l'autre*, Paris, Minuit, 1979, p.172.

que la réalité existentielle déborde généralement du cadre de l'expression parce que : « Le vouloir-dire ne sera jamais le double du sens »²³⁶. À partir des propos de Jacques Derrida, le sens est différé, dans la mesure où la vérité n'est jamais totalement donnée. C'est pourquoi, il énonce que cet écart crée une lecture multiple d'un texte. Et, André Gide l'a bien compris avant Jacques Derrida. L'écrivain français du XX^{ème} siècle, a senti très tôt que l'auteur d'un texte a toujours besoin de la collaboration du lecteur pour mieux comprendre son propre texte. Le texte peut donner indéfiniment son sens mais aussi, le dissimuler²³⁷. Pour André Gide, le texte littéraire peut dire plus ou moins que ce que l'auteur veut dire. En conséquence, l'on s'aperçoit que la déconstruction esthétique proposée par André Gide permet de déconstruire le système écriture/ signification. L'on peut dire que la déconstruction n'est donc pas synonyme de dissoudre ou détruire mais une analyse des structures discursives. Il apparaît ainsi que la déconstruction, défendue par André Gide et plus tard Jacques Derrida, se présente comme une subversion parce qu'elle prétend être le contre-pied du structuralisme. Dans la même veine de son activité déconstructive et subversive, Jacques Derrida invente un mot dont l'originalité est issue d'un déplacement orthographique, c'est la différ(a)nce. Il fait de la subversion qu'il justifie de plusieurs manières. Ainsi, dans les lignes qui vont suivre, nous traiterons de la différance et ressemblance que nous considérons comme la subversion de la différence.

I.1.4.3.3. La *Différance* et la ressemblance: la subversion de la différence.

Dans la question de la subversion littéraire, le terme "différance", tient une place cruciale, parce qu'elle s'oppose au concept de "différence", défendu par les structuralistes. Dans son texte intitulé, *Deconstruction, Theory and Practice*, Christopher Norris montre comment, en adhérant aux théories de Ferdinand de Saussure, les analyses faites par les structuralistes ont démontré que le langage n'est qu'un simple réseau différentiel de significations : "[...] there is no self-evident or one-to-one link between "signifier" and "signified"»²³⁸, « Il n'existe pas de lien auto-évident ou spécifique entre "signifiant" et "signifié" ». Dans ce sens, le langage peut être dit diachronique et dépend, en effet, d'un système structuré de différences qui crée un système de significations établies. Le vocable "différence" est récupéré par Jacques Derrida qui l'emploie pour justifier sa théorie de la différence dans l'unité. Cependant, pour défendre ses idées subversives, il propose un néo-graphisme, la "différance". Nous pensons que la subversion défendue dans l'œuvre d'André

²³⁶ Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, op.cit., pp.201-202.

²³⁷ Jacques DERRIDA, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

²³⁸ Christopher NORRIS, *Deconstruction, Theory and Practice*, New York, Methuen, 1981, p.25.

Gide peut être justifiée par ce terme cher à Jacques Derrida. En fait, pour l'auteur de *L'Immoraliste*, la différence entre les pratiques morales et celles jugées anticonformistes n'est qu'une fausse différence. D'où le terme « différance » proposé par Jacques Derrida. Pour André Gide, le plus important, n'est pas la différence entre deux types de comportements mais ce qui est utile pour notre propre bonheur, qu'il soit jugé bon ou mauvais par la société.

Le terme «différance» qui se distingue de la différence vient du mot différer qui renvoie à ajourner. La notion de différance²³⁹ est énoncée par le philosophe, pour la première fois, lors d'une conférence prononcée à Cerisy-la-Salle en 1959, intitulée « "Genèse et structure" et la phénoménologie" ». Quatre ans plus tard, il utilise ce néo-graphisme à la conférence présentée au Collège philosophique, ayant pour titre, *-Cogito et histoire de la folie*, en 1963. Dans ce texte, Jacques Derrida critique la thèse de Michel Foucault dans son œuvre, *Histoire de la folie à l'âge classique*²⁴⁰. Pour Jacques Derrida, la folie n'est pas exclue de la raison par la raison. En réalité, elle se trouve incluse, enfermée. Ainsi, c'est à travers les termes inclusion et exclusion que Jacques Derrida déconstruit la conception classique de la folie. De même, pour André Gide, les comportements moraux et anticonformistes ne s'opposent car tous deux participent au bonheur individuel de l'Homme. En 1963, dans son texte, *L'écriture et la différence*, à la page deux cent trente et neuf, Jacques Derrida mentionne brièvement la notion de différance. Pour la première fois, le 27 janvier 1968, il décide de donner une conférence ayant uniquement pour titre, la "différance"; ce texte est publié quelques temps après dans le *Bulletin de la société française de philosophie*, de juillet –septembre 1968. Dans la même année, ce texte, « la différance » apparaît dans l'ouvrage collectif, *Théorie d'ensemble*²⁴¹, où l'on trouve les textes de Michel Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva et Jacques Derrida. En 1972, sous la demande de Jacques Derrida, le texte, la « différance » est republié dans *Marges-de la philosophie*²⁴². Dès le début de son ouvrage, Jacques Derrida attire l'attention des lecteurs en affirmant que ce néo-graphisme, la différance, n'est ni un mot, ni un concept. Il souligne que contrairement au mot « différence », employé par les linguistes, le remplacement de la lettre "e" par "a", que nous constatons, a été calculé « dans le procès écrit d'une question sur l'écriture »²⁴³. Ainsi, l'opposition entre « la différance » et la « différence » concernant les deux voyelles « a » et « e » peut s'écrire ou se

²³⁹ Fr.wikipedia.org/wiki/jacques-Derrida, consulté le 18/04/2014.

²⁴⁰ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Gallimard, 2011.

²⁴¹ Jacques DERRIDA, « La différance », *Théorie d'ensemble*, Paris, Coll. Tel Quel, Seuil, 1968, pp.41-66.

²⁴² Jacques DERRIDA, *Marges-de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, pp.1-29.

²⁴³ *Idem*, p.4.

lire, mais ne s'entend pas. Ce constat permet à Jacques Derrida de conclure qu'il n'y a pas, en effet, une écriture phonétique. En d'autres mots, il y a écriture non-phonétique dans la parole. Pour le philosophe, il n'y a pas véritablement une opposition entre écriture et parole dans la mesure où le second terme inclut et refoule l'écriture. De ce fait, l'on note que le mot *différance* a une dimension subversive car elle déstabilise l'idée du structuralisme, qui est le sens dans la différence.

Par ailleurs, Jacques Derrida insiste sur le fait que le mot «différance» est rattaché au participe passé du verbe *différer* et renferme les deux significations de celui-ci. De prime abord, le verbe "*différer*" souligne l'idée d'une négation de l'identité²⁴⁴. La différence que l'on note généralement entre le signe écrit et ce qu'il représente démontre que le mot ne doit pas être considéré comme la chose. En outre, Jacques Derrida révèle que la différence est la racine qui exprime le mieux les diverses oppositions de concept « qui scandent notre langage »²⁴⁵. En d'autres mots, la différence est la racine commune qui permet de percevoir les oppositions à venir. Ainsi, nous pouvons dire qu'il y a une ressemblance entre la différence et la *différance* car les deux expriment, l'idée de l'opposition. De même, nous pouvons voir que le vocable subversif, *différance*, n'est pas entièrement éloigné du terme, *différence* parce que les deux notions sont issues du même verbe, *différer*. Ce qui nous permet de dire que la *différance* est en réalité, une fausse différence. C'est pourquoi, dans son œuvre, André Gide révèle que l'on ne doit pas chercher à dire que tel comportement est anticonformiste ou pas car c'est dans la différence que l'on s'épanouit.

Dans un second volet, la subversion se perçoit par la manière dont, Jacques Derrida caractérise, la différence et la *différance*. Le théoricien de la déconstruction affirme que le verbe *différer* signifie également *ne pas être identique* et *remettre à plus tard*. En revanche, le terme *différence*, ne contient aucune temporalisation, le délai ou l'expression *remettre à plus tard*. La *différance*, par contre, « devrait composer cette déperdition de sens »²⁴⁶. Il déclare aussi qu'en français, la terminaison en *ance* «reste indécise entre l'actif et le passif »²⁴⁷. Pour Jacques Derrida, le vocable *différance*, n'est pas simplement actif et passif. À travers le terme "*différance*", le philosophe fait mention des deux termes structuralistes de Ferdinand de

²⁴⁴ Marie-Denise BOROS AZZI, *La problématique de l'écriture dans Les Faux-monnayeurs d'André Gide*, *op.cit.*, p.114.

²⁴⁵ Jacques DERRIDA, *La Dissémination*, *op.cit.*, p.17.

²⁴⁶ *Idem*, p.8.

²⁴⁷ *Idem*, p.9.

Saussure. Ce sont, l'arbitraire du signe et surtout son caractère différentiel. Il réfute cette idée en soutenant qu'il ne peut traiter d'arbitraire car le système des signes est généralement constitué par des différences. Toutefois, pour Jacques Derrida, chaque concept s'inscrit dans un jeu de différences. La différance est donc « le mouvement de jeu qui "produit"[...] ces différences, ces effets de différences »²⁴⁸. La différance devient pour le philosophe, le processus subversif qui permet aux signifiants de se substituer à l'infini. Dans la même veine, le théoricien de la différance montre que l'écriture est subordonnée à la parole. Pour mieux clarifier cette thèse, il prend le cas d'une lettre. Il souligne qu'on écrit généralement à quelqu'un, lorsqu'il est absent. Or, on parle en présence du destinataire. Ainsi, l'écriture sert à « signifier en l'absence du destinataire ou du locuteur »²⁴⁹. Ce passage souligne que le signe graphique substitue le signe oral. En somme, le terme *différance* met en lumière la distance infranchissable et temporelle entre la chose et le mot; et mine le mot mimesis en littérature.

De ce qui précède, nous pouvons dire que la déconstruction est un concept subversif. Elle permet, de prime abord, à Jacques Derrida de déstabiliser les oppositions philosophiques traditionnelles. De plus, nous avons noté la déconstruction contre le structuralisme, dans la mesure où, André Gide a voulu rompre avec certaines théories structuralistes, en soutenant qu'un signe peut renvoyer à plusieurs significations. Enfin, la dernière forme de la subversion derridienne est celle de la différance. Grâce à ce terme, il propose une fausse différence et souligne que l'écriture est subordonnée à la parole.

Pour finir, parmi les formes de l'immoralisme dans le contexte de l'œuvre littéraire, nous avons reconnu la subversion que nous venons de traiter dans les travaux qui précèdent. Nous allons à présent essayer de montrer comment cette subversion se manifeste dans l'œuvre romanesque d'André Gide. Comme nous l'avons démontré dans les lignes qui précèdent, la subversion littéraire se perçoit au plan moral et esthétique. Et, dans l'œuvre romanesque d'André Gide la morale et l'esthétique sont indissociables car ces deux syntagmes lui permettent de s'inscrire dans l'immoralisme. En d'autres mots, la subversion esthétique dans l'œuvre romanesque d'André Gide que nous analyserons dans les lignes qui suivent est un soutien à la subversion morale.

²⁴⁸ *Idem*, p.12.

²⁴⁹ Vincent DESCOMBES, *Le Même et l'autre*, *op.cit.*, pp.171-172.

I.2. La subversion esthétique comme stratégie de contestation des normes littéraires dans l'œuvre romanesque d'André Gide.

En ce qui concerne la dimension de la subversion contenue dans l'œuvre romanesque d'André Gide, nous avons reconnu plusieurs syntagmes chers à l'écrivain français. Ce sont notamment: le néo-classicisme, la mise en abyme, l'acte gratuit, la sotie et le paratexte, l'œuvre ouverte et la négation du symbolisme. Ces divers éléments révèlent que pour cet écrivain français de l'entre-deux-guerres, il faut refuser le conformisme des formes de la création et renouveler constamment l'esthétique de l'écriture de son époque. Ainsi, cette subversion esthétique devient pour André Gide la déconstruction littéraire qu'il justifie de diverses manières. En d'autres mots, l'on note que la subversion est très active dans l'œuvre romanesque d'André Gide et sept textes paraissent emblématiques de cet aspect des choses. Ce sont notamment: *Les Faux-monnayeurs*, *La Symphonie Pastorale*, *Les Nourritures terrestres*, *Paludes*, *Corydon*, *L'Immoraliste* et *Les caves du Vatican*. En conséquence, c'est à travers ces œuvres que nous démontrerons que l'immoralisme dans l'œuvre d'André Gide est subversif et à un rapport avec la subversion qui a des implications esthétiques.

I.2.1 . André Gide: déconstructeur et constructeur du néo-classicisme.

André Gide ne montre pas seulement son indifférence à la morale bourgeoise. Il s'en prend également à l'esthétique littéraire. De prime abord, il s'oppose à l'esthétique classique. En fait, le classicisme est devenu un sujet central dans le groupe de la *Nouvelle Revue Française* au début des années 1900-1910. Ce classicisme représente un élément de base de la subversion dans l'œuvre d'André Gide. Les années 1902-1914 selon le découpage proposé par l'historien de la critique française, spécialiste de Marcel Proust, critique littéraire, Antoine Compagnon²⁵⁰ déterminent la querelle des Lettres qui ouvre le XX^{ème} siècle. À cette époque, le classicisme s'oppose au romantisme. Au cours de cette période, André Gide restreint la question du classicisme à une pure et simple question idéologique. Selon Éric Marty, né le 3 janvier 1955 à Paris, Professeur de littérature française contemporaine à l'Université Paris VII-Diderot, auteur d'une thèse de doctorat d'État sur son édition du *Journal* de Gide à Paris-IV, en 1996, membre senior de l'institut universitaire de France depuis 2013 et membre du jury du prix de littérature André Gide depuis 2014, lors de la polémique entre André Gide et Barrès:

²⁵⁰ Antoine COMPAGNON, *Barrès contre les Aliborons*, Université Paris IV- Sorbonne, Columbia University. Consulté sur [www.fabula.org/atelier.php?Barr / . 26 egrave / . 3Bs_ contre_les _Aliborons](http://www.fabula.org/atelier.php?Barr%20%2F%2026%20e%20grave%20%2F%203Bs%20contre%20les%20Aliborons), consulté le 12/6/2012.

Gide, l'assaillant, maîtrisait les termes du débat, mais dès lors que les nationalistes ont pris en otage le terme même de classicisme, il se trouve dans une position plus tacticienne, plus tortueuse, d'autant que bientôt, il n'est plus seul en cause, il représente peu ou prou la NRF²⁵¹.

Le terme « assaillant », employé par Eric Marty révèle la rupture qu'il y a entre André Gide et les nationalistes car pendant cette période, les partisans de la *Nouvelle Revue Française* sont considérés comme des « anti-français », à cause des « Soupçons récurrents autour de l'homosexualité de ses principaux animateurs, qui lui sont associés »²⁵². En fait, ceux-ci revendiquent la légitimité des pratiques sexuelles non admises. Ils s'inscrivent ainsi dans une pratique comportementale subversive.

L'objectif d'André Gide en s'opposant au classicisme est « [...] De reconfigurer le concept de classicisme dans un sens qui l'arrange, et qui, soit déconnecté de toute périodisation historique »²⁵³. En d'autres termes, André Gide souhaite redéfinir le classicisme afin de l'inscrire dans une dialectique proprement personnelle. C'est la raison pour laquelle, « Tout en feignant d'adhérer à l'idéal classique, dont les idéologies de l'Action Française veulent faire un passage obligé, Gide en renverse à peu près tous les présupposés »²⁵⁴. Dans son assertion, la France est « La patrie et le dernier refuge du classicisme »²⁵⁵. Cependant il ajoute aussitôt ceci : « Et pourtant, en France même, y eut-il jamais plus grands représentants du classicisme que [...], Goethe [...] ? »²⁵⁶.

Si, André Gide présente ce dernier comme le véritable classique, il montre que pour lui, le classique désigne l'être qui refuse de se soumettre au rationalisme socratique et la morale Kantienne. Cette admiration de Faust Goethe montre l'influence de cet auteur dont André Gide s'inspire pour refuser la morale religieuse. Et, cette opposition d'André Gide à la morale se perçoit à la définition qu'il redonne au classicisme :

L'œuvre d'art classique raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur [...]. L'œuvre est d'autant plus belle que la chose soumise était d'abord révoltée [...] Le véritable classicisme

²⁵¹Éric MARTY, « Fabula, Atelier littéraire: Gide et les "classiques" », *Fabula*, [en ligne] [www.fabula.org/atelier.php?Gide_et_les_\"classiques\"](http://www.fabula.org/atelier.php?Gide_et_les_\). Consulté le 02/03/2014.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ André GIDE, « Introduction au théâtre de Goethe », *Essais critiques*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Masson, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1999, p.761. Ou voir *cahiers de la petite Dame* tome I, édition établie, annotée et présentée par Claude Martin, Gallimard, 1973, p.61-62, lors de la séquence 1920-1921 contre l'enquête de La Renaissance.

²⁵⁶ *Idem*, p.279.

ne comporte rien de restrictif ni de suppressif; il n'est point tant conservateur que créateur; il se détourne de l'archaïsme et se refuse à croire que tout est dit²⁵⁷.

C'est-à-dire que le classicisme s'inscrit dans les normes, du conformiste; définition que ne partage guère André Gide. Pour lui, le véritable classicisme revendique une liberté totale contre les valeurs morales. Le classicisme selon l'écrivain français n'est donc pas synonyme de soumission, ni d'obligation mais une liberté de l'artiste, un processus subjectif propre à l'individu. Cette nouvelle orientation qu'André Gide donne au vocable "humanisme", se vérifie également dans ses propos où il définit le classicisme:

"La perfection classique implique, non point certes une suppression de l'individu (peu s'en faut que je ne dise: au contraire) mais la soumission de l'individu, sa subordination, et celle du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre. C'est la mise en évidence d'une hiérarchie"²⁵⁸.

En effet, les termes « soumission » et « subordination » démontrent que le classicisme auquel André Gide renonce est axé sur l'ordre, la mesure, l'équilibre et l'harmonie. Henri Peyre partage ce point de vue lorsqu'il affirme que « Le classicisme du XVII^{ème} siècle impliquait l'acceptation de son temps et de son milieu »²⁵⁹. Or, André Gide en traitant de néo-classicisme soutient qu'il convient de s'opposer aux valeurs de son milieu et de son temps. Et en cela, l'écrivain français de l'entre-deux-guerres a une attitude subversive.

À partir de la justification qu'il donne du terme « classicisme », Éric Marty révèle que le classicisme joue deux rôles complémentaires chez André Gide:

Le classicisme joue alors deux rôles en apparence opposés mais profondément complémentaires. D'un côté, le classicisme joue le rôle d'écran. Faisant de Gide le maître de la langue française, il place Gide du côté de la loi, voire même comme le meilleur gardien de la loi, et cette position est en effet un écran ou un abri sous lequel Gide peut dissimuler l'ambiguïté des deux maîtrises qu'il tente de déployer, celle des jeunes âmes et des jeunes corps. D'un autre côté, le classicisme cesse de jouer ce rôle d'écran (qui ne vaut que pour la société), il est authentiquement, sans hypocrisie l'espace pédérastique [...] il constitue l'espace même où les deux maîtrises sont dans la pratique une seule et même maîtrise: la maîtrise pédérastique. Alors, en effet, le classicisme n'est plus un écran, il devient le fétiche que Gide ne cesse de quêter et de trouver partout où il le peut²⁶⁰.

En d'autres termes, le classicisme que revendique André Gide conduit inévitablement vers la défense de la pédérastie. Cette défense des pratiques sexuelles subversives est ce qui

²⁵⁷ *Idem*, p.280 (janvier 1921).

²⁵⁸ André GIDE, *Incidences*, Paris, Nouvelle Revue Française, Gallimard, 1924, pp.211-212. Ce texte a été aussi publié dans *La Renaissance Politique, littéraire et artistique*, 8 janvier 1921 et dans la *Nouvelle Revue française* de mars 1921, *Œuvres Complètes*, p.279.

²⁵⁹ Henri PEYRE, *Qu'est-ce que le classicisme?* Nizet, 1964, p.238.

²⁶⁰ Éric MARTY, « Fabula, Atelier littéraire: Gide et les "Classiques" », *op.cit.*

pousse Éric Marty à conclure que « Gide est plutôt un " anti-classique" »²⁶¹. Cependant, pour André Gide, même s'il revendique des pratiques comportementales que l'on qualifie d'immoralistes, il est le seul et vrai classique français:

Ayant fait résider le principal secret du classicisme dans la modestie, je puis bien vous dire à présent que je me considère aujourd'hui comme le meilleur représentant du Classicisme. J'allais dire le seul;[...]²⁶².

Ainsi, cette différence soulève une question: Pourquoi l'idéal néo- classique apparaît en ce moment précis dans l'œuvre d'André Gide? Comme nous l'avons montré, ce néo-classique est une arme de combat pour se libérer des valeurs esthétiques et morales.

Pour André Gide, l'écriture est un moyen et un but. Moyen d'expression des idées mais aussi un but, celui d'exprimer son immoralisme. Chez André Gide, on a donc le passage d'une littérature classique liée à une morale critique et négative à une tendance néo- classique révélatrice de son immoralisme. En un mot, « Dans cette querelle, les enjeux littéraires, moraux et, finalement, idéologiques sont donc indissociables »²⁶³. Cette tendance néo-classique d'André Gide est soutenue par certains éléments qui manifestent son indifférence aux valeurs de la société. Elle se manifeste par sa rupture, ou si l'on veut son éloignement, avec la conception du roman classique. Il y a dans son œuvre un refus du modèle esthétique qu'impose la communauté.

I.2.2 . André Gide et la rupture avec le roman classique.

André Gide, après avoir posé les bases d'un Néo- classicisme comme exemple de littérature pure, poursuit sa réflexion sur le roman du XIX^{ème} siècle dans son *Journal des Faux-monnayeurs*:

Et ce pur roman, nul ne l'a point non plus donné plus tard; non, pas même l'admirable Stendhal, qui, de tous les romanciers, est peut être celui qui s'en approche le plus. Mais, n'est-il pas remarquable que Balzac, s'il est peut être le plus grand de nos romanciers, est sûrement celui qui mêla au roman et y annexa, y amalgama, le plus d'éléments hétérogènes, et proprement inassimilables par le roman; de sorte que la masse d'un de ses livres reste à la fois une des choses les plus puissantes, mais bien aussi les plus troubles, les plus imparfaites et chargées de scories de toute notre littérature²⁶⁴.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² André GIDE, *Essais critiques, op.cit.*, p.281.

²⁶³ Jean-Michel WITTMANN, *Gide politique. Essai sur les Faux-monnayeurs*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p.110.

²⁶⁴ André GIDE, *Le Journal des Faux-monnayeurs, Œuvres complètes*, tome XIII, Édition Martin- Chauffeur, Nouvelle Revue Française, 1937, p.543.

André Gide s'attaque au roman classique et particulièrement, celui d'Honoré de Balzac dont il définit comme un amalgame d'« éléments hétérogènes et proprement inassimilables », c'est-à-dire, tout ce qui ne mérite pas d'apparaître dans une œuvre. Le rejet du roman balzacien est lié à sa rupture avec le naturalisme et le réalisme. De prime abord, cette prise de position d'André Gide s'explique par la « crise du roman » qui pousse certains auteurs, André Gide l'un d'eux, à être méfiant vis-à-vis du réalisme. Cette méfiance d'André Gide vis-à-vis des réalistes se lit clairement dans son œuvre, *Souvenirs et voyages*:

Pour chacun de mes compagnons il en allait à peu près de même; et l'erreur n'était pas de chercher à dégager quelque beauté et quelque vérité d'ordre général de l'inextricable fouillis que présentait alors le réalisme; mais bien, par parti pris, de tourner le dos à la réalité²⁶⁵.

En réalité, à travers cette opposition au roman réaliste classique, l'œuvre romanesque d'André Gide, prêche les anti-valeurs, en ce sens qu'elle déconstruit les bases culturelles supposées immuables de la société. Cette déconstruction apparemment volontaire et préméditée, se lit facilement dans *Les Faux-monnayeurs*. Elle révèle sa détermination par la transmutation des valeurs traditionnelles. L'un des premiers procédés dont André Gide se sert pour rompre avec le roman classique est la mise en abyme.

1.2.2.1. La mise en abyme: renouvellement esthétique du roman.

La mise en abyme est une part active de l'immoralisme dans l'œuvre romanesque d'André Gide. Ainsi, en ce qui concerne la subversion littéraire contenue dans l'œuvre romanesque d'André Gide, la mise en abyme est un élément primordial car il lui permet de rédiger ce qu'il qualifie de "roman pur". La mise en abyme dans les textes d'André Gide dont le rôle est de déconstruire le texte littéraire, pour une subversion active se perçoit dans *Les Faux-monnayeurs*, *Paludes* et *Corydon*.

Comme nous l'avons précisé, la mise en abyme, concept utilisé par André Gide pour exprimer son immoralisme trouve diverses illustrations dans ses ouvrages. Parmi celles-ci figure *Les Faux-monnayeurs* qui est la plus évidente. Et, pour y parvenir, il décide de soutenir son œuvre par un fait divers:

²⁶⁵ André GIDE, *Souvenirs et Voyages*, édition présentée, établie et annotée par Pierre MASSON, avec la collaboration de Daniel DUROSAY et Martine SAGAERT, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2001, p.255.

J'ai ressorti ce matin les quelques découpures de journaux ayant trait à l'affaire des faux- monnayeurs. [...] Je crois qu'il faut partir de là sans chercher plus longtemps à construire à priori²⁶⁶.

André Gide choisit pour cela un principe singulier de la narration, celui de faire, comme il le dit lui-même: « Raconter mon roman »²⁶⁷. Aussi, il décide de « ne jamais exposer d'idées qu'en fonction des tempéraments et des caractères »²⁶⁸. En ce qui concerne le style, l'écrivain précise:

Le style des *Faux-monnayeurs* ne doit présenter aucun intérêt de surface, aucune saillie. Tout doit être dit de la manière la plus plate, celle qui fera dire à certains jongleurs: que trouvez-vous à admirer là-dedans²⁶⁹?

Cette rénovation du genre romanesque par André Gide a pour soubassement la mise en abyme. Dans *Les Faux-monnayeurs*, la mise en abyme se perçoit par le carnet du personnage romancier d'Édouard, dans la mesure où ce dernier est entrain d'écrire un roman qui se nomme *Les Faux- monnayeurs*. Ainsi, il existe un roman dans le roman *Les Faux-monnayeurs* intitulé *Les Faux-monnayeurs*. Nous pouvons citer également le journal d'Édouard qui forme « dans le récit une enclave qui évoque irrésistiblement l'image du "blason dans le blason"²⁷⁰. Ces divers récits traitent un sujet identique. Ce sont les amours illégitimes, le vol, l'homosexualité et le suicide d'un jeune adolescent Boris. Le roman d'Édouard a également les mêmes personnages et la même structure que celle d'André Gide. D'ailleurs, Édouard pense au roman qu'il doit écrire:

Il songe au roman qu'il prépare, qui ne doit ressembler à rien de ce qu'il a écrit jusqu' alors. Il n'est pas assuré que *Les Faux-monnayeurs* soit un bon titre. Il a eu tort de l'annoncer. [...] Il n'est pas assuré non plus que le sujet soit très bon. Il y pense sans cesse et depuis longtemps mais il n'en a pas écrit encore une ligne. Par contre, il transcrit sur un carnet ses notes et ses réflexions²⁷¹.

À partir des propos de l'actant-sujet romancier Édouard, la mise en abyme a une fonction critique. Elle se définit comme une réflexion sur le processus d'énonciation, sur l'écrit romanesque. Cette introspection a pour but de déconstruire le roman traditionnel. C'est sans

²⁶⁶ André GIDE, *Les Faux-monnayeurs* (1), S.I, Éditions Gallimard, 2009, p.20.

²⁶⁷ *Idem*, p.11.

²⁶⁸ *Idem*, p.13.

²⁶⁹ *Idem*, p.80.

²⁷⁰ Lucien DÄLLENBACH, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, *op.cit.*, p.45.

²⁷¹ André GIDE, *Les Faux- Monnayeurs* (1), *op.cit.*, p.78.

nul doute pour cette raison que Claude Martin souligne: « Gide faisait déjà un livre [...] du romancier dévoré par ses propres problèmes de romancier »²⁷². En conséquence, la mise en abyme est une déconstruction du roman traditionnel. Mais, c'est justement cela qui dénote l'idée de subversion esthétique.

Dans la question de la subversion esthétique dans l'œuvre d'André Gide, la mise en abyme que l'on note dans *Les Faux-monnayeurs* se vérifie également dans *Paludes*. Ainsi, cette œuvre sert également à l'écrivain, André Gide, de s'inscrire dans la subversion esthétique et partant l'immoralisme. Cet ouvrage se caractérise par une nouvelle esthétique, une nouvelle structure et un nouveau genre. C'est donc un livre qui marque la subversion qui se traduit ici par la modernité²⁷³ au XX^{ème} siècle.

Dans cet ouvrage, nous avons des auteurs et des récits qui s'emboîtent et assurent une cohésion formelle au texte. Il y a d'abord l'œuvre écrite par André Gide dont le titre est *Paludes*. Ensuite, nous avons le *Journal* de l'actant-sujet Tityre qui est mis en abyme dans le récit que tente de rédiger le narrateur. Ce récit est lui-même une mise en abyme du récit d'André Gide. En fait, le *journal* fragmentaire de Tityre renvoie à l'agenda et aux feuilles volantes d'un *Paludes* qui n'est pas fragmentaire. Ainsi, cette mise en abyme instaure « [...] Un jeu de correspondances, d'échos et d'interactions qui non seulement rendent lisibles les enjeux et les processus à l'œuvre, mais aussi favorisent la "rétroaction" de l'œuvre sur la vie »²⁷⁴. Cette notion d'autoréflexivité, est énoncée clairement par André Gide:

J'ai voulu indiquer dans cette *Tentative amoureuse* l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie. [...] Nulle action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C'est cette réciprocité que j'ai voulu indiquer; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est soi; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même²⁷⁵.

²⁷² Claude MARTIN, « Gide et le "Nouveau roman" » in *Entretiens sur André Gide: du 6 au 14 septembre 1964*, sous la direction de Marcel ARLAND et Jean MOUTON, Paris et La Haye: Mouton, 1967, P.225.

²⁷³ Michel RAIMOND, « Modernité de *Paludes* », in *Australian journal of French studies*, VII, /75, p.67. En fait, « La dernière décennie du XIX ième siècle est exceptionnellement riche de promesses. Elle contient en germes bien des orientations de la littérature à venir ». Aussi, cette question de la modernité se perçoit dans le texte de Matthew Escobar, "L'abyme différenciée: vers une nouvelle approche de la mise en abyme" dans *Gide et la tentation de la modernité*, Robert Kopp, Gallimard, 2002, p.371.

²⁷⁴ Alain GOULET, « Aux sources de la mise en abyme. La "rétroaction du sujet sur lui-même" », *Elseneur*, Numéro 11, « De L'auteur au sujet de l'écriture », Caen: Presses Universitaires de Caen, décembre 1996, p.112.

²⁷⁵ André GIDE, *Journal (1889-1939)*, op.cit., p.41.

Quoi qu'il en soit, cette "enclave" a pour « "principale propriété de refléter l'œuvre, de la mettre en miroir et d'en proposer une "réplique miniaturisée" »²⁷⁶. Il apparaît ainsi qu'André Gide veut rejeter la conception traditionnelle du romancier, c'est-à-dire son objectivité et son insensibilité. Pour lui, l'écrivain est forcément influencé par son œuvre et même au cours de l'écriture. Il énonce que l'œuvre peut par conséquent participer au changement moral de l'écrivain. En fait, André Gide s'inscrit dans l'immoralisme qu'il défend de diverses manières.

Par ailleurs, l'intertextualité créée par la mise en abîme a pour conséquence, le dédoublement narratif dans la mesure où chaque roman a son propre narrateur, aboutissant ainsi à une multiplicité de voix: la polyphonie. Ainsi, André Gide déconstruit la conception traditionnelle du roman basée sur un seul écrivain, sur une seule voix. Par cet acte subversif, il déconstruit la lecture traditionnelle et horizontale de l'œuvre. Il propose une lecture subversive qui est en réalité « une lecture nouvelle, comme verticale, dans l'épaisseur soudain partiellement résumée du texte, à partir duquel on s'enfonce plus profondément »²⁷⁷. En se basant généralement sur le modèle de la mise en abyme, la présence d'un autre romancier entraînant d'écrire un roman, l'auteur lui-même se voit contraint à lire un roman entraînant de se produire. C'est ce que nous observons dans *Corydon*. Œuvre dans laquelle, le personnage Corydon veut publier une défense de la pédérastie. Ainsi, *Corydon* est un ouvrage qui permet de révéler la subversion dans l'œuvre littéraire d'André Gide.

Par la mise en abîme, André Gide exprime ses pratiques immoralistes à travers son dédoublement en acteur et spectateur. Ce qui lui permet de révéler son indifférence aux valeurs admises. En se basant sur cette forme littéraire, il a la prétention de revendiquer la légitimité des pratiques sexuelles non permises. Pour ce faire, il présente une démarche de forme scientifique et philosophique et s'exprime dans un essai sous forme de dialogue socratique. De nombreux auteurs ont déjà eu recours à ce genre de dialogue. Nous prendrons, à titre d'exemple, le philosophe grec Platon qui le fait agréablement bien dans son ouvrage intitulé: *Le banquet*²⁷⁸.

²⁷⁶ Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, op.cit., p.10.

²⁷⁷ Centre Culturel international de Cerisy-la Salle, *Entretiens sur André Gide: du 6 au 14 septembre 1964*, op.cit., P.229.

²⁷⁸ PLATON, *Le banquet*, Paris: Librio, 1992.

Déjà en 1946, André Gide considérait *Corydon* comme le plus utile de ses livres, au niveau de la forme, malgré cela, il n'a jamais été satisfait. Huit ans auparavant, il note: « Mon *Corydon* n'est pas ce qu'il aurait pu être, et si je pouvais le réécrire, ce serait tout différemment. J'ai voulu raffiner, ruser »²⁷⁹. Vingt-deux ans après la publication de cet ouvrage, le même sentiment d'insatisfaction demeure:

Sa forme même ne me satisfait guère aujourd'hui, ni cette façon d'esquiver le scandale et d'attaquer le problème par feinte procuration. C'est aussi que, dans ce temps, je n'étais pas assez sûr de moi-même: je savais que j'avais raison; mais je ne savais pas à quel point²⁸⁰.

En fait, André Gide se rend compte qu'en créant un dialogue entre *Corydon* et un hétérosexuel, il dissimule sa pensée. Cette mise en abyme dans l'œuvre d'André Gide permet « L'expression distanciée des intentions de l'auteur, de ses visées conscientes comme inconscientes »²⁸¹.

Mais quelles sont ses intentions? À cette interrogation, nous sommes en droit de penser que la mise en abyme se présente chez André Gide comme une stratégie de contestation des valeurs de son époque. En effet, la mise en abyme lui permet de poser la problématique de l'écriture romanesque, il affirme ainsi sa détermination à se libérer des valeurs esthétiques et morales. Par ce procédé-la mise en abyme- il pose la problématique de la rénovation du genre romanesque:

Après *Les Faux-monnayeurs*, après Joyce, après la *Nausée* il semble que l'on s'achemine de plus en plus vers une époque de la fiction où les problèmes de l'écriture seront envisagés lucidement par le romancier, et où les soucis critiques, loin de stériliser la création, pourront au contraire lui servir de moteur²⁸².

Sans ambages, et comme nous l'avons souligné à maints endroits, c'est contre les valeurs morales qu'André Gide s'oppose. Son but est de renouveler ces « valeurs sur lesquelles nous vivons »; ce qui paraît comme « une nostalgie d'adolescence »²⁸³. Cette opposition farouche d'André Gide face à l'esthétique et à la morale se manifeste par la

²⁷⁹ André GIDE, *Journal, [III] (1939-1949)*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, p.608.

²⁸⁰ André GIDE, *Journal II: 1926-1950*, édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1997, p.287.

²⁸¹ Alain GOULET, « Aux sources de la mise en abyme. La " rétroaction du sujet sur lui- même" », *Elseneur*, Numéro 11, « *De L'auteur au sujet de l'écriture* », Caen: Presses Universitaires de Caen, décembre 1996, p.112.

²⁸² Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les éditions de Minuit, 1963, p.11.

²⁸³ Daniel MOUTOTE, « *Corydon* en 1918 », *Bibliothèque des Amis d'André Gide (BAAG)*, Numéros 78-79, avril-juillet 1988, p.24.

présence du pronom personnel sujet « je » dans des textes tels que: *Corydon*, *Paludes* et son œuvre autobiographique *Si le grain ne meurt*.

Cette manière d'écrire de l'auteur de *L'Immoraliste* a été génératrice de diverses formes d'écriture subjectives. Philippe Lejeune donne le nom d'espace autobiographique à cette « stratégie visant à constituer la personnalité à travers les jeux les plus divers de l'écriture »²⁸⁴. Ce qui revient à dire que ses sujets sont juste l'expression de sa contestation de la morale:

Ces œuvres autobiographiques peuvent [...] être considérées comme un cas particulier de fictions où il se trouve simplement que l'auteur, le narrateur et le personnage renvoient à la même identité sociale²⁸⁵.

Autrement dit, « Tout se passe comme s'il n'avait pas à écrire qui il est, mais à l'être en l'écrivant »²⁸⁶. Pierre Masson et Jean Claude abordent le problème dans le même sens:

Dans cette espèce d'ascèse du moi, le moi ne s'efface pourtant que pour renaître exprimé supérieurement. C'est à travers l'expression littéraire de Gide, dans ses fictions, qu'on pourra donner une expression à ses conflits intimes, découvrir sa vérité intime et la manifester progressivement²⁸⁷.

Pour André Gide, écrire est un moyen exécutoire; cela constitue un besoin, une nécessité qui lui permet d'exprimer son opposition aux valeurs esthétiques et morales. En somme, « il lui fallait écrire pour vivre »²⁸⁸. Dans cette perspective, écrire des œuvres pour contester la morale bourgeoise et ses valeurs, est pour André Gide, une « nécessité intérieure »²⁸⁹, celle de se libérer de toutes contraintes extérieures.

Dans la même veine de montrer son indifférence aux valeurs, André Gide écrit une œuvre qu'il nomme *sotie*. En fait, la subversion esthétique dans l'œuvre romanesque d'André Gide se perçoit aussi par la *sotie* et le paratexte.

²⁸⁴ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p.165.

²⁸⁵ Alain GOULET, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris: Minard « Bibliothèque des Lettres Modernes », 1986, p.686.

²⁸⁶ Philippe LEJEUNE, *Gide et l'autobiographie in André Gide 4, Méthodes de lecture*, Paris, Minard, 1974.

Texte reproduit sous le titre: «Gide et l'espace autobiographique», in *Le pacte autobiographique, op.cit.*, p.171.

²⁸⁷ Pierre MASSON & Jean CLAUDE, *André Gide et l'écriture de soi*: Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p.68.

²⁸⁸ Alain GOULET, *André Gide, écrire pour vivre*, Paris, José Corti, «Les essais», 2002, p.78.

²⁸⁹ Roger MARTIN DU GARD, *Notes sur André Gide, 1913-1951*, Paris, Gallimard, 1951, p.45.

I.2.2.2. *Paludes*, la sotie et le paratexte: une déconstruction littéraire.

Dans la même optique de défendre ses idées immoralistes, André Gide se base sur certains éléments tels que la sotie et le paratexte qui démontrent que cette subversion est également esthétique. Cette subversion que l'on note à travers ces concepts cités ci-dessus paraît véritablement dans son œuvre *Paludes*.

André Gide refuse de nommer son œuvre *Paludes* non pas comme un roman mais une sotie dix-neuf ans après sa publication. Pourquoi, le choix d'un nouveau genre? Quelle est l'intention de l'auteur? Pour une bonne compréhension, donnons une définition brève de la sotie médiévale:

La sotie à la fin du Moyen-âge est un genre comique du théâtre profane qui se situe entre la moralité et la farce. La moralité, le plus souvent écrite et jouée par des confréries porte à la scène des thèmes didactiques et moraux, qui le plus souvent tournent à la satire politique et religieuse. La farce est également d'intention satirique, mais moins allégorique et plus concrète, elle met en scène des situations réalistes. La sotie tient des deux genres mais est dotée d'une convention précise: les rôles sont tenus par des fous, déguisés spécialement et affublés de noms suggestifs.²⁹⁰

À vrai dire, le choix de la sotie révèle la volonté d'André Gide de contester la morale religieuse. C'est ce qui explique le choix des sujets qui n'ont aucune conscience morale, des fous. D'ailleurs, le narrateur et Tityre sont comparables à des fous car leurs actions et leurs mots font rire les lecteurs.

En outre, à travers la sotie André Gide veut montrer qu'il n'est plus sous l'influence du romantisme. Il explique d'ailleurs son choix en ces termes:

Pourquoi j'appelle ce livre Sotie? [...]C'est pour manifester que ce ne sont pas à proprement parler des romans. Il m'apparaît que je n'écrivis jusqu' aujourd'hui que des livres ironiques, dont sans doute voici le dernier²⁹¹.

Ainsi, nous avons affaire à une satire, et à l'auteur de demander «Satire de quoi»? André Gide porte un regard critique sur le monde littéraire de son époque:

-J'arrange les faits de façon à les rendre plus conformes à la vérité que dans la réalité; c'est trop compliqué pour vous expliquer cela maintenant, mais il faut être persuadé

²⁹⁰ Pierre LE GENTIL, *La littérature française du Moyen Âge*, Paris: Armand Colin, 1968, p.174.

²⁹¹ George PAINTER, *André Gide*, Paris: Mercure de France, 1968, p.118.

que les événements sont appropriés aux caractères; c'est ce qui fait les bons romans; [...] ²⁹².

Par ailleurs, pour souligner la subversion esthétique dans son œuvre, l'écrivain français bouleverse l'esthétique romanesque de son époque à travers le paratexte. Il est formé par le péritexte et l'épitéxte. C'est un texte qui accompagne le récit sans faire partie du récit lui-même. Pour Jean Pierre Bertrand:

Le paratexte institue un protocole de lecture, en fournissant des indications plus ou moins explicites, sur l'auteur, l'éditeur, le genre (roman, poésie, essai), mais aussi en orientant la lecture selon les intentions de l'auteur. Chaque élément du paratexte prépare, dirige et canalise la lecture du livre qu'il entoure ²⁹³.

Le paratexte comporte plusieurs éléments comme le titre, la dédicace, l'épigraphe, l'avertissement, l'envoi, l'alternative et la table des phrases les plus remarquables. Le titre *Paludes*, ne donne aucune précision explicite sur le sens de l'œuvre. En fait, le vocable *Paludes* désigne le marais, c'est-à-dire, une nappe d'eau stagnante généralement peu profonde recouvrant un terrain envahi par la végétation. Et, c'est cette stratégie utilisée par André Gide qui soutient son désir de présenter les idées subversives. La subversion que l'on note dans l'œuvre *Paludes* d'André Gide apparaît également par la dédicace.

En ce qui concerne la dédicace, nous avons: « Pour mon ami EUGENE ROUART j'écris cette satire de quoi ». Elle ne donne pas assez de précision pour comprendre l'œuvre. La seule chose que nous savons est que c'est une satire c'est-à-dire un discours qui s'attaque à quelque chose en se moquant. Toutefois, cette chose reste inconnue parce que l'auteur précise, « de quoi »?

En un mot, l'objet de la satire reste inconnu par le lecteur. Or, selon Bertrand, « S'il est bien un genre qui, par excellence, se définit en regard de son objet, c'est la satire » ²⁹⁴. En conséquence, en refusant de rendre explicite la dédicace de son œuvre, André Gide nie l'une des normes du roman traditionnel qui précise généralement la dédicace. Il subvertit donc cette norme esthétique afin de révéler son immoralisme. Cette subversion esthétique se lit également par l'avertissement proposé par André Gide dans *Paludes*.

²⁹² André GIDE, *Paludes*, *op.cit.*, p.94.

²⁹³ Jean-Pierre BERTRAND, *Paludes d'André Gide*, Paris, Gallimard, 2001, p.30.

²⁹⁴ *Idem*, p.34.

Quant à l'avertissement et la table des phrases, ils attirent l'attention de tout lecteur. André Gide pense qu'il sera plus intéressant de nouer un contrat de lecture entre l'auteur et le lecteur. Il donne à chaque lecteur, la possibilité de donner une signification singulière à l'œuvre littéraire. Ce qui démontre encore, pour André Gide, la volonté de supprimer toute volonté extérieure à l'individu. Il exprime donc la liberté de l'homme quant à ses choix comportementaux et à ses valeurs. Par conséquent, dans l'avertissement, il note que le sens de l'œuvre dépend également du lecteur qui collabore avec l'auteur: « Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. [...] Un livre est toujours une collaboration [...] -Attendons de partout la révélation des choses; du public, la révélation de nos œuvres »²⁹⁵.

André Gide révolutionne ainsi le rapport entre l'auteur, le lecteur et le sens de l'œuvre. Ce n'est donc plus à l'auteur d'expliquer son œuvre mais au lecteur d'attirer l'attention de l'auteur sur la signification profonde de l'œuvre. Il rejette ainsi l'idée selon laquelle « l'écriture est encore saisie comme parole sacrée qu'un lecteur passif, apôtre discipliné, absorbe, dont il s'emplit et qui le fonde »²⁹⁶. Et, c'est ce qui crée la subversion esthétique dans cette œuvre de l'auteur de *L'Immoraliste*.

Même si l'auteur prétend que l'envoi correspond à la poésie en vers, on ne peut qu'avec peine s'accorder avec André Gide. Il se moque du symbolisme et particulièrement de la poésie. C'est pourquoi, tout son discours est porté sur une critique acerbe de la poésie. En d'autres mots, l'œuvre *Paludes* d'André Gide se définit comme une déconstruction de l'esthétique des romantiques.

Concernant l'alternative, elle reste précise. L'auteur insiste sur le fait que l'importance de l'œuvre n'est pas la finalisation, mais surtout le progrès qui aboutit à cette œuvre²⁹⁷.

En somme, André Gide manifeste une rupture totale au niveau esthétique et idéologique. Ce qui démontre que la subversion dans l'œuvre d'André Gide est éthique et esthétique. Le paratexte dont le but est de guider le lecteur vers une première signification de l'œuvre reste dérisoire. Pour André Gide, il faut renverser le schéma classique qui a toujours fait de l'auteur le tout puissant. Il présente le lecteur comme la première personne susceptible

²⁹⁵ *Idem*, p.11.

²⁹⁶ Valérie MICHELET, « André Gide: un nouveau contrat de lecture au tournant du siècle », Actes du colloque *Gide et la tentation de la modernité*, Mulhouse, 2001, Paris, Gallimard « Cahiers NRF », 2002, pp.19.

²⁹⁷ Jean-Pierre BERTRAND, *Paludes d'André Gide, op.cit.*, p.42-43.

d'expliquer une œuvre littéraire. En conséquence, André Gide attend que son lecteur devienne son collaborateur, cela ne peut se faire que sous la forme d'une « collaboration [...] innovante »²⁹⁸. Ainsi, il conteste les normes et les traditions en adaptant le paratexte à son gré. On peut s'interroger, comment André Gide fait-il pour mieux convaincre son lecteur à accepter son idéologie libératrice? Avant de répondre à cette question, il convient de rappeler qu'au cours de la phase théorique, nous avons précisé que l'œuvre ouverte est une forme de subversion esthétique dans l'œuvre littéraire de certains écrivains anticonformistes du XX^{ème} siècle littéraire français comme André Gide. C'est ainsi que dans le souci d'une meilleure orientation de notre sujet de recherche, nous allons montrer comment l'œuvre ouverte en tant que forme de subversion esthétique se perçoit dans l'œuvre romanesque de l'auteur de *La porte étroite*.

1.2.2.3. L'œuvre ouverte d'André Gide: une révolution esthétique et une tactique du refus de la morale.

L'œuvre ouverte est une part active de l'immoralisme dans l'œuvre d'André Gide. Ainsi, en ce qui concerne la dimension de la subversion dans l'œuvre littéraire d'André Gide existe le concept d'œuvre ouverte. Cette subversion se lit dans *Les caves du Vatican*, *Paludes* et *L'Immoraliste*.

Dans la conception d'André Gide, toute œuvre littéraire doit être ouverte car il n'y a pas de vérité unique mais des vérités. 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. C'est cette incapacité de l'écrivain à maîtriser sa narration qui traduit la subversion dans ces œuvres citées ci-dessus.

C'est finalement le cas dans l'œuvre d'André Gide. Pour montrer son opposition aux valeurs morales, il met intentionnellement, dans ses ouvrages, à la disposition du lecteur, un minimum d'informations. Ce rapport implicite qui s'inscrit entre la volonté d'André Gide et une réponse du lecteur, renvoie à une dialectique entre la forme et l'ouverture. Contrairement aux romanciers du XIX^{ème} siècle, comme Honoré de Balzac qui ont une maîtrise narrative;

²⁹⁸ Jean-Michel WITTMANN, *Symboliste et déserteur. Les œuvres «fin de siècle» d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, 1997, p.112.

André Gide démontre que généralement le meilleur romancier a une non maîtrise de la narration:

Le mauvais romancier construit ses personnages; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu qui ils sont. [...] J'ai écrit le premier dialogue entre Olivier et Bernard et les scènes entre Passavant et Vincent, sans du tout savoir ce que je ferais de ces personnages, ni qui ils étaient. Ils se sont imposés à moi, quoi que j'en aie²⁹⁹.

En effet, dans *Le journal des Faux-monnayeurs*, publié en 1926, il révèle que véritablement l'écrivain ne maîtrise pas les pratiques comportementales de ses sujets. D'ailleurs, contrairement à certains auteurs qui maîtrisent leur actant, André Gide conteste cette conception en prouvant le contraire. Ce n'est plus l'auteur qui influence son sujet mais c'est ce dernier qui le domine: « [...] Mes personnages m'entraînent »³⁰⁰. Pour cette raison, André Gide dans sa description de l'ouverture dynamique de l'œuvre romanesque considère le roman comme une activité périlleuse et cruciale pour l'auteur:

"Il faut d'abord chercher à se connaître", lis- je dans l'interview d'Henri Bordeaux (Annales). Curieux conseil! Se connaître; c'est bien la dernière chose à laquelle l'artiste doit prétendre; et il n'y peut arriver que par ses œuvres, qu'en les produisant. C'est du moins le cas de tous les grands artistes. Et ceci explique la froideur de certaines œuvres: lorsque l'artiste "se connaissait". Le meilleur moyen pour apprendre à se connaître, c'est de chercher à comprendre autrui³⁰¹.

Ce qui revient à dire que l'œuvre permet à l'écrivain de mieux se connaître grâce à l'interprétation des lecteurs. André Gide précise à cet effet dans ses réflexions sur l'œuvre de Fiodor Dostoïevski:

Le véritable artiste reste toujours à demi inconscient de lui-même, lorsqu'il produit. Il ne sait pas au juste qui il est. Il n'arrive à se connaître qu'à travers son œuvre, que par son œuvre, qu'après son œuvre Dostoïevski ne s'est jamais cherché; il s'est éperdument donné dans son œuvre. Il s'est perdu dans chacun des personnages de ses livres; et c'est pourquoi dans chacun d'eux on le retrouve. [...] C'est en leur prêtant vie qu'il se trouve³⁰².

En fait, l'ouverture de l'œuvre romanesque en perpétuel devenir crée un dialogue entre l'auteur et l'écrivain qui se manifeste généralement dans l'œuvre d'André Gide par des questions laissées en suspens, bien de fois, à la fin des récits. Jugeons-en par le dernier paragraphe de *Les Caves du Vatican*:

²⁹⁹ André GIDE, *Journal des Faux-monnayeurs*, dans *Romans et récits, Œuvres lyriques et dramatiques II*, op.cit., p.552.

³⁰⁰ *Idem*, p.554.

³⁰¹ André GIDE, *Journal I, (1887-1925)*, op.cit., p.1171.

³⁰² André GIDE, « Conférence du vieux Colombier I », *Dostoïevski, [1923], Essais critiques*, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1999, p.561.

Il sera bientôt temps que Geneviève le quitte; mais il attend encore; il écoute, penché sur elle, à travers son souffle léger, la vague rumeur de la ville qui déjà secoue sa torpeur. [...] se livrer?³⁰³

Cette pratique participe de la volonté d'André Gide de bouleverser l'esthétique romanesque. Comme nous le constatons à travers ce passage ci-dessus, la fin du roman prend pour lui une importance capitale. La plupart de ses œuvres s'achèvent brusquement, non point par épuisement du sujet, qui doit donner l'impression de l'inépuisable, mais au contraire, par son élargissement et par une sorte d'évasion de son contour. Il ne doit pas se boucler, mais s'éparpiller, se défaire³⁰⁴. Avec *Paludes*, nous ne connaissons pas une œuvre close, achevée car: « Un livre mais un livre, [ne peut être] clos, plein, lisse comme un œuf »³⁰⁵. Cette fin brusque des romans d'André Gide est le fil rouge de la subversion esthétique qui se perçoit dans *L'Immoraliste*:

Pourtant il n'ignore pas comment ni de quoi vit sa sœur; il en parlait auparavant d'un ton qui n'indiquait aucune gêne. Est-ce donc qu'il était jaloux? – Du reste, ce farceur en est arrivé à ses fins; car moitié par ennui, moitié par peur de perdre Ali, depuis cette aventure je n'ai plus retenu cette fille. Elle ne s'en est pas fâchée; mais chaque fois que je la rencontre, elle rit et plaisante de ce que je lui préfère l'enfant. Elle prétend que c'est lui qui surtout me retient ici. Peut-être a-t-elle un peu raison...³⁰⁶

Comme nous pouvons le remarquer, André Gide refuse de donner une résolution finale à la situation de son actant-sujet Michel. Il opte pour un dénouement ouvert qui exprime une possibilité de continuation parce que la vie elle-même n'est pas close. Ce refus de conclure révèle à nouveau l'esthétique subversive de l'écrivain car ses contemporains étaient habitués à voir une œuvre qui est toujours close à la fin du récit. Cependant, André Gide donne à chaque lecteur l'indépendance de proposer diverses connotations possibles à l'histoire racontée. En conséquence, l'on s'aperçoit du désir d'André Gide qui contrairement à ses contemporains proposent une « mise en jeu du sens »³⁰⁷. pour révéler sa subversion esthétique. Il déconstruit au niveau de la réception de l'œuvre littéraire, le rapport objectif entre le lecteur et l'auteur en proposant un rapport subversif.

Le problème de la clôture de l'œuvre romanesque a fait l'objet d'un débat entre André Gide et Martin du Gard. André Gide le dit clairement en ces termes, « Martin du Gard

³⁰³ André GIDE, *Les Caves du Vatican*, op.cit., p. 873.

³⁰⁴ André GIDE, *Journal des Faux-monnayeurs*, op.cit., p.556.

³⁰⁵ André GIDE, *Paludes*, op.cit., p.112.

³⁰⁶ André GIDE, *L'Immoraliste*, op.cit., p.472.

³⁰⁷ Alain GOULET, « Jeux de miroir paludéens: l'inversion généralisée », *BAAG*, n°77, vol.XVI, janvier 1988, p.31.

reproche à mes dialogues d'être des monologues rompus. L'un des deux interlocuteurs n'est-là, dit-il, manifestement que pour accoucher l'autre et lui permettre de s'exprimer »³⁰⁸. En traitant André Gide d'« accoucheur », il soutient qu'à travers les questions, il amène ses interlocuteurs à découvrir les vérités enfouies. Claudia Bouliane, doctorante à l'Université McGill, dont l'axe de recherche actuelle est les rapports entre la littérature française de l'entre-deux-guerres et la société ne pense pas autrement quand elle écrit dans son article, " Le démonisme d'André Gide: le pouvoir de l'induction":

La technique de Gide pour agir sur le lecteur, de même que pour maintenir le perpétuel devenir nécessaire à l'ouverture dialogique de ses œuvres, est analogue à celle qui constitue le noyau de l'ironie socratique: interrogeant sans jamais fournir de réponse, multipliant les points de vue sur le sujet et les angles d'approche de la question, il suscite la perplexité chez son lecteur- interlocuteur³⁰⁹.

Pour André Gide, il n'y a pas de vérité unique mais plusieurs vérités. De ce fait, chaque individu doit découvrir sa propre vérité en lui. Ainsi, il est inconvenable de circonscrire ou limiter les pratiques comportementales. Chaque individu choisit une pratique comportementale selon son point de vue. Par conséquent, le concept de l'œuvre ouverte permet également à André Gide de s'opposer aux normes sociétales et d'exprimer son immoralisme.

En outre, dans son désir de contester l'œuvre romanesque, André Gide démontre que le travail de l'écrivain ne peut commencer sans l'accord total du lecteur:

Pour moi j'estime que je n'ai rien fait tant que je n'entraîne pas avec moi mon lecteur, avec tout son faix de réticences et d'objections. [...] ce qui m'importe ce n'est pas d'aller loin moi-même, mais d'y mener autrui³¹⁰.

Plus tard, dans son *Journal des Faux-monnayeurs*, il précise à cet effet que:

Ce n'est point tant en apportant la solution de certains problèmes, que je puis rendre un réel service au lecteur; mais bien en le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont je n'admets guère qu'il puisse y avoir d'autre solution que particulière et personnelle³¹¹.

³⁰⁸ André GIDE, *Journal des Faux-monnayeurs*, *op.cit.*, p.579.

³⁰⁹ Claudia BOULIANE, « Le démonisme d'André Gide: le pouvoir de l'induction », *Fabula / Les colloques*, Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945), UR: <http://www.fabula.org/colloques/document1841.php>, page consultée le 17 mars, 2014.

³¹⁰ André GIDE, *Journal I, (1887-1925)*, *op.cit.*, p.1102-1103.

³¹¹ *Idem*, p.527.

À travers son œuvre, André Gide pousse son lecteur à adopter une attitude singulière et unique. Cette lecture plurielle, en revanche, permet de saisir la richesse et la profondeur des significations que peut contenir un texte. Et, mieux encore, il note:

Puis, mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l'opération; addition, soustraction, peu importe: j'estime que ce n'est pas à moi de la faire. Tant pis pour le lecteur paresseux, j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle. Le public préfère toujours qu'on le rassure. Il en est dont c'est le métier. Il n'en est que trop³¹².

À partir des propos d'André Gide, le lecteur doit fournir un travail intellectuel. C'est ce qui apparaît dans le passage ci-dessous, dans lequel il écrit une lettre à son ami Scheffer qui donne au sujet Michel de *l'Immoraliste*, un certain nombre de ses caractéristiques les plus secrètes:

" Mon cher Scheffer,

"Vous avez écrit sur mon *Immoraliste* une étude excellente et dont je vous remercie beaucoup. Vous racontez parfaitement le livre; vous tracez à souhait l'évolution de mon héros, marquez fort bien les étapes, le moment " où la vie physique et la vie intellectuelle s'équilibrent en lui", le plateau, puis, " la vie physique", par l'élan acquis, l'emportent. On me reproche d'avoir fait mon héros malade. Je crois, et vous l'avez senti, qu'il importait qu'il devînt bien portant; qu'il ne l'eût pas toujours été- que " la chair "(pour parler protestant) prît son élan de loin pour ainsi dépasser " la mesure". Et je crois que vous pensez de Michel ce que je crois qu'il est bon d'en penser, ce que je crois que j'en pense moi-même³¹³.

André Gide convient avec le critique que ce sont les désirs de la chair qui amènent Michel à nier toutes ses valeurs morales. Toutefois, l'auteur et son lecteur divergent sur certains points:

Mais, dites-vous, la littérature le consolant, etc.: non, je ne pense pas que Michel puisse jamais écrire. Sa chaleur, vous le sentez bien, n'est qu'ardeur; elle brûle sans réchauffer; les mots se friperaient sous sa plume. [...]Mais cela vous le savez bien, et le *je*, que je me suis trouvé contraint d'employer, ne trompera que les imbéciles qui ont besoin qu'un Chactas vienne leur montrer que, *si* René est dans Chateaubriand, Chateaubriand n'est pas dans René. [...] Qu'un bourgeon de Michel soit en moi, il va s'en dire; [...] Que de bourgeons nous portons en nous, cher Scheffer, qui n'éclorent jamais que dans nos livres...³¹⁴

En d'autres mots, à travers cet échange entre André Gide et son ami Scheffer, le romancier comprend que même s'il n'est pas Michel de *l'Immoraliste*, les pratiques comportementales subversives qu'il choisit expriment sa liberté de vivre en dehors de toute volonté extérieure, la morale chrétienne, par exemple. Ainsi, André Gide écrit pour être relu comme le précise une lettre de Francis Jammes datée de juin 1902: « J'ai voulu lire

³¹² *Idem*, p.557.

³¹³ André GIDE, « Notice », dans *Romans, récits et soties, œuvres lyriques, op.cit.*, p.1514.

³¹⁴ *Idem*, pp.1514-1515.

L'Immoraliste avidement, comme on regarde un paysage de haut, pour, ensuite, le pouvoir relire à loisir »³¹⁵.

En fait, à travers le concept de l'œuvre ouverte, André Gide pousse son lecteur à adopter une perspective unique et individuelle. Cette lecture plurielle en revanche, permet de saisir la richesse et la profondeur des significations que peut contenir un texte. La diversité des interprétations que suggère André Gide permet de saisir d'autres aspects du monde. C'est le lecteur qui effectue lui-même, dans le désordre des signes, un réseau de relations.

Par conséquent, l'œuvre ouverte telle qu'elle apparaît dans l'œuvre d'André Gide est une communication liée à l'informel qui contient une information et aussi une forme. Ainsi, il pose des jalons de son immoralisme en prouvant que l'œuvre littéraire est un message énigmatique et complexe, ouvert à une infinité d'interprétations car plusieurs signifiés cohabitent au sein d'un seul signifiant.

Il renverse de ce fait, la position du lecteur. Il ne se contente plus de recevoir passivement la signification du texte car il implique de sa part un travail d'invention et d'interprétation. La relecture qui lui permet de prendre conscience que les signes de la société ne sont pas contradictoires mais cohérents dans les multiples facettes qu'ils abordent. En montrant à travers le concept de l'œuvre ouverte qu'il n'y a pas de vérité générale mais des vérités individuelles et particulières, André Gide se convainc que ceux qui s'insurgent contre les pratiques immoralistes dans ses textes ont une lecture et une connaissance restreintes de l'œuvre littéraire. L'ouverture dans l'œuvre littéraire d'André Gide ne désigne pas un espace libre en opposition à un espace clos. En fait, l'œuvre romanesque est selon André Gide, un lieu où l'on voit apparaître le déploiement de la présence au monde. À travers elle, le spectateur-participant qui est le lecteur a la possibilité de choisir ses directions et ses valeurs soit en s'incluant, soit en s'excluant des pratiques culturelles, esthétiques et comportementales admises communément.

En réalité, en se servant de la stratégie de l'œuvre ouverte, André Gide s'adresse à l'intelligence de ses interlocuteurs afin de leur faire reconnaître le caractère véridique et légitime de son point de vue et précisément de ses choix esthétiques et moraux. Pour ces diverses raisons, il se convainc que le symbolisme qui domine ses premières œuvres ne peut conduire à la liberté de l'écrivain.

³¹⁵ *Ibidem*.