

Revue des sciences humaines, n° 7, Kluwer, 1999, p. 16-178

Alain Goulet

## LES RUSES DE L'ÉCRITURE DU DÉSIR DANS LA TENTATIVE AMOUREUSE

La sexualité est liée, de manière singulière et complexe, à la fois à la prohibition verbale et à l'obligation de dire la vérité, de cacher ce que l'on fait et de décrypter qui l'on est.

Michel Foucault, « Technologies of the self », dans *Dits et écrits*, 1988

Lorsqu'en mai 1893 Gide compose sa *Tentative amoureuse*<sup>1</sup>, il a vingt-trois ans. Il vient d'écrire à Marcel Drouin et de noter dans son *Journal* :

J'ai vécu jusqu'à vingt-trois ans complètement vierge et dépravé ; affolé tellement qu'enfin je cherchais partout quelque morceau de chair où pouvoir appliquer mes lèvres.<sup>2</sup>

Jusque-là, et notamment dans l'œuvre qu'il vient de terminer, *Le Voyage d'Urien*, il s'est appliqué à déjouer les pièges du désir, à s'opposer de toutes ses forces à ses tentations obsédantes par une résistance obstinée :

[...] moi, je ne les suivis pas, - [...] par trop grand désir au contraire, tant m'avait toujours attiré le fond mystérieux des ondes.<sup>3</sup>

1. L'essentiel de *La Tentative amoureuse* est écrit lors du séjour dans la famille Laurens, du 17 au 26 mai 1893 (voir C. Martin, *André Gide ou la vocation du bonheur*, Paris, Fayard, 1998, p. 196).

2. *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1951, p. 33 (mars 1893). La lettre du 18 mars 1893 à Marcel Drouin, où se retrouve le même énoncé, est citée par Y. Davet, *Autour des « Nourritures terrestres »*, p. 44-45, par Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard, t. II, 1957, p. 216, et par C. Martin, *op. cit.*, p. 189.

3. *Le Voyage d'Urien*, dans *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1958, p. 36.

Mais à quoi bon vaincre le désir, si c'est pour sombrer dans l'ennui et le sentiment d'échec :

... désirs ! au moins à résister nos âmes s'occupaient-elles encore ; nous n'avons pas cédé ; nous souhaitions que les désirs s'en aillent, et quand ils sont partis, maintenant comme l'ennui s'étend sans fin sur la mer grise !<sup>4</sup>

reconnaissait Urien. Alors, conforté par la lecture des *Revenants* d'Ibsen et des *Élégies romaines* de Goethe, qui l'aident à se « délivrer des entraves d'une morale puritaine »<sup>5</sup>, il décide de « tenter de vivre » :

Je vais écrire mon essai de l'amour pour me guérir de ces pensées.<sup>6</sup>

écrit-il à M. Drouin après le constat cité plus haut.

Ce sera *La Tentative amoureuse*, mais dès le départ, cet acquiescement au désir semble bien n'être qu'un leurre, une feinte, ou plutôt une manœuvre dilatoire pour tenter non pas cette fois de le sublimer comme dans *Les Cahiers d'André Walter*, non plus de lutter frontalement contre lui comme dans *Le Voyage d'Urien*, mais d'en reconnaître expérimentalement la nature, d'imaginer comment il pourrait être vécu et à quoi il pourrait conduire, selon la loi du « bourgeon » que Gide énoncera plus tard, à propos de *L'Immoraliste* :

Que de bourgeons nous portons en nous [...] qui n'écloront jamais que dans nos livres ! [...] Mais si, par volonté, on les supprime tous, *sauf un*, comme il croît aussitôt, comme il grandit ! [...] Pour créer un héros ma recette est bien simple : prendre un de ces bourgeons, le mettre en pot – tout seul – on arrive bientôt à un individu admirable. Conseil : choisir de préférence [...] le bourgeon qui vous gêne le plus. On s'en défait du même coup.<sup>7</sup>

Peut-être aussi l'intention est-elle inconsciemment plus retorse. Car il semble bien que la démonstration soit délibérément truquée,

4. *Ibid.*, p. 41.

5. Hommage à Goethe, cité par C. Martin, *André Gide ou la vocation du bonheur*, Paris, Fayard, 1998, p. 188 et « Goethe », dans *Rencontres*, Neuchâtel et Paris, Ides et Calendes, 1948, p. 89.

6. Lettre du 18 mars 1893 à Marcel Drouin, citée par C. Martin, *André Gide ou la vocation du bonheur*, Paris, Fayard, 1998, p. 189.

7. Lettre à Scheffer, *CŒuvres complètes d'André Gide*, NRF, t. IV, 1933, p. 616-617.

jouée à l'avance, de sorte qu'elle manifesterait à Madeleine, la destinataire privilégiée inscrite dans le récit, combien une vie selon le désir est impensable entre eux deux.

Donc, dans *La Tentative amoureuse*, Gide accepte de faire sa place au désir, mais d'emblée il proclame que c'est pour mieux le tenir à distance, le maintenir dans son statut de « rêve », et moins l'appriivoiser qu'en triompher :

Nos livres n'auront pas été les récits très véridiques de nous-mêmes, – mais plutôt nos plaintifs désirs, le souhait d'autres vies à jamais défendues, de tous les gestes impossibles. Ici j'écris un rêve qui dérangeait par trop ma pensée et réclamait une existence.<sup>8</sup>

écrit-il dans son avant-propos. Pourquoi se montrer si catégorique ? Pourquoi cette « autre vie » que lui dessinera Luc serait-elle « à jamais défendue » et « impossibles » les gestes du désir ? Et si les jeux sont faits, quelle autre ouverture laisse prévoir la fin de cet avant-propos : « Et chaque livre n'est plus qu'une tentation *différée* » (c'est nous qui soulignons) ?

Dans son premier ouvrage, *Les Cahiers d'André Walter*, conçu « comme une longue déclaration, une profession d'amour »<sup>9</sup>, il reconnaissait déjà sa gêne et sa peur du désir, du sien et de celui de l'âme aimée<sup>10</sup>. Hanté maintenant par le désir, tout en semblant avoir pris son parti de la résistance et du refus de Madeleine<sup>11</sup>, il peut faire la démonstration que, de toute façon, le désir vécu en couple, avec la femme aimée, ne peut être que rencontre éphémère, qu'il ne peut se déployer que si l'on renonce à la pensée, et qu'il

8. *La Tentative amoureuse*, dans *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1958, p. 71. Désormais, sauf indication contraire, les numéros entre parenthèses renvoient à *La Tentative amoureuse* dans cette édition.

9. *Si le grain ne meurt*, dans *Journal 1939-1949, Souvenirs*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1954, p. 519.

10. Voir par exemple : « Les corps me gênaient : ils me cachaient les âmes. *La chair ne sert de rien* : ce serait l'immatérielle étreinte » ; « Pour ne pas troubler sa pureté, je m'abstiendrai de toute caresse [...] de peur qu'après elle ne désire davantage, que je ne pourrais pas lui donner » (*Les Cahiers d'André Walter*, Gallimard, « Poésie », 1986, p. 75 et 81).

11. Cf. cette lettre d'août 1893 à Élie Allégret : « Oui tout s'est aggravé (c'est le mot le meilleur) amours, luttes, tristesses et refus. La résistance de Madeleine est obstinée », *Cahiers André Gide*, n° 17, 1998, p. 410.

restreint considérablement les horizons de la vie et de l'action. Le « fil à la patte » de Thésée<sup>12</sup> n'est pas loin ! Mais que le désir amoureux se révèle une impasse avec une femme n'empêche pas qu'il soit bien là, de sorte qu'implicitement se pose la question de son objet et de son emploi. Très vite, dans le « Traité », se font jour d'autres désirs qui se cristalliseront sur un mystérieux parc entrevu au-delà de la mer. Et si la question semble suspendue après la déception du parc abandonné, le retour penaud des deux chevaliers qui avaient voulu courir seuls l'aventure, et aussi l'évocation sur le mode de l'irréel d'un rêve d'une vie commune avec l'âme-sœur, il reste que ces pages servent de prélude au voyage en Afrique du Nord avec Paul-Albert Laurens, et qu'elles peuvent être éclairées par le long discours par lequel Gide ouvrira sa deuxième partie de *Si le grain ne meurt* :

J'entrevis enfin que ce dualisme discordant pourrait peut-être bien se résoudre en une harmonie. [...] Quand en octobre 93, je m'embarquai pour l'Algérie, ce n'est point tant vers une terre nouvelle, mais bien vers *cela*, vers cette toison d'or, que me précipitait mon élan.<sup>13</sup>

Sans doute est-ce cette soif d'« une terre nouvelle » et le mirage de cette « toison d'or » qui servent d'horizon implicite à cette *Tentative amoureuse*. C'est peut-être ce que laisse entendre la mention qui clôt l'œuvre : « Été 1893. / Yport et La Roque » (p. 85). Yport, près de Fécamp, c'est la propriété des Laurens où Gide a écrit l'essentiel de l'œuvre, tout en amorçant avec Paul leur projet de voyage<sup>14</sup> ; La Roque, c'est le lieu où il la révisait, tandis que Madeleine y vient lui rendre visite pendant trois semaines, après une longue séparation.

## I

*La Tentative amoureuse*, c'est d'abord une fable, l'histoire de la rencontre de Luc et de Rachel et de leur déprise inéluctable. Mais

12. *Considérations sur la mythologie grecque*, dans *Œuvres complètes d'André Gide*, NRF, t. IX, 1935, p. 153.

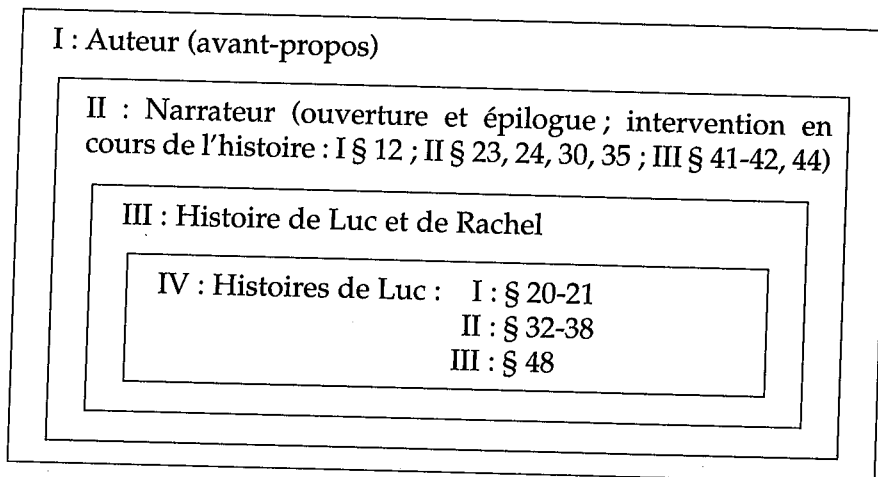
13. *Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, p. 550-551.

14. Cf. « C'est ensemble que nous avons indiqué notre itinéraire ; on est libre d'aller où l'on veut : nous avons choisi l'Italie, la Sicile, la Tunisie, l'Algérie et l'Espagne », Lettre d'août 1893 à Élie Allégret, *Cahiers André Gide*, n° 17, 1998, p. 411.

cette histoire est prise dans un montage narratif complexe qui est directement à la source de la célèbre réflexion théorique sur la mise en abyme :

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.<sup>15</sup>

Il y a donc bien, au départ, volonté d'expérimentation critique, et volonté de *catharsis* par « rétroaction » de la fable. Cette volonté de mise à distance critique s'opère d'abord par ce montage de quatre niveaux textuels emboîtés :



Le premier niveau est cette sorte de poteau indicateur placé par l'auteur en tête de son *Traité*, pour en souligner le caractère expérimental et cathartique, mais aussi curieusement pour en souligner de façon désabusée le caractère illusoire et vain :

Ici j'écris un rêve [...]. J'ai souhaité d'être heureux, comme si je n'avais rien d'autre à être ; comme si le passé pas toujours sur nous ne triomphe ; comme si la vie n'était pas faite de l'habitude de sa tristesse, et demain la suite d'hier [...]. (p. 71)

Il s'agirait donc de se « délivrer de son rêve », de se dégager d'une « tentation » vaine, pour laisser place à « quelque éclosion plus

15. *Journal 1889-1939, op. cit.*, p. 40 (La Roque, août 1893).

parfaite », encore indéterminée, mais qui ne laissera pas de creuser le récit en maints endroits.

Le deuxième niveau, celui du narrateur, est plus complexe, en ce qu'il oscille entre l'amorce d'un personnage de fiction, dans le prélude, qui sera relayé par Luc selon une relation nécessaire et transférentielle ; et une instance d'un discours réflexif et critique qui trouve périodiquement le récit pour marquer sa distance, voire son opposition avec son personnage. C'est comme s'il soulignait tout au long de son texte que l'histoire n'a guère d'intérêt que pour l'instruire en le faisant réagir pour mieux se connaître. À partir du 2<sup>e</sup> chapitre (l'Été), ce niveau se caractérise par l'apostrophe à « Madame », qui fait pencher le niveau du narrateur vers celui de l'auteur, poursuivant au cœur du récit le dialogue avec Madeleine, première destinataire de l'œuvre : il s'agit alors pour Gide d'opérer par la fiction un bilan de leur amour avorté ou suspendu, de dresser un constat d'échec, tout en émettant ses propres jugements en marge du récit. Et dans la dernière partie, l'épilogue, le rêve d'une saison d'hiver commune (aux antipodes donc de l'Été embrasé de l'amour désirant de Luc et de Rachel), met nettement en évidence l'écart irrémédiable de leurs préoccupations. Il s'agit donc de liquider le désir et d'en balayer la cendre pour sauvegarder une relation vouée à Dieu (pour elle), et à la pensée (selon lui).

Ainsi ce second niveau présente-t-il de la façon la plus démonstrative le processus de la « rétroaction du sujet sur lui-même »<sup>16</sup> qui est le but le plus clairement mis en avant de la mise en abyme. Mais il n'est pas le seul, et d'autres fonctions se dessinent dans l'autre série de mises en abyme, celle qui concerne au second degré les trois histoires racontées par Luc. « Transpo[sant], à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre »<sup>17</sup>, elles ponctuent chacune les trois saisons de la relation amoureuse.

Celle du printemps présente avant tout le caractère éphémère, transitoire, de la relation amoureuse dans la vie humaine, présentée selon le cycle de la journée – première mouture donc de ce que sera

16. *Ibid.*, p. 41. Voir aussi A. Goulet, « Aux sources de la mise en abyme : la "rétroaction du sujet sur lui-même" », *Elseneur*, n° 11 : *De l'auteur au sujet de l'écriture*, déc. 1996, p. 101-120.

17. *Journal 1889-1939*, p. 41.

le projet du roman de Bercaïl à l'orée des *Faux-Monnayeurs*<sup>18</sup>. Son sens est clair, l'auteur soulignant que le matin correspond au printemps de Rachel tressant ses guirlandes : le midi est le temps « des couples » (l'Été) ; puis la vie sociale l'emporte sur la vie du couple (« promeneurs » et « groupes de femmes ») ; enfin vient le temps des « enfants », suivis des « promeneurs solitaires » qui penchent vers la nuit (p. 76). Bref, cette première mise en abyme présente le cycle d'une vie normée, encadrée, convenue, sans surprise, d'une banalité telle que Rachel s'est endormie.

La seconde histoire mise en abyme est plus complexe, présentant une longue journée d'été de « deux chevaliers » — prégnance des romans de chevalerie qui servaient de modèles aux *Voyage d'Urien*. Tous deux se séparent d'un commun accord, mais se retrouvent bientôt, fatigués, ayant échoué dans leur tentative de vivre seuls l'aventure des « solitaires conquêtes » (p. 81). D'où la problématique d'une séparation aussi inévitable que décevante, voire impossible, sur quoi épiloguent nos personnages. Mais il y a plus. D'abord l'intervention initiale de Rachel qui réclame une « avenue » au lieu d'une « forêt », marquant ainsi une divergence du couple : tandis que la forêt est symbole de mystère, de sanctuaire caché, de l'inconscient surtout<sup>19</sup>, l'avenue est une voie ouverte sans mystère, menant à un lieu connu. Ensuite il y a les effusions amoureuses de la nature qui suivent la séparation des chevaliers. Or, dans toute l'œuvre, le désir de la nature fonctionne comme métaphore, mais aussi métonymie, des désirs humains — selon un modèle récurrent chez Gide qui le conduira au 2<sup>e</sup> dialogue de *Corydon* (la vie de la nature sert de modèle à la vie des hommes). Ainsi en marge de la volonté et de la conscience des personnages, un incessant désir amoureux travaille chaque élément de la nature : « oiseaux », « insectes », « fleurs »... (p. 81), présence permanente qui concerne aussi chaque être naturel que nous sommes. Il y a aussi cette curieuse réflexion de Luc :

Ô ! comme nous nous serions penchés, pour voir les cerfs descendre boire ! (p. 81)

18. Cf. *Les Faux-Monnayeurs*, dans *Romans...*, p. 937.

19. Cf. J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, R. Laffront/Jupiter, « Bouquins », 1982, p. 455-456.

qui d'une part exprime sa curiosité de la vie secrète (le cerf étant traditionnellement « arbre de vie », symbolisant fécondité et renaissance, étant aussi « annonciateur de lumière » et symbole d'ardeur sexuelle<sup>20</sup>), d'autre part souligne la divergence d'intérêts avec Rachel (« Et les deux chevaliers ? dit Rachel »).

Or voici que, dans le midi de cette journée, intervient mystérieusement une « assemblée de jeunes femmes » précédant « des hommes costumés de soie et de dorures frivoles » (p. 81). Luc, en précisant qu'elles « marchaient en se donnant la main, comme vous avec vos compagnes », souligne l'analogie caractérisant sa mise en abyme, et exprime par elle sa nostalgie ou son rêve d'un renouveau de la rencontre amoureuse, mais qui se déroulerait cette fois sur le mode de l'échange social de la conversation.

La troisième histoire mise en abyme est plus déroutante encore : c'est l'évocation d'une chasse à courre dans la forêt. Dans la logique de l'histoire, on peut penser qu'est ainsi évoqué le temps des déchirements, de la lutte ou de la fuite de ces cerfs que tout à l'heure Luc voulait voir boire, de ces cerfs puissances de vie et de désir.

On pourrait ajouter un cinquième niveau textuel, produit par le jeu intertextuel de la citation de Calderon inscrite en épigraphe. Car non seulement celle-ci donne le ton en disqualifiant d'emblée le désir, mais aussi parce que, reprise en espagnol<sup>21</sup> et en abrégé en épigraphe au premier chapitre, elle le sera encore sous forme de paraphrase pour fermer l'œuvre, en guise de moralité : manière pour l'auteur de se persuader qu'ont triomphé les « vents de [sa] pensée » (supérieurs, qui participent du souffle de l'esprit saint) sur les « objets [de ses] désirs », réduits en cendre (soumis au cycle de la nature et échappant au contrôle de la pensée, donc inférieurs).

## II

Il convient maintenant de cerner de plus près l'objet du récit tel qu'il se dessine dans la tension ambiguë entre le discours du narrateur et les avatars du désir de Luc, tous deux en proie à leurs contradictions.

20. *Ibid.*, p. 195-198.

21. Fautif : « *Qualquiera ventio* » pour « *Cualquiera viento* ».



Le premier paragraphe est un modèle du genre :

Certes ce ne seront ni les lois importunes des hommes, ni les craintes, ni la pudeur, ni le remords, ni le respect de moi ni de mes rêves, ni toi, triste mort, ni l'effroi d'après tombe, qui m'empêcheront de joindre ce que je désire, ni rien – rien que l'orgueil, sachant une chose si forte, de me sentir plus fort encore et de la vaincre. – Mais la joie d'une si hautaine victoire – n'est pas si douce encore, n'est pas si bonne que de céder à vous, désirs, et d'être vaincu sans bataille. (p. 72)

Avant donc de réduire en cendre le désir, il s'agit de le magnifier, d'en exalter la puissance. Il prévaut aussi bien sur les « lois des hommes » imposées de l'extérieur que sur tous les sentiments et réactions intimes, psychologiques et moraux (« craintes », « pudeurs », « respect de [soi et de ses] rêves », peur même de la mort ou de la damnation), ne trouvant sa limite que dans le seul orgueil, manière d'affirmer dès le départ une conception dualiste de l'homme, divisé entre conscience et pensée d'une part, désir et instinct naturel de l'autre. Le désir allant même jusqu'à s'opposer au « respect de soi », il est une puissance ravageuse et potentiellement dégradante. Or la phase suivante bascule aussitôt en chiasme ce premier énoncé, confirmant au passage ce présupposé idéologique : « céder au désir », c'est consentir à « être vaincu » et renoncer à « la joie d'une si hautaine victoire ». Donc cette proclamation initiale de la force et des droits du désir dit aussi que l'ordre du désir reste inférieur, que sa satisfaction suppose l'abdication de ce qui fait la grandeur de l'homme.

Après cet exorde ambigu, qui proclame la puissance du désir mais aussi la nécessité de le garder sous contrôle, s'amorce la mise en scène d'un soi tourmenté, travaillé par le printemps et le désir. L'insatisfaction, les rêves de bonheur sur « d'autres terres », ne sont plus seulement les prolongements des lamentations et errances des *Poésies d'André Walter* (dans les « landes désenchantées »), ils peuvent être considérés comme le prélude au grand voyage en Afrique du Nord : il ne s'agit plus seulement de découvrir « d'autres terres », mais des terres de soleil où « embrasser le bonheur qui viendra, fortement, sans scrupule et sans crainte », un bonheur qui répondrait aux « inquiétudes nouvelles » qu'il « imagine » (p. 72).

C'est alors que s'amorce un processus qui va devenir majeur dans cette ode au désir qui rapporte « un rapport de saisons avec

l'âme » (p. 82) : la métaphorisation du désir humain par les manifestations d'une nature « amoureuse ». La nuit devient le théâtre d'une fantasmagorie métonymique du désir, où le vent, les brumes, la rosée qui ruisselle des feuilles, les parfums qui s'élèvent et les frémissements qui agitent les feuilles forment une « harmonie » des plaisirs de l'amour, culminant dans l'image du pollen dispersé en poussière (retournement érotique de cette poussière résiduelle de l'épigramme), et les pleurs des oiseaux nocturnes : « Une joie secrète et pâmée se sentait bruire sous les branches » (p. 72). Cette effusion symbolique constitue le prélude à celle que le narrateur espère vivre : « la joie devint sereine et ma solitude éperdue ». Il n'est plus qu'attente de l'objet d'amour qui le comblera.

Mais c'est justement la nature de cet obscur objet du désir qui va constituer un des enjeux majeurs du texte. Pour mieux mener son expérience, le narrateur, simple projection de l'auteur, cède sa place à Luc et à son histoire qui transposera en abyme, « à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre »<sup>22</sup>. Car il faut, pour sortir de ses défenses et de ses résistances, un héros résolument autre, qui permette au narrateur de substituer à l'auto-analyse l'exercice d'un esprit critique aux aguets.

L'ambivalence et l'esprit critique semblent déjà prévaloir dans le choix des noms. Car si Luc et Rachel sont bien des noms bibliques, hébraïques, signifiant respectivement « résurrection » et « brebis », une lecture anagrammatique qui s'amuserait à renverser l'ordre des lettres ou des syllabes produirait « cul » et approximativement « le cha(t) » ou « lécha » (à défaut de « le char »).

Donc, comme le narrateur, Luc commence à être tout attente, concentré sur son rêve présent :

Luc attendait tout le bonheur, confiant, et pensant qu'il viendrait comme un essaim volant se pose [...] (p. 73)

De fait, de la « ronde de jeunes filles » qui apparaît se détache bientôt Rachel. Qu'elle soit « seule et songeuse » s'explique par la suite de la phrase : « pour ne pas voir approcher Luc », qui suppose qu'elle l'a vu, que c'est pour lui qu'elle vient, qu'elle l'attend en cachant son attente. Elle se fait donc fleur que Luc approche pour

22. *Journal*, 1889-1939, p. 41.

cueillir, mais il « n'osait joindre ses fleurs à la guirlande » (p. 73). Derrière ces objets et ces gestes transférentiels ou transitionnels se dessine donc une première configuration : un jeune homme en proie au désir, seul, autonome, sans passé, libre, rencontre par hasard une jeune fille qui est dans les mêmes dispositions que lui. Elle peut devenir objet de désir et d'amour parce que c'est elle qui a choisi de venir vers lui, qui provoque une déclaration qui ne tarde pas : « Prenez mes fleurs et venez, je vous prie ; apprenons des joies charmantes. » (p. 74), et qui bientôt s'offrira à lui tout entière alors que lui, transi d'amour, n'ose rien : « Rachel se livra la première. » Symptomatiquement, le texte répète à trois reprises que Luc « n'ose pas ».

Cependant cette retenue tient aussi à un trait dont Gide n'a pas su s'empêcher de doter son héros, jusqu'au coup de force qui va écarter celui-ci radicalement de lui pour le libérer d'appréhensions qui doivent tant à son auteur. Luc arrive donc près de Rachel, qui l'attend,

assise sur le lit, les cheveux défaits, presque nue [...]. Mais ayant vu ses jambes exquises si frêles, il y sentit une fragilité, et s'étant agenouillé devant elle, il baisa ses pieds délicats, puis ramena le pan du châle. (p. 74)

Manifestement son désir n'est pas dépourvu de gêne et d'une peur diffuse, ce que le narrateur explique aussitôt par un conflit de volontés, source d'inhibition et de refoulement :

Luc souhaitait l'amour mais s'effrayait de la possession charnelle comme d'une chose meurtrie.

Ces mots révèlent en fait la névrose propre au narrateur, et à l'auteur derrière lui, un refoulement où se conjoignent l'attraction et la répulsion, l'angoisse à l'idée d'une « possession charnelle » nécessairement dégradante. D'où la nécessité pour lui d'intervenir ouvertement pour parler de lui :

Triste éducation que nous eûmes, qui nous fit pressentir sanglotante et navrée ou bien morose et solitaire, la volupté pourtant glorieuse et sereine.

Il tente ainsi de rejeter sur une éducation qui a chargé d'opprobre le corps et la sexualité, et sur toute une génération, le symptôme qu'il vient d'avouer, la peur d'une « volupté » qu'il connaît « morose et

solitaire » (sa pratique de la masturbation), alors qu'il la sait et l'espère « glorieuse et sereine ». Mais se mettant ainsi au premier plan, le narrateur risque de manquer l'objet avoué de son récit, l'expérience heureusement assumée et partagée, d'où le nécessaire coup de barre qui va relancer l'histoire tout en soulignant la distance qui le sépare de son héros :

Puis, non ! Luc n'était pas ainsi ; car c'est une dérisoire manie que de faire toujours pareil à soi, qui l'on invente. – Donc Luc posséda cette femme. (p. 74)

Luc se distingue donc des héros gidiens précédents, André Walter, Narcisse, Urien, tous *alter ego* de l'auteur : il sera l'autre, différent. Comme le dira Julius dans les *Caves* :

Je pressens à présent les plus étranges possibilités en moi-même. Puisque ce n'est que sur le papier, j'ose leur donner cours. Nous verrons bien !<sup>23</sup>

Ce faisant, l'union charnelle concédée, on remarquera la brutalité de l'expression (le verbe « posséder » suppose domination et appropriation, tandis que le démonstratif prend la valeur péjorative du latin « *iste* »), et son caractère très laconique si on songe au lyrisme des effusions amoureuses prêtées à la nature. Au lieu d'évoquer métaphoriquement cette union comme il l'annonce, le narrateur se borne à expliciter ici, sous la forme de l'éventuel, le lien métaphorique qui unit l'expression de l'amour humain à « la nature pareille ». Mais manifestement et symptomatiquement, l'auteur se sent ici incapable d'accompagner ses héros dans leur joie et leur jouissance, préférant les juger de façon critique :

Leurs pensées n'étaient plus importantes : ne s'occupant que d'être heureux, leurs questions étaient des souhaits, et des assouvissements les réponses. (p. 74-75)

Ainsi, la pseudo justification de son refus des rapports sexuels, c'est que pour Gide ils seraient incompatibles avec le noble exercice de la pensée. Le jeune couple est censé illustrer le renversement de la hiérarchie pensée/corps qu'il avait fait prévaloir jusque là, particulièrement dans son discours d'ouverture ; et cette

23. *Les Caves du Vatican*, dans *Romans...*, *op. cit.*, p. 837.

unique préoccupation de leur désir charnel prépare inévitablement, pour le narrateur, leur échec par désenchantement, satiété, ennui. Incontestablement cette écriture biaisée trahit la désapprobation de l'auteur, autant sans doute que l'envie de parvenir à vivre une telle situation.

Donc voici qu'en ce printemps le couple s'est formé, grâce à une nouvelle initiative de Rachel qui retient Luc à ses côtés. Mais l'idylle parfaite est de courte durée puisqu'un seul paragraphe suffit à l'évoquer, dans le cadre d'une nature-écriin. Encore que, même alors, se font jour les préjugés de l'auteur sur les supposés méfaits ou pesanteurs de l'amour physique :

ils avaient des réveils comme ceux de l'ivresse – très tard, encore fatigués de la nuit. (p. 75)

Dès le paragraphe suivant s'insinue le temps de l'attente, qui laisse entendre la montée d'une insatisfaction et l'envie d'autre chose. Selon la logique des métaphores et de la symbolisation de l'amour par la nature, on pourrait se demander si, dans la « vallée étroite et tortueuse, sans ruisseau », où croissent « des ajoncs, des genêts », et où « le vent [chasse] du sable », se dessinerait une évocation peut-être involontaire du sexe féminin (en attendant la « petite porte » du parc qui suivra, reprise et orchestrée dans *La Porte étroite*). Ce serait alors une indication sur le rapide tarissement du désir amoureux, prêt à céder la place à un autre désir, celui de « la grille fastueuse d'un parc [qui] luisait comme de l'or ».

Ce parc figurait déjà dans *Les Poésies d'André Walter*, puisque la suite de l'œuvre va reprendre la thématique du poème XV : « Le Parc » ; mais ce qui est nouveau ici, c'est la fascination qu'exerce cette grille qui luit comme l'or, et qui paraît bien annoncer la référence mythologique qui prévaudra dans *Si le grain ne meurt*, pour désigner le désir qui le pousse vers cette terre d'Afrique où il pourra enfin vivre et assumer sa sexualité :

Quand en octobre 93, je m'embarquai pour l'Algérie, [...] [c'est] vers cela, vers cette toison d'or, que me précipitait mon élan. [...] Sur le navire *Argo*, l'élite de la Grèce ne frémissait point d'un plus solennel enthousiasme.<sup>24</sup>

24. *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 550-551.

Ce parc lointain, fermé et rayonnant n'est-il pas déjà une métaphore d'un autre désir de Luc, le rayonnement d'une toison d'or qui expliquerait l'ennui qui déjà monte ? Ainsi se justifierait le sous-titre : « Le Traité du vain désir ». Le désir pour une femme serait vain, non pas bien sûr de façon générale et pour des raisons inhérentes à l'ordre du désir comme le narrateur s'évertue à le démontrer, mais parce que l'auteur est alors possédé d'un autre désir auquel il n'ose pas encore donner cours. C'est ce que laissera entendre la suite retorse du récit.

Déjà le premier chapitre se clôt sur la mention de la monotonie, de l'ennui, de l'inaptitude du couple à renouveler leur vie, bien avant donc le solstice d'été censé symboliser l'acmé du bonheur amoureux. Puis le narrateur ouvre le chapitre de l'été par une adresse à « Madame », promue principale destinataire :

Cette histoire est pour vous : j'y ai cherché ce que donne l'amour ; si je n'ai trouvé que l'ennui, c'est ma faute : vous m'aviez désappris d'être heureux. (p. 77)

Il s'agit donc bien déjà d'un double bilan d'échec de deux « tentatives amoureuses ». Celui de l'histoire s'explique par le désamour qui s'est emparé de l'auteur, mais dont la responsabilité est rejetée sur « Madame » : « vous m'aviez désappris d'être heureux ». Ainsi, avec une habile mauvaise foi, alors que le récit était censé donner sa chance au désir partagé avec l'âme-sœur, c'est à la démonstration inverse qu'il s'est consacré, et le narrateur précise ici que l'échec était inscrit dès le départ, à cause de cette « Madame » qui s'est montrée inapte à être le bon objet d'amour. Or cette accusation se situe au moment même où l'auteur s'apprête à célébrer le sommet de l'amour de Luc et de Rachel.

Mais quel dépit dans ce retour au récit et aux amours !

Tant pis pour eux, Luc et Rachel s'aimèrent [...]. (p. 77)

Le narrateur, jaloux de leur bonheur, le dénonce comme un piège qui mène à l'impasse, tout en renouvelant, à l'adresse de Madame, la déploration de leur propre comportement névrotique (« Ils ignoraient ce geste qui repousse cela même qu'on voudrait éteindre, – comme nous faisons, ah ! Madame »), de n'avoir pas su s'éteindre « par la crainte de posséder et par amour du pathétique ». Ainsi le narrateur se débat-il dans ses contradictions, désirant et regrettant

d'une part, critiquant et repoussant d'autre part. Ce qui apparaît nettement ici, c'est que l'histoire a bien l'air pour Gide de servir à dresser un bilan d'échec de ses amours et de signifier l'impossibilité de les faire aboutir.

De plus se profile plus nettement l'enjeu du texte : la question de l'objet du désir. « La crainte de posséder », qui renvoie ici au « nous », est celle-là même que manifestait André Walter dans les *Cahiers* : « Pourtant !... si tu voulais, André ?... »<sup>25</sup>, s'entendait-il dire en rêve par l'ombre amie, tandis que lui, devant la beauté des statues de jeunes éphèbes s'écriait :

Le désir de posséder me tourmente et je souffre affreusement, dans le corps et dans l'âme, du sentiment de cet impossible.<sup>26</sup>

Mais le problème est pour l'heure esquivé par l'énoncé d'une pseudo-béatitude ambiguë :

Heureux ceux qui comme eux pourront aimer sans conscience ! (p. 77)

Le narrateur esquive donc le débat intime pour réduire l'opposition entre son propre cas et le jeune couple fictif à une question de conscience : la conscience serait leur apanage, à Madame et à lui, en contrepartie de leur exclusion de la vie amoureuse. C'est donc une manière de désigner leur Surmoi, après l'éducation, comme principal obstacle à l'épanouissement de l'amour.

En réalité le diagnostic n'est manifestement pas suffisant, comme l'incline à penser ce qui suit. La suite du récit va se focaliser sur de nouvelles quêtes, de nouvelles attentes, d'autre chose encore indéterminé, « l'angoisse et la soif d'aventures » (p. 78). Et le jeu des images et des symboles, comme le mouvement du texte, laissent présager un sens. Ainsi au moment où le couple se disloque au cours d'une promenade, Luc et Rachel sont successivement arrêtés par deux objets étranges : « une poutre [...] déchiquetée et noire, pilotis inconnu, fragment de bateau, bois des Îles... », d'une part ; et d'autre part « un œuf de sèche, énorme, noir, élastique, et d'une bizarrerie de forme comme intentionnelle » (p. 79). Ces images énigmatiques encadrent la vision des « grilles du parc inconnu [qui

25. *Les Cahiers d'André Walter*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1986, p. 63.

26. *Ibid.*, p. 70.

brillent] d'une manière inexplicable et presque surnaturelle » (p. 78-79), et s'opposent à elle. D'un côté donc, des symboles d'un amour naufragé, avorté, poutre phallique et œuf noirs<sup>27</sup> – l'œuf étant le symbole de l'androgynie primordial, de la genèse ou de la renaissance –, de l'autre ce mystérieux désir des barreaux d'outremer qui flamboient, et dont la vision les sépare si bien qu'ils n'osent s'en ouvrir l'un à l'autre, qui pourrait bien être la métaphore d'un désir homosexuel encore indicible ou inavouable.

La fin du récit sera d'ailleurs constituée pour l'essentiel (hormis les deux histoires de Luc) par deux grandes marches pour atteindre le parc convoité. Pour la première, Gide note que le désir s'est fait « pensée », comme si la conscience d'un désir aigu et frustré, hors d'atteinte, le rendait plus noble. Une fois atteint, le parc devient le Parc, dressé au milieu de la mer, inexpugnable, avec sa mystérieuse « petite porte fermée » (p. 80) qui laisse présager l'impossibilité de l'union mise en scène dans *La Porte étroite*. Nos héros sont envahis par la tristesse et le sentiment de l'impuissance, tandis que l'ombre qui descend accentue l'impression de mystère. Puis, avant leur séparation, Luc et Rachel tiendront à « retourner voir le parc aux grilles merveilleuses » (p. 83). La petite porte est maintenant ouverte, le parc abandonné, un peu comme celui de la Quartfourche au début d'*Isabelle*, sauf que la maison reste ici inaccessible, avec ses « portes murées ». Tout désir semble donc bien conduire à l'insatisfaction et à la déception, ou risque fort d'être un leurre, le masque ou l'écran d'un autre objet de désir qui ne parvient pas à la conscience ou à l'aveu. C'est donc sur l'impression radicale d'un manque, d'une privation, d'une frustration que se termine cette fable. Manifestement le voyage en Afrique du Nord permettra de débloquent cette impasse et d'assigner clairement à l'auteur la nature de son désir.

C'est ce qui se dessine de façon confuse dans l'épilogue. Après une nouvelle adresse à Madame, et cette invite à reprendre leur amour fraternel – on remarquera que le solennel « Madame » laisse bientôt place à « ma sœur » :

---

27. Les œufs de seiche, en forme de globules et reliés entre eux, ce qui leur vaut la qualification de « raisins de mer », sont recouverts d'une enveloppe noire, mais la représentation qu'en donne Gide est nettement fantastique.



Reprendrons-nous comme autrefois nos beaux amours plein de mystère ? (p. 84).

amours dépourvues de désir charnel mais remplis de « hautes pensées », le narrateur ouvre l'avenir sur ce grand voyage qu'il appelle de ses vœux, et sur des découvertes qu'il dessine à la manière du *Voyage d'Urien* :

[...] de grandes tâches maintenant nous appellent. Je sais que, sur la mer, sur l'océan de la vie, des naufrages glorieux attendent, – et des marins perdus, et des îles à découvrir. (p. 84).

Naufrages attendus donc, d'eux ? d'autrui ? Toujours est-il qu'après la déploration ambiguë des livres et de l'étude qui les retiennent encore, le « je » se détache seul, brusquement, comme mû par une soudaine décision, irrépessible, peut-être même par une pulsion irrésistible :

J'agirai ! j'agirai ; je vis. [...] Maintenant je pars [...]. (p. 84)

L'épilogue aura beau se boucler sur la paraphrase de la citation de Calderon figurant en épigraphe, qui met en évidence la loi de « la cendre » à laquelle se réduirait tout objet de désir, demeurent irrépessibles la réalité de ce dernier désir, et sa pulsion vitale.

Ainsi *La Tentative amoureuse* n'a pas seulement mis en évidence la nature ambiguë et contradictoire du désir : privation et attente de l'objet d'une part, insatisfaction, déception et renaissance du désir de l'autre ; mais aussi pulsion asservissante d'un côté ; porte d'accès à la vraie vie et à l'affirmation de soi de l'autre. Elle a peut-être d'abord été une expérimentation faussée dès le départ, mais utile et pleine d'enseignement dans ce qu'elle permet de voir, de révéler et de dire, à soi, à Madeleine, au lecteur.

Dès le départ, pour Gide, le désir est une réalité incontournable mais encombrante, naturelle, biologique, d'un ordre inférieur et avilissant, qui ne peut se déployer qu'en dehors de l'exercice de la pensée, dont le cycle est soumis à celui des saisons. La femme, avec toutes ses qualités, reste un objet de désir décevant, incapable de le nourrir durablement. Il y a eu une rencontre de hasard, reconnaissance réciproque et partage des envies, mais Luc a rapidement envie d'un autre objet, dont la détermination reste encore confuse,

mais dont le Parc reste l'emblème, et comme le masque des prochaines aventures d'outre-mer.

Mais on pourrait aussi se demander si Gide n'est pas resté en marge de l'aventure du désir, dans la mesure où il n'y a jamais trace d'introjection et du pouvoir de l'être désiré et aimé. Au lieu d'évoquer de l'intérieur la puissance, les fantasmes et les ravages du désir, il a préféré un montage qui lui permettait de rester en marge, dans une relation critique et concurrente avec son personnage.

À l'origine, avant le langage, le désir n'existe que sur le seul plan de la relation imaginaire du stade spéculaire, projeté, aliéné dans l'autre. La tension qu'il provoque est alors dépourvue d'issue. C'est-à-dire qu'elle n'a pas d'autre issue [...] que la destruction de l'autre.<sup>28</sup>

Ces lignes de Lacan concernant le désir du jeune enfant au stade du miroir éclairent le processus à l'œuvre dans *La Tentative amoureuse*. Gide, qui n'a pas encore consenti à l'objet de son désir et qui est toujours requis par son adoration mystique de Madeleine, se débat bien dans une situation sans issue. Aliéné, il s'en sort alors par l'écriture en créant une relation spéculaire à un autre qu'il s'efforcera de détruire, au moins dans son rêve de bonheur. Son propre désir a besoin « de la disparition de l'autre en tant qu'il supporte le désir du sujet »<sup>29</sup>. Sans doute cet opuscule était-il donc nécessaire avant que Gide ose être lui-même.

Une fois encore, l'écriture s'est enrichie des contradictions de l'auteur, les emboîtements des voix et des récits ont pu permettre une polyphonie et une interrogation distanciée, jouant sur des questions diverses, explicites ou non, et à des niveaux variés, mettant en jeu la « rétroaction du sujet sur lui-même ». Mais si, dans la logique de l'écriture, l'auteur mène à l'échec son héros comme il l'avait fait déjà pour André Walter, Narcisse et Urien, se servant d'eux pour se libérer d'un problème obsédant, il reste que, cette fois, aussi bien l'échec que la délivrance restent ambigus, et que triomphe, en dépit du narrateur, la puissance du désir qui, véritable phénix, s'acharne à renaître de toute désillusion, avec une force et une puissance renouvelées.

28. Jacques Lacan, *Les Écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1975, p. 266.

29. *Idem.*