

*Paludes*



Une nomenclature fictive :  
*Paludes*  
et l'histoire naturelle \*

par  
DANIEL DESORMEAUX

Il y a des classifications qui sont bien médiocres en tant que classifications, mais qui gouvernent des nations et des époques entières, et sont souvent hautement caractéristiques, pareilles à la monade centrale d'une individualité historique.

*L'Athenæum*, Fragment 55.

Or, une chose est de distinguer un caillou blanc sur le fond d'une pelouse, autre chose de le saisir, autre chose de le désigner, autre chose encore de le nommer.

J. T. Desanti, *La Philosophie silencieuse*.

Tout le système de Linné descend de cette parole du Christ :  
« À chaque jour suffit sa peine ».

Gide, *Journal*.

**E**N 1910, quinze ans après la publication de *Paludes*, Gide note dans son *Journal* : « J'étais naturaliste avant d'être littéraire, et les aventures naturelles m'ont plus instruit que des romans <sup>1</sup>. » Si cet

---

\* Une version abrégée de ce texte a été présentée en décembre 1995 dans une session intitulée « Le Centenaire de *Paludes* », lors des conférences de la Modern Language Association.

1. Gide, *Journal 1889-1939*, Bibl. Pléiade, 1958, p. 302. Sauf indications, nous utiliserons pour ce texte l'éd. de La Pléiade, qui comprend deux autres volumes, dont le *Journal 1939-1949* (et les textes autobiographiques) et les *Romans, récits et soties...* Lorsque nous citerons un texte de l'auteur, nous indiquerons désormais le tome, la page et, si nécessaire, le titre.

apport épistémologique a bel et bien existé dans l'expérience littéraire de Gide, il doit nécessairement s'y inscrire en trois grandes figures épistémiques, lesquelles dérivent des trois éléments irréductibles et indissociables de l'histoire naturelle : observer, nommer, classer ; c'est-à-dire les trois gestes fondamentaux auxquels se résumaient les travaux des naturalistes <sup>2</sup>.

Le premier geste est d'observer. Mais pas n'importe comment. Ce n'est pas le regard insistant et sans objectif du curieux, ni l'observation philosophico-mathématique de Diderot, ni les contemplations extatiques de J.-J. Rousseau. « Observer, dit Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses*, c'est se contenter de voir. De voir systématiquement peu de choses. De voir ce qui, dans la richesse un peu confuse de la représentation, peut s'analyser, être reconnu par tous, et recevoir ainsi un nom que chacun pourra entendre <sup>3</sup>. » D'où la nécessité de discerner dans l'esthétique romanesque de *Paludes*, à travers le procédé du journal et l'action du narrateur, une « appréhension ensembliste », autrement dit une secrète envie de ramasser toutes les choses qui s'offrent à la vue, dans un fourre-tout narratif bien ordonné.

Le second geste est de modeler une langue. Comme un ancien naturaliste, les premières activités littéraires de Gide ressemblent à la course au dictionnaire, la recherche constante de l'étymologie des mots. Pour son personnage d'André Walter, « un roman est un théorème, une démonstration, une vérité absolue, une expérience scientifique <sup>4</sup> ». Il faut rappeler qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle le célèbre nomenclateur Michel Adanson, par ascèse méthodologique, avait espéré en l'avènement d'une langue taxinomique qui puisse permettre aux botanistes d'articuler le donné végétal avec autant de précision et de commodité que l'agèbre des géomètres. Rien n'indique un rêve aussi téméraire chez Gide. Mais le souci de bien écrire, ou le fait de poser les problèmes du récit en termes de formules et de théorèmes, se rapporte logiquement à la même *mathesis* grammaticale qui a longtemps dominé toutes les sciences du langage. Si *Paludes* forme une espèce d'harbier des formes littéraires, les *Cahiers* et les *Poésies*

---

2. Bien que les botanistes ne soient pas convoqués dans l'imposant index du *Journal* de Gide, on n'écarte pas l'hypothèse qu'il les connaissait parfaitement. On compte douze références à Darwin, une à Linné et aucune à Victor Jacquemont (1801) qui fut pourtant l'ami intime de Mérimée et de Stendhal. Amitié soulignée à quelques reprises dans le *Journal* des Goncourt.

3. M. Foucault, *op. cit.*, p. 146.

4. Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Paris : Gallimard, 1986, p. 92.

d'André Walter ressemblent quant à eux à un catalogue des possibles tropologiques. Où les figures ont d'abord été, dans l'esprit du narrateur, des variables mathématiques, des espèces de concepts numériques et des formules géométriques. Gide avait fini par admettre avec Bonnières ceci : « L'œuvre de chaque auteur doit pouvoir se résumer dans une formule <sup>5</sup>. » Cela signifie qu'il ressentait le désir de condenser toute œuvre littéraire dans une algèbre narrative, la simplifier en une sorte de pasigraphie semblable à celle que Rousseau avait élaborée secrètement pour les plantes. Mais le modèle idéal de Rousseau n'est pas très différent du projet de V. Propp qui s'efforçait, on le sait, de montrer qu'on pouvait ramener tous les contes du monde à une série de fonctions ou à une dizaine de symboles combinables. Tout se passe donc comme si le conteur, s'il le souhaite, était désormais libre de développer un récit comme on pose une équation algébrique.

Enfin, le troisième geste est d'articuler des signes. En étalant côte à côte les êtres dans des espaces segmentés (musées, jardins, herbiers, ménageries, etc.), l'Histoire naturelle n'était pas tributaire d'une philosophie de l'ameublement, mais bien d'une sémiologie des êtres vivants. L'espace taxinomique, le jardin zoologique par exemple, participe d'un échafaudage ontologique. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Darwin estimait que toute vraie classification aboutit inévitablement à une généalogie <sup>6</sup>. Que représente un être seul ? Pas plus d'autonomie qu'une variable génétique, une présence de la vie, un maillon de la chaîne biologique. C'est le stade de la phylogénèse, c'est-à-dire la formation d'une théorie d'intersection génétique globale. Balzac le savait. Pour lui, et plus tard pour Claude Bernard, la nature formait une « unité de composition », une continuité biologique, un bilan ontologique. « Il n'y a qu'un animal. Le créateur ne s'est servi que d'un seul patron pour tous les êtres organisés <sup>7</sup>. » Sur une autre échelle, les romantiques allemands y ont pensé ; ils ont été les premiers à inscrire dans *L'Athenæum* la systématique linnéenne comme l'un des modèles possibles de leur programme esthétique-ontologique. Relisons le fragment 345 de *L'Athenæum* : « Il serait souhaitable qu'un Linné classe les différents Moi et en publie une description minutieuse, éventuellement accompagnée de gravures en couleur, afin que le Moi qui phi-

---

5. Gide, *Si le grain ne meurt*, *Journal*, t. II, Paris : Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1960, p. 541.

6. Cf. Ch. Darwin, *L'Origine des espèces*, Verviers : Marabout, 1973, p. 422.

7. Balzac, « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, t. I, Paris : Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1976, p. 8.

losophe ne soit plus si souvent confondu avec le Moi sur lequel on philosophe<sup>8</sup>. » Ne conviendrait-il pas de souligner que leur statistique ontologique se distinguerait nettement de la systématique des passions de Balzac, mais se rapprocherait sensiblement du journal intime de Gide ou même de *Paludes*, ce pseudo-journal, en ce que l'écrivain a longuement essayé de saisir, et de nous faire saisir, à travers son journal intime, toutes les facettes « fictives » de sa personnalité ? Qui tient un journal intime procède le plus souvent d'une sorte de taxinomie du Moi. Vraisemblablement un chœur ontologique, c'est-à-dire plusieurs voix factices qui parlent en lui et pour lui.

Tenir un journal, c'est observer, nommer et classer toutes les facettes possibles du Moi dans l'espoir d'en saisir la trame. Voilà donc ce que j'entends par les prolégomènes de l'Histoire naturelle comme elle doit s'inscrire dans la littérature. Ce sont là les trois gestes que je me propose d'analyser dans *Paludes* en recourant, bien entendu, à la botanique comme premier modèle.

#### FIGURE BOTANIQUE DE *PALUDES*

Il existe dans l'œuvre entier de Gide un effet botanique. Mais cet effet botanique ne tient pas seulement à l'emploi pléthorique de métaphores florales, et ne se limite pas à des descriptions de paysages pittoresques (*Isabelle*), de lieux ensevelis sous une luxuriante végétation (*L'Immoraliste*, *Le Voyage d'Urien*, *Amyntas*), d'images végétales de l'homme (*Les Nourritures terrestres*). La relation entre *Paludes* et la botanique s'exerce d'une tout autre manière. Le livre est en fait conçu comme la mémoire détraquée de ce savoir. Entre la rhétorique de la littérature et la rhétorique de l'Histoire naturelle, le narrateur de *Paludes* a choisi un champ logique médian dont les axes sont susceptibles de se retrouver à la fois dans la nomenclature et la linguistique florale. Un geste illustre son travail : la dénomination. Le narrateur est avant tout un inventeur de noms, esclave de son journal. Donc, un nomenclateur. Toute son activité littéraire est intimement liée au dictionnaire et au paradigme de la botanique. On connaît son étrange passion des épithètes, son désir constant d'épuiser la flexion des mots. Quand il ne cherche pas des épithètes pour le substantif « fongosités », il s'empresse de trouver l'équivalent de l'expression *nigra sed formosa*<sup>9</sup>. Étymologiste, il est parvenu à « trouver jusqu'à huit

8. Fragm. 345 de *L'Athenæum*, in Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Ab-solu littéraire*, Paris : Seuil, 1978, p. 153.

9. C'est une expression à mettre, je crois, en rapport avec le *Nigra sum, sed*

épithètes nouvelles pour le mot *blastoderme* et à copier les définitions de vingt vocables de l'école » (t. III, p. 104). Mais cet exercice grammatical qui semble dénué de tout intérêt heuristique à première vue en a peut-être un pour quelqu'un qui fréquente assidûment le Jardin des Plantes. Ce qui est remarquable, dans cette classification d'épithètes, c'est l'effet d'optique que provoquerait leur distribution typographique. Le propre de la nomenclature binominale, c'est la manière dont elle est imprimée. Pour classer les noms des plantes, le célèbre naturaliste Linné se servait de deux axes : le nom de l'espèce à gauche et le genre en majuscules à droite. Alignement typographique qui ne manque pas de donner à n'importe quelle partie de cette nomenclature binaire l'apparence d'un substantif auquel on ajoute plusieurs épithètes différentes.

Daniel Moutote écrivait que « chez Gide, le langage, le langage des fleurs, banalisé par l'usage, ne lui dit pas grand'chose. Mais ce que Gide entend en lecteur du dictionnaire de Littré, c'est le sens étymologique des noms de fleurs et le sens ambigu, donc imageant des termes génériques en botanique <sup>10</sup>. » Sans doute le récit de *Paludes* est un exemple frappant de ce type de développement stylistique. Mais il n'y a pas que cela. La récurrence des noms de fleurs chez Gide est aussi une dérivation épistémologique. Lorsque l'auteur décrit les plantes, il emprunte aux botanistes leur lexicographie et leur démon de l'observation. Gide, vieillard, se souvint encore avec une certaine amertume de son « petit jardin de Couverville du temps qu'il connaissait personnellement chaque fleur » (t. II, p. 1084) ; forcément sa jeunesse à la campagne de La Roque, en compagnie d'une amie d'enfance de sa mère, Anna Shackleton, qui l'aurait, semble-t-il, initié à la botanique et appris, par exemple, à distinguer telle ou telle particularité des étamines d'une fleur, et à connaître celles qui désignent certaines variétés de plantes dans les nombreux livres qu'il a lus. L'expérience vécue fut très utile au développement spirituel de Gide, d'autant qu'il en a fait systématiquement une source d'imagerie romanesque. Ainsi le narrateur de *Paludes* muni d'un carnet de poche, entrera au Jardin des Plantes pour observer les petits potamogétons. En combinant son travail de romancier (c'est-à-dire sa sensibilité poétique) avec ses observations scientifiques, le carnet de poche, d'une page à l'autre, prenait les dimensions d'un faux journal scientifique, où la représentation des plantes

---

*formosa* du *Cantique des Cantiques*, I, 5. Ce dont Vigny s'est inspiré pour exprimer la supériorité esthétique de la fiction sur l'histoire et la philosophie.

10. D. Moutote, *Les Images végétales dans l'œuvre d'André Gide*, Paris : P.U.F., 1976, p. 44.

et animaux dans l'eau aboutit à la présence en reflet du narrateur, comme dans le miroir d'un autoportrait :

Un air presque tiède soufflait; au-dessus de l'eau, de frêles gramens se penchaient qui firent ployer des insectes. Une poussée germinative disjoignait les marges de pierres; un peu d'eau s'enfuyait, humectait les racines. Des mousses, jusqu'au fond descendues, faisaient une profondeur avec l'ombre : des algues glauques retenaient des bulles d'air pour la respiration des larves. Un hydrophyle vint à passer. Je ne pus retenir une pensée poétique et, sortant un nouveau feuillet de ma poche, j'écrivis : Tityre sourit. (T. III, p. 104.)

Parlant d'expérience vécue, on retrouve fréquemment dans les autres récits de Gide ce genre de descriptions. Mais c'est cependant dans son *Journal* qu'est inscrite une véritable approche scientifique ; où, plus d'une fois, la description littéraire relève du champ taxinomique. Voici un bon exemple :

Long examen des aux qui croisent en grande abondance dans le jardin de l'hôtel. Je n'arrive pas à m'expliquer la formation des cayeux à la base des pédoncules de certains fleurons, analogues à ceux qui surgissent à l'aisselle des feuilles chez certains lis. Substituts de graines, également aptes à la reproduction ?... (T. III, p. 24.)

On peut certes affirmer que les descriptions florales de Gide procèdent largement d'un exercice de botaniste. Exercice que l'on prend souvent pour une sorte d'ascèse du style, alors qu'il ne fait que démontrer subtilement que l'auteur n'avait jamais oublié les anciennes leçons d'horticulture d'Anna Shackleton. Même si chez Gide, précisément dans *Paludes*, le souci de bien écrire se traduit par l'usage d'un vocabulaire spécialisé, il semble que cet usage au sein même de ses récits n'est pas un luxe stylistique, mais une manière très nette de conférer à la description une certaine conviction. Étudiant l'écriture du *Journal* de Gide, É. Marty note que « le jardinage est une des occasions de ces excès. Des phrases comme "la bruyère aux grelots couleur digitale" manifestent brillamment la tension pour atteindre à l'expression *rare*. À mesure que le jardin devient lieu d'une pratique intime dans la vie journalière de Gide, le nombre de notations des espèces va croître <sup>11</sup>. » Je verrai dans cette abondance de mots rares le symptôme même d'un savoir qui ne relève pas proprement de la littérature, mais de sa tendance à une scientificité qui devient obsédante dans le *Journal*. Observer un jardin est toujours pour Gide une occasion de montrer son savoir, de mettre en branle un véritable discours taxinomique. Penchons-nous sur le passage suivant où taxinomie et poétique jouxtent la description du lieu et des objets eux-mêmes :

---

11. Éric Marty, *L'Écriture du jour : le Journal d'André Gide*, Paris : Seuil, 1985, p. 189.

Mornes heures au jardin botanique de Francfort. J'inscris ces noms de belles plantes grimpantes : *Rhodochiton volubile*, à chapiteaux violet sombre. *Mina lobata* couleur or et rouge; dans la serre tempérée : *Lapageria superba rosea*, tapissant le plafond de la serre ; couverte de fleurs (en août). Il en existe une variété blanche. Beaucoup plus belle que la passiflore. (*Journal*, t. I, p. 137.)

On peut donc dire que la terminologie végétale de cette citation est scientifiquement conventionnelle. C'est-à-dire qu'elle est précise et figure dans les manuels de botanique. Il me semble que pour Gide la valeur artistique d'une gerbe de fleurs littéraires découle de la scientificité des mots qui l'instituent. D'où le recours permanent aux mots latins ; donc, la même parade lexicographique qui était, aux siècles précédents, le signe emblématique des ouvrages de botanique. Toutefois les définitions génériques, dans la structure d'un récit, ne peuvent garder la même valeur heuristique. Car, si l'usage de noms génériques dans un ouvrage de botanique est un moyen de rendre l'espace de la nature plus expressif et plus conventionnel, l'inclusion d'énoncés glossologiques dans un récit comme *Paludes* procède plutôt d'une heuristique imaginaire, qui est la jonction d'une hypothèse abstraite de la lecture et de la fiction. L'abondance de noms génériques dans une fiction ne signifie pas que l'auteur s'est déjà reporté aux dictionnaires de botanique, en tout cas, il ne saurait ignorer leur existence ; car dès lors que, par ce jeu de renvois aux dictionnaires de botanique, le sujet écrivant intègre dans son discours des bribes du paradigme de la science, le déclenchement d'un tel mécanisme épistémologique s'impose à la lecture. Tout le travail étymologique quasi ostentatoire de l'écrivain ne se ressent pas seulement dans les gerbes de fleurs littéraires qu'il éparpille de temps en temps, mais dans toutes les strates de la narration, et qui force le lecteur à remarquer au moins la présence, sinon la justesse et le caractère exceptionnel du vocabulaire savant. Les conscientes analogies végétales, les références directes aux sciences naturelles (sans excepter de justes observations sur les caractéristiques de quelques plantes) dépasse tout simplement la prédilection de Gide pour la thématique végétale. Au-delà du travail poétique conscient de Gide, le texte gidien suit le paradigme de la botanique. La botanique est à la thématique gidienne ce que la technologie est aux textes de Raymond Roussel. Il y a le même art de la contemplation autoritaire du langage littéraire : l'usage spectaculaire d'une linguistique où respectivement les figures taxinomiques, les figures machinales, aussi complexes qu'elles ont l'air, n'expriment pas moins les ressources infinies de l'écriture que la mince épaisseur des objets représentés (fleurs, jardins imaginaires ou machines célibataires). L'effet poursuivi, quel qu'il soit, reste celui du dé-

ploiement pléthorique des objets du langage littéraire. Ce n'est pas par hasard si l'œuvre entier de Gide est brodé sur une onomastique florale fauleuse. Les noms des personnages de Gide sont florissants. « *Paludes* est le livre des prénoms », disait Roland Barthes<sup>12</sup>. Que dire alors des *Caves du Vatican*, où il se trouve une onomastique florale : Véronique, Réséda, Marguerite, l'abbé Flons (du latin *flos*, fleur), Amédée Fleurissoire, Anthime, Arnica, madame Semène ? On y trouve aussi un certain « Philibert Péterat, botaniste assez célèbre sous le second Empire, [qui] par ses malheurs conjugaux, avait, dès sa jeunesse, promis des noms de fleurs aux enfants qu'il pourrait avoir » (t. III, p. 757).

Pour dénommer, il n'existe pas de différences importantes entre le botaniste qui s'occupe autant des mots que des fleurs, et le romancier qui s'occupe autant des fleurs que des mots. L'un et l'autre travaillent dans un endroit qui se situe à mi-chemin entre le substantif et la substance, l'expression et le contenu, les noms de plantes et les plantes. Sauf que, d'une gerbe littéraire à l'autre, l'écrivain se sent dans l'obligation d'utiliser les noms de fleurs avec une finesse poétique, c'est-à-dire dans un certain esprit grammatical qui n'embarrasse guère le botaniste. Bachelard a dit, dans *La Poétique de la rêverie*, qu'« il fallait plus de génie pour faire des bouquets littéraires<sup>13</sup> ». À son avis, l'auteur de bouquets littéraires doit maîtriser non seulement la grammaire, mais doit aussi faire preuve également d'une sensibilité de botaniste face aux noms des fleurs qu'il veut évoquer. Ainsi Gide qui contemple les fleurs au jardin botanique de Francfort ne faisait pas que rêver aux métaphores qui augmenteraient l'expressivité de son texte. On peut dire, en paraphrasant Bachelard, que les bouquets qu'il prépare dans son journal sont « des bouquets de mots, voire des bouquets de syllabes ». Et les bouquets de fleurs sont des bouquets de noms de fleurs. Ce sont, pour ainsi dire, des « fleurs vocables<sup>14</sup> ».

Jadis un autre écrivain passionné du naturalisme, Jean-Jacques Rousseau lui-même, hésitait entre deux sens : « le nom de botaniste, de celui qui sait cracher un nom ou une phrase à l'aspect d'une plante, sans rien connaître de sa structure, ou de celui qui connaissant très bien cette structure ignore néanmoins le nom arbitraire qu'on donne à cette plante en tel ou tel pays<sup>15</sup> ». Et son ami Lamarck n'a pas manqué de dire qu'« on

12. Cité par É. Marty, *ibid.*, p. 64.

13. G. Bachelard, « La rêverie de mots », *La Poétique de la rêverie*, Paris : P.U.F., 1960, pp. 36-7.

14. *Ibid.*

15. Rousseau, *Fragment pour un Dictionnaire des termes d'usage en bota-*

n'est pas réellement *botaniste* uniquement parce qu'on sait nommer à première vue un grand nombre de plantes diverses, fût-ce selon les nomenclatures établies <sup>16</sup> ». À part les épistémologues, l'écrivain le mieux placé pour prôner la poétique commune à la botanique et à la littérature est incontestablement l'allemand Ernst Jünger qui, faut-il le rappeler, passe aujourd'hui pour un savant en la matière (et qui va jusqu'à miser davantage sur sa propre postérité scientifique que sur toute postérité littéraire). Ernst Jünger, à l'instar de Rousseau et de Bachelard, soutient de manière générale que l'objet littéraire et l'objet botanique coïncident sur plusieurs points. Et le principe qu'il retient davantage, c'est d'abord :

La passion du détail. Tout l'intérêt de ces matières consiste à savoir distinguer entre les choses d'après de subtiles variations ou de très infimes différences. Une coléoptère, c'est beau comme une phrase bien construite ; le plaisir que dispense sa contemplation est du même ordre. La botanique, c'est la grammaire de la nature. Hélas, je vous concède volontiers que les grammairiens se font rares <sup>17</sup>.

Cette légalité comparée de la linguistique et de la botanique, vivement soutenue par Jünger, conforte le projet de l'historien des sciences qui nous dit que le vingtième siècle a besoin de « ressaisir ce moment assez privilégié, où les naturalistes se préoccupent autant des mots que des fleurs <sup>18</sup> ». Cela fut également le projet heuristique de Foucault, dans *Les mots et les choses* qui soulignait non seulement l'importance du cheminement parallèle de la grammaire générale, de l'analyse des richesses et de l'histoire naturelle, mais également leur entrecroisement épistémologique. Dagognet nous fait aussi remarquer que, pendant que les Linné, Adanson, de Jussieu, Rousseau cherchaient à mettre au point une méthode permettant d'identifier, de nommer, d'assembler rigoureusement les êtres végétaux, « tous les classiques du dix-huitième siècle, sans exception (Prévoist, Diderot, Rousseau, Voltaire même, etc.), travaillaient à des lexiques ou catalogues néologiques <sup>19</sup> ».

En un sens, Gide serait en France le dernier rescapé du déclin voire de l'absence totale de cette espèce d'œcuménisme entre naturalistes et hom-

*nique, Œuvres complètes*, t. VI, Paris : Gallimard, « Bibl. Pléiade », 1969, p. 1152.

16. Cité par M. Barthélemy-Madaule, *Lamarck ou le Mythe du précurseur*, Paris : Seuil, 1979, p. 22.

17. Cf. son interview intitulée « Jünger contre ses ombres », *Le Nouvel Observateur*, n° 1487, 6-12 mai 1993, pp. 54-5.

18. Fr. Dagognet, *Le Catalogue de la vie*, Paris : P.U.F., 1970, p. 19.

19. *Ibid.*, p. 16.

mes de lettres qui semble aboutir malheureusement au vingtième siècle. Jünger, que l'on a interrogé sur le penchant naturaliste des écrivains allemands, sur le peu d'empressement, pour ne pas dire l'ignorance des écrivains français contemporains devant la botanique, tient Gide au moins pour une exception.

André Gide, dont j'ai fait la connaissance avant la guerre, était fort instruit dans ces choses. Il le devait, me disait-il, à une gouvernante allemande qu'il avait eue dans son enfance. Nous parlions de forêt vierge, d'orchidées, de botanique, de Linné ou de la Bible où il est écrit : « On connaît un arbre à ses fruits. » Dans les insectes, il avait du goût pour les papillons, je leur préférais les coléoptères, ce qui le désolait. Il m'en avait demandé la raison. Je lui ai donc expliqué qu'avec leurs élytres cornés et leurs buccales broyeuses ils formaient pour l'entomologiste une collection plus solide, plus robuste que les fragiles lépidoptères avec leurs petites ailes diaphanes. Il m'avait alors répondu : « Ah, ça je comprends très bien <sup>20</sup> ! »

Mais Roger Bastide soutenait, il y a longtemps, dans un article fort intéressant, que la passion de Gide pour les plantes se distinguait de celle de Rousseau, en ce que Rousseau « regarde, classe, catalogue les merveilles de sa cueillette [alors] qu'André Gide est plus jardinier qu'herboriste, et quand il soigne les fleurs, c'est encore aux hommes qu'il pense et à la culture des âmes <sup>21</sup> ». On pourrait objecter que c'est justement ce qui fait de Gide un naturaliste. C'est qu'il essayait toujours, comme les anciens physiologistes, de mettre en correspondance la réalité humaine et la réalité végétative. D'une part, il y a l'important projet de Gide de fonder une culture déracinée, une culture sans aucun support historique, qui emprunte son modèle au mécanisme de fécondation de la graine. D'autre part, on assiste souvent à un rapprochement entre la philosophie de la culture et les prolégomènes de la physiologie végétale au XVIII<sup>e</sup> siècle. Qui se traduit, chez Gide, par la thèse soutenant que le développement social de l'homme est relatif au système de génération des plantes. Ainsi dans *Les Nouvelles Nourritures* Gide compare explicitement le développement de l'enfant au développement de la graine. Il applique à l'individu tous les processus notés sur le mécanisme de génération des plantes. Pour lui, par exemple, tout éloignement de son lieu de naissance est une promesse de progrès. L'homme qui veut donc progresser doit voyager, quitter son entourage comme la graine que le vent emporte loin de son milieu, et qui deviendra une plante. La graine de platane et de sycomore qui germe trop près du tronc finit toujours par s'étioler et par s'atrophier.

20. Jünger, *loc. cit.*

21. R. Bastide, « André Gide jardinier », *Anatomie d'André Gide*, Paris : P.U.F., p. 25.

De même, les meilleurs bourgeons d'un arbre sont ceux qui poussent loin du tronc. S'interroger de cette façon sur le processus de développement de l'être humain, c'est essayer de découvrir une correspondance quelconque entre l'ontogenèse et les multiples étapes que traverse la graine avant de devenir une plante adulte. C'est poursuivre indirectement l'objectif que s'était fixé la physiologie végétale au XVIII<sup>e</sup> siècle, il s'agit de désensabler l'emplacement d'une ancienne et hypothétique canalisation qui avait déjà relié économie végétale et économie animale. Comme si la représentation des modalités de la génération végétale était une sorte de prose symbolique qu'une volonté silencieuse avait tracée sur la terre pour nous faire entendre la ligne de conduite qu'il fallait suivre. L'homme serait donc une plante qui s'ignore. « Des valeurs végétales nous commandent », affirmait Bachelard. « Chacun de nous gagnerait à recenser cet herbier intime, au fond de l'inconscient, où des forces douces et lentes de notre vie trouvent des modèles de continuité et de persévérance. Une vie de racine et de bourgeons est au cœur de notre être. Nous sommes vraiment de très vieilles plantes <sup>22</sup>. » D'ailleurs la comparaison de l'organisation humaine à celle de la plante se réitérera plus d'une fois dans *Paludes*. L'assimilation de la stagnation de l'homme à la vie végétale est nette dans le discours de *Paludes*, lorsque le narrateur dit ceci :

Mais vous vous dissolvez complètement, ma chère ! — Angèle ! Angèle !... entendez-vous [...] et ne restera-t-il plus de vous que cette branche de nymphéa botanique (et j'emploie ce mot dans un sens bien difficile à apprécier aujourd'hui) — que je vais récolter sur le fleuve... (T. III, p. 127.)

Voici le second intérêt épistémologique. La végétation de *Paludes* est enfermée dans un milieu quadrillé, qui respecte l'ordre réel des affinités et des rapports latitudinaux des espèces. Qu'il nous suffise de faire observer, en guise d'échantillon cartographique, que, dans le jardin paludéen de Tityre, le narrateur ne fait que faire pousser les plantes qui peuvent véritablement y croître : les « carex », les « lycopodes », les « roseaux », les « joncs », les « algues » et enfin les « potamogétons ». Des vingt-huit espèces que nous avons recensées dans cette fiction, plusieurs figurent dans l'ancienne pharmacopée et dans le douzième système d'Adanson, c'est-à-dire celui qui se fonde sur les vertus médicinales des plantes. On y trouve, par exemple, l'aristoloche qui est utile aux femmes en couches, les gramens qui constituent un bon purgatif, la scabieuse qu'on utilisait autrefois contre la gale, la bourrache qui est une substance sudorifique, le sirop des pins qu'on administre contre le scorbut. Si bien que le personnage de Tityre constitue l'archétype même du phytothérapeute, qui ne s'occupe

---

22. Bachelard, *Le Droit de rêver*, Paris : P.U.F., 1978, p. 82.

que des plantes qui ont vraisemblablement des propriétés médicinales :

Tityre au bord des étangs va cueillir les plantes utiles. Il trouve des bourraches, des guimauves efficaces et des centaurées très amères. Il revient avec une gerbe de simples. À cause de la vertu des plantes, il cherche des gens à soigner. Autour des étangs, personne [...]. — Alors il va vers les salines où sont fièvres et ouvriers [...] — mais un dit qu'il n'est pas malade ; un autre, à qui Tityre donne une fleur médicinale, la plante dans un vase et va la regarder pousser ; un autre sait qu'il a la fièvre, mais croit qu'elle est utile à sa santé [...]. Et comme aucun enfin ne souhaitait guérir et que les fleurs s'en fussent fanées, Tityre prend lui-même la fièvre pour pouvoir au moins se soigner. (T. III, p. 129.)

Pour combattre la fièvre des marais, près desquels il demeure, Tityre va jusqu'à manger des vers de vase afin d'adapter son sang (t. III, p. 102). *Similia similibus curantur* : les maladies se soignent par des substances qui leur ressemblent. C'est l'homéopathie, dont la base épistémologique se trouvait déjà dans la théorie de la *Signatura Plantarum* qu'avait développée Paracelse, selon qui il existerait une certaine affinité morphologique entre l'aspect des organes des végétaux et les maladies qu'ils devaient combattre.

Tout compte fait, la fiction de Gide met en situation deux catégories de botanistes : l'un, Tityre, est un botanophyle, qui, par ses expériences médicinales, se rapproche des apothicaires du XVIII<sup>e</sup> siècle ; ou d'un utilitariste qui comptait alors les « usages d'agrément » au nombre des propriétés naturelles des plantes. L'autre, le narrateur de *Paludes*, est un intellectuel qui ne fait rien d'autre qu'observer, en naturaliste, les espèces qui sont étalées au Jardin des Plantes. De là apparaît un clivage épistémologique comparable à celui qui a bouleversé l'Histoire naturelle au XVIII<sup>e</sup> siècle : d'un côté, l'expérience pratique, de l'autre, l'observation « taxinomique ».

Soucieux de l'invention de son roman, l'« écrivain » de *Paludes* se rend régulièrement au Jardin des Plantes afin d'examiner longuement « quelques variétés de petits potamogétons ». Quelquefois la contemplation des plantes soulève chez lui une grande émotion poétique<sup>23</sup>. Mais

---

23. On retrouve fréquemment dans les récits autobiographiques de Gide deux types d'observation. L'une qui se veut scientifique, et l'autre qui procède de la rêverie botanique. Rêverie qui relie des « figures littéraires » à des « jardins ». De là *Amyntas* (Paris : Gallimard, 1925, p. 173), où Gide écrit : « Je peuple un jardin, aussitôt, malgré moi, de figures à sa ressemblance, dont l'allure et les sentiments forment avec lui quelque accord. Ainsi vis-je à la villa Pamphili les révérences de Van Orley dans les robes seigneuriales, et Dante et Béatrix dans les vergers d'El-Kantara. Rien de rare dans mon choix : je vois Goethe à Dornbourg,

toujours est-il qu'en entrant au Jardin des Plantes, il prend l'attitude d'un homme de science. Et son attitude scientifique est si parfaitement affectée que les jardiniers qui s'occupent des lieux le prennent pour un véritable savant et « ouvrent pour lui les enclos réservés » (t. III, p. 103). Notons l'importante métamorphose de l'homme lettré dans le roman depuis 1869, année où Gide vient au monde et où Flaubert publiait *L'Éducation sentimentale*. Contrairement au narrateur de *Paludes* qui est dominé par l'espace du jardin qui représente pour lui le lieu d'émergence du savoir, le jeune Frédéric de Flaubert, avec le cœur rempli d'amour et de romantisme, allait au Jardin des Plantes pour se mettre aussitôt à rêver d'impossibles voyages à la vue d'un palmier<sup>24</sup>. Pour écrire le journal de Tityre, le narrateur souscrit manifestement à l'archivisme. Il fait des gestes qui rappellent une ascétique intégrité naturaliste<sup>25</sup>. Autrement dit, l'univers de la fiction reproduit un ensemble de gestes calqués sur les gestes fondamentaux des naturalistes dans la réalité : l'observation, l'inventaire et la dénomination. Dans cette habitude qui consiste à aller étudier les plantes plutôt que d'aller les admirer, il y a nécessairement une référence minimale au comportement des botanistes et à leur excessif don d'observation. Posant dès lors le problème de l'écriture du roman en termes d'« expérience renouvelable », c'est-à-dire comme un processus heuristique fondamental, il « engrange » littéralement (comme le disait Gide) les matériaux du réel. Son activité d'écrivain s'inscrit dans la stratégie d'un piètre naturaliste (au sens zolien) qui vise à reproduire le réel. Un chercheur itinérant qui parcourt le monde pour classer la matière de son livre. Alors qu'il avait les moyens d'inventer un univers pleinement fictif donc original, il cherche plutôt à reproduire systématiquement les choses qui l'entourent, donc d'ordonner un réel de seconde main. Au fond, le narrateur de *Paludes* souscrit comme Gide à la bonne vieille méthode de Stendhal qui n'écrivait une œuvre romanesque qu'à grand renfort de modèles. C'est en observant son entourage que le narrateur de *Paludes* établit les caractéristiques

---

y composant l'*Iphigénie* ; le Tasse à Este, entre deux Éléonore... Ici, je vois irrésistiblement des personnages de Jules Verne. »

24. Cf. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Lausanne : Éd. Rencontre, 1968, pp. 110-1.

25. On pense aux révélations de Zola qui a voulu faire exclusivement une littérature savante et d'observation. Même si l'authenticité des fameux « dossiers » de Zola a depuis été remise en question par Henri Mitterand, il a admis du moins la particularité de la création de Zola qui consiste à fondre en une seule image le romancier et le théoricien.

tères de ses personnages. Même Tityre, le héros du roman, est le portrait de son ami Richard.

L'usage de l'identité stendhalienne ne pèse pas trop sur la fiction. Car le narrateur est possédé par le démon de la taxinomie, il va jusqu'à mettre au point une systématique humaine — un système de fiches où il répertorie, étudie, critique les caractères et comportements de tous ses amis. Sa méthode ressemble à la description statistique d'Adanson en ce que les particularités de chaque individu se définissent par rapport à l'ensemble des particularités des autres individus. D'où l'établissement de cet ordre ontologique :

— Qui est Bernard ? C'est celui qu'on voit chez Octave le jeudi.

— Qui est Octave ? C'est celui qui reçoit le jeudi Bernard.

— Qui sommes-nous tous, Messieurs ? Nous sommes ceux qui vont tous les vendredis soirs chez Angèle. (T. III, p. 122.)

C'est en tant que responsable d'une systématique et non d'une véritable roman à clefs dont Stendhal est passé maître, que le narrateur se fait dire à tout moment : « Il faut mettre ça dans *Paludes* ». C'est encore en tant que responsable de ce fameux catalogue de « récitatifs », dont parlait Claudel, que le narrateur a senti la nécessité d'accompagner *Paludes* d'une table des phrases les plus remarquables et de laisser quelques cases vacantes à la discrétion de chaque lecteur. Table raisonnée qui a très peu d'intérêt en dehors du fait qu'elle désigne le paradigme de la systématique et qu'elle fait entrer la représentation dans un rapport de mesure et d'ordre. Ce que j'ai appelé l'effet botanique pourrait être en réalité un style botanique. Le style botanique se résumerait ici aux manifestations dans le récit de plusieurs modèles d'énonciation (c'est-à-dire presque toutes les variantes de la poésie et de la prose) et de l'usage de plusieurs vocabulaires (puriste, archaïque, néologique, maniéré, symboliste). Ainsi donc, ce n'est pas seulement l'accumulation des récitatifs qui produit dans *Paludes* un effet de catalogue, mais leur rigoureuse répartition dans le récit. La table de travail du narrateur forme comme un corps d'assemblage, une étagère pleine d'échantillons du réel, un fourre-tout narratif bondé de formes littéraires, un réservoir tropologique<sup>26</sup>. Il fait figure dans la fiction d'un obscur poéticien qui classe sans aucune méthode poésie, récit,

---

26. Le lecteur qui parcourt *Iter Lapponicum* de Littré est souvent frappé par l'agglomération de plusieurs niveaux de langage : descriptif, narratif, dénominatif, poétique. Comme si l'accumulation des niveaux de langue était tributaire de l'accumulation des espèces végétales qu'accomplissait Linné. Dans la présentation de ce livre, P. A. Gette arrive même à comparer le *Species Plantarum* du botaniste à un « recueil de poèmes » (*Iter Lapponicum*, Paris : La Différence, 1983, p. XXI).

essai scientifique. S'adonnant à tous les genres, procédant dans un style fragmentaire, incapable de s'en tenir à un seul modèle d'énonciation, son journal est un ensemble de déviations narratives, une sorte de tableau synoptique de la littérature. Nulle surprise si le roman de Tityre écrit par le narrateur, dont nous ne prenons connaissance que d'une manière fragmentée, se distingue par une inflation du verbe et un certain trop plein stylistique que l'on peut opposer à la syntaxe austère du « journal » en tant que tel. Les deux styles évoluent ensemble ; ce mécanisme de concomitance est basé sur une productivité du signifiant (c'est-à-dire que telle image évoquée pour le « journal » entraîne derrière elle, selon sa force expressive, une nouvelle catégorie d'images plus précises que le narrateur attribue au roman de Tityre). Selon ce jeu de schématisation intertextuelle et de permutations narratives, *Paludes* devient l'espace où se produit un double effet de catalogue.

J'ai dit que le journal du narrateur constitue en fait un véritable fourre-tout narratif. Plus diversifié, mieux organisé, le journal de *Paludes* procède de l'inventaire de la réalité. Le principe qui semble gouverner la tenue d'un tel journal intime est une forme de systématique rudimentaire. De ce point de vue, la présence obsédante du carnet littéraire dont se munit le narrateur a une valeur anecdotique. On dit que Linné notait sans répit dans son carnet de voyage les nouvelles espèces végétales qu'il découvrait en Laponie. Le narrateur y note tout ce qui lui saute aux yeux ou qui lui vient à l'esprit. Les événements les plus insignifiants, dès lors qu'ils le touchent de près ou de loin, prennent automatiquement valeur de matériau poétique à classer dans son carnet<sup>27</sup>. Son carnet littéraire est le lieu même du catalogue. Au reste, *Paludes* se donne à lire comme le carnet littéraire d'un écrivain qui classe les impressions brutes de son esprit, les plus petites réalités en vue d'un roman qu'il se propose d'écrire. Fourre-tout par excellence, ce carnet est la meilleure illustration de l'esthétique du fourre-tout d'Edouard. Écrire pour le personnage de Gide, c'est systématiser les nombreux aspects du réel, leur donner un sens et un nom. C'est aussi raconter la réalité avec ses avatars, ses lacunes, ses indéterminations et ses brusques transitions. C'est pourquoi *Paludes* est l'histoire d'un recueil de citations, d'anecdotes, d'esquisses, de fragments philosophiques dont la classification repose sur l'ordre chronologique de

---

27. Si le nombre de sujets dont le Symbolisme s'estimait en droit de traiter était très restreint, le *Journal* de Gide rompt avec cette méthode de sélection. Avec Gide, tout peut être matière du langage littéraire. Aussi allait-il jusqu'à relire les lettres qu'il avait adressées à sa femme pour « chercher quelque aliment pour son roman » (*Journal*, t. I, p. 204).

leur perception. Tout se passe comme si le narrateur dans *Paludes* mettait déjà en pratique l'esthétique que prônera Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs*. Esthétique selon laquelle le roman doit être dépourvu de sujet, ou au reste ne devrait pas avoir un seul sujet mais plusieurs, voire une infinité. Là où va échouer la tentative d'Édouard de faire un roman avec un peu « de tout », le narrateur de *Paludes* réussira. Car plus qu'un bric-à-brac d'idées, son *Journal* constitue un livre qui naît « plein ». Au reste, sa pratique auctoriale n'est pas vraiment de remplir un livre, mais de le désemplir : « Tout y est déjà dans *Paludes* ». Élaborer un livre est tout le contraire d'une addition, — dans la mesure où « l'élaboration ne consiste guère qu'à supprimer tout ce qui est inutile à l'organisme de l'œuvre » (*Feuillets*, t. I, p. 49). Lorsque le narrateur est obligé d'exposer une fois les exigences du livre à son ami Hubert qui croit qu'on peut comme dans un carnet littéraire tout mettre dans un livre, le narrateur se laisse emporter et fait le type de commentaires suivants :

N'aurais-tu jamais rien compris, pauvre ami, aux raisons d'être d'un poème ? à sa nature ? à sa venue ? Un livre... mais un livre, Hubert, est clos, plein, lisse comme un œuf. On n'y saurait faire entrer rien, pas une épingle, que par force, et sa structure en serait brisée. (P. 112.)

Pour écrire ainsi, Gide s'est souvenu sans doute de sa lecture de Leibniz en 1894. Curieusement, une telle conception de la structure du livre se rapproche exactement de l'idée que le philosophe se faisait de la structure d'une monade en tant qu'unité impénétrable<sup>28</sup>. Elle se rapproche également de la septième loi zoologique de Cuvier, loi selon laquelle « tout être organisé forme un ensemble clos ». Cette idée de préformation du livre a, dans *Paludes* partie liée au déterminisme leibnizien. Au sens que l'œuvre serait une structure compacte qui ne s'oriente pas vers le dehors. Œuvre se suffisant à elle-même et qui serait à la fois fiction et réception, symbole et glose, formation et transformation narratives, système et code. Dès lors que la fiction, en elle-même, raconte la filiation entre une intuition créatrice et l'imagination captée, on tend finalement à laisser échapper l'opération réelle par laquelle le langage gidien devient l'espace

---

28. Cette conception ovoïdale du roman, en tant qu'unité impénétrable, croise dans un certain sens la Monade de Leibniz qui disait : « Il n'y a pas moyen aussi d'expliquer comment une monade puisse être altérée ou changée dans son intérieur par quelque autre créature, puisqu'on n'y saurait rien transposer, ni concevoir en elle aucun mouvement interne qui puisse être excité, dirigé, augmenté ou diminué là-dedans, comme cela se peut dans les composés où il y a du changement entre les parties. Les Monades n'ont point de fenêtres par lesquelles quelque chose y puisse entrer et sortir. » (*Essais de Théodicée, suivi de La Monadologie*, trad. Jacques Jalabert, Paris : Aubier, 1962, pp. 491-2.)

d'une multiplication intrinsèque de l'origine. Le procédé de la mise en abyme nous force à considérer dans chaque page du livre de Gide le devenir d'un autre *Paludes*. Symboliquement, cet effet de subdivision infinie du signifiant de *Paludes* devient un effacement des réelles traces de l'écriture. L'histoire dans *Paludes* est d'étalage, de déplacement et de refus de l'origine. Refus du narrateur de se situer dans le mouvement intrinsèque de son œuvre et tentative de donner l'œuvre à lire comme un produit qui s'est forgé de lui-même. En tant qu'auteur, « la seule façon de raconter la même chose, entendez-moi bien, c'est d'en changer la forme selon chaque nouvel esprit » (t. III, p. 117). Si, dans l'optique du narrateur, *Paludes* est une histoire qui ne cesse de changer de forme pour s'adapter à l'esprit de celui à qui on la raconte, la réception ne peut être que dispersée par le caractère déracinant de cette écriture sans idée fixe. D'où le malaise du public qui était venu écouter le narrateur lire son *Paludes*. Ne saisissant guère l'idée poétique qui gouverne les variations textuelles auxquelles s'est livré le narrateur, un auditeur tira sa propre conclusion : « Enfin, je vois que vous n'êtes pas encore bien fixé » (t. III, p. 117). Mais il ne voit pas ce qui est vraiment, c'est-à-dire que la mobilité de *Paludes* est la forme renversée d'une idée en permanence dans l'esprit du narrateur. Tout comme *Le Jardin de Bérénice* représente à sa façon la quête d'une culture qui saurait immuniser l'individu contre la mobilité, *Paludes* par ses constructions thématiques, narratives, typographiques, serait de son côté le culte du nomadisme, l'apologie de la variation, le refus de s'enraciner.

En dépit de leur cadre différent, il y a, me semble-t-il, un parallélisme à faire entre la perspective poético-sociale du narrateur de *Paludes*, dont le langage littéraire, autant qu'un individu comme Tityre, a besoin pour s'adapter à n'importe quel milieu, et l'hypothèse naturaliste de Gide. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le discours littéraire dominant était tourné vers la botanique. On en retrouve les marques épistémiques dans l'œuvre critique de Jules Lemaître qui, traçant un second portrait intellectuel de Brunetière en 1896, nous le montre sans aucune bienveillance sous les traits d'un obscur botaniste de la littérature :

Les gens sont devenus, dans son système, un je ne sais quoi d'organique, qui vivrait indépendamment des œuvres particulières et des cerveaux où elles ont été conçues ; abstractions végétales, qui ont des troncs et qui poussent des branches ; entités réalisées à la manière scolastique<sup>29</sup>.

Quelqu'un aurait pu adresser la même reproche à Jules Lemaître dont

---

29. Jules Lemaître, *Les Contemporains*, vol. VI, Paris : Boivin, 1903, p. 316.

*Les Contemporains*, œuvre monumentale ne comprenant pas moins de cent monographies portant sur différents auteurs de la littérature, ressemble à une botanique critique. Lorsqu'il écrit que « la pente de Brunetière était de classer et aussi de rattacher les auteurs les uns des autres », c'est pour rappeler que le paradigme de la botanique croisait d'une manière ou d'une autre le discours littéraire. Ce fut donc la *pente* (un mot qui est tout aussi cher à Gide) de toute l'époque. N'est-ce pas la physiologie végétale qui a pourvu Gide des meilleures objections contre la thèse de Barrès sur le déracinement de l'individu ? Le déracinement, autrement dit le nomadisme, est un terme botanique, qui a été introduit dans la littérature vers 1897 avec la publication des *Déracinés* de Barrès. L'introduction d'un tel concept dans le discours de Barrès prouve une nouvelle fois que l'influence du paradigme de la botanique sur l'œuvre de Gide n'était pas une exception. Lorsque Gide, contre Barrès qui soutient que l'individu dépend de sa race, de son milieu ambiant, de son époque et d'une affinité dominante (la génétique), plaide en faveur de la mobilité de la race humaine et soutient que l'homme est un sujet en élaboration perpétuelle, indépendamment de ses appartenances, il fait ni plus ni moins du néo-lamarckisme.

Par exemple, on sait que pour élaborer son œuvre littéraire comme pour rédiger son journal intime, Gide avait adopté les notions fondamentales de l'horticulture telles que : la taille qui renforce la trame de l'œuvre de ce qu'elle diminue la longueur du circuit que l'imaginaire irrigue ; l'hybridation, sinon la cénesthésie, qui crée des espèces de métaphores très rares ; l'émondage qui supprime le factice. Enfin, la cueillette qui demeure l'opération la plus importante. Car si le livre représente toujours une sorte d'organisme, plus précisément une graine qu'on doit laisser germer, mûrir et éclore d'elle-même, l'écrivain c'est quelqu'un qui passe son temps à cueillir littéralement les idées dans les livres comme il cueillait les fleurs de sa propriété de Cuverville pour dresser son bouquet favori. Lire et cueillir, deux activités très proches pour Gide. De plus, lire c'est cueillir, étymologiquement parlant. Car le verbe « lire » avait aussi pour les Anciens le sens que le botaniste donne au mot herboriser. Lire signifiait également « ramasser », « cueillir », « prendre », « épier », « voler<sup>30</sup> ». Ce n'est pas pour rien, si ce n'est pour la beauté de l'étymologie, qu'André Gide utilise manifestement le verbe « cueillir » en plusieurs lieux où le verbe « lire » aurait été plus approprié. Citant dans son *Journal* un passage du mémoire sur les polypes d'eau présenté en 1902 par un

---

30. Cf. Julia Kristeva, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, « Points », 1969, p. 120.

certain Maurice Tremblay à la Société helvétique des sciences naturelles, Gide écrit : « Je cueille cette phrase, qui me ravit. » (*Journal*, t. I, p. 957.) De la même façon dans *Si le grain ne meurt* : « J'avais écrit en épigraphe du *Journal* que je tenais cette phrase latine cueillie je ne sais où. » (T. II, pp. 542-3.) Parfois il étendait le terme « cueillir » à la perception visuelle. Décrivant un bal qu'il observait en cachette, Gide parle d'un endroit « d'où le regard cueille un petit brin de la fête » (*Si le grain ne meurt*, t. II, p. 362). En 1939, lors de la Deuxième Guerre, il parla d'« engranger » ses pensées dans son carnet intime en attendant des jours meilleurs (*Journal*, t. II, p. 12). Le ravissement de Gide pour les « bons mots », les « belles pensées », les « apophtegmes » et les « épigraphes » n'eut jamais de fin. Même dans les derniers moments de sa vie, il se disait encore « extrêmement friand des bons mots et des anecdotes » (*Ainsi soit-il*, t. II, p. 1171) qu'il collectait dans son *Journal* avec la ferme intention « d'en former un recueil » (*ibid.*).

Tout ceci tend à montrer qu'il existe chez Gide une méthode d'élaboration littéraire passablement semblable à celle que préconisait Flaubert qui fit du carnet intime un instrument indispensable à l'élaboration de ses romans. Méthode d'archiviste, de naturaliste dont la règle de base consiste à classer au préalable dans un espace désigné tous les matériaux qui doivent servir à l'élaboration de leur science. En 1892, c'est-à-dire deux ans avant *Paludes*, Gide écrit dans son *Journal* le mot d'ordre suivant : « Apprendre la logique ; classer mes pensées... » (t. I, p. 30.) Classer : n'est-ce pas le geste suprême des sciences naturelles ? Sans doute Gide avait trouvé sa voie (disons alors sa *pente*) en ce qu'il classait dans son carnet et son journal les moindres impressions qui lui venaient en tête lorsqu'il se mettait à la littérature. On n'a vraiment pas à s'étonner que le premier « romancier » de Gide, le narrateur de *Paludes*, soit lui aussi un partisan de la classification.

Les conclusions de cet article sont, on s'en doute, provisoires. Une enquête plus approfondie sur les fondements de la classification dans l'œuvre de Gide aurait dû tenir compte de la chimie<sup>31</sup> dont les techniques

---

31. Né en 1869, l'année où Mendeleiev établissait une fois pour toutes le tableau périodique de tous les éléments chimiques connus, André Gide n'est pas resté étranger à ce paradigme. Outre la botanique, la chimie, dont les techniques taxologiques procèdent des techniques du savoir à l'âge classique, comptait au nombre des activités scientifiques du jeune Gide. Comme il le raconte dans *Si le grain ne meurt*, son intérêt pour la classification des éléments chimiques s'est manifesté très tôt. Il avait treize ans lorsqu'il s'est mis en tête de fabriquer de l'hydrogène. Une mauvaise manipulation des tubes de verre provoqua une explosion.

taxologiques ont imprégné très tôt la jeunesse. Il semble que l'influence des sciences naturelles n'a jamais été dépassée par les autres sciences. Si, devant l'évolution constante et chaotique de la nature, les naturalistes ont appris à constituer des herbiers et des catalogues, de sorte qu'ils puissent établir sans difficultés, au moment opportun, des principes ontologiques particuliers ou collectifs, Gide et quelques devanciers en font autant en littérature. Devant la complexité du fait littéraire, « la pente » de Brunetière, nous dit Jules Lemaître en 1896, « était de classer et aussi de rattacher les auteurs les uns et les autres ». Devant l'évolution constante et chaotique du moi, qui ne saurait être qu'un capharnaüm de connaissances, Gide adopte l'art du journal dont la règle est la classification systématique de toutes sortes d'éléments anecdotiques, historiques et autobiographiques. Ainsi donc le *Journal* d'André Gide et le pseudo *journal de Tityre* tenu pas le narrateur de *Paludes* ne constituent pas seulement l'espace par excellence de l'autobiographie, l'espace textuel où se concentraient exclusivement les détails de sa vie personnelle ; c'est aussi celui d'une ordonnance méthodique de l'histoire des idées, le document d'une pratique incessante, presque symptomatique, du classement, de l'arrangement, voire du catalogage de la culture en général.

---

Avec un peu moins de chance, l'incident aurait pu tourner au pire. Et depuis ce jour, le jeune Gide prit la peine de « marquer au crayon rouge » les corps chimiques très réactifs et au crayon bleu « les corps tranquilles ». Autrement dit, il établissait pour lui-même une sorte de tableau périodique très rudimentaire. Mais la quarantaine passée, Gide se rend compte que la chimie n'est plus ce qu'elle était dans son enfance. « Il m'est arrivé ces derniers temps d'ouvrir un livre de chimie de mes jeunes nièces, écrit-il. Je n'y reconnais plus rien ; tout est changé : formules, lois, classifications des corps, et leurs noms, et leur place dans le livre, et jusqu'à leurs propriétés... Moi qui les avais cru si fidèles. » (*Si le grain ne meurt*, t. II, p. 441.)