



**Acta fabula**  
**Revue des parutions**  
**vol. 14, n° 4, Mai 2013**  
**Aux listes et caetera**  
**DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.7870>**

---

## Le Désordre du discours

**Marie Baudry**



Gérard Genette, [Bardadrac](#), Paris : Les Éditions du Seuil, coll. « Fictions & Cie », 2006, 452 p., EAN 9782757825389 ;  
Gérard Genette, [Codicille](#), Paris : Les Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009, 264 p., EAN 9782020993067 ;  
Gérard Genette, [Apostille](#), Paris : Les Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2012, 336 p., EAN 9782021051148.

---



### **Pour citer cet article**

Marie Baudry, « Le Désordre du discours », *Acta fabula*, vol. 14, n° 4, « Aux listes et caetera », Mai 2013, URL : <https://www.fabula.org/revue/document7870.php>, article mis en ligne le 30 Avril 2013, consulté le 20 Mars 2025, DOI : 10.58282/acta.7870

---

---

# Le Désordre du discours

**Marie Baudry**

---

C'est à une sorte de gageure qu'est confronté qui voudrait rendre compte du (pour l'instant) « triptyque » de Gérard Genette. Gageure à plusieurs titres. D'abord parce qu'il semble bien impossible de saisir en son entier ce qui a la forme, toute extérieure bien sûre, d'un dictionnaire, ou tout du moins d'une liste de mots classés alphabétiquement. Qui pourrait rendre compte de la nouvelle édition du Petit Robert (l'un des dictionnaires préférés de G. Genette), hormis pour faire le décompte des impétrants et des sortants ? Ici, nulle définition, sinon bien personnelle du terme mis en « navette<sup>1</sup> », qui ne reçoive son sens autrement que de biais, comme pour dérouter l' impatient lecteur. Gageure ensuite, parce qu'il est à peu près impossible de ne pas répéter ce que G. Genette lui-même dit de ces trois livres, notamment dans les deux volumes qui font suite à *Bardadrac*, soit *Codicille* et *Apostille*, qui prennent un malin plaisir à prendre en compte la réception du premier volume, à en discuter la manière et l'appartenance générique, et finalement, à se donner comme une forme de commentaire métatextuel qui coupe l'herbe sous le pied de tout commentaire exogène. Gageure enfin (si tant est qu'on ait épuisé cette première liste de difficultés), parce que G. Genette s'élève si régulièrement contre toute espèce d'« esprit de sérieux<sup>2</sup> » qu'il semblerait que soit assigné au lecteur le devoir de comprendre et de partager l'humour, le ton décalé et badin, la curiosité amusée et l'autodérision de l'auteur de la trilogie. Autant le dire d'emblée : ici, le péché sera au moins triple.

Quelle est donc l'ambition de la trilogie de G. Genette ? Est-elle l'œuvre du G. Genette narratologue, référence obligée pour qui veut savoir distinguer un narrateur homodiégétique d'un narrateur intradiégétique, ou d'un G. Genette facétieux, autobiographe à sa manière ? En quoi le choix d'une forme qui se veut antisystématique et productrice de volumes à l'infini s'inscrit-il dans le prolongement d'une série de mutations que connaissent aujourd'hui les genres littéraires, et notamment « l'écriture de soi » ?

---

1

2

## Les Essais en miettes

Même si *Bardadrac*, *Codicille* et *Apostille* ne portent en apparence que peu sur la littérature et les objets sur lesquels le Genette théoricien a travaillé depuis *Figures I*, on pourrait sans aucun doute dresser une liste — nécessairement incomplète — de tous les textes antérieurs qui semblent fournir, à divers titres, une sorte de « patron » au triptyque. Le travail est simplifié par l'auteur de *Palimpseste*, qui indique régulièrement et d'emblée la nature de ces hypotextes.

Les *Essais* de Montaigne apparaissent dès « l'avant-texte » de *Bardadrac* et de *Codicille*, comme pour donner le *la* de l'entreprise : « J'ai un dictionnaire à part moi », dit la citation liminaire de *Bardadrac*, laquelle se trouve augmentée d'une sorte de vade-mecum à l'usage du lecteur, qui en dit le caractère hétéroclite et antisystématique :

Ses objets — épiphanies contingentes, idées bonnes ou mauvaises, souvenirs vrais ou faux, rêveries géographiques, citations clandestines ou apocryphes, maximes et caractères, apartés, boutades et digressions — composent un puzzle à ne pas recomposer.

Comme c'est l'usage dans ce type de mise en garde, il s'agit d'indiquer quelle lecture sera la bonne : c'est, ici, une lecture qui suivra les méandres du parcours selon toutes ses digressions, sans tenter une quelconque mise en ordre. On verra pourtant que ce n'est pas si simple, et que la « mauvaise lecture » qui voudrait reconstituer le puzzle — de quoi ? d'une biographie de G. Genette reconstituée dans son ordre chronologique ? d'un parcours intellectuel ? d'une liste plus ou moins organisée des obsessions et opinions de l'auteur ? — n'est jamais parfaitement à exclure. Il est bien un ordre, invisible, qui n'est ni celui de l'alphabet, ni celui de la chronologie, mais d'une certaine conception de la « composition », plus musicale que scolaire, où s'entrelacent des séries de motifs, de thèmes, qui viennent former un tout à l'issue de la lecture. Toujours est-il que l'hypotexte de Montaigne joue à plein pour justifier l'apparent désordre du discours et son aspect indirect<sup>3</sup>, mais aussi l'entreprise autobiographique qui est celle du triptyque.

La mise en garde de G. Genette indique une certaine tentation du texte : celle de guider le mode de lecture, à la fois traditionnel et linéaire — contrairement à la lecture attendue d'un dictionnaire « classique » —, répondant en même temps à la lecture du texte « moderne » telle que la définissait Barthes dans *Le Plaisir du texte*<sup>4</sup> et que l'on retrouve dans cet « Avertissement », l'une des premières entrées d'*Apostille* :

---

3

4

Mon propre conseil de lecture serait donc : surtout, ne « picorez » pas (un livre n'est pas une basse-cour), lisez dans l'ordre, ligne à ligne, sans rien sauter (parfois glisser, peut-être). (A, p. 33)

Si cet avis au lecteur doit être pris à la lettre, c'est en tant qu'on suppose une « bonne » lecture qui, si elle est fructueuse, permettra au lecteur d'être « propre à percevoir quelques fils conducteurs, et quelques images dans le tapis » (*ibid.*). Cette volonté de donner au lecteur des indications sur les modalités de son travail formule en creux une théorie de la lecture, largement empruntée à Stanley Fish, souvent cité dans les trois volumes du triptyque : celle où « l'œuvre » n'existe qu'en tant qu'elle est constituée par le lecteur<sup>5</sup>, mais à la condition que la « littéarité » du texte lui ait été au préalable signifiée, comme c'est le cas dans l'expérience que réalise St. Fish dans « Comment reconnaître un poème quand on en voit un<sup>6</sup> ». Les mises en garde au lecteur, l'aspect métatextuel récurrent, sont chez G. Genette autant de formes exhibant cette « littéarité » qui conduira le lecteur à reconnaître son œuvre pour ce qu'elle dit être.

Les Dictionnaires sont également invoqués dès ce premier avertissement au lecteur, à contre-courant des dictionnaires « préférés » de G. Genette cités dans le corps du texte (par exemple l'encyclopédie Quillet, qui donne son titre à une entrée de *Bardadrac*). On les trouve plutôt

chez Voltaire (Dictionnaire philosophique), chez Flaubert (Dictionnaire des idées reçues), chez Ambrose Bierce (Dictionnaire du diable), chez Roland Barthes (par Roland Barthes). (A, p. 33)

Si la forme apparemment choisie par G. Genette est bien celle du dictionnaire, elle se donne d'emblée comme une forme particulière et toute personnelle de dictionnaire (« à part moi »), à ceci près que la liste doit donner à voir l'hétérogénéité du projet. Quoi de commun entre les formules lapidaires d'Ambrose Bierce, le répertoire de la bêtise de Flaubert et l'écriture fragmentaire à la troisième personne de Barthes, sinon que les « bardadracs » de G. Genette y vont puiser leur forme, qu'il s'agisse des définitions lapidaires à la Alphonse Allais — par exemple, dans *Bardadrac* : « Mépris : Soyez économes de votre mépris : peu de gens en sont dignes », « Paris : C'est ma ville préférée. Malheureusement, depuis que j'y habite, je n'y vais plus jamais » ou encore, à l'entrée « Talent » : « Vous pouvez me serrer la main, le talent n'est pas contagieux<sup>7</sup> » —, du glossaire de la langue médiatique contemporaine que forme l'entrée « Médialecte » dans les trois volumes, et surtout des petits fragments sur les goûts, « antigôts<sup>8</sup> », opinions et autres biographèmes

---

5

6

7

de l'auteur, formulés à la première personne, à rebours du *Roland Barthes par Roland Barthes* (nous y reviendrons).

Après quoi on pourrait encore prolonger la liste de tous les textes cités et de tous les auteurs mentionnés, au rang desquels figure bien sûr *À la recherche du temps perdu* pour la question générique que pose l'œuvre de Proust, mais aussi pour ses scénarios narratifs qui s'agrègent à la mémoire personnelle de G. Genette. Bien des souvenirs d'enfance de l'auteur sont ainsi relus au prisme des épisodes de la *Recherche* : les « deux côtés » du « sol mental » de l'enfance « comme celui de Combray » (B, p. 38), les lectures d'enfance (voir l'entrée « Fracasse » dans *Codicille*), ou les retrouvailles tardives qui rejouent le « Bal de Têtes » du *Temps retrouvé*. Il faudrait encore ajouter l'entreprise de Perec dans *Je me souviens*, modèle avoué des « Souvenances » (entrée commune aux trois volumes) : « Son propos spécifique est la mémoire individuelle de ce passé collectif » (B, p. 499). Sans oublier le *Tristram Shandy* de Sterne : G. Genette affiche ses liens de parenté avec l'oncle Toby, dont il partage les lubies — hormis l'architecture militaire —, et le goût de la digression à l'infini, régulièrement signalé au détour de formules comme « mais je m'é gare un peu » (C, p. 121) ou « je semble peut-être abuser du droit imprescriptible à la digression » (*ibid.*, p. 147). Pas plus que Diderot, sans doute, dont *Le Neveu de Rameau* est plus souvent cité encore que *Jacques le Fataliste*, ou encore que Stendhal, qui est sans pouvoir l'être son « écrivain préféré ». On trouve encore quelques fictions de Borges, quelques bons mots d'Alphonse Allais, de Francis Blanche, de Giraudoux, de Cocteau, *et caetera*.

Cette liste, non close, de textes qui traversent incidemment la trilogie, permet d'en approcher, à défaut du statut générique, le caractère essentiellement hétéroclite : ne pas pouvoir assigner les « bardadracs » à un seul hypotexte revient évidemment à en dire la forme singulière, truffée de trop d'hypotextes pour n'être pas une forme à part entière.

## Abécédaire, dictionnaire, liste, bardadrac & autres index

Abécédaire : terme qui semble convenir mieux que tout autre à désigner la trilogie de G. Genette, en l'absence de renvois d'une entrée à l'autre qui caractérisent tout bon dictionnaire. C'est en effet le terme qui est retenu à l'entrée « Péritexte » de *Codicille* pour rendre compte de la forme hétérogène de l'ouvrage :

l'avantage de la fragmentation en abécédaire d'un propos qui ne se soumet pas non plus à la finalité didactique du dictionnaire, c'est d'embarquer le lecteur dans un parcours en zigzag qui tient moins du sentier balisé que du labyrinthe, du jeu de piste à leurres et à pièges et du billard à trois ou quatre bandes ». (C, p. 219)

Le terme sera finalement écarté dans *Apostille*, à l'entrée du même nom, au profit de « Dictionnaire » pour qualifier

cette sorte de triptyque, dont l'intrigue, si l'on peut dire, est en somme celle d'un Journal à ciel ouvert et livré en vrac (« en miettes » dirait Ionesco) au désordre alphabétique et dont la chronologie d'écriture journalière devient de ce fait inscrutable. (A, p. 10)

Si le terme *abécédaire* garde cependant quelque pertinence, c'est que l'auteur ne prétend nullement définir les termes listés, mais bien plutôt donner une image, non pas objective, mais personnelle et souvent déceptive, des référents auxquels ils renvoient. Il n'est pas rare en effet — il se pourrait bien qu'il s'agisse là de l'un des principes de composition du triptyque — que le terme mis en navette ne trouve son explication qu'au tout dernier mot de l'entrée (voir, par exemple, « Feutre » dans *Codicille*).

Bardadrac : mot inventé, non par G. Genette, mais par Jacqueline (personnage que l'on résumerait peut-être mal en disant qu'elle est à G. Genette ce que Mme de Rênal fut à Julien Sorel), qui est cependant considéré par l'auteur comme son seul véritable néologisme (voir cette entrée dans *Codicille*). L'entrée apparaît dans le livre du même titre qui en donne une forme de définition, puisqu'un *bardadrac* désignerait un grand sac fourre-tout. Par tentation « rétro-cratylique » (voir cette entrée), G. Genette imagine, comme un de ces « mots-chimères » qu'il affectionne, qu'il s'agit de la fusion de *barda* et de *bric-à-brac* (« Péritexte », C, p. 216). Le terme désigne métonymiquement non seulement le premier volume, mais aussi par extension — puisque les deuxième et troisième volumes ne sont désignés que comme des suites ou des ajouts au premier —, l'ensemble du triptyque : il pourrait donc servir de titre à l'ensemble, éventuellement pourvu d'un -s (voir « Titre » dans *Apostille*). Le terme pourrait encore, à la façon des *Essais* de Montaigne, servir à désigner rétroactivement un genre tout entier (A, p. 304). S'il sert le plus souvent à désigner le titre du premier opus, sans déterminant, il est toutefois pourvu d'un article dans certains emplois, qui indiquent l'usage générique qu'on pourrait en faire.

Collection : voir « Liste ».

Dictionnaire : si le terme est souvent préféré à celui de *bardadrac* (qui devrait néanmoins pouvoir se substituer à lui, si son emploi parvenait à s'imposer), c'est notamment parce qu'il permet de donner une structure aléatoire et arbitraire au

texte, qui sera nécessairement composé selon le « désordre alphabétique » (voir « Péritexte » dans *Codicille* et « Abécédaire » dans *Apostille*). Il est d'autant plus cher à G. Genette qu'il est la forme choisie par les hypotextes revendiqués plus haut. Il est alors possible, et même fréquent, que la forme du dictionnaire puisse générer en son sein de nouveaux dictionnaires enchâssés : voir par exemple, les entrées « Médialecte » (défini comme un « énième dictionnaire (en abyme) des idées reçues et des pataquès chic, kit de survie à qui souhaite y faire carrière », *B*, p. 277) ou « Mots-chimères » (« la liste des mots-chimères s'allonge tous les jours virtuellement inépuisable », *B*, p. 365) qui répertorient, dans le désordre alphabétique, la liste des termes inventés, répertoriés, apocryphes ou cités par G. Genette. Le dictionnaire est en outre une structure ouverte à l'infini : on pourrait toujours intercaler une nouvelle entrée entre deux entrées et contrarier ainsi la forme apparemment définitive du texte. C'est en effet ce qui arriva à G. Genette quand il entreprit un jour de dresser la liste de tous les films de Charlie Chaplin (voir « Index » dans *Bardadrac*). C'est ce qui pourrait arriver si l'on décidait de fusionner toutes les entrées des trois volumes du triptyque, tentation à laquelle l'auteur a un instant songé, avant de s'y refuser : ce serait trahir « lourdement leur relation temporelle et thématique » (« Titres », *A*, p. 305). Chaque volume forme ainsi un « dictionnaire » à lui seul, dont le ou les volumes ultérieur(s) constitue(nt) une suite.

Index : voir l'entrée du même nom dans *Bardadrac*. L'absence d'index dans la trilogie se justifie par la fonction même de l'outil, contraire à l'esprit du texte : en réunissant des entrées volontairement dispersées, l'index construirait *de facto* une relation entre des textes que seul le lecteur peut choisir ou non de réunir.

Liste : terme qui revient régulièrement sous la plume de G. Genette pour désigner l'une des méthodes de composition de ses livres. Il fait l'objet d'une entrée singulière dans *Apostille* : « À ce qu'Umberto Eco appelle justement (c'est son titre) le « vertige de la liste » j'ai sacrifié, ici et ailleurs, plus d'une fois » (*A*, p. 175). Contrairement au dictionnaire, la liste ne présuppose aucun ordre : elle répond au désordre des choses glanées au gré du temps. La méthode de la « collection » de mots, épinglés comme des papillons rencontrés en chemin, est fournie par le Narrateur proustien qui recueille les cuirs du Directeur de l'hôtel ou de Françoise (voir « Cuir », *B*, p. 137). L'ordre des éléments de la liste obéit alors à une règle qui n'est pas celle de l'alphabet, mais du repérage de certaines consonances, selon un art plus ou moins maîtrisé du coq-à-l'âne (voir « Bestiaire » dans *Bardadrac*).

Ce désordre assumé n'en élimine pas moins la question de l'ordre, qu'il pose sur un mode implicite, comme on peut encore le voir à l'entrée « Escalier » dans *Bardadrac* : l'auteur y décrit l'escalier de la maison de Colette dont chaque contremarche porte le titre de l'une de ses œuvres selon un ordre jamais explicite. La liste

est sans doute plus apte encore que le dictionnaire à cerner l'objet même du texte : rendre compte de tout ce qui revient à la mémoire, quelle que soit la nature de ce souvenir ou de cette souvenance, non pas selon une logique qui serait biographique ou chronologique, mais au gré même des fluctuations du souvenir et des rêveries sur les mots, de ce qui peut en surgir d'anodin ou d'essentiel. Bien qu'elle soit toujours dans sa forme aussi ouverte et infinie que le dictionnaire, la liste a alors pour fonction de tenter de répertorier de la façon la plus exhaustive qui soit ce qui ne doit pas être oublié (comme une liste de course) ; elle en appelle nécessairement à l'oubli, mais aussi au surgissement d'éléments inattendus, né de la seule pratique de la liste. Surtout, la liste permet la rencontre, sous une forme synthétique, de temps et de lieux divers, l'ébauche d'une esquisse de cohérence au sein d'un texte qui revendique volontiers la dispersion.

Contrevenant ainsi aux intentions de l'auteur, tentons de « donner une méta-liste au second degré » (A, p. 175) des listes qui figurent dans le triptyque — sans oublier pour autant que cette liste, nécessairement incomplète, est purement indicative :

- liste de « Cuir[s] » dressée dans *Bardadrac*, poursuivie (et parfois corrigée) dans les deux volumes suivants ;
- liste des « fausses bonnes Idées » (B, p. 208 *etsqq.*), dans laquelle se trouve enchâssée une liste de cuirs ;
- liste des différentes matières textiles, à l'entrée « Jussienne » dans *Bardadrac* ;
- liste de tout ce qui semblait magique à l'enfant, à l'entrée « Magie » dans *Bardadrac* : G. Genette y « énumère en désordre et sans souci d'exhaustivité » (B, p. 238) les éléments de cette liste d'où émerge alors en retour une image totalisante de l'enfance, du rapport de l'enfant au monde ;
- liste des « souvenances » où parfois l'une appelle l'autre, mais pas systématiquement ;
- liste des musées « consacrés à un seul artiste », à l'entrée « Musées » dans *Bardadrac* : répondant au goût de l'auteur pour ces lieux « plus attachants », elle regroupe des souvenirs de visite dispersés dans le temps et dans l'espace géographique ;
- listes d'œuvres, de musiciens, de lieux dédiés à la musique, dans presque toutes les entrées qui concernent le Jazz, la musique dite « classique » ou la chanson populaire — l'éclatement de toutes ces entrées prouve toutefois qu'une liste totalisante est impossible, la démultiplication de ces listes traduisant l'impossibilité de leur épuisement (voir à ce sujet l'entrée à double sens « Répertoires », dans *Bardadrac*) ;



- liste des « Antigoûts » dans *Codicille* : « j’ai dressé une petite liste en désordre de mes rares dégoûts ou plutôt anti-goûts » (C, p. 20) ;
- liste des « Lois » qui régissent le monde — ou le dérèglent.

La liste des listes n’est évidemment pas close : les listes envahissent toutes les entrées, sa pratique informe le projet même de la trilogie, qui entend « faire monde » par ce geste de recensement d’un imaginaire géographique, linguistique, intime, littéraire, musical, architectural, amical, amoureux, familial, universitaire, fluvial, routier, pictural, *et caetera*.

## Vie & opinions de Tristram Genette

La question générique serait sans doute moins cruciale s’il ne s’était agi que d’un dictionnaire à la Flaubert ou à la Bierce, se donnant pour tâche de faire surgir des définitions contraires à la *doxa*, de collecter certains bons ou mauvais mots (comme à l’entrée « Médialectes » dans *Bardadrac*, ou dans certains aphorismes à la Allais), de rendre compte d’un certain rapport au monde et à l’acte de nomination (comme les « Mots-Chimères » dans *Bardadrac* y invitent à leur façon). Or, s’il s’agit bien en partie de cela, la trilogie obéit aussi à un projet d’une autre nature : la construction d’une autobiographie singulière.

L’un des premiers problèmes posés pourrait bien être celui du choix de la personne de l’énonciation, bien qu’il ne soit abordé que de biais, notamment à l’entrée « Énigme », dans *Codicille*. Cette « énigme », c’est celle que postule Roland Barthes en 1979 lorsqu’il se demande pourquoi l’œuvre de Proust se met tout à coup « à prendre<sup>9</sup> ». Or, l’un des tournants majeurs de l’écriture proustienne est, selon G. Genette, le « passage du *il* de *Jean Santeuil* au *je* de la *Recherche* », comme il l’avait affirmé dans *Figures III*. Si la question ne se pose évidemment pas de la même manière dans l’œuvre de G. Genette, la trilogie témoigne bel et bien d’une difficulté à faire le choix d’une première personne qui contrevient à l’exigence d’objectivité affichée par tout dictionnaire ou encore à la distance nécessaire qu’impose une entreprise de nature encyclopédique. Plus profondément, ce choix de la première personne marque un discret mais évident dissensus avec Roland Barthes — à qui il rend pudiquement hommage en maints passages de sa trilogie —, qui adopte quant à lui la troisième personne dans son *Roland Barthes par Roland Barthes* en forme d’auto-dictionnaire.

Au sein de la trilogie, quelques menues hésitations disent bien la difficulté de s'arrêter à une personne. Ainsi, dans *Bardadrac*, l'entrée « Rendez-vous » raconte à la troisième personne un rendez-vous amoureux manqué, comme s'il était certains souvenirs déceptifs qui ne pouvaient être intégrés à la limpidité joyeuse du récit fragmenté à la première personne ; la même chose recommence presque de la même façon à l'entrée « Énallage », dans *Apostille*. Cette intrusion de la troisième personne (qui désigne ailleurs le père, sans plus de précision), quoique réduite à quelques occurrences exceptionnelles (comme les mentions du prénom Marcel dans la *Recherche*), vient témoigner d'une certaine hésitation générique : autobiographie, autofiction, roman autobiographique ? Ces *il* apparaissent comme les traces sporadiques d'une tentation du romanesque, presque toujours écartée.

Presque seulement, car au premier abord la trilogie, et tout particulièrement *Bardadrac* (qui semble avoir épuisé une bonne partie des souvenirs d'enfance, *Codicille* et *Apostille* en contenant manifestement moins), forme une autobiographie éparses, où les souvenirs d'une vie tiennent le haut du pavé, malgré les dénégations vite avancées — pour être aussitôt oubliées — de l'auteur : « Mais ceci est une autre histoire, et je ne suis pas ici pour raconter ma vie. Quoique » (*B*, p. 12). C'est évidemment dans cette démarche autobiographique que le « désordre alphabétique » fait le plus ressentir ses effets : nul ordre chronologique, le seul qui vaille étant celui de l'alphabet. De là à penser que la vie de G. Genette ne puisse se laisser saisir que sous une forme éclatée, qu'il soit impossible de la recomposer selon l'axe du temps, et que cela témoigne d'une certaine impossibilité à rendre compte de l'unité d'une vie — voire que l'idée même d'unité n'ait pas de sens —, il y a cependant un pas.

D'abord parce que le principe de composition, désarticulé par l'ordre alphabétique, semble néanmoins pouvoir se laisser saisir à travers la constitution de pans entiers de l'œuvre susceptibles de s'agréger entre eux, comme en témoigne cet extrait de l'entrée « Exode » dans *Bardadrac* consacré à « l'atelier parisien de la rue de la Jussienne, que nous retrouverons, je le répète, à sa place » (*B*, p. 164) : nous le retrouvons en effet à l'entrée « Jussienne », en son temps (ou en son lieu). Ensuite, parce qu'un tel renvoi, répété au fil de la trilogie par de multiples échos d'une entrée à une autre, ainsi que la présence régulière de repères temporels, mêmes vagues, et d'indications géographiques, toujours très précises, font que le lecteur, qu'il le veuille ou non, est amené à reconstruire une forme de chronologie : enfance à Conflans, dans une famille protestante, où le père travaille dans le Sentier, rue de la Jussienne donc, collègue à Pontoise, classe préparatoire en internat au lycée Lakanal, entrée au Parti Communiste, vacances à Launay (qui s'étendent sur plusieurs années et dont on ne saurait bien préciser la place chronologique exacte, peut-être justement pour en faire un « hors-temps »), sana et école normale, transition par

« Socialisme ou Barbarie » une fois le PC quitté en 1956, première année d'enseignement à la Cité scolaire d'Amiens, puis au Mans, entrée « en » structuralisme, *Figures I, Poétique*, années du « professeur invité », essentiellement aux États-Unis, mais aussi ailleurs... Chacune de ces étapes est évoquée dans une série d'entrées différentes, de même qu'on serait bien en peine de réduire ces entrées au seul biographème qui les compose, puisque s'y joue aussi un élément métatextuel, linguistique, etc.

Toutefois, le seul fait que l'on puisse ainsi reconstituer ce « parcours » d'une vie indique une certaine tentation du texte : celle du roman d'apprentissage (voir les entrées « Fracasse » dans *Codicille*, et « Opaline » dans *Bardadrac*). Bien que ce modèle soit souvent récusé dans l'œuvre, c'est bien au genre du roman d'apprentissage que songeaient les critiques qui, à la sortie de *Bardadrac*, avaient conclu : « Gérard Genette devient écrivain », selon la célèbre formule énoncée par G. Genette lui-même à propos de la *Recherche*. Il s'agit également d'une forme d'autobiographie intellectuelle, où le rapport au livre (voir les entrées « Bibliothèque » et « Crampon » dans *Bardadrac*, entre autres), à l'écriture et à la « vocation d'écrivain » (voir « Chevets » ou « Cravate » dans *Bardadrac*), aux amitiés (avec Barthes, Yvon Bourdet, Deleuze, Derrida, Riffaterre, Todorov — encore une liste qui ne demande qu'à être complétée...), à l'enseignement (en lycée, puis à l'École Pratique et comme professeur invité), définissent une forme de parcours intellectuel qui permet de comprendre comment « Gérard Genette devient Gérard Genette », depuis l'écriture de *Figures I* (son livre préféré) jusqu'aux bardadracs, dont l'origine se trouve peut-être dans le projet finalement déçu d'écrire des « Anachroniques » pour *Le Monde* (voir l'entrée du même nom dans *Apostille*).

De tous ces éléments autobiographiques émerge une manière de portrait éclaté, recomposé selon une autre liste, celle des goûts, voire des obsessions, de l'auteur : goût pour les mots et jeux de langage, pour les « figures » (nous y reviendrons), le jazz, la musique dite « classique », la chanson française, les fleuves, les ponts, les États-Unis, la géographie, le relativisme en toutes choses, la route, l'architecture, Paris (et le quartier de la Jussienne, ou la « face nord » de Montmartre), le cinéma, les lacs, les mœurs universitaires, les blagues et anecdotes en tout genre...

Si l'éclatement de l'autobiographie en une myriade de menus souvenirs, anecdotes, opinions et goûts, fait évidemment surgir avec force la question générique, il répond avant tout à une certaine conception de la mémoire. En effet, « la mémoire lointaine » (*B*, p. 237) prend progressivement le pas sur la mémoire immédiate : elle impose ainsi des formes d'apparition parfois anodines, mais qui toutes méritent d'être notées (« Je revois cette trattoria abandonnée par les touristes [...] », *B*, p. 377), quel que soit leur degré de véridicité (« Peut-être encore mon souvenir [...] est-il, comme il arrive, aussi faux que précis », *B*, p. 178). À tout

surgissement du souvenir, quelle qu'en soit la nature, il semble qu'il faille dédier une entrée spécifique, comme pour en honorer la présence, sans souci de hiérarchisation ni de motivation — il y a ainsi bien des anecdotes et des souvenirs dont on se demande quel est leur intérêt, pour le commun des lecteurs, hors du cercle des *happy few* qui s'y reconnaîtraient... Comme l'avait résumé une élève de G. Genette : « Tout ce qui lui passe par la tête, il le jette par la fenêtre » (*B*, p. 167), si l'on veut bien lire sous le terme *fenêtre* une métaphore des bardadracs.

C'est alors qu'on peut voir dans la trilogie de G. Genette une forme de lutte contre l'oubli de toutes choses, non seulement de sa propre vie, mais encore du monde qui fut le sien et qui pourrait sembler perdu, mort à jamais (ainsi, dans *Bardadrac*, à l'entrée « Péniches », le « bras mort » est « aujourd'hui deux fois mort », p. 417), et dont le texte tente de retenir un morceau, comme ce sous-bock emporté avant la fermeture d'une boîte de jazz. Et bien que l'auteur récuse toute forme de recreation d'un monde en passe d'être emporté lorsqu'il assure qu'il

ne célèbre ici que de mémoire ou *de visu*, et ne veu[t] singer ni justement l'Aragon du *Paysan de Paris*, ni le Breton de *Nadja*, ni le Walter Benjamin des *Passages*, mais, au chapitre des regrets posthumes, [il veut] encore déplorer la disparition d'un goûteux bistrot (*C*, p. 79),

il indique bien ici la forme que prend son texte : celle de la célébration, de l'hommage rendu aux êtres et aux choses disparus, et donc aussi à son propre *moi* perdu — pourtant rarement teinté de mélancolie. Car c'est toujours à partir de soi-même que peut naître l'interrogation sur le devenir, ou plutôt sur la disparition, de ce qui fut sien : ainsi, à l'entrée « Pramousquier », « je serai bientôt le dernier à [me] souvenir » (*B*, p. 443) ou dans « Samares », « je me demande ce qu'il subsiste aujourd'hui de certaines pratiques ludiques de mon enfance » (*B*, p. 480) — réflexion suivie d'une énumération, comme la trace de ce qui a déjà disparu.

## L'autofiction au second degré

Essai pour dire la fragmentation de l'être mais aussi la forme du surgissement du souvenir de ce qui n'existe plus ailleurs qu'en nous, et sous une forme peut-être apocryphe, l'autobiographie telle qu'elle se déploie chez G. Genette est encore d'un genre à part par son statut explicitement métatextuel, qui s'accroît au fil des volumes. La question de l'autofiction est longuement questionnée dans *Bardadrac*, à l'entrée « Fiction », puis dans *Apostille*, à l'entrée « Archives » qui interroge « la part d'autobiographie, véridique ou semi-fictionnelle, qui s'exerce dans la série *Bardadrac*, *Codicille* et *Apostille* et leur suite éventuelle » et la « relation de "flirt", plus

ou moins poussée, avec l'écriture de soi » (A, p. 27). La question générique est en quelque sorte résolue dans le dernier opus (*last but not least ?*) : « Ces livres [...] sont, à leur manière allusive, fragmentaire, aléatoire et désordonnée, l'archive de ma vie, et ce qui me sert de pensée, de mémoire et d'oubli » (*ibid.*). Ainsi, les bardadracs auraient « le statut quasi ou para-autobiographique qui marque les grandes œuvres mentionnées plus haut [...], où la teneur proprement (quoique non toujours fidèlement) autobiographique des fragments se propage, d'entrée en entrée, à l'ensemble d'un texte qui ne la sollicite pas toujours » (« Flirt », A, p. 130).

Ce qui fait la singularité de la trilogie de G. Genette tient donc sans doute moins à son statut d'autobiographie indécidable, fragmentée, qu'au fait qu'elle se donne aussi comme un commentaire du texte qui s'écrit. Ce trait s'accroît dans *Codicille* et *Apostille*, qui revendiquent plus massivement encore leur statut de « suite », à la fois correction et retour réflexif sur l'objet même de la suite. Ainsi, l'entrée « Codicille » dans *Codicille* renvoie explicitement aux autres entrées « autocritiques » que sont « Bienvenue » et « Péritexte ». Ce « regard réflexif [de chacun de ses livres] sur le précédent » constitue presque une marque de fabrique, comme le précise « Titres » (A, p. 303), des livres qui vont s'enchaînant : « Bienvenue », dans *Codicille*, s'interroge sur la réception de *Bardadrac* ; « Péritexte », dans le même volume, revient sur tous les éléments qui forment la couverture de *Bardadrac* et sur la nature de « cet objet littéraire non identifié » (C, p. 216). Plus encore, bien des entrées de *Codicille* et *Apostille* interrogent, non pas le volume qui les précède, mais le texte en train de se faire, et en l'occurrence la nature même de cette « suite » (voir par exemple « Again » et « Codicille » dans *Codicille*, ou encore « Additionnel », « Apostille » et « Bonus » dans *Apostille*). Ces commentaires de l'œuvre déjà parue (pour ce qui est du regard jeté dans *Codicille* sur la réception de *Bardadrac*), ou telle qu'elle est en train de se faire, sont toutefois problématiques, ne serait-ce que par la mise en garde adressée au lecteur contre tous les textes autocritiques :

Une certaine réserve critique à l'égard des autocommentaires artistiques m'a toujours semblé de saine méthode ; je ne propose pas pour autant de les ignorer, mais plutôt de les recevoir et des les intercepter eux-mêmes comme autant de témoignages sur un « point de vue de l'auteur » qui en vaut un autre, et guère davantage. (« Indigène », A, p. 150)

Or cette « saine méthode » est sans cesse mise à mal par l'autocommentaire qui circule dans l'œuvre et qui pourrait bien avoir pour fonction de fermer la porte à toute autre forme de commentaire que le sien : au lieu d'un texte apparemment résolument ouvert, instable, inassignable, les nombreux morceaux métatextuels donnent à lire un texte absolument refermé sur lui-même, qui semble avoir déjà prévu et anticipé toutes les interprétations possibles et vouloir écarter toute critique au prétexte que l'esprit de sérieux ne serait pas de mise ici.

Le statut revendiqué de « suite » attribué aux volumes *Codicille* et *Apostille* impose quant à lui sa propre logique métatextuelle : d'abord, parce qu'il est évident qu'avoir lu le premier opus permet de mieux saisir toutes les allusions contenues dans les suivants ; ensuite, parce qu'ils contiennent de multiples répétitions, redites et motifs obsédants (par exemple, la phrase de Cocteau sur Œdipe, qui revient au moins quatre fois), que le lecteur à peu près attentif de *Bardadrac* reconnaîtra sans peine. Serait-ce alors une sorte de piège implicite à l'encontre du lecteur inattentif ? Ou bien faut-il y voir la trace de l'oubli de ce qui a déjà été dit ? Enfin, essentiellement parce que nombre d'entrées sont bien des « suites » (suites données aux Mots-Chimères, aux Médialectes, aux Idées), des corrections traduisant un changement d'opinion, voire des palinodies (dans « Mobile ») ou des amendements introduits suite aux remarques d'attentifs lecteurs (c'est le cas de « Écoute », « Nikébro » et « Pantoufles » dans *Apostille* qui apportent quelques corrections aux entrées du même nom dans les précédents volumes). Se dessine alors un mode de composition de l'œuvre par greffes successives, le texte s'auto-générant et renaissant sans cesse de ses cendres pour s'auto-corriger, se compléter et se développer encore : une véritable « machine littéraire » produisant du texte à l'infini, hors de l'emprise et du contrôle de son auteur.

La forme essentielle de l'œuvre apparaît alors sous les traits d'un patron d'écriture pour ses lecteurs, qui se trouvent ainsi impliqués dans un texte qui semble pourtant les exclure par son aspect souvent très anecdotique. En un sens, n'importe qui pourrait écrire la suite apocryphe des bardadracs, enrichir la liste des « Mots-Chimères », inventer de faux souvenirs d'universitaire en goguette aux Etats-Unis, retracer un menu détail de souvenir enfantin, jouer avec une expression, inventer de nouveaux cuirs, etc. Cette potentialité n'est pas seulement une vue de l'esprit : il arrive qu'elle soit envisagée par G. Genette lui-même, lorsqu'il emprunte à Perec la forme des « Je me souviens » en la définissant comme un « *genre* ouvert comme tel à tout un chacun » (B, p. 499) ou encore quand il rend hommage, une fois de plus, à Roland Barthes qui

a bien évoqué le plaisir de l'écriture en fragments, plaisir perpétuel, et qu'on espère contagieux, de multiplier les débuts et les fins, de commencer ici, de s'interrompre quelque part et de reprendre ailleurs. (C, p. 219)

On touche peut-être ici à une forme de « théorie » de la création littéraire, dont on sait quelle part elle a eu et a encore dans l'œuvre de G. Genette.

## Théorie du « bricolage »

Car le passé théorique de G. Genette n'est évidemment pas absent de ces trois volumes. On l'y retrouve à plusieurs titres, et d'abord dans des questionnements proprement théoriques, sur la question discutée du roman (voir « Prix » et « Récit » dans *Bardadrac*, « Romans » dans *Codicille*), sur les notions de « Style » ou d'« Œuvre », sur le décret de la mort de l'auteur (voir « Blindfold » dans *Bardadrac*), ou encore sur le propre de l'art (voir « Art » et « Baisers » dans *Codicille*, et « Préparations » dans *Apostille*). Tout lecteur du G. Genette théoricien reconnaîtra dans les titres de nombreuses entrées une série de « Figures » : Litote, Métalepse (qui revient), Péritexte, etc., voire un goût retrouvé pour la taxinomie avec la création des « hétérofictions » et « allofictions » dans sa réflexion sur l'autofiction (*B*, p. 171). Mais ce retour du théoricien se fait le plus souvent sous des auspices plus autobiographiques, quand il ne relève pas de l'autodérision la plus franche (il raconte à l'entrée « Jargon », dans *Bardadrac*, p. 216, qu'il s'est vu répondre sur une *hotline* : « Cher monsieur, quand on a écrit *Figures III*, on doit pouvoir décoder le mode d'emploi d'un lecteur de DVD »). Lorsqu'il évoque son œuvre théorique, c'est le plus souvent sous une forme anecdotique, parfois malicieusement égotiste (voir la « Décade » qui lui est consacrée), qui lui permet de justifier son goût pour la taxinomie ou de faire retour sur l'histoire du structuralisme littéraire et sur la place qu'il y occupa (voir « Critique » et « Pape » dans *Bardadrac*), mais qui, surtout, lui offre l'occasion de souvenirs ironiques (sur « Mike » Riffaterre), complices (« Poétique » et ses aventures éditoriales aux côtés de Todorov) ou nostalgiques (sur Roland Barthes, discrètement omniprésent, avec qui les désaccords étaient à la fois impossibles et nombreux : voir « Bibliothèque », « *Ghost-Writer* », « Langue », « Pupitre », « Scrupules » et « Trace » dans *Bardadrac*).

Le traitement résolument anecdotique réservé au « pan » théorique de l'œuvre et de la vie de l'auteur, appliqué même aux questions les plus épineuses, traduit finalement l'idée que la réflexion théorique, dans la trilogie, ne doit pas être cherchée dans les passages qui se donnent explicitement pour tels. Il nous semble au contraire que si ambition théorique il y a, elle relève d'une forme d'anti-systématisation à laquelle G. Genette donne le nom (chimérique) de « bricolage » (par concaténation de *bricolage* et de *collage*, voire de *bris*, de *bricolage* et de *collage*). Il n'est pas rare en effet que dans certains fragments, G. Genette revienne sur une série de gestes de la main — gestes de l'artisan (du père, « coupeur », dans « Jussienne », p. 219, ou de l'oncle « Marcel », ciseleur), gestes de l'amateur (voir « Rustines », dans *Bardadrac*), gestes du bricoleur. Cette obsession du geste précis du constructeur se révèle dès l'évocation du goût enfantin de l'auteur pour un jeu oublié, l'Assemblo, « simple jeu de construction » qui semble avoir été « inventé à

[s]on seul usage » (*B*, p. 19) pour servir de modèle à la pratique théorique telle que G. Genette la conçoit et l'invente. Elle permet ensuite de comprendre sa fascination pour certains magasins de réparation (notamment d'ordinateurs), qui appliquent

sans complexe une pratique toute artisanale — [celle] du bricolage — à un matériel considéré ailleurs (je veux dire chez moi) comme relevant des mystères de la « haute technologie ». (« Ondénia », *B*, p. 391)

Cette pratique artisanale pourrait bien définir aussi l'activité du critique, tâtonnante, face à une littérature considérée comme une technique (à défaut d'une technologie) plus mystérieuse. Le bricolage est alors être érigé en principe, comme c'est le cas dans *Apostille* à l'entrée du même nom, qui définit « cette *récupération* désinvolte d'éléments antérieurs » comme ce qui donne naissance à des « productions, toujours approximatives, parfois savoureuses » (*A*, p. 43) et dans laquelle G. Genette voit bien qu'il s'agit d'un « plaidoyer *pro domo* » (*A*, p. 44). Bricoler, c'est ramasser des éléments hétéroclites pour en faire un objet nouveau, pas nécessairement réussi, qui échappe à toutes normes de fabrique, parce qu'il porte la trace de tout ce que le bricoleur a patiemment recueilli, détourné de ses usages et recomposé, à l'instar de ces bardadracs, mais aussi des « palimpsestes » de toutes sortes qui émaillent le texte et dont on sait quel intérêt G. Genette leur porta.

La théorie (si on peut l'appeler ainsi) du « bricolage » ne cesse ainsi d'être mise en pratique, non seulement dans la forme générale des bardadracs, mais encore dans certaines formes singulières de pastiches, d'inventions verbales, et plus généralement dans toutes les manifestations hétéroclites d'attention aux mots qui émaillent le texte de la trilogie. Les pastiches en sont à la fois la forme la plus visible (pour leur typographie singulière, qui les détache du texte) et la moins répandue : ils sont la trace d'un prolongement des lectures de G. Genette, une manière de rêverie qui s'effectue sur le mode de la réécriture de morceaux romanesques selon le point de vue d'un autre personnage (c'est le point théorique de « Transmodalisations » dans *Codicille*, mis en pratique dans « Charles », où Genette se livre à une version apocryphe de *Madame Bovary*), ou de textes poétiques (le *Cimetière marin* réécrit en octosyllabe, toujours dans *Codicille*, la réécriture du « Corbeau et du Renard » dans « Contrefable » ou l'invention de « L'Arobase et l'esperluette » à l'entrée « Fable » dans *Apostille*). Ces jeux littéraires relèvent d'une pratique généralisée du jeu avec les mots, qui va de la reprise amusée des calembours paternels et des jeux linguistiques à Launay, jusqu'à l'invention des « mots-chimères » et l'attention toute simple à ces mots qui ne sont jamais exactement ce qu'ils disent être (voir dans *Bardadrac* : Acacia, Accueil, Amour, Atlas, Chèvrefeuille, Dogwood, Fadaises, Justice, Marthe et Marie, etc.) et provoquent une sorte de délire étymologique et cratylique (*Perpète* vient-il de *Pétaouchnoque* ?), voire un « Rétrocratylysme » amusé dans *Bardadrac* (auquel répond l'entrée « Cratyle » dans *Codicille*). L'ensemble de la



trilogie témoigne ainsi d'une sorte de fascination pour le mot à « l'état pur », qui se manifeste par le goût du *hapax* : ainsi du « Chosier », ou encore de ces mots anglais qui semblent intraduisibles, comme « *Dicombobulate* » et « *Iffy* » dans *Codicille*, ou « *Serendipity* » dans *Apostille*.

En espérant n'avoir pas trop perdu le lecteur sur les routes sinueuses de ces bardadracs, on indiquera une sortie possible à ce labyrinthe en citant cette histoire qui prend place, justement, à l'entrée « Labyrinthe » :

Après plusieurs années de démarches administratives harassantes pour obtenir un bon de chaussures, un honnête citoyen reçoit enfin ledit bon, accompagné d'une convocation au vice-ministère des Biens d'équipement, section Vêtements, sous-section Chaussures. Muni de ses savates provisoires en écorce de bouleau, il se rend à cet imposant édifice, présente à un guichet sa convocation, traverse presque sans encombre un ou deux sas de sécurité, accède à un nouveau guichet où il présente son bon et où on le dirige vers un couloir muni de deux portes ; sur la première, une pancarte indique : « Chaussures pour hommes » ; sur la seconde « Chaussures pour femmes ». Il frappe à la première, attend quelques minutes ; la porte s'ouvre, et il se trouve dans un nouveau couloir muni de deux portes ; sur la première, une pancarte indique : « Chaussure de ville » ; sur la seconde « Chaussures de sport ». Il frappe à la première porte, attend quelques minutes ; la porte s'ouvre, et il se trouve dans un nouveau couloir muni de deux portes ; sur la première, une pancarte indique : « Chaussures noires » ; sur la seconde : « Chaussures marron ». Il frappe à la première porte, attend quelques minutes ; la porte s'ouvre, et il se trouve dans un nouveau couloir muni de deux portes ; sur la première, une pancarte indique : « Chaussures à boucles » ; sur la seconde « Chaussures à lacets ». Pour changer, il frappe à la seconde, attend quelques minutes ; la porte s'ouvre, et il se trouve dans un nouveau couloir muni de deux portes ; sur la première, une pancarte indique : « Lacets droits » ; sur la seconde : « Lacets croisés ». Pour changer, il frappe à la première, attend quelques minutes ; la porte s'ouvre, et (j'abrège la série de choix binaires) il se trouve dans un nouveau couloir, plus long, et muni de plusieurs portes, dont chacune propose l'indication d'une pointure. Sentant qu'il touche enfin au but, il se dirige vers la porte indiquant « Pointure 42 », frappe, attend quelques minutes ; la porte s'ouvre, et il se retrouve dans la rue (*B*, p. 225-226).

## PLAN

---

- [Les Essais en miettes](#)
- [Abécédaire, dictionnaire, liste, bardadrac & autres index](#)
- [Vie & opinions de Tristram Genette](#)
- [L'autofiction au second degré](#)
- [Théorie du « bricolage »](#)

## AUTEUR

---

Marie Baudry

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [mariebaudry@netcourrier.com](mailto:mariebaudry@netcourrier.com)