



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 8, Septembre 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5837>

La marge et ses vertiges

Marc Hersant

Michèle Bokobza-Kahan, *Dulaurens et son œuvre, Un auteur marginal au XVIIIe siècle : Déviations discursives et bigarrures philosophiques*, Honoré Champion, « Les dix-huitièmes siècles » n° 139, 2010, 250 p. ISBN 978-2-7453-1949-4.



Pour citer cet article

Marc Hersant, « La marge et ses vertiges », Acta fabula, vol. 11, n° 8, Notes de lecture, Septembre 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5837.php>, article mis en ligne le 13 juillet 2010, consulté le 18 Septembre 2024, DOI : 10.58282/acta.5837

La marge et ses vertiges

Marc Hersant

L'œuvre véritablement un peu folle de Henri-Joseph Dulaurens (1719-1793), qui conduisit son auteur à un destin tragique, apparaît comme une des plus excentriques du XVIII^e siècle, et, dans sa solitude (en fait relative : on connaît de mieux en mieux les réseaux et les complicités à travers lesquels elle put exister) et son étrangeté, semble inviter à interroger le siècle dans son ensemble en le regardant depuis la position énigmatique qu'elle s'est tracée. A l'ombre des plus monumentales statues des Lumières, les contorsions ironiques et (parfois) désespérées de l'abbé défroqué ont été comme écrasées du talon par l'indifférence ou le mépris, et la solitude de sa prison et de sa folie ne semble guère avoir suscité de pitié. Quant à la postérité, elle n'a pas été beaucoup plus tendre, lui préférant largement les extravagances ultérieures, plus extrêmes et poétiquement plus abouties, du marquis de Sade. Pourtant, l'œuvre de Dulaurens, qui fut loin de passer inaperçue de son vivant, interroge, par sa nature même, la légitimité du discours des Lumières et en propose à un niveau poétique et existentiel une mise en perspective radicale. Le caractère méandreux et autodestructeur de ses constructions poétiques menace la rhétorique des Lumières en dénonçant ironiquement les liens qu'elle conserve avec des discours d'autorité qu'elle prétend pourtant congédier. Singe de Voltaire et de Rousseau, Dulaurens en est en même temps le bouffon et la conscience critique, et affirme comme un lieu signifiant l'ombre où il s'est tapi et d'où il les contemple et les raille tout à la fois. Sa position marginale permet donc de complexifier notre propre discours sur les Lumières, et il semble que ce soit une des raisons de sa redécouverte critique, jalonnée par les travaux pionniers de Harry Havelock Steere, par la récente et monumentale somme érudite de Stephan Pascau dont la première partie a paru chez le même éditeur que le présent livre, ou par les contributions d'Annie Rivara. Dans le cas de Michèle Bokobza-Kahan, l'attention portée à l'originalité d'un écrivain encore méconnu se double d'interrogations historiques et théoriques, le « cas » Dulaurens interpellant à la fois l'identité des Lumières, la notion même de littérature – et, de manière encore plus significative, les études littéraires elles-mêmes, les méthodes qu'elles se donnent et les objectifs qu'elles se fixent. De ce dernier point de vue, l'ouvrage se caractérise par un éclectisme assumé dont le moins qu'on puisse dire est que l'auteur essaie avec passion et persévérance de lui donner du sens et, de mon point de vue, y parvient le plus souvent de manière tout à fait convaincante. La notion de

« marge » se prête en effet à une approche à la fois historique, biographique, sociale et textuelle, et l'on peut, comme Michèle Bokobza-Kahan, refuser d'isoler ces éclairages, faire converger les éléments extratextuels et proprement poétiques, et tenter de restituer à l'œuvre marginale, par le discours critique, son unité vitale. Le mouvement qui consiste à « aller [...] du dehors vers l'intérieur » (p. 11), et qui correspond *grosso-modo* à la « contextualisation » à la mode, s'il est nécessaire, n'est pas suffisant, car la marginalité ne saurait être envisagée de manière exclusivement sociologique et biographique : « [elle] ne se comprend pas uniquement à travers les conditions sociales qui la déterminent, elle prend forme, se déploie et se définit dans le discours » (p. 12). Cette position me semble renvoyer dos-à-dos, même si elle s'appuie chemin faisant sur les outils qu'il fournissent, le contextualisme borné qui risque de transformer l'œuvre en un objet totalement extériorisé et comme indifférent et le texto-centrisme désormais exsangue, mais toujours tiraillé entre un formalisme pur et une contemplation esthétisante fatiguée. Elle est aussi étrangère aux abus de l'historicisme dominant qu'aux dérives et aux contresens assumés de la démarche « actualisante » qui tente aujourd'hui de se faire entendre, mais risque bien de ne faire qu'un vain bruit et de laisser le champ libre à sa puissante rivale. Elle maintient notre dialogue avec le texte et avec l'homme du XVIII^e siècle en affirmant que leur historicité, loin d'être un obstacle, est au contraire la clé de leur sens pour notre présent, de leur pouvoir d'émotion. Elle refuse enfin la réduction de la littérature à la rhétorique, l'œuvre marginale de Dulaurens s'interdisant toute autorité et toute visée persuasive, travaillant au contraire à saper la force sociale de son propre discours, à « construire un discours qu'il déconstruit au moment même de son élaboration ». Cette question du rapport de l'auteur au lecteur, de son refus de peser sur lui ou de se présenter comme un détenteur de vérité, est même, me semble-t-il, au cœur de la perspective critique ici adoptée. Par ce qu'elle appelle un « seul geste intégratif », qui n'est pas sans faire penser à l'ambitieuse étude de *La Nouvelle Héloïse* par Yannick Séité, Michèle Bokobza-Kahan, qui s'avoue obligée de séparer les niveaux d'analyse (qui correspondent aux grandes parties de son livre), aborde donc successivement – mais sans vouloir les séparer autrement que par la distribution logique incontournable de sa propre pensée dans le discours : 1) le positionnement de Dulaurens dans ce que les approches d'inspiration sociologique de la littérature appellent le « champ littéraire » de son temps. 2) la zone ambiguë des constructions discursives intermédiaires entre l'espace social et l'espace fictionnel et qui constituent pour la critique formaliste des « seuils » de l'œuvre, notion qui pourrait sans doute être mise en question quand ces « seuils » vont, comme c'est ici le cas, jusqu'à mettre question le centre autour duquel ils sont censés graviter. 3) L'analyse des éléments qui menacent la construction fictionnelle chez Dulaurens, et lui donnent le caractère carnavalesque et festif d'une démolition de tous les discours d'autorité. On verra qu'en réalité ces différentes parties

n'oublie jamais totalement l'ensemble des fils que le travail critique tente de saisir et de tisser.

La première partie, intitulée « En dehors du texte », s'intéresse à la notion même de marginalité, dont elle montre la complexité et la diversité historique, en même temps qu'elle cherche à cerner de quelle manière originale Dulaurens l'investit – dans sa vie et dans son œuvre, et ce inséparablement. Elle se situe théoriquement au croisement des approches sociologiques de la littérature et de l'analyse du discours, et articule l'image sociale de l'auteur dans l'espace social de la littérature et son image « discursive » en tant que création de l'œuvre.

Dans une époque qui a donné à l'image de l'écrivain et du philosophe un évident prestige, et qui a notamment affirmé leur capacité à agir sur l'opinion publique, le refus de faire de l'écriture un métier et une source de revenus est affirmé avec la même hauteur par un Voltaire ou un Rousseau, l'écrivain devant être au service de la seule vérité et de la pureté de ses engagements sociaux: si, pour Voltaire, la richesse est une condition nécessaire de l'indépendance de l'homme de lettres, elle ne doit donc surtout pas être le salaire de son œuvre. L'obsession d'une vision marchande de la littérature est partagée par les « grands hommes » qui tentent de lui échapper et de garder la tête au-dessus de cette boue, et par les « poètes crottés » et autres « folliculaires » qui apparaissent comme de véritables prostitués de l'écriture, comme de « pauvres diables » qui tentent de gagner leur vie en vendant leur talent. Le « scribouillard miséreux » devient même un personnage fréquent dans les représentations littéraires du temps, Marivaux en donnant, tôt dans le siècle, une image inoubliable dans *L'indigent philosophe*. Le grand écart entre ce « prolétariat intellectuel » et la figure de l'illustre philosophe des Lumières comme chevalier de la vérité explique l'exaspération de ce dernier et sa volonté de ne pas être confondu avec la « canaille de la littérature » qui prolifère à ses pieds et menace de ternir son image.

Dans ce contexte, l'itinéraire biographique de Dulaurens, moine défroqué que ses œuvres extravagantes amenèrent à la prison et à la folie, construit une figure hybride et décalée, qui ne se confond ni avec celle, sculpturale, des grands héros (Voltaire) et des éloquents martyrs (Rousseau) de la vérité de son époque, ni avec celle des « professionnels » réduits à tenter de gagner leur pain avec leur plume et prêts pour cela à toutes les concessions et à toutes les médiocrités. Malgré son caractère misérable et la mise en scène bouffonne et grotesque de sa marginalité sociale, Dulaurens conserve jusqu'au bout son intégrité intellectuelle et sa volonté de « choisir la vérité au détriment de la sécurité et des intérêts matériels ». Incapable d'incarner les institutions littéraires et de s'imposer socialement par des protections ou par sa séduction personnelle, il ne se confond toutefois pas complètement avec une « lie de la littérature » dont la seule préoccupation serait de

produire pour survivre. Le caractère irréductible de son insoumission et de son refus de tous les discours d'autorité l'élève au statut d' « objecteur de conscience » et de penseur « libertaire » résistant à toutes les formes d'autorité. La « posture » ou le « positionnement » qu'il adopte dans le champ social et l'*ethos* qu'il construit dans son œuvre convergent vers une image de soi dont Michèle Bokobza-Kahan tente de rendre compte par un croisement de la poétique et de la sociologie de la culture. Et si Dulaurens ne cesse de discréditer sa propre figure et d'en proposer une représentation dégradée et clownesque, ce n'est pas pour se confondre avec la cohorte des miséreux sans idéal et sans principes, mais pour saper toute posture d'autorité et interdire toute adhésion simple à l'image qu'il produit. A mi-chemin entre la figure de l'auteur abject rivé aux préoccupations matérielles et celle du prophète sublime de la modernité, et tout en les rejetant également, Dulaurens s'acharne surtout à rendre impossible la construction d'un *ethos* persuasif au sens classique et à tuer dans l'œuf toute autorité sociale et énonciative de l'écriture.

Michèle Bokobza montre que le rapport ambigu de Dulaurens aux genres littéraires participe de cette entreprise de déconstruction de la figure d'auteur. Le genre, en effet, n'est pas un espace neutre, mais, comme l'a remarqué Schaeffer, une instance socialisatrice qui installe l'écrivain dans un système littéraire historique. En cela, il participe pleinement à la construction de l'*ethos* et de la posture de l'énonciateur, et l'installe dans le paysage social de la littérature. De ce point de vue, le roman, qui est devenu un espace largement expérimental depuis le tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, accueille toutes sortes de formes et cette ouverture « affaiblit la force opératoire de la notion de genre » au sens classique. Les œuvres romanesques de Crébillon, de Montesquieu, de Prévost et de Rousseau ont fait du roman un lieu d'annexion de toutes les paroles du monde et de brassage des formes. Dulaurens pousse à l'extrême ce potentiel en pratiquant une hybridation systématique et en interdisant au lecteur toute reconnaissance et toute familiarité générique : toutes ses œuvres sont sous le signe d'un mélange provocateur et parfois volontairement incohérent de narrations fictionnelles, de dissertations philosophiques, d'éclats satiriques et de moments de prolifération verbale de type rabelaisien, et ses romans en particulier affaiblissent sciemment des intrigues tournées en dérision par d'innombrables développements digressifs. Toute identification aux personnages est rendue impossible et tout contrat générique interdit. Les genres apparents auxquels semblent se plier les œuvres ne sont que des fantômes, prétextes à un mélange carnavalesque du sérieux et du bouffon, de la prose d'idées et des fictions les plus extravagantes. Pour Michèle Bokobza-Kahan, « Contrairement à la conception aristotélicienne de la fiction fondée sur une démarche déductive : création d'un système de significations à travers la construction d'une intrigue où tout fait sens, Dulaurens envisage la fiction comme un champ d'expérimentations multiples qui ne font pas nécessairement sens ».

« Entour de l'œuvre », les titres, préfaces, notes, épigraphes, dédicaces, qui gravitent autour du noyau textuel fictionnel, apparaissent comme un univers discursif intermédiaire, comme un laboratoire d'identité où la figure de l'auteur se montre et se cache tout à la fois. Ici, Michèle Bokobza-Kahan s'appuie, bien sûr, sur les célèbres travaux de Genette, mais aussi sur des approches plus récentes et plus spécialisées, comme l'exploration systématique des préfaces de romanciers à l'époque des Lumières par Jan Herman. Elle inscrit en outre Dulaurens dans la triple tradition de Rabelais, de Montaigne et de Rousseau, qui ont proposé des exemples inoubliables de jeux préfaciels complexes, et tente d'observer de quelle manière l'héritier (volontairement) indigne de ces modèles intimidants transgresse en permanence les normes sociales qui ont fait de la préface ou de la note des espaces d'autorité. C'est donc toujours le rapport entre discours, autorité et vérité qui est au cœur de la réflexion.

Dans un premier temps, Michèle Bokobza-Kahan analyse les stratégies déployées par Dulaurens dans ses épîtres dédicatoires les plus significatives. Traditionnellement, ce type d'épître a pour but de rendre hommage à une instance sociale protectrice qui justifie l'œuvre, le dédicataire étant l'objet des éloges parfois outrés de l'énonciateur, et soutenant par son éclat, par sa naissance ou par son pouvoir la modeste existence d'une production littéraire à la légitimité implicitement et essentiellement incertaine. Ce jeu social perçu comme stéréotypé et aliénant suscite chez Dulaurens une véritable effervescence parodique qui atteint les deux pôles de l'énonciation. Du côté du « dédicateur » (ou énonciateur), un écart se creuse entre le fantoche énonciatif censé être à l'origine du discours et l'énonciation de l'auteur réel : les dédicaces ne sont jamais signées par Dulaurens, qui les attribue le plus souvent à un double chinois de pure fantaisie, Xang Xung. Mais cet énonciateur postiche n'est pas sans entretenir un rapport trouble avec l'énonciateur réel et contribue à produire sur la scène énonciative une image implicite de Dulaurens lui-même. Le Xang Xung de l'épître du *Balai* (espèce de poème héroï-comique inspirée de la *Pucelle*), bavard sur le sujet de sa biographie, n'en est ainsi pas moins, pour être chinois, « né à Douais », comme Dulaurens, et son existence d'ex moine réfugié à Constantinople est une sorte de variation parodique sur les données biographiques authentiques de notre auteur. Ainsi l'auteur réel se montre-t-il tout en se dissimulant derrière ce masque grotesque, et, comme un diable sortant de sa boîte, perce-t-il plus d'une fois la « gangue » énonciative de son double de papier. Quant aux dédicataires de Dulaurens, ils sont régulièrement recrutés parmi les figures les plus éminentes des Lumières, et donnent l'occasion à l'auteur de régler ses comptes avec ces modèles prestigieux qu'il admire évidemment, qu'il imite à certains égards, mais avec lesquels il n'en entretient pas moins un rapport franchement ambigu : si plusieurs personnages

des fictions de Dulaurens expriment leur passion pour le « patriarche de Ferney », et sont évidemment les porte-parole d'un Dulaurens complètement fasciné par le prestige et la pensée du grand homme, les épîtres dédicatoires, qui n'ont après tout ni la complicité ni l'approbation de leur illustre destinataire, frôlent parfois, chez celui qui est peut-être l'auteur d'une suite de *Candide* (notre critique en doute), une énigmatique insolence. Quant à l'extraordinaire épître à Rousseau dans *Les abus dans les cérémonies et dans les mœurs*, elle n'ensevelit l'énonciateur dans une désopilante mortification et n'élève son destinataire sur un piédestal douteux que pour mieux donner lieu à une étrange réprimande, dont il est impossible de savoir s'il faut ou non la prendre au sérieux : « je suis un petit Polichinelle de la littérature française, et toi le plus grand écrivain de ton siècle ; je suis un pauvre auteur en tous sens, mais je ne vole personne ; tu es riche en tous sens, et dérobes les vivants et les morts. » Que les accusations de plagiat soient sincères ou grotesques, elles tirent Rousseau vers les « égouts » de celui qui prétend lui rendre hommage et le font communier de force avec le « cafard » littéraire qui lui voue un culte si atypique. Ainsi l'épître dédicatoire est-elle le lieu à la fois de la décomposition de la figure de leur auteur et de la déconstruction étrangement obséquieuse des figures les plus archétypales des Lumières.

Les préfaces de Dulaurens, qui sont l'objet de l'analyse dans le chapitre suivant, contribuent tout autant à cette démystification autodestructrice. Il ne faut évidemment pas attendre d'elles qu'elles jouent sérieusement le jeu de la « vérité » au sens où elles ont souvent fait mine d'accréditer l'authenticité des « mémoires » ou des dossiers épistolaires qui ont constitué une grosse partie de la production romanesque au XVIIIe siècle. Elles se situeraient plutôt dans la lignée antithétique du *Tanzai* de Crébillon, dont l'étonnante préface tourne en dérision le pacte de vérité en présentant la fiction comme une traduction de traduction de traduction... d'un original perdu ! Loin de chercher à séduire le lecteur ou à acquérir sa bienveillance dans une logique de « captatio benevolentiae », loin de proposer un art poétique ou une théorie du roman, la « préface » chez Dulaurens semble n'avoir de préface que de nom et multiplier des incongruités en rupture radicale avec tout horizon d'attente en ce genre. Plusieurs préfaces n'hésitent pas à présenter les œuvres qui les suivent comme les produits bâclés d'un auteur affamé en quête de pain. D'autres se présentent comme de longs récits extravagants, de vastes méditations philosophiques au sérieux incertain, ou semblent n'avoir strictement aucun rapport avec le texte préfacé. La plupart sont d'une longueur parfaitement déplacée et provocatrice qui déstabilise tout espoir de proportion. Quelques-unes de ces préfaces hors du commun sont examinées de plus près : celle de *l'Arretin* n'est pas autre chose qu'une espèce d'autobiographie de Dulaurens lui-même sous le masque de son double chinois. Celle de *Irmice* est une parodie insolente de *l'Emile* et en particulier de la *Profession de foi du vicaire savoyard*. Celle de *l'Antipapisme*

s'apparente à une réflexion philosophique sur le rôle social de la religion, et Dulaurens semble oublier qu'il s'adresse à un lecteur, et même que la « préface » est censée avoir un rapport avec un texte qui la suit bien, mais qui n'est jamais mentionné. La préface chez Dulaurens est donc susceptible de se laisser contaminer par n'importe quelle espèce de discours, et d'accueillir en son sein à peu près tout, sauf ce qui serait attendu ! Participant d'une polyphonie carnavalesque de l'œuvre, elle entame dès son seuil son autorité défaillante.

Enfin, Michèle Bokobza-Kahan en vient aux notes qui prolifèrent dans plusieurs œuvres de Dulaurens – ici aussi, le modèle de la *Pucelle* est à interroger – et particulièrement dans le *Compère Mathieu*, habituellement tenu pour son œuvre la plus conséquente. La note, ce n'est pas une nouveauté au XVIII^e siècle, est parfaitement légitime dans les productions de savoir, où elle fonctionne comme une « basse continue » de l'autorité de l'énonciateur. Mais au XVIII^e siècle, la note est devenue l'instrument subtil d'une rhétorique qui se déploie dans le jeu du texte principal et de ses satellites, bien au-delà du discours savant authentique. Chez Pierre Bayle, elle est le réceptacle principal de la flamme polémique de l'auteur et d'une multitude de citations. Mais, quelque proliférante qu'elle puisse être, elle ne rompt pas fondamentalement avec les modèles discursifs du *Dictionnaire historique et critique*. Plus inattendue est sa place envahissante dans les romans du temps, chez Mouhy, chez Rousseau ou chez Sterne, ou dans un poème « épique » même bouffon comme la *Pucelle*. Chez Rousseau et ultérieurement chez Sade, la note devient un espace de transgression où la voix « réelle » de l'auteur vient se greffer sur celles de ses personnages, devenant un « point de rencontre entre la fiction et la réalité » et un lieu d'auto-réflexivité d'une fiction devenue « métafiction ». Chez Dulaurens, elle apparaît comme un véritable parasitage du texte principal par sa prolifération en nombre et en longueur, et par les perturbations énonciatives qu'elle produit, inversant le rapport de sujétion habituel entre texte principal et texte satellite. Dans le *Compère Mathieu*, cette place, déjà exorbitante ailleurs, devient proprement insolite, certaines notes s'étalant sur plusieurs pages, d'autres devenant de véritables essais qui menacent la construction fictionnelle que le pauvre texte « principal » feint de défendre. Mais la plus troublante ambiguïté de la note chez Dulaurens est énonciative, les notes du *Compère Mathieu* semblant émaner, pour certaines, du narrateur fictionnel du récit principal (Jérôme, témoin des aventures du « compère » et de sa petite bande), d'autres, d'une instance énonciative beaucoup trop savante pour se confondre avec lui, mais qui n'est pas pour autant assimilable à l'auteur réel, d'autres enfin à une espèce de mixte improbable de ces deux voix. Aucune énonciation stable ou fiable ne fonctionne comme repère assuré d'un discours désancré dont l'autorité se dérobe, et la note n'est pas plus rassurante quand elle parodie un discours érudit multipliant les

références que quand elle donne lieu à de virulents et audacieux développements « philosophiques » sur les sujets les plus délicats. En outre, l'ancrage de la note dans le texte principal, souvent plus que lâche, tend à disparaître purement et simplement, le lecteur ne comprenant plus du tout quel lien la note entretient avec la partie du texte à laquelle elle est censée renvoyer.

Préfaces, épîtres et notes contribuent donc à l'explosion polyphonique de l'œuvre et à un tohu-bohu générique à peu près complet. Mais elles ne menacent pas de manière purement extérieure une « œuvre » qui resterait en son centre soumis à d'apparents critères de normalité. La troisième partie de l'étude montre au contraire que c'est la fiction elle-même qui intègre les éléments les plus radicaux de sa propre « dissolution ». Ici, la référence principale, qui pointait souvent dans les parties précédentes, devient explicitement Bakhtine, l'œuvre étant envisagée comme une mise en scène de l'hétérogène, comme un « enchevêtrement vocal » exprimant « l'interrogation identitaire qui traverse l'œuvre ». En réalité, cette référence intègre et dépasse toutes les précédentes, la pensée de Bakhtine étant seule susceptible de véritablement fédérer les différents axes d'analyse, et de donner du sens à leur juxtaposition.

Le roman chez Dulaurens théâtralise ainsi la parole philosophique en animant à sa surface, sur la scène fictionnelle, des « philosophes de papier » faisant entendre des voix discordantes et incomplètes. Exemple de cette démarche, le *Compère Mathieu* propose une galerie de personnages qui interrogent tout à la fois l'image du philosophe des Lumières et celle de Dulaurens lui-même : ils constituent une « petite société philosophique » qui caricature le modèle conventionnel de la République des Lettres et sape l'idée d'une dignité des hommes de pensée. Les discours qui se succèdent semblent s'autodétruire dans le même mouvement où ils se présentent, et le tout paraît déboucher sur un scepticisme absolu qui semble concerner, non seulement le contenu de telle ou telle pensée, mais la pensée même, l'état final du personnage du Compère Mathieu, devenu fou et misanthrope, semblant ainsi la seule conclusion possible d'un « roman philosophique » qui semble vouloir en finir avec la philosophie et, en tout cas, ne rien vouloir démontrer. Si, comme l'affirme Irmice, « la recherche de la vérité est le grand objet de l'homme », cette quête semble en fin de compte totalement vaine. Et si folie et raison parlent d'une même voix, la vérité n'est peut-être qu'un leurre.

Le chapitre suivant observe le trait structurel le plus frappant de l'écriture de Dulaurens : une tendance digressive extrême qui, à l'instar des notes et des préfaces observées plus haut, sape de l'intérieur la mécanique discursive, empêche la construction harmonieuse de la fiction, et fait grincer de toutes parts une construction langagière qui semble perdre tout fil directeur. Au dix-huitième siècle, cette exubérance proche de la divagation est jugée sévèrement, et la critique

ultérieure partagera souvent cette vision entièrement négative d'une logorrhée verbale proche de l'informe qui défie parfois purement et simplement toute lisibilité. Le préambule du *Compère Mathieu* se montre d'ailleurs de ce point de vue d'une franchise insolente en affichant le programme d'une « rhapsodie d'aventures sans rapports, sans liaisons, sans suite ». Mal supportée par l'idéal classique, étrangère, surtout quand elle devient systématique, aux « normes de lisibilité fixées par la rhétorique », la digression bouscule l'idée d'un discours orienté vers une fin et interroge l'idée même de communication. Chez Dulaurens, elle correspond souvent à des « tiroirs narratifs » conformes en apparence au modèle des récits enchâssés du temps, mais qui sont le prétexte à des écarts délirants. On retrouve ici plusieurs traits caractéristiques de l'écriture polyphonique du Rabelais de Bakhtine, un dialogisme déstructurant et déhiérarchisant venant, ici encore, perturber le discours dogmatique des Lumières.

Enfin, Michèle Bokobza-Kahan montre la place centrale de l'ironie dans l'œuvre de Dulaurens, en tant que « posture d'auteur dans le sens dynamique du terme », et dans un sens qui annoncerait le romantisme théorique, l'ironie s'exprimant dans le rapport de l'auteur à son œuvre. L'hyperbole, la contradiction, la dénégation, la répétition, l'accumulation, l'excès langagier sont autant de marques d'une ironie qui ne touche pas le référent de l'œuvre – à supposer qu'il y en ait un – mais sa propre éclosion et sa propre prétention à *faire œuvre*. A l'inverse d'un Voltaire qui utiliserait l'ironie à des fins « pédagogiques » et au service d'une propagande philosophique, Dulaurens, « plus proche du scepticisme baylien que du rationalisme kantien », fait remonter l'ironie jusqu'à la source même du langage et de sa prétention à communiquer et à dire la vérité. En ce sens, il est un des représentants les plus radicaux d'une lignée qui va de Rabelais au romantisme allemand en passant par Cervantès, Sterne ou Diderot.

Aimer la vérité jusqu'à mettre en question toute vérité et explorer ce qui, dans le langage, peut résister à toute prétention à la dire: telle semble être la démarche profonde de Dulaurens, son sacerdoce, et le point central de l'analyse de Michèle Bokobza-Kahan. Chahuté par son « carnaval » littéraire, l'apollinisme des Lumières n'en garde pas moins sa grandeur dont Dulaurens, qui n'est évidemment pas qu'un brillant potache, est parfaitement conscient. Mais sa prétention à opposer aux vérités traditionnelles des vérités modernes apparaît comme un nouvel avatar de la parole de pouvoir.

On aurait certes préféré une bibliographie présentant un minimum de structuration mais (est-ce imitation de Dulaurens et refus de toute mise en ordre et de toute hiérarchie ?), on ne trouvera qu'un défilé linéaire et (justement) carnavalesque de noms de théoriciens modernes et d'auteurs de toutes les époques se succédant dans une liste à entrée unique, tohu-bohu qui ne laisse même pas de place de choix

à l'auteur auquel l'étude est consacrée. Du coup, le livre de Michèle Bokobza-Kahan ne pourra pas fonctionner comme une référence en ce qui concerne la bibliographie sur cet auteur. A défaut, il en sera désormais une pièce centrale.

PLAN

AUTEUR

Marc Hersant

[Voir ses autres contributions](#)