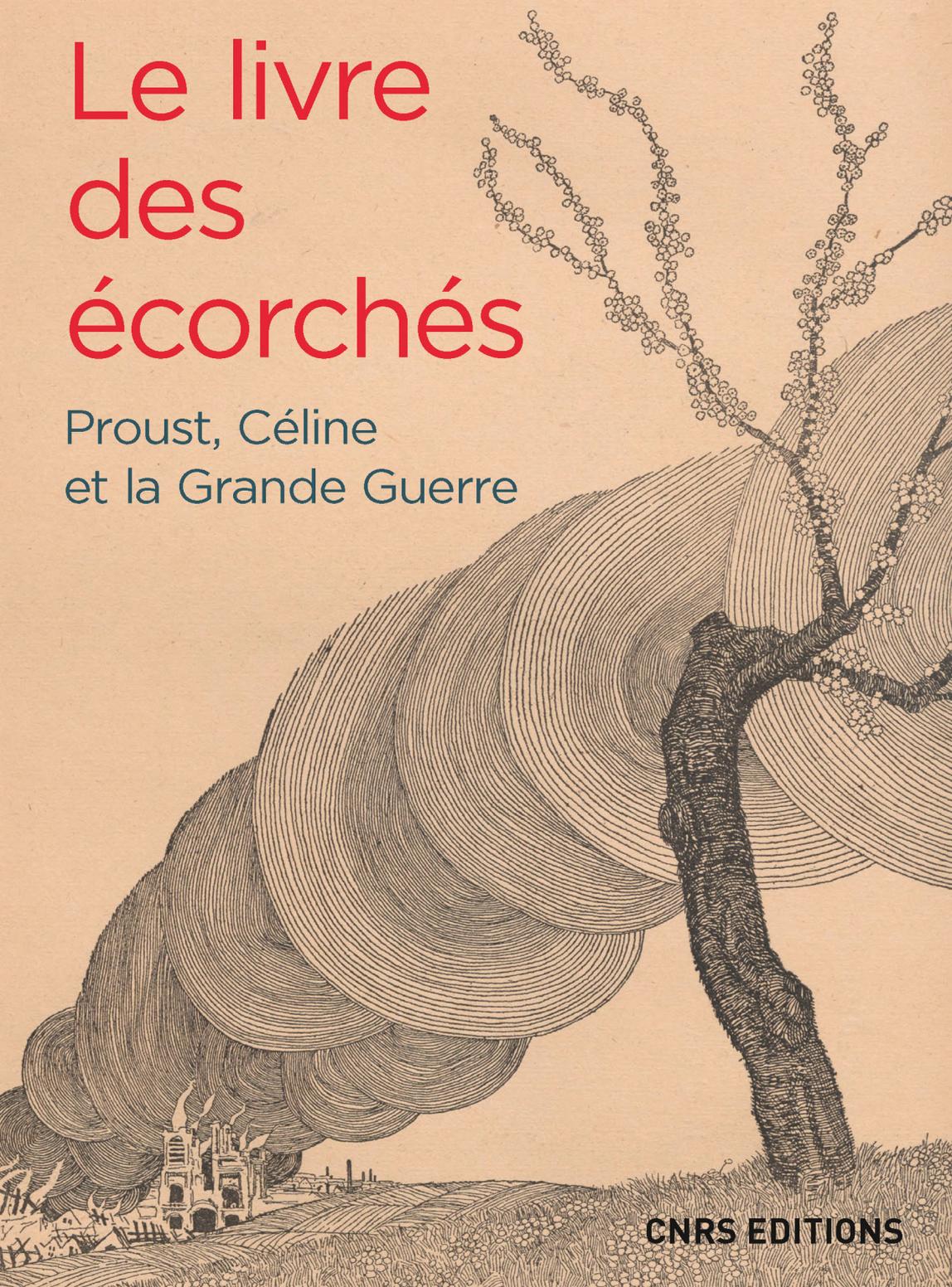


HERVÉ G. PICHERIT

Le livre des écorchés

Proust, Céline
et la Grande Guerre

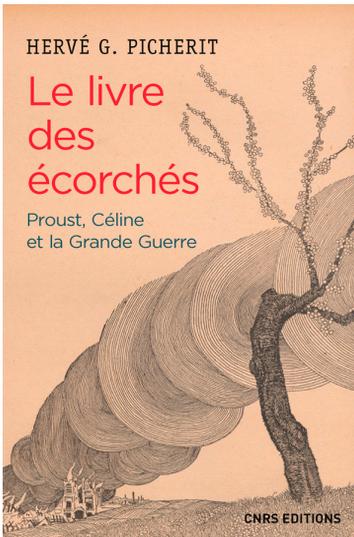


CNRS EDITIONS

Présentation de l'éditeur :

Le livre des écorchés

Proust, Céline et la Grande Guerre



Et si l'une des églises de village que le soldat Bardamu voit brûler au début de *Voyage au bout de la nuit* était celle de Combray dont le Narrateur d'*À la recherche du temps perdu* apprend la destruction dans le *Temps retrouvé* ?

C'est à partir de cette expérience de la pensée qu'Hervé G. Picherit propose une lecture des œuvres de Marcel Proust et de Louis-Ferdinand Céline comme formant ensemble une immense épopée composite qui raconte mieux que toute autre la catastrophe historique de la Grande Guerre faisant de chacun de nous un « écorché ».

Faute de manières d'être encore valides, il faut rénover nos rapports à nous-mêmes et au monde. Proust et Céline, en réponse à cette catastrophe, instaurent un nouvel imaginaire, l'un composant le dernier livre du monde d'« avant », l'autre la première chronique du monde d'« après ».

Puisant ses outils dans la narratologie, la psychanalyse, l'anthropologie et la philosophie, l'auteur de ce livre identifie dans ces deux œuvres l'expression d'une rupture à travers tous les niveaux de l'existence.

Hervé G. Picherit est professeur de littérature et de cinéma français à l'université du Texas (Austin). Il a publié divers textes dans Poétique, Poetics Today et French Studies.

Le Livre des écorchés :
Proust, Céline
et la Grande Guerre

Hervé G. Picherit

**Le Livre des écorchés :
Proust, Céline
et la Grande Guerre**

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche - 75005 Paris

Introduction

« La guerre avait contraint les hommes à des travaux de géants. Ils se retrouvaient avec des instruments si nouveaux et si puissants dans les mains qu'ils imaginaient venu le temps de réinventer le monde. On ne penserait, on ne peindrait, on n'écrirait, on n'aimerait jamais plus comme avant¹. »

« Proust et Céline : voilà tout mon bonheur inépuisable de lecteur². » C'est ainsi que Claude Lévi-Strauss exprime un sentiment que je partage avec lui lorsque je me livre au plaisir d'imaginer l'union de ces immenses univers littéraires. En effet, je ne peux me débarrasser de l'impression – faut-il dire du fantasme ? – qui fait des écrits de Marcel Proust et de Louis-Ferdinand Céline les deux volets d'une seule œuvre massive et hybride. C'est bien cette perspective d'une œuvre double, et non pas les parties individuelles la composant, qui me fascine. De là d'ailleurs le titre de cet essai qui – on l'a peut-être remarqué – ne fait référence qu'à un seul livre, à savoir à ce livre rêvé qui est à la fois proustien et célinien. Certes, je ne suis que trop

1. L. Rebatet. *Les deux étendards*. Gallimard : Paris, 1951, p. 52.

2. Il s'agit de la réaction de Claude-Lévi Strauss à un vote par minitel par lequel les lecteurs de *L'événement du jeudi* et les auditeurs de France-Culture ont désigné les livres qu'ils pensent devoir être « transmis en priorité aux générations futures ». *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss figure avec *Voyage au bout de la nuit* de Céline et *À la recherche du temps perdu* de Proust parmi les œuvres désignées, ce qui porte Lévi-Strauss à déclarer : « Quel honneur, aujourd'hui, d'être soudain à leurs côtés ! » Voir le *Bulletin célinien*, n° 99, décembre 1990, p. 3.

conscient des antinomies idéologiques qui accusent l'incongruité de cet alliage contre nature, puisque je ne peux écarter de mon œuvre imaginaire les pamphlets antisémites de Céline, et ce malgré l'horreur qu'ils m'inspirent. S'il est donc certain qu'un gouffre infranchissable sépare le salon de Mme Verdurin de la boutique de dentelle du passage des Bérésinas – pour ne pas parler de la chambre à coucher insonorisée de Proust et la prison danoise où Céline passe son exil honteux –, c'est malgré tous ces obstacles que j'ai l'intuition qu'un lien aussi secret que certain relie ces œuvres marquantes du xx^e siècle.

C'est pour donner forme à cette intuition que je commence cet essai en me livrant à une expérience de la pensée : et si l'une des églises de village que le soldat Bardamu voit brûler au début de *Voyage au bout de la nuit* était celle de Combray dont le Narrateur d'*À la recherche du temps perdu* apprend la destruction dans le *Temps retrouvé* ? D'emblée, cette hypothèse révèle dans quelle mesure l'image de l'église détruite peut nous servir à théoriser les rapports entre les œuvres de Proust et de Céline. Intervenant à la fin de la *Recherche* et au début de l'œuvre célinienne, la destruction de l'église marque un repère partagé qui nous offre justement la possibilité de voir dans ces écrits les parties composantes d'une œuvre double. Et c'est au cœur de cette immense épopée composite que la destruction de l'église devient un événement charnière qui y fait basculer le style et la sensibilité. C'est à partir de l'effondrement du clocher que la phrase proustienne cède à la fragmentation agrammaticale de l'écrit célinien, tout comme la violation de la crypte mérovingienne correspond à la déchirure du vaste tissu social de la *Recherche*, donnant ainsi lieu à l'ostracisme universel du monde célinien. Aussi est-ce par son ampleur et sa brutalité que ce changement textuel dévoile l'immensité que recèle l'image de l'église dans cette œuvre hybride, car sa destruction correspond à un cataclysme qui altère jusqu'à la trame de la réalité, transformant ainsi l'image même du monde. Ou plus précisément, c'est sa place au cœur de l'œuvre double qui fait que l'église détruite reflète la fin du monde, car sa destruction met un terme au Cosmos décrit dans le volet proustien en marquant un contraste absolu avec le Chaos caractérisant le « non-monde » du volet célinien.

Introduction

« L'avant » proustien, « l'après » célinien : le clivage émergeant de cette juxtaposition accuse l'absoluité d'une rupture coupant à travers tous les niveaux de l'existence et atteignant ainsi le socle ontologique qui servait de base pour le peuple d'avant cette catastrophe. Autant dire que la destruction de l'église – qui dans l'œuvre double est en fait l'Église – est à rapprocher de la démolition du Temple unique et irremplaçable ou de la brisure de l'*axis mundi*, car son rôle dans ce texte hybride ne peut se réduire à son aspect religieux ou national. Au contraire, l'œuvre double révèle en cet édifice l'emblème du repère premier ou de l'étalon originel, si bien qu'il s'agit de la mesure du monde qui jalonne le néant pour y imposer l'ordre. La destruction de l'Église marque donc la fin, non seulement d'une société donnée, mais des moyens mêmes de la vie sociale. En effet, c'est en ramenant l'idée d'« église » à son sens étymologique – en y attribuant les moyens de convoquer et d'organiser le corps social – que l'œuvre double met en scène une déchirure dans le tissu social tellement profond, qu'elle entraîne la dissolution des rythmes collectifs définissant les « moyens d'être » de l'existence communautaire.

Si une telle lecture parallèle de Proust et Céline est pertinente, c'est parce que le lien que mon expérience de la pensée met en scène dépasse le cadre de cet exercice hypothétique en se dévoilant en tant qu'attache substantielle reliant ces œuvres. Car même lorsqu'on abandonne la proposition conjecturale qui veut que Bardamu voie brûler l'église de Combray, il demeure que, de par l'image de l'église détruite, Proust et Céline assignent la même teneur émotive et symbolique à la Grande Guerre. Pour l'un comme pour l'autre, il est question d'une catastrophe avant tout sociale et ontologique dont les conséquences dépassent les dimensions humaines, politiques et militaires du conflit même. Et c'est bien cet aspect social et ontologique de la catastrophe qui sert d'arrière-plan partagé par rapport auquel chaque auteur situe son œuvre. En effet, l'expérience de la pensée par laquelle je commence cet essai nous montre dans quelle mesure la *Recherche* se présente comme le dernier livre du monde « d'avant », tandis que l'écrit célinien cherche à s'imposer comme la première chronique du monde « d'après ». Or, aucun de ces textes ne se réduit à être un simple témoignage de cette catastrophe. Au contraire, l'arrière-plan

que partagent Proust et Céline annonce le fait qu'ils proposent leur œuvre respective comme remède à un même bouleversement. Aussi est-ce pour être à la mesure d'une catastrophe dont Proust et Céline ne comprennent que trop bien la profondeur que chaque auteur opère la révolution de notions fondamentales – telles le Moi, le monde, la fiction, le sacré –, et ce afin d'instaurer les nouveaux moyens d'être d'un nouvel imaginaire social. Seulement ici naît la divergence qui, à mon sens, creuse le véritable abîme séparant des œuvres offrant des visions opposées de la notion de corps social. Car si Proust et Céline perçoivent la même érosion catastrophique de la vie communautaire, chaque acte de création sociale pose les jalons d'un monde fondamentalement différent.

C'est dans cette perspective que cet essai constitue une étude du rôle que Proust et Céline jouent dans l'histoire de la sensibilité française en réaction à la catastrophe de la Grande Guerre. Pour déchiffrer ce rôle, j'adopte comme optique principale, décrite dans le premier chapitre de la première partie (chapitres I-V), l'image de la « peau ». À la croisée des champs notionnel et métaphorique, la peau représente le moyen de théoriser les structures affectives et symboliques qui constituent les diverses manières d'être un Moi, une famille et une communauté. C'est particulièrement en tant que frontière affective appelant à l'existence l'intimité du « dedans » en opposition à l'altérité du « dehors » que la peau pose les repères fondamentaux de l'existence. Et c'est ainsi que cette membrane sert et d'écran de projection où l'on trouve l'image de soi et des siens, et d'écran de la réalité par lequel on perçoit sa place, et celle de ses semblables, dans le monde. L'image de l'« écorchure », qui permet de conceptualiser l'effondrement catastrophique de ces structures psychiques, familiales et sociales, représente donc une notion clef dans cet essai. Si tel est le cas, c'est parce que la notion de la catastrophe ne représente ni la mise à mal d'un système de simples croyances, ni la disruption de quelconques moyens de comprendre le monde. Dépasant le règne épistémologique, la catastrophe est en effet de nature ontologique, dans la mesure où elle précipite l'érosion d'un imaginaire constitutif des moyens d'être une personne, une famille ou une société. Aussi l'écorché est-il celui dont la manière d'être n'a

Introduction

plus cours, et qui doit de ce fait rénover les structures symboliques et affectives par lesquelles il conçoit ses rapports avec lui-même et le monde.

Telle est la trame théorique qui structure cette étude, et qui m'amène à situer Proust et Céline par rapport à la rupture de leurs peaux familiale et psychique – respectivement – avant de sonder leurs efforts de rénovation de la peau communautaire. Cet essai part du principe que, si Proust et Céline sont en mesure de mener à bien un projet dont la finalité n'est rien de moins que le renouvellement de la vie collective, c'est en partie grâce à leur propre expérience singulière en tant qu'« écorchés ». Il est donc question, dans le reste de la première partie (chapitres II-V), des catastrophes individuelles que Proust et Céline subissent personnellement, et qui par la suite initient chacun à un rôle communautaire. Pour Proust, il est question de la déchirure de sa peau familiale provoquée par l'incompatibilité de sa maladie et de son « inversion » avec un imaginaire familial axé sur les notions hygiénistes d'un père médecin et sur le désir d'intégration sociale d'une mère juive. Après la disparition de ses parents – événement marquant d'ailleurs l'apogée de la catastrophe –, cette crise amène Proust à réinventer son imaginaire familial en invertissant les rapports entre ses peaux familiale et psychique, de façon à ce que ce ne soit plus la famille qui contient et protège l'individu, mais le Moi qui devient dépositaire de l'instance familiale. Cette inversion s'opère avant tout par l'extension du domaine du for intérieur. En effet, je n'identifie aucunement la *Recherche* comme « roman familial », dans la mesure où ce texte ne peut se réduire au récit – même allégorique ou idéalisé – de la vie des Proust. Il offre au contraire le moyen de rendre la peau psychique apte à contenir une instance qui lui est normalement supérieure. Pour cela, Proust rompt avec une conception mimétique de la fiction en tant que reflet de la réalité pour mettre en scène la possibilité de son indépendance par rapport au réel. Ainsi disposée, la fiction cesse d'être un simple jeu de faire-semblant pour devenir le moyen par lequel Proust transforme « l'arrière-boutique » du Moi. Dotée de l'indépendance que Proust attribue à l'aire fictive, l'intimité du for intérieur révèle sa capacité à jouer le rôle d'instance supérieure à celle délimitée par la peau familiale, si bien que cette

nouvelle conception du Moi déplace le lieu de l'expérience familiale de l'extérieur vers l'intérieur de la peau psychique.

Quant à Céline, la catastrophe personnelle telle qu'il la ressent prend la forme de la déchirure de sa peau psychique provoquée par son expérience de soldat de la Grande Guerre, véritable crise que le cuirassier blessé conceptualise par l'image de la trépanation. Mettant ainsi en scène la destruction de l'intimité du Moi par un éclat d'obus – cet emblème de la guerre nouvellement industrialisée –, le jeune Louis Destouches assume symboliquement le rôle de celui dont l'identité est effacée, à savoir celui d'une gueule cassée. C'est dans ce contexte que l'action de raconter, et à plus forte raison de se raconter, constitue un acte prothétique par lequel cet écorché tente d'étayer les structures endommagées de son être intime. Telle semble être d'ailleurs la finalité de *Voyage au bout de la nuit* dont la composition était destinée dans un premier temps à renforcer la peau symbolique et émotive du Dr Destouches. Or, la menée à terme de ce travail constitue pour son auteur une expérience initiatique qui lui révèle plutôt une nouvelle pratique symbolique, aussi bien qu'un faisceau de nouveaux rapports entre l'écrivain et son être. La structure du récit personnel aussi bien que l'unité de la phrase cèdent sous l'impulsion d'un principe musical de plus en plus urgent – et ce en même temps que la *persona* célinienne érode l'identité de Destouches.

Musique et *persona* : voici les ressorts d'une transformation qui marque l'émergence, non seulement d'une nouvelle personnalité, mais d'une tout autre conception du Moi. S'opposant aux notions d'identité et d'intériorité, la *persona* déplace le lieu de l'expérience psychique de l'intérieur à la surface de la peau. Cette nouvelle disposition du Moi change également les rapports de l'écrivain avec son écrit, si bien que l'œuvre cesse d'être le reflet de l'intimité de l'auteur, pour se transformer en objet musical que son créateur porte comme masque. Non pas simple accessoire dans un jeu d'identité, le texte-masque est le levier d'un mode artistique qui amène Céline à situer ses actes de symbolisation dans le règne de la présence et de l'objectivité. L'idée de *persona* prend d'ailleurs son plein essor dans *Mort à crédit* où Céline développe les découvertes stylistiques du *Voyage* pour en faire la base d'une pratique nouvelle, distincte du jeu fictif. En

Introduction

effet, si l'on peut dire que ce texte-là – qui est loin de représenter fidèlement l'existence domestique des Destouches – est un véritable « roman familial », c'est parce que Céline y crée des phénomènes rythmiques auxquels il attribue la réalité affective de paternité et de maternité. Se distinguant donc du fils de boutiquiers petit-bourgeois qu'était Louis Destouches, la « peau musicale » nommée Céline aurait plutôt comme géniteurs les entités rythmiques appelées « Auguste » et « Clémence » mises en scène dans *Mort à crédit*. C'est donc en tant que marques d'appartenance affichées à l'extérieur du masque célinien que l'instance familiale ainsi imaginée s'ajoute à la peau musicale de l'écrivain et la renforce. Aussi ce mythe fondateur du masque célinien met-il un terme à la révolution du Moi initiée dans le *Voyage* en dévoilant à cet auteur sa capacité à incarner une instance collective aussi bien qu'individuelle.

Ce sont là les catastrophes et les remèdes personnels qui permettent à Proust et à Céline de reconnaître, sans doute mieux que tout autre auteur, le lent déchirement de la peau nationale française entraînée par la Grande Guerre – et surtout d'y réagir. Cette catastrophe communautaire est le sujet de la deuxième partie de cet essai (chapitres VI-VIII) où il est d'abord question de l'emblème partagé par Proust et Céline de l'Église détruite. Telle est l'image qui sert à matérialiser l'aboutissement de la douloureuse érosion de l'imaginaire social qui définissait pour la nation française toute une manière d'être dans le monde. Car si c'est à l'instar de leur expérience personnelle que Proust et Céline œuvrent pour créer un nouvel imaginaire social, leurs œuvres procèdent également de ce qu'elles sont censées remplacer, à savoir ce Temple unique ou cet *axis mundi* qu'y représente l'Église. En particulier, l'œuvre de Proust et celle de Céline participent du caractère primordial de tout édifice hiératique dont la construction marque un retour au passage originel du Chaos au Cosmos. Il ne s'agit pour eux ni de commémorer cette origine ni de réitérer les catégories d'un ordre établi, mais de théoriser autrement les rapports entre le profane et le sacré après la disparition de l'édifice qui matérialisait cette relation. En l'occurrence, la réinvention des rapports entre le sacré et le profane doit-elle se comprendre comme la création d'un nouvel imaginaire central qui convoque et organise le corps social

autrement que l'avait fait l'Église désormais disparue. D'ailleurs, si une œuvre littéraire est même capable d'une telle révolution du sacré, c'est grâce aux liens génétiques et analogiques qui attachent cet ordre à l'aire fictive. D'où l'importance des modifications respectives que Proust et Céline apportent à la catégorie littéraire et culturelle de la fiction, car ces changements doivent se comprendre par l'optique de la proximité du fictif au sacré. Aussi est-ce chacun à sa façon que Proust et Céline aménagent l'aire fictive pour mieux servir de nouveau lieu du sacré. Ici s'ouvre la faille entre deux pratiques fictives, deux visions du sacré – et surtout deux mondes entièrement différents.

C'est dans les deux derniers chapitres de cet essai (chapitres VII-VIII) qu'il est question des efforts de chaque auteur pour créer un remède à la mesure de la catastrophe sociale matérialisée par l'image de l'Église détruite. La révolution proustienne du sacré est axée, quant à elle, sur le rapprochement entre l'aire fictive et l'instance du for intérieur. Ce changement s'opère sous le signe de la madeleine qui inscrit la *Recherche* dans la tradition biblique du livre avalé, révélant dans le texte proustien la dernière itération dans la suite de réinventions de la notion de Temple. Comme les prophètes Ézéchiël et Jean, Proust préfigure une manière d'être que son roman est censé mettre à la portée de tous. En effet, si la *Recherche* offre au lecteur les moyens philosophiques et artistiques pour fixer l'unité de son Moi dans un monde fragmenté, cette unité personnelle n'est pas celle d'un modeste lieu de « retraite et solitude¹ ». Au contraire, les milliers de pages séparant l'avalement de la madeleine de sa pleine éclosion philosophique et artistique témoignent de la grandeur que Proust veut attribuer à l'arrière-boutique du Moi.

C'est une grandeur qu'il instaure en doublant la peau psychique de la frontière ontologique qui sépare la fiction de la réalité, superposant ainsi le territoire du for intérieur au territoire de l'aire fictive. De par cet alliage, Proust fait de l'instance psychique une sorte de « monde en dehors du monde ». Le for intérieur devient ainsi un domaine qui se déploie aux dimensions d'un univers. Quant à la nature de cet

1. M. de Montaigne, « De la solitude », dans *Œuvres complètes*, A. Thibaudet et M. Rat (éd.), Gallimard, Paris, 1962, p. 235.

Introduction

univers intérieur, Proust la théorise par un mouvement inverse à celui qui donne au Moi la stature monumentale de l'Église, à savoir en orchestrant une transformation par laquelle le sacré se met à la mesure de l'homme. De là les avatars successifs par lesquels passe la fonction hiératique de l'Église : la pierre donne lieu à la tapisserie qui, à son tour, se conforme au plissage de la madeleine qui, elle, se volatilise en gouttelette presque impalpable donnant lieu à l'idée du texte-textile et, finalement, à l'image de l'œuvre-robe destinée, elle, à être portée intérieurement. C'est-à-dire que l'Église dans laquelle personne ne pourra plus jamais entrer est portée désormais dans chaque Moi à même d'assumer, non pas un souvenir du passé, mais une forme nouvelle et vivante du sacré. Aussi est-il demandé au lecteur de faire don de sa propre peau pour abriter ce monument devenu un modeste habit intérieur. Sous-tendu par cette apparente modestie, ce rapprochement du Moi et de l'Église entraîne une conversion bien plus fondamentale – celle qui, en calquant la notion proustienne de « l'inversion », fait de la vie sociale un acte collectif qui passe par l'intimité, si bien que le for intérieur représente la matière de l'expérience commune par laquelle une multitude se fait Nous. Sont membres de ce peuple nouveau ceux pour qui les fils du tissu social passent par l'arrière-boutique du Moi, se tissant dans un même « monde en dehors du monde » qui représente le lieu partagé de ce mode d'existence communautaire.

L'effort célinien se déploie à contre-courant du projet proustien, posant un tout autre système de rapports entre le Moi, la communauté et le monde. Si Céline opère aussi un rapprochement de la fiction au sacré, c'est en modifiant cette aire-là d'une manière entièrement différente. Céline instaure une pratique qui fait de l'assertion fictive un artifice porté dans le monde des choses par la matière sonore de sa « petite musique ». Céline crée donc une pratique qui contourne le rôle du lecteur et de son for intérieur dans la réception du texte de fiction. Déplaçant ainsi la fonction du langage fictif à partir du pôle subjectif vers le pôle objectif, l'œuvre célinienne a comme levier, non pas le mode de réception fictif, mais la notion de « l'objet transitionnel » par lequel une présence objective peut être investie d'une réalité affective. Et ce sont les rythmes céliniens qui servent d'étalon garantissant la valeur des assertions mises en œuvre par cette pratique symbolique.

Autant dire que Céline destine sa musique à être le foyer de toute symbolisation, et que cet auteur se propose comme seul maître et moyen des actes symboliques qui s'opèrent par l'acheminement du subjectif vers l'objectif. En effet, l'importance de l'objet transitionnel dans son œuvre amène Céline à assumer une conception du langage axé, elle, sur la notion qui veut que le signe puisse disposer de l'être de l'homme et du monde. Aussi Céline se met en scène comme point de convergence d'un réseau de représentations et de pratiques – à savoir de toute une manière d'être sociale – où l'acte symbolique a force de réalité. En tant que tel, le rôle de Céline dépasse celui de l'auteur pour faire de lui l'incarnation des moyens visant à régler les rapports entre la communauté et le monde. C'est-à-dire que le masque célinien se déploie à la mesure de la communauté pour devenir la peau musicale qui délimite et définit un nouveau corps social. Quant à la teneur affective de cette manière d'être communautaire et du rôle que Céline y joue, il faut s'en remettre aux pamphlets racistes où cet auteur théorise le différend qui oppose le subjectif à l'objectif. Source de néant et de Chaos aux yeux du pamphlétaire, la vie sociale axée sur la subjectivité participe pour lui d'une relativité néfaste qui entraîne l'érosion des repères d'un peuple dit « aryen ». À la place de ce modèle, Céline propose son œuvre comme le fondement d'un art objectif qui participe d'un Absolu dont il serait lui-même l'incarnation. Or, ce n'est pas pour autant que Céline se met en scène sous les traits d'un « chef » à la tête de la communauté. Au contraire, la fonction aussi bien que l'iconographie du masque célinien participent du caractère féminin de l'Idole. C'est-à-dire que Céline se veut l'incarnation du principe hiératique censé doubler et augmenter le principe héroïque porté par un *Führer* incarnateur, lui, de la force et de l'ordre social. La musique célinienne matérialise donc la trame d'une existence communautaire qui se coupe de l'arrière-boutique du Moi pour donner une valeur absolue et objective à la loi du plus fort.

*

Telles sont ces deux visions communautaires si dissemblables, qui influencent pourtant ensemble la sensibilité actuelle. En effet, si

Introduction

c'est individuellement que Proust et Céline œuvrent pour résoudre la question de la vie en commun, c'est ensemble qu'ils posent les contradictions fondamentales qui sous-tendent l'existence sociale contemporaine. Proust et Céline : voilà les deux pôles d'un imaginaire social qui définit les pressions se produisant entre les besoins de l'individu et ceux de la collectivité, entre les contraintes du passé et les promesses de l'avenir, pour ne pas parler des rapports du Nous avec le monde. Vu ainsi et pour en revenir à l'appréciation de Claude Lévi-Strauss, est-ce donc vraiment surprenant que cet ethnologue, après avoir exploré les structures sociales de cultures des antipodes, trouve un « bonheur inépuisable » à sonder les contradictions fondamentales du sien ?

*À mes parents qui m'ont transmis
la langue française : foyer de ma pensée,
théâtre de mon être.*

Remerciements

Je dois d'abord des remerciements à Elisabeth et Jean-Louis Picherit qui m'ont accompagné tout au long de ce travail. Sans leurs encouragements, ce livre n'existerait pas.

Mes remerciements s'adressent également à Joshua Landy, Hans Gumbrecht et Jean-Marie Apostolidès qui, par leur exemple, m'ont communiqué l'audace d'entreprendre une tâche aussi ambitieuse qu'elle devait paraître insolite. Celui-ci en particulier s'est distingué par sa générosité intellectuelle aussi bien qu'amicale qui aura laissé, d'ailleurs, sa marque dans le présent ouvrage.

Je veux aussi remercier mes collègues et mes étudiants à l'Université du Texas. Ce texte doit beaucoup à mes conversations avec eux.

Je tiens finalement à remercier CNRS Éditions d'avoir accepté de transformer ce manuscrit en livre et, en particulier, l'éditeur M. Maurice Poulet de ses conseils lors de cette transformation.

