

LA LITTERATURE OU LA SOCIETE EN SPECTACLE

Mieux vaut avouer d'emblée l'embarras du "littéraire" à qui l'on fait l'honneur de s'exprimer ici. En tant que tel, il ne se reconnaît d'autre spécificité (aucune "science", hélas ! depuis que la rhétorique a perdu ses vieux privilèges (1)) que celle de justifier pour lui, pour les autres, avec les mots de tout le monde, la passion qu'il porte aux mots, notamment ceux qui composent ce qu'il appelle "la littérature". Plus grave encore, cette "littérature", il ne sait même pas au juste ce qu'elle est : fiction de mots ? mais tout mot est déjà fiction, fable, mythe (le muthos grec était parole). Rassemblant un poudroisement de productions textuelles, sa diversité interdit qu'on la résume par une essence qui en constituerait la "littérarité" ; là encore, le concept est débordé par la chose.

Comme il faut bien tout de même s'en sortir, je propose un axiome simple que je vais m'employer à vérifier ici sommairement à propos de la littérature (une parmi les autres) née aux temps nommés Renaissance et dont le projet n'est peut-être pas encore achevé : une littérature n'a d'autre définition que celle qui lui est imposée par la société où elle vit ; elle est l'ensemble des textes de loisir et de plaisir qu'une société se donne, moins pour s'y mirer narcissiquement, que pour y exposer les questions qui touchent à son existence. Une littérature est l'espace fictif qu'une société se ménage à son gré pour se définir elle-même.

LE DONNER-A-VOIR

Par commodité, partons du XVI^e siècle français : une nouvelle littérature s'invente, conforme aux besoins de la société aristocratique qui se met en place. Suivant le modèle des cours italiennes, elle se donne en spectacle pour mieux asseoir le pouvoir centralisé qu'elle organise : en spectacle pour tout un peuple avide d'"Entrées" royales ou princières, de fêtes, d'imagerie, mais aussi pour elle-même comme pour mieux se voir et saisir sa propre image qu'elle offre aux autres (vie sociale sur le mode du Courtisan de Baltazare Castiglione, somptueux châteaux, étalage de la richesse, etc...) : la théâtralité devient tout l'art de vivre. C'est le moment où se mettent en place les codes de la bienséance et de la convenance qui régleront à l'avenir la "civilité" des classes aisées : parallèlement, la littérature s'impose de nouvelles règles, dont la conformité (transposée) avec celles de la société lui vaudront sa reconnaissance.

Ce qu'on appelle "la littérature médiévale" concédait le moins possible à la théâtralité du donner-à-voir (2) : elle reposait sur une figure centrale, l'allégorie, dans laquelle l'image n'était pas là pour ravir l'imagination de l'auditeur ou du lecteur, mais pour illustrer une vérité ainsi concrètement représentée. Elle disposait de tout un matériel de symboles dont la répétition

1. Cf. cette réflexion étrangement lucide de J. Paulhan (Choix de lettres. I, revu et annoté par B. Leuilliot, Gallimard, 1986, p. 188) : "Depuis la disparition de la rhétorique, nous nous contentons, en littérature de réflexions immédiates". Il arrive parfois que l'immédiateté ait du charme et de la vérité, ce qui ne saurait nous consoler de cette "disparition", dont il faudrait interroger les causes.

2. Paul Zumthor a fortement insisté sur la rupture qui se produit entre la littérature médiévale et la suivante, notamment dans son ouvrage La lettre et la voix - De la "littérature médiévale" (Seuil, 1987), où les guillemets du titre soupçonnent l'extension du concept de littérature. Je pense toutefois que P. Zumthor a tort de caractériser par la théâtralité cet âge antérieur, à moins d'en étendre la portée à toute vie sociale, ce qui revient presque à l'annuler.

d'oeuvre en oeuvre avait valeur d'évidence et "disait autre chose" (3) que ce qu'elle montrait. La littérature qui naît au XVI^e siècle rompt avec celle de l'âge précédent en ce qu'elle consacre tous les artifices de sa rhétorique restaurée à des effets de donner-à-voir : elle aussi se fait spectacle au point, on le verra, de chercher à disparaître en tant que telle dans le déploiement même de son verbe. Le fameux "ut pictura poesis", emprunté à Horace qui n'avait jamais songé à programmer la poésie avec cette formule de hasard, devient une sorte de slogan, en vertu duquel les mots, non de la poésie seulement, mais de tout l'art verbal, vont s'obliger à rivaliser avec la peinture pour en produire l'équivalent : ils devront fournir à l'imagination du lecteur le substitut des "choses" (réalité ou concept, c'est tout un) à la façon dont les tableaux déjà les imitent. L'essor foudroyant de la peinture dans toute l'Europe est déjà un signe de la primauté qui fut alors attribuée à tout ce qui relève du visuel. C'est sur elle que la littérature doit se conformer : elle permettra à la société des lecteurs de voir comme à distance ses rêves, et de se représenter elle-même dans des folies romanesques où elle aime se reconnaître.

Passer en revue toutes les marques de cette nouvelle appétence nous conduirait trop loin : j'en retiendrai quelques unes, les plus visibles, justement, celles qui tiennent à la forme de la littérature.

Comment expliquer la création à cette époque du théâtre tel que nous le connaissons encore, sinon par le dessein d'imposer un nouvel espace où les regards sont canalisés, dirigés à des fins strictement socialisées ? Les Mystères, dont l'histoire prend fin par un décret les interdisant en 1548 (4), étaient ouverts sur la totalité du temps et de l'espace. Joués en plein air pour des foules mouvantes auxquelles ils offraient partout l'angle de vision nécessaire à la perception

3. Etymologiquement, l'allégorie, c'est (déjà ?) "le discours (de l') autre", "l'autre (du) discours" : celui de la Vérité habillée en figure pour l'intelligence des simples gens.

4. Pour des raisons d'ordre public : la fête débordait !

d'une vérité toujours suffisante, ces spectacles supposaient un regard actif, celui de la participation liturgique. Pour le spectateur, s'identifier à des scènes bibliques ou religieuses était sa façon de vivre directement sa foi (5). Lorsque le théâtre s'enclôt dans les murs du cortile italien, lorsqu'il se replie dans le "double cube fermé" (6) que délimite ce qu'on "appelle la "scène à l'italienne"", modèle des théâtres à venir, l'artifice du lieu, du décor, de l'action représentée (trait ponctuel d'héroïsme pris à l'antiquité biblique ou païenne), les contrastes d'ombre et de lumière, la disposition des gradins en demi cercle, tout concourt à créer un espace fictif dans lequel le regard, attiré, séduit, ne cède plus à l'identification, mais se livre au plaisir de l'imaginaire : capté, captivé vers le centre de la scène qu'ordonne comme un tableau les lois de la perspective, il est prêt à succomber aux prestiges du manipulateur secret qui a monté le spectacle. La langue du théâtre se forge peu à peu (celle qui donnera Corneille, Racine et tant d'autres) telle qu'elle doit avant tout contribuer au "charme" de la représentation : disons que la langue elle-même se fait spectacle, elle cherche la réplique à effet, celle qui frappant l'oreille par son éclat ou par sa douceur aidera le mieux à camper la figure du personnage en scène et lui imposera la gestuelle convenable au sentiment et au "caractère" qu'il représente.

En même temps, un autre genre prend un essor si considérable qu'il tendra peu à peu à représenter toute la littérature : c'est le roman, dont les premières ébauches datent du XVI^e siècle (7). Pourquoi cette émer-

5. Sur cette question, consulter Elle Königsson, L'espace théâtral médiéval, (éd. CNRS, 1975).

6. P. Francastel, La réalité figurative. II, Denoël-Gonthier, p. 200. Sur ces questions de l'ordonnement du lieu dans l'ancien théâtre des XVI^e et XVII^e siècles, consulter l'ouvrage collectif Le lieu théâtral de la Renaissance, éd. CNRS, 1968.

7. Origine du roman : non pas l'épopée, comme on le croit aisément, dont il serait le sous-produit usé, tels ces restes des montagnes primaires réduites à de pacifiques courbes ; le roman moderne naît des vieux romans de chevalerie, de L'Amadis des Gaules notamment.

gence appelée à tant d'avenir, sinon parce que le roman, où la littérature abandonne définitivement son ancienne vocation orale et consent à la lecture silencieuse, permet la représentation solitaire de scènes écrites pour l'imagination sous les couleurs de la vraisemblance. Lorsque le vieux Pasquier lut en 1607 *L'Astrée*, qui est sans doute le premier vrai roman moderne, il se sentit frappé de "honte", "*lisant une infinité de beaux et riches traits sur la description de vostre pais de Forest*", ainsi qu'il l'écrivait à d'Urfé : la fiction prenait les habits de la réalité pour mieux se donner à voir, et l'on sait comment le "romanesque" s'efforcera avec les siècles de gommer en lui l'in vraisemblance au point de rivaliser tôt avec l'Histoire et plus tard avec le "Code civil". Il y eut au XVII^e siècle une querelle du roman : les moralistes intègres lui reprochaient de corrompre les moeurs, alors que d'autres, plus avisés le louaient d'apprendre à la jeunesse des Collèges, trop coupée du monde, les manières et les sentiments convenables à la vie sociale. C'était bien dans ce cadre en effet que la société se donnait encore en représentation, et l'un de ses jeux consistait à déchiffrer les "clefs" qui rendaient aux visages romanesques le poids des personnages de la réalité.

Ces brèves considérations sont l'indice d'une mutation profonde qui atteint alors l'ensemble de la production textuelle et l'idée même qu'on se fait du livre : celui-ci devient théâtre, une sorte de théâtre portatif qui permet au lecteur de se donner de solitaires jouissances même quand il acquiert quelque savoir, puisqu'il fallait, d'après Horace, une fois encore inspirateur, "mêler l'utile à l'agréable". L'agréable serait en autres le donner-à-voir. Le livre médiéval avait été "miroir". Le terme servait communément de titre à des ouvrages aux contenus les plus divers, mais il ne doit pas faire illusion : les reflets renvoyés par le livre s'adressaient aux yeux non de l'imagination, mais de l'intelligence seule ou de la conscience morale. Nombre de livres à partir du XVI^e siècle s'intitulent

dont la traduction française dès 1560 est en fait une réécriture selon d'autres canons, proprement romanesques. Voir Luce Guillermin, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Aux Amateurs de livres, 1988.

maintenant "théâtre" (8) : c'est un titre neuf qui assure au regard la promesse de spectacles secrets et à loisir, ce dont témoignait, depuis le XV^e siècle déjà, la profusion des illustrations destinées à soutenir l'imagination dans la lecture. L'invention de la gravure en taille-douce facilitait la reproduction par l'imprimerie, et surtout la finesse de ses traits permettait à l'image graphique de serrer de plus près le texte qu'elle s'efforçait de visualiser, tandis que celui-ci tendait à privilégier la description des lieux, et, plus timidement, des personnages (9).

Une autre preuve de ce devenir théâtral du livre nous est donnée par l'usage des frontispices qui en constituent l'ouverture. La définition qu'en donnait Furetière dans son *Dictionnaire* (1690) est explicite : "*On dit aussi le frontispice d'un livre, de la première page où est le titre gravé dans quelque image qui représente le frontispice d'un bastiment*". On sait en effet que très tôt le titre d'un livre et le nom de son auteur ont été insérés dans le cartouche délimité par une colonnade qui part d'un soubassement et soutient un fronton (10). Le premier regard auquel on obligerait ainsi le lecteur lui faisait comprendre qu'il entrait ***

8. A côté d'autres qui incitent également au regard intérieur : "tableau", "description", "portrait" dont la vogue se répand alors d'étrange façon. Il y aurait à réaliser un travail difficile, mais riche d'indications : il consisterait à faire l'inventaire des titres que les époques successives ont choisis pour leurs livres.

9. Si les romans, on l'a dit, s'attardent volontiers aux lieux, au cadre des actions qu'ils narrent, pourquoi sont-ils si lents à décrire leurs personnages ? Il faudra du temps pour imaginer qu'un "caractère" (voyez La Bruyère) est inscrit dans un corps qui le signifie plus que son langage ou ses sentiments ; les préjugés idéalistes imposent que les "belles âmes" (toujours amoureuses) soient de purs esprits et le roman aura du mal à devenir "réaliste" ; ce qui lui vaudra les accusations de grossièreté matérialiste.

10. Peu à peu, le nom de l'auteur et le titre se font moins remarquer sur cette première page : souvent même ils ne figureront qu'à la page suivante, qui leur réservera tous l'espace : contempler l'image sera l'acte inaugural de la lecture et de son intelligence.

dans un livre-monument (11). Si au début l'on pouvait hésiter sur la nature de ce dernier (temple antique, sénat romain, palais princier ?) il deviendra de plus en plus évident que l'édifice est un théâtre : l'architecture se faisait plus discrète (au point de disparaître), et ses montants figuraient dans des attitudes de comédie, les personnages prêts à la jouer, tandis que, dans l'espace intérieur libéré de tout signe verbal, les principales scènes du livre ou le décor de l'action étaient représentés.

Le frontispice, mais aussi les illustrations, ont entretenu avec le texte qui les suivent un rapport "emblématique", à condition de prendre pour une fois ce terme aujourd'hui à la mode en son sens exact. Les livres d'emblèmes (12) ont constitué dès le XVII^e siècle un des rayons les plus fournis de la Bibliothèque : ils proposaient au regard une énigme, sous forme d'image composée d'objets-symboles dont la liaison était laissée à sa perspicacité. L'habitude s'est aussitôt prise d'accompagner ce qui n'était au fond qu'une sorte de rébus d'un ou plusieurs textes qui en résolvaient le mystère et en expliquaient l'intention. On ne saisit pas aujourd'hui l'intérêt que les générations passées ont porté à cette forme de littérature, si l'on ignore les vertus prêtées à l'image, au choc qu'elle était censée produire sur qui la recevait, avant même qu'il en comprît le message.

11. Une fois de plus, Horace aura servi d'alibi avec son "exegi monumentum aere perennius" : "J'ai érigé un monument plus durable que l'airain" (*Odes*, III, 30). Sans doute le livre-monument est-il bâti pour défier le temps et assurer l'immortalité de son auteur ; et le frontispice, qui prend la métaphore au pied de la lettre, fait de la lecture un parcours dans l'espace de ce théâtre-tombeau qui contient la mémoire de l'auteur. Pour ce dernier, signer son livre était façon de souscrire à sa propre mort, quitte à ressusciter, le temps du prochain ouvrage. Ainsi l'écriture, qui a partie liée avec la mort, appelle la lecture qui en visitera ("visionnera") le souvenir.

12. Notamment à l'initiative des jésuites, qui ont été d'ardents vulgarisateurs des images : ils en avaient compris les vertus utiles pour leur propagande tridentine. Mais leur exemple s'est généralisé.

IMAGE ET VERITE

On aurait tort de croire que ce privilège accordé au donner-à-voir relevait d'un goût pour la légèreté du "paraître", ou d'un oubli de l'"être" (13) ; il n'est pas la caractéristique d'une société gagnée par la frivolité, à qui la pompe de Versailles devait donner tout son lustre. L'affaire était bien plus grave, car elle mettait en cause l'idée même qu'on se faisait de la Vérité à l'échelon, non de quelque penseur solitaire ou de propagandistes trop zélés, mais de la société toute entière : on conviendra que l'enjeu était de taille, car ses implications n'étaient pas simplement intellectuelles ; le politique était directement concerné. La politique aussi bien sûr.

Il faut souligner cette mutation fondamentale, dont la littérature née à la Renaissance exprimait déjà tous les symptômes : ceux-ci ne feront par la suite, que s'amplifier. L'âge antérieur avait conçu la vérité comme un être de discours (plus encore que de raison) : l'univers était le roman écrit par Dieu ; ce roman, qui ne donnait rien à voir, mais tout à lire, à comprendre, était formé de signes à interpréter, à relier entre eux pour qui voulait en recueillir le sens et la finalité. Les Ecritures sacrées offraient à l'intelligence nombre d'énigmes que l'herméneute avait la mission de déchiffrer inlassablement. Depuis le XII^e siècle, la scolastique avec ses querelles avait bâti des sommes de discours qui prétendaient enclore la Vérité, dont on excluait qu'on pût la saisir autrement qu'avec des mots : le privilège de la Vision pure était réservé aux seuls élus dans le futur Paradis ; aux humains d'ici-bas il revenait d'en approcher les entours au moyen de ce qui les distinguait des "bêtes brutes", le langage.

13. Les critiques ont trop souvent défini par la séduction du paraître ce qu'ils nomment, en littérature du moins, le "baroque" : étiquette par trop commode pour relier la "Renaissance" du "Classicisme". A ce titre, nous n'avons jamais cessé d'être "baroques" jusqu'à nos jours où personne ne niera l'insolent triomphe du paraître.

Le fait indiscutable, marquant de l'époque dite "moderne", tient en ceci que le discours est comme dévalué au profit de ce qui retient l'oeil, frappe la vision. Le Moyen Age avait admis que les mots, bien que doublant les choses, avaient un rapport de réalité avec elles : ils en étaient les marques fiables. La Renaissance redécouvre l'arbitraire de la langue, qui la rend suspecte toujours de mensonge (14). L'oeuvre d'un Montaigne repose toute entière sur cet ébranlement, et les poètes voudront sauver le babil des mots en les faisant chanter. L'image paraît en regard autrement vraie, une fois lavée du soupçon d'idolâtrerie dont elle avait toujours été menacée ; l'oeil devient le sens par excellence, parce que, sans la médiation du contact matériel plus que l'oreille encore (15), il semble livrer au "sens commun" l'évidence même des choses. Les éloges de l'oeil deviennent un lieu commun aussi bien chez les anatomistes que chez les propagandistes de la foi ; lorsque le Roi se montrera dans son appareil splendide, il figurera pour la foule de ses sujets l'apparition "du Dieu en terre" (16).

A perdre ainsi son être discursif, à vouloir se rendre sensible, la Vérité changeait d'ordre : elle descendait de l'intellect épris de conceptualisation pour se fondre dans la vie réelle, et en devenir le ferment, cela qui en détermine et oriente les modalités concrètes. Si ce que chacun nomme alors "la Nature" devient l'objet d'une sorte

d'obsession, c'est que ce terme désigne ce point toujours reculé ou plutôt cette force obscure dont on sent (plus qu'on ne sait) qu'elle agit en chacun comme dans la totalité du monde. La Nature, c'est la vérité en acte dans les choses, cela qui en règle, qui en rythme les effets. "Suivre la nature" devient le mot d'ordre généralisé non par culte à courte vue de l'Antiquité, mais parce que, comme le dit Montaigne, "*nous ne saurions faillir à suivre la nature*" (17) : elle est "*un doux guide*", pour qui tend à vivre selon la triade platonicienne : le vrai, le bien, le beau. En poésie par exemple, la quête d'un rythme nouveau, qui exprimerait la dynamique même de l'univers est la hantise d'un Ronsard, lorsqu'avec ses amis de la Pléiade, il refuse les genres du passé et prétend inventer pour la langue française le grand lyrisme de l'Ode, c'est-à-dire du chant orphique.

Disons d'un mot qu'une nouvelle métaphysique s'installe qui va régir dans une sorte de latence idéologique la vie sociale entière, une métaphysique de la Présence, grâce à laquelle l'ordre du sensible est comme sacralisé. Avec Erasme, la lecture des textes sacrés (ceux du Nouveau Testament surtout) vise moins à en saisir le sens (évident, une fois que les textes ont été rendus à leur exactitude première, ce que devait rendre possible la toute neuve philologie (18)) qu'à rétablir l'intime dialogue avec l'Auteur (ici le Christ) qui ne cesse de vivre et de parler de son écriture. Ce modèle de la lecture ne

14. Impossible de m'étendre plus sur ce point capital, qui fait du langage le terrain même de l'imaginaire : la littérature va essayer, gageure impossible ! de sortir des mots avec les mots. Ce sera son drame jusqu'à Mallarmé, et je ne suis pas sûr qu'elle l'ait surmonté.

15. L'ouïe est aussi un sens privilégié, parce qu'elle est libérée de la matière : d'où l'épanouissement renouvelé de la musique à partir du XVI^e siècle, et les multiples essais pour l'unir à la parole elle-même rendue spectaculaire, comme dans l'opéra.

16. L'expression est de Rabelais (Quart Livre, chap, xliiii) pour désigner le pape, objet d'un véritable culte ; elle vaut au siècle suivant pour Louis XIV lorsqu'il paraît dans son "corps symbolique" (voir J.M. Apostolidès, Le roi-machine, éd. de Minuit, 1981).

17. Mais le drame tient en ceci que Montaigne cherche partout les traces de Nature sans les trouver, parce qu'elles ont été soit perdues, soit dissimulées ; à moins que, plus gravement encore, elle ne soit qu'un mythe, un mot, un leurre. La lucidité de Montaigne est impitoyable, mais entre ces hypothèses il ne saurait trancher.

18. Il faut bien voir que cette science eut une portée proprement révolutionnaire dans les mains des Humanistes : ils pensaient restaurer les textes dans leur état originel et donc en donner une lecture qui relevât de l'évidence, supprimant d'un coup les anciens commentaires qui avaient fait la grandeur des anciens herméneutes. Voir Y. Delègue, "Erasme ou le sujet de la philologie", in Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XI^e-XVI^e s., 1990).

cessera d'opérer dans le temps : la critique littéraire, bien avant même Lanson, sera mue par ce même désir de faire tourner les tables-textes dans l'espoir d'y faire parler les voix d'outre-tombe et de continuer avec elles des entretiens fictifs.

Plus généralement, il faut dire encore que la littérature a été contemporaine du grand élan mystique, dont les prémisses apparaissent dès le XIV^e siècle, et qui donnera non seulement saint Jean de La Croix ou sainte Thérèse d'Avila, mais encore une efflorescence de "visionnaires", gens du peuple très souvent, dont l'abbé Brémond s'est fait naguère l'historien (19) : là aussi on veut, on croit "voir", jusque dans "la nuit obscure", la Présence rassurante de Celui ou de Cela qui fonde le Tout. Il ne s'agissait pas d'un "phénomène de société", pour prendre le terme commode d'aujourd'hui, comme si l'on avait à faire à quelque prurit localisé, dont il suffirait de connaître la cause pour s'en débarrasser, mais de la manifestation de ce sur quoi la société cherchait à établir sa propre légitimité : la certitude, l'évidence du spectacle. La littérature s'est à sa façon exercée sur le mode de la mystique : la prévalence du donner-à-voir se fondait sur l'idée que la fonction-fiction de "l'art" (20) consistait à épurer le réel pour en donner l'image plus vraie que nature, comme on dit : grâce à lui s'opérait le mouvement même de l'alètheia, le "dévoilement" qui fait surgir à la conscience l'être des choses. La théorie du "Beau idéal" qui valait pour la peinture devait s'appliquer coûte que coûte à l'artifice des mots, dont on ne voulait pas s'avouer qu'ils n'avaient d'autre but que le plaisir de son exercice et l'humble vérité incluse en lui.

On aurait tort d'attribuer à de l'orgueil cette volonté d'embrasser la Vérité à bras-le-corps, alors que l'âge antérieur l'avait tenue à la distance de ses concepts, sachant qu'elle lui échapperait jusqu'au jour dernier du Jugement. En réalité cette quête de nouvelle certitude était le résultat d'une découverte, qui avait mis beaucoup de remue-ménage dans les structures mentales et intellectuelles : la découverte du "sujet", qui avant d'être celui d'un roi ou d'une république, s'est éprouvé dans l'effroi de sa solitude et dans le silence de Dieu. C'est à mon sens ce que nous racontent, explicitement ou non, les oeuvres fortes qui jalonnent la littérature (telle que je l'entends ici) depuis sa naissance. L'angoisse d'un qui suis-je ? lié à un que fais-je ?, à un sais-je ? a parcouru les siècles. L'obsession du spectaculaire fut une façon de conjurer cette angoisse que la société nouvelle devait prendre en charge. La littérature a servi ce dessein social en permettant à l'imaginaire de fournir les certitudes qui faisaient par ailleurs défaut. Moyennant quoi elle consentait à cela même qui promettait sa perte : elle usait des mots dans l'intention de se débarrasser d'eux dans la vision qui les dépasse, et le bruissement de sa parole (fût-elle intérieure) cherchait à dire le silence complice du spectaculaire. Tel est le paradoxe de la littérature : elle a vécu de ce qui en elle figurait sa mort. On ne s'étonne pas que quatre siècles plus tard elle ait proclamé, rageusement souvent, avec Rimbaud, Mallarmé, les Surréalistes et tant d'autres, sa fin, dont il n'est pas sûr qu'elle ne se soit pas effectivement produite. Qui peut dire en effet ce qu'il en est d'elle aujourd'hui ? Il faudra bien essayer de répondre à la question, qui n'intéresse pas seulement les "littéraires" (21).

19. L'Humanisme dévot, Bloud & Gray, 1916. On peut se reporter aussi au livre récent de M. de Certeau, La fable mystique, Gallimard, 1982.

20. La Renaissance fut le moment où a pris son essor ce que nous nommons l'esthétique : cette volonté de justifier des formes de l'imaginaire qui n'étaient plus liées au culte ou au simple divertissement social. Et l'esthétique a toujours dû en découdre avec la Vérité pour établir son propos.

21. Les réflexions que je présente dans ces quelques pages ont un caractère abrupt qu'il ne m'était guère possible d'atténuer. Je me permets donc de renvoyer à deux ouvrages où je me suis expliqué avec plus de loisir : La perte des mots - Essais sur la naissance de la "littérature aux XVI^e et XVII^e siècles, (Presses Universitaires de Strasbourg, 1990), Le Royaume d'exil - Le sujet de la littérature en quête d'auteur, (Obsidiane, 1991). Je pense prochainement revenir sur "le silence de la littérature".