

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université

le 26 octobre 2020 par

François Moll

*Roger Caillois, principes pour
une déontologie poétique*

De la Nature à l'Œuvre

Discipline

Lettres modernes

École doctorale

ED 354 – Langage, lettres et arts

Laboratoire

CIELAM

Composition du jury

▪
▪
▪
Martine Boyer Weinmann
Université de Lyon 2 – *Présidente du jury*

▪
▪
▪
Stéphane Chaudier
Université de Lille – *Rapporteur*

▪
▪
▪
Guillaume Bridet
Université de Bourgogne – *Rapporteur*

▪
▪
▪
Claude Perez
Aix-Marseille Université – *Examineur*

▪
▪
▪
Philippe Jousset
Aix-Marseille Université – *Directeur de thèse*

AFFIDAVIT

Je soussigné, François Moll, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de Philippe Jousset, dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisées dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Les travaux présentés dans ce manuscrit n'ont pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire dans le cadre d'un autre processus d'examen ou de soutenance.

Fait à Lamanon

le 6 juillet 2020

A handwritten signature in blue ink, consisting of several loops and a long horizontal stroke extending to the right.

AFFIDAVIT

I, undersigned, François Moll, hereby declare that the work presented in this manuscript is my own work, carried out under the scientific supervision of Philippe Jousset, in accordance with the principles of honesty, integrity and responsibility inherent to the research mission. The research work and the writing of this manuscript have been carried out in compliance with both the French national Charter for Research Integrity and the Aix-Marseille University Charter on the fight against plagiarism.

The work presented in this manuscript have not been submitted previously either in France or in another country in the same or in a similar version as part of another examination or defence process.

Place : Lamanon

date : July 6th 2020

A handwritten signature in blue ink, consisting of several overlapping loops and a long horizontal stroke extending to the right.

Résumé

Indocile héritier d'une pensée analogique – qui est une pensée scientifique, philosophique et poétique de la nature –, Roger Caillois élabore, traversant les cases de son échiquier, une déontologie poétique sévère et exigeante. Tour à tour fraternelle dans la pierre et prédatrice dans la plante, inspiratrice et concurrente, la nature constitue la référence unique d'une pensée qui interroge la légitimité auctoriale et soutient que l'imagination et le poème doivent s'inscrire dans la cohérence morphologique et structurelle de l'univers – cohérence en quoi réside leur seule vérité.

Mots clés : Caillois (Roger) – Nature – Poésie – Image – Analogie – Déontologie

Abstract

Unruly heir to an analogical thought – which is a scientific, philosophical and poetic thought of nature – Roger Caillois develops, through the squares of his chessboard, a strict and demanding poetic ethics. Alternately fraternal in the stone and predatory in the plant, model and foil, nature constitutes the only reference of a thought which questions auctorial legitimacy and asserts that the imagination and the poem itself must be part of the morphological and structural coherence of the universe – in which lies their only truth.

Keywords : Caillois (Roger) – Nature – Poetry – Image – Analogy – Deontology

Remerciements

Je souhaite exprimer toute ma gratitude à Monsieur Philippe Jousset sans la patience, les encouragements et les judicieux conseils de qui cette thèse, qu'il a dirigée, n'aurait pu être achevée.

À Monsieur Claude Pérez va toute ma reconnaissance pour m'avoir initié à l'œuvre de Roger Caillois.

À mon fils

Table des matières

Introduction	10
I- Les Impostures de la poésie	20
A- Dans les marges du surréalisme	20
B- « Discréditer si possible la littérature tout entière »	35
1- Licence	38
2- Inspiration	46
3- Image	56
4- Originalité	65
5- Lyrisme	70
II- Une conception de la nature	81
A- Brève histoire d'une notion	81
1- De la <i>phusis</i> à la nature	84
a- <i>Phusis</i>	84
b- Sentence héraclitienne	86
c- Personnification	88
d- Secrets	91
e- Doute caillloisien	94
f- La conception stoïcienne	99
2- Les attitudes prométhéenne et orphique	116
a- Le modèle prométhéen	118
α – Les origines de l'attitude prométhéenne	118
β – Magie, mécanique et expérimentation	121
b- Le modèle orphique	130
α – « Idéogrammes lyriques » et nécessité d'esprit	143
β – Sociologie sacrée	153
γ – Symétrie et dissymétrie	160
δ – <i>Naturphilosophie</i>	166
B- Le double signe naturel	173
1- Menace végétale	175
2- Fraternité minérale	185
C- Du frisson sacré au fantastique naturel	193
D- Caillois scientifique ?	226
E- Caillois philosophe ?	238
1- Dans les marges	240
2- Phénoménologie : l'épreuve des pierres	247
a- « Dédicace »	264
b- « L'Apostat »	268
c- « Agate 1 »	281
d- « Agate 2 »	289
e- « Soleils inscrits 1 »	293
f- « Soleils inscrits 2 »	299
g- « Rêverie des roches perforées »	306
h- « Sémaphore »	311

III- Une déontologie poétique	319
A- Articles d'un art poétique	319
B- Les lois de la matière et de la poésie	345
1- « Science de la perception »	345
2- Terreur et Rhétorique	362
3- « Esthétique généralisée »	367
C- « Confidences impersonnelles d'une ombre cachée à des ombres anonymes »	377
1- Distinction et indistinction	377
2- Disparition et fascination	386
3- <i>Lapides speculares</i>	392
Conclusion	403
Bibliographie	409

« C'est, généralement parlant, une chose singulière que la tendance attractive qui nous porte à rechercher (pour ensuite les exprimer) les ressemblances et les différences que recèlent, dans leurs naturelles propriétés, les objets les plus opposés entre eux, et quelquefois les moins aptes, en apparence, à se prêter à ce genre de combinaisons sympathiquement curieuses et qui, ma parole d'honneur, donnent gracieusement au style de l'écrivain, qui se paie cette personnelle satisfaction, l'impossible et inoubliable aspect d'un hibou sérieux jusqu'à l'éternité. »

Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, V

Introduction

Il ne fut peut-être pas, au XXe siècle, de contempteur plus sévère des audaces poétiques, de plus âpre censeur que Roger Caillois ; il ne fut guère non plus, gageons-le, de polymathe plus secret ni de poéticien plus méconnu. Son activité transdisciplinaire – ouvrages relevant du champ des sciences naturelles comme humaines, essais de critique littéraire, plus rarement poèmes et récits – qu’il systématise sous le nom de « sciences diagonales », ses conceptions tout à la fois conservatrices et inattendues, déroutantes et réactionnaires, ce qu’il nomme lui-même sa « dispersion fondamentale », la « transversalité », l’« obliquité » de son œuvre, contribuent à l’écarter du grand public comme du monde des lettres, qu’il s’est également aliénés pour avoir longtemps bafoué ce que la plupart considère comme une précieuse prérogative du poète et qu’il entendait dénoncer comme « imposture » : l’incoercible liberté de l’imagination. « Récrivain » tel Paulhan, il détermine très tôt les postulats principaux d’une pensée essentiellement spiralaire, postulats sur lesquels il n’a de cesse de revenir afin de les développer et d’établir entre eux des « cohérences aventureuses ». Bien que se refusant à « philosopher – fût-ce contre les dérives terminologiques de la philosophie –, Caillois est constamment hanté – depuis sa première œuvre, *La Nécessité d’Esprit*¹, jusqu’à sa dernière, *Le Fleuve Alphée*², ces deux rares confidences autobiographiques que nous lisons volontiers conjointement – par une réflexion esthétique et morale portant sur les origines, les pouvoirs, les structures et les intentions de l’imagination poétique.

Roger Caillois naît à Reims en 1913 et décède en 1978 à Paris. À lire sa

¹ Roger CAILLOIS, *La Nécessité d’esprit*, « Blanche », Gallimard, 1981

² *Id.*, *Le Fleuve Alphée, Œuvres*, « Quarto », Gallimard, 2008, p.87

biographie³, il faut reconnaître que son parcours intellectuel – puisque lui-même n'a accordé quelque importance qu'aux idées qui ont jalonné sa vie, allant jusqu'à prétendre ne rien devoir d'essentiel à quelque rencontre qui n'eût été livresque – est surprenant. Jeune homme brillant, un temps lié, dans son Reims natal, au groupe du Grand Jeu puis éphémère « boussole mentale »⁴ du surréalisme, Caillois répudie très tôt la littérature, simple symptôme, selon lui, d'un imaginaire à dégager la « logique » duquel il préfère se vouer. Comme bon nombre d'auteurs, il a édifié à son propre usage un mythe personnel de la naissance – de la renaissance, en son cas – à l'écriture : après quelques tentatives de jeunesse – rares et étrangement ironiques, distancées – composées pour partie sous l'égide d'un surréalisme à ses yeux trop littéraire, artificiel, Caillois devient un véritable apostat des lettres, ouvre une « parenthèse » qu'il ne refermera que tardivement et avec difficulté, engage avec la poésie, entendue comme métonymie de la littérature, une passe d'armes qui se poursuivra sa vie durant. *La Nécessité d'esprit*, curieux ouvrage rédigé entre 1933 et 1936, tente une première recension d'apparence méthodique des « phénomènes complexes » déterminant l'imaginaire, phénomènes notamment – mais pas uniquement – mis en évidence par le processus de création artistique. Les images « surdéterminées » – selon la terminologie que Caillois emprunte à Freud – proviennent soit des idées véhiculées socialement, à l'état de veille, soit de l'inconscient, des rêves, hallucinations, fantasmes et autres névroses ; l'étude des « chaînes associatives » que forment les images permettrait ainsi d'élucider le mystère de l'accessibilité à tous du poème, expression de tendances pourtant personnelles. C'est dans cet essai fondateur – sur lequel toutefois son auteur a toujours gardé le secret, si bien qu'il ne sera publié que de manière posthume –

³ Odile FELGINE, *Roger Caillois*, Stock, 1994

⁴ Dédicace de l'ouvrage d'André Breton, de R. HENRIQUEZ, *Qu'est-ce que le surréalisme ? 1934* : « À Roger Caillois, la boussole mentale, de tout cœur. André Breton. », Béhar, Henri, « Roger Caillois, "boussole mentale du surréalisme" », cité in Laurent JENNY (dir.), *Roger Caillois, la pensée aventurée*, Belin, 1992, p.31

que se fait jour la théorie d'une « poétique généralisée », soumise au double principe d'analogie et de continuité, sur les fondements de laquelle nous aurons l'occasion de nous étendre plus avant. S'appliquant de la sorte à dévider l'écheveau de l'imaginaire, à décrire les processus de « cristallisation » de l'image, Caillois s'évertue à s'éloigner du champ littéraire, à conjurer ses séductions : la littérature ne constitue, en effet, qu'un symptôme, qu'une manifestation imparfaite – pour ne pas dire impure – de l'imagination. La rationalité scientifique – mais une rationalité si conquérante qu'elle entend englober ce qui lui échappe et se faire *surrationalnelle* – s'interpose entre le poète qu'il reconnaîtra, sur la fin de sa vie, avoir toujours désiré être, et la prolifération végétale, tentatrice, de son imagination⁵. Caillois inaugure ainsi une « violente scène de ménage »⁶ avec la littérature dont une grande partie de son œuvre se fera l'écho.

Dans son *Procès intellectuel de l'art*⁷, premier ouvrage publié, à compte d'auteur, en 1935, aux *Cahiers du Sud*, Caillois dénonce – publiquement, cette fois-ci – une crise de la littérature et se prononce en faveur d'une étude phénoménologique de l'imaginaire. Il s'en prend d'abord au Grand Jeu et à ses « vaines » préoccupations métaphysiques et en appelle, dans ce pamphlet, à réaliser enfin la phénoménologie générale de l'imagination qui se dessinait à l'horizon de *La Nécessité d'esprit*. Si l'ouvrage se montre assez clément envers les surréalistes, il concourt néanmoins à ce que ces derniers considèrent son auteur

⁵ Dans un entretien accordé à Hector Bianciotti et Jean-Paul Enthoven, le 28 novembre 1978, un peu moins d'un mois avant son décès, Caillois affirme, à propos de l'« image » qu'il aimerait laisser à la postérité : « Peut-être, et exclusivement, celle d'un poète. D'un poète qui ose dire : je ne parle qu'en mon nom, mais comme si chacun, dans mes mots, s'exprimait autant que moi. Qui ose dire : je m'adresse à un interlocuteur invisible, mais de façon telle que chacun peut avoir l'illusion que mes mots ne s'adressent qu'à lui seul. Oui, c'est cela que j'ai essayé de faire... Confidences impersonnelles d'une ombre cachée à des ombres anonymes... », *Roger Caillois, Cahier pour un temps*, n°2, Pandora, 1981, p. 25

⁶ André CHASTEL, « La loyauté de l'intelligence », in Jean-Clarence LAMBERT (dir.), *Roger Caillois, Cahiers de Chronos*, Éditions de la Différence, 1991, p. 212

⁷ Roger CAILLOIS, *Procès intellectuel de l'art*, Les Cahiers du Sud, 1935

comme « l'anti-poète type ». Le désaccord, cependant, reste poli, ce qui constitue, du propre aveu de Caillois, une exception notable dans l'histoire tumultueuse du groupe⁸. Le « programme », toutefois, est limpide, sur lequel Caillois reviendra en ces termes en 1970 :

Je me rappelle avoir précisé à Léon Pierre-Quint, qui ne revint pas de ma candeur, que mon intention était bien de discréditer si possible la littérature tout entière et de lui substituer l'étude, suivant les cas psychologique ou sociologique, des pulsions et instincts qu'elle tendait à satisfaire. [...] L'heure, à mon avis, était à la liquidation définitive de la littérature, qui avait maintenant fourni assez de matériel à l'investigation méthodique.⁹

« Discréditer si possible la littérature tout entière », se hérissier « contre une poésie qui n'était qu'images accumulées sans tissu interstitiel », qui « consist[ait] exclusivement en métaphores éblouissantes » ; Caillois « cherch[e] à définir l'autre extrême », une poésie qui se « méfierait [des images], chercherait à les exclure, ferait sa règle de les bannir et ne se différencierait pas sur ce point de la prose la plus aride »¹⁰. De la célèbre définition de Reverdy — « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... »¹¹ —, Breton retient

⁸ « Chose rare dans les annales du surréalisme, [la rupture] s'effectua sans éclat : sans injures ni anathèmes. », *Id.*, *Intervention surréaliste (divergences et connivences), Cases d'un échiquier*, Gallimard, 1970, p. 216

⁹ *Ibid.*, p. 215 — « Tous mes livres », poursuit Caillois, « sont ainsi des analyses des données, des ressorts, des effets de l'imagination (mythes, images, vertiges, rêves ou jeux, passions et cruautés, l'éventail quasi entier du poétique et du fantastique). C'est au point que je ne puis m'empêcher encore aujourd'hui de ressentir quelque honte de la part proprement littéraire de ce que j'écris, au moment même où j'y accorde le plus de soin et d'attention. »

¹⁰ *Ibid.*, p. 218

¹¹ Pierre REVERDY, *Self Defence*, Imprimerie Birault, 1919 ; définition reprise en partie dans *Le Gant de crin*, Plon, 1927

l'éloignement — et le caractère « convulsif » — tandis que Caillois s'intéresse davantage à la *justesse* du rapprochement, et refuse de croire que « l'esprit [soit] capable de tout homologuer »¹². C'est donc bien la nature et le statut de l'image poétique qui signent le désaccord entre Caillois et Breton — entre Caillois et une certaine pratique de la littérature.

Une ambition scientifique — ou, du moins, para-scientifique — bien affirmée anime ce jeune extrémiste des lettres qui, aux prestiges obscurs de la création, affirme préférer l'exploration, raisonnée si elle est aussi aventureuse, des deux grandes totalités contiguës, microcosme et macrocosme, que sont l'homme et l'univers. Caillois fait appel, pour l'aider à cette salutaire mise à mort d'une littérature dévoyée, à la psychanalyse, à l'ethnologie, à la sociologie ou encore à la mythologie comparée — et ne craint pas d'affirmer, au seuil de sa carrière que

la littérature est finie. Elle nous a donné tout ce qu'elle pouvait donner. Elle n'apparaît plus comme littérature mais comme un document auquel il faut appliquer les méthodes d'une investigation critique qui aurait pour fin de mettre à jour les mécanismes de sa production. Bref, de faire parler son inconscient, afin de se libérer de son emprise, de son pouvoir, de ses séductions.¹³

Étrange programme, et ambitieux. Impure, séductrice — féminine — forme dégradée du mythe — l'on sait que l'ambition première du Collège de Sociologie, que Caillois fonde avec Bataille et Leiris en 1937, portera sur la réintroduction d'un sacré efficace dans la société occidentale contemporaine —, la littérature doit cesser d'être pratiquée et s'allonger plutôt sur la table de dissection. Il est alors nécessaire que l'auteur rompe avec les milieux littéraires, dépossède son écriture de toute prétention artistique et rejoigne ainsi la communauté des « forts », des « lucifériens », cette élite appelée à dominer la société, placée sous le signe

¹² Roger CAILLOIS, *Intervention surréaliste (divergences et connivences)*, *Cases d'un échiquier*, op. cit., p. 219

¹³ *Idem.*

ambivalent du « Vent d'hiver »¹⁴... C'est l'heure, pour user d'une expression de Jean-Pierre Duso¹⁵, de la « surchauffe », de l'emballlement théorique et idéologique, des plus dangereux excès.

Un jour, cependant – ainsi qu'il le relate dans *Le Fleuve Alphée* –, le conflit s'apaise qui opposait Caillois, exilé en Amérique du Sud durant la Seconde Guerre mondiale, à la littérature. Confronté, dans une Patagonie sauvage, inhospitalière, à la fragilité de l'homme et des frêles édifices de la civilisation, la sévérité qui avait pu auparavant animer sa pensée critique, la fulmination paroxystique qui imprégnait son discours sur les arts et les lettres, se transforme sensiblement, évolue en une intraitable exigence éthique envers le langage. Ce retour presque malgracieux dans le giron de la littérature s'opère – bien que tout lyrisme, au sens conventionnel du terme, soit encore tenu pour suspect – avec *Patagonie*¹⁶. Après s'être érigé en pourfendeur des inanités littéraires, Caillois s'applique à défendre les « encombrantes richesses »¹⁷ de la civilisation, ce qui suppose – gageons qu'avoir dirigé, en Argentine, une revue littéraire « résistante », *Lettres Françaises*¹⁸, n'ait pas été totalement étranger à cette volte-face – une bienveillance nouvelle à l'égard de la fiction et surtout de la poésie. La censure agressive, comminatoire, des années 1930 cède alors le pas à un nouvel impératif de résistance que l'homme et ses œuvres doivent opposer aux forces de dissolution, historiques ou naturelles.

Or cela ne va pas sans aggraver le raidissement théorique et stylistique de Caillois : si la littérature longtemps décriée retourne en grâce, il s'agit toutefois pour le sévère aristarque de ne pas se départir d'une nécessaire prudence. Il

¹⁴ *Id.*, « Le vent d'hiver », *Approches de l'imaginaire, Œuvres, op. cit.*, p.251

¹⁵ Jean-Pierre DUSO, « Rhétorique de la surchauffe et rhétorique sévère », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op. cit.*, p.176

¹⁶ Roger CAILLOIS, *Patagonie, Œuvres, op. cit.*, p.385

¹⁷ *Ibid.*, p.392

¹⁸ « *Lettres françaises*, présentée comme un supplément trimestriel à la revue *Sur* pour satisfaire à la loi argentine interdisant à un étranger d'être propriétaire ou gérant d'un périodique, [...] est au service de la France libre. », Odile FELGINE, « Roger Caillois, vie et œuvre », *Œuvres, op. cit.*, p.49

s'interroge plus scrupuleusement encore sur les conditions de la légitimité de l'expression poétique, sur la nature et la nécessité des règles auxquelles celle-ci doit se plier ; l'esthétique qu'il entend promouvoir demeure extrêmement conservatrice, du moins en apparence, hérissée contre les innovations gratuites, douteuses, délétères : la littérature – tout comme l'imagination qui préside à sa composition – doit se montrer assez « juste », assez solide, assez sagement conçue pour affronter le temps et offrir le témoignage, dérisoire, certes, mais essentiel, de la prééminence chèrement acquise par « l'espèce transitoire ». Ce n'est que dans ses textes ultérieurs, et rarement sous étiquette « littéraire », que Caillois se permettra de céder peu à peu au « vertige » poétique, de déroger ponctuellement à sa rigueur accoutumée, pour répondre aux appels – stylistiques, cette fois – de la « Terreur »¹⁹ paulhanienne, avec laquelle nombre de ses conceptions frayaient déjà. Il continuera d'établir patiemment les éléments de son « esthétique généralisée » et trouvera enfin dans les pierres, dans le cycle lapidaire qui couronne son œuvre et à l'étude particulière duquel est consacré ce travail, la sanction ambivalente d'une poétique naturelle.

Recomposer ainsi brièvement – et pour le moins schématiquement – le singulier parcours intellectuel suivi par Caillois, constamment arc-bouté contre l'expression poétique, à la fois agacé, rebuté et incontestablement tenté par elle, ne manque pas de soulever plusieurs questions qui requièrent donc un examen de son activité poétique à la lumière de ses théories esthétiques. Convoquant différentes disciplines au sein de sa recherche d'une « science de l'imaginaire » – et subvertissant toujours méthodes et objets des sciences qu'elles s'approprient –, les œuvres de Caillois poétisent le savoir : rimes, analogies, cohérences intimes, le monde y répond à une structure textuelle ; la poésie, en retour, doit se soumettre aux exigences scientifiques de rigueur, d'exactitude, de justesse. Dans ses essais pamphlétaires, Caillois s'insurge principalement contre les

¹⁹ Jean PAULHAN, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Gallimard, 1941

aberrations littéraires infertiles qui rompent la continuité, d'une part avec la tradition littéraire elle-même, de l'autre avec le principe de juste adéquation entre la poésie, sa syntaxe et ses images, et l'univers matériel, – et qui les rompent inutilement, sans rien proposer, pour lui, qui soit phénoménologiquement juste, rien qui affine les instruments de connaissance, de reconnaissance, dont dispose, dans son enquête sur le monde, « l'espèce transitoire ». Si les redondances qui ponctuent l'univers ne constituent pas un principe d'exégèse, la garantie d'une herméneutique, si les correspondances n'expliquent rien, si l'espérance de continuité que peuvent faire miroiter les analogies demeure, *in fine*, incertaine, l'auteur œuvre cependant en faveur d'une réhabilitation des apparences sensibles – que certains, à l'instar de Jean Starobinski²⁰, estiment être l'une des tâches principales de la poésie contemporaine –, apparences que la science moderne, dans ses protocoles, a largement déprisées alors qu'elles se trouvèrent à l'origine de toute taxinomie. Cette restauration intellectuelle des phénomènes trouve son écho dans la « science de la perception »²¹ que Caillois célèbre, dès 1954, dans la poésie de Saint-John Perse. Les formes mentales et matérielles se trouvent, dans la pensée cailloisienne, liées et équivalentes : mentales parce que matérielles. Sémiologie des pierres, sémantique des insectes, *signatura rerum*, Caillois renouvelle profondément – et dans un sens fort peu métaphysique – le patient déchiffrement du *liber mundi*. Sa quête « diagonale » le lance sur les traces des invariants qui accouplent les créations de l'homme à celles de la nature. Si, pour Caillois – comme pour Lévi-Strauss ou Foucault, par ailleurs – la taxinomie forme un principe de connaissance – ainsi qu'en atteste l'allégeance maintes fois prêtée par l'auteur au physicien Mendeleïev et à sa classification périodique des éléments –, la légitimité même de la « science de l'imaginaire » demeure la question récurrente de toute son œuvre.

Étreindre sans distinction l'entière du réel, traquer, à travers les règnes,

²⁰ Jean STAROBINSKI, « Saturne au ciel des pierres », *Roger Caillois, Cahier pour un temps, op. cit.*, p.87

²¹ Roger CAILLOIS, *Poétique de St-John Perse*, Gallimard, 1972

des « récurrences dérobées », comporte, nous le verrons, certaines conséquences ; il existe ainsi une évidente « corrélation entre dissolution du sujet et unification du réel »²², dissolution qui fascine et terrifie Caillois. Dans ses œuvres – et particulièrement dans les textes qui composent notre corpus et dans lesquels l'auteur s'adonne à sa *furor* pétrée : *Pierres*, mais aussi *L'écriture des pierres*, *Trois leçons des ténèbres*, *Le champ des signes*, les pages que *Cases d'un échiquier* consacre aux « Minéraux » – le « je » revêt l'arsenal mimétique tant étudié chez les insectes et, « disparition élocutoire du poète », se fond dans la trame de son texte, se confond avec l'objet élu ; mais il demeure présent, et les analogies qui existent entre le monde naturel et lui-même cautionnent en quelque sorte l'unité de l'univers – Caillois, taxé d'anthropocentrisme, retourne l'argument et réproouve un certain anthropocentrisme par omission²³ – et la continuité entre microcosme et macrocosme. La « psychasthénie légendaire » que Caillois – car c'est bien son propre cas, nous dit-il, qu'il étudie comme « document » de première main – prétend avoir cultivée dans *La Nécessité d'esprit*, répond à l'entropie générale, à la désindividuation – risque végétal, chance minérale et stratégie mimétique de l'insecte – qui tend à faire irrésistiblement basculer le vivant dans l'inanimé : l'instinct de mort et de préservation est pareillement à l'œuvre dans cette apparente confusion du sujet avec son acte d'énonciation poétique. Unité et continuité : la littérature constitue à la fois un symptôme de l'imagination – et donc un prolongement, par le pétrissage dû aux « idéogrammes lyriques », de la nature même – et la seule exception au déterminisme général que publie l'espèce éphémère. Expérimentant sans cesse les limites de la pratique littéraire, ainsi que les devoirs qu'elle engendre, Caillois fait mine d'adopter une attitude résolument éthique à

²² Laurent JENNY, *Roger Caillois, la pensée aventurée*, « Préface », op. cit., p.10

²³ Comme lui-même s'en explique dans *Méduse et Cie*, il existe bien dans l'œuvre de Caillois une part d'autobiographie consentie en vertu de la « mythologie héréditaire » qui « affecte toute l'espèce » et à laquelle il serait curieux que l'auteur ne fût pas soumis.

l'endroit de l'écriture ; si bien que l'auteur ne peut se réconcilier avec elle, le « je » n'émerger qu'après avoir pris conscience de sa vanité. Caillois a ainsi longtemps évacué la tentation biographique : seuls *La Nécessité d'esprit* et *Le Fleuve Alphée* peuvent prétendre appartenir – timidement – à ce genre, et exprimer ouvertement un lyrisme presque conventionnel, lequel toutefois est rendu – dès le premier ouvrage – obsolète en regard du « lyrisme objectif » que révèle la théorie de la surdétermination.

Caillois développe, tout au long de son parcours, une pensée étrangement constante, spiralaire, disions-nous, – qui croît suivant cette tendance alliant symétrie et dissymétrie qui structure, selon lui, la nature comme la société – et n'a de cesse d'examiner, obstinément, les mêmes thèmes. La question de l'imagination qui préoccupe Caillois recouvre, en définitive, celle de la légitimité poétique, auctoriale ; dans son œuvre qui peut être envisagée comme une longue préparation au poème, comme un art poétique méthodique, Caillois s'entête en vérité à se demander qui a le droit d'écrire, dans quelle mesure et sous quelles conditions, suivant quelles règles et pour assouvir quelle intention. Nous nous demanderons ainsi quelle déontologie poétique Caillois aimerait voir tout poète observer – et pour garantir quelle réussite au poème. Il s'agirait donc, pour nous, de déterminer de quelle manière l'élaboration d'une théorie générale, cohérente, « diagonale », unissant science et poésie, hérite de courants littéraires, d'écoles philosophiques et de disciplines scientifiques si divers que le romantisme allemand, le stoïcisme, la phénoménologie husserlienne et la cristallographie – et assemble ces savoirs en un discours hybride, avide en quelque sorte, aspirant à la totalité ; comment cette obliquité du discours et de son objet implique nécessairement, dans l'œuvre et la pensée cailloisiennes, un effacement des traces du sujet ; et dans quelle mesure la poétique lapidaire à laquelle l'auteur a consacré la dernière partie de sa vie signe tout à la fois – et ne peut signer que – l'entérinement et la transgression de son « esthétique généralisée ».

I- *Les Impostures de la poésie*

A- *Dans les marges du surréalisme*

Dès sa période surréaliste – sur laquelle il convient que nous nous attardions quelque peu –, Roger Caillois fait montre d'une volonté obstinée de pénétrer les rouages de l'imagination, d'élucider la naissance et la propagation mystérieuses des images que celle-ci produit – des images poétiques, particulièrement –, de circonvenir celles-ci afin de comprendre l'empire qu'elles peuvent exercer sur la pensée. Il développe, sous l'égide du groupe de Breton, une théorie de la « surdétermination » qu'il conservera toujours secrète mais ne cessera jamais d'illustrer ni de commenter, dont il infusera toute son œuvre.

On peut dire que Caillois entre en surréalisme par révolte contre l'étroitesse du rationalisme et qu'il en sort par amertume envers l'inanité des lettres. Cette période durant laquelle il s'aboucha au groupe fut, à proprement parler, assez brève – qui d'avril 1932 à décembre 1934 dura un peu moins de deux ans. Après que la rupture avec Breton fut consommée, Caillois a lui-même tenté d'amoindrir l'importance des accointances qu'il avait eues avec le mouvement et ses membres, d'accentuer les divergences qui avaient conduit à la séparation : il fallait rompre – en finir – avec la littérature dont le surréalisme ne constituait, en fin de compte, que la plus décevante des incarnations. Cette étape surréaliste fut néanmoins, à bien des égards, décisive dans la formation du jeune Caillois – qui reconnaîtra tardivement que la fréquentation de Breton et de ses disciples aura contribué à « meubler [son] univers »²⁴. S'il est impossible de ne lire Caillois qu'à l'aune de ses débuts – ce qu'il peut être tentant de faire,

²⁴ Roger CAILLOIS, « Intervention surréaliste (divergences et connivences », *Cases d'un échiquier, op.cit.*, p.221

reconnaissant dans le dissentiment le masque d'une allégeance enragée –, il paraît important de souligner la nécessité de ce compagnonnage auquel Caillois a souscrit dans un but bien précis et auquel il a renoncé pour n'avoir pu, selon lui, y atteindre.

En 1932, élève de khâgne, à Louis-le-Grand, Caillois est choisi par ses condisciples pour répondre à une enquête que mène le quotidien *L'Intransigeant* sur les goûts littéraires des élèves de classes préparatoires. Sa réponse, peut-être tronquée, peut-être modifiée, paraît ainsi :

Voici, à notre avis, les réponses qui s'imposent à ceux qui n'acceptent pas de vivre une vie fantomatique en profitant des cadres et des schèmes existants. Nous n'avons, en littérature, aucune préférence. Nous ne nous sentons liés aux œuvres du passé que dans la mesure où nous en sommes conscients. [...] En conséquence, c'est à l'activité surréaliste et à ses suites inéluctables que nous réservons exclusivement notre adhésion. Nous n'avons pas à soutenir cette attitude par des raisons mais à la subir comme une nécessité. Dans la mesure où nous en sommes conscients, nous nous découvrons donc inscrits dans une évolution dialectique appelée souvent – mais peu rigoureusement – “mouvement des idées”. Si nous sommes appelés à former le goût littéraire des générations de demain, ce qui nous semble, en effet, d'une importance primordiale, nous saurons trouver dans la littérature française tout ce dont nous aurons besoin. On ne sait pas assez quels trésors recèlent nos grands auteurs (par exemple : Hugo, Balzac, Nerval, Baudelaire, pour ne citer que ceux qui figurent aux programmes).

Signé : Roger Caillois, Marcelle Barjonet, André Carlier, Edmond Castets, André Chastel, Armand Petitjean, Pierre Robin (tous élèves de première supérieure au Lycée Louis-le-Grand).²⁵

²⁵ Cité in Alain VIRMAUX, « La réponse du khâgneux Roger Caillois à l'enquête de *L'Intransigeant* », *Europe*, nov.-déc. 2000, n°859-860, p.58 – Virmaux souligne que « le texte de Caillois est visiblement tronqué [...]. On a lieu de croire que la réponse de Caillois était nettement plus longue, au vu surtout de l'entretien de 1971 (pour “Archives du XXe siècle”) dont Odile Felgine a repris les grandes lignes

Cette réponse dit beaucoup du jeune Caillois et d'une constellation intellectuelle dont nous aurons l'occasion d'interroger l'influence. Notons, pour l'instant, que c'est une impérieuse « nécessité » – le terme et ce déterminisme intellectuel qu'il désigne préoccupent déjà Caillois – qui engage, au même moment, le jeune khâgneux à transmettre à Breton une copie de cette réponse ; il prétendra, par la suite, avoir été recruté²⁶ par le pape du surréalisme qui aurait été séduit par les liens que le jeune Rémois avait noués avec Roger Gilbert-Lecomte et le groupe concurrent du Grand Jeu²⁷ ; Breton, qui acceptait mal la concurrence que lui faisait le cénacle des Phrères simplistes, l'attire qu'il exerçait, malgré le déclin qui l'affectait, sur de potentielles recrues, Breton aurait aimé débaucher un membre du groupe rival. Caillois, à ce propos, et quoi qu'il en affirmera dans *Le Fleuve Alphée*, appartiendra simultanément aux deux groupes. Que les surréalistes aient apprécié la conversion d'un jeune homme si brillant, cela est indéniable ; mais il faut bien avouer, avec Alain Virmaux, que

dans sa biographie. Elle y rapporte en particulier que Caillois, dans sa réponse à l'enquête, cite "le Manifeste du surréalisme, André Breton, et prétend également avoir fondé une ligue antimilitariste et anticoloniale" [...]. Rien de tel dans l'article de *L'Intran*, ni aucune mention d'un plaidoyer pour le romantisme. Il faut admettre que le journaliste (ou son rédacteur en chef, ou le metteur en page) a coupé d'autorité dans l'envoi de Caillois, et qu'il en a peut-être même remanié, réécrit, condensé arbitrairement la fin. »

²⁶ « En 1932, presque fortuitement, à la suite de l'enquête d'un journal du soir sur les goûts littéraires des élèves des classes préparatoires aux grandes écoles, j'ai été comme recruté par André Breton, je croyais pour le surréalisme, en réalité pour la littérature. », Roger CAILLOIS, « Intervention surréaliste (divergences et connivences) », *Cases d'un échiquier*, Gallimard, 1970, p. 213

²⁷ « Caillois adhère au surréalisme vers avril 1932, à un moment où le lien avec ses amis du Grand Jeu n'était pas encore dénoué, même s'il n'était pas très étroit. Mais tout de même il était convoqué aux réunions du petit groupe, et il lui arrivait d'y assister ; il a même écrit un texte pour le n°4 de la revue (qui ne paraîtra jamais) ; on le considère en somme et depuis peu comme un membre à part entière du Grand Jeu, bien que ce dernier soit visiblement en phase déclinante. À la fin de 1932, la petite équipe va achever de se disloquer, ce qui, pour Caillois, résoudra le problème un peu délicat de cette cohabitation (à supposer qu'elle lui ait posé problème). Car il n'empêche : pendant quelques semaines ou quelques mois, et contrairement à ce qu'il écrira dans *Le Fleuve Alphée* – "aussi quittai-je pour le mouvement surréaliste mes amis du Grand Jeu" (p.65) – Roger Caillois s'est trouvé appartenir *simultanément* à deux groupes qui étaient depuis 1929 en relations difficiles, voire largement conflictuelles. », Alain VIRMAUX, « Au-delà des haricots sauteurs ». *Europe. op. cit.*, p. 45

cet envoi « ressemble de fort près à une offre de services »²⁸ et que son intelligence ainsi que son statut de transfuge explique l'incroyable indulgence dont Caillois, étonnamment hétérodoxe, jouira de la part de Breton. Quoi qu'il en soit, Breton reçoit gracieusement la réponse de l'étudiant et lui propose une rencontre à laquelle celui-ci se rend avec empressement.

Peu à peu, malgré ses dix-neuf ans, il se familiarise avec le groupe et son fonctionnement, sacrifie à ses rituels. Breton le tient vite en très haute estime, qui l'intronisera, dans une dédicace, « boussole mentale » du surréalisme. Caillois participe aux jeux et aux enquêtes qui font le folklore du mouvement : « Les possibilités de connaissance irrationnelle de l'objet », « Les possibilités irrationnelles de vie à une date quelconque », « La rencontre capitale de votre vie ». Mais déjà il fronde un peu, ne fait pas mystère des réticences qu'il éprouve à collaborer aux séances d'écriture automatique et répond, à cette dernière enquête de *Minotaure* ouverte, en 1933, par Éluard et Breton, « que le concept de rencontre n'est pas suffisamment élaboré, et que les coïncidences dont on pourrait faire état, pour s'en étonner naïvement, ne sont que la résultante de surdéterminations multiples »²⁹. Caillois estime ainsi que

les quelques recherches positives du surréalisme sont autant de tentatives méthodiques destinées à déceler la trame des surdéterminations lyriques dont la rigoureuse systématisation latente ne permet pas de laisser aux prétendues rencontres la couleur du miracle dont les pare la méconnaissance de leur syntaxe.³⁰

Une pensée critique, un ton hautain et quelque peu belliqueux – qui est

²⁸ *Ibid.*, p.59

²⁹ Henri BÉHAR, « Roger Caillois, "boussole mentale" du surréalisme », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op. cit.*, p.17

³⁰ Réponse à l'enquête sur la rencontre, *Minotaure* n°3-4, 1933, p.105, reprise dans Roger CAILLOIS, *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1974, p.12

celui de la coterie et qu'il conservera longtemps –, une terminologie agressive ainsi qu'une exigence ardente de clarté et de rigueur s'expriment déjà ici, dont Caillois livrera bientôt tous les développements. Trop peu de « recherches positives », trop de littérature ; Caillois, déjà, établit la science – sa méthode, ses inspirations, son autorité – en garde-fou de l'imagination, en rempart contre une subjectivité toujours suspecte. Il publie néanmoins, aux *Cahiers du Sud*³¹, *Le Second Épithalame – Parole du délire de la fièvre de Roger Caillois*, texte littérairement surréaliste – le seul, avec *La Chute des corps*, qu'il ait jamais produit – délire et fièvre littéraires qu'il ne tardera d'ailleurs pas à morigéner. Toujours en 1933, les cinquième et sixième livraisons du *Surréalisme au service de la révolution* font paraître « Spécifications de la poésie »³², un essai capital pour ce qu'il laisse entrevoir d'une orientation théorique qui s'affirme. On y trouve, parmi d'autres fustigations du même ordre, cette admirable sentence – qui sera reprise dans le – ou du – premier chapitre de *La Nécessité d'esprit* qu'il compose alors secrètement et qui ne paraîtra qu'en 1981, à titre posthume :

Il n'est pas possible à une pensée sévère de ne pas considérer la « poésie » comme le droit donné à n'importe qui de dire n'importe quoi, et cela sans garantie, sans obligation de rendre des comptes.³³

Cette assertion cinglante a de quoi surprendre : Caillois, au contact des membres du mouvement surréaliste – et surtout en contradiction avec les préceptes qu'ils suivent et propagent – se forme une certaine idée de la poésie, une idée intempestive, inactuelle par de nombreux aspects, une idée exigeante. Très rapidement, en effet, dès 1934, il se sent de moins en moins à son aise parmi

³¹ N°150, avril 1933

³² « Je me demande aujourd'hui comment André Breton a publié cette diatribe dans des cahiers qu'il dirigeait. [...] Il fallait qu'il eût grande confiance en moi. », Roger CAILLOIS, lettre à Alain Bosquet, septembre 1970. Citée in Alain VIRMAUX, « Au-delà des haricots sauteurs ». *Europe, op. cit.*, p.47

³³ Roger CAILLOIS, *La Nécessité d'esprit, op. cit.*, p. 23

ses camarades ; il est entré à l'E.N.S. et suit également les cours de Dumézil à l'École Pratique des Hautes Études ; il cherche ailleurs la rigueur analytique et la véritable audace intellectuelle qui, selon lui – il semble alors le remarquer avec acuité – font cruellement défaut au mouvement. Il y a comme un malentendu, sur lequel Caillois n'a de cesse de revenir, puisque ses rapports au surréalisme modélisent en quelque sorte, nous le verrons, ceux qu'il entretient avec la littérature tout entière et particulièrement avec la poésie – qu'il semble elle-même considérer comme la métonymie de toute l'activité littéraire, voire de toute expression artistique. Dans *Intervention surréaliste (divergences et connivences)*³⁴, il affirme encore, en 1970, que

[son] intention était bien de discréditer si possible la littérature tout entière et de lui substituer l'étude, suivant les cas psychologique ou sociologique, des pulsions ou des instincts qu'elle tendait à satisfaire. [...] L'heure [...] était à la liquidation définitive de la littérature, qui avait maintenant fourni assez de matériel à l'investigation méthodique.³⁵

Cette *liquidation* de la littérature figurait bien au programme du mouvement de Breton ; mais Caillois, extrémiste, considère que l'entreprise a échoué, qu'achever les Belles Lettres pour que les supplée leur imitation surréaliste n'est qu'une mascarade à laquelle il regrette de s'être prêté. Il considère que, sous couvert d'une exploration de l'inconscient, menée sans réelle méthode, le surréalisme n'a jamais désiré qu'« épater le bourgeois » et a failli à l'initier à une analyse sérieuse des mécanismes de l'imagination. L'écriture automatique est un leurre – qui ne leurre personne, en vérité, à commencer par Breton lui-même qui, contre l'avis de Soupault, corrige abondamment les

³⁴ Roger CAILLOIS, *Intervention surréaliste (divergences et connivences)*, *Cases d'un échiquier*, op. cit., pp.213 seq.

³⁵ *Ibid.*, p.215

suggestions de « la bouche d'ombre » – mais qui semble justifier que l'on écrive sans nécessité aucune, en dépit des règles et, surtout, sans autre but qu'écrire :

c'est bien le moins que je considère avec méfiance la sorte d'activité qui produit des textes qui, même écrits par moi, ne sont pas entièrement susceptibles de justifier à mes yeux les éléments qui les composent et qui me forcent à considérer comme peu fondés les rapports selon lesquels ils se présentent.³⁶

Aussi, l'étonnante constance intellectuelle qui le caractérise – l'inlassable *spirauté* de sa pensée – lui permettra-t-elle de déclarer, quelque quarante années plus tard, n'avoir pu et ne pouvoir toujours

croire que la démarche intime de la pensée [puisse] se révéler en dehors de toute contrainte, quand elle [est] faite pour la plus grande part de ces contraintes elles-mêmes et que de s'en affranchir risqu[e] fort de révéler à l'esprit moins son fonctionnement que les résidus et déchets de son fonctionnement.³⁷

Le 26 décembre 1934, le divorce est consommé, qui n'attendait que de l'être. L'anecdote, terriblement symbolique, « quasi mythique »³⁸, est demeurée célèbre : Benjamin Péret avait rapporté du Mexique des pois sauteurs sur le mystère desquels « Breton voulait qu'on s'extasiât », déplorera Caillois, tandis que lui-même n'en attendait que la dissection qui eût prouvé que l'on devait le prodige à quelque larve. Le soir même, très agité, le jeune normalien dicte à son frère Roland – qui évoque l'événement dans les souvenirs qu'il rassemble sous le titre de « Petite encyclopédie cailloisienne »³⁹ – une véritable lettre de rupture

³⁶ *Id.*, *La Nécessité d'esprit*, *op. cit.*, p.82

³⁷ *Id.*, « Intervention surréaliste (divergences et connivences) », *Cases d'un échiquier*, *op. cit.*, pp.217-218

³⁸ Henri BÉHAR, « Roger Caillois, "boussole mentale" du surréalisme », *Roger Caillois, la pensée aventurée*, *op. cit.*, p.15

³⁹ Jean-Clarence LAMBERT (dir.), *Roger Caillois, Cahiers de Chronos*, Éditions de la Différence, 1991, pp.181 *seq.*

– avec Breton, avec le surréalisme, avec la poésie – qui servira par ailleurs de préface au premier ouvrage que Caillois publie, en 1935, aux *Cahiers du Sud*, *Procès intellectuel de l'art* :

L'irrationnel : soit ; mais j'y veux d'abord la cohérence (cette cohérence au profit de laquelle la logique a dû céder sur toute la ligne dans les sciences exactes), la surdétermination continue, la construction du corail ; combiner en un système ce que jusqu'à présent une raison incomplète élimina avec système.⁴⁰

« Cohérence », « surdétermination », « système » : Caillois se trouve tout entier dans ce « Contre Breton »⁴¹ par lequel il s'affirme ; s'il se propose néanmoins de « ne plus être qu'une sorte de correspondant du surréalisme », c'est qu'il se reconnaît débiteur du mouvement, de ses membres dont les travaux – *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet* et sa méthode d'analyse « paranoïaque-critique »⁴², notamment, dont Dalí lui avait demandé de revoir le manuscrit – lui ont inspiré son étude des associations idéogrammatiques et montré que celle-ci ne pouvait s'établir que sur cette forme d'auto-analyse qu'il pratiquera dans *La Nécessité d'esprit*.

Caillois adhère puis renonce au surréalisme en un temps où celui-ci est plus que jamais confronté aux défaillances de ses postulats fondateurs ; dans le *Second manifeste* publié en 1929, Breton admettait déjà que l'écriture automatique – procédé que d'ailleurs personne, peu ou prou, n'employait sans contrevenir grièvement à ses protocoles – n'avait pu engendrer que de nouveaux poncifs ou

⁴⁰ Roger CAILLOIS, *Œuvres, op. cit.*, p.222

⁴¹ Laurent JENNY, « Système et "délire" de Dali à Caillois », *Europe, op. cit.*, p. 61

⁴² « *Paranoïa* : Délire d'interprétation comportant une structure systématique.

Activité paranoïaque-critique: Méthode spontanée de "connaissance irrationnelle" basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes. Exemple expérimental d'activité "paranoïaque-critique" : *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet* de Salvador Dalí, document d'une utilité certaine pour une imminente "Philosophie de la psychopathologie". », Salvador DALÍ, « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 », *Documents 34, Intervention surréaliste*, L'Arc, 1990, p.34

d'inconcevables fadaïses. Mais le chef du groupe, que cet insuccès sidérait, se contentait de conseiller aux nouvelles générations de poursuivre, avec plus de ferveur, dans la même voie. Laurent Jenny déclare, à ce propos, que, ce faisant, s'enferrant dans ses contradictions, Breton « confirme en fait son incapacité à se détacher des présupposés du premier surréalisme, en particulier la stricte identification de la pensée au langage, la conception de l'automatisme comme "expression" d'une voix intérieure »⁴³ ; il aurait considéré le « mystère comme valeur en soi », ce qui ne pouvait qu'horripiler un Caillois tout occupé d'analyse, qui n'aborde à l'époque – et pour longtemps encore – une énigme que pour la soumettre à l'inquisition. Il faut pourtant remarquer que Caillois embrassera lui-même, dans sa dénonciation des impostures de la poésie, ces présupposés – et qu'il demandera au langage d'exprimer fidèlement la pensée, à la « voix intérieure » d'expliquer son énigme.

La Nécessité d'esprit ou la continuité de l'univers, pourtant rédigé durant cette période surréaliste, ambitionne donc de rompre définitivement avec le culte de l'inspiration et la pratique de jeux d'écriture en quoi avait fini par dégénérer le surréalisme : il ne s'agit plus de solliciter passivement l'inconscient, d'improviser longuement des séances d'écriture automatique, de vaticiner puérilement – tous travers de poètes dont Caillois prend ombrage, pensant que l'on s'est joué de lui – mais de se livrer une rigoureuse « phénoménologie » de l'imagination, d'en rationaliser l'étude, de prouver que la création littéraire est strictement déterminée, contrainte, et que l'on peut en dévoiler le système. Composé entre 1933 et 1935, l'essai demeurera secret – quoique Caillois en ait toujours conservé le texte dactylographié duquel est extrait le fameux essai qu'il consacre, en 1937, à *La Mante religieuse*⁴⁴. Publié en 1981, soit près de trois ans

⁴³ Laurent JENNY, « Système et "délire" de Dali à Caillois », *Europe, op. cit.*, p. 61

⁴⁴ Première version publiée dans *Minotaure*, n°5, A. Skira éd., 1934 ; repris dans Roger CAILLOIS, *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, 1938 ; *Œuvres, op. cit.*, pp.181 seq.

après sa mort⁴⁵, l'ouvrage est fondateur à double titre puisque, premier d'une imposante bibliographie, il en pose les jalons et constitue la matrice d'une œuvre qui, pour foisonnante qu'elle soit, témoigne d'une cohérence obstinée. Empruntant à la terminologie freudienne le terme de « surdétermination », Caillois y formule une hypothèse qu'il ne cessera de défendre, d'illustrer, de rectifier ponctuellement pour mieux en étendre le champ : la réalité objective et l'imagination affective – subjective et collective – fonctionnent, au titre de la « surdétermination systématique de l'univers », comme les deux pôles d'un même *continuum*. Cette phénoménologie – dit-il, sans toutefois se prononcer jamais sur le caractère proprement phénoménologique de son entreprise – de l'imagination que Caillois commence à dresser postule que, la pensée fabulatrice étant soumise aux lois uniques d'une même réalité, « l'opposition absolue du lyrique et du réel est devenue difficilement défendable ».⁴⁶ L'imagination – principe de l'expression artistique –, l'inconscient – névroses et psychoses soumises à l'inquisition psychanalytique – sont intégrés à la nature, en constituent le prolongement fantasmatique. L'auteur entend donc se livrer à une exploration – scientifique, selon lui – de l'« imagination affective », de la pensée lyrique envisagée comme une fonction de l'esprit, afin « d'organiser la poésie »⁴⁷ – expression qui semble le mot d'ordre d'une grande partie de son œuvre –, de mettre bon ordre dans son foisonnement licencieux. La « nécessité » de l'esprit s'oppose donc à la prétendue « liberté » dont, selon la *doxa* surréaliste, jouiraient les associations idéelles « automatiques » : pour Caillois, ces associations se développent et s'engendrent précisément, rigoureusement, « représentations

⁴⁵ Laurent Jenny souligne les nombreuses convergences entre l'essai cailloisien et le *Mythe tragique*, déjà cité, de Dalí, convergences au nombre desquelles il faut aussi compter leur « destin » éditorial : « *La Nécessité d'esprit*, on le sait, est resté inédit du vivant de Caillois et n'a été publié que quarante-cinq ans après sa rédaction (destin que ce texte partage curieusement avec *Le Mythe Tragique* – lequel n'a mis cependant que trente ans à voir le jour). », Laurent JENNY, « Système et "délire" de Dalí à Caillois », *Europe*, *op. cit.*, p. 69

⁴⁶ Roger CAILLOIS, *La Nécessité d'esprit*, *op. cit.*, p. 26

⁴⁷ *Ibid.*, p. 24

primaires » et « secondaires » d'« idéogrammes lyriques » dont le support est empirique, sensible.

L'esprit de l'homme projette donc ses instincts dans les signes que lui tend la nature et procède ainsi à une espèce de « catharsis naturelle », plus efficace d'après l'auteur que la catharsis artistique qui n'en est que la conséquence et dont il juge la formule un peu trop « optimiste ». L'étude des rouages de la « pensée automatique », des « associations spontanées de représentations et idées évoquées en vertu du déterminisme lyrique des idéogrammes », se substitue à la pratique surréaliste de l'écriture automatique : cette sympathie profonde qui unit l'imagination à la nature doit faire l'objet non d'une frivole littérature mais d'une solide science de l'expérience vécue, d'une phénoménologie ou, comme il le dira plus tard, d'une logique de l'imaginaire⁴⁸.

Se fait également jour, dans ce premier essai, le fantasme ambigu de la dissolution – dans le texte, dans la culture, dans la matière – sur lequel nous aurons l'occasion de revenir et que thématise le mimétisme prédateur – sexuel – de la mante religieuse, qu'implique l'entreprise analytique – « Il faut supposer alors qu'un être ayant accédé à la connaissance totale de sa nécessité d'esprit ne pourrait douter qu'elle coïncide avec celle de l'univers. Faisant parfaitement corps avec l'une, il serait du même coup résorbé dans l'autre »⁴⁹ – et que met en œuvre la pratique de l'écriture – de l'écriture poétique, en particulier, dont en ces pages, déjà, le recours à la méthode scientifique tente de conjurer la tentation.

Ce que révèle la théorie des « idéogrammes lyriques », ce que Caillois était allé quérir dans le cénacle surréaliste et qu'il n'a su y trouver, c'est « d'abord la cohérence »⁵⁰, une cohérence qui surplomberait toute la connaissance, scientifique et esthétique, que l'on peut avoir de l'univers, une cohérence qui

⁴⁸ *Id.*, *La Pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire*, *Œuvres, op.cit.*, pp. 949 seq.

⁴⁹ *Id.*, *La Nécessité d'esprit*, *op. cit.*, p.154

⁵⁰ *Id.*, « Lettre à André Breton » du 27 décembre 1934 publiée dans « Intervention surréaliste (divergences et connivences) », *Cases d'un échiquier*, *Œuvres, op. cit.*, p.223

réconcilierait la logique et l'irrationnel – et qui seule attesterait, en dernier ressort, de la vérité de l'expression poétique. Structurale avant la lettre – et toujours dans les marges –, la démarche de Caillois consiste donc à tenter d'expliquer l'utilisabilité, la communicabilité des images poétiques, leur pouvoir de contagion.

Nous aurons le loisir de développer plus avant, quand il nous faudra examiner la philosophie naturelle de Caillois, cette théorie qui fonde une poétique matérialiste, une poétique de la matière. Disons déjà que Caillois s'inspire, pour l'échafauder, des travaux de certains de ses camarades surréalistes : de Dalí, nous l'avons dit, mais également de Tristan Tzara⁵¹ qui, s'inspirant lui-même de la dichotomie jungienne entre « penser dirigé » et « penser non dirigé », envisage une dialectique entre « poésie-moyen d'expression » et « poésie-activité de l'esprit » qui doit se résoudre, la révolution surréaliste accomplie, en « poésie-connaissance ». Selon Caillois – et nous aurons, là aussi, l'occasion de développer cette idée qui fonde sa déontologie esthétique – la poésie est appelée à devenir un instrument de savoir, une « science de la perception » telle qu'il la lira dans l'œuvre de Saint-John Perse ; c'est bien dans le sens de cet accomplissement qu'il tente sans cesse de tirer, sans succès apparent, l'expérience surréaliste.

Il semble parfois que Caillois ne s'acquine avec une coterie que pour la renier et raffermir, dans la rupture, ses convictions : il rompra ainsi successivement avec le Grand Jeu, le Surréalisme, le Collège de Sociologie, avec également une partie de l'entourage de Victoria Ocampo quand, à l'époque argentine des *Lettres françaises*, il se brouillera avec Borges. Caillois affectera donc longtemps de regretter cette méprise qui le vit rejoindre le cénacle

⁵¹ Tristan TZARA, « Essai sur la situation de la poésie », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°4, décembre 1931, pp.15-23 – repris dans *Ceuvres complètes*, Flammarion, t.V, 1982, pp.7-31 – cité in Henri BÉHAR, « Roger Caillois, "boussole mentale" du Surréalisme », *Roger Caillois, La pensée aventurée*, op.cit., p.19

surréaliste, ce malentendu par lequel il a pourtant trouvé à s'affirmer en tant qu'auteur :

J'étais un adolescent qui n'avait rien encore publié (ou presque) et qui considérait la littérature tout entière comme une activité frivole, symptomatique peut-être de réalités cachées, mais qu'un esprit sérieux se devait d'étudier plutôt qu'exercer. J'avais naïvement été persuadé que le surréalisme, loin d'être un mouvement littéraire de la même nature que les autres, proclamait au contraire la fin de toute littérature. Je pensais qu'il se donnait pour tâche de la remplacer par l'étude rigoureuse de l'imagination, au moyen notamment de l'écriture automatique, destinée, selon la formule célèbre du *Manifeste* de Breton, à révéler le fonctionnement réel de la pensée en dehors de tout contrôle moral, intellectuel ou esthétique. Je n'avais pas remarqué que le contrôle littéraire n'était pas mentionné ou je pensais qu'il était compris dans le contrôle esthétique. On se souvient qu'en fait les textes prétendument issus de l'écriture automatique furent les plus littéraires (et au pire sens du mot) qu'on ait jamais vus.⁵²

Ainsi, pour Caillois, le mouvement surréaliste, sous ses apparences révolutionnaires, s'est fourvoyé dans la continuation maladroite, autotélique, de la poétique romantique : rôle majeur octroyé à l'inspiration – qui aboutit à l'écriture automatique, sous la dictée de l'inconscient, pur enthousiasme supposant l'abandon de tout contrôle, de toute maîtrise, de toute mesure, ce que Caillois considère comme obscène – ; prééminence de l'originalité Terroriste, au sens paulhanien, sur la pérennité que ne peuvent assurer que la concertation, la mesure, la justesse – tyrannie de l'originalité qui va jusqu'à faire du poème un tissu d'images arbitraires dénuées de toute pertinence analogique – ; monopole du lyrisme subjectif – qui tend à rendre le poème, clameur sans forme jaillie d'un gouffre intérieur, incommunicable et même incompréhensible à celui qui, y

⁵² Roger CAILLOIS, *Intervention surréaliste (divergences et connivences)*, *Œuvres, op. cit.*, p. 214

livrant ce qu'il possède de plus intime, ne peut même plus se prétendre son auteur – ; rejet, enfin, de toute règle prosodique – et notamment du vers – au profit, nous l'avons dit, de l'image scandaleuse.

Si Caillois entre en surréalisme par esprit de révolte contre l'étroitesse du rationalisme, il le quitte parce que le délire institutionnalisé ne le révolte pas moins. Il voulait élucider les mécanismes de l'imagination quand les pratiques surréalistes tendaient à les lui rendre plus obscurs encore : en législateur qu'il est déjà, il approuve le dogme mais châtie le rituel ; « la poésie est chose bien trop sérieuse pour être laissée aux seuls poètes. »⁵³ Caillois considère ainsi sa théorie des idéogrammes et du lyrisme objectif comme tout à la fois surréaliste et scientifique – cette coloration positiviste ne le quittera guère, et il s'en réclamera d'autant plus énergiquement que ses conceptions s'écarteront des postulats et des méthodes de la science moderne. Il tente, à cette époque, d'accomplir cette dilatation de la raison par l'irrationnel, par les résidus de la logique traditionnelle, tentative qu'il croira retrouver dans le surrationalisme bachelardien ; le malentendu avec Breton est alors indéniable : quand l'entreprise surréaliste tend à l'abandon du rationalisme sous l'impulsion des forces obscures de l'inconscient irrationnel, la nécessité cailloisienne consiste à l'ensemencement – et donc au développement – du rationalisme grâce à l'irrationnel. Caillois est déjà pénétré de cet esprit de cohérence qui fonde son œuvre et qu'il assigne à celle-ci la mission de prouver, tandis que les surréalistes, pense-t-il, célèbrent dans les incohérences qu'ils perçoivent de la nature, de la pensée, de la poésie, les parures, les voiles d'un mystère sacré qu'ils s'arrêtent à révéler, ou, voyant en toute chose l'indice d'une cohérence, rendent impossible l'idée même de celle-ci.

Le désir cailloisien d' « organiser la poésie » témoigne non pas, comme son auteur lui-même a pu longtemps le croire, d'un dédain ni d'une haine, mais bien

⁵³Guillaume BRIDET, « Roger Caillois, poète à distance », *Littérature*, Larousse, N°170, juin 2013, p.4

d'un attachement profond, jaloux. Comment comprendre qu'il soit, à ses débuts, animé du farouche désir « de discréditer si possible la littérature tout entière », qu'il veuille œuvrer à sa « liquidation systématique »⁵⁴ – pour ensuite reconnaître en la poésie « l'activité, la réalité suprêmes »⁵⁵ ? Il ne s'agit pas, à notre sens, d'une tardive palinodie, et pas seulement parce que Caillois ne se livre que de façon malgracieuse à de tels dédits – et bien que, par ailleurs, il se soit plu, afin d'asseoir son esthétique conservatrice, à mettre en scène son retour à la poésie. C'est bien là, d'une part, ce que l'on doit reconnaître comme un désir obscur de s'arroger sans partage une prérogative : nul n'écrira qu'il ne l'ait permis ; c'est, d'autre part, la reconnaissance que la poésie, en tant que parangon de l'art, doit être préservée, cultivée. C'est l'expression, en vérité, d'un humanisme revêche – dont nous réservons, pour l'instant, l'analyse – qui constitue le principe premier et dernier de toute la déontologie poétique que Caillois commence à élaborer, comme de juste, par un ensemble de proscriptions. Si Caillois est si sévère envers les poètes, c'est par respect pour la poésie qu'il considère comme un « trésor commun »⁵⁶ qu'il faut préserver des forces dissolvantes, annihilatrices, de la nature végétale – et de l'imagination qui en procède – ; car la poésie seule atteste, selon lui, la grandeur de l'homme, et permet seule à celui-ci de résister aux charmes obscurs de l'imagination, d'en régler les dérives aberrantes, de les comprendre, de les dominer pour mieux se dominer ; car la poésie seule, nous le verrons, permet à l'homme, lui-même aberrant dans la nature, d'y revendiquer sa juste place, entre continuité et rupture, entre dissymétrie et symétrie. Aussi, la justesse seule de la poésie doit étonner, pas son tapage ni sa mystique.

Son affiliation au surréalisme offre donc à Caillois une assise théorique,

⁵⁴ Roger CAILLOIS, « Intervention surréaliste (divergences et connivences) », *Cases d'un échiquier*, « Blanche », Gallimard, 1970, p. 215

⁵⁵ *Id.*, « Lettre à Alain Bosquet », *Obliques*, « Blanche », Gallimard, 1967, p.253

⁵⁶ *Id.*, « Diagnostics », *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, p.229

une dilection jamais démentie pour le mystère, l'incongruité, la magie – sans compter la polémique ; mais sa rupture avec le groupe lui procure davantage : la chance de définir, par divergence, les contours de sa pensée poétique comme de sa posture auctoriale ; il lui vient l'idée que l'auteur doit se dissimuler pour apparaître, doit faire de sa propension au lyrisme non seulement un moyen de connaissance de soi mais de tout – de la nature comme de l'esprit ; il accumule enfin un certain nombre de griefs que nous étudierons et qui l'autorisent, apophatiquement, à définir la poésie selon son cœur. Caillois tente bien d'imaginer la poésie en lieu commun de l'humanité et débute, par cette rupture qu'il a voulue aussi courtoise que symbolique, une longue « préparation du poème ».

B- « *Discréditer si possible la littérature tout entière* »

Ayant rompu avec le surréalisme, Caillois se risque à une entreprise qui paraît, en son temps, quelque peu surannée : il imagine normer la poésie, la doter d'un code éthique et esthétique dont le respect doit, selon lui, assurer l'efficacité du texte. La poésie que Caillois vitupère est une « imposture », poésie dérégulée, irresponsable, doublement affranchie des exigences classiques de la composition esthétique – travail, mesure, pérennité – et des tendances naturelles qui président à la naissance des formes et expliquent les correspondances morphologiques qui parsèment et rythment l'univers. La poésie qu'il rejette, et ne cesse de rejeter, n'est qu'une « sorte d'activité qui produit des textes qui [...] ne sont pas entièrement susceptibles de justifier [...] les éléments qui les composent »⁵⁷ ; c'est la poésie issue de l'écriture automatique, du dérèglement de tous les sens, la poésie qui, de la célèbre définition de Reverdy⁵⁸

⁵⁷ *Id.*, *La Nécessité d'esprit*, *op.cit.*, p.82

⁵⁸ « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité

« rapprochement de deux réalités plus au moins éloignées » dont les « rapports » doivent être « lointains et justes » –, ne retient que l'éloignement – quand Caillois s'intéresse davantage à la justesse du rapprochement, et refuse de croire que « l'esprit [soit] capable de tout homologuer »⁵⁹. Une telle pratique de la poésie n'est que littérature, quand Caillois voudrait en faire une « science de la perception »⁶⁰, un instrument de vérité.

Au début, *déclare-t-il dans Approches de la poésie*, je n'ai pas tenu la poésie pour un genre littéraire parmi d'autres [...]. Je la considérais comme une activité pour ainsi dire plus grave, plus compromettante, par quoi justement elle appelait l'imposture et s'exposait de ce chef à un examen plus sévère.⁶¹

Caillois demande donc des comptes au poète qui se mêle d'une si grave affaire : qu'il souscrive à une déontologie professionnelle, qu'il fonde ses vers et leurs images sur le réel ; qu'il calque l'éthique de son écriture sur la justesse du répertoire des formes naturelles ; car la poésie doit prouver, selon lui, à l'heure où elle est le plus réticente à ce faire, qu'elle possède bien la dimension gnomique qu'elle prétend. Si l'on est voyant, que l'on fasse voir ; si une vérité gît au fond du texte, qu'on la nomme, qu'on en explique la nature, qu'on en détermine la portée. Il cherche, nous le verrons, dans l'art poétique qu'*Impostures* inaugure, à sauvegarder l'expression poétique des deux tendances qui lui ont été, selon lui, le plus néfastes : le dérèglement surréaliste et l'évanescence mallarméenne, symboliste, qui aboutissent toutes deux à la rendre étrangère au monde qu'elle doit pourtant rendre plus sensible au lecteur.

Il nous faut donc présenter les pièces à charge du « procès intellectuel de

poétique... », Pierre REVERDY, *Self Defence*, *op.cit.*, 1919

⁵⁹ Roger CAILLOIS, « Intervention surréaliste (divergences et connivences) », *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, p. 219

⁶⁰ *Id.*, *Poétique de Saint-John Perse*, *op.cit.*

⁶¹ *Id.*, *Approches de la poésie*, Gallimard, 1978

l'art » que Caillois instruit dans les *Impostures de la poésie*. L'ancien surréaliste prend soin de préciser, en préambule à son pamphlet, que « ce n'est pas une doctrine » qu'il expose mais bien « une suite de réflexions et d'analyses »⁶² qu'il faudrait développer, systématiser – ce qu'il ne cessera en vérité de faire tout au long de son œuvre, si bien que l'on pourrait considérer le réquisitoire qu'il prononce à l'encontre de ces impostures comme l'une des raisons séminales de sa pensée. Il récuse, dès l'abord, l'idée que l'on puisse le tenir pour responsable de cette « esthétique sévère » : elle ne lui « est pas personnelle », il ne l'a « pas inventée » ; posture quelque peu ambivalente pour qui réclame de l'auteur qu'il assume pleinement la responsabilité de son texte, mais qui ressortit en même temps, selon lui, à cette « attitude de réserve si extrême, si hautaine et d'un scrupule si excessif qu'elle en devient audacieuse »⁶³ – attitude double d'audacieuse humilité, d'originalité ordinaire, de Rhétorique terroriste qui constitue l'un des indices de ce mouvement de bascule entre l'attrait et la répulsion que subit ce désir d'indistinction qui thématise le rapport de Caillois à la posture auctoriale.

Il entame alors sa carrière poétique – n'ayant encore publié aucun poème et ne devant remédier que bien plus tard à ce défaut – par l'énoncé d'interdits farouches. « Ce temps », dit-il, « aura vu la poésie se vouloir tout ce qu'elle n'est pas : magie, mystique ou musique. »⁶⁴ Il s'agit bien alors de déterminer, sur le mode apophasique, ce que la poésie ne peut pas être – ce que le souci de son efficacité et de sa pérennité empêche absolument qu'elle soit. La poésie lui semble la roche tarpéienne de l'art, le lieu par excellence où la gloire côtoie la faillite ; où, par mégarde comme par malhonnêteté, par irrespect des règles de l'art, de l'imagination et de la nature, le poète peut commettre une vraie faute.

⁶² *Id.*, *Les Impostures de la poésie, Œuvres, op.cit.*, p.341

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Ibid.*, p.361

1- Licence

Caillois s'érige d'abord contre l'arbitraire par lequel les poètes qui lui sont contemporains ont dérégulé la poésie, ont rompu avec la prosodie classique. Ce faisant, il reconnaît que la règle elle-même est, à l'origine, tout aussi arbitraire que l'infraction qui lui est faite ; mais la règle a cela de supérieur à la licence qu'elle a duré et a su conférer leur pérennité aux textes qui s'y sont pliés. C'est là, nous le verrons, le souci premier de Caillois.

Ce n'est donc pas par essence que la poésie se distingue de la prose – comme ont pu le croire les cibles principales du pamphlétaire : romantiques, symbolistes et surréalistes – mais par écart à celle-ci. Il est impossible, en effet, d'adopter une perspective mallarméenne et « d'isoler la poésie à la façon dont le chimiste extrait une espèce pure de la matière brute soumise à sa recherche »⁶⁵ sans la priver de toute efficacité, c'est-à-dire de toute faculté à impressionner, à étonner durablement et justement son lecteur. La poésie n'est pas un supplément mystérieux, supra-mondain, qui s'ajouterait à l'expression, qui résiderait ailleurs que dans l'usage même de la langue, que dans une technique ; la désincarner, c'est-à-dire la séparer de la chair des mots qui la composent, lui ôte toute capacité « d'émouvoir »⁶⁶ – et ne lui confère, en échange, aucun « sortilège » équivalent. Ainsi, « la poésie purifiée minutieusement des mérites de la prose et réduite avec soin à ses vertus particulières apparaissait pauvre et comme squelettique. Ses pouvoirs étaient diminués d'autant »⁶⁷ ; car c'est, rappelons-le, à conserver les pouvoirs de la poésie qu'il chérit que s'attache Caillois, pouvoirs mis en péril par les mauvais usages qu'il dénonce.

Quels sont donc les « mérites de la prose », de l'usage ordinaire de la langue à quoi la poésie ne peut déroger sans forfaire, qui constituent le fondement de

⁶⁵ *Ibid.*, pp.345-346

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

son efficace et non pas son antithèse ? Ce sont les qualités classiques qui permettent de structurer la pensée et son expression :

Je demande ainsi de la poésie toutes les qualités qu'on réclame de la prose, qui comprennent en premier lieu nudité, précision, clarté, et qui tendent toutes à faire qu'il n'existe pas d'écart entre la pensée et le langage.⁶⁸

L'anachronisme de cette exigence aux accents boileausiens peut étonner ; Caillois plaide pour la mesure au temps du délire, pour la raison au moment où règne, selon lui, l'enthousiasme. C'est qu'il se méfie du langage, toujours prompt à trahir la pensée – et de la pensée elle-même toujours prête à se laisser abuser, à s'écarter de la vérité phénoménale que Caillois lui assigne pourtant la tâche de célébrer et de comprendre. L'idéale transparence du langage pour laquelle plaide Caillois ressortit à une misologie fondamentale : le *logos*, raison et langage, est toujours équivoque ; aussi, la poésie principalement discursive qu'il défend doit, par sa soumission volontaire à un ensemble de contraintes censées l'affiner, guider l'imagination vers la justesse – et lui défendre de s'égarer complaisamment dans la prolifération irrationnelle du végétal, que la raison doit enfin comprendre, apprivoiser, maîtriser.

Les poètes purs, eux-mêmes, fondent leur préjugé poétique sur pareille misologie :

Point de doute, dit Caillois, qu'ils ne soient convaincus que la poésie existe en dehors des poèmes, comme une mystérieuse et pure essence que les mots, si heureux qu'on les imagine, ne peuvent que maladroitement exprimer : ils ne constituent pour elle qu'un vêtement équivoque qui la manifeste en la trahissant.⁶⁹

⁶⁸ *Ibid.*, p.346

⁶⁹ *Ibid.*, p.362

Cette poésie séraphique, séparée du monde dont c'est pourtant sa charge que de révéler la cohérence, ne peut donner naissance qu'à « quelques maigres fleurs aériennes, pâles, fragiles, au parfum insensible. »⁷⁰ Il faut donc non seulement garder la poésie des « tentations terrestres » mais aussi de la séduction « angélique », peut-être plus dangereuse encore et « qui consiste, l'ayant crue supérieure aux choses du monde, à vouloir l'en séparer pour lui donner plus d'éclat et de pureté qu'elle ne saurait avoir. »⁷¹ En la coupant du monde sensible, « en s'efforçant de l'obtenir seule, détachée de tout corps, à la manière d'une puissante et occulte électricité », on stérilise la poésie, on travaille à son intransitivité et « on l'exténue en même temps que son support, et quand il est entièrement détruit, elle est aussi toute dissipée. »⁷²

Mais, quand ces poètes imposteurs se résignent à la fausseté de leur discours ou croient l'intransitivité seule capable de lui faire approcher la vérité, Caillois sait que la langue, si imparfaite qu'elle soit, est la seule matière possible de l'art poétique – et que seuls « le travail et la peine »⁷³, plutôt que l'inspiration, sont à même de garantir la vérité du poème.

L'Art poétique que compose Caillois – cette « confession négative » dans laquelle un poète idéal, celui qu'il n'est pas encore, se disculpe auprès de la communauté des hommes en énonçant les fautes qu'il n'a pas commises – insiste sur ce point :

Je n'ai pas privé volontairement mes vers de la simplicité, de la transparence et de la précision de la prose, dans une pensée qu'ils auraient plus de prix. J'ai souhaité d'enfermer dans une forme inaltérable un contenu inépuisable.⁷⁴

⁷⁰ *Ibid.*, p.364

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Idem.*

⁷³ Roger CAILLOIS, *Art poétique ou confession négative*, *CŒuvres, op.cit.*, p.370

⁷⁴ *Ibid.*, p.371

La poésie ne doit pas tromper son lecteur : elle n'est un usage de la langue différent de celui de la prose que par les contraintes supplémentaires qu'elle s'impose, qui s'y ajoutent et ne les bafouent pas, ne s'y substituent pas. « Le poète doit vouloir exprimer tout et seulement ce qu'il désire »⁷⁵ ; c'est là sa grande responsabilité, le fondement de son éthique auctoriale. Aussi, le plaidoyer moderne pour la solidarité de la forme et du fond semble douteux au censeur classique : l'idée est juste mais lui paraît malhonnêtement invoquée – c'est-à-dire pour justifier par leur solidarité la défaillance de l'un ou l'autre ; Caillois, on l'imagine, envisage autrement le rapport :

Il est ordinaire d'insister sur la difficulté de séparer en poésie forme et fond. Mais c'est justement que la poésie est affaire de langage et qu'on ne la trouve pas plus hors des vers qu'on ne trouve la peinture hors des tableaux ou la beauté en dehors des choses belles. L'union est chaque fois indissoluble et la poésie, qui n'existe pas hors des mots, peut exister par contre partout où il y en a.⁷⁶

C'est bien le vers qui fait le poème – c'est la prosodie qui forme la poésie – et non pas la destination poétique du texte qui informerait celui-ci. La poésie est d'abord un art – un artisanat – du langage, une « raison séminale » intérieure à la langue, qui se développe en suivant les règles qui lui sont immanentes – et pas une métaphysique transcendantale, une mystique fumeuse qui permettrait à l'essence poétique de s'épanouir en dehors du langage – du *logos* – et de ses règles.

Les poètes ne le sont que dans la mesure de leur maîtrise du langage : il leur faut peut-être, dit Caillois, « beaucoup d'expériences, de souvenirs, d'espoirs, de remords, beaucoup d'âme enfin » mais c'est bien « la façon dont ils savent se

⁷⁵ *Id.*, *Les Impostures de la poésie*, *Ceuvres*, *op.cit.*, p.346

⁷⁶ *Ibid.*, p.363

servir des mots »⁷⁷ qui les fait poètes, non un don inexplicable ou quelque obscur enthousiasme. Et si, dans la réussite du poème, la « science » s’allie à la « fortune »⁷⁸, le labeur à la rencontre, nul ne peut se prétendre poète qu’il ne maîtrise la prosodie.

Ainsi, ayant abandonné « métrique et prosodie, rime et césure », les poètes que Caillois agonit ont produit des textes qui

ne se distinguaient guère de la prose, ordinairement, que par une disposition typographique dont on ne voyait pas bien subsister la raison, par une syntaxe monotone et relâchée, qui tendait à la simple énumération, enfin par une certaine incohérence de fond dont la vertu était discutable.⁷⁹

Ces prétendus poèmes, poursuit-il, semblent donc « de la mauvaise prose, une manière paresseuse de s’exprimer », une façon malhonnête pour l’écrivain qui les commet d’ « échapper aux disciplines nécessaires de la pensée et du style »⁸⁰ – disciplines dont Caillois se veut le rénovateur, qui, balayant le mythe romantique de l’inspiration poétique, tente de ramener le poème dans le giron de la raison. Que reste alors d’une poésie qui a répudié toutes les contraintes par lesquelles elle se définissait traditionnellement ? « Voici bientôt la poésie moderne : toute de sons ou toute d’images. »⁸¹ Ces deux dérives – qui font de la poésie un « aboli bibelot d’inanité sonore » ou une juxtaposition de métaphores « sans tissu interstitiel »⁸² – constituent de dangereux cas d’hypertélie : un aspect du travail poétique est amplifié dans des proportions déraisonnables, se voit accorder une prééminence injustifiable sur les autres contraintes qu’il incombe au poète de respecter et que celui-ci subordonne indûment à la musicalité ou à

⁷⁷ *Ibid.*, p.362

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibid.*, p.345

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Ibid.*, p.361

⁸² *Id.*, « Intervention surréaliste (divergences et connivences) », *Cases d’un échiquier, op.cit.*, p.218

la picturalité du discours. Plus grave, le poète, tout préoccupé d'euphonie ou de métaphores, a tendance à considérer le sens de son discours comme secondaire – quand Caillois le veut précis et univoque.

Le souci verlainien de pure musicalité constitue une impasse pour la poésie – et un péché d'orgueil pour le poète ; le sens doit demeurer souverain ; l'euphonie et la rythmique ne sont qu'un aspect – et plutôt mineur, selon Caillois – de la composition poétique. La poésie, il le répète, ne doit pas se vouloir ce qu'elle n'est pas mais, consciente et fière de ses pouvoirs particuliers, cultiver plutôt les valeurs qui lui appartiennent en propre. Caillois se forme, dit-il, une idée « tout humble et triviale » de la poésie : il refuse de « lâcher la proie pour l'ombre ni rien abandonner de certain pour un avantage douteux. »⁸³ À ignorer ses vertus propres pour convoiter celles des autres arts, la poésie se fourvoie, court assurément à l'échec et risque de se discréditer irrémédiablement auprès des lecteurs : ainsi, dit Caillois, « si les vers n'étaient que pour flatter l'oreille, je ne les verrais se distinguer du chant et de la musique que par des manques et des faiblesses »⁸⁴. Le poète idéal de la « confession négative » renchérit : « Je ne me suis pas servi de la cadence, de la rime, des mots inaccoutumés, et de la musique des syllabes pour donner le change à l'esprit sur la valeur de mon discours. »⁸⁵ C'est, de nouveau, un soupçon de duperie qui excite la sévérité cailloisienne : si les poètes accordent tant d'importance à la forme de leur discours, c'est qu'ils n'ont rien à dire, rien à apprendre à leur lecteur du monde ni de lui-même.

C'est aussi là cette idée, profondément ancrée au cœur de la déontologie esthétique cailloisienne, qu'à refuser les contraintes de l'art et les affres du labeur, on court le risque de s'inféoder à la spontanéité et à la facilité végétales de la nature, qui ne sont que paresse et mollesse – ennemies de « la cause de

⁸³ *Id.*, *Les Impostures de la poésie*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.346

⁸⁴ *Ibid.*, p.347

⁸⁵ *Id.*, *Art poétique ou confession négative*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.369

l'homme ». Les contraintes de l'art, arbitraires mais consacrées par l'usage et confirmées par leur durée, sont « nécessaires à la réussite [des] entreprises » de l'esprit ; la « tentation » de les percevoir comme « comme autant d'intolérables servitudes dont il est pressé de se délivrer » doit à tout prix être combattue : le style est une morale, et toutes les servitudes qu'il impose à l'esprit qui s'en impose le souci sont autant de garanties d'efficace et de pérennité. Ces contraintes préservent la poésie et ennoblissent l'esprit – si bien que « chaque fois qu'il rompt avec une discipline, il croit gagner une liberté : il accepte un joug. »⁸⁶ C'est pourtant, selon Caillois, l'erreur commune des poètes de son temps :

Mais l'esprit répugne désormais à suivre la moindre règle. C'est à la fantaisie seule qu'il consent d'obéir. Aucun déchaînement ne lui semble assez l'émanciper, rien de séditieux ne lui paraît assez révolté, tant il est empli du besoin de la débauche et de la rébellion. Il n'écoute que les voix qui lui commande d'être constamment ivre. Il trouve à la folie plus de clairvoyance qu'à la lucidité. Il juge le désordre et l'excès plus efficaces que l'ordonnance et la mesure.⁸⁷

Ce faisant, l'esprit – que l'expression poétique doit contribuer à rendre plus intelligible à lui-même –, « prend les instruments de son pouvoir pour les entraves de sa liberté » et « jette avec dédain les armes qui garantissent son indépendance et sa suprématie » ; les servitudes de l'art, dans l'obéissance auxquelles il pouvait se libérer du déterminisme naturel – bourbe nauséabonde des suggestions de l'inconscient, irrépressible prodigalité végétale – lui apparaissent comme « un esclavage » auquel il est pressé d'échapper. Alors, estime Caillois, « il n'a fait que redevenir nature et abandonner ses privilèges. »⁸⁸

⁸⁶ *Id.*, *Les Impostures de la poésie, Œuvres, op.cit.*, p.352

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Ibid.*, p.352

Prérogatives qui lui sont propres et auxquelles il lui serait malhonnête de renoncer : ce n'est pas en succombant à la licence poétique – qui est le symptôme et la cause d'une déréliction de l'esprit – que l'homme pourra tenir son rôle dans la cohérence universelle – c'est-à-dire explorer et mettre en évidence cette même cohérence à laquelle il appartient. Le poème est un instrument de connaissance – et comme toute science expérimentale, la poésie possède ses protocoles qui permettent au poète, « libre et fort » parce que « tendu », d'ordonner « le chaos »⁸⁹ apparent du monde et de l'inconscient.

« L'ouvrier » du verbe « se trouve obligé sans cesse à de nouvelles ruses, et son dessein, à mesure qu'il le développe, rencontre plus de difficultés. »⁹⁰ Le style est donc cette humble *mécanè*, cette ruse qui permet, par les contraintes qu'elle impose à l'esprit comme à la langue, de les accorder au mieux, de rendre le langage transparent, le poème intelligible et le monde évident.

« Il faut donc récuser ces prestiges parasites et ses charmes trompeurs. »⁹¹ La poésie n'est pas musique, n'est pas peinture ni délire ni oracle ; elle est inséparable des contraintes non seulement linguistiques mais aussi prosodiques et éthiques dont le classicisme a donné l'énoncé le plus complet. Dans la perspective cailloisienne, l'expression poétique engage l'homme tout entier ; l'humanisme exigeant, volontiers acariâtre, qu'il défend et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, fait de la poésie l'expression privilégiée du génie humain ; c'est pourquoi la licence condamne non seulement le poème mais la culture, mais l'esprit, et compromet la situation précaire de l'homme dans l'univers.

⁸⁹ *Ibid.*, p.353

⁹⁰ *Ibid.*, p.358

⁹¹ *Ibid.*, p.347

2- *Inspiration*

L'art poétique, nous l'avons compris, est, selon Caillois, « une discipline pour l'intelligence, pour le cœur, pour l'âme enfin, pour ce tenace appétit de perfection et d'immortalité qui me semble qui est ce qu'on appelle ainsi d'ordinaire. »⁹² La poésie, pour être efficace, doit donc être conçue comme « un discours entièrement semblable à la prose, mais possédant par surcroît les perfections » qui lui sont propres et « qui doivent être un gain sans contrepartie, apportant un supplément d'efficacité, qui n'est payé par aucun abandon dans l'ordre de la rigueur et de la distinction. »⁹³

L'exigence de clarté est première, qui entraîne celle d'honnêteté. Caillois plaide pour l'indéniable responsabilité de l'auteur – qui doit maîtriser la langue qu'il emploie et le sens de son texte, rejetant la facilité de l'ineffable, se refusant à « ces vers ambigus et prestigieux dont le sens dépend, non de l'auteur, qui scandaleusement s'accommode de cette incertitude, mais de son lecteur, et qui varie avec le caractère de celui-ci, peut-être avec son caprice. »⁹⁴ Il ne s'agit, pour le poète juste, « de laisser tout en lui s'accomplir en vertu de quelque démarche obscure et comme divine » mais bien d'exercer ces « pouvoirs lents et ingrats qui sont le propre de l'homme : l'intelligence et la volonté. »⁹⁵ L'inspiration ne peut se substituer au travail ni l'intuition à l'enquête : le poème doit aider à comprendre le monde mais pas à l'insu de son auteur qui ne serait qu'un canal, pas en se prétendant révélation mystique. Par ailleurs, nous avons vu qu'un excès de labeur pouvait conduire le poète, tout pénétré du sentiment qui le flatte de la distinction essentielle de la poésie, à vider cette dernière de sa substance, à la désincarner. Son art poétique, en vérité, tente de dégager une voie médiane entre ces deux attitudes paroxystiques – celle, surréaliste, qui, péchant par

⁹² *Ibid.*, pp.341-342

⁹³ *Ibid.*, pp.346-347

⁹⁴ *Ibid.*, p.346

⁹⁵ *Ibid.*, pp.348-349

paresse, s'en remet à l'épiphanie et celle, symboliste, qui, péchant par zèle et par orgueil, aboutit à l'intransitivité de la littérature – en suivant laquelle le poème pourrait assurer son efficacité – ce qui n'est pas sans rappeler sa tentative, au sein du Collège de Sociologie, de rendre son efficace au sacré. Tout ne peut être délibéré dans le poème, mais tout ne saurait y être fortuit. Dérégulation et surrégulation constituent deux périls symétriques pour l'expression poétique : la première se résout en « délire »⁹⁶ insignifiant quand la seconde aboutit à également « la page blanche » qui « épouvante bientôt un auteur qui ne trouve rien d'assez abstrait à lui confier. »⁹⁷

Ce que Caillois ne peut pardonner aux poètes qui professent le primat de l'inspiration est leur tendance à se dire « mage ou prophète, *voyant* ou métaphysicien ». Cette mystification – dont il semble accuser les surréalistes, bien qu'ils n'en soient pas les inventeurs – consiste à exonérer la poésie de toute exigence de signification, si bien qu'il estime « qu'il suffisait » au poète « que ses vers ne fussent pas intelligibles pour qu'ils contiennent on ne sait quelle révélation mystérieuse capable de confondre la raison et de ravir l'âme. »⁹⁸

Caillois ne nie pas cependant qu'il existe quelque chose que l'on puisse nommer inspiration – et il s'attache même à comprendre ce que ce terme peut recouvrir. Quoi qu'elle soit, il convient d'abord de s'en méfier car elle est « un fleuve trop ému qui entraîne trop de boues », qu'il faut contenir grâce à « des barrages, des digues et des canaux », qu'il est nécessaire de « régler fermement, même au prix d'anémier sa vigueur ou d'appauvrir l'abondance de ses apports ».⁹⁹ Un poème n'est pas un oracle ; il ne contient « ni énigme ni piège » et ne doit même, à la limite, nécessiter « aucune glose »¹⁰⁰. Comment croire – mais les surréalistes eux-mêmes le croient-ils vraiment ? – « qu'une puissance

⁹⁶ *Ibid.*, p.355

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Ibid.*, pp.345-346

⁹⁹ *Ibid.*, p.359

¹⁰⁰ *Id.*, *Art poétique ou confession négative, Œuvres, op. cit.*, p.370

aveugle, ensevelie au fond de l'homme dans un enfer de ténèbres, y compose des oracles qui dévoilent à l'intelligence stupéfaite les secrets de l'univers et de la destinée ? »¹⁰¹ Ce serait là faire preuve de trop de crédulité ou bien d'une rouerie coupable ; car ces amphibologies poétiques prétendument inspirées sont séduisantes pour l'esprit qui, naturellement, est attiré par le mystère et aime à se voir dérouté ; c'est bien ce qui rend dangereuses de telles « beautés inattendues et troublantes qui confondent la réflexion et découragent l'effort »¹⁰² dont « l'intelligence admire sans mesure » les « merveilles spontanées que ni son industrie ni sa patience ne peuvent reproduire »¹⁰³, si contraires qu'elles soient à « ses plus constantes ardeurs » comme à « sa vocation essentielle » ; c'est bien pourquoi il importe à Caillois d'en dénoncer les impostures, d'en conjurer les mystères et de « concevoir avec clarté de quels prestiges elles sont fortes. »¹⁰⁴

D'où provient l'inspiration dont se targuent certains poètes de tirer parti ? Est-elle véritablement d'origine obscure, supra- ou infra-mondaine, enthousiasme divin ou « bouche d'ombre » de l'inconscient ? Et quel avantage confère-t-elle au poète en son entreprise de connaissance, de mise en évidence des phénomènes ? Comment, enfin, soulevant son voile, persuader le poète de ne plus la révéler – ou, au contraire, la mépriser – par préjugé ?

Je crois, écrit-il, qu'on la trouverait diverse et que les secours qu'elle fournit ne sont pas tous de même espèce. Les uns, me semble-t-il, viennent d'une sorte très particulière de distraction féconde de l'esprit, d'autres, au contraire, de l'effervescence produite en lui par son travail et par les obstacles qu'il rencontre, d'autres encore sont dus à une certaine exigence de croissance de l'œuvre elle-même. Tous cependant sont apparentés et dérivent d'un principe commun qui doit

¹⁰¹ *Id.*, *Les Impostures de la poésie*, *Œuvres*, p.356

¹⁰² *Ibid.*, p.349

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Idem.*

se laisser apprécier aisément. Je l'entreprendrai du moins.¹⁰⁵

L'inspiration, affirme Caillois, dispense à chacun « le fruit de ses inquiétudes »¹⁰⁶ ; « elle ne fait jamais que restituer » à l'état de veille ce qui a continué de préoccuper l'esprit malgré lui. Elle naît du travail et, si elle opère en secret, elle est bien le fruit, à l'origine, de la perception et de la volonté, si bien que le poète « doit à son application de naguère le miracle d'aujourd'hui. »¹⁰⁷ Pour que les produits de l'inspiration affleurent à la conscience, il faut certes que toutes les facultés de l'esprit soient au repos, que la volonté cesse momentanément d'exercer son empire : « alors beaucoup de soins perdus, beaucoup de patiences et d'ambitions anciennes, une multitude d'impressions inutiles, confuses, recueillies jadis à l'aventure, apportent à celui qui désespérait de son adresse, des ressources inattendues » ; mais cette provende n'est pas accordée gracieusement ; elle naît de « la servitude » volontaire, du « grand souci » que le poète a de son art, des exigences et des contraintes poétiques si bien intériorisées qu'elles travaillent à son insu son imagination. Aussi, nulle révélation divine ni démoniaque n'est à espérer ; ce n'est là que le savoir et le labeur qui rejaillissent et auquel le discours inconscient de la raison a conféré une forme nouvelle, a apporté une solution ; rien de l'esprit, qui appartient à la nature, ne saurait provenir de quelque surnature. C'est pourquoi « de tels abandons ne sont féconds qu'après beaucoup d'étude et jamais on ne vit l'inspiration combler un poète au-delà des mérites de son talent. »¹⁰⁸ La réussite du poème, l'efficacité que lui confère sa justesse, est explicitement attribuée au mérite de son auteur : elle est la récompense de son assiduité – si bien que l'esthétique cailloisienne peut également sembler classique en vertu de la fausse

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.354

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.356

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.357

étymologie qui associe cet adjectif aux pratiques scolaires.

Les fruits de l'inspiration, par sérendipité, naissent donc « à la traverse »¹⁰⁹ du labeur, « des démarches ardues [...] qui pourtant ne les avaient pas pour objet défini » mais qu'ils concluent souterrainement – et Caillois, ayant éreinté le mythe romantique du don du poème, met en garde contre les dangers qui subsistent néanmoins : se fier uniquement à l'inspiration – si profane soit-elle – demeure plus périlleux pour la réussite du poème, pour son honnêteté comme pour son efficacité, que s'en remettre uniquement au travail. L'état de poète est bien un métier, une *poiésis*, dont Caillois réclame que l'on respecte la déontologie – quelle profession honorable en serait-elle dépourvue ? – ainsi que les protocoles particuliers : c'est l'art qui intéresse Caillois plus que la poésie. « J'ai observé », affirme son poète idéal, « le même respect dans l'atelier de l'artisan. J'ai loué le labeur et son ouvrage. »¹¹⁰

Aussi, qui laisse en soi passer la nature, qui prétend n'être que le « sismographe » de trépidations qu'il ne maîtrise pas, s'abandonne à l'injustice et à l'immoralité : « en art comme en morale », prétend Caillois – et cette équivalence dit beaucoup de sa poétique – « l'essentiel est de fuir la nature et de substituer à ses lois des principes empreints d'une rigueur différente. La nature est également ennemie de la justice et du style. »¹¹¹ La nature – végétale, ici, frappée d'un interdit, d'un *sacer* néfaste – symbolise l'épanchement – haïssable –, la prolixité – logorrhéique –, la caducité – décevante et nuisible à l'homme. Elle ne connaît pas la règle – que l'homme s'impose et par quoi il désire égaler les réussites pérennes du monde – et ses fleurs ne doivent pas inspirer celles de la rhétorique ; « une savante réserve l'étonne », en effet, quand l'art, selon Caillois, réside autant – si ce n'est davantage – dans ce que l'on cèle que dans ce que l'on dit, quand l'auteur doit se dissimuler humblement derrière son

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.359

¹¹⁰ *Id.*, *Art poétique ou confession négative*, *Œuvres, op. cit.*, p.371

¹¹¹ *Id.*, *Les Impostures de la poésie*, *Œuvres, op.cit.*, p.358

discours et choisir soigneusement ce qu'il propose à la lecture ; en outre, « une servitude volontaire la déconcerte », qui n'obéit qu'aux règles qui lui sont intérieures pour produire, aveuglément, immoralement, des « œuvres » que ne le lui sont pas moins – quand l'homme, pour servir sa cause et apporter son écot au trésor commun de la culture, ne peut créer que des œuvres extérieures à lui. « Il suit qu'il y a grand danger d'exagérer la part de licence dans l'œuvre d'art alors qu'il en est peu d'outrer celle du projet. »¹¹²

La clarté du discours est la condition de son efficacité : toute expression doit être concertée car la maîtrise du langage est la principale responsabilité de l'écrivain. Il ne lui faut donc pas abuser l'esprit de ses lecteurs, dévoyer leur imagination par des formules énigmatiques, séduisantes mais creuses, qui ne lui apprennent rien de la vérité du monde. L'obscurité du discours est une faute esthétique et morale : les « œuvres du hasard ou de la fièvre » – aussi bien que « chaque splendeur qui doit aussi peu sa naissance au propos, à l'invention, à la peine de l'homme » que les merveilles de la nature, « la plume de l'oiseau, l'aile du papillon et les autres réussites naturelles » qui le fascinent, qu'il « contemple avec saisissement » – ne peuvent être « d'aucun profit »¹¹³ ; elles signent la défaite de l'esprit, que méduse leur beauté équivoque mais qu'elles échouent à rendre plus conscient de lui-même et du monde qui le comprend – car c'est sans doute là le « profit » que Caillois entend que l'on retire de la poésie. Ces œuvres tout inspirées, toutes naturées, nées sans le concours de qui ne peut plus vraiment, s'il se montre cohérent avec ses principes, s'en dire l'auteur – « n'ont rien reçu [des] travaux » de l'homme ; il ne peut s'en attribuer les mérites, ni la récompense, tant « elles ne lui rendent rien qu'il puisse vraiment s'approprier. »¹¹⁴

Cette dernière idée peut, de nouveau, évoquer la théorie du sacré que

¹¹² *Ibid.*, p.358

¹¹³ *Ibid.*, p.350

¹¹⁴ *Idem.*, p.350

Caillois développe avec le Collège de Sociologie : le sacré, comme la poésie, est séparé des usages quotidiens comme de la nature ; comme elle, il est double, *fas* et *nefas* ; comme elle, il édicte des interdits que l'on ne peut enfreindre impunément – mais dont le respect assure la réussite et la cohésion du groupe, fonde la communauté humaine ; comme elle, enfin, le sacré tente de rationaliser, de faire entrer en cohérence des conduites et des phénomènes qui semblent irrationnels, qui menacent en tout cas les fragiles édifices de la civilisation. Caillois, poète qui s'abstient, qui préfère châtier la poésie que s'y adonner – alors qu'il n'a de cesse de prétendre que c'est au poème que le porte sa dilection essentielle –, peut être envisagé comme une victime propitiatoire – de celles dont le sacrifice resserre les liens de la communauté et rénove l'efficace du sacré, de celles que Bataille voulait immoler au temps du Collège et d'Acéphale.

Il n'est pas, dans l'art poétique de Caillois, de « connaissance par les gouffres » : les œuvres jaillies de l'obscurité, « sans avoir rien coûté », sans avoir réclamé leur sacrifice de temps et de peine, sont « nuisible[s] » – et les « joies » qu'elles dispensent, illégitimes et éphémères « n'attendent pas qu'on les mérite et qu'on leur demeure fidèle. »¹¹⁵ Le poème, au contraire, doit être une joie – un étonnement – qui demeure.

Il y a bien, en revanche, une terreur jaculatoire, une terreur de l'éjaculation chez Caillois – du jaillissement inconscient, involontaire, que symbolise l'inflorescence végétale – car la fleur est un sexe que le censeur abomine – à quoi le remède réside dans une extrême frigidité – *Aile froide* et *Vent d'hiver* –, dans un fantasme de maîtrise, dans une obéissance cuisante à la règle.

Grand lecteur de Baudelaire, Caillois est persuadé que seule la « lente et rigoureuse alchimie »¹¹⁶ du labeur rhétorique peut changer en or poétique la turbidité imaginaire. Seul le travail peut assurer la pérennité du texte et sa résistance aux forces de dissolution – sur lesquelles nous aurons l'occasion de

¹¹⁵ *Ibid.*, p.350

¹¹⁶ *Idem.*

nous étendre plus avant – qui sans cesse menacent le sujet, le texte, la culture : les « chefs-d’œuvre » de « la matière » sont bien « les plus fragiles »¹¹⁷ ; Caillois leur oppose systématiquement les « réussites » de l’homme, ce par quoi il ajoute à la nature dont il est issu, aux lois de laquelle il ne saurait déroger mais pour se conformer justement, efficacement, auxquelles il lui faut – ainsi que la poésie qui ajoute ses propres contraintes à celles de la prose – renchérir de règles plus strictes, faire montre sans faillir d’ « une ferme volonté de s’inventer une rigueur propre et d’obéir à une loi singulière », déployer toute la « sévérité d’un style » et conférer ainsi à la « structure mesurée » de ses poèmes « la marque et la sûreté des œuvres méthodiques de l’esprit. »¹¹⁸ Il doit alors, pour conjurer la séduction des œuvres du délire qui « n’ont aucune vertu propre et s’engloutissent aussitôt dans l’informe qui les engendra »¹¹⁹, choisir pour ses créations « la matière la plus dure et le plan le plus simple. »¹²⁰

L’art, le travail et la mesure, garde-fous contre la prolifération de l’imagination végétale, jardin envahi d’ « herbes sauvages »¹²¹, empêchent de céder, comme l’ont fait, selon Caillois, les surréalistes, aux « merveilles » illusoires de ces « sources premières et pures » d’où ne jaillit en vérité que de la boue. Cette imposture, qui consiste à considérer que « dans cette obscurité interdite, tout ce qui brille est or et tout tesson étoile », constitue pour Caillois non seulement une abdication des pouvoirs de l’esprit, de ses « plus sûres facultés », mais « le début d’inexpiables trahisons. »¹²² Le ton est clairement inquisitorial et Caillois, au prix peut-être de l’originalité et de la sincérité du poème – prix dont il est heureux, nous le verrons, de s’acquitter – désire extirper les « étranges erreurs » de cette littérature mensongère, « fascinée par les trésors

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p.350

¹¹⁹ *Ibid.*, p.351

¹²⁰ *Ibid.*, p.350

¹²¹ *Id.*, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.162

¹²² *Id.*, *Les Impostures de la poésie, Œuvres, op.cit.*, p.351

dont elle aperçoit les reflets en se penchant sur sa nuit »¹²³.

Car ces « séductions » ne sont rien moins qu' « innocentes » : il ne s'agit pas, pour lui, de prendre part à une querelle purement esthétique, simplement politique, d'aller chercher le diable dans les détails ; il n'envisage pas la question du poème du point de vue de la liberté d'expression – celle-ci est illusoire, tant l'imagination est déterminée par la nature et tant c'est par un surcroît de contraintes qu'elle peut espérer se dominer – ; la vérité personnelle, lyrique, du texte l'intéresse peu ; c'est bien – suivant une rhétorique de la décadence qui pourrait le faire passer pour conservateur alors que son propos est contemporain des nombreux humanismes qui fleurirent aux alentours de la Seconde guerre mondiale – toute la destinée humaine que compromet cette démission artistique. On ne peut « sans déchoir », selon lui, succomber [au] charme » vénéneux de cette poésie oraculaire : « c'est tout livrer que de se plaire à ces sortilèges. Il n'existe puissance concertée qu'ils ne déçoivent. »¹²⁴ Moraliste, Caillois estime que les poèmes inspirés « appartiennent et entraînent à l'univers des appétits obscurs, des luxures imprécises et avides »¹²⁵ – *libido* autolâtre de l'esprit pour soi-même – ; car la vérité n'est pas au fond du puits, elle n'est pas proférée par la bouche d'ombre, elle ne réside pas dans l'essence particulière du poète (que les pratiques carnavalesques des surréalistes ne permettent pas de toute façon d'approcher) mais dans la cohérence de tout. Ainsi, se voulant prophète, le poète obscurcit son discours alors que sa tâche, hugolienne, est d'éclairer le monde ; l'esprit rigoureux ne s'y trompe pas – et c'est bien une imposture dans la mesure où Caillois y perçoit une volonté malhonnête d'abscondre – qui « dissipe ces oracles admirables, dès qu'il essaie de pénétrer leur sens ou de lier leurs messages. »¹²⁶

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Ibid.*, p.351

¹²⁵ *Ibid.*, p.352

¹²⁶ *Ibid.*, p.351

La tâche du poète est de rendre le commun intelligible, de faire de l'imagination le lieu commun de l'humanité ; aussi, le poète idéal qu'il met en scène se défend-il d'avoir jamais « augmenté à plaisir l'obscurité de [ses] vers », qui « travaillant dans l'obscur » s'est employé à « cherch[er] la clarté »¹²⁷, c'est-à-dire à donner « un nom, une forme, un sens » aux « songes » et « délires » de l'homme, à « ordonn[er] leur confusion » et à « arrêt[er] leur fuite »¹²⁸. Simulant « l'enthousiasme, la démence et la possession par des esprits supérieurs ou inférieurs »¹²⁹, le poète commet une faute impardonnable envers lui-même, envers ses lecteurs et envers l'humanité : il choisit d' « abandonner la seule gloire qui lui appartienne en propre » dans la nature et qui lui permette de rivaliser avec ses œuvres, de résister aux forces de dissolution : « son privilège d'hésiter et de choisir. »¹³⁰ Le métier de poète s'inscrit dans une tradition qu'il est, en outre, ingrat de renier – comme il est malhonnête de ne pas reconnaître la dette contractée par l'écrivain, que Caillois envisage comme un infini débiteur, envers la langue, trésor commun qu'il faut travailler à augmenter et non à dilapider en malversations. Prétendre abandonner les règles de la composition pour s'inféoder à la licence de l'inconscient ; prétendre laisser passer en soi la nature pour ne parler, et mal, que de soi ; prétendre « exprimer l'inexprimable »¹³¹ ou « divulguer l'inconnaissable »¹³², obscurcissant le sens du texte, voilà ce que Caillois reproche comme un irrémissible péché à certains poètes. La véritable destination de la poésie est bien, selon lui, de servir la communauté des hommes, d'organiser la poésie pour organiser le monde, de « défin[ir] les sentiments qu'on éprouve en aveugle et qu'on ne sait pas identifier » pour que « les reconn[aisse] et les salue. »¹³³

¹²⁷ *Id.*, *Art poétique ou confession négative*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.369

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Ibid.*, p.370

¹³⁰ *Id.*, *Les Impostures de la poésie*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.361

¹³¹ *Id.*, *Art poétique ou confession négative*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.372

¹³² *Ibid.*, p.372

¹³³ *Ibid.*, p.369

Les *Impostures* se concluent d'ailleurs sur une pique adressée aux poètes du délire :

Quant aux poètes, comme les guérisseurs, les devins et tous ceux qui exercent un art un peu mystérieux et qui peut-être les étonne, ils en exagèrent le mystère et font croire et croient eux-mêmes que leur habileté est un don des dieux. Ils disent qu'un souffle surnaturel les inspire et qu'ils ont tout appris directement de la nature ou de leur cœur. Mais ce sont leurs prédécesseurs qui les ont instruits. On le voit aisément. Ils sont gens de métier, quoi qu'ils prétendent. Je ne veux pour preuve que ce Rimbaud qu'ils tiennent imprudemment pour le plus miraculeux de leur troupe et qui essaya tous les styles avant de former le sien.¹³⁴

3- *Image*

La question de l'image, picturale mais d'abord poétique, acquiert une gravité certaine chez Caillois – et c'est autour de cette question que se cristallise la discorde avec les surréalistes et toute la poésie contemporaine. L'image poétique fonctionne, chez Caillois, véritablement comme une métonymie de la poésie – quoique, nous le verrons, il fulmine contre qui réduit la poésie à l'image seule – de la même manière que la poésie est envisagée comme métonymie de la littérature, voire de l'art tout entier. Cette prépondérance accordée à l'image, Caillois reconnaît volontiers qu'il l'hérite du surréalisme ; mais ses vues sur le trope analogique diffèrent essentiellement de celles qu'il prête à ses anciens comparses.

« J'attribuais », avoue-t-il dans *Intervention surréaliste*, « la plus haute importance à l'image, puisque j'allais jusqu'à la donner pour l'une des deux constantes universelles de la poésie. »¹³⁵ Mais la poésie surréaliste, dérégulée, ne

¹³⁴ *Id.*, *Les Impostures de la poésie*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.365

¹³⁵ *Id.*, « Intervention surréaliste (divergences et connivences) », *Cases d'un échiquier*, *op. cit.*, p. 219

respecte pas, selon lui, les lois qui, de l'imagination au texte, gouvernent les associations analogiques ; tout l'effort de Caillois, depuis la *Nécessité d'esprit* et sa théorie des « idéogrammes lyriques », est tendu vers une rationalisation des mécanismes imaginaires, et notamment de l'analogie. Aussi, il adresse deux reproches à la poésie qu'il dénigre : d'une part, ayant fait fi des règles de la prosodie comme de celles de la raison, ayant rejeté la mesure du vers ainsi que la discursivité du poème, cette poésie n'est soutenue que par les images qu'elle propose. Aussi, « contre une poésie qui n'était qu'images accumulées sans tissu interstitiel », juxtaposition d'images au mépris de toute concaténation, Caillois prétend s'être appliqué « à définir *l'autre extrême* », c'est-à-dire une poésie dépourvue d'images, du moins « qui s'en méfierait, chercherait à les exclure, ferait sa règle de les bannir et ne se différencierait pas sur ce point de la prose la plus aride. »¹³⁶ Étrange réaction que celle qui consiste à vouloir sauvegarder les pouvoirs galvaudés de l'image en proscrivant qu'on y recoure ; mais c'est bien là tout le paradoxe cailloisien que d'interdire la poésie pour qu'on n'en abîme pas la splendeur. Nous verrons, par ailleurs, que ce fantasme d'aridité, de poésie *blanche* qui s'interdit d'employer quelque figure que ce soit, ne s'incarnera pas dans le texte poétique cailloisien, lui-même principalement constitué des images que suggèrent les formes méditées de la pierre. Cette remarque confirme cependant deux choses : la première, que la prose et ses règles classiques forment comme l'invariant du texte poétique, ce à part quoi il ne peut exister ; la seconde, que l'emploi de l'image – tout comme l'activité poétique elle-même – constitue l'un des premiers honneurs de l'homme, mais qui réclame une telle virtuosité, ou plutôt une telle vertu, qu'il est plus souvent l'occasion d'échouer que de réussir. Quoi qu'il en soit, dans la poésie contemporaine, cette tyrannie de l'image et ce dédain affiché pour leur conjonction provient, selon Caillois, d'un mépris pour la clarté du discours, pour le sens du texte – auquel nous avons vu

¹³⁶ *Ibid.*, p.218

que notre censeur voulait, dans une perspective classique, que la forme soit subordonnée – et ne peut entraîner qu'à le mépriser davantage.

D'autre part, préférant ainsi l'obscurité à la clarté, il importe peu à cette poésie qui puise dans l'irrationnel de proposer des images pertinentes ; il faut, assène Caillois, avoir l'« imagination *juste* »¹³⁷ – et cela, selon lui, n'est malheureusement pas le souci de tous. Une image, pour être pertinente, doit être « soutenue par une similitude identifiable », sans quoi elle « n'est rien » ; cette observation de bon sens, dit Caillois, est pourtant « contraire à l'orthodoxie surréaliste, pour laquelle il ne saurait y avoir d'image fausse. »¹³⁸ Caillois pense donc qu'il existe des rapports analogiques justes et faux, et que l'on peut légiférer sur leur exactitude. Le problème de la poésie contemporaine est qu'elle subordonne, Terroriste, tous ses effets à la valeur d'originalité ; Caillois conçoit « que la faiblesse ou la banalité d'une image vient communément qu'elle unit deux termes par eux-mêmes trop ressemblants, déjà normalement perçus comme voisins » et reconnaît que le rapport d'analogie établi entre les deux termes d'une métaphore doit être « une surprise, peut-être un scandale, à coup sûr une révélation. » C'est même cela qui permet à l'esprit d'éprouver « une joie spécifique à découvrir une relation inattendue, une connivence nouvelle dans le réseau de l'inextricable univers. »¹³⁹ L'image est donc, Caillois en convient, une épiphanie : elle doit faire surgir une vérité, manifester la cohérence du monde qu'assure la réduplication des formes – et que les analogies poétiques mettent en évidence. La mise au jour de cette vérité n'est pourtant pas, selon lui, le but de la poésie surréaliste : l'image poétique juste exerce un pouvoir coercitif sur l'imagination ; l'esprit est « conduit à acquiescer et ne [peut] même refuser de le faire sans mauvaise foi ». Cependant, « la conception surréaliste de l'image le mène à s'extasier à vide et de parti pris devant des métaphores dont l'unique

¹³⁷ *Ibid.*, p.219

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Idem.*

vertu consiste à décourager la moindre justification. »¹⁴⁰ L'image, pour Caillois, est un indice de vérité ; son *enargeia* ne peut qu'emporter l'adhésion de l'esprit, susciter en lui un acquiescement irrésistible parce que, nature lui-même, l'esprit ne peut que reconnaître l'ordonnement de la nature qu'exhibe le poème ; il ne peut refuser, sauf à mentir, la vérité du tissage analogique du réel. L'image poétique qui doit le lui suggérer est donc irréfutable et pérenne – tandis que la conception surréaliste la veut arbitraire et foudroyante, convulsive. S'il n'y a pas d'images fausses, il ne saurait en exister de vraies ; cela, Caillois ne peut l'accepter, pour qui la poésie est un instrument de vérité. Aussi, s'il « adme[t] que la force de l'image croisse avec l'éloignement des termes » entre lesquels elle établit son analogie, il « pose en principe que le rapport doit continuer d'être reconnu » : qu'une machine à coudre rencontre un parapluie sur une table de dissection ne peut être beau et, surtout, ne peut être vrai puisque cette rencontre est fortuite, arbitraire, qu'elle contrevient à « la nécessité d'esprit ». Caillois sait qu'« une image est d'autant plus efficace qu'elle est surprenante en un premier temps », car un lieu trop commun est aussi dépourvu de pouvoir ; mais cette image « n'est efficace que parce que d'abord elle est juste » : si le rapport analogique est dicté par le caprice du poète, par son irrationalité, il « n'a aucune prise sur la mémoire et la sensibilité » et l'image « est impuissante à y laisser sa trace. »¹⁴¹

Aussi, le poète idéal peut-il se défendre d'avoir jamais, par « des prouesses et des subterfuges », « forcé les images » pour tromper le lecteur et faire accroire qu'il était « mage ou prophète. »¹⁴² Au contraire, il aura « essayé d'avoir l'imagination juste », se sera défendu d'« invent[er] à vide » en recourant « aux hasards ou aux philtres », par dédain pour « la raison » et

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Id.*, « Intervention surréaliste (divergences et connivences) », *Cases d'un échiquier, op.cit.*, p.219

¹⁴² *Id.*, *Art poétique ou confession négative, Œuvres, op.cit.*, p.370

« l'expérience »¹⁴³. « Organiser la poésie », c'est donc organiser la perception du monde sensible, mettre en évidence sa cohérence. L'image surréaliste échoue, à ce titre, à rendre le monde plus sensible et plus compréhensible. Elle est pourtant omniprésente : « dans les deux cas », dit Caillois, dans la poésie comme dans la peinture surréalistes, « l'image et rien que l'image, ou l'image d'abord ; et qui, poétique ou visuelle, cherche à surprendre, à interroger. » Le surréalisme est bien un « univers de signes », dans le sens où tout fait signe au poète ; mais cette *signatura rerum*, à en croire Caillois, s'embarrasse bien peu de vérité ; c'est qu'elle est systématique, et de même que si toute image est recevable, aucune ne l'est vraiment, de même, quand tout est signe, plus rien n'a de signification. « Désormais », affirme Caillois, prenant surtout l'exemple de Breton, « toute chose est signe en puissance, devient signe pour le voyant, surtout *fait signe* aux élus. »¹⁴⁴ C'est encore abuser le lecteur – et s'abuser soi-même – que de se prétendre mage et d'envisager la poésie comme une thaumaturgie ; mais cette puérité, que Caillois considère chez Breton avec un amusement bienveillant, a une conséquence autrement plus grave en termes poétiques.

L'image surréaliste est alors « signe sans signification assurée ou perceptible ou univoque ; une image qui serait avertissement pur. »¹⁴⁵ C'est peu dire que Caillois n'apprécie l'ambiguïté : l'auteur doit savoir ce qu'il veut dire et guider la réception de son texte ; le rôle du lecteur n'est pas de gloser – rappelons-nous que le poète idéal qui se confesse dans *Art poétique* s'enorgueillit de ce que ses textes ne réclament « aucun glose » – mais d'adhérer sans réserve à la justesse du texte. Le lecteur doit être pris au piège de l'image. Aussi, un univers dans lequel « chaque élément bénéficie d'un chèque en blanc sur le mystère qui nous enveloppe »¹⁴⁶ est proprement cauchemardesque. Signifiant

¹⁴³ *Ibid.*, p.371

¹⁴⁴ *Id.*, *Le surréalisme comme univers de signes, Œuvres, op.cit.*, p.228

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.227

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.229

sans signifié qui lui soit assigné, l'image surréaliste est un pur signe, une abomination : une « métaphore vacante »¹⁴⁷.

Cette vacance sémiotique de l'image menace de vider le monde : elle appauvrit la perception, elle nie la cohérence de l'univers et égare arbitrairement l'esprit. Pour Caillois, le monde ne recèle en lui-même aucun sens ; mais les échos morphologiques qui le traversent lui assurent une cohérence que l'analogie poétique doit établir, révéler ; et ce n'est que dans cette cohérence, grâce à elle, que l'action de l'homme trouve son sens. C'est pourquoi il semble regarder le surréalisme comme une parodie de la démarche qu'il désire suivre : ses analogies de hasard, capricieuses, subjectives, volatiles, nient la rigueur de la pensée et désordonnent le monde.

Quand aucun signifié n'est sûr, stable, tout peut être signifiant et les connivences, subjectives, purs caprices, n'assurent pas la cohérence du monde, de l'imagination, de l'art. Pour le surréalisme, « il n'est rien qui ne puisse faire office de signe, pour peu que les circonstances y invitent et que le sujet soudain alerté reconnaisse le prodige, le choisisse, presque le réquisitionne comme un « Sésame ouvre-toi », à la fois encouragement implicite du destin et clé de l'énigme rebelle. » Le monde alors devient « cryptogramme, enchevêtrement de connivences inévitablement homologuées. »¹⁴⁸ Quant à la poésie, elle se satisfait de ce chaos sémiotique ; elle y prospère même, et la métaphore devient énigme – une énigme qu'il suffit de ne jamais résoudre pour qu'elle témoigne infiniment des pouvoirs du poète.

Caillois se dit à maintes reprises « attiré par le mystère » ; il considère même qu'il entre pour bonne part dans le secret de l'efficacité poétique ; mais cet attrait qu'il ressent est sans « complaisance » pour « les charmes des féeries ou [...] la poésie du merveilleux ». En vérité, il

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.232

n'aime pas ne pas comprendre ce qui est très différent d'aimer ce qu'on ne comprend pas, mais s'y apparente cependant sur un point très précis qui est de se trouver comme aimanté par l'indéchiffré. La ressemblance ne va plus loin. Car, au lieu d'estimer aussitôt l'indéchiffré indéchiffrable et demeurer devant lui ébloui et comblé, je le tiens au contraire pour à déchiffrer, avec le ferme propos de venir, si je puis, d'une façon ou d'une autre, à bout de l'énigme.¹⁴⁹

C'est autour de ce rapport à l'énigme et au mystère – dont la querelle des haricots sauteurs fut le prétexte – que se noue le malentendu entre Caillois et le surréalisme. Ce dernier révère l'énigme et la consacre ; Caillois n'a de cesse qu'il en ait soulevé le voile. Breton, selon lui, « inconsciemment et même explicitement » désire – imposture majeure – que « ce langage pourtant affirmé déchiffrable demeurât indéchiffré. »¹⁵⁰ Aussi l'image surréaliste n'est-elle pas seulement inadéquate, arbitraire : elle est décourageante.

Caillois note que « dans le *Manifeste du Surréalisme* (1924), Breton proclamait que l'image la plus forte est « celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé » et que, création pour l'esprit, elle ne saurait « naître d'une comparaison ». ¹⁵¹ Aussi, pour lui, le jeu de « L'un dans l'autre » qui fit les beaux jours des réunions du cénacle, constitue le pinacle du dérèglement analogique ; Caillois y revient de façon opiniâtre – pour ne pas dire acharnée –, comme ici dans « L'énigme et l'image » :

les fondements du jeu sont les mêmes que ceux de la métaphore et [...] il s'agit bien pour l'auteur de prouver, comme il l'annonce lui-même, qu'on peut décrire n'importe quelle réalité à partir de n'importe quelle autre et que, par conséquent, les pouvoirs de l'image sont en principe illimités.¹⁵²

¹⁴⁹ *Id.*, « Au cœur du fantastique », *Cohérences aventureuses, Œuvres, op.cit.*, p.837

¹⁵⁰ *Id.*, *Le surréalisme comme univers de signes, Œuvres, op.cit.*, p.233

¹⁵¹ *Id.*, *L'énigme et l'image, Œuvres, op.cit.*, p.373

¹⁵² *Ibid.*, p.375

Rien ne saurait être plus faux ; première imposture : Breton, par morgue peut-être, inverse la précedence et « s'efforce en effet de ramener l'image poétique à un cas particulier du jeu de *L'un dans l'autre*. »¹⁵³ La tradition littéraire se trouve bafouée par un mouvement qui a l'outrecuidance de la remodeler, du moins d'après Caillois, à son avantage : ainsi, le surréalisme invente la métaphore. S'il n'y avait que cela, Caillois pourrait se montrer indulgent ; mais, ce faisant – et s'autorisant de l'interprétation qu'en donne Huizinga dans *Homo ludens* –, Breton fait de toute image une énigme dont on n'est en droit d'attendre aucun sens rationnel, aucune révélation sur le monde ni même à l'intérieur du système du texte tant ces images sont juxtaposées de façon à défier toute analyse structurelle.

Or la métaphore ne peut pas être une énigme : celle-ci possède un « rôle initiatique »¹⁵⁴, certes, comme l'image doit initier aux mystères du monde ; peut-être aussi que l'image « dérive » de l'énigme originelle ; mais il faut bien reconnaître qu' « une révolution décisive a eu lieu. » En effet, « l'énigme est liturgique, immuable, alors que, dès le début, l'image poétique repose, en partie au moins, sur sa valeur de nouveauté, c'est-à-dire de choc. »¹⁵⁵ Seconde imposture : le surréalisme produit des textes qui, par leur caractère énigmatique, ressortissent davantage à la religion qu'à la poésie, s'adressent à la superstition plutôt qu'à la raison. L'énigme n'apprend rien et n'a donc pas sa place dans le poème :

L'énigme sert à vérifier que le postulant se trouve bien en possession d'une connaissance tenue secrète. Par l'image, le poète démontre sa capacité de découvrir entre deux termes quelque rapport à la fois surprenant et

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.376

¹⁵⁵ *Idem.*

convaincant.¹⁵⁶

Contrairement aux images poétiques, les énigmes « ne constituent pas un exercice d'ingéniosité »¹⁵⁷ et la réponse qu'il convient d'y apporter « n'est susceptible d'aucune explication »¹⁵⁸. « Dans un cas », ajoute Caillois, « il s'agit de savoir, dans l'autre de créer. »¹⁵⁹

L'énigme, sur le modèle de laquelle Caillois déclare que le surréalisme pense l'image poétique, n'est pas un « jeu d'esprit » parce qu'elle n'est « pas devinable » : c'est un « mot de passe »¹⁶⁰ que l'on reçoit mais que l'on ne trouve pas. « Souvent même », renchérit-il, « l'énigme et la solution font allusion à des faits anecdotiques vécus par le demandeur et connus de lui seul. »¹⁶¹ Non seulement l'image ainsi conçue déroute-t-elle la raison mais encore est-elle à ce point lyrique qu'elle bascule dans l'autoréférentialité. Que comprendre et qu'apprendre d'une image qui émane d'un inconscient dont l'auteur ne se propose même pas d'ordonner le chaos ?

Le poème surréaliste consiste en une succession d'images agencées de façon non discursive et ces images énigmatiques sont frappées au coin d'une détestable intransitivité. Contrairement aux justes analogies dont la « beauté demeure, quand on perce leur secret »¹⁶², les métaphores dévoyées sont insignifiantes et incommunicables ; elles déroutent la raison comme la sensibilité ; elles vont à l'encontre des « forces de l'homme ». Caillois, s'il n'est, comme nous le verrons, un pur Rhétoricien au sens paulhanien, fait du lieu commun le « trésor commun » de la poésie. « Il est bon d'étonner », accorde-t-il, « mais le simple arbitraire, le seul disparate ne sont rien : il faut étonner

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.378

¹⁶¹ *Ibid.*, p.377

¹⁶² *Id.*, *Art poétique ou confession négative, Œuvres, op.cit.*, p.370

justement »¹⁶³ – pour étonner efficacement, honnêtement, durablement. L'erreur surréaliste est de croire que la surprise fait tout et que le sens est secondaire, et que « strictement tout, en ce domaine, se trouve susceptible d'être ratifié par l'imagination » : il importe, au contraire, que « le rapprochement soit heureux », « qu'il soit *homologable* » et – suprême évidence – « que l'image demeure imaginable. »¹⁶⁴ L'évidence de l'image, sa pertinence analogique, est ainsi l'une des conditions de sa communicabilité et de l'efficacité du poème, l'assurance de sa pérennité ; c'est également le lieu de la communauté des hommes : il ne faut pas dérouter inutilement l'esprit du lecteur par une énigme dont il ne peut trouver la clé.

4- *Originalité*

Le dérèglement de l'image poétique et sa dégradation en énigme provient, selon Caillois, de la surenchère à laquelle l'abandon de la prosodie, le rejet de la discursivité et la célébration de l'autoréférentialité obligent les poètes. Si rien ne subsiste dans ces poèmes que les images et qu'il est malvenu de leur attribuer un sens clair, il faut donc qu'elles étonnent, qu'elles choquent, qu'elles scandalisent la pensée – la fassent littéralement trébucher. Les surréalistes sont Terroristes des lettres, en cela épigones dégénérés du romantisme : tout du poème doit surprendre, ce qui signifie que rien ne saurait être répété.

Il est naturel pour l'inquisiteur Caillois de considérer ce point de vue comme un blasphème abject : l'image, le poème, le monde ne sont faits que des récurrences qui en scandent l'étendue et en exhibent la cohérence. « Il n'est pas question », précise Caillois, « de négliger ici l'importance de la surprise dans l'image : le choc, le plaisir que suscite l'énoncé d'un juste rapport inaperçu et

¹⁶³ *Id.*, *L'énigme et l'image*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.381

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.380

soudain évident »¹⁶⁵ ; mais la surprise n'est pas une fin en soi, et qui la recherche trop exclusivement, pour elle-même, s'engage dans une impasse.

Quand « l'arbitraire, la rareté, le mystère sont les mérites suprêmes », qu'il est déplacé de développer quelque « rigoureux enchaînement de pensées », quand, en un mot, « l'intelligence rougit de ses pouvoirs », quel recours lui reste-t-il sinon « de remonter du rêve ou de la folie une image qui déconcerte et émeuve »¹⁶⁶ ? Une telle image, toutefois, ne peut susciter qu'un étonnement creux et passager – d'autant plus éphémère qu'elle s'ajoute à d'autres qui ne prétendent pas à moins d'excentricité ; une fois l'esprit relevé de son effarement, que reste-t-il d'un poème qui n'a rien voulu dire ?

Le poète imposteur n'en poursuit pas moins la chimère rimbaldienne de « fixer des songes » – ou « des vertiges » ; il « recherche les ivresses des sens, les délires de l'esprit ; comme s'il pouvait peindre ces incendies au moment où ils le consomment, ou en rapporter un tison qui resterait ardent. »¹⁶⁷ Il s'aperçoit, dit Caillois, – ou devrait s'apercevoir, s'il se montrait honnête – que ces « paroxysmes » sont incompatibles avec « l'ordonnance » nécessaire au poème : il est peu probable que « l'éclair [lui] dure », comme le prétend René Char dans *Les Matinaux*, et, de toute manière, celui-ci ne jette pas « une clarté qui permette la contemplation. »¹⁶⁸

Toute de fulgurances, la poésie est vaine : son travail devrait plutôt être un lent déchiffrement. Par litote, Caillois déclare qu'« il ne nuit pas » que la poésie « se détache sur un fond plus terne qui lui donne sa pleine valeur et qu'elle transfigure à son tour. »¹⁶⁹ Dans cette esthétique de la rareté et de l'écart – que Caillois s'attachera ensuite à fonder en nature, l'incluant dans ses théories naturalistes selon lesquelles la dissymétrie ponctuelle brise mais féconde la

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Id.*, *Les Impostures de la poésie, Œuvres, op.cit.*, p.351

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp.350-351

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.363

symétrie générale, ou le surgissement médusant rompt mais donne son sens au mimétisme animal –, la Terreur n'est efficace – n'est justifiable – que si elle dynamise discrètement – et toujours pertinemment – la Rhétorique. « Je ne sais », dit Caillois, dont le discours se fait décidément métaphorique et adéquatement topique lorsqu'il aborde la question de l'originalité, « si réunies les étoiles paraîtraient plus lumineuses : elles ont besoin, pour briller, de la nuit, et de n'être pas trop près l'une de l'autre. »¹⁷⁰

Il y a donc, là encore, imposture, tromperie : une telle démarche est immorale, qu'elle naisse de la négligence surréaliste ou de l'intégrisme symboliste : « que l'artisan du langage ne s'attache donc pas à raffiner outre mesure la matière de son orfèvrerie. »¹⁷¹ De la mesure en toute chose, de la clarté et, surtout, du sens ; l'outrance, l'*hybris*, ne peut que décevoir. Aussi Caillois théorise-t-il l'oxymore de la lente surprise : les vers du poète idéal de l'*Art poétique* « ne surprennent qu'à la longue » ; « rien », en effet, « ne semble d'abord les distinguer du langage ordinaire, puis l'âme s'émerveille que le mot strict, que la syllabe brève et pure lui fassent entendre un discours infini. »¹⁷² De l'aridité du style – dont Caillois trouve le modèle dans la plaine patagonienne bien que, nous le verrons, ce modèle soit parfois très théorique et que Caillois lui-même ne s'astreigne guère à respecter certains de ses propres édits –, de son humilité, de sa mesure prosaïque toute classique jaillit soudain la seule révélation qui vaille la peine : contenue, endiguée, sa force sert « la force de l'homme » plutôt que de l'égarer ; patiemment conçue, sa justesse lui accorde de durer – car c'est la pérennité qui doit former le souci principal du poète.

Cette idée d'une poésie dont le milieu est la prose et qui ne s'en distingue, par écart, qu'à point nommé, c'est le surgissement médusant de l'ocelle, la transe spectrale de la mante, qui rompt l'indistinction mimétique, fascine le prédateur

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p.364

¹⁷² *Id.*, *Art poétique ou confession négative*, *Œuvres*, op.cit., p.371

ou la proie qui croyait d'abord qu'il n'y avait rien à voir et se trouve soudain placé sous emprise. Le pouvoir d'une telle surprise n'en est que plus durable ; cela suppose, d'une part, que le poète n'attende pas de l'originalité qu'elle lui fournisse tous les effets de sa poésie ; en effet, « quand tous y prétend[ent] également », aucun « vers heureux » ne peut plus « luire [...] sur un fond neutre », nécessaire à la réussite du « sortilège »¹⁷³. Cela demande, d'autre part, au lecteur de faire preuve d'une plus grande exigence et d'une plus grande attention au texte.

S'inféoder à la tyrannie de l'originalité ne menace pas seulement l'efficacité du poème ; cette erreur stylistique est, comme toujours chez Caillois, une faute morale. Trouver le lieu commun du poème ne signifie pas cependant, selon Caillois, imiter la tradition : « je n'ai imité personne », prétend son poète, ni « acquiescé par faiblesse au désir du grand nombre et des puissants » ; une extrême servilité n'est pas plus louable qu'une folle iconoclastie. C'est « de [soi] » que le poète doit « tir[er] [sa] règle, [son] principe et [son] goût » – et ce n'est pas un paradoxe mineur que de réclamer du poète, déterminé doublement par la nature et la culture, qu'il tire de sa propre idiosyncrasie la formule de son discours et que de la contrainte et de la conformité jaillisse l'inimitable originalité par quoi se reconnaissent les grandes œuvres de l'esprit. Il s'agit, pensons-nous, d'une vision hybride du style, à la fois – Caillois n'y insiste jamais assez – classique, qui voudrait que le texte, forme et fond, entre en harmonie avec un système culturel – une « civilisation » dit Caillois – concerté, pensé de façon unanime, uniforme, et que tous les arts concourent à affermir ; et d'une vision anthropologique, pour laquelle, comme le dit Buffon, « le style est l'homme même ». C'est, comme souvent, dans le paradoxe, dans l'entre-deux que fleurit, chez Caillois, une idée qui ne saurait choisir et abandonner un privilège certain, fût-il âpre, pour un gain douteux.

¹⁷³ *Id.*, *Les Impostures de la poésie*, *Œuvres*, *op.cit.*, pp.345-346

Nous remarquons que Caillois cherche, une nouvelle fois, une voie médiane entre Terreur et Rhétorique. Le poète doit donc être humble, se cacher dans la trame de son texte, veiller à ce que celui-ci respecte, en ses analogies, les lois morphogénétiques de la nature et, dans sa composition, la mesure, la clarté, la pérennité minérales ; mais, à la faveur d'un surgissement – et sans jamais déroger à la justesse –, il lui faut se montrer assez original, assez neuf pour éveiller l'intérêt du lecteur et enrichir sa perception. L'originalité ne doit pas être poursuivie pour elle-même ; elle ne saurait constituer un critère d'évaluation légitime de la légitimité d'une œuvre. Caillois préfère toujours un poème juste mais plat à la plus flamboyante des logomachies ; en aucun cas il n'accepte que l'on sacrifie la pertinence du poème à l'enthousiasme qu'il suscite ou qui le suscite ; un principe moral d'honnêteté surplombe tous les impératifs stylistiques. Aussi, le poète doit-il puiser dans ses goûts personnels la matière de son style mais sans jamais « outrer leur différence et sans [se] séparer arbitrairement des autres poètes ou des autres hommes » ; car voilà le grand danger qu'il y a à se montrer trop personnel, trop subjectif, trop Terroriste : fermer à la communauté des hommes l'entrée du lieu commun qu'est le poème. « J'ai pensé », poursuit le poète, « qu'il était de meilleures façons et de moins courtes de montrer ma sincérité ou mon indépendance. »¹⁷⁴ Il ne doit pas, à l'inverse, par raideur Rhétorique, tirer orgueil de sa « maîtrise » mais la « dissimul[er] », « cach[er] [ses] audaces » pour que, si celles-ci ne sont découvertes et appréciées que par les plus avertis, tous les lecteurs profitent de son texte. « Je ne me suis pas proposé d'être inimitable. [...] Si personne ne peut m'imiter, c'est seulement ma récompense. »¹⁷⁵

L'originalité, si Caillois la reconnaît comme nécessaire, n'en demeure donc pas moins suspecte à ses yeux : le poème ne doit pas mettre en scène son auteur mais le monde – et révéler de celui-ci, au lecteur, des évidences cachées. C'est

¹⁷⁴ *Id.*, *Art poétique ou confession négative*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.370

¹⁷⁵ *Idem.*

péché d'orgueil et tromperie que d' « abus[er] de la réputation attachée à [son] art pour éblouir les humbles et les crédules »¹⁷⁶, que de se « glorifier de [sa] hardiesse » et de « la recommander comme principe »¹⁷⁷, que de « chang[er] par caprice le sens des mots »¹⁷⁸ ; le poète qui veut « avoir le cœur pur »¹⁷⁹ doit, au contraire, « étudi[er] [son] métier avec patience et modestie. »¹⁸⁰ S'il n'obéit, dans son art, qu'au seul « souci de prouver constamment [qu'il est] poète » et ne compte que sur le scandale, il ne pourra toucher aucun lecteur, « sauf ceux que le scandale seul sait éveiller ou qui se scandalisent avec ostentation »¹⁸¹. Égoïste, le poète « déconcert[e] en vain » qui ne parle que « d'émeutes, de monstres et de prodiges, de toute chose flamboyante et aberrante qui flatte l'oisif et l'égoïste. »¹⁸² Il se sépare alors des hommes, stérilise son discours en le fondant sur le solipsisme et l'autoréférentialité et, en fin de compte, ne se voit plus offrir d'autre rôle que celui d'amuseur public.

5- *Lyrisme*

C'est pourquoi, enfin, les excès du lyrisme – avec la licence, la vaticination et le non-sens, l'arbitraire de l'image, l'autotélisme du texte et la tyrannie de l'originalité – comptent au nombre des péchés capitaux de la poésie. Caillois, dès 1934, motive sa rupture avec le surréalisme au titre d'une divergence de vues sur la part biographique de l'œuvre. Il lui est « insupportable », prétend-il, « d'être compromis [...] par la poésie biographique qui prend une place de plus en plus grande dans la production surréaliste. »¹⁸³ C'est d'abord qu'en ces temps

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.369

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.371

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.372

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.370

¹⁸¹ *Ibid.*, p.372

¹⁸² *Ibid.*, p.369

¹⁸³ *Id.*, « Intervention surréaliste (divergences et connivences) », *Cases d'un échiquier, op.cit.*, p.224

individualistes, « il semble [...] naturel de se croire poète. Beaucoup du moins l'imaginent » tant « l'habitude lyrique renforce en eux cette conviction simple » qu'« ils ne ressentent pas de sentiments qu'ils n'estiment devoir confier aux vers. »¹⁸⁴ L'épanchement est une mauvaise habitude dont il ne faut rien attendre de bon en termes poétiques : tout le monde, dit Caillois, ne peut pas être poète ; le droit d'écrire se trouve évidemment au centre de sa pensée et le premier devoir de la déontologie qu'il propose aux poètes est de légitimer sa parole. Le problème est que, dans la poésie « plus qu'ailleurs, on paraît convaincu que la sincérité tient lieu de tout effort et de tout mérite. »¹⁸⁵ Il suffirait de s'exprimer sincèrement pour gagner le droit de s'exprimer ; voilà une façon bien paresseuse de juger d'une activité qui, selon Caillois, engage la vie de l'homme et le sens de la communauté. Le poète doit être de ces « clercs », de cette communauté des « forts », de cette élite – car les conceptions cailloisiennes sont indubitablement élitaires – et « le premier venu »¹⁸⁶ n'a pas droit à la parole.

La sincérité n'est, pas plus que l'originalité, un critère permettant de légitimer l'expression ; « car qui n'aime ? Qui ne souffre ? Qui ne s'émeut ? Il n'est pas de sort plus commun. Mais il est beau que l'art s'ajoute à cette agitation et parvienne à la gouverner »¹⁸⁷. Rien de plus commun, en effet, que de sentir et ressentir ; mais cela ne fait pas un poème, contrairement à ce qu'ont pu croire certains héritiers – notamment surréalistes – d'un romantisme selon Caillois dévoyé. L'art – c'est-à-dire l'artifice rhétorique, les règles prosodiques, l'intention de l'auteur qui ne renonce pas au privilège de choisir – seul ne fait pas le poème ; mais la sensation, le sentiment seuls ne peuvent être exprimés efficacement que sous la contrainte de l'art. La sincérité est donc nécessaire mais non suffisante ; or, constate Caillois, « voici beau temps que les poèmes qui paraissent sont

¹⁸⁴ *Id.*, *Les Impostures de la poésie, Œuvres, op.cit.*, p.345

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.348

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.344

presque exclusivement lyriques et le lyrisme ne [lui] plaît guère » ; il pense en effet « que l'artiste doit se dissimuler davantage derrière son œuvre. »¹⁸⁸ Comment, en effet, un poème plein de son auteur – et plein de lui uniquement, et d'abord de la part de lui-même qui lui est la plus obscure – pourrait-il offrir quoi que ce soit au lecteur et, plus généralement, à l'humanité ? En 1954, dans l'« Avertissement » liminaire à sa *Poétique de St-John Perse*, il met à mort l'auteur qu'il étudie, faisant « à peu près comme si [celui-ci] n'existait pas ». C'est que ce motif de la désindividuation, cet effacement délibéré du sujet lyrique, sert notamment, nous le verrons, à prouver l'hypothèse d'une esthétique généralisée, d'un « esclavage consenti » du créateur aux lois de la nature. L'effacement subjectif permet également d'augmenter l'efficacité du poème en créant ce « fond neutre » de Rhétorique d'où le sujet, souvent Terroriste, peut surgir ; de conjurer la tentation autotéliste, de laisser passer en soi la nature et de la mettre au centre du poème. L'idée qu'il existe quelque chose comme un « lyrisme objectif » – une *tendance*, comme Caillois aime à en déceler, de la nature à l'expression de soi mais aussi une détermination naturelle des éléments qui, dans l'imagination de l'homme, dans sa poésie, agrègent les sentiments et forment un « foyer naturel », un catalyseur presque sacré, un signe (comme les surréalistes, bien complaisants en la matière, en trouvaient partout) qui fasse signe à tous –, cette idée tend à objectiver les marques de la subjectivité, à juger des éléments de la poésie comme l'on s'accorde sur les découvertes de la science, par l'expérimentation et le consensus. Ce n'est pas sur l'individualité du poète que se fonde l'efficacité de l'expression lyrique mais sur l'attention qu'il porte aux signes que la nature tend à tous les hommes et qu'il lui faut exploiter dans ses œuvres. La véritable catharsis lyrique est à ce prix – et l'auteur, dissimulé dans la trame de la nature, de l'imagination, du texte, est une force cachée (comme l'est, nous le verrons, la nature, ou comme le sont les sociétés secrètes qui fascinent Caillois), une

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.345

intention dépourvue de subjectivité, qui n'exprime pas ses sentiments personnels mais ceux de tous les hommes. Il s'agit, dit Caillois, « de dire ce que tout le monde éprouve, mais d'une façon dont personne ne l'ait encore fait et qui en même temps parle avec éloquence au cœur de chacun. » Une telle « réussite » tient assurément du « miracle »¹⁸⁹ et il est aussi malhonnête de la dépriser que de la galvauder.

Le lyrisme tel que l'entend le surréalisme – paroxysme autotélique d'un poème énigmatique dont il n'est pas sûr qu'il fasse sens pour celui-là même qui l'a écrit et n'ose plus s'en tenir garant – est donc la dernière des impostures dénoncées par Caillois. Il repose sur une recherche quasi-unanime « de signes à la fois intimes et bientôt convenus » qui semblent « conjuguer une fatalité d'isolement au moyen d'un incoercible prurit d'ostentation. » Son orgueil, son excentricité, son incommunicabilité le condamnent à demeurer lettre morte : il n'est que « complaisance opiniâtre aux simulacres personnels » dont Caillois « ignore ce que l'avenir retiendra » sinon peut-être, comme il le suggère, « une variété d'infantilisme laborieusement sophistiqué par l'âge mûr »¹⁹⁰, un jeu dépourvu de règles et donc de substance et qui ne peut qu'amoindrir les forces que l'homme oppose péniblement à l'entropie.

La « confiance » que livre Caillois dans les *Impostures*, selon laquelle il s'est « toujours senti plus disposé à combattre la poésie qu'à [s']y abandonner »¹⁹¹, n'est, en définitive, pas très honnête elle-même, et peut-être est-elle une imposture. Il n'est pas téméraire d'affirmer que la poésie constitue conjointement le sommet de la création artistique et l'horizon de toute son œuvre. Ce n'est pas elle qu'il morigène que les auteurs qui, selon lui, en ont perverti la justesse et l'ont ainsi détournée de sa vocation humaniste – un

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.348

¹⁹⁰ *Id.*, *Le surréalisme comme univers de signes*, *Œuvres, op.cit.*, p.230

¹⁹¹ *Id.*, *Les Impostures de la poésie*, *Œuvres, op.cit.*, p.345

humanisme sourcilleux dont l'âpreté garantit la réussite et fédère la communauté des hommes. Par amour pour la poésie, Caillois châtie les poètes qui, au lieu de l'effort, de la rigueur nécessaires à assurer la pertinence et la pérennité du discours, se contentent – et demandent à leur lecteur de se contenter – d'une « promesse de vaine pâture ».

Le danger que présentent ces impostures réside dans l'apparente liberté qu'elles promettent et de laquelle elles procèdent, semblant la célébrer : en effet, leur scandale même demeure concevable, et « la création poétique s'accommode admirablement de pareils jeux de miroirs » ; mais cette « facilité » dont il est bien naturel qu'elle « s'enivr[e] » recèle un grand « péril ». L'homme, Caillois en est intimement persuadé, n'est pas libre mais tout pétri de nécessités : seule son intention le distingue et en répudier l'apanage constitue la pire des défaites. Aussi, « parvenue à l'extrême de la liberté », l'expression poétique doit-elle opportunément opérer une révolution qui peut paraître réactionnaire et « invent[er] à son usage des règles enfin sévères pour le déchiffrement du palimpseste du monde »¹⁹². C'est là son objectif : rendre la nature – et l'homme dans la nature – plus sensibles à l'homme et, partout où elle le peut, empruntant à toutes les disciplines qui lui sont inféodées, déployer les analogies qui assurent la cohérence de l'univers. La poésie doit donc, affirme Caillois, « découvrir en dehors de notre esprit, toujours pressé de s'abuser, la législation itérative de la totalité où nous sommes partie, qui nous inclut et nous comprend, que nous nous efforçons de comprendre à notre tour, à la façon spéculaire de minuscule lentille concave qui nous est échue. »¹⁹³ Instrument de connaissance, parole de vérité, « entreprise méticuleuse », elle ne peut jamais qu'espérer effleurer, à la manière des asymptotes « qui sont courbes qui s'approchent sans s'atteindre jamais » cette véritable « surréalité » qui est la structure intime et globale, fractale, d'un univers tissé. Dans cette perspective, Caillois prétend n'avoir jamais « cessé

¹⁹² *Id.*, *Le surréalisme comme univers de signes*, *Œuvres, op.cit.*, pp.233-234

¹⁹³ *Idem.*

d'être surréaliste » et qu'il le fut « avant de le devenir », préférant cependant la science à la mystique, la raison au délire, s'appuyant « en la quête philosophale » de la poésie plutôt « sur la lucidité de Platon et sur la leçon reçue de la grille de Mendeleïev » que sur « la tradition parallèle, sur les Tables d'Émeraude et sur Hermès Trismégiste. »¹⁹⁴ La poésie ne doit donc pas attendre des démarches spontanées et violentes de la nature – dont c'est là, pour Caillois, l'aspect végétal à quoi ressortit une imagination dont on a lâché la bride – qu'elles lui montrent la voie : au contraire, « dans sa patience : sa force ; dans sa rigueur : sa gloire. »¹⁹⁵ Elle n'est pas non plus une religion, une mystique.

Cette imposture est une « trahison des clercs », car le poète, s'il n'est mage ni oracle, est bien ce *pontifex maximus*¹⁹⁶, ce grand pontonnier qui jette sur l'abîme de l'ignorance – quand les surréalistes, pour Caillois, révèrent celui-ci – des passerelles qui laissent circuler le sens. Trésor commun, sacré efficace, la poésie doit rendre le monde intelligible – et toute la démarche axiologique de Caillois consiste à édifier le système des valeurs – proscriptions et prescriptions – qui la sauveront de l'inanité.

La poésie devrait être, selon Caillois, un instrument de connaissance – des mécanismes de l'inconscient, de l'imagination, des « corrélations dissimulées, mais existantes dans la nature » –, un « document ». Plus que jamais obsédé par elle, Caillois ne la malmène, ne la dissèque que pour mieux la comprendre, et comprendre l'ascendant qu'elle exerce, malgré tout, sur lui – qui n'admet que « l'étude rigoureuse de l'imagination ».

Ce désir de resacraliser la littérature, d'élucider son impensé, d'en « récuser [les] prestiges parasites et [les] charmes trompeurs »¹⁹⁷, Caillois

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Id.*, « Le grand pontonnier », *Cases d'un échiquier, Œuvres, op. cit.*, pp.335 seq.

¹⁹⁷ *Id.*, *Les impostures de la poésie, Œuvres, op. cit.*, p.347

l'emportera en Argentine où, ayant suivi l'artiste et mécène Victoria Ocampo, la guerre le surprend. Ocampo lui permettra d'éditer *Les Lettres françaises* en supplément à sa revue *SUR*, d'organiser ainsi, outre-Atlantique, une résistance de l'esprit ; c'est peut-être son activité d'éditeur, la fréquentation des textes et des poètes – Supervielle, Saint-John Perse, surtout, Breton lui-même –, qui amorcera, durant son exil involontaire, son « retour » à la littérature, qui causera à la « parenthèse » sa première « fêlure »¹⁹⁸.

C'est à ce déracinement – à la guerre, à l'exil en un pays dont il maîtrise mal la langue et dont les larges et rudes espaces patagoniens l'ont ébranlé – que Caillois, dans *Le Fleuve Alphée*, attribue son retour à la question littéraire : l'entêtement à survivre que manifeste « l'espèce transitoire », la ténacité fragile de la culture et de ses réalisations l'émeuvent profondément, témoignent à ses yeux d'un privilège dont on ne peut accepter que les forces aveugles – de la nature, du fascisme – le mettent en péril. L'auteur entrouvre, une première fois, la « parenthèse »¹⁹⁹, perce – « malgré [lui] », prétend-il – la « bulle »²⁰⁰ de « l'imprimé » dans laquelle il avait jusque-là circulé et qui, hormis quelques excursions ponctuelles, contiendra son œuvre pour longtemps encore :

Je fus si frappé par une randonnée en Patagonie que je ne pus m'empêcher de jeter sur le papier quelques-unes des impressions que j'y avais ressenties. Le jour où je les publiai, épurées cependant de tout détail anecdotique ou pittoresque

¹⁹⁸ Laurent JENNY, « La fêlure et la parenthèse », *Roger Caillois, Les Cahiers de Chronos, op. cit.*, pp.350 seq.

¹⁹⁹ « Tout semblait au contraire tracé d'avance. Je n'avais qu'à continuer sur la même lancée et ajouter les livres les uns aux autres, ce que je fis et m'applique encore à faire, mais en déviant de plus en plus de mon propos initial. Petit à petit, j'en suis même arrivé à tenir la presque totalité de mes recherches et travaux pour une gigantesque parenthèse, que j'ai laissée se refermer sur moi, qui aura duré presque toute ma vie et à laquelle appartiendraient presque tous mes livres. [...] Ce qui me paralysait si fort, c'était la toute-puissance de la parenthèse, l'espèce de terre sacrée qu'elle exerçait sur moi. Je ne consentais à rien écrire qui ne fût vérifiable et que je n'eusse moi-même vérifié, ce qui revenait à dire : que j'eusse lu quelque part. Je ne soupçonnais pas que cet extravagant rigorisme signifiait pratiquement que je ne voulais rien écrire qui ne fût emprunté à un autre livre. », Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op. cit.*, p. 111

²⁰⁰ La bulle, « l'univers second, en partie réel, en partie fictif, qui finit par isoler de l'astéroïde de terre et d'eau où il émergea bon dernier. », *Ibid.*, p.164

pour donner à mes pages la même nudité que celle de la contrée qu'elles s'efforçaient de décrire, ce jour-là, je devins écrivain malgré moi. J'avais l'amère conviction d'abjurer la foi qui donnait un sens à mon ascétisme et que j'aurais eu d'ailleurs le plus grand mal à définir. [...] Je me remis rapidement à mes analyses de sociologie des religions, des guerres ou des littératures. [...] Il reste qu'une première fois, j'avais décroché de l'imprimé. J'avais renié la parenthèse.²⁰¹

Il compose donc *Patagonie*, « texte renégat » car frappé au coin de la recherche poétique, par lequel il rend hommage à l'homme, « cet être acharné », et reconnaît sa dette envers la « civilisation » :

Comblé de richesses et né dans l'entrepôt même où l'histoire les amassa, je suis trop redevable aux hommes pour mépriser leurs travaux et m'abstenir d'y prendre part. Je dois, comme fit chacun d'eux, apporter au trésor commun, à force de décence et de rigueur, un jour heureux, la chance aidant, une minuscule paillette. Alors seulement, je ne me sentirai plus parasite ou imposteur, mais me tiendrai bien droit à ma place et dans mon rang. Je pourrai traiter toutes les œuvres de l'homme d'égal à égal. J'aurai même conquis le droit de m'en éloigner et de voir comment, jusqu'à les faire disparaître, les rapetisse la distance.²⁰²

Mais si Caillois envisage de consentir à nouveau quelque crédit aux productions littéraires, le ton, le lexique employés sont ceux d'un âpre moraliste : « gage » de la grandeur de l'homme, la littérature, si elle veut s'opposer durablement aux forces dissolvantes de la barbarie et d'une nature dont le foisonnement menace – et dont procède l'exubérance imaginative –, doit se placer sous le signe de l'aridité, revendiquer la sévérité minérale de cette « contrée toute d'espace et d'appel qui compose sur le sol un site comme il

²⁰¹ *Ibid.*, pp.112-113

²⁰² Roger CAILLOIS, *Patagonie, Œuvres, op. cit.*, p.393

faudrait avoir l'âme »²⁰³. Caillois exhorte l'homme, c'est-à-dire le poète, à tendre « vers le dénuement à travers l'excès des encombrantes richesses qu'il doit à son ardeur et à son génie », à aller « vers la pauvreté, délaissant les talents et les vertus même qu'il lui a coûté le plus d'acquérir. »²⁰⁴ L'aridité du paysage, sa violence contenue, sont érigées en modèles pour l'écriture. Stéphane Massonet relève, à ce propos, que « le passage d'une économie de la dépense, fondée sur une théorie du sacrifice, à une économie de la rareté se traduit non seulement par une défense de la littérature devant les excès qui la guettent (et dont *Babel* se devait de formuler un des inventaires les plus complets), mais également par la tentation de déjouer le sacrifice auquel Caillois avait précédemment voué l'entreprise littéraire. »²⁰⁵

D'une remarquable négativité, l'atticisme que promeut Caillois à cette époque – dans *Les Impostures de la poésie*, mais aussi *Vocabulaire esthétique*, *Babel*, *Art poétique ou confession négative* – recommande moins qu'il ne proscriit : toujours arc-bouté contre une littérature en quoi il vient pourtant de reconnaître l'un des signes distinctifs de la grandeur humaine, celui qui, avant de se faire « mystique de la matière » s'est voulu « ascète » de la littérature, ne consent à définir celle-ci que sur le mode apophatique, par crainte, peut-être, de succomber à nouveau à la tentation d'écarter la parenthèse. Puisque, ainsi que l'a montré Laurent Jenny, la carrière de Caillois s'inaugure par une rupture et que c'est à travers elles, à travers leur relation symbolique, qu'il exorcisera ponctuellement ses doutes, qu'il relâchera un peu de la tension qu'engendre cette dynamique d'attrait-répulsion qui modélise son rapport à la chose littéraire, c'est au surréalisme – encore – qu'il imputera, dans la préface qu'il donne, en 1978, à la réédition de *Vocabulaire esthétique*, la sévérité critique dont il se pare :

²⁰³ *Idem.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p.392

²⁰⁵ Stéphane MASSONET, « Le retour et les détours de la fiction », *Europe*, *op. cit.*, p.157

C'étaient des ouvrages dictés par les chocs en retour de mon appartenance au groupe surréaliste, dont je ne pouvais encore mesurer l'influence décisive qu'elle devait avoir sur ma sensibilité.

Mais l'Académicien d'ajouter aussitôt :

Je suis resté en revanche parfaitement conscient des périls que présentent pour la cohérence et pour la lucidité, la candeur éblouie de plusieurs des thèses fondamentales du mouvement.²⁰⁶

Selon Caillois – mais il s'agit là d'une position on ne peut plus classique – la liberté du créateur n'est jamais si médiocre que lorsque, confondue avec le leurre de la spontanéité, elle donne l'impression d'être complète, que lorsque l'auteur se refuse à un « esclavage consenti », à une « servitude volontaire » qui conférerait à son œuvre une dimension proprement humaine – et admirable. Caillois entend ainsi développer une morale de la forme, garante du tranchant et de la pérennité lapidaires du poème.

Si l'imagination se situe dans la continuité de la nature, hypothèse essentielle de « l'esthétique généralisée » que postule Caillois, l'art ne peut se satisfaire de ces foisonnements indistincts²⁰⁷, de cette « invite à l'impudence »²⁰⁸ que lui adresse la luxuriance végétale ; la démarche créatrice est un procédé de raffinement, de cristallisation, et le créateur, un « artisan du langage »²⁰⁹, un « ouvrier »²¹⁰ du verbe. Il faut au poète se soumettre à une double contrainte : d'une part, ses images doivent être « justes », son art ne doit pas indûment ajouter au monde empirique dont les apparences, les résurgences, les cohérences

²⁰⁶ Roger CAILLOIS, *Babel*, précédé de *Vocabulaire esthétique*, « Folio essais », Gallimard, 1996, p.13

²⁰⁷ « Je trouvais instinctivement dans la rigueur du langage un garde-fou salutaire contre la complaisance des idées. », Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée*, *Œuvres, op. cit.*, p. 114

²⁰⁸ *Id.*, *Les impostures de la poésie*, *Œuvres, op. cit.*, p.344

²⁰⁹ *Ibid.*, p.364

²¹⁰ *Ibid.*, p.358

fournissent un répertoire canonique auquel nul ne saurait contrevenir. La nature, d'autre part, qui se prolonge en l'homme à travers ce qui s'est substitué à son instinct, c'est-à-dire en son imagination, la nature doit être soumise à une féroce discipline. Le poète ne doit pas s'abandonner à écrire sous la dictée de la « Pythie », laisser divaguer « la bouche d'ombre », mais faire preuve de maîtrise, « exprimer tout et seulement ce qu'il désire. »²¹¹ S'inscrivant dans le monde, le poème n'a de valeur que celle que lui confère le travail du poète, une tâche laborieuse mais nécessaire à la perpétuation – du moins provisoire – de ce qui constitue le plus émouvant des éphémères édifices élevés par « l'espèce transitoire » : la littérature.

²¹¹ *Ibid.*, p.347

II- Une conception de la Nature

A- Brève histoire d'une notion

Lancé sur la piste de l'imagination, tourmenté par ses prestiges et ses vertiges, ses réussites et ses échecs, Caillois veut en débusquer l'origine et en circonscrire les pouvoirs. On peut soutenir que l'effort théorique qu'il déploie l'est toujours en direction d'une élucidation des conditions de la pensée et de son expression, notamment poétique – d'une justification sévère des usages de l'imagination. Une sympathie profonde, pense-t-il, unit l'imagination aux phénomènes, aux signes que présente la nature – et l'étude de telles sollicitations de l'esprit par le monde doit faire l'objet non d'une littérature frivole mais d'une science de l'expérience vécue, d'une « phénoménologie » ou, comme il le dira ensuite, d'une « logique de l'imaginaire »²¹². « Tous mes livres », avoue-t-il donc dans *Cases d'un échiquier*, « sont ainsi des analyses des données, des ressorts, des effets de l'imagination »²¹³, précisant d'ailleurs qu'à cette période dernière de son parcours, il s'« intéresse beaucoup moins [...] aux résultats de l'imagination » et s'« interroge plutôt sur ses sources, ses démarches, ses ressorts. »²¹⁴

Les « sources » de celle que l'on a pu nommer « la reine des facultés » se trouvent dans « la nature : seul registre, seul répertoire, inspiration manifeste ou occulte, tenant et aboutissant total, norme subreptice, table de référence latente et exclusive »²¹⁵. Comprendre de quelle manière l'imagination exprime sa vérité et ses égarements dans la poésie, c'est comprendre comment la nature – ses formes et leur genèse, les êtres et les choses qui la peuplent, les principes qui la

²¹² Roger CAILLOIS, *La Pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire*, 1973, *Œuvres*, op. cit., p. 949

²¹³ *Id.*, « Intervention surréaliste (divergences et connivences) », *Cases d'un échiquier*, op.cit., p.212

²¹⁴ *Id.*, « Cent ouvrages pour une bibliothèque idéale », *Cases d'un échiquier*, op. cit, p.224

²¹⁵ *Id.*, *Cohérences aventureuses*, *Œuvres*, op. cit., p.824

soutiennent et qui assurent une cohérence où l'homme s'inscrit – sollicite, originairement, l'imagination elle-même. Oblique, la pensée traverse alors les disciplines, recompose les taxinomies, opère des rapprochements audacieux, entrelace les figures du monde et de l'homme, *kosmoi* fraternels, sur la trame évanescence de l'analogie. L'intelligence poétique de Caillois est, avant tout, une pensée de la nature, une pensée de l'image et des analogies d'abord visuelles qui assurent la continuité de l'univers, de l'esprit et du texte. Ainsi, la vérité du poème provient non de sa signification – le sens est absent de l'univers cailloisien – mais de sa justesse, de l'adéquation de ses images avec les formes du monde. Si la poésie, selon Caillois, fonctionne comme métonymie de la littérature, l'image est métonymie de la poésie. Pour être juste, la forme doit se répéter, de la nature au texte, à travers les règnes et les métaphores, assurant ainsi, par réduplication, la cohérence de l'ensemble. Pour être efficace, l'image doit surprendre mais non pas étonner ni stupéfier : il lui faut opérer un rapprochement analogique neuf mais sûr, dont l'exactitude assure la pérennité. Pour être vrai, le poème doit publier les vertus de l'homme et les faire durer.

À lire l'œuvre obstinée, spiralaire, de Caillois, il est malaisé de se former une image philosophiquement nette de la nature tant elle semble emprunter à plusieurs traditions, parfois incompatibles. La voie cailloisienne, ici comme ailleurs, signe son originalité d'une hybridité certaine, et d'une propension non moins certaine à l'ambiguïté, à l'indécidabilité. Il importe toutefois, nous semble-t-il, de dessiner les contours de l'idée de nature, de déterminer de quelles aubaines et de quels dangers, de quels pouvoirs elle est le signe dans une œuvre qui proclame sa prééminence.

Il faut reconnaître que Caillois, s'il brandit régulièrement l'égide de quelques « Grands antécédents » – souvent les mêmes – dont sa période surréaliste lui a donné le goût, se montre en revanche assez peu disert sur les principales influences qu'a subies sa pensée, comme il répugne à définir – si ce n'est marginalement et de façon fragmentaire – les idées séminales de sa théorie.

C'est un esprit dont l'assentiment est aussi secret que violente et haute la réplique ; son héritage paraît ainsi bien peu *positif*. Aux hommes, d'abord, il prétend préférer leurs textes – allant même jusqu'à faire de son poète d'élection, dans l' « Avertissement » liminaire de l'étude qu'il lui consacre, « à peu près comme s[il] n'existait pas »²¹⁶ – et, dans ces textes, les idées, avant que de prétendre, au terme de son parcours, que « [...] ce ne sont pas les idées qu'il aime, mais les données du monde, les appels des larges pans des ténèbres derrière lesquels l'univers dérobe vite ses lois et ses manières, la pénombre où il dissimule les modèles de ses rouages comme la source des énergies qui les meuvent. »²¹⁷ Penser le texte équivaut donc à penser un système langagier, s'insérant dans – émanant d'– une structure imaginaire, ayant part elle-même à la cohérence générale de l'univers en ses « données », ses phénomènes, ses lois et leurs manifestations.

La nature ne va pas de soi, ni ce que sa conception – ses conceptions, tant la définition en est d'abord double pour Caillois, mais encore dynamique, sujette à reprises appuyées et discrètes palinodies – doit à l'histoire de la pensée occidentale. Aborder ce thème nous incite à dresser, dans la mesure de nos moyens et les bornes de ce travail, une généalogie de la pensée cailloisienne, pensée, plus que tout autre, peut-être, fondamentalement et ostensiblement – et indocilement – *héritière*. Nous ne saurions évidemment pas prétendre à l'exhaustivité mais simplement à recenser les items de constellations idéelles dont la carte nous orientera dans le texte cailloisien. Nous examinerons donc desquelles de ces conceptions Caillois nous semble le continuateur, l'augmentateur, et quelles inflexions – quelles subversions souvent – il fait subir, comme à son habitude, aux idées et méthodes qu'il dénigre ou perpétue.

L'ouvrage de Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis*, constituera, pour ce chapitre, notre principale référence, qui se présente comme « un ouvrage historique [...]

²¹⁶ *Id.*, « Avertissement », *Poétique de St-John Perse*, *op.cit.*, p.7

²¹⁷ *Id.*, *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, p.8

qui ne retrace l'évolution des attitudes de l'homme à l'égard de la nature que dans la perspective de la métaphore du dévoilement »²¹⁸, métaphore à laquelle il nous semble que souscrit la pensée cailloisienne dans son rapport avec le concept de nature – du moins à partir de laquelle souvent cette pensée-là se pense. Nous en suivrons l'itinéraire, confrontant synthétiquement les principaux jalons de cette pensée occidentale de la nature aux postulats cailloisiens. Il nous faudra donc dire, en temps voulu, par quels moyens, quelles méthodes, suivant quelles traditions et poursuivant quels desseins, Caillois, opiniâtement, entreprend d'effeuiller la déesse.

1- De la phusis à la nature

a- Phusis

À la nature, le *Dictionnaire des concepts philosophiques* consacre un assez long article : du latin *nascor*, « naître », elle est d'abord le « principe interne de croissance d'un être et par extension, l'ensemble des êtres et des réalités présents dans le monde et dont la production ne relève rien d'humain ». Le rédacteur de l'article, Vincent Bontems, précise d'ailleurs que « la notion de nature étant équivoque, il est nécessaire, afin de fonder clairement le discours, d'en déterminer logiquement les différents sens »²¹⁹. Ainsi, tout à la fois, le terme désigne « l'origine des choses, leur naissance, le fait qui les génère, la réalité dans laquelle elles surviennent, et l'ensemble de ce qui est né ».²²⁰ Elle est donc tout ensemble essence et processus, être et devenir.

L'ouvrage de Pierre Hadot, quant à lui, se présente, nous l'avons dit, comme l'histoire d'une métaphore, celle du dévoilement des secrets de la nature,

²¹⁸ Pierre HADOT, « Avant-propos », *Le Voile d'Isis*, Gallimard, « Folio Essais », 2004, p.16

²¹⁹ Vincent BONTEMS, « Nature », in Michel BLAY (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Larousse, 2009, pp.546-552

²²⁰ *Ibid.*, pp.546-552

d'un aphorisme célèbre, *phusis krupthestai philei*, et de contresens féconds²²¹. Si nous désirons comprendre ce qu'est la nature et en quoi ce concept opère chez Caillois, il nous faut donc, brièvement, remonter à cette *phusis* d'après quoi on a baptisé l'étude scientifique des phénomènes de l'univers matériel.

Ce que nous nommons nature, tout du moins certaines des significations que subsume pour nous ce terme, était donc connu des Grecs sous le nom de *phusis*, mot éminemment polysémique mais qui, à l'époque d'Héraclite, « ne signifie certainement pas la Nature comme ensemble ou principe des phénomènes » mais, « d'une part, la constitution, la nature propre à chaque chose, et d'autre part, le processus de réalisation, de genèse, d'apparition, de croissance d'une chose ». La *phusis* est donc alors ce qu'elle demeure aujourd'hui, la nature, l'essence d'une chose, une ou plusieurs de ses qualités propres qui la distinguent et la définissent, ce que la scholastique médiévale a également pu nommer sa *ratio* : ainsi, selon Caillois, « il est dans la nature de la philosophie de ne pas progresser : elle apparaît comme une mise au point toujours à recommencer »²²² ; ou ailleurs, « dès qu'on interroge la nature de l'inspiration, on aperçoit qu'elle ne fait jamais que restituer. »²²³ Quant au principe de croissance interne au phénomène, Caillois, comparant les mérites de la nature et de l'art, affirme des végétaux que « chacun s'est développé suivant une loi personnelle et immuable déjà toute dans la graine et dont les différents articles se sont révélés à leur heure »²²⁴, mode germinatif de développement dont Caillois abhorre la séduction trompeuse et dont il veut détourner l'art.

Il semble donc que cette polysémie antique ne soit pas éteinte dans la langue de Caillois mais que s'il reconduit, à première lecture, l'opposition entre la nature et la *tekhne*, Caillois voit dans la *praxis* humaine moins un acte

²²¹ « [...] écrire l'histoire de la pensée, c'est parfois écrire l'histoire d'une suite de contresens. », Pierre HADOT, « L'aphorisme d'Héraclite », *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.35

²²² Roger CAILLOIS, « Une idée du classicisme », *Cases d'un échiquier, op.cit.*, p.205

²²³ *Id.*, *Les Impostures de la poésie, Œuvres, op.cit.*, p.356

²²⁴ *Ibid.*, p.341

d'assujettissement de la nature qu'une excroissance²²⁵, qu'une expression particulière, originale parce que faillible, intentionnelle, de « tendances » universelles. Nous reviendrons cependant, en temps voulu, sur ces notions ; car c'est de l'aphorisme d'Héraclite que nous parlions, des sens qu'il a pu receler pour ses contemporains et des contresens par quoi il s'est imposé dans la culture.

b- Sentence héraclitéenne

Héraclite d'Éphèse, vers l'an 500 avant notre ère, aurait déposé dans le temple d'Artémis un ouvrage énigmatique d'où saillait une phrase non moins abstruse, pour être concise, trois mots que l'on traduit habituellement par : « La Nature aime à se cacher ». Pierre Hadot postule que tel ne fut pas le sens que lui accordait son auteur et, au terme d'une enquête philologique, détermine cinq traductions possibles, dont les deux dernières, à sons sens, « sont probablement les plus proches de ce qu'a voulu dire Héraclite, parce qu'elles ont ce caractère antithétique qui est caractéristique de sa pensée » :

1. La constitution de chaque chose tend à se cacher (= est difficile à connaître).
2. La constitution de chaque chose veut être cachée (= ne veut pas être révélée).
3. L'origine tend à se cacher (= l'origine des choses est difficile à connaître).
4. Ce qui fait apparaître tend à faire disparaître (= ce qui fait naître tend à faire mourir).
5. La forme (l'apparence) tend à disparaître (= ce qui est né veut mourir).²²⁶

De même que l'aphorisme héraclitéen exprimerait « l'étonnement devant le mystère de la métamorphose, de l'identité profonde de la vie et de la mort »²²⁷, de même, il convient dès à présent de noter que Caillois pense volontiers la

²²⁶ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.30

²²⁷ *Ibid.*, p.32

nature par l'antithèse, la dichotomie, et que, chez lui aussi, Isis et Calypso, la génération et le secret, l'éclosion brouillonne, menaçante, mortifère de la vie végétale et la fixité parfaite et curieusement effervescente de la mort des pierres, sont indissociables et circonscrivent sa pensée. C'est tout le paradoxe cailloisien d'une nature dont les œuvres ne sont jamais si vivantes, si sensibles, si profitables à l'imagination, si esthétiques que dans l'image qu'en donne la pierre, que dans le néant minéral, cette mort d'avant la vie. Bien qu'ils croissent, et magnifiquement, et suivant – et vérifiant – cette loi générale selon laquelle la dissymétrie, toute déséquilibre, risque, vertige, combat l'entropie symétrique, les minéraux, immémoriaux, sont préservés pour leur plus grande gloire des affres de la vie et de la mort qui ne concernent que la pauvre « gelée » organique :

Certes, je n'insinue pas que les cristaux soient vivants. Il leur manque l'essentiel : la souplesse, la fragilité, *le germe de la mort*. Ils se situent même à l'opposé de telle ou telle gelée précaire et frémissante où les chimistes se plaisent à guetter les premiers balbutiements de la vie. Ce contraste souligne du moins l'empire d'une loi autonome, assez puissante et stable pour organiser la matière²²⁸.

Calypso, celle qui voile et ensevelit, détient le secret de la nature : celui de la dissolution, de l'anéantissement, de l'entropie, de l'inexplicable ruée de la vie vers la mort. Ce motif, nous le verrons reparaître lorsqu'il s'agira de discuter les méditations entomologiques puis minérales à quoi le mimétisme puis sa « mystique matérialiste » invitent Caillois. Nous pouvons cependant d'ores et déjà noter que, pour Caillois, la pensée de la nature constitue une expérience, parmi d'autres, de camouflage, de « dépersonnalisation par assimilation à l'espace », de *psychasthénie* : un jeu vertigineux qui s'ingénie à brouiller la frontière entre la vie et la mort, à les résoudre toutes deux, s'annulant l'une l'autre, dans le simulacre minéral.

²²⁸ Roger CAILLOIS, *Obliques, Œuvres, op.cit.*, p.818

c- Personnification

Au cours des siècles, le terme *phusis* change de sens et, « après avoir désigné un processus de croissance, [il] en est venu à signifier finalement une sorte d'être idéal personnifié »²²⁹. À l'origine, la *phusis* représente un « surgissement spontané des choses, [...] une manifestation des choses résultant de cette spontanéité », à l'image de la croissance végétale, mais également l'aspect du phénomène, « la forme particulière et définie qui résulte d'un processus de développement naturel »²³⁰ ; l'étude de la nature, notamment chez Platon et Aristote, est alors celle du « rapport entre les causes et les effets, l'analyse de la causalité »²³¹. Dans le *Phédon*²³², Socrate déclare que l' « enquête sur la nature » consiste à « connaître les causes de chaque chose, savoir pourquoi chacune vient à l'existence, pourquoi elle périt, pourquoi elle existe ».

La science naturelle est donc une logique ; mais elle est aussi un art. Ainsi, Platon, au Livre X des *Lois*, répugnera à ne voir dans la nature qu'un « processus aveugle et spontané », préférant admettre au principe des choses « une force intelligente, l'âme »²³³. La *phusis* est, pour lui, un « art divin », une *teknè* dont le divin est l'artisan, une chaîne causale dont il est la cause première, la *causa causarum* dont s'occupera la scholastique ; Aristote, à son tour, valide cette analogie entre la *phusis* et la *tekhne*, tout en soulignant ces différences fondamentales – que Caillois reprend dans les vitupérations qu'il adresse à ceux qui prétendent créer *comme* la nature – que, premièrement, l'art humain est une opération extérieure, transcendante, de modelage d'une matière étrangère à l'artiste, quand la génération naturelle travaille de l'intérieur, de façon immanente, immédiate, sa propre matière ; que, secondement, la nature trouve

²²⁹ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, op.cit. p.39

²³⁰ *Ibid.*, p.40

²³¹ *Ibid.*, p.43

²³² Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, p.44

²³³ *Ibid.*, p.45

en ses œuvres sa propre finalité, quand l'artiste, doté d'intention, de projet, ne conçoit que dans la discursivité d'une pensée consciente. Un rapport concurrentiel s'esquisse très tôt dans la pensée cailloisienne entre les œuvres de l'homme et celles de la nature, défi que l'homme ne peut espérer emporter avec les armes de sa rivale, en se départant de ce qui constitue sa fragile et aberrante singularité : la conscience, le projet.

La conscience, qui crée à l'extérieur et non dans l'organisme qui la supporte, a sans doute perdu d'être infaillible et somnambule. Elle hésite, elle tâtonne. C'est peut-être le prix qu'elle a dû payer pour émerger à l'existence. Certes, elle n'en continue pas moins d'interpréter les mêmes canevas tenaces et mystérieux qui guident le petit peuple articulé [les insectes]. Cependant, dans des limites qu'elle apprend à connaître, peut-être à reculer, cette fantaisie maladroite est libre. Et elle crée.²³⁴

L'homme n'est en rien, selon Caillois, supérieur ni même extérieur à la nature : il s'insère en elle et obéit, comme tout, à ses lois ; mais sa conscience l'extraie de l'immanence parfaite des phénomènes naturels. Transcendant, agissant de l'extérieur sur une matière dont il comprend à grand peine les principes, il ne confère à ses œuvres leur salut, leur résistance aux forces de dissolution, leur pérennité qu'en les dotant d'un dessein, qu'en les concevant en toute conscience. Elles acquièrent ainsi doublement leur justesse par l'adéquation à la morphogénèse naturelle et leur pérennité par l'observance d'un projet qui fait défaut à la nature.

La nature, toutefois, chez les penseurs grecs, est elle-même douée de conscience. L'idée d'une méthode et de raisons propres à la nature qu'Aristote définit comme une constante de la *phusis* se trouve au fondement de la pensée scientifique occidentale, qui postule que « Dieu et la nature ne font rien en

²³⁴ Roger CAILLOIS, *Méduse et Cie, Œuvres, op.cit.*, p.558

vain »²³⁵. La nature procède avec raison, crée sans luxe ni chicheté, avec la plus juste parcimonie de moyens. Caillois, on le sait, s'érigera inlassablement contre cette mesquinerie supposée de la nature, indice selon lui du plus profond et du plus dangereux des anthropomorphismes, symptôme de l'étroitesse du rationalisme scientifique : croire la nature dépourvue de toute créativité, incapable de se livrer à cette « dépense improductive » par quoi Caillois explique la fête et la guerre, renâclant à sacrifier libéralement ses ressources, c'est s'opposer à voir en elle l'assise d'inclinations si foncièrement humaines – c'est supposer que l'on ne puisse faire entrer l'imagination dans le giron de la nature, que l'art, n'étant pas affilié à une tendance esthétique universelle, ne soit qu'une inexplicable aberration, qu'une intolérable singularité dans un univers autrement si harmonieux. À vouloir « à tout prix éviter de parler d'art ou de beauté, de blasons ou de tableaux, à propos des ailes des papillons », à ignorer l'« énorme dilapidation », la « dépense fastueuse » qui font loi dans le domaine du vivant, à ne reconnaître comme principe de l'évolution que « l'impératif du salut de l'espèce », on avoue, dit Caillois, un « anthropomorphisme profond »²³⁶ – qui révèle toute la mesquinerie d'une vision positiviste – et utilitaire, capitaliste – de l'homme comme de la nature où tout doit être utile, conçu au mieux en usant du moins d'énergie possible.

L'homme demeure ainsi convaincu que la nature ne fait rien en vain. À peu près tout en elle lui suggère l'inverse, mais il n'en continue pas moins de croire, sinon au meilleur, du moins au plus économique des mondes possibles.²³⁷

Ce faste que la nature déploie en ses œuvres légitime celui de l'imagination humaine et de ses créations, qui, certes inutiles, ne sont pas – ne

²³⁵ ARISTOTE, *Du ciel*, I, 4, 271 a 33 ; II, 11, 291 b 12

²³⁶ Roger CAILLOIS, *Méduse et Cie*, *Œuvres*, op.cit., p.499

²³⁷ *Idem*.

doivent pas être – contre-nature. Quant aux Stoïciens, à qui nous verrons que la pensée de Caillois est quelque peu redevable, ils plaident pour une vision immanentiste – et dynamique – de la nature : un « élément matériel », et non un « âme » divine, se trouve à l'origine des phénomènes, et cet élément, ce « principe de mouvement », se trouve « à l'intérieur de chaque chose et de l'ensemble des choses » : « l'opération de la nature est donc tout à fait analogue à celle d'un art qui serait intérieur à la *phusis* »²³⁸. Tous, cependant, « platoniciens, épicuriens, stoïciens s'accordent pour reconnaître que les phénomènes sensibles ont des causes et ne sont pas l'effet de caprices divins »²³⁹. Qu'elle émane d'une volonté divine – et le Grand Horloger des débuts de l'ère industrielle personnifiera cette cause première – ou que l'on y voie un processus autonome et immanent, *naturans* et *naturata*, la nature n'en obéit pas moins à des lois dont l'infraction est de l'ordre du merveilleux, du miracle. Caillois martèle à l'envi l'irréfragabilité de telles lois, auxquelles rien ne saurait déroger de la matière ni de l'esprit : « la nature est une, ses lois sont partout les mêmes, ou, du moins, accordées, cohérentes, se correspondant dans les différents règnes et aux différents degrés »²⁴⁰.

d- Secrets

Peu à peu, cette force spontanée de génération se voit donc personnifiée, faisant de la difficulté de connaître la conséquence d'une volonté d'absconder : c'est un secret par raison divine. La notion de secret de la nature, d'une nature déifiée, que les Stoïciens identifiaient déjà à Zeus, celant les raisons de son mystère, apparaît aux alentours du premier siècle avant Jésus-Christ : cette entité ésotérique est alors « comme une déesse, que l'on peut invoquer », la

²³⁸ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, pp.49-50

²³⁹ *Ibid.*, p.58

²⁴⁰ Roger CAILLOIS, *Cases d'un échiquier, op.cit.*, p.54

Nature mère, la *Natura parens*.

« C'est ainsi », note Pierre Hadot, « que le mot *phusis*, qui signifiait primitivement un événement, un processus, la réalisation d'une chose, en est venu à signifier la puissance invisible qui réalise cet événement. »²⁴¹ Bien que la nature se personnifie peu à peu sous sa plume, au fil de son œuvre, et qu'il lui arrive d'évoquer la *Natura picatrix*, Caillois ne souscrit pas à cette hypostase religieuse ; elle relève, à son sens, d'une surnature, d'une métaphysique honnies ; mais c'est bien la divinisation du processus de genèse des formes matérielles qui a conduit à imaginer qu'il y ait secret, et que celui-ci, par initiation d'abord, puis, au moment de révolution mécaniste du XVIIe siècle, par une enquête se faisant, peu à peu, scientifique au sens où nous l'entendons, puisse être arraché. Les secrets de la nature ressortissent à deux ordres : d'une part, ce sont les phénomènes invisibles – car la connaissance, Caillois non plus n'y échappe pas, est avant tout d'ordre visuel, puisque ce sont les formes et le rapport d'analogie que l'on peut établir entre les formes qui nous l'indiquent, qui en attestent – qui se dérobent à la perception et influent cependant sur le visible ; ce sont, d'autre part, les phénomènes, visibles, pourtant, mais dont la cause demeure inexplicable. L'on sait que Caillois voudra débusquer les premiers – ou du moins, méditant, par exemple, sur les clichés d'un microscope, soutiendra la fractalité du monde des formes – et tentera, par des démonstrations diagonales, obliques, de rendre raison de certains des seconds. Selon lui, cela est indubitable, la nature aime à se cacher, à proposer un défi presque ludique à l'esprit – et c'est par le masque et le mimétisme qu'il inaugure ses recherches, par l'étude de cet instinct d'indifférenciation qui confond l'insecte – comme le sujet écrivain – à la trame du monde, à celle du texte. L'antithèse du visible et de l'invisible opère évidemment dans son œuvre, et il adhère en cela à cette autre sentence énoncée par Anaxagore et Démocrite : *opsis adélôn ta phainómena*, « ce

²⁴¹ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, op.cit., p.51

qui apparaît fait voir ce qui est caché »²⁴², sentence qui, par ailleurs, signe les prémisses de la science en son raisonnement analogique – raisonnement auquel Caillois s’attachera mais qu’il tentera de faire « surraisonner », sinon « déraisonner » dans ses tentatives de faire céder l’exiguïté des taxinomies scientifiques.

Les secrets de la nature, ce sont, pour notre auteur, la cohérence et la continuité en quoi s’établissent tous les phénomènes de l’univers, que tissent les correspondances sur l’échiquier (plus que l’échelle) mendeleïevien des choses et des êtres ; la récurrence, en des phénomènes pourtant éloignés sur ce même échiquier, de certaines lois selon lui fondamentales et étrangement répudiées par la science (la dialectique de la symétrie et de la dissymétrie, la notion, importée de ses recherches ethnologiques, de « dépense improductive », etc.) ; un aventureux « ordre esthétique autonome »²⁴³,

l’existence d’un imaginaire sous-jacent, appartenant au réel, tremplin et garantie de l’autre, celui que tisse l’esprit et qui n’en est peut-être qu’une sorte de répercussion incertaine ou de mirage lyrique, mi-proposé, mi-sollicité, qui égare sans tout à fait mentir²⁴⁴.

C’est là une idée ambiguë mais permanente : la nature en tant que processus de création des êtres et des formes, en tant qu’ensemble des lois physiques, chimiques, biologiques, géologiques... de l’univers, ne peut pas, selon Caillois, être véritablement personnifiée : une telle approche relèverait d’un anthropomorphisme premier, superficiel, qui consisterait à partager les apanages humains – conscience, projet, faillibilité – avec les processus anonymes immanents à l’univers. Mais refuser de comprendre que l’homme et ses facultés

²⁴² *Ibid.*, p.58

²⁴³ « Que peut signifier pareille correspondance sinon qu’il apparaît dans le monde biologique en général un ordre esthétique autonome ? », Roger CAILLOIS, *Méduse et Cie, Œuvres, op.cit.*, p.500

²⁴⁴ *Id.*, *Cases d’un échiquier, op.cit.*, p.72

appartiennent tout entiers à la nature constituée, d'une manière plus grave peut-être, l'aveu d'un « anthropomorphisme profond » qui fait de l'homme un hapax, qui l'extrait de la cohérence générale, lui interdit d'occuper sa juste place. Caillois ne lève jamais cette ambivalence essentielle : il préfère imaginer – à partir du dessin incongru des ailes du papillon, de l'attitude fantastique de la mante qui, même morte, feint la mort, d'une structure cristalline qui semble bafouer les lois de son ordre – qu'il existe, dans la matière, des précédents aux facultés humaines, au goût pour la complication inutile, pour le travestissement, pour la dépense improductive, au libre-arbitre même... Ou plutôt laisse-t-il le soin à son lecteur d'imaginer ce que cela signifie – pour la science, pour l'art, pour la nature et pour la pensée de Caillois lui-même – qu'il existe « un imaginaire sous-jacent, appartenant au réel » qui ait précédé l'imagination humaine – laquelle n'en est qu'une manifestation périphérique – et qui se fonde sur le même répertoire de processus, de formes et de structures, sur les mêmes « idéogrammes ».

e- Doute cailloisien

C'est le mystère, également, d'une cohérence oblique, et non d'une chaîne causale, d'un processus dépourvu de cause première – ou, du moins, dont le discours rechigne à aborder la question de la cause première. Caillois hésite, en effet, à qualifier ontologiquement la nature, à statuer sur son essence : qu'elle soit, comme il est commun dans la langue, sujet logique et sémantique de certains verbes ne signifie en aucune sorte que Caillois y perçoive un être doué d'une intention. « [E]lle est esclave », affirme-t-il, des lois qui la gouvernent » et s' « il est vrai qu'elle ne connaît pas l'intention, [...] elle n'en obéit pas moins à des lois rigoureuses et immuables. Ses cheminements ne sont ni fortuits ni

anarchiques. L'ordre qui les gouverne est sans défaut ».²⁴⁵ « En principe », ajoute-t-il, elle « exclut l'accident aussi bien que le prodige ». L'homme seul, parce qu'imparfait, par la grâce d'une liberté que définissent négativement l'échec et la laideur, peut être dit auteur de ses œuvres, et sujet des objets de sa création :

Entre lui-même et son œuvre, l'homme interpose le risque d'une décision délibérée, douteuse. Il doit en outre exécuter ce qu'il a conçu. Il calcule et il réalise. Il risque les deux fois de broncher. Mais il y gagne d'être vraiment l'auteur de ses tableaux, qui en revanche, par un choix malencontreux ou par l'écriture défectueuse de ce seul être faillible, peuvent être de la mauvaise peinture, éloignés qu'ils sont des normes millénaires dont les ouvrages indéfiniment répétés ne peuvent pas éviter une froide et immuable perfection.²⁴⁶

Cependant – et plus tard dans la chronologie de l'œuvre –, aux marges – ou en conclusion – de son discours sur la nature, la prétérition existe qui peut semer le doute : « Dans le détail isolé d'une aile de papillon, dans le motif de pierres rares, il est visible qu[e la nature] a "peint" avant [les peintres] comme ils ont eux-mêmes fini par peindre. Tant par la chimie aléatoire des nymphoses saisonnières que par les mystérieuses et lentes démarches de la géologie, elle a précédé leurs réussites. [...] Seule diffère la facture. Ici, conception et exécution d'un ouvrage extérieur par un artiste infiniment singulier et, pour tout dire, irremplaçable. Là, les cheminements obscurs, séculaires, d'une physique anonyme. » Les œuvres de la nature « ne sont pas dues à l'initiative et à l'effort d'un être intelligent, mais au métamorphisme confus d'une autre partie, moins différenciée, de la matière » ; la beauté minérale, imputable à « je ne sais quelle somnambulique sûreté », émerge « du profond laboratoire des laves »²⁴⁷. Ainsi,

²⁴⁵ *Id.*, « Les traces », *Cases d'un échiquier*, *op. cit.*, p.196

²⁴⁶ *Id.*, *Méduse et Cie*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.500

²⁴⁷ *Id.*, « Natura pictrix », *Méduse et Cie*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.508

lorsque l'inquisiteur diagonal « ose avancer que les dessins et les teintes des ailes des papillons constituent leur "peinture" », il s'empresse toutefois d'ajouter qu'il « ne soutien[t] pas qu'un lépidoptère ait quoi que ce soit de commun avec un artiste peintre », ni qu'un membre de l'espèce ait jamais « peint », « conç[u] » ni « voul[u] » les motifs qui ornent ses ailes : Caillois « ne soupçonne même pas ce que pourraient signifier ici les verbes vouloir ou concevoir »²⁴⁸. Mais, faute d'un autre terme, avoue-t-il, il lui faut bien parler de peinture à propos de ces ailes chamarrées, aussi « inutiles et luxueuses » pour l'animal que, pour l'homme, ces « surfaces où sont juxtaposées des taches colorées, brillantes ou ternes, qui forment un ensemble » qu'il nomme peinture. Tableau et aile sont « incomparables », mais leur différence réside moins dans leur principe que dans leurs moyens : c'est une même tendance, un même déterminisme, un même « ordre esthétique », qui explique l'origine des ornements animaux et humains. Par enthymème, Caillois démontre – il en a « le devoir » – que « ces différences » entre l'aile et le tableau « sont précisément celles qui opposent l'insecte et l'homme, de sorte qu'en un certain sens ces différences sont attendues et qu'elles renforcent le bien-fondé du rapprochement »²⁴⁹ : ces différences sont donc intrinsèques à l'essence du créateur plus qu'à celle de sa création. Incomparables mais « d'autant plus homologues », les formes non seulement mais les principes immanents de cette morphogénèse soutiennent tous les règnes : hommes et papillons – et, plus tard, pierres elles-mêmes – exhibent, expriment, chacun selon sa nature et suivant ses moyens, cette tendance naturelle à la beauté, à la gratuité foncière de l'univers, insensé mais cohérent.

Des précautions s'imposent d'elles-mêmes à Caillois au seuil de sa « conjecture scandaleuse »²⁵⁰ : dessins sans dessein, les formes (certes plaisantes,

²⁴⁸ *Idem.*

²⁴⁹ *Ibid.*, pp.491-492

²⁵⁰ *Ibid.*, p.498

certes gratuites – et de cette gratuité récusée par la science il fallut d’abord convaincre le lecteur) issues de la nature ne peuvent faire d’elle une *Natura pictrix*. Tout au plus – et cela est déjà si aventureux que l’exclusion de toute personnification semble, dans cette rhétorique, un gage de sérieux, une limite posée par la scientificité que Caillois, prétendant œuvrer en science, se refuse explicitement à outrepasser – tout au plus des « tendances » se laissent ainsi percevoir qui fondent en nature l’appréciation et la création de la beauté :

En somme, l’hypothèse revient à imaginer qu’il existe, chez les êtres vivants en général, une “tendance” à produire des dessins colorés et que cette tendance donne notamment, aux deux extrémités de l’évolution, les ailes des papillons et les tableaux des peintres.

Les différences entre le tableau et l’aile demeurent « insurmontables » : l’espèce crée de façon aveugle, soumise à l’immanence de sa nature, tandis que le peintre crée de façon transcendante en modelant délibérément une matière qui lui est extérieure. L’« esthétique généralisée » paraît alors indubitable, adoptée d’autorité et digne de figurer aux côtés des lois universelles de la gravitation et de la thermodynamique ; c’est plutôt l’anomalie humaine qui devrait retenir l’intérêt du chercheur : comment l’homme est-il devenu capable de créer hors de lui, en toute conscience, et surtout d’échouer à créer correctement ? « À partir de cette constatation, il demeure tentant d’essayer de mieux déterminer la singularité dont les conséquences assurèrent à l’homme un destin anormal parmi les êtres vivants ».²⁵¹

Caillois ne peut pas dire que la nature, que les espèces, soient douées de conscience, qu’elles créent intentionnellement ; son scientisme, même abâtardi, le lui interdit. La nature, cependant, est constituée des « tendances » à quoi

²⁵¹ *Ibid.*, p.492

obéissent également les créations de l'homme, qui – ainsi que nous le verrons plus tard – participent à les justifier. Caillois – et sa misologie atticiste soutient encore ici le discours – accuse alors les « abus de langage », les limites de la langue, qui, épousant celles de la connaissance – ou peut-être formant celles de la connaissance – échouent à concevoir nettement, dans toute la transparence fantasmée d'un *logos* toujours taxinomique, explicatif, limpide, la notion de nature. Approchant – et semblant accuser – les déceptions de l'ineffable, il reconnaît l'existence d'un secret des phénomènes. Il y a donc un effort conscient chez Caillois pour dénier, en apparence, toute intentionnalité à la nature, effort que justifient sa rigueur, sa volonté d'être pris au sérieux mais également son entreprise généralisée de dépersonnalisation du monde, de refuser toute concurrence perceptive et énonciative à un sujet qui se camoufle, se masque, se perpétue par le secret et la feintise, fait le mort, telle la mante, s'indifférencie volontairement pour échapper à l'indifférenciation définitive et subie de la mort. Ainsi, dans l'univers cailloisien, l'homme est naturel, car la nature le détermine, mais anormal car, seul, il possède la liberté de faillir. L'humanité manifeste donc ce que Caillois nomme, dans un bel oxymore, le « fantastique naturel ». Il n'y a pourtant, dans cet univers, aucun véritable hapax : si l'homme est doué de conscience et capable de projet, il faut bien soupçonner, à l'encontre de toute vraisemblance scientifique, qu'il puisse ne pas être seul ; c'est au prix d'un partage d'une « tendance » à l'autonomie que l'homme peut concurrencer la nature. Jamais cependant Caillois ne franchit le pas de la plus scandaleuse des conjectures ; il se défend, bien au contraire, inlassablement, de tout anthropomorphisme, de toute velléité de personnifier les processus naturels, de parer la nature d'intentions, de projets. Mais il imagine que la conscience a des antécédents dans la matière, dont les traces sont lisibles dans la pierre ; il imagine que la physique, en tout cas, en des lois dont la connaissance exhaustive est interdite à l'homme – et c'est dans cet inconnu qui n'est pas, en soi, inconnaissable, que réside la possibilité du fantastique à quoi semble ressortir sa

philosophie naturelle – contient en germe ce qui devait devenir un jour, chez l’homme, le dessein – et que celui-ci, paradoxalement, n’est que l’expression singulière et précieuse d’une tendance impersonnelle, immémoriale, immanente à la matière.

Organisée par la loi d’analogie, le système cohérent et nécessaire de la nature, tout tissé de récurrences, scandé par la répétition des processus et des formes, se superpose à la structure de l’imagination – et, ce faisant, origine de toute beauté, de tout geste esthétique, semble sur le point de devenir sujet autonome doté d’une intentionnalité, concurrent et garant tout ensemble des intentions humaines, du principe, des moyens, des réussites de l’art. « Esclave », cette *Natura naturans* ne l’est cependant pas moins que l’homme, soumis à sa « nécessité d’esprit » qui psychologise « l’ordre esthétique autonome » de la nature. Son statut demeure indécidable : elle n’est plus simple objet et pas absolument sujet, mais menace suffisante – car c’est bien souvent dans l’échappatoire ou la résistance à la menace qui l’épie que se pense le sujet cailloisien –, et « fraternelle » pourtant, pour l’homme et ses œuvres. Si la nature « ne connaît pas l’intention », elle *agit* toutefois (sur) l’homme – et parmi les hommes spécialement l’artiste –, le sollicite, l’alarme, l’épouvante parfois et souvent l’embarrasse : elle lui indique le but mais lui interdit ses voies. Sans cesse, dans un discours qui pour l’approcher doit naviguer entre les sciences et la poésie, la nature est et n’est pas une entité autonome : c’est dans cet entre-deux toujours reconduit que se joue son mystère, que réside son secret.

f- La conception stoïcienne

Caillois possède ainsi une vision originale, paradoxale à plus d’un titre, de la nature ; elle est esclave mais créatrice, toute nécessité mais prodigue ; elle n’est qu’un ensemble anonyme de processus physico-chimiques mais pourrait, quand l’esprit se plaît à la faire peintre, ne pas être dépourvue de toute intentionnalité ;

elle est causale, mais obliquement, dépourvue de cause première, non pas irrationnelle mais, peut-être, surrationnelle, si bien que la logique humaine est trop étroite pour contenir les raisons de sa raison ; enfin, elle est secrète, masquée, mais toute dans son masque, toute faite du simulacre qu'elle offre aux regards et qui – à l'instar du sujet cailloisien – ne semble recéler qu'un centre occulte.

S'il fallait, pour circonscrire la pensée naturelle de Caillois, lui reconnaître une filiation, on l'apparierait sans trop de contredit avec celle des Stoïciens. Caillois, s'il a, comme nous le verrons, subi l'influence d'une certaine *Naturphilosophie*, de coloration principalement goethéenne, et qu'à son insu, peut-être, il entretient des rapports assez étroits avec un certain pan de la phénoménologie, Caillois se targue bien souvent de l'antiquité de ses lectures favorites – dilection que confirme son frère, Roland Caillois, dans sa précieuse « Petite encyclopédie cailloisienne » : « Je crois pouvoir affirmer », dit-il, « que sa culture était restée essentiellement gréco-latine »²⁵². Parmi les anciens, dont nous avons, dans les pas de Pierre Hadot, brossé un très parcellaire panorama de la pensée de la nature, parmi les philosophes antiques c'est assurément à ceux de l'École du Portique qu'on l'associe le plus volontiers. Nous voulons croire que ce rapprochement n'est pas infondé. Ainsi, Jean-Clarence Lambert, dans la « Présentation » qu'il signe des *Cahiers de Chronos* consacrés à Caillois, l'avance sans ambages :

S'il fallait en un mot donner de Caillois une définition, il me semble que la plus appropriée serait celle de néo-stoïcien. Il l'a suggérée lui-même indirectement dans ce premier autoportrait éclaté qu'est *Ponce Pilate*, puis dans son autobiographie intellectuelle des dernières années, *Le Fleuve Alphée*, non moins fantasmée, peut-être, que le récit imaginaire. Le stoïcien est celui qui a une vision complète et

²⁵² Roland CAILLOIS, « Petite encyclopédie cailloisienne », *Roger Caillois, Les Cahiers de Chronos, op.cit.*, p.187

organisée du monde, qui se sent solidaire de ce monde et entend assumer avec conscience et responsabilité un tel destin. Ainsi Caillois. [...] Car Caillois apparaît comme un esprit religieux, non pas au sens de croyant, mais en tant que *relié*. Relié non pas à une transcendance, mais, comme le Stoïcien, à cette totalité qu'est l'univers.²⁵³

Ce portrait de l'auteur en (néo-)stoïcien, pour impressionniste, n'en est pas moins éloquent. Nous nous attacherons donc brièvement, sans récuser son originalité – quoique Caillois lui-même récusât volontiers l'originalité comme *criterium* admissible de la validité d'une pensée ou d'une métaphore –, à comparer, en leurs thèmes principaux, la théorie cailloisienne à la pensée stoïcienne de la nature.

Celle-ci postule un cosmos dynamique, se développant comme la graine en obéissant à la séquence inscrite au cœur de la matière et à quoi elle ne saurait déroger ; ce cosmos pulsatile, alternant les phases d'expansion et de concentration, naît d'une force primordiale – cette force ou cet ensemble de forces fondamentales, immanentes à la matière comme à l'esprit, que Caillois nomme « tendances » – qui se décline en différents éléments. Soumis à la loi entropique, l'univers, au terme d'une période, se résorbe alors en lui-même, se réduit de nouveau en la force primordiale avant que de recommencer le cycle qui, éternellement, le conduit à produire un univers strictement identique. Comment en pourrait-il aller autrement quand le monde, chez les Stoïciens comme chez Caillois, est si intimement soumis à la nécessité et dont « la condition de la pensée utile » exige qu'il « soit fini »²⁵⁴. Les formes primordiales

²⁵³ Jean-Clarence LAMBERT, « Présentation », *Roger Caillois, Les Cahiers de Chronos, op.cit.*, pp.7-8

²⁵⁴ « Le mystère réside en ce renversement, dont on ne peut pas faire qu'il n'ait pas eu lieu. Je veux bien que l'hypothèse paraisse folle. La réflexion toutefois finit par l'estimer la plus économique. Après tout, elle ne fait que tirer les conclusions qui découlent d'un postulat quasi inévitable pour la recherche rigoureuse : celui de l'unité du monde. Ce postulat, à son tour, entraîne un nouveau pari : que le monde soit fini ; car s'il est infini, non pour les dimensions ou pour l'échelle, mais si une nouveauté imprévisible peut être constatée, comme un corps qui n'aurait place dans la table de Mendeleïev ni dans aucun autre plus générale, alors il ne reste à l'homme que le désarroi, l'absurde et l'impuissance. La condition de la

de la nature sont encloses dans un répertoire qui ne peut être ouvert : les combinaisons, pour nombreuses qu'elles soient – trop nombreuses à l'esprit humain – ne sont virtuellement pas incalculables. L'univers est clos sur lui-même en un ensemble congru, dénombrable, composé d'éléments discrets. Ainsi soumis à sa propre nécessité, le monde ne peut être que ce qu'il est – et, dans toutes ses renaissances, ne saurait différer.

Caillois, méditant sur le répertoire du chimiste russe dont il fit l'emblème de sa cosmologie, de son esthétique et de sa déontologie, se demande

si la table de Mendeleïev, qui classe tous les corps simples à la fois connus, possibles et concevables suivant le nombre de leurs corpuscules et selon leurs affinités chimiques, ne serait pas plus lisible et plus éloquente encore, si l'habitude était prise de la disposer en spirale plutôt qu'en damier : les mêmes propriétés se retrouveraient étagées dans les différents secteurs qui vont s'élargissant du centre à la périphérie, avec d'ailleurs les mêmes poches et boursouflures que l'on constate dans la présentation actuelle. Le retour périodique de corps à affinités analogues, en même temps que la force d'expansion de la nature apparaîtraient avec plus d'évidence.²⁵⁵

La spirale, on le sait, circulaire mais évolutive, redondante mais croissante, est l'une des structures suivant lesquelles Caillois pense sa pensée : il revient lui-même volontiers sur une idée séminale, présente dès le germe de son œuvre, pour la reprendre obstinément, la compliquer – comme l'on complique le jeu d'échecs de contraintes adventices –, pour l'étendre à d'autres champs du savoir et du réel. C'est aussi l'une des formes qu'il imagine structurer l'univers, qui

pensée utile est que le monde soit fini. Or dans un monde fini et foisonnant, les choses se répètent et se répondent. Des cycles et des symétries, des homologues et des récurrences s'y laissent déceler. Il n'est rien qui n'ait sa place dans une ou plusieurs séries, rien qui ne possède quelque part son pendant et son double, le chiffre qui en ramène le pressentiment et la nostalgie. », Roger CAILLOIS, *Cases d'un échiquier*, *op. cit.*, p.71

²⁵⁵ Roger CAILLOIS, « La Dissymétrie », *Cohérences aventureuses, Œuvres, op.cit.*, pp. 915-916

allie symétrie stable et dissymétrie innovante, qui se répète mais ne balbutie pas, qui est cohérent mais pas stagnant.

Pour les Stoïciens, la Nature naturante est l'artiste qui se trouve à l'origine de toute la création, la cause primordiale à l'origine de tout le processus causal sur quoi repose le cosmos, cette force invisible qui se manifeste dans tous les phénomènes. C'est en ce sens que, pour les philosophes de cette école, « la Nature aime à se cacher » : elle est la loi derrière l'apparence, l'unité dans la variété, la raison du monde. Si, comme nous l'avons dit, Caillois hésite infiniment au seuil de la cause première, il souligne à son tour l'unité du monde sous la bigarrure des phénomènes, cohérence qu'il faut traquer à travers les formes et les règnes, cohérence dépourvue de sens mais au sein de quoi il suffit que tout – et l'homme – possède sa juste place.

Au sein de chaque phénomène se tapit ce que les Stoïciens nommait sa « raison séminale » : c'est la cause secrète, la semence de l'être, qui se développe suivant le *logos*, la loi rationnelle de la causalité naturelle. En chaque être, en chaque phénomène soumis à la loi de croissance, se trouve, dès l'origine et toujours sur le modèle végétal, sa plénitude virtuelle. Pour les Stoïciens, débusquer les secrets de la nature revenait à connaître les « raisons séminales » de chaque chose. Pierre Hadot note justement que c'est sous l'influence de ces philosophes que la notion de secret de la nature prit un sens ontologique : « Les secrets de la nature, ce sont véritablement des êtres ou tout au moins des possibilités qui sont cachés dans le « sein de la nature »²⁵⁶. Caillois est proche d'une telle manière de penser : le modèle de la croissance, selon lui, est aussi le végétal – et cette croissance est abhorrée, certes, car, dans la théorie cailloisienne, la nature est double et sa face végétale est un danger pour l'homme, l'art, la pensée, la morale ; mais c'est bien la plante qui croît, rationnellement, machinalement, et propose – jusqu'à la découverte, du moins, que le cristal croît

²⁵⁶ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.152

lui aussi – la métaphore de toute croissance : « De la machine, l'objet sort impeccable, mais toujours identique ; et de la semence, au temps voulu, la même tige, la même fleur, avec la même splendeur pour laquelle il ne fut pas permis de trembler ou de former des vœux. Car elle ne saurait manquer ou décevoir. »²⁵⁷ Il va de la pensée comme d'une selve : « la condition de la pensée l'appareille à la condition végétale. »²⁵⁸ Les formes croissent, se déploient et se flétrissent selon les lois qui les déterminent dès le germe. Chez Caillois, nous aurons l'occasion d'en parler plus longuement – comme nous développerons sur cet effroi qui le saisit face à ce qui croît, procrée et pourrit, devant ce qui n'est pas stérile, qui est donc mortel, et semble toujours menacer le sujet de son vertige mortifère : « Je sais : quoi donc est immortel qui d'abord n'est pas stérile ? »²⁵⁹ –, chez Caillois l'ontologie n'a plus vraiment court et se transforme – se dégrade ? – en morphologie. Bien qu'une forme d'absolu se trouve à l'horizon de sa recherche, c'est dans les liens entre les choses que l'on peut comprendre les causes de leur naissance et de leur mort, non dans l'étude de la chose en soi, de sa « raison séminale », non que cette raison n'existe, mais qu'il n'est pas donné à l'esprit humain – à la science, à la technique – d'en pénétrer l'essence : dès l'origine, l'épistémologie cailloisienne est amputée de sa fin dernière et c'est toujours « en pure perte » (et le sachant) que l'on pense, que l'on recherche, que l'on écrit²⁶⁰. C'est pourtant tout ce qui est accordé à l'homme ; l'exercice de sa raison, de la sagacité qui lui est échue en partage, et qu'il serait inconcevable – et pourtant si scandaleux – qu'il possédât seul.

Pour Chrysippe²⁶¹, la science naturelle doit – ne peut que – montrer que c'est

²⁵⁷ Roger CAILLOIS, « Art », *Vocabulaire esthétique, op.cit.*, p.96

²⁵⁸ *Id.*, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.162

²⁵⁹ *Id.*, *Cases d'un échiquier, op.cit.*, p.101

²⁶⁰ « Chaque rencontre étonnante me fournissait un gage ambigu de l'unité du monde. [...] Je me rendais compte qu'aucun objet n'avait en lui-même de pouvoir initiatique, mais plusieurs faisaient office de clés ou, comme je disais, de carrefours, ils mettaient en branle le démon de l'analogie et provoquaient ainsi la rêverie qui, à son tour, suscitait parfois la découverte ou qui, du moins, tenait l'esprit en alerte, en pure perte le plus souvent. », Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.123

²⁶¹ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, pp.251-252

dans la nature que s'enracine le *logos*, que la rationalité humaine, l'homme appartenant à la nature, n'est pas le fruit d'un miracle divin, d'un merveilleux injustifiable, mais une extension de celle de la *phusis*. Le philosophe, à l'instar de Caillois, envisage le monde sur le modèle de la fractale : à chaque degré, l'univers bégaie, ou rime, assurant sa cohérence : il ne se répète pas tout à fait à l'identique mais se scande ; il est « un monde où mirages, échos, duplications infinis ne cessent de répercuter au loin leurs séries harmoniques et enchevêtrées. L'homme, la plupart du temps, refuse de voir qu'il y a sa place. »²⁶² Caillois plaide inlassablement pour la continuité du Tout dans quoi l'homme trouve son lieu, d'où l'extraire est la pire des fautes contre la morale et la connaissance, contre la science et l'art, contre toute pensée véritablement humaniste :

Toutes les chances sont plutôt pour la continuité. Il me paraît que si ce n'est anthropomorphisme, c'est encore anthropocentrisme que d'exclure l'homme de l'univers et que de le soustraire à la législation commune. [...] l'accusation d'anthropomorphisme aboutit au fond à isoler l'homme dans l'univers et à refuser que les autres êtres lui soient le moins du monde apparentés et fraternels.²⁶³

Le sens est refusé à l'homme, mais pas sa place dans une cohérence universelle ; la lui contester équivaut à le condamner au mensonge et à la souffrance. Si « l'homme n'est un cas particulier que pour lui-même »²⁶⁴, c'est en acceptant sa juste position au sein – et non au-dessus ni à-côté – de la nature, de l'univers, qu'il pourra atteindre la paix de l'âme, l'ataraxie qui constitue, chez le dernier Caillois, l'objectif de la contemplation et du devisement du monde, des pierres : l'extinction de soi, cette absorption de l'individualité dans la trame phénoménale pressentie – et désirée et redoutée – dès les premières œuvres, cette

²⁶² Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.125

²⁶³ *Id.*, « Sciences diagonales », *Méduse et Cie, Œuvres, op.cit.*, pp.484-485

²⁶⁴ *Id.*, *La Nécessité d'esprit, op. cit.*, p.100

extase d'une « mystique matérialiste » sur quoi nous reviendrons et qui constitue l'horizon de l'expérience minérale, qui « conduirait l'âme au silence d'une demi-heure, [...] l'amènerait à se dissoudre dans quelque immensité inhumaine », dans un « abîme [qui] n'aurait rien de divin et serait même tout matière et matière seule, matière active et turbulente des laves et des fusions, des séismes, des orgasmes et des grandes ordalies tectoniques ; et matière immobile de la plus longue quiétude. »²⁶⁵

Pour Chrysippe, ainsi, l'étude des causes rationnelles des phénomènes naturels est l'occasion d'une hypothèse que Caillois embrasse pleinement : c'est dans la rationalité de la nature que s'établit la rationalité de l'homme. Celui-ci n'est qu'une partie du Tout, et « chaque partie de l'univers tend à la cohérence avec soi-même »²⁶⁶. De même que pour l'écrivain rémois ce sont les radiolaires qui ont inventé la géométrie – car « les structures des radiolaires sont platoniciennes »²⁶⁷ avant Platon et toute Idée –, de même l'homme doit, en ses plus incontestables apanages, se voir « restitué à la nature »²⁶⁸. Humilier littéralement les facultés humaines doit servir à les justifier, à conjurer la crainte de leur déraillement, de leur « hypertélie »²⁶⁹ mortelle, à lui éviter de s'engouffrer dans une « impasse fatale », lui proposant plutôt, toute d'exactitude et d'allégeance, l'ataraxie du Stoïcien qui « attein[t] la paix de l'âme en se plaçant dans une disposition de consentement à la volonté de la Raison qui dirige

²⁶⁵ *Id.*, « V- Testament – Soleils inscrits – I », *Pierres, Œuvres, op. cit.*, pp.1078-1079

²⁶⁶ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.251

²⁶⁷ Roger CAILLOIS, *Méduse et Cie, Œuvres, op.cit.*, p.556

²⁶⁸ « L'homme restitué à la nature », première partie de *Méduse et Cie*.

²⁶⁹ « De la même manière, la nature connaît aussi bien des innovations heureuses que des entêtements aberrants, ceux que la science appelle hypertélies et qui engagent souvent une espèce dans une impasse fatale. [...] »

Il m'arrive de me demander si l'attitude indéfiniment réflexive (retournée aussi sur elle-même) que finit par prendre la philosophie au-delà d'une certaine limite, n'est pas un très léger symptôme, parmi d'autres plus importants, que l'homme est parvenu à son tour au moment où la défense de mammoth commence à se dévergonder. », Roger CAILLOIS, *Le Champ des signes : récurrences dérobées, aperçu sur l'unité et la continuité du monde physique, intellectuel et imaginaire, ou premiers éléments d'une poétique généralisée*, Hermann, 1986, p.77

l'univers »²⁷⁰. Nous verrons, à l'heure d'étudier la « mystique matérialiste » du dernier Caillois, qu'elle a beaucoup à voir avec l'ataraxie de l'école stoïcienne qui, par l'étude purement gratuite de la physique (car « la Nature n'a rien caché de ce qui peut faire notre bonheur »²⁷¹), se propose « délivrer l'homme de l'angoisse qu'il éprouve devant l'énigme de l'univers »²⁷². Le surrationalisme bachelardien que Caillois entendait s'approprier réside peut-être dans cette ouverture de la raison humaine aux nécessités d'un *logos* naturel qui l'englobe, aux raisons secrètes de la *phusis*.

Caillois s'attache ainsi à fonder en nature ce qui constitue, à première vue, la singularité humaine. Il prend également, nous l'avons évoqué, le contrepied d'une vision comptable de la nature qui lui interdirait la prodigalité, l'exubérance, l'imagination. Sénèque affirmait déjà que « la nature [...] met tout son orgueil à produire de la diversité (*ipsa varietate se jactat*) »²⁷³. La nature, pour les Stoïciens, ne fait rien sans raison car elle est la Raison même ; mais il ne lui est pas interdit de ne rien concevoir que d'utile. Elle joue, se plaît à se divertir, créant, pour Chrysippe, la queue du paon par plaisir esthétique – suivant, dit Caillois, parlant des ailes colorées des lépidoptères, un « ordre esthétique autonome » – ou se donnant spectacle, selon Pline l'Ancien, dans les combats des animaux. La nature de Pline est imaginative, folâtre (*lascivia*)²⁷⁴, imaginant divers jeux (*varie ludens*) de formes et de couleurs ; il lui arrive d'hésiter – elle « tâtonne » prétend souvent Caillois –, de tenter plusieurs épures avant que de parvenir à une solution plus achevée. Elle est vraiment « une artiste inventive, qui aime la beauté, heureuse de sa fécondité et cherchant à réaliser tout ce qu'elle imagine. Encore débutante, elle fait peu à peu des progrès, et peut même réaliser

²⁷⁰ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, *op.cit.*, p.252

²⁷¹ *Idem.*

²⁷² *Idem.*

²⁷³ *Ibid.*, p.262

²⁷⁴ *Idem.*

des chefs-d'œuvre. »²⁷⁵

Si, pour Caillois, prévenu contre la nature végétale, ces variations ne sont pas si admirables que les œuvres de l'homme car « elles n'ont coûté [...] ni veilles ni sueurs », que « la mollesse préside à cette prodigalité »²⁷⁶ et que « l'espèce industrielle »²⁷⁷ doit se garder de suivre, dans ses œuvres, par crainte de n'y jamais s'y hausser, cette débauche de moyens, il faut bien reconnaître au sévère censeur de l'immoralité végétale que c'est de ce foisonnement même que l'homme tient le sien. Il est donc bien l'enfant de la nature, un enfant empêché, ne disposant pas des moyens créatifs de la totalité mais qui, sans exiger de rivaliser avec elle, lui doit reconnaître sa précellence. La nature n'est pas économe mais elle n'est pas non plus déraisonnable ; elle est étrangère à la lésine comme à l'absurdité : si les « raisons séminales » de certaines de ses créations résistent à l'explication qu'en fournissent les théories scientifiques – qui d'après Caillois escamotent un peu trop facilement les analogies qui leur paraissent trop superficielles, pas assez structurelles, décrétant sans issue une voie taxinomique que le chercheur oblique pourra trouver féconde –, si la nature cache ses raisons, il est impossible de croire que celles-ci, par extraordinaire, n'existent pas : « Il y a dans cette débauche de formes, de motifs et de couleurs une prodigalité d'autant plus surprenante qu'elle apparaît presque inverse de la sévère comptabilité qui, tout à l'heure, répartissait au mieux une gelée précieuse, frissonnante de vie. »²⁷⁸ Par la grâce d'une « tendance » ou d'une « « énergie autoplastique »²⁷⁹, l'insecte se façonne, est façonné au niveau de l'espèce, sans qu'aucune intentionnalité puisse lui être reconnue. Si la variation combinatoire est si étendue qu'elle s'approche pour l'homme de l'infini, le répertoire est clos, toutefois, ce que Caillois, jamais à un paradoxe près, n'hésite pas à imputer à

²⁷⁵ *Ibid.*, p.263

²⁷⁶ Roger CAILLOIS, *Vocabulaire esthétique, op.cit.*, p.27

²⁷⁷ *Id.*, *Cohérences aventureuses, Œuvres, op.cit.*, p.940

²⁷⁸ *Id.*, *Méduse et Cie, Œuvres, op. cit.*, pp.496-497

²⁷⁹ *Ibid.*, p.523

une certaine « avarice » :

Comme les mœurs de la mante correspondent à un mythe humain, comme les structures des radiolaires sont platoniciennes, de même le répertoire des apparences terrifiantes est limité et valable pour tous les êtres. [...] Je suggère que les moules ou archétypes dont dispose la nature sont en nombre fini. Je veux dire qu'une certaine inertie ou une certaine avarice, si rien ne vient à la traverse, économise spontanément le nombre de modèles, y compris celui des masques terrifiants.²⁸⁰

Ainsi, les parties du discours, les règles du jeu, les raisons séminales sont dénombrables ; c'est dans l'exécution seule que la nature se laisse aller à un « luxe inutile », dans la combinatoire des formes et non dans la création même de ces formes élémentaires, qui – pense Caillois – sont relativement rares.

Ce que soulignent ces réflexions – les stoïciennes, les cailloisiennes –, c'est le tempérament joueur de la nature, que Pierre Hadot apparente à l'Aiôn « dont Héraclite disait qu'il s'amuse au jeu de dés, jeu qui deviendra, chez Nietzsche, le jeu terrible de Dionysos »²⁸¹. Chez Borges, le monde est, cela est connu, parfois un labyrinthe, parfois une bibliothèque, parfois un ensemble de « choses incompatibles auxquelles on a donné le nom d'univers, du seul fait qu'elles coexistent »²⁸² ; pour Caillois, c'est, concomitamment à la découverte de la table de Mendeleïev, la métaphore de l'échiquier qui lui permettra de décrire son œuvre à la cohérence d'abord incertaine, et sur ce double modèle – le texte et l'échiquier – de penser le monde dont il a longtemps craint qu'il ne fût affilié à la nature végétale : heureusement, « le monde n'est pas une sylve inextricable et confuse, mais une forêt de colonnes dont les alignements rythmés répercutent le même message : la prééminence, sous le vacarme général, d'une architecture

²⁸⁰ *Ibid.*, p.556

²⁸¹ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, pp.262-263

²⁸² Jorge Luis BORGES, « There are more things », *Le Livre de sable*, Gallimard, « Folio », 1990, p.60

dépouillée »²⁸³. Labyrinthe, échiquier sont l'assurance d'un ordre, d'une nécessité – l'*ananké* grecque, le *fatum stoicum*, la nécessité d'esprit cailloisienne – et l'expression du ludisme ; tout comme l'art, qui lui doit allégeance, le cosmos est jeu, c'est-à-dire un système suffisant de liberté contrainte ; car « que serait un jeu sans règles ? »²⁸⁴ Ce n'est pas ici le lieu de nous attarder sur la théorie cailloisienne du jeu, sinon pour souligner que tout de la nature et de l'art semble ressortir, selon Caillois, à cette notion et que sa taxinomie ludique – *agôn*, *alea*, *mimicry*, *ilinx* – recouvrira ou hantera les autres qu'il ne cessera d'élaborer, car c'était là son démon particulier. Scrutateur de l'*ilinx*, l'auteur des *Jeux et les hommes* se plaît à succomber à un vertige classificatoire – vertige taxinomique, ivresse austère et mortifiante qu'engendre la soumission aux lois qui régissent l'univers et l'esprit – qui soutient le projet d'une « poésie raisonnée » en lui permettant d'élaborer, au fil des œuvres, un « répertoire des images justes ». Il s'agit, pour l'essayiste, d'interroger les coïncidences qui ponctuent le cosmos, cette reduplication des apparences, cet écho lointain des formes qui démontre l'objectivité du lyrisme et soumet la poétique généralisée à un double principe d'analogie et de continuité. La redondance des choses commande une redondance de l'écriture et explique la croissance spiralaire d'une œuvre éminemment cohérente parce qu'elle mime la cohérence du monde qu'elle s'applique à établir.

Revenons aux jeux de la nature ; Caillois, examinant « un calcaire de Toscane », se sent sollicité par des analogies superficielles et sans issue, hors de la portée de son discours : « Je ne décrirai pas », dit-il, « – du moins pas maintenant, pas ici – ces images déconcertantes. Je les sais jeux de la nature et rien de plus. »²⁸⁵ Rien de plus que ne sont toutes les formes, mais rien que l'esprit, au moment de l'examen, puisse circonvenir ; rien qu'une fantaisie déconcertante

²⁸³ Roger CAILLOIS, *Cases d'un échiquier*, op.cit., p.81

²⁸⁴ *Id.*, *Vocabulaire esthétique*, op.cit., p.47

²⁸⁵ *Id.*, *Images, images. Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, José Corti, 1966, p.151

qui camoufle, travestit encore sa règle. Tout au plus, ces manifestations prouvent-elles encore la fatale solidarité souterraine de toutes les manifestations de la nature :

Je n'ai pas l'intention de m'extasier ici sur les prétendues merveilles de la nature. Il me paraît au contraire absolument naturel, je veux dire plus probable et plus prévisible que le contraire, que l'intelligence de l'homme et les phénomènes purement biologiques de calcification chez des organismes inférieurs révèlent, malgré l'abîme qui les sépare, leur profonde fraternité.²⁸⁶

De l'échiquier absolu de la nature on ne peut rien retrancher ni adjoindre, système clos et suffisant²⁸⁷, capable cependant d'une certaine plasticité, jeu dans lequel l'homme notamment introduit « du jeu », courant ainsi le risque de s'extraire de la continuité : « Il n'est encore une fois qu'une seule nature. La réussite de l'homme – sa disgrâce ? – est peut-être d'avoir introduit un peu de jeu dans l'immense engrenage »²⁸⁸ La mobilité (la dissymétrie, la néguentropie) combat l'immuable (la symétrie, l'entropie) mais à l'intérieur de celui-ci ; les déclinaisons sont (pourraient être) prévisibles ; et cette rationalité, cette nécessité, cette prévisibilité virtuelle aident au Stoïcien à combattre la crainte de la mort. Toutes les formes de la nature s'organisent au sein de ce vaste jeu, dont il revient à l'homme, par l'examen oblique d'analogies parfois menteresses, de tenter de comprendre les règles pour les mieux appliquer à ses propres

²⁸⁶ *Id., Méduse et Cie, Œuvres, op.cit., p.495*

²⁸⁷ « [...] l'Univers-Échiquier, comme la notion plus ample de « jeu », se présente en effet comme une structure close, finie, fermée, formée d'un nombre défini d'éléments, constants et non modifiables, empruntée à une fermeture ou à une immobilité pour ainsi dire parménidienne (le *sfairòs monoghenès*), qui trouve en soi son principe fondateur, son intime justification, sa raison suffisante. » ; « [...] une structure unitaire du point de vue ontologique mais variée du point de vue morphologique, comme si, dans ce cadre parménidien, se développait une texture néoplatonicienne et plotinienne, un réseau intense, symbolique, syntaxique, dominé par la capacité de créer des liens, des liaisons, des ponts. », Valeria CHIORE, «L'échiquier Mendeleïev : analogies, récurrences, intentionnalité», in *Quadrillages labyrinthiques : l'échiquier Caillois, Littératures*, n°68, Presses universitaires du Mirail, 2013, pp.31-43

²⁸⁸ Roger CAILLOIS, *Méduse et Cie, Œuvres, op.cit., p.558*

créations : c'est le fantastique, nous le verrons, la rupture de la règle que la règle même prévoit, qui met celle-ci en évidence : la signature des choses s'y révèle, qui consacre « l'unité profonde de la nature »²⁸⁹ à quoi doit déférer l'imagination qui en a l'intuition. Grammairien, Caillois n'ignore que l'exception confirme la règle, son arbitraire et son irréfutabilité. Dans l'esthétique généralisée, la *ratio* est celle du *ludus*, le *ludus mundi* qui constitue le principe dynamique de l'univers, ce « jeu de miroirs », ce poème – source d'où le poème humain doit jaillir – dont les assonances et allitérations apaisent l'angoisse existentielle.

Grammaire des formes, grammaire du texte ; le « stoïcisme cosmologique » du dernier Caillois « mettra en évidence la rareté d'une structure déliée, traçant des ponts ou des correspondances entre des formes appartenant à des règnes différents. »²⁹⁰ On peut dire que Caillois s'écarte d'une certaine phénoménologie, sartrienne, corbinienne, – quand il en pratique une autre, peut-être à son insu – qui professe, par principe, le divorce de la conscience et du monde, parce que tous ses efforts vont dans le sens d'une synthèse ontologique entre le sujet percevant et le phénomène perçu : l'identité profonde du monde, sous son apparente discontinuité, rejoint l'immanentisme stoïcien. La doctrine analogique cailloisienne repose ainsi non pas sur un transcendantalisme qui ferait du signe mondain l'écho d'un Signe idéal, platonicien, mais sur un maillage métaphorique intrinsèque au monde, où la *signatura rerum* est fraternelle, oblique, autoréférentielle²⁹¹ : l'unité est préservée, le fulgore et le

²⁸⁹ *Id.*, *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, pp.72-73

²⁹⁰ Stéphane MASSONET, « Dédale et cie : un parcours erratique en marge de la philosophie », *Diagonales sur Roger Caillois. Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*, Jean-Patrice Courtois & Isabelle Krzywkowski (dir.), L'improviste, 2002, pp.40-41

²⁹¹ « Il est significatif de voir Caillois commenter l'entreprise platonicienne en s'intéressant plus particulièrement à la déduction des formes possibles des polyèdres à partir de la préexistence d'entités mathématiques. Il reviendra à plusieurs reprises sur cet argument du *Timée* pour naturaliser le modèle. En effet, selon Caillois, l'antériorité ne se trouve pas dans l'essence mathématique de la forme mais dans les radiolaires, protozoaires des mers chaudes, qui « constituent un remarquable répertoire de figures sphériques faites de polygones réguliers soudés les uns aux autres » (*Méduse et Cie*, Gallimard, 1960, p.43). À l'essence platonicienne, Caillois oppose donc l'existence d'un archétype naturel qui se déplace à travers un monde fini et dont le modèle mathématique construit par l'homme ne serait qu'un vague

crocodile, la mante et la femme fatale, partagent leur forme, leur conduite, mais ne les héritent pas d'une impensable surnature. Ainsi, dans le domaine de l'image poétique, ce que Caillois reproche au dogme du surréalisme n'est pas tant l'intransitivité de sa littérature que d'oser le projet d'une autoréférentialité textuelle concurrente de l'autoréférentialité de la nature ; en un mot, de ne pas se plier à cette loi immanente au cosmos de ne chercher qu'en lui la justesse. L'alliance du savoir et de l'imagination qui naît de cette attention aux phénomènes, de cette intimité avec les processus naturels, est l'article fondateur de la déontologie esthétique cailloisienne, qui se veut épistémologie autant qu'art poétique.

Selon Stéphane Massonet, l'évolution philosophique de Caillois, à laquelle nous consacrerons un chapitre, met en évidence la conception « d'un univers régi par la réciprocité interne d'un ordre structuré par le désordre » qui est proche de « la cosmologie dynamique de stoïciens » et fonde son matérialisme sur la description « des tensions qui traversent la matière », l'imagination et la littérature²⁹². Le principe de croissance n'a de sens que si lui répond un principe d'entropie ; l'être animé – l'insecte, l'homme – tend infiniment vers son inanimation, la distinction vers l'indistinction, la vie vers la mort, le sujet percevant vers l'objet qui le « délog[e] »²⁹³, la plante vers la pierre, le discours critique vers le silence mystique « d'une demi-heure », le fleuve Alphée vers sa source. Dans les deux dernières traductions possibles où Hadot perçoit le sens véritable de la sentence héraclitienne, la conception cailloisienne de la nature se fait jour :

4. Ce qui fait apparaître tend à faire disparaître (= ce qui fait naître tend à faire

et imparfait reflet.», Stéphane MASSONET, «Dédale et cie : un parcours erratique en marge de la philosophie», *Diagonales sur Roger Caillois. Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie, op.cit.*, p.45

²⁹² *Id.*, «Dédale et cie : un parcours erratique en marge de la philosophie», *Diagonales sur Roger Caillois. Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie, op.cit.*, p.43

²⁹³ Roger CAILLOIS, « Récit du délogé », *Cases d'un échiquier, op.cit.*

mourir).

5. La forme (l'apparence) tend à disparaître (= ce qui est né veut mourir).²⁹⁴

Les deux tendances coexistent au sein de la nature et forment la trame et le destin de l'univers : cette coexistence de l'être et du non-être, qui doit aboutir, dans la perspective stoïcienne, à l'*ekpurosis*, conflagration universelle qui signe la fin de la Grande Année et le début d'un nouveau monde identique à celui qui vient d'être détruit, le « Récit du Délogé » l'illustre, par exemple, en faisant du narrateur homodiégétique le témoin et le chroniqueur de sa propre annihilation. La *thanatose*, simulacre de la mort qui fascine Caillois, notamment chez la mante où *eros* et *thanatos* s'associent pour en faire un « idéogramme lyrique » des plus efficaces, *survit* parfois, nous dit-il, à la mort même de la créature. Le simulacre, le jeu, est ainsi l'essence de la matière. La vie ne peut se penser, pour Caillois, que comme un processus d'involution vers l'inanimé. Les pierres, nous le verrons, conjurent la crainte du mouvant, de l'indistinct, du profus, du passager ; elles « sont un monde à elles seules » et peut-être « sont le monde, dont tout le reste, l'homme le premier, sommes excroissances sans durée. »²⁹⁵ C'est donc depuis les minéraux, éléments comptables, passifs, stériles et stables, que Caillois applique sereinement sa pensée sur le massif, le continu, l'actif, le mouvant. Objets quintessentiels – qui « condensent et portent à leur maximum d'intensité les caractéristiques de l'objet »²⁹⁶ –, objets éminemment talismaniques, elles paraissent repousser²⁹⁷ la tentation du soi et de la capitulation devant l'afflux de l'imagination qui court sous le texte – « si j'évoque de préférence le règne minéral », dit Caillois, « c'est qu'il est le plus

²⁹⁴ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, *op.cit.*, p.30

²⁹⁵ Roger CAILLOIS, « Le secours des objets », *Le Fleuve Alphée*, *CŒuvres*, *op.cit.*, p.127

²⁹⁶ *Idem.*

²⁹⁷ « J'ai mis longtemps », avoue l'auteur du *Fleuve Alphée*, « à choisir les pierres comme référence, en même temps par défi et par désir peut-être – presque comme repoussoir ».

contradictoire avec l'univers de l'imagination »²⁹⁸ – mais semblent, tout à la fois, affermir l'unité du sujet, qui les charge de soi, qui, se projetant sur la virginité de leur support, subsiste, paradoxalement indivis, à travers sa dissémination. L'épiphanie pétrée est celle d'un cosmos en soi où, comme par jeu, la nature a inscrit le signe du cosmos : le figement des énergies. Stéphane Massonet, dans l'article que nous citons, souligne combien cette position, quoique « poétiquement féconde » est « philosophiquement intenable ». D'après Caillois, « la vraie tâche » du savant, de l'inquisiteur diagonal, « consiste [...] à déterminer des correspondances souterraines, invisibles, inimaginables pour le profane ». Une initiation aux mystères de la nature existe bien dans son esprit, mais c'est l'observation seule qui en autorise l'accès.

Ce sont très rarement, *poursuit-il*, celles [des correspondances] qui semblent évidentes, logiques ou vraisemblables. Ces rapports inédits articulent, au contraire, des phénomènes qui paraissent d'abord n'avoir rien de commun. [...] Des solutions hétérogènes dissimulent efficacement à l'investigation naïve les démarches disparates d'une économie profonde dont le principe, cependant, demeure partout identique à lui-même. C'est lui qu'il importe de découvrir.²⁹⁹

Il nous faudra donc, après avoir passé en revue les modes d'appréhension prométhéen et orphique des secrets de la nature, tenter de faire le point sur l'épistémologie et la philosophie cailloisiennes, montrer l'auteur en scientifique et philosophe renégats.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.159

²⁹⁹ *Id.*, *Méduse et Cie*, *Œuvres, op.cit.*, p.483

2- Les attitudes prométhéenne et orphique

Dévoiler les secrets de la nature : on ne saurait former projet plus colossal. Les moyens de parvenir à cette fin – et cette fin même, il faudrait la cerner : tout de la nature se propose-t-il à la connaissance ? – furent et demeurent divers. Pierre Hadot, encore une fois, propose de classer les « attitudes » intellectuelles adoptées face à la nature en deux catégories : si l'on excepte qui, tel Socrate, par exemple, répugne à s'enquérir des choses de la *phusis* pour « ramener » la philosophie « au plan de la vie humaine »³⁰⁰, il est possible de distinguer deux démarches, concurrentes et complices, d'investigation.

Les tenants de l'attitude « prométhéenne », tout d'abord, héritiers du Titan voleur de feu, aimeraient extirper malgré elle les secrets de la nature, rendre raison de ses énigmes à son corps défendant. Cette attitude ne craint pas l'emploi de la force et de la ruse – *méchané* – ni de leurs instruments pour obliger la nature à partager son savoir avec son inquisiteur, à lui livrer sa *ratio* ; établi à l'image de la procédure judiciaire, le raisonnement mis en œuvre cherche à faire parler, par la déduction, la preuve et, quand cela est possible, la torture, les phénomènes naturels. Il s'agit bien évidemment du système de pensée qui, depuis « la mécanique grecque [par] la révolution mécaniste du XVIIe siècle »³⁰¹, aboutit, à l'époque moderne, à façonner l'esprit et les méthodes scientifiques.

Quant aux tenants de l'attitude « orphique », leur investigation, plus sympathique qu'analytique, plus esthétique que scientifique, se place sous l'égide du poète capable d'émouvoir jusqu'aux pierres, jusqu'aux dieux infernaux. Ce mode de connaissance de la nature se fait par « le discours, la

³⁰⁰ « Socrate fut le premier à détourner la philosophie des choses qui ont été cachées et enveloppées par la nature elle-même, dont s'occupaient les philosophes antérieurs à lui, et à la ramener au plan de la vie humaine. », CICÉRON, *Nouveaux livres académiques*, I, 4, 15. Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.129

³⁰¹ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.209

poésie et l'art »³⁰², qui « cherche à découvrir, sans l'aide d'instruments, et en utilisant les ressources du discours philosophique et poétique ou celles de l'art pictural »³⁰³, sans malmener la déesse, sans lui ôter de force les voiles dont elle défend sa pudeur, les secrets qu'elle consentira à confier à l'homme.

La première attitude « éprouve la nature comme une ennemie, hostile et jalouse » à qui il faut faire rendre gorge : les créations naturelles s'opposent à l'art de l'homme, à sa *tekhnè*, et résistent à sa compréhension ; il s'agit alors de relever un défi afin d'asseoir sa suprématie sur la rebelle, d'« affirmer son pouvoir, sa domination, ses droits sur la nature », d'en faire l'objet de sa sujétion. La seconde attitude, en revanche, n'est plus de défi mais d'assentiment : « l'homme se considère comme partie de la nature », et la soumettre est insensé, criminel. C'est par son art, qui ne s'oppose plus à l'*ars naturae* mais en constitue le prolongement esthétique, qu'il la comprend ; et si la nature dérobe ses raisons, c'est par la raison même qu'il faut que l'homme y soit progressivement « initié »³⁰⁴. Cette attitude est donc essentiellement mystérieuse, religieuse car – comme le disait Jean-Clarence Lambert du Caillois stoïcien – *reliée*. « Alors que l'attitude prométhéenne », précise Hadot, « est inspirée par l'audace, la curiosité sans limites, la volonté de puissance et la recherche de l'utilité, l'attitude orphique est, au contraire, inspirée par le respect devant le mystère et par le désintéressement »³⁰⁵. Ces deux attitudes, pour complémentaires qu'elles paraissent, pour concomitantes qu'elles aient pu être, « n'en demeurent pas moins radicalement et fondamentalement opposées »³⁰⁶.

De ces deux attitudes, il nous faut tracer brièvement l'histoire, définir les limites et les interpénétrations ; il faut enfin que nous situions Caillois dans cette généalogie, ainsi que par rapport à la lignée des « incompetents », car il persiste,

³⁰² *Ibid.*, p.207

³⁰³ *Ibid.*, p.209

³⁰⁴ *Ibid.*, p.131

³⁰⁵ *Ibid.*, p.136

³⁰⁶ *Ibid.*, p.139

au sein de la recherche cailloisienne, une poche de vide, une protestation occasionnelle contre la nullité des moyens humains, contre l'inaccessibilité du secret ou son insignifiance.

Notons d'ores et déjà que Pierre Hadot fait de notre auteur un « orphique », quoique sans doute un peu trop ambivalent pour qu'il lui consacre plus de quelques paragraphes. Nous voulons croire – et nous attachons à montrer – que cette ambivalence qui embarrasse les classifications est, comme toujours chez Caillois, intéressante à interroger, qui a besoin du cadre en dehors duquel elle s'épanouit, des limites qu'elle fait céder, de la pensée (de l'école littéraire, de la discipline scientifique) qu'elle suit dans ses postulats et dénonce dans ses conclusions.

a- Le modèle prométhéen : mécanisation, mathématisation de la nature

α- Les origines de l'attitude prométhéenne

Les prométhéens, à la suite du divin lampadophore, sont les héritiers d'un vol, d'un méfait commis envers les puissances occultes. Si la nature se cache, il faut la débusquer. Les rapports entre l'homme et la nature sont ainsi frappés au coin d'une franche hostilité, d'une concurrence sans merci – à laquelle nous verrons que, dans le domaine de la création esthétique, Caillois n'est pas tout à fait étranger, bien que, pour que concurrence il y ait, les créations naturelles et humaines doivent être senties comme homologues, ce qui suppose que l'homme appartienne à la nature, n'en soit pas si isolé que l'imaginent les adeptes d'un prométhéisme radical. Cela prouve déjà que, malgré la praticité de tels classements pour en donner description, la pensée cailloisienne peine à y être contenue.

Le premier modèle de l'attitude prométhéenne, nous l'avons dit, est la

« pensée judiciaire »³⁰⁷ : il faut au chercheur-juge, à l'inquisiteur, donc, faire avouer un accusé récalcitrant. Pierre Hadot cite un traité médical, *De l'art*, qui, dès le Ve siècle avant notre ère, affirme que « quand la nature se refuse à livrer de son plein gré les signes [cliniques], l'art a trouvé les moyens de contrainte par lesquels la nature, violentée sans dommage, les laisse échapper ; puis, libérée, elle dévoile à ceux qui connaissent les choses de l'art, ce qu'il faut faire »³⁰⁸. *Primum non nocere* ; mais tous les prométhéens ne seront pas si prévenants. Francis Bacon, nous apprend Hadot, « en esquissant le programme de la science expérimentale moderne »³⁰⁹, affirme sans ambages que « les secrets de la nature se révèlent plutôt sous la torture des expériences que lorsqu'ils suivent leur cours naturel »³¹⁰ : la raison de l'observateur, transcendant les processus immanents de la nature, s'arroge tous les droits sur sa patiente ; de là, nous le verrons, un débat que rallumera la phénoménologie : l'immixtion de la perception dans le phénomène observé y jette-t-elle la lumière ou le trouble-t-elle, le gauchit-elle plutôt ?

Mais là n'est pas la première des considérations de l'empiriste anglais ; la raison l'y autorise, et la foi – *crescite et multiplicamini* – l'y conforte : « Laissons le genre humain recouvrer ses droits sur la nature, droits dont l'a doué la munificence divine. »³¹¹ La nature est bien fautive de frustrer l'homme de son droit à la connaissance. Kant, dans la préface à la seconde édition de *Critique de la raison pure*, abondera en ce sens : l'homme ne doit pas, face à la nature, se comporter « comme un écolier, qui se laisse dire tout ce qui plaît au maître, mais comme un juge en fonctions, qui force les témoins à répondre aux questions qu'il leur pose. »³¹² Toute la technique, la mécanique humaines ne sont qu'un moyen

³⁰⁷ *Ibid.*, p.131

³⁰⁸ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, pp.131-132

³⁰⁹ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.132

³¹⁰ *Idem.*

³¹¹ *Idem.*

³¹² *Ibid.*, p.133

de ruser avec la nature, de la contraindre, grâce aux machines, aux outils, à se modifier, de la soumettre à la volonté de l'homme, volonté extérieure, volonté de droit divin. Pierre Hadot le souligne : l'expérimentation scientifique (et ses instruments de torture qui doivent révéler les secrets de la nature), la mécanique (et ses machines qui doivent la contraindre) et, enfin, la magie qui en désire contourner, remanier les lois, insinuer la raison humaine, agissant surnaturellement, dans la chaîne causale des phénomènes physiques – expérimentation, mécanique et magie, donc, ressortissent toutes trois à cette attitude prométhéenne dont l'objectif est d'améliorer, comme le fit le fils de Japet, la vie de l'homme à qui peu est échu en partage, par extorsion. L'homme est, dans cette perspective, considéré comme différent, concurrent malheureux, de la nature, sur qui il possède cependant tous les droits et qu'il essaie de soumettre à sa volonté. C'est une logique réparatoire qui guide la recherche : spolié, il est juste que l'homme rentre dans ses droits et possessions légitimes.

Curiosité, volonté de puissance, « louange de l'esprit d'aventure des explorateurs »³¹³ : ce sont les valeurs dont, par la Renaissance puis les Lumières, le scientisme utilitariste contemporain est l'incontestable héritier. Caillois, nous le verrons, ne fut pas toujours insensible à ces vues : le clerc « luciférien » des années trente fut aussi faustien en diable ; il est indéniable qu'une triple *libido sciendi, scribendi et colligendi* régit sa pensée, son œuvre, sa vie, sans doute, et que, mâtinée d'orphisme, d'une tendance contemplative longtemps – et de plus en plus difficilement – refoulée, jusqu'à la résorption finale dans la quiétude minérale, demeure un désir de contrôler son environnement, d'en dénombrer les catégories, d'en inventorier les cohérences, ponts et voies de traverses, de l'enfermer, manipulable, pensable, dans « la parenthèse » de l'imprimé, de s'y assimiler enfin, de s'y dis-simuler, de s'y confondre, perdant le soi pour tout faire sien, pour être tout. Caillois, en sa dernière œuvre, *Le Fleuve Alphée*, livre

³¹³ *Ibid.*, p.137

cependant une confiance, une extrême confession, presque un regret : « La substitution verbale n'a jamais été chez moi victorieuse que de justesse et pour un temps. Elle n'a jamais oblitéré tout à fait le monde des choses. »³¹⁴ Nous reviendrons, puisque c'est l'un des principes sur lesquels Caillois fonde sa déontologie poétique, sur cette question de l'effacement énonciatif, sur la thématique du sujet et de son paradoxal appétit pour l'indifférenciation.

Les trois pratiques que nous évoquons, expérimentation, mécanique et magie, fusionneront, au début des Temps modernes, et s'adultéreront l'une l'autre pour engendrer les prémisses de la pensée scientifique, de la méthode expérimentale moderne.

β - Magie, mécanique et expérimentation

Dès l'Antiquité, la notion de mécanique, de ruse, s'insère dans la dichotomie entre nature et art (*tekhnè*) ; elle appartient ainsi à l'ensemble des artifices, techniques et habiletés qui permettent à l'homme de s'opposer à la nature. Ce rapport agonistique de l'homme à la nature se situe au fondement de la pensée prométhéenne (donc, au sens large, scientifique) : l'homme tente d'améliorer ses conditions de vie en modifiant le cours des choses naturelles, d'abord afin d'alléger ses souffrances puis de satisfaire d'autres passions, d'autres besoins moins nécessaires. « Le phénomène qui caractérise l'évolution de notre civilisation et que l'on a appelé la "mécanisation du monde" consiste principalement dans l'application des mathématiques à la connaissance des phénomènes du monde. »³¹⁵

³¹⁴ Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.103

³¹⁵ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.149 – Et Pierre Hadot de poursuivre : « Or cette liaison étroite entre mécanique et mathématique est un héritage de la mécanique de l'Antiquité, mécanique fondée sur les propriétés physiques et mathématiques des objets auxquels elle s'applique et utilisant des formules mathématiques qui permettent d'exécuter des mesures précises. La mécanique antique "ruse" en effet avec la nature en utilisant les possibilités fournies par certaines figures géométriques, comme le cercle, et les inventions des ingénieurs antiques supposent des calculs mathématiques complexes »

C'est par la mathématique que la mécanique perce et triomphe, qu'elle se déploie ; c'est contre la mathématisation sans cesse croissante du monde que s'insurgeront les phénoménologues que nous évoquerons. La science mathématique permet en effet de reconfigurer le réel, de calquer sur les processus naturels des procédés qui sont en vérité humains de bout en bout, de substituer, pour la comprendre, à la raison naturelle une raison humaine que l'on a fini par croire à l'origine des phénomènes. La mathématique est un langage qui structure le monde et tend à le lui entendre parler. Toutefois, c'est bien sur les raisons immanentes à l'*ordo rerum* que la mécanique, par le truchement de la mathématique, s'appuie ; la *tekhnè* humaine ne peut contrevenir aux lois de la nature, si elle les détourne ou les fait jouer en des lieux et sur des êtres hors de leur propos. Francis Bacon en convient, qui affirme qu' « on ne commande à la nature qu'en lui obéissant » – ce que Caillois dira d'ailleurs faire de « l'orgueil » d'écrire³¹⁶, car le style, nous le verrons, est aussi une technique d'appréhension, sinon de soumission, d'apprivoisement de la nature, une *méchané* grâce à quoi l'auteur peut dire le monde, le contraindre par la parole à entrer dans la cohérence imaginée par lui, fût-ce contre la raison même.

La mécanique, cependant, et c'est la raison du dédain professé à son rencontre par certains philosophes, platoniciens notamment, n'est pas pur *logos*, pur raisonnement abstrait, mathématique, mais puise aussi aux sources mondaines de la perception, de l'intuition. « Platon lui-même avait critiqué le mathématicien, astronome et philosophe Eudoxe, qui, au lieu de s'en tenir à des

³¹⁶ « Certes, je ne suis pas sans m'étonner de la contradiction. Je m'obstine à donner à mon écriture des qualités formelles et je sais quasi professionnellement qu'elles sont les plus éphémères de toutes. Les critères au moyen desquels on les apprécie sont divers et variables. Ils sont sujets à l'usure, à l'erreur, au contresens, à la dérision, à toute contingence imprévisible, fût-elle la plus stupide. Le pire est que je ne souffre pas de mon inconséquence. Je prends plutôt un malin plaisir à compléter dans la mesure de mes moyens et sur un point minuscule l'ordonnance de l'univers. J'ai l'illusion que ma conduite, quoique tout entière par elle gouvernée, conquiert de cette manière quelque chose d'indépendant, de hardi, qui est presque privé. Pourtant, je m'obstine sans me lasser jamais à montrer qu'il ne saurait rien y avoir de privé, de séparé dans l'unité du monde. C'est comme si je voulais vaincre l'orgueil en y obéissant. Comme Francis Bacon affirma qu'il fallait faire pour la nature. », Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.171

raisonnements abstraits, avait utilisé des instruments dans le but de faire comprendre, par intuition sensible, la solution des problèmes géométriques »³¹⁷. Ainsi, chez les mécanistes mêmes, dès la genèse de la doctrine, empirisme et idéalisme s'affrontent.

Si la pensée mécaniste plonge ses racines dans l'Antiquité, qu'elle les fait courir durant le Moyen Âge – le franciscain Roger Bacon est le premier théoricien de la science expérimentale, *scientia experimentalis* dont il voulait voir les réussites surpasser celles de la magie naturelle et, confondant, par ses prodiges, les infidèles, les inciter à la conversion³¹⁸ –, elle s'épanouit véritablement à l'orée du XVIIe siècle. L'expérience telle que la conçoit Francis Bacon tend à faire surgir et à rendre exploitable à l'homme les secrets celés dans le « sein de la nature » :

Il y a tout lieu d'espérer que la nature recèle encore en son sein de nombreux secrets d'un usage excellent, qui n'ont aucune parenté ni analogie avec ce qui a déjà été inventé et qui sortent complètement des voies de l'imagination.³¹⁹

Ce naturel unimaginable, étranger, du moins, à l'imagination humaine, c'est encore, comme le montre Pierre Hadot, l'idéal poursuivi par la magie ; c'est également par une violence similaire qu'il convient de les faire confesser à la nature : « les secrets [*occulta*] de la nature se découvrent mieux sous la torture des arts [mécaniques] que dans son cours naturel »³²⁰. La magie ne se propose pas d'autre but que la mécanique et l'expérimentation : toutes trois supposent un occultisme naturel qu'il faut vaincre par la violence, qu'il convient d'inféoder à la volonté humaine. L'invisible qui agit au sein des phénomènes doit être percé à jour afin de contraindre ceux-ci à l'obéissance, de la même manière que la connaissance du nom confère à son dépositaire un pouvoir sur la chose, sur le

³¹⁷ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.148

³¹⁸ *Ibid.*, p.166

³¹⁹ Francis BACON, *Novum organum*, cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.167

³²⁰ *Idem.*

dieu ou le démon, qu'il désigne. La pensée analogique sur quoi se fonde la science moderne et dont Caillois fait, malgré qu'il en ait, un usage renégat – en cela plus proche des philosophes naturels de la Renaissance (qu'il cite d'ailleurs abondamment, si c'est sous les apparences d'une indulgente raillerie) que des savants contemporains – donne naissance à la magie sympathique. La pratique magique repose sur une notion proche des « raisons séminales » stoïciennes : le thaumaturge puise dans les virtualités de la nature et ses connaissances lui permettent de la contraindre à enfanter ; ce secret de la genèse, dérobé à la nature, ce pouvoir de reproductibilité du phénomène sous le commandement de l'homme, nous verrons que c'est l'intention aussi de l'expérimentation scientifique dans la perspective mécaniste. « La Nature, dit Pierre Hadot, devient un immense réservoir » – elle est pour Caillois l'immense répertoire des formes – et « la notion de secret de la nature [...] prend un sens ontologique, sous l'influence de la doctrine stoïcienne des raisons séminales. Les secrets de la nature, ce sont véritablement des êtres, ou tout au moins des possibilités, qui sont cachés »³²¹. Dieu, selon Saint Augustin, a le pouvoir de faire que « les semences développent leurs nombres », que les choses apparaissent et croissent selon le projet qui leur a été assigné ; l'intervention magique transgresse ainsi l'*ordo rerum*, ordre divin, et substitue la volonté humaine à la loi divine. Sous le patronage de Calypso, les mages naturels du Moyen Âge et de la Renaissance s'efforceront de lever le voile sur les potentialités de la nature : l'action artificielle de l'homme ne fait que révéler le mécanisme naturel : la magie, comme la science qu'à ses débuts l'on confond avec elle, n'est ainsi une surnature que dans ses moyens, pas dans ses causes. « Les œuvres de la magie », écrit Marcile Ficin, « sont donc des œuvres de nature, l'art n'est que l'instrument de la nature »³²². La sympathie universelle qui, chez les néoplatoniciens, unit tous les phénomènes jusqu'au divin n'est pas sans évoquer, lointainement, peut-être,

³²¹ *Ibid.*, pp.151-152

³²² Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.155

les diagonales analogiques qui assurent la cohésion de l'univers cailloisien. La magie naturelle cherche à rendre utile à l'homme cette théorie des correspondances secrètes entre les choses et les êtres. Il existe indubitablement un désir de magie chez Caillois, réduite à sa part hermétique, une pensée de l'affinité universelle, de la *signatura rerum* paracelsienne :

Je ne voudrais pas extrapoler : mais quand j'y pense, je n'exclus pas totalement que ce rapprochement saugrenu ait été la première analogie qui m'ait invité par la suite à franchir si souvent et si allègrement la frontière qui sépare les produits de la nature et ceux de l'industrie. [...] L'épisode ne m'en confirme pas moins dans l'idée que le choix d'un objet "sorcier", dirais-je aujourd'hui, correspond à l'une des pentes les plus naturelles de l'imaginaire.³²³

Ces objets sorciers – dont les surréalistes partageaient le goût, notamment Breton, que Caillois remercie d'avoir « meublé son imaginaire » –, ces résurgences que révèle à qui lui prête une oreille complaisante le démon de l'analogie, sont dépourvus d'efficace : il ne s'agit pas, comme pour Paracelse et ses épigones, de gagner un pouvoir sur le monde, sinon celui d'en comprendre quelques éléments structurels. Les seules « recettes » de cette magie sont descriptives et taxinomiques ; il n'empêche que l'emploi que Caillois fait de l'analogie l'inscrit en un sens plus dans la tradition de la *magia naturalis* qu'elle ne l'apparie aux scientifiques dont il dénonce la spécialisation et déplore l'étroitesse d'esprit. Cette tradition survivra dans le romantisme allemand et sa *Naturphilosophie* où Caillois s'abreuvera.

Si Bacon et Galilée inaugurent véritablement le raisonnement scientifique hypothético-déductif, il semble à Pierre Hadot que « la science naissante a aussi en commun avec la magie et la mécanique leurs espérances et leurs projets »³²⁴.

³²³ Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres*, op.cit., p.93

³²⁴ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, op.cit., p.167

Il s'agit de donner à l'homme toute emprise sur son environnement, intention qui, en grande part, demeure celle de la science contemporaine. La perception de la nature semble alors changer, bien qu'il faille, ainsi que le signale Hadot, se montrer prudent lorsque l'on veut qualifier la pensée d'une époque ; mais de déesse, plus : la nature est une machine que la raison doit démonter pour lui construire, à son tour, à partir des rouages qu'elle lui emprunte, des rivales. Là, « avec Bacon, Descartes, Galilée, Newton », le paradigme magique est peu à peu abandonné, si ses aspirations survivent : au savant incombe la tâche de dominer la nature « en s'en tenant à l'analyse rigoureuse de ce qui est mesurable et quantifiable dans les phénomènes sensibles »³²⁵. Pour le dire autrement, c'est au XVIIe siècle que le modèle mathématique l'emporte, qu'il devient le paradigme dominant de l'appréhension de la nature, si l'analogie n'a pas dit son dernier mot. La qualité et la variété des instruments d'observation et de mesure s'accroît, tandis que décroît l'autorité du savoir livresque ; il ne suffit de répéter les racontars colportés et religieusement repris par les naturalistes depuis l'Antiquité mais se livrer soi-même – et pour les partager au sein d'une académie, d'une société savante – à l'expérimentation sur le réel. L'observateur savant doit s'effacer derrière la mesure, derrière le chiffre et la formule descriptive, bientôt prédictive, qui uniformisent, objectivent l'expérience contingente. Sans parler, ainsi que le fait Hadot, d'une « démocratisation du savoir »³²⁶, il nous faut reconnaître qu'alors la communauté des savants s'élargit – cette pluralité qui, avec le recours au référentiel mathématique, est l'un des gages de la neutralité de l'observation – et que l'accès aux mystères naturels n'est plus l'apanage de seuls initiés, mages, philosophes, alchimistes, mystagogues. Chez Caillois, la technique – l'optique, notamment, puisque la connaissance est avant tout visuelle dans son univers – propose son secours à l'observateur déshérité, et oppose au créateur présomptueux le spectacle d'une originalité

³²⁵ *Ibid.*, p.171

³²⁶ *Ibid.*, p.173

morphologique dont la sienne n'est que le lointain écho,

au point qu'il pourrait être difficile même pour un critique d'art averti de distinguer entre de bonnes reproductions en couleurs de tableaux contemporains des dernières écoles et des photographies scientifiques ou industrielles, telles qu'on les trouve en grand nombre dans les publications spécialisées.³²⁷

Le sens de la notion même de mécanique change aussi bien : ce n'est plus simplement « la science d'objets artificiels, [...] outils fabriqués par l'homme pour forcer la nature à agir au service de l'homme d'une manière "contre nature" »³²⁸, mais dorénavant l'usage du calcul dans l'analyse des phénomènes naturels ; c'est alors, à bien des égards, le triomphe de l'ingénieur, penché sur les rouages de « la machine-nature »³²⁹. Descartes « ne reconnai[t] aucune différence entre les machines que font les artisans et les divers corps que la nature seule compose », sinon la différence d'échelle qui rend l'observation difficile des « tuyaux » et « ressorts » naturels. « Il est certain », ajoute-t-il, « que toutes les règles mécaniques appartiennent à la physique, en sorte que toutes les choses qui sont artificielles sont avec cela naturelles »³³⁰. Les mécanistes, à sa suite, invalident la distinction entre *ars naturae* et *tekné*, entre les créations de la nature qui « poussent » du germe, de la raison séminale, au phénomène perceptible, et celles de l'homme, transcendantes, agissant depuis l'extérieur, la surface, la périphérie. L'attitude de Caillois face à une telle indistinction n'est pas toujours claire : il semble dire parfois que l'homme crée, s'il n'en a pas les moyens à disposition, à l'image de la nature, soumis aux mêmes « tendances » que tout ce qui « vibre » – car visuelle pour bonne part, l'harmonie, à la suite de

³²⁷ Roger CAILLOIS, *Méduse et Cie, Œuvres, op.cit.*, pp.506-507

³²⁸ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.173

³²⁹ *Ibid.*, p.174

³³⁰ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.174

Chladni et des expériences pseudo-scientifiques qui le fascinent, est aussi vibratoire :

Une législation permanente [...] impose partout un ordre complexe et cependant sans compromis. Une distribution inattendue, énigmatique dans une matière sans nulle structure intime, semble avoir su perpétuer en un minéral compact les impalpables et fugitives figures de Chladni.³³¹

Il semble d'autres fois nier que la nature, comme dans les ailes du papillon ou dans son usage des « formes terrifiantes », ne soit pas *picatrix*, qu'il n'existe pas, parce que toutes les chances sont pour qu'elle n'existe pas, une conscience extérieure à chaque lignée de formes qui en coordonne l'ensemble :

Dans les ailes des papillons, au contraire, il y a véritablement beauté, au sens large du mot, car il y a création par la biologie de combinaisons heureuses de formes et de couleurs, qui ne s'expliquent pas par la simple économie. [...] Ici, le peintre est chaque espèce. Le tableau, indéfiniment répété, identique à lui-même dans tous les individus qu'elle compte, en perpétue chaque saison la livrée spécifique.³³²

Quoi qu'il en soit, le modèle sur lequel se pense la nature n'est plus la plante mais l'automate, plus la graine qui se développe mais la machine qui se perpétue elle-même, régulière, esclave des lois à l'obéissance desquelles son Créateur, le Grand Horloger, l'a contrainte. Pierre Hadot signale d'ailleurs « le caractère chrétien de cette révolution mécaniste »³³³ : domination de l'homme, restitution de cet empire dont la chute l'a privé ; conception de la nature comme une création dominée par un Créateur transcendant... Il n'est plus question d'un

³³¹ Roger CAILLOIS, *Le champ des signes, op.cit.*, p.11

³³² *Id.*, *Méduse et Cie, Œuvres, op. cit.*, p.497

³³³ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.178

ensemble de forces immanentes dans l'intimité seule desquelles pouvait se penser le processus naturel ni d'une création sur laquelle son Créateur pouvait, par caprice, intervenir pour miraculeusement y introduire l'exception, mais d'une machine – ou encore d'un jeu – qui, créée, *naturée*, ne souffre plus l'infraction, la merveille. Stabilisée, rendue extérieure à son Créateur – rien de divin dans la nature : celle-ci n'est plus déesse et le Créateur ne s'immisce pas dans son cours –, la nature peut être observée comme un système clos et suffisant, soumis à des lois apparemment arbitraires mais invariables, descriptibles en termes mathématiques ; la reproductibilité d'une expérience tendant à la désobjectivation de la perception devient la norme du discours de la nature ; la science moderne est née.

Selon Descartes, connaître la cause des phénomènes naturels importe peu, et cette connaissance est même placée hors de notre portée : les moyens mis en œuvre par le Dieu horloger ne nous sont pas intégralement intelligibles. Le savant expérimental doit émettre des hypothèses, et pouvoir les amender, si celles-ci sont invalidées par l'expérience. L'important est de pouvoir reproduire le phénomène observé ; proposer une explication de ce phénomène, c'est établir un rapport mathématique : la science des nombres, instituée par Dieu, organise le monde et son créateur même ne peut y déroger : « Les vérités mathématiques lesquelles vous nommez vérités éternelles ont été établies de Dieu et en dépendent entièrement aussi bien que tout le reste des créatures »³³⁴. Il est important de noter que, là où les Stoïciens, s'ils étaient conscients de ne pouvoir statuer sur la véracité de leurs hypothèses physiques, voyaient dans la nature l'œuvre d'une Raison, d'une nécessité réitérant sans fin le meilleur des mondes possibles, la pensée mécaniste du XVIIe siècle, si elle reconnaît l'existence d'une loi de la nature, admet toutefois que celle-ci est suspendue à l'arbitraire originel de son Créateur. Le monde est ainsi – et la mathématique nous permet de le

³³⁴ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, op.cit, p.183

décrire, de le comprendre, de le maîtriser – mais il aurait pu être tout autre ; au centre de l'univers se trouve donc Dieu qui, même si son rôle, selon le reproche que Pascal adresse à Descartes, ne fut que de « donner une chiquenaude », place toute la Création sous le signe de la gratuité. Ainsi, la science mécaniste, s'écartant peu à peu de cet indescriptible centre et de la question des causes, se bornera à décrire le monde phénoménal. La nature, selon le mot de Descartes, devient « la Matière même »³³⁵, « l'action divine sur la Matière » ou encore « l'ensemble des lois établies par Dieu dans la Matière »³³⁶. Dépersonnalisée, matérialisée, la nature n'est plus qu'un environnement.

À première vue, la pensée de Caillois n'est pas sans affinités avec les thèses mécanistes – si l'expérimentation est totalement absente de son discours « scientifique », d'abord livresque, toujours quelque peu fantasque, qui préfère « torturer » la raison et les sciences rationnelles que la nature elle-même – ; le centre du labyrinthe, toutefois, se dérobe : il refuse de se prononcer sur ce qu'il s'y pourrait trouver ; de même, son matérialisme l'affilie aux prométhéens, son *hubris* sapientiale également ; enfin, le sentiment de l'arbitraire cohérent, si cet arbitraire n'est pas divin et si l'auteur « [se] ser[t] de la cohérence comme d'une arme pour avoir raison de la raison et en démontrer la dangereuse, l'injuste étroitesse »³³⁷, imprègne son discours : nécessairement gratuit, descriptible mais pas interprétable, l'univers est dépourvu de sens.

b- Le modèle orphique

Cette attitude conquérante n'est pas exempte de critiques : certains, dès l'Antiquité, en dénonceront l'*hubris*, qui est celle d'un homme qui semble oublier n'être que limon, « espèce tardive »³³⁸ et « transitoire » ; d'autres, au nom de la

³³⁵ *Ibid.*, p.187

³³⁶ *Idem.*

³³⁷ Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvre, op.cit.*, p.113

³³⁸ *Id.*, *Le champ des signes, op.cit.*, p.80

morale, réprouveront le « viol » de la nature ; d'autres enfin, primitivistes, regretteront l'âge d'or perdu où l'homme vivait en harmonie avec le monde, dans un état de nature non encore abâtardi par la civilisation. Goethe, cependant, formule des réserves qui nous intéressent particulièrement en cela qu'elles sont révélatrices d'une certaine attitude « orphique » que nous nous apprêtons à interroger et dont Pierre Hadot semble dire qu'elle est celle de Caillois. Pour Goethe, affirme Pierre Hadot, « tout ce qui est artificiel est incapable de dévoiler la Nature, pour la bonne raison, d'ailleurs, que, paradoxalement, la Nature est "mystérieuse au grand jour", que [...] son véritable voile consiste à n'avoir pas de voile, autrement dit qu'elle se cache parce que nous ne savons pas la voir, bien qu'elle soit sous nos yeux »³³⁹. Nul besoin d'instruments de torture, de protocoles expérimentaux : ces apprêts ne peuvent que fausser la perception du phénomène. Une saine compréhension de la nature repose donc sur « la perception et la description esthétique de cette perception », sur la reconnaissance de la naturalité de l'homme, gage de sa compréhension de la nature même, sur un dynamisme perceptif et descriptif qui prétend épouser celui du phénomène et ne le trouble ni le trahit.

Qui adopte, face aux mystères de la nature, une attitude que Hadot qualifie d'« orphique » reconnaît qu'il ne peut les pénétrer que par le discours et l'imagination créatrice. L'idée en est déjà présente dans le *Timée*, qui donne les secrets divins pour inaccessibles à l'expérience humaine : « Si on voulait éprouver [les processus naturels] au contrôle de l'expérience, on méconnaîtrait la différence de la condition humaine et de la condition divine »³⁴⁰. Le discours seul peut tenter d'approcher sympathiquement la genèse des formes, par *mimèsis*. L'œuvre, et notamment l'œuvre poétique, double le poème du monde et permet de le mieux comprendre ; Platon cependant dénie au discours, et en particulier à la *poiesis*, le pouvoir de révéler la vérité : toute l'ambition humaine

³³⁹ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.202

³⁴⁰ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.210

se résout en la création de mythes vraisemblables : « nous ne sommes que des hommes, de sorte que, si, en ces matières », c'est-à-dire « les dieux et la génération de l'univers », « on nous présente un mythe vraisemblable, il ne sied pas de chercher plus loin »³⁴¹. Dès l'origine que Pierre Hadot assigne à ce que nous nommons après lui l'attitude orphique, au fondement même de cette attitude se trouve un aveu d'impuissance, ou plutôt d'humilité, aveu que Caillois ne manquera pas de recommencer. L'univers, en effet, paraît infini à nos sens et à notre esprit ; c'est plutôt que « l'idée d'infini [...] paraît ici une sorte d'illusion, de contraste : le négatif de nos limites et de notre nonchalance. »³⁴² Au contraire, « le monde visible » est rimé et « ne cesse en effet de proposer une sorte de lexique infini, composé non pas de mots, mais de figures qui n'expriment qu'elles et qu'il serait vain de prétendre déchiffrer. »³⁴³ Nous n'y parviendrions pas, tant le sens se dérobe et tant débiles sont nos moyens. Au savant, de pièges en simulacres, il n'est permis que de papillonner autour d'une vérité insaisissable : « l'égaré, traqué ou distrait, erre jusqu'à l'épuisement de ses forces, de carrefour en carrefour. Heureux s'il a pu pressentir, avant de disparaître, l'architecture dérobée de l'inépuisable dédale. »³⁴⁴

Mais revenons à Platon : son mythe vraisemblable n'a pas l'audace de prétendre à la vérité – et semble même, puisque de Vérité nous ne percevons qu'un reflet affaibli, évacuer la pertinence d'un tel critère d'évaluation du discours. Il s'agit plutôt de calquer le *logos* sur la réalité : « comme le souligne justement Jürgen Mittelstrass, Platon ne cherche pas à rendre compte exactement du monde tel qu'il est, mais à montrer comment le monde nous apparaîtrait s'il était fabriqué rationnellement, c'est-à-dire à l'image du modèle que sont les Idées »³⁴⁵. L'idéalisme transcendantal en moins, nous verrons que ce projet n'est

³⁴¹ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, op.cit., p.212

³⁴² Roger CAILLOIS, *Cases d'un échiquier*, op.cit., p.93

³⁴³ *Ibid.*, p.169

³⁴⁴ *Ibid.*, pp.161-162

³⁴⁵ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, op.cit., p.213

pas très éloigné de celui de Caillois. Hadot souligne d'ailleurs que les deux démarches, idéaliste et mécaniste, mais aussi, plus largement, orphique et prométhéenne, se rejoignent – quoique tout tende à les séparer, et surtout la question de la pratique expérimentale dont le modèle orphique fait peu de cas – sur le caractère essentiellement hypothétique, conjectural, de leur discours ; Caillois lui-même n'affirme que rarement et jamais sans cautèle rhétorique ; bien que, quand il le décide, ce soit pour proclamer un scandale. Rien du monde ne peut être absolument compris ni affirmé et toute conjecture, peu ou prou, semble « scandaleuse » qui fait achopper les connaissances admises sans garantie de leur substituer autre chose qu'une vraisemblance. De la structure, de « l'architecture cachée » de « l'inépuisable univers », le chercheur ne peut espérer que « pressentir » l'ordonnement. Les Stoïciens, dont nous avons vu que Caillois paraissait très proche, Sénèque, Strabon, Marc-Aurèle, confesseront une même nécessaire humilité face aux mystères de la nature :

Les choses sont, en une certaine manière, cachées par un tel voile, que certains philosophes, pas en petit nombre et aussi non des moindres, ont pensé qu'elles sont insaisissables, et d'ailleurs les stoïciens eux-mêmes les ont considérées comme difficiles à saisir³⁴⁶.

Caillois, après tant d'autres, tel Épicure, par exemple, verra dans la multiplicité même de l'interprétation des causes des phénomènes, dans la polysémie du monde, pourrions-nous dire, le signe de l'incertitude fondamentale du discours, et reprochera à plusieurs reprises à la science institutionnelle – avec les postulats et les méthodes de laquelle il entretenait des rapports complexes dont nous aurons à reparler – son autorité, le caractère totalisant du système sur lequel elle repose et où elle veut tout annexer du

³⁴⁶ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, pp.216-217

monde et de la pensée. Ainsi, l'art qui, après avoir longtemps et âprement été combattu, fait l'objet d'une « découverte », l'art, embrassant l'incertitude et y gagnant la pérennité, l'art seul permet d'approcher, sans jamais l'atteindre, la vérité du phénomène. « Plus tard », reconnaît-il en effet dans *Cases d'un échiquier*, c'est-à-dire bien après le scientisme agressif des jeunes années, « je m'aperçus [...] que la science était changeante, qu'une découverte y chassait l'autre et qu'il n'était en elle de stable que l'intention qui la soutenait. [...] J'étais dépité de l'exiguïté inévitable d'un succès éventuel » et « je reconnus [que l'art était] une manière de concevoir et d'exécuter dont les fruits survivent aux vicissitudes du savoir. »³⁴⁷ L'art seul, dans cette perspective, permet de « sauver les phénomènes » – célèbre injonction méthodologique, *sôzein ta phainόμενα*, que l'on attribue à l'astronome Eudoxe et qui signifie que le physicien doit « proposer des explications qui rendent compte de ce qui nous apparaît »³⁴⁸, autrement dit « concilier les postulats théoriques et les apparences sensibles »³⁴⁹. Cet argument de non contradiction avec le visible, d'évidence, presque d'*enargeia* – ekphrasis, hypotypose, nous questionnerons ces termes et leurs procédés dans notre lecture des textes pétrés – Caillois l'emploiera avec parcimonie, certes, mais toujours audacieusement, pour soutenir ses « conjectures scandaleuses » : ainsi, dans son analyse des « mobiles » du vivant, récusant tout anthropomorphisme, il ne peut que constater

qu'il semble légitime de briser le cadre de la lutte pour la vie et de la sélection naturelle, ressorts trop strictement et exclusivement utilitaires, et, en ce sens, contrairement à l'opinion accréditée, très étroitement anthropomorphes et dépendant d'une image passagère, localisée et datée que l'homme s'est une fois faite de lui-même dans des circonstances précises. Il est l'heure de faire appel à

³⁴⁷ Roger CAILLOIS, *Cases d'un échiquier*, op.cit., pp.18-19

³⁴⁸ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, op.cit., p.219

³⁴⁹ *Ibid.*, p.220

des « mobiles » tout aussi universellement impérieux, tels que la profusion, le jeu, l'ivresse, l'esthétique même, du moins le besoin d'ornement et de parure.³⁵⁰

La science, à l'époque mécaniste et sous l'impulsion de Galilée, Kepler, Newton – *hypotheses non fingo* – se détache peu à peu du caractère hypothétique de la recherche et substitue au postulat vraisemblable (mais invérifiable) un modèle mathématique que l'expérience permet de valider. L'empirisme prend le pas sur la théorie – et Caillois peut alors être rangé du côté des orphiques, qui jamais, nous l'avons dit, ne prétend vérifier ses thèses, les soumettre au verdict de l'expérimentation. C'est la condition du progrès scientifique – mais, là encore, Caillois voit d'un mauvais œil que la vérité soit « fille du temps »³⁵¹ : non qu'il lui faille, pour penser, supposer des vérités immuables – bien que quelques axiomes « aventureux » reviennent souvent sous sa plume : finitude du répertoire des formes, naturalité de l'homme, générosité de la nature et invalidité du principe d'économie... – mais bien plutôt que la science « prométhéenne » ne lui apparaisse, pas plus que les productions nées de la sensibilité orphique, comme un discours de vérité.

Quoi qu'il en soit, il est indéniable que la connaissance que l'homme détient du cosmos se révèle à lui, fruit de ses efforts ou largesses de la nature, progressivement : « la Nature », dit Pierre Hadot, « n'est pas donnée une fois pour toutes, elle est un processus qui se déroule dans le temps et qui ne se révèle à l'humanité que peu à peu et partiellement »³⁵², selon le modèle mystérieux éleusien : l'homme doit suivre, dans ce temple où les piliers sont « vivants », comme l'entend Baudelaire, soumis eux-mêmes à la croissance, au développement, au changement, les étapes d'une initiation. Envisager la recherche physique selon une métaphore initiatique est un lieu commun de

³⁵⁰ Roger CAILLOIS, *Cases d'un échiquier*, op.cit., p.57

³⁵¹ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, op.cit., p.223

³⁵² *Ibid.*, p.228

l'Antiquité, notamment de la pensée stoïcienne, qui soutenait que « tout a été fait pour l'homme »³⁵³ et que l'utilité des phénomènes naturels, y compris celle des phénomènes qui semblent hostiles à l'homme, lui sera révélée par le temps. Caillois ne peut nier, malgré qu'il en ait, qu'il existe un progrès de la recherche scientifique : son savoir, il le reconnaît, est essentiellement livresque et, s'il ne se considère jamais explicitement comme de ces *nani gigantum humeris insidentes* auxquels Bernard de Chartres identifiait les chercheurs – métaphore d'inspiration antique, car Pline affirmait déjà que la voie du savant est tracée par les percées comme par les errements de ses prédécesseurs³⁵⁴ – il se sait redevable à la science moderne du cadre théorique qu'elle lui fournit, si c'est pour qu'il en brise quelques côtés. La pensée dialectique, toutefois, lui répugne et il préfère avancer par bonds obliques, comme le fou et comme la nature elle-même dans les processus d'évolution des espèces. Par ailleurs, la notion même de progrès lui semble incompatible avec sa recherche d'une stabilité éternelle, anhistorique, dont les pierres forment l'emblème.

À ce progrès collectif et sans cesse à poursuivre, Caillois préfère peut-être l'insuffisance de la perception individuelle. Goethe – et l'on sait que Caillois a souvent claironné avoir lu « des rayonnages entiers de romantiques allemands » – prétendait que les secrets de la nature ne pourraient être dévoilés que par la somme des perceptions de l'humanité entière, somme à reconnaître l'impossibilité de laquelle il faut bien se résigner – et Caillois se résigne à l'invraisemblance de la connaissance objective. Les « sciences diagonales » qui contraignent les disciplines à des « échanges généreux » constituent peut-être, pour notre auteur, une manière, par un retour à la polymathie renaissante – mais aussi romantique –, de participer à pluraliser la description scientifique du phénomène :

³⁵³ *Idem.*

³⁵⁴ *Ibid.*, p.231

Ces sciences chevauchent les disciplines anciennes et les contraignent au dialogue. Elles tentent de déceler la législation unique qui réunit des phénomènes épars et en apparence sans rapport. Elles déchiffrent des complicités latentes et découvrent des corrélations négligées, en effectuant dans le commun univers des coupes obliques. Elles souhaitent et s'efforcent d'inaugurer un savoir où la témérité d'imagination s'exerce premièrement, avant d'appeler une sévérité de contrôle d'autant plus indispensable que l'audace s'est donné pour tâche d'établir des chemins de traverse plus hasardeux.³⁵⁵

Le « chemin de traverse » se superposant à la linéarité du raisonnement hypothético-déductif accomplit une sorte de synthèse permettant peut-être d'approcher un peu plus le vraisemblable. La vérité, en revanche, terme virtuel assigné à la recherche prométhéenne, demeure hors de propos ; Stéphane Massonet indique d'ailleurs très justement que, malgré la « rigueur scientifique » dont s'affuble volontiers Caillois,

la vérité est un mot absent du vocabulaire cailloisien simplement parce qu'elle présuppose le point de vue de l'observateur, du sujet rationnel que Caillois a toujours cherché à mettre en question. La vérité et l'objectivité supposent incontournables le rapport entre le sujet et l'objet. Ou encore, parce que la vérité est perçue par Caillois comme relevant de l'horizon des idéologies et des orthodoxies. Bref, la vérité est une croyance et relève en dernière instance de la sociologie religieuse.³⁵⁶

Les processus naturels, dans la perspective aristotélicienne que nous avons déjà brièvement évoquée, sont téléologiques : la nature crée de façon à atteindre une fin, de manière à mener ses créations jusqu'à leur entéléchie,

³⁵⁵ Roger CAILLOIS, *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, p.59

³⁵⁶ Stéphane MASSONET, « Dédale et cie : un parcours erratique en marge de la philosophie », *Diagonales sur Roger Caillois. Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*, *op.cit.*, pp.46-47

jusqu'à la pleine et parfaite réalisation de leur virtualité. Cette vision de la nature récuse donc l'inachèvement, l'erreur, l'infini, l'indistinction, l'indétermination et suppose une rationalité exemplaire, une congruité sans faille ; par ailleurs, ainsi que le note Pierre Hadot, ce principe d'économie qui régit la nature dans la perspective aristotélicienne « a aussi pour conséquence le principe de continuité : ni trop (donc pas de redoublements inutiles), ni trop peu (donc pas de chaînons manquants) »³⁵⁷. Rien ne s'oppose donc plus franchement à la vision cailloisienne pour qui la nature, nous l'avons évoqué, se joue et ne craint pas, se jouant, de se répéter : règles et licence, structure redondante, la nature est un poème que le poète prend pour modèle et seul peut interpréter. Nous interrogerons cette tradition et la place qu'y peut tenir Caillois.

Il est un *topos* des plus anciens qui consiste à voir dans le poète un interprète naturel de la nature, qui participe, par une mystérieuse sympathie – car n'est-elle pas poète elle-même ? –, de son intimité. Cette idée du *liber mundi* connaîtra, dans l'Antiquité grecque, dans le *Timée* de Platon ou chez Philon d'Alexandrie, par exemple, mais surtout sous l'influence du judaïsme puis du christianisme, un succès durable : Dieu s'exprime dans la nature, par la nature, sous le signe des phénomènes qu'il nous donne à lire, qu'il charge l'homme de déchiffrer, comme il lui a confié le soin herméneutique de débusquer les quatre sens – littéral, allégorique, tropologique et anagogique – de l'Écriture. Plotin parle d'un poème de l'Univers, poème dramatique où chaque élément a reçu son rôle du Poète, la Nature ; Augustin, à son tour, évoquera le chant du monde dont le rythme est le temps même³⁵⁸. Le XVIIe siècle, grammairien s'il en fut, s'intéressera particulièrement aux éléments linguistiques qui composent ce chant : la Nature est, si l'on nous permet cet anachronisme, structurée comme un langage, système idéogrammatique dont le sens est abscons, hiéroglyphes qu'il revient au savant polymathe de déchiffrer. Mais un tel poème égare, son sens est

³⁵⁷ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.257

³⁵⁸ *Ibid.*, pp.267-268

occulte. Les signes – ou signatures – qui scellent les formes des êtres et des choses doivent indiquer à l’homme, dans l’esprit d’un Paracelse, d’un della Porta, leurs caractéristiques secrètes ; ce système signifiant repose sur des analogies morphologiques : les formes se répondent, entrent en résonnance – et tel minéral par son eau et telle plante par sa forme produisent un effet curatif sur l’organe qu’ils évoquent. Mais la « théorie des signatures » se développe rapidement en-dehors de ce cadre médical : « pour Jacob Boehme », nous apprend Pierre Hadot, « qui a écrit un livre *De signatura rerum*, la Nature tout entière est le langage de Dieu, et chaque être particulier est en quelque sorte un mot de ce langage, un mot qui se présente sous la forme d’un signe, d’une figure, correspondant à ce que Dieu exprime dans la Nature »³⁵⁹. Chaque signe, chaque hiéroglyphe cache une essence : cette morphologie est une ontologie ; et la Nature, qu’elle soit déesse elle-même, ou, selon Boehme, entité distincte mais inféodée au Dieu unique, ou encore, selon la tradition chrétienne, une création *naturée*, la Nature est résolument tournée vers l’homme, vers son œil et son esprit. Elle veut être interprétée, ne conçoit – ou n’a été conçue – que pour cela. Kant n’en dira pas autrement³⁶⁰, ni Goethe.

Pour le romantique, analyste de *La Métamorphose des plantes*, c’est moins dans la forme que dans le processus de la métamorphose que réside le chiffre de ce langage naturel. Celui-ci n’est pas en tout point comparable au langage humain : « ce que nous révèlent les phénomènes naturels, ce ne sont pas des maximes ou des formules de la Nature, mais des configurations, des dessins, des emblèmes qui demandent seulement à être perçus »³⁶¹. Novalis, à son tour, évoque, dans *Les Disciples à Saïs*, « cette grande écriture chiffrée que l’on retrouve partout », aussi bien dans « les formes extérieures » que dans « la structure interne » des choses, et dont l’homme « pressent » – mais ne peut que subodorer,

³⁵⁹ *Ibid.*, pp.268-269

³⁶⁰ *Ibid.*, p.269

³⁶¹ *Ibid.*, p.280

tant « ce pressentiment refuse de prendre des formes définies et [...] livrer la clef des mystères » – la « grammaire ». Selon Schelling, « ce que nous appelons Nature est un poème dont la merveilleuse et mystérieuse écriture reste pour nous indéchiffrable »³⁶².

Le sens est tout dans une structure, dans un système linguistique qui nous échappe, dont nous ne pouvons saisir que des bribes ; ou bien, selon la métaphore d'élection de ces poètes, la forme est pur graphisme ou pure mélodie ; quoi qu'il en soit, cette écriture chiffrée n'est pas à comprendre dans le détail de ses parties.

Nul ne doute plus aujourd'hui que la tâche du poète, lieu des plus communs, est de « dire le monde » ; cette idée est ancienne et repose sur une relation mimétique. Dans le *Timée*, dans d'autres poèmes cosmologiques que l'Antiquité nous a légués, « l'œuvre littéraire est un microcosme qui imite en quelque sorte le poème gigantesque de l'univers »³⁶³. C'est une relation *ekphrastique* qui unit le texte à l'univers : celui-ci est un poème que tout poème ne peut que reprendre, que recréer par la démiurgie de la parole. Non seulement le poème appartient à l'univers mais l'univers se recrée en lui, se permet une seconde naissance qui donne à voir son dynamisme intrinsèque que la perception fige. Ainsi, le poète est-il seul à même, selon les mouvements, écoles, théories qui se sont succédé pour gloser son étrange apanage, de recréer, de redynamiser ou d'interpréter le poème du monde. Ces deux tendances, créatrice et herméneutique, ne se font d'ailleurs pas concurrence et coexistent volontiers au sein d'une même pratique poétique.

La perception esthétique du monde s'oppose ainsi à la fois à la perception usuelle, quotidienne, que nous en avons, et à sa mathématisation scientifique ; Bergson, que Caillois a lu, désire « contempler l'univers avec des yeux

³⁶² Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, pp.270-271

³⁶³ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.273

d'artiste »³⁶⁴, ce qu'il semble falloir comprendre comme un rejet de l'utilitarisme qui conditionne nos sensations, notre compréhension, la connaissance que nous voulons avoir du monde. Il s'agit d'une vision unitaire, quand la description scientifique divise pour mieux comprendre. Cette poussée unitariste, Caillois l'exprime – qui pourtant classe sans relâche mais pas sans jeter des ponts – dans son projet des « sciences diagonales », dont nous reparlerons quand il s'agira, dans la suite de ce chapitre, d'examiner les prétentions scientifiques du fondateur de la revue *Diogène*. Diagonales, ces sciences ambitionnent de dégager de l'univers de la connaissance une « image cohérente qui donnerait à l'ensemble unité et signification »³⁶⁵ en « emprunt[ant] ailleurs une méthode éprouvée ou une hypothèse fertile » pour « les appliquer là où personne n'avait jamais imaginé qu'elles pouvaient l'être », en examinant « les caractères résiduels [des taxinomies] légitimement disqualifiés » car ceux-ci « donnent sûrement lieu à des relations remarquables qu'il y a sans aucun doute avantage à déceler et à établir ». En effet, ces résidus de la science ne peuvent être « insignifiant[s] » ; tout au contraire, les analogies réprouvées, répudiées comme superficielles « pourraient s'avérer soudain décisives, se révéler non plus impasses et labyrinthes stériles, mais lignes de force et artères principales ». Cette vision du monde qui, à notre sens, tente une synthèse des deux approches thématiques par Pierre Hadot, cette appréhension unitaire et classificatoire à la fois de l'univers repose sur le postulat que celui-ci « est rayonnant » et qu'« il supporte toute sécante, médiane, corde et bissectrice. »³⁶⁶ L'on reconnaît, déformés peut-être mais non dénaturés, les échos des tentatives juvéniles de faire surraisonner la raison, de combattre la logique scientifique – de l'ensemencer plutôt par l'irrationnel, de lui faire prendre, au hasard d'une analogie, des chemins de traverse. La contemplation des pierres, l'absorption heureuse dans le cristal, sur

³⁶⁴ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, op.cit., p.280

³⁶⁵ Roger CAILLOIS, *Cases d'un échiquier*, op.cit., p.54

³⁶⁶ *Ibid.*, p.55

le modèle du quartz fantôme qui répète, en abyme, son propre reflet, passe par une dépersonnalisation dont nous ferons valoir le caractère paradoxal – et qui n'est pas sans évoquer les philosophies extrême-orientales dont Caillois s'est montré, au cours de son existence, de plus en plus friand.

« C'est au XVIII^e siècle », signale Pierre Hadot, « que l'on a pris conscience du fait qu'il était nécessaire d'opposer à la mécanisation grandissante du monde une approche esthétique de la nature »³⁶⁷. La perception personnelle, dont la subjectivité, l'émotivité et, surtout, le désintéressement constituent autant de critiques adressées à l'approche prométhéenne, la perception esthétique du monde est, chez Kant, intimement liée à une dimension éthique ; chez Goethe, elle est la seule expérience qu'il soit permis d'avoir de la nature, du monde qui nous comprend. La médiation artistique – et le romantisme est autant, sinon plus, pictural que littéraire – permet seule de retranscrire et de communiquer l'expérience que le sujet fait du monde et qui n'a que très peu à voir avec les rigueurs, l'exactitude et la neutralité de la mathématique. C'est l'art seul qui, selon Goethe, met au jour la vérité de la nature, une vérité que la myopie scientifique a perdue de vue, qui s'attache à creuser au cœur des structures chiffrées du phénomène : « Isis n'a pas de voile », elle se cache au grand jour et nous sommes seuls responsables de notre incompréhension. Mais le langage qui détermine notre pensée trahit la vérité du phénomène et impose ses circonlocutions quand l'évidence de la chose devrait suffire – et ne peut plus se refléter. « Goethe rêve d'un contact avec la nature qui abandonnerait le langage pour n'être plus que perception ou création de formes. L'art humain communiquerait ainsi en silence avec l'art spontané de la nature »³⁶⁸. Caillois n'est pas moins misologue, qui se méfie des mots et de leurs stupéfiants colifichets, mais qui sait bien aussi que c'est là tout notre patrimoine, notre pauvre hoirie dont il nous faut bien nous contenter. Il rêve sur les pures formes

³⁶⁷ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.282

³⁶⁸ *Ibid.*, p.284

des pierres, « seules stèles uniques sans être arbitraires » et qui ont l'apanage de « la pérennité et [du] sens »³⁶⁹, sur le « caractère chinois » qui se laisse deviner en l'une d'elle, quoiqu'elle dise : « "Je ne signifie rien [...] mais j'ai su anticiper l'économie particulière du petit nombre de symboles qui composent une écriture." »³⁷⁰, sur les formes minérales qui témoignent non d'un sens mais presque d'un geste scriptural. Il rêve, avant cela, sur les « idéogrammes lyriques » qui, dans l'inconscient culturel et individuel, forment une espèce de langage de l'imagination toute pétrie de nature.

α-« Idéogrammes lyriques » et nécessité d'esprit

Dans *La Nécessité d'esprit*, Caillois postule, ainsi que l'indique le titre même de cet ouvrage tenu secret, que l'esprit est au moins partiellement déterminé par l'influence des formes naturelles. Les représentations qu'il nomme les « idéogrammes lyriques » forment les soubassements et les manifestations de la fonction lyrique de l'esprit, le tissu conjonctif qui garantit la cohésion entre la psyché et les apparences sensibles – comportements animaux, formes naturelles, etc. ; si l'expression peut sembler équivoque (et qu'elle provienne du nom premier dont Apollinaire avait affublé ce qu'il appela ensuite ses « calligrammes » ne peut qu'accentuer cette équivoque), le mécanisme qu'elle recouvre peut être décrit en termes saussuriens de dénotation – la mante religieuse, insecte réel « pourvu d'un contenu manifeste » – et de connotation – le « contenu latent » sa figure, « l'ensemble des représentations individuelles ou collectives »³⁷¹ qui lui sont associées. S'inspirant nommément des thèses développées par Théodule Ribot dans son *Essai sur l'imagination créatrice*³⁷², ainsi

³⁶⁹ Roger CAILLOIS, *Le champ des signes, op.cit.*, p.68

³⁷⁰ *Id.*, *Cases d'un échiquier, op.cit.*, p.111

³⁷¹ Henri BÉHAR, « Roger Caillois, "boussole mentale" du surréalisme », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op. cit.*, p.18

³⁷² Théodule RIBOT, *Essai sur l'imagination créatrice*, F. Alcan éd., 1900

que, bien entendu, de *L'Interprétation du rêve (Die Traumdeutung)*³⁷³ de Freud, qui figure dans le canon surréaliste, Caillois illustre dans *La Nécessité d'esprit* ses hypothèses d'associations d'idées qui lui sont personnelles et analyse quelques séries associatives de sa propre vie psychique : le « délire du jeu d'échecs », la « femme fatale », liée à l'« automate féminin » du film *Metropolis*, liée également à la « mante religieuse » qui dévore son mâle pendant l'accouplement. La vie des idéogrammes est régie par le concept de « surdétermination » emprunté aux travaux du psychanalyste viennois qu'alors il approuve encore. Avec le « transfert » et la « condensation », la « surdétermination » caractérise le travail du rêve ; elle désigne, selon les mots de Caillois, « la systématisation affective des représentations »³⁷⁴. S'il affectera, quelques années plus tard, de ne plus voir en la psychanalyse qu'une banale « clé des rêves » parmi d'autres, Caillois désire – lorsqu'il rédige *La Nécessité d'esprit* – transposer les concepts freudiens du monde des rêves à celui de la conscience et explorer, cartographier l'imagination lyrique non plus en usant du registre lyrique mais rationnellement, scientifiquement. « La Mante religieuse – De la biologie à la psychanalyse » : tel est le titre que porte le cinquième chapitre de *La Nécessité d'esprit* et dont Caillois extraira la matière de l'essai qui le fit connaître. Le propos est ambitieux et préfigure les ouvrages postérieurs que Caillois consacra à d'autres animaux, au fulgore porte-lanterne ou au sphinx tête-de-mort ; à *La Pieuvre*, également, essai qui, en 1973, tente toujours, sur un autre ton et au moyen d'autres méthodes, d'exposer la « logique de l'imaginaire »³⁷⁵. Dans la monographie qu'il dédie à l'insecte, Caillois mêle littérature, éthologie, mythologie et psychanalyse et inaugure ainsi une démarche « diagonale » ne s'assignant pour autre objet que la démonstration de la « continuité de l'univers », dans toutes ses manifestations réelles et imaginaires, « car enfin l'homme n'est un cas particulier que pour lui-

³⁷³ Sigmund FREUD, *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke, 1900

³⁷⁴ Roger CAILLOIS, *La Nécessité d'esprit*, *op. cit.*, p.25

³⁷⁵ *Id.*, *La Pieuvre, essai sur la logique de l'imaginaire*, *Œuvres, op. cit.*, pp.949 *seq.*

même »³⁷⁶.

« Unités mentales » à « résonances affectives et intellectuelles » qui « s'appuient sur un support concret », possèdent « une valeur emblématique relativement au sujet » et accumulent « une charge affective considérable », les idéogrammes lyriques assurent la fertilité et le dynamisme de l'association idéale. Ce sont des « représentations psychiques », des images mentales obsédantes qui deviennent parfois « tyranniques »³⁷⁷, qui surgissent d'abord dans le rêve et peuvent, si elles sont assez puissantes, assez suggestives, s'imposer aux activités conscientes et s'insinuer notamment dans l'expression littéraire. « Il s'agit donc », dit Caillois, « d'organiser la poésie »³⁷⁸ en dressant un répertoire de ces images. Il analyse ainsi certains des idéogrammes qui l'émeuvent – la femme fatale, le jeu d'échecs – et tente de les apparier à des symboles culturels ou à des images littéraires. Universel, exhibant sa récurrence à travers les âges, les genres et les auteurs, l'idéogramme lyrique peut être dit « idéogramme objectif ». Analysant ainsi la fascination récurrente qu'exerce la mante religieuse – sur sa propre pensée comme dans la mythologie, comme dans les œuvres également de certains poètes tels que Char et Breton –, Caillois conclut à l'existence d'une « continuité de la nature et de la conscience, particularité qui suffit à rendre compte à la fois de la possibilité et de l'efficacité des idéogrammes objectifs »³⁷⁹. La mante, son aspect « spectral », ses capacités mimétiques, ses mœurs sexuelles expliquent les nombreuses légendes collectives comme les nombreux fantasmes individuels qui lui sont attachés et l'érigent en modèle d'« idéogramme objectif ». S'autorisant d'une théorie développée par Bergson³⁸⁰, Caillois postule que l'homme et l'insecte constituent les deux

³⁷⁶ *Id.*, *La Nécessité d'esprit*, *op. cit.*, p.100

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 29

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 24

³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 112-113

³⁸⁰ « Ainsi, par des chemins différents, nous sommes conduits à la même conclusion. L'évolution des Arthropodes aurait atteint son point culminant avec l'Insecte et en particulier avec les Hyménoptères, comme celle des Vertébrés avec l'homme. Maintenant, si l'on remarque que nulle part l'instinct n'est

« fleurons » de l'évolution du règne animal et qu'à ce titre, des correspondances doivent être établies entre l'instinct de l'un et ce qui, chez l'autre, seconde l'instinct, s'il ne s'y substitue : l'inconscient, l'imagination. Pensée hasardeuse mais féconde pour Caillois, dans laquelle il ne cessera de puiser les éléments de son « esthétique généralisée » :

Le monde des insectes est celui des instincts, celui des conduites mécaniques et inévitables ; le monde de l'homme, celui de la liberté, c'est-à-dire un monde où l'individu a conquis le pouvoir de se refuser à obéir sur-le-champ et aveuglément à la suggestion organique. L'instinct n'y agit plus que par image interposée.³⁸¹

« Bien loin de jamais manifester l'arbitraire de l'esprit, chaque association ne [fait] que révéler une nécessité rigoureuse »³⁸² qui est celle de l'intrication des images du monde, « idéogrammes lyriques » qui, dans certains cas, sont donc appelés à revêtir une dimension universelle. Ces « idéogrammes objectifs » sont des « objets qui [sont] si évidemment des signes qu'il devien[t] difficile à quiconque de ne pas être ému par leur présence ou leur représentation. »³⁸³ Caillois ajoute que l'« on comprend mieux comment un texte poétique paraît utilisable, puisqu'il est nécessairement fort rare qu'il ne comporte pas un ou plusieurs de ces idéogrammes prégnants ou chacun peut trouver son compte. »³⁸⁴

Cette théorie qui doit à la psychanalyse autant qu'à Bergson, aux aliénistes autant qu'aux entomologistes, est symptomatique de la façon dont Caillois, savant « diagonal », polymathe irrévérencieux, use des postulats et des trouvailles des disciplines constituées pour, les déformant et les hybridant,

aussi développé que dans le monde des Insectes, et que dans aucun groupe d'Insectes il n'est aussi merveilleux que chez les Hyménoptères, on pourra dire que toute l'évolution du règne animal, abstraction faite des reculs vers la vie végétative, s'est accomplie sur deux voies divergentes dont l'une allait à l'instinct et l'autre à l'intelligence. » Henri BERGSON, *L'Évolution créatrice*, P.U.F., 1907, p.146

³⁸¹ Roger CAILLOIS, « L'homme restitué à la nature », *Méduse et Cie, Œuvres, op. cit.*, p.489

³⁸² *Ibid.*, p. 71

³⁸³ *Ibid.*, p. 85

³⁸⁴ *Ibid.*, pp. 87-88

servir à ses spéculations intrépides. Elle relève aussi d'une vision qu'il n'abandonnera jamais et qui place l'homme et ses arts, en particulier la poésie, dans la continuité de la nature. La théorie des « idéogrammes lyriques » révèle « d'abord la cohérence »³⁸⁵, une cohérence qui surplomberait toute la connaissance, scientifique et esthétique, que l'on peut avoir de l'univers, une cohérence qui réconcilierait la logique et l'irrationnel – et qui seule attesterait, en dernier ressort, de la vérité de l'expression poétique.

Caillois adresse ainsi au poète, tout en refusant encore d'être reconnu comme tel, une injonction féroce : fonder en nature sa poétique d'après les nécessités de l'imagination humaine. *L'Esthétique généralisée* qu'il fait paraître en 1969 développe réellement une philosophie continuiste de la nature : seul référent, englobant à la fois l'artiste, l'œuvre et son récipiendaire, la nature est totale et son étude révèle à l'homme les lambeaux d'une totale immanence. Tout, jusqu'aux images de la poésie, appartient au même cosmos, tisse une même cohérence. L'art peut alors être considéré comme un prolongement des œuvres de la nature et trouve dans ce continuum sa légitimité. L'art abstrait ou brut en peinture, le *ready-made*, le mythe en littérature, intéressent particulièrement Caillois parce qu'ils sont privés du dessein unique et arrogant d'un créateur qui se croit individuel. Soumis à des nécessités qui ne sont pas toutes humaines, ce sont, selon lui, les formes les plus proches de ce que produit la nature, non pas semblable à ses œuvres, ce qui est impossible, mais fraternelles. « Dans cette perspective », remarque Hadot, « l'idée néo-platonicienne selon laquelle la nature est mythique pourrait retrouver ainsi un sens très profond. Pour le cerveau humain, morceau de nature, inventer des mythes ou des formes, c'est tout simplement accomplir le geste fondamental de la Nature qui invente les formes »³⁸⁶.

Étudier la genèse des formes naturelles, comprendre les procédés dont use

³⁸⁵ *Id.*, « Lettre à André Breton » du 27 décembre 1934 publiée dans *Cases d'un échiquier*, *op. cit.*, p.223

³⁸⁶ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, *op.cit.*, p.287

la nature, constitue ainsi un travail préparatoire à la création – à travers la reconnaissance qu’il n’est de création qu’à la suite et dans les pas de la nature. Le mouvement est double pour l’artiste, qui cherche d’abord à percer les secrets du monde avant que d’opérer le recul nécessaire à l’appréciation de l’ensemble, à la contemplation du tout. L’art qui se fonde en nature n’est donc pas pure imitation – Caillois le répète à l’envi :

nul travail ne réussit de telles merveilles. Il faut pour les produire un tout-puissant décret. Une magie immédiate les sort d’un coup du limon, et, elles aussi, comme les chefs-d’œuvre subits, sont achevées sans avoir coûté peine ni souci, impeccables sans qu’aucune ébauche décevante ait permis et précédé leur perfection.³⁸⁷

Il y a donc danger pour l’homme de vouloir égaler la nature – et nous reviendrons sur la nature de ce danger ; mais un péril non moins grand gît au fond de la pensée qui voudrait que l’homme n’ait aucune responsabilité esthétique envers le reste de l’univers. Il ne s’agit donc pas d’imiter les apparences naturelles mais, comme le disait déjà Plotin, de « remont[er] aux raisons, aux *logoi*, d’où résulte l’effet visible du processus naturel, ce qui revient à dire que l’artiste épouse, en quelque sorte, le processus de genèse des formes et opère comme lui »³⁸⁸ ; c’est donc une mimésis médiate, qui intervient après une phase d’enquête, qui n’imite pas les apparences mais les raisons séminales de celles-ci, qui suit une méthode – des « voies » qui sont « toujours les mêmes »³⁸⁹ – plus qu’elle ne s’inspire d’un produit. Goethe affirme ainsi : « Je présume que les artistes grecs procédaient selon les lois de la nature elle-même, lois dont je suis les traces »³⁹⁰.

³⁸⁷ Roger CAILLOIS, *Vocabulaire esthétique, op.it.*, p.28

³⁸⁸ Pierre HADOT, *Le Voile d’Isis, op.cit.*, pp.288-289

³⁸⁹ Roger CAILLOIS, *Cases d’un échiquier, op.cit.*, p.66

³⁹⁰ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d’Isis, op.cit.*, p.289 – « C’est aussi ce processus créateur qui retient

Si, selon Goethe, c'est l'art qui le plus précisément, le plus sensiblement interprète les phénomènes naturels, c'est qu'il pense que la fraternité – pour user d'un terme caillloisien – que l'*eros* qui unit toutes les créatures et cimente l'univers est d'ordre esthétique. Avant Caillois, il pense que, de même que les formes dont dispose la nature, signes d'un langage muet, appartiennent à un répertoire fini, clos, de même en va-t-il des raisons séminales, des « ordonnances naturelles », des morphogrammes, des modèles de cette morphogénèse. Goethe croit qu'il est des « Formes-types », des archétypes naturels qu'il nomme *Urphänomene*, phénomènes originaires. Contrairement aux modèles idéaux platoniciens, ces formes sont immanentes à la nature et soumises aux lois fondamentales qui en gouvernent la dynamique créatrice, au premier rang desquelles Goethe discerne la force de polarité (*Polarität*) et celle d'intensification ou d'ascension (*Steigerung*). Il existe ainsi, dans la théorie goethéenne, une sorte de dialectique végétale :

Ce qui apparaît doit se séparer pour apparaître. Les parties séparées se recherchent à nouveau et peuvent se retrouver et se réunir. [...] Cette réunification peut se réaliser selon un mode transcendant, dans la mesure où ce qui a été séparé s'anoblit (*sich steigert*) tout d'abord, et par la liaison des parties anoblies produit un tiers nouveau, supérieur, inattendu.³⁹¹

C'est par un double mouvement de distinction et de réunification des contraires que l'immanence naturelle guide la croissance vers une forme d'existence qui la transcende elle-même. Goethe reprend cette idée dans son texte « La Métamorphose des plantes » et l'étend à la nature tout entière ainsi

l'attention du peintre selon Paul Klee : "La nature naturante lui importe davantage que la nature naturée." C'est "dans le sein de la nature, dans le fond primordial de la création où gît enfouie la clé de toute chose", qu'il veut établir son séjour comme artiste. C'est dans cette perspective que Paul Klee prend la liberté de créer des formes abstraites qui sont, à ses yeux, le prolongement, par l'homme, de l'action de la nature. »

³⁹¹ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.291

qu'au microcosme humain : « Chaque plante t'annonce désormais des lois éternelles, chaque fleur te parle un langage plus distinct. Mais si tu déchiffres ici l'hiéroglyphe de la déesse, tu le reconnaîtras alors partout, même si le tracé en est changé »³⁹². L'esthétique humaine est tout imprégnée de cette loi universelle – et Goethe lui-même tentera de composer ses œuvres en les soumettant à cette double tension de polarité et d'intensification qui constitue, selon lui, le rythme de la création naturelle.

Goethe voyait dans la spirale une tendance fondamentale de toute croissance naturelle, notamment de la croissance végétale. Caillois, il est intéressant de le noter, abhorre la plante et lui refuse toute noblesse ; ce que Goethe y voit à l'œuvre, Caillois le transpose chez l'insecte, la coquille, l'homme, le cristal même ; mais il lui est impossible de faire place au végétal, symbole néfaste de la fermentation secrète, du grouillement indistinct et de la croissance asphyxiante ; symbole de la pensée qui déborde ses tuteurs, de l'imaginaire qui brise les claies et rampe avidement, et ne s'élève qu'au détriment de la rigueur, de la justesse, de l'éthique – car le modèle en est la liane. La plante n'est jamais verticale chez Caillois ; son mode de croissance tient de la reptation insidieuse, menaçante.

Il tente cependant, à son tour, de repérer les *Urphänomene* à l'œuvre dans la nature, les schémas générateurs des formes du monde, et s'attarde notamment sur la spiralité, principe alliant symétrie et dissymétrie. Caillois constate d'abord que la science échoue à proposer une explication satisfaisante de cette anomalie que constitue la vie : « le jeu du hasard et de la nécessité » ne suffit pas et voilà qu'« elle leur ajoute volontiers la mystérieuse téléonomie, une finalité interne et limitée, quelque tendance quasi inexplicable à la complication heureuse. »³⁹³ Cela équivaut, pour Caillois, à un aveu d'impuissance de la part de disciplines dangereusement cloisonnées : il n'est pas envisageable de chercher en-dehors du

³⁹² Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.291

³⁹³ Roger CAILLOIS, *Cohérences aventureuses, Œuvres, op.cit.*, p.905

monde une explication à ce que le monde produit ; il est inacceptable que le monde ait un sens si celui-ci est indémontrable, inaccessible à l'homme. Seule certitude :

L'univers demeure unique. On a beau en traquer la variété dans les recoins où il acquiert ses caractères les moins interchangeable, les aspects innombrables qu'il présente relèvent tout de même, à plus ou moins long terme, d'une structure identique, d'une organisation commune, de lois cohérentes qui s'articulent entre elles. ³⁹⁴

L'unité de l'univers doit ordonner et garantir celle du savoir. Caillois hérite la polymathie des savants renaissants aussi bien que des romantiques allemands, ces « jeunes gens d'Iéna » qui lui révèlent qu'à partir de la science prométhéenne, de ses postulats, méthodes et découvertes, on peut penser contre elle et tenter de la réconcilier avec la perception sensible. Cette polymathie reparaît dans le plaidoyer qu'il prononce en faveur de ses chères « sciences diagonales ». Unifié, le savoir devrait, de façon « presque inévitable », faire émerger

l'existence de lois si générales que leur juridiction ne serait affectée ni par la nature ni par l'échelle, ni par le niveau de leur objet, en sorte que leur seraient soumises aussi bien les relations des nombres, la matière inerte ou organique, les démarches de la pensée rigoureuse et jusqu'aux égarements de l'imagination amusée ou séduite. ³⁹⁵

Ces lois qui sont celles de la matière, du savoir et de l'imagination, sont aussi celles de la poésie. Les tendances qui œuvrent à tous les niveaux de la

³⁹⁴ *Ibid.*, p.907

³⁹⁵ *Ibid.*, p.908

nature – donc de la psyché – sont nécessaires à la pensée dont elles forment le gage et la raison.

À la suite de Goethe, Caillois fait profession de *Naturphilosophie*, comprise comme une « tentative visant à rendre compte de l'intégralité des phénomènes naturels en les rapportant à des forces originaires et à une polarité des forces ». « La *Naturphilosophie* », poursuit Emmanuel Renault dans l'article qu'il lui consacre dans le *Dictionnaire des concepts philosophiques*, « se caractérise tout à la fois par la substitution de modèles chimiques et organiques au modèle mécaniste, par la volonté de rendre compte de l'être total de la nature et par la remise en cause de la frontière rigide de la nature et de l'esprit »³⁹⁶.

Ainsi, Caillois pense avoir trouvé dans la dissymétrie, ou plutôt dans une dialectique entre symétrie et dissymétrie qui n'est pas sans évoquer celle de Goethe, l'une de ces tendances, de ces lois fondamentales. Il constate que « la vie, qui est développement, introduit l'obligation de conjuguer équilibre et croissance » et, « admett[ant] [...], comme hypothèse de travail, que les mêmes forces reproduisent les mêmes figures (ou du moins des structures sensiblement analogues) aux différents étages de l'organisation de l'énergie et de la matière, même au niveau où l'une ou l'autre échappe à la mesure »³⁹⁷, il suppose que la symétrie tient un rôle de « verrou périodique de toute évolution » : elle assure la pérennité d'une forme, son équilibre essentiel, mais l'empêche à ce prix d'évoluer vers un stade supérieur, « tend à interdire le passage d'un état donné d'organisation à un autre à la fois plus riche et plus souple »³⁹⁸. Si bien que c'est en elle que l'on décèle le passage à un niveau d'organisation plus complexe ou plus adapté :

La dissymétrie, chaque fois qu'elle n'est pas simple asymétrie, mais rupture ou

³⁹⁶ *Dictionnaire des concepts philosophiques, op.cit.*, p.553

³⁹⁷ Roger CAILLOIS, *Cohérences aventureuses, Œuvres, op.cit.*, p.915

³⁹⁸ *Ibid.*, p.916

abandon d'une symétrie préalable, donne naissance à une propriété. La raréfaction des centres, plans et axes de symétries marque une libération, non un appauvrissement pour la matière organisée.³⁹⁹

Le déséquilibre se trouve ainsi inscrit au cœur de la matière qui croît, et la bilatéralité ; comme à son ordinaire, car il pense le monde uni, Caillois étend ce postulat de la biologie à la minéralogie – saut déjà hardi, car les cristaux, nous dit-il, antérieurs à la vie, comme elle se comportent – puis à la sociologie. Le sacré reparaît, dont l'étude avait profondément marqué, à l'époque du Collège de Sociologie, la pensée cailloisienne.

β - Sociologie sacrée

Le Collège de Sociologie sacrée est fondé en 1937, entreprise curieuse à plus d'un titre et qui perdurera jusqu'en juillet 1939, jusqu'à ce que la guerre – catastrophe extérieure précipitant une crise interne – interrompe ses activités. C'est à Jules Monnerot – l'un des signataires⁴⁰⁰ de la « Déclaration sur la fondation d'un Collège de Sociologie »⁴⁰¹ – que l'organisation doit son nom : cléricature, Sacré Collège, assemblée cardinalice que n'anime aucune vocation pédagogique ; cette communauté « élective » s'assigne pour tâche non l'enseignement de la sociologie mais sa littérale consécration. Il ne s'agit pas simplement, pour ses membres, de se vouer à « l'étude de l'existence sociale dans toutes celles de ses manifestations où se fait jour la présence active du sacré »⁴⁰² mais de se constituer en « conjuration sacrée »⁴⁰³, de pratiquer une sociologie à la fois théorique et « active », sinon activiste.

³⁹⁹ *Ibid.*, p.918

⁴⁰⁰ Avec Georges Ambrosino, Georges Bataille, Roger Caillois, Pierre Klossowski et Pierre Libra.

⁴⁰¹ *Acéphale*, n° 3-4, juillet 1937

⁴⁰² Roger CAILLOIS, « Introduction », « Pour un Collège de Sociologie », *La Nouvelle Revue française*, n° 298, 1er juillet 1938

⁴⁰³ Georges BATAILLE, « La Conjuración sacrée », *Acéphale*, n° 1, juin 1936

La « Déclaration... » est publiée dans *Acéphale*, organe de la société secrète homonyme créée par Bataille, Ambrosino et Klossowski. « Exaltation de la mort » et « constitution du politique en religieux »⁴⁰⁴ caractérisent cette organisation dont peu de chose nous est connu, sinon que des réunions secrètes – et muettes – étaient organisées en forêt de Marly, que ses membres célébraient la mort de Louis XVI place de la Concorde, se refusaient à serrer la main d'un antisémite et avaient envisagé de procéder à un sacrifice humain avant de renoncer, faute d'un officiant plutôt que d'une victime⁴⁰⁵. Ce double numéro dans lequel ses fondateurs manifestent la création du Collège est le dernier que connaîtra la publication, qui est comme oblitérée par l'organisation naissante. Il est légitime de penser que – se manifestant dans le Collège de façon plus allusive et plus obsédante à la fois – l'organisation de Bataille abandonne sa revue pour entrer dans la clandestinité, pour se muer finalement – ainsi que le dit Blanchot – en une « communauté inavouable »⁴⁰⁶. Le Collège se pense – Bataille, du moins, le pense – comme l'excroissance ostensible et réflexive de la société *Acéphale*, avec laquelle il avait cherché à « former une communauté créatrice de valeurs, valeurs créatrices de cohésion ».

Bataille, Leiris et Caillois, trois anciens surréalistes déçus, à l'heure d'agir, des accouplements stériles de Rimbaud avec Marx⁴⁰⁷, se trouvent à la tête de ce Collège qu'ils présentent comme « une communauté morale, en partie différente de celle qui unit d'ordinaire les savants et liée précisément au caractère virulent

⁴⁰⁴ Francis MARMANDE, « Georges Bataille politique »,

<http://presses.univolyon2.fr/livres/pul/2006/bataille/xhtml/index-frames.html>, page consultée le 7.12.15

⁴⁰⁵ « Aussi écartelé fût-il entre la répulsion et une fascination mal dissimulée, le fait est que Caillois s'immisça assez avant dans les secrets de la communauté. Non seulement il recueillit une confiance de Bataille sur la nécessité d'affermir les liens entre les conjurés par "un sacrifice humain consenti", mais il fut appelé à tenir le rôle du bourreau. Un tel acte fondateur était une expression du sacré sinistre qui fut pour Caillois matière à réflexion dans le cadre du Collège de Sociologie. », Marina GALLETI, « Une communauté bicéphale », *Europe, op. cit.*, p.83

⁴⁰⁶ Maurice BLANCHOT, *La Communauté inavouable*, Éditions de Minuit, 1983

⁴⁰⁷ « "Transformer le monde", a dit Marx ; "changer la vie", a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un. », Breton, André, *Position politique du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, 1935

du domaine étudié et des déterminations qui s’y révèlent peu à peu »⁴⁰⁸. La « virulen[ce] » de leur action mime et encourage celle du sacré. Alors que les fascismes se dressent en Europe et attestent, d’un même mouvement, leur frénésie et l’impuissance des démocraties libérales à y répondre, l’alternative entre engagement politique et engagement littéraire ne séduit pas les membres du Collège. Pour eux, ce sera la science, une science prométhéenne, luciférienne qui, parente du pouvoir, réclame elle aussi à qui l’emploie d’encourir un risque essentiel. « Le surrationalisme » de Bachelard, que Caillois publie dans les premières pages de l’unique numéro de sa revue *Inquisitions*⁴⁰⁹, affirme qu’« il faut rendre à la raison humaine sa fonction de turbulence et d’agressivité »⁴¹⁰. Ce surrationalisme pour lequel « l’imprudence est une méthode », Caillois en cherche la formule qui comblerait les interstices entre la rationalité positiviste et les vaticinations poétiques ; Bataille, quant à lui, le pratique – depuis des années déjà – sous le nom d’« hétérologie » et en fait, dans « La Conjuración sacrée », l’objet même du projet d’*Acéphale* : « La vie humaine est excédée de servir de tête et de raison à l’univers. [...] L’homme a échappé à sa tête comme le condamné à la prison. »⁴¹¹

L’objet que s’est choisi le Collège l’inscrit dans l’héritage de l’École sociologique française, en particulier des thèses de Durkheim et de Mauss. Le sacré, patent – quoiqu’en dormance – dans tous les aspects de la vie publique et

⁴⁰⁸ Roger CAILLOIS, « Introduction », « Pour un Collège de Sociologie », *La Nouvelle Revue française*, n° 298, 1er juillet 1938

⁴⁰⁹ *Inquisitions : organe du groupe d’études pour la phénoménologie humaine*, L. Aragon, R. Caillois, J.-M. Monnerot, & T. Tzara (dir.), Paris, juin 1936

⁴¹⁰ « Le caractère agressif de ces communautés ne fait pas de doute, mais il faut voir qu’il est lié à l’extrême densité, à la forme unitaire de leur structure, comme si, pour créer l’ordre, il fallait d’abord être un ordre, au sens concret du mot quand il désigne une organisation monastique ou militaire, comme si, par conséquent, l’ordre et la santé se propageaient, gagnaient, comme la pourriture et la décomposition, de proche en proche, par contagion. », Roger CAILLOIS, « L’agressivité comme valeur », *L’Ordre nouveau*, n°41, juin 1937, p.58

⁴¹¹ « Ce que nous entreprenons est une guerre [...]. Il est temps d’abandonner le monde des civilisés et sa lumière. Il est trop tard pour tenir à être raisonnable et instruit — ce qui a mené à une vie sans attrait. Secrètement ou non, il est nécessaire de devenir tout autres ou de cesser d’être. », Georges BATAILLE, « La Conjuración sacrée », *Acéphale*, op. cit.

privée, est envisagé comme un fait social total, et c'est autour de lui et des notions de mythe, de dépense improductive et de sacrifice que gravite toute l'activité du Collège, qui s'érige contre l'étroit rationalisme, contre l'expression artistique, surtout, qui extériorise les tensions : garantes du pouvoir et de la fécondité du mythe, celles-ci doivent demeurer intérieures à l'homme et à la société dont Bataille et Caillois développent une vision explicitement organiciste. Il s'agit, pour les membres du Collège, de réintroduire le sacré dans la société contemporaine, de resserrer des liens communautaires distendus en incitant à penser à nouveaux frais ce facteur de cohésion sociale. « La sociologie sacrée », affirme Bataille, « peut être considérée comme l'étude non seulement des institutions religieuses mais de l'ensemble du mouvement communiel de la société : c'est ainsi qu'elle regarde comme son objet propre le pouvoir et l'armée et qu'elle envisage toutes les activités humaines – sciences, art et techniques – en tant qu'elles ont une valeur communielle au sens actif du mot, c'est-à-dire en tant qu'elles sont créatrices d'unité »⁴¹². Et le conférencier d'ajouter qu'« une certaine structure à laquelle contribuent des institutions, des rites et des représentations communes maintient profondément l'identité collective »⁴¹³. Principe même du politique, le sacré – comme la nature, minérale et végétale, *fas* et *nefas* – est fondamentalement ambivalent. Entre pouvoir et fête, entre respect et transgression de l'interdit, deux sacrés se complètent plus qu'ils ne s'affrontent. Bataille et Caillois refusent de voir dans le sacré droit, positif, attractif, le principe unique et autonome du « mouvement communiel » qui fait de la société un organisme vivant supérieur à la somme des éléments qui le composent. Au sacré droit répond le gauche, instinct de mort⁴¹⁴, « très sombre noyau répulsif autour duquel toute l'agitation gravite [et qui] a fait de la

⁴¹² Georges BATAILLE, « La sociologie sacrée et les rapports entre "société", "organisme" et "être" », in Denis HOLLIER, *Le Collège de Sociologie*, Gallimard, 1979, p. 36

⁴¹³ *Ibid.*, p. 49

⁴¹⁴ « La société repose [...] sur un crime commis en commun. », Sigmund FREUD, *Totem et Tabou*, 1913 [traduction de V. Jankélévitch, 1924]

catégorie mort le principe de la vie, de la chute le principe du jaillissement. »⁴¹⁵
Le lien social se noue donc autour de « la reconnaissance par l'homme de ce qui le voue à ce qui est l'objet de son horreur la plus forte »⁴¹⁶. Autour du cadavre qui polarise leur répulsion, autour d'un élément sinistre, d'un rite sacrificiel, s'assemblent les hommes ; la dynamique du sacré, évoluant de la gauche vers la droite, transforme bientôt le répulsif en attractif – « l'interrépulsion » en « interattraction » dit Bataille, critiquant les thèses de Rabaud⁴¹⁷ – le sacrifice en messe. Ce que semble proposer le fondateur du Collège n'est pas une inversion pure et simple du « sens » du sacré - un retour définitif, roboratif, au rite sanglant, une mise en évidence de l'origine « répugnante » du politique – mais un renouement avec la logique de dépense improductive, de sacrifice gratuit – rendue impensable par le capitalisme – qui permette de nouveau au sacré latent de s'exprimer simultanément dans ses deux dimensions.

Si la notion de sacré préoccupe tant les membres du Collège, c'est que son étude – et sa pratique – leur semble pouvoir répondre à une urgence. En effet, dès 1933, Bataille développe une critique conjointe du fascisme et de la démocratie ; « Structure psychologique du fascisme », publié dans *La Critique sociale*, affirme que la société démocratique, désacralisée et désacralisante, a étouffé toute « hétérogénéité » et s'est, par là même, confondant unité et uniformité, fragilisée. Les fascismes, quant à eux, savent jouer de l'exception, de la rupture, de l'« hétérogène », exciter à leur avantage le fanatisme et mettre en branle la dynamique exaltante d'attraction / répulsion qui caractérise le sacré. Grâce à ses mythes hybrides, ses manifestations de masse, le pouvoir fasciste – incarné par le chef « charismatique »⁴¹⁸ – combat l'entropie de l'organisation

⁴¹⁵ Georges BATAILLE, « Attraction et répulsion - I. Tropisme, sexualité, rire et larmes », *Le Collège de Sociologie*, op. cit., pp.139-140

⁴¹⁶ *Id.*, « Attraction et répulsion - II. La structure sociale », *Le Collège de Sociologie*, op. cit., p.147

⁴¹⁷ Denis HOLLIER, *Le Collège de Sociologie*, op. cit., p.120

⁴¹⁸ Roger CAILLOIS, « Le pouvoir charismatique. Adolf Hitler comme idole », *Quatre essais de sociologie contemporaine*, Olivier Perrin, 1951

sociale moderne en la polarisant de nouveau sur des éléments de sacralité. Ainsi, ce n'est qu'en favorisant la reviviscence du sacré – facteur de cohésion sociale, source du pouvoir – que les démocraties pourront espérer combattre efficacement le fascisme. L'on pourrait se demander si ce que le Collège analyse, après Mauss, comme une disparition du sacré dans les sociétés contemporaines – « de civilisation avancée », dit-on alors –, dans les démocraties libérales qui échouent à lutter contre le fascisme parce que celui-ci sait réactiver des pôles d'attraction et de répulsion, annonce, d'une certaine manière, les prémises de la post-modernité qui, selon Lyotard, se caractérise par l'effondrement des métarécits totalisants⁴¹⁹. « Établir les points de coïncidence entre les tendances obsédantes fondamentales de la psychologie individuelle et les structures directrices qui président à l'organisation sociale et commandent ses révolutions »⁴²⁰ supposerait donc, pour le Collège, de contribuer à reconstruire un métarécit social hybride, scientifique et narratif, poétique et politique. Le sacré, ce qui est séparé – saint et maudit, *fas* et *nefas* – de la société profane, devient donc – paradoxalement ? – le lieu de la communauté, l'élément diffus qui manifeste, à tout instant, la transcendance du politique sur l'individu. C'est sous le signe du sacré, d'après sa perception renouvelée, que doivent s'envisager « le temps et l'espace »⁴²¹ publics. Ce n'est qu'en se réappropriant le sacré – l'expérience esthétique, sensible, sinistre du sacré – que la communauté pourra de nouveau se prétendre telle, ayant rompu avec l'homogénéité délétère, avec l'assignation à chacun d'une fonction univoque, avec la fin de toute possibilité de transgression qui caractérisent les démocraties modernes. À ce titre, la volonté qui guide le Collège de répandre le sacré – un sacré attractif nécessitant la médiation d'un sacré répulsif – constitue un véritable désir de modifier le « partage du sensible » tel que l'entend Jacques Rancière. Les rites « peuvent être

⁴¹⁹ Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, 1979

⁴²⁰ « Déclaration sur la fondation d'un Collège de Sociologie », *Acéphale*, *op. cit.*

⁴²¹ Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, La Fabrique, 2000

perçus et pensés comme arts et comme formes d'inscription du sens de la communauté »⁴²² et Caillois, sous l'égide du « vent d'hiver », appelle de ses vœux la constitution d'une aristocratique « communauté des forts », d'une caste sacrée de gardiens des rites de l'esprit, d'une « secte des purs »⁴²³ à qui leur supériorité offrirait de guider la communauté. Le jeune normalien, en pleine « rhétorique de la surchauffe »⁴²⁴, semble étrangement – ainsi que le lui fera remarquer Jean Paulhan – fasciser contre le fascisme. Quant à l'activité de Bataille, déclamatoire, incantatoire, tonitruante, c'est une sociologie pour poètes qui échoue à fonder une communauté élective qui ne soit pas autotélique : Ouroboros du sacré, la société Acéphale paraît n'agir que suivant la notion de dépense improductive ; l'expérience du rite n'ouvre que sur une « expérience intérieure », sur une extase solipsiste, « transgression vide et repliée sur soi ».

Mais, pour Caillois, l'engagement au sein du Collège, cet intérêt porté à la question du sacré, la radicalisation de ses propos s'inscrivent naturellement dans son entreprise de « phénoménologie générale de l'imagination ». Si le sacré en tant que valeur cohésive, conjonctive, semble avoir disparu de la société, c'est aussi parce que la littérature s'en est arrogé l'expérience. L'autonomisation du champ littéraire, l'intransitivité de la littérature initiées par le lyrisme romantique et parachevées par l'autotélisme surréaliste ont érigé la parole poétique en dernier lieu de la « dépense improductive », en pôle unique du sacré.

Dans l'art autonome, je n'ai consenti d'apercevoir qu'une activité transitoire, passagèrement spécialisé. Il ne me paraissait pas alors un attribut constant de la nature humaine, du moins sous la forme d'une recherche close et exclusive, que

⁴²² *Ibid.*, p. 16

⁴²³ Guillaume BRIDET, « Roger Caillois dans les impasses du Collège de Sociologie », <http://www.cairn.info/revue-litterature-2007-2-page-90.htm>, page consultée le 20.11.15

⁴²⁴ Jean-Pierre DUSO, « Rhétorique de la surchauffe et rhétorique sévère », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op. cit.*, p.176

j'estimais plutôt une impasse. Au contraire (et complémentairement), conjugué à d'autres besoins ou impulsions, il me semblait cette fois déborder l'homme, loin d'en constituer l'apanage exclusif et permanent.⁴²⁵

Obstacle à la connaissance des mécanismes de la psyché, des processus de l'imagination productrice, la littérature doit se voir dépouillée de ces valeurs usurpées, de ce monopole indécent, humiliée par un juste retour dans la continuité de l'univers ; elle est une « bulle » qu'il convient de crever pour accéder à l'analyse des facultés associatives qu'elle accapare et pour procéder à la propagation du sacré dont elle se veut la seule dépositaire – de ce sacré « prestigieux », « insolite », « dangereux », ambigu », « interdit », « secret », « vertigineux », « marqué, d'une manière ou de l'autre, par le surnaturel »⁴²⁶ – Caillois dit « le fantastique naturel » – qui provient des images, des « idéogrammes » qui « surdéterminent » notre imaginaire et dont l'analyse devient à la fois un moyen de « connaissance de soi » et une chance d'établir une communauté fondée sur une rupture de l'homogénéité de la société par la mise en relation d'expériences esthétiques, langagières, individuelles autour de pôles, d'accumulateurs subjectifs et universels. La propagation d'un sacré rénové, réinvesti d'une certaine efficacité, ne peut ainsi s'effectuer sous l'égide d'une caste sacerdotale telle qu'en pouvait rêver Caillois. Facteur de cohésion sociale, espace et temps communs, le langage secret du sacré doit s'enraciner dans l'individu s'il veut fonctionner comme le schibboleth d'une communauté universelle.

γ Symétrie et dissymétrie

Caillois, dans la dernière partie de son œuvre, revient donc sur cette bipartition du sacré – droit et gauche, *fas* et *nefas* – et l'inclut dans une réflexion

⁴²⁵ Caillois, Roger, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op. cit.*, p. 126

⁴²⁶ Leiris, Michel, « Le sacré dans la vie quotidienne », *Le Collège de Sociologie, op. cit.*, p.117

biologique puis cosmique :

Prééminence de la main droite, prééminence de l'hémisphère gauche, laquelle est la cause, laquelle est l'effet ? Le problème est sans doute mal posé. Tout ce qu'on peut induire des données accessibles conduit seulement à affirmer qu'il existait, dans la symétrie bilatérale, une possibilité de tension dont une espèce a su profiter de façon décisive.⁴²⁷

D'où il conclut, toujours hardiment, que « pareille tension, d'une part, puisqu'elle agit universellement au moins sur une espèce animale disséminée, doit appartenir à l'ensemble de la nature. »⁴²⁸ En effet,

les répartitions symboliques d'heur et de malheur, de bien et de mal, de faste et de néfaste, entre le bas et l'élevé, entre l'avant et l'arrière, entre la droite et la gauche ont déjà apporté la réponse : la symétrie, à sa suite la dissymétrie imposent leur loi articulée jusque dans l'imaginaire, sinon dans la plus sereine spéculation.⁴²⁹

La démonstration frôle ici la tautologie ; Caillois en accepte le risque et propose, de « laiss[er] de côté ces conjectures encore mal assurées et susceptibles de plus d'une révision ». « Il [lui] suffit », prétend-il, « qu'elles soient unanimes à souligner au début de la vie, et qui en marque le seuil, le rôle décisif des cristaux dissymétriques. »⁴³⁰ La symétrie à l'œuvre depuis le cristal jusqu'à l'organisation sociale humaine est facteur tout ensemble de stabilité et d'entropie et « c'est peut-être à ce prix de demeurer stérile qu'elle doit de jouer sans obstacle »⁴³¹. La symétrie assure la cohérence et la solidité d'un ensemble qui se complique, « systèmes cristallins » aussi bien que « codes génétiques », et

⁴²⁷ Roger CAILLOIS, *Cohérences aventureuses, Œuvres, op.cit.*, p.926

⁴²⁸ *Ibid.*, p.927

⁴²⁹ *Ibid.*, p.940

⁴³⁰ *Ibid.*, p.932

⁴³¹ *Ibid.*, p.935

« canalis[e] » les énergies de la croissance pour qu'elle progresse vers « une solidité nouvelle ». Mais cette stabilité s'épuise si elle n'est pas relancée par le vertige : « L'organisation croissante agit comme un puissant coagulant. Elle paralyse toute dissymétrie qui ferait peser sur elle une menace de ruine. Une dissymétrie féconde peut toutefois apparaître. [...] La voici exception et prouesse. »⁴³²

« Bon dernier » dans une « partie » qui se joue de toute éternité, l'homme, « à ses débuts, excroissance chétive et clairsemée d'une des dynasties du règne animal, en un temps singulièrement bref a envahi la planète, puis l'a mise en coupe réglée, en attendant d'en épuiser les ressources, allègrement et vite »⁴³³. Son succès, ce « jeu » qu'il introduit dans le jeu de la nature, si « restreinte » que soit sa « faculté d'initiative », il le doit à la dissymétrie : il semble en effet « le point d'aboutissement d'une ascension de la dissymétrie qui, depuis les corps isomères (et en deçà), de façon irrésistible, insatiable, a su écarter tout obstacle »⁴³⁴ et « assiste, étonné, à une explosion de puissance efficace, dont il est l'agent et qui lui assure une place sans précédent dans la même nature d'où il sort et dont il s'écarte de plus en plus »⁴³⁵. Ce faisant, il court le risque de fausser le jeu : « on peut, ce qui équivaut à dire : on doit se demander s'il subsiste dans ces conditions une place pour le jeu des symétries et des dissymétries qui a mené où elle est l'espèce industrielle ? » Caillois veut – doit – le croire et affirme que « l'homme a continué à la fois de lui payer tribut et d'en tirer profit. »⁴³⁶. Car si l'homme semble déroger à ces lois qui lui sont antérieures, qui sont immanentes à la nature dont il n'est qu'excroissance malgracieuse, « s'il recherche ou s'il s'écarte de la symétrie, c'est principalement, sinon exclusivement, l'effet de son

⁴³² *Idem.*

⁴³³ *Ibid.*, p.940

⁴³⁴ *Ibid.*, p.939

⁴³⁵ *Idem.*

⁴³⁶ *Ibid.*, p.940

choix »⁴³⁷. Le libre arbitre, si Caillois ne le regrette pas explicitement, se définit toujours de manière négative, par la liberté de faillir. L'individu méconnaît ce que la structure, naturelle, linguistique, sociale, exhibe sans flancher :

les institutions qui permettent à l'espèce de s'organiser en société, de tirer le meilleur parti des ressources offertes par la nature, d'assurer une distribution stable des rôles, des efforts et des profits, possèdent une pesanteur propre qui empêche l'homme de les modeler à son gré, de les disposer selon son caprice ou quelque idéal.⁴³⁸

Mais cette liberté de faillir est un agent du déséquilibre, du vertige essentiel à la conservation de la vie, à la néguentropie ; ce vertige, pour être nécessaire, n'en présente pas moins de nombreux dangers quand il est poursuivi pour lui-même. « Comme toute symétrie, la stabilité triomphante se révèle à la longue paralysie et verrou. Le respect, la règle se dégradent. Le vertige les remplace. »⁴³⁹ La dépense improductive menace alors de se muer en « gaspillage ostentatoire », la nécessaire déstabilisation d'une structure cadencée en « blasphème et la démesure, c'est-à-dire sur la rupture délibérée, provocante, de la symétrie »⁴⁴⁰. L'individu facteur de dissymétrie risque d'oublier sa place et le caractère transitoire du vertige : « c'est alors la glorification du Héros, ressuscité du Chaos, volontiers incestueux et parricide, voleur de feu et de reliques. De ces sacrilèges systématiques, il tire son ascendant, sa culpabilité sacrée, son impunité et jusqu'à sa mission civilisatrice. Il incarne le sacré de transgression, auquel il est bien difficile de ne pas identifier la vocation même de la dissymétrie brisant une inertie sclérosée pour assurer un développement inédit. »⁴⁴¹ De la

⁴³⁷ *Ibid.*, p.944

⁴³⁸ *Idem.*

⁴³⁹ *Ibid.*, p.946

⁴⁴⁰ *Idem.*

⁴⁴¹ *Idem.*

physique à l'esthétique, de la minéralogie à la sociologie, des démarches de la nature au champ littéraire, une même loi et une même tempérance doivent régner : l'homme se perdrait à vouloir faire fond sur la surprise seule, qui ne se conçoit que dans la rupture de la régularité.

Nous touchons ici à une idée fondamentale de Caillois : le fantastique ne fait sens que comme accroc au réalisme, l'ocelle du papillon ne fascine efficacement que par son surgissement de l'indistinction mimétique, la métaphore n'est audacieuse et juste que si le cotexte, « le tissu de l'œuvre », la prépare et qu'elle ne le rompt que *naturellement*.

Dans les arts plastiques, la musique, la poésie, jusque dans l'architecture, en un mot dans tout ce par quoi l'homme ajoute à la nature, il ne serait pas malaisé de montrer qu'une part de l'émotion esthétique, variable d'ailleurs avec les styles et les genres, repose la plupart du temps sur une tenace composition de régularité et de surprise. Une symétrie générale est d'abord instituée, qui fait attendre une répétition ou mieux une duplication autour d'un axe [...]. Toutefois, si savant que puisse être le système ainsi composé, il [...] entraîne une monotonie. Il risque de lasser, sinon d'irriter, à moins qu'une heureuse alarme ne vienne avertir que la régularité en passe de se figer demeure précaire, qu'elle est maintenue par artifice et que la même décision qui l'organise peut aussi bien la suspendre. [...] D'où le recours à une dissymétrie calculée, intense, brève, bien située, qui pour ainsi dire troue le réseau et le manifeste en le bafouant. La surprise apportée dénonce et fait mieux percevoir la cadence latente, que la répétition risquait de faire oublier.⁴⁴²

La vertu de cette surprise savamment préparée est d'« empêch[er] la raideur de prendre le pas sur le jeu », de relancer l'expansion du cosmos esthétique. Toute dissymétrie, l'œuvre n'est que scandale sans fondement et sans

⁴⁴² *Ibid.*, pp.946-947

véritable efficace – c'est-à-dire, dans l'échelle des valeurs cailloisienne, sans durée :

Des écoles poétiques – au premier rang desquelles l'école surréaliste, semble-t-il falloir lire – ont voulu que la relation imposée [entre les termes d'une analogie] fût tout à fait arbitraire. Elles ont même situé la force de l'image dans l'impossibilité pour l'imagination de percevoir la moindre ressemblance, de jeter le moindre pont entre les deux réalités comparées. La magie en devient inopérante. [...] L'échec atteste une fois de plus que dissymétrie ne vaut que là où elle est garantie par symétrie bien tempérée.⁴⁴³

Cette théorie du jeu de la symétrie et de la dissymétrie nous fournira l'occasion d'autres développements, à notre sens essentiels pour comprendre comment, dans la pensée cailloisienne, l'éthique et l'esthétique humaines s'articulent avec les lois de la matière. Disons déjà qu'il s'agit là d'un élément fondateur de la déontologie esthétique cailloisienne, émanant d'une interprétation « diagonale » des structures, à la fois esthétique et scientifique, orphique et prométhéenne. La symétrie du poème et du monde, c'est-à-dire la vérité scientifique et sensible sur quoi repose le discours poétique, assure la pertinence et la pérennité de celui-ci. Ainsi, les textes que Caillois dédie aux pierres emploient abondamment le savoir minéralogique. Cependant, l'irruption de l'analogie poétique dans le discours savant, en contrepoint de celui-ci, est factrice de dissymétrie : la « science de la perception » se substitue momentanément à la science expérimentale, – ou plutôt elle la complète. Le poète aperçoit un signe dans la pierre ; il sait que ce signe n'en est pas un, qu'il est né de l'action conjointe de lois physiques que l'on ne peut pas toujours décrire, qu'il n'a aucune signification, qu'il ne représente rien. Mais cette pensée dissymétrique ne contredit pas la vérité du poème. Au contraire, elle révèle

⁴⁴³ *Ibid.*, p.948

l'existence d'un « répertoire des formes » qui, de la pierre à l'imagination, de la matière inerte à la vie, est garant de l'unité et de la cohérence de l'univers. Ainsi, la dissymétrie féconde la symétrie, la perception esthétique et la pensée scientifique se soutiennent – et la poésie, si elle ne veut pas être lettre morte, doit obéir aux lois mêmes qui ont permis l'émergence et l'évolution de la vie. En retour, le discours scientifique a préparé le cadre que rompt momentanément l'image poétique, comme l'ocelle médusant, jaillissant tout à coup, ruine le camouflage de l'insecte mimétique mais fascine son observateur. L'image n'est donc pas gratuite, injuste, mensongère ; elle surgit d'une parole irrécusable mais incomplète qu'elle contribue à enrichir et à réconcilier avec la perception sensible. Dans la pierre, la « dissymétrie » de l'image minérale est préparée par l'implacable « symétrie » des lois physico-chimiques qui ont présidé à sa formation. L'image minérale, comme la métaphore juste, est un déséquilibre nécessaire qui sollicite durablement l'imagination, contrairement aux analogies d'une poésie dérégulée qui ne sont qu'impostures, feux de paille, qui éblouissent sans émouvoir, sans marquer leurs lecteurs parce qu'elles sont trop contraires aux lois de la nature et de l'esprit. La métaphore dissymétrique étonne parce que le rapprochement qu'elle opère est inattendu ; mais elle fascine parce que ce rapprochement est juste, conforme aux règles de l'univers qu'elle contribue à révéler – car c'est là toute leur tâche.

δ-Naturphilosophie

Ce que Caillois, inlassablement, tente de révéler est la structure harmonique de l'univers : en cela, à sa façon irrévérencieuse et polémiste, il est l'héritier indocile des philosophes de la nature. Les expériences musicales menées par Chladni sur des poudres minérales, s'il leur dénie toute valeur scientifique, l'impressionnent durablement : elles montrent, selon lui, que le monde résonne, que la matière vibre à l'unisson, qu'« une législation

permanente n'en continue pas moins de scander visiblement la topographie générale »⁴⁴⁴.

Chez lui, comme chez Kant⁴⁴⁵, émerge la possibilité d'une conciliation des attitudes prométhéenne et orphique : la mathématisation du monde doit se voir tempérée par sa perception esthétique ; mais celle-ci ne peut que tirer profit de la révélation des raisons séminales, des principes générateurs de certains phénomènes, que lui offre la science. Nous verrons que cette conciliation adopte parfois des accents phénoménologiques. En outre, comme semble le faire Novalis, qui « identifi[e], dans différentes perspectives, la Nature et l'Esprit »⁴⁴⁶, Caillois associe les démarches secrètes de la nature à celles de l'inconscient : soulever le voile de la déesse, c'est également jeter la lumière sur les « raisons séminales » des images issues de l'imagination. « Pour Novalis », affirme Pierre Hadot, « c'est [...] l'exploration de la vie intérieure qui permettra de descendre aux sources de la nature. C'est en revenant à nous-mêmes que nous pouvons comprendre la nature, et la nature est en quelque sorte un miroir de l'esprit »⁴⁴⁷. Spéculaire autant que spéculative, l'enquête cailloisienne ne cesse d'affronter le monde et l'homme, *kosmoi* fraternels.

C'est parce que la pensée de Caillois, à l'inverse de plusieurs autres qui lui sont contemporaines, ne veut pas renoncer à être une pensée globale, une pensée de l'Univers, et parce qu'elle confie par ailleurs un rôle essentiel à l'analogie, qu'on y a parfois reconnu les vues des jeunes Allemands d'Iéna (sinon certaines spéculations de la Renaissance qu'ils prolongent et vivifient) et cette idée qui leur est chère d'une Totalité dont les analogies vérifient la cohérence.⁴⁴⁸

⁴⁴⁴ *Id.*, *Le Champ des signes*, *op.cit.*, p.11

⁴⁴⁵ Cf. Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, *op.cit.*, pp.348-349

⁴⁴⁶ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, *op.cit.*, p.352

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pp.352-353

⁴⁴⁸ Claude-Pierre PÉREZ, « Le Fantôme de Novalis – Roger Caillois et le romantisme allemand », *Europe*, *op.cit.*

Claude-Pierre Pérez remarque pourtant que, dans le numéro du printemps 1937 que les *Cahiers du Sud* consacrent au romantisme allemand, si Caillois loue, dans son souci qu'il ne nomme pas encore diagonal, l'actualité du mouvement romantique – « On compte peu d'époques qui aient vu l'activité poétique et l'activité scientifique se considérer autrement qu'avec une indifférence sommaire ou une distante indulgence. C'est une des originalités du romantisme allemand de figurer en bonne place parmi ces exceptions. [...] Une situation analogue paraît se dessiner aujourd'hui. »⁴⁴⁹ – il vilipende plutôt la « frivolité » et la « suffisance » de ces poètes « professionnels du vertige » qui « ne demandèrent aux sciences que des "jouissances de sensibilité" »⁴⁵⁰. C'est bien le « procès intellectuel » des épigones surréalistes que Caillois poursuit ici en flétrissant les romantiques. Il opte alors pour la science, et pense que la révolution rationnelle, la « surraison » bachelardienne qu'il appelle de ses vœux sera engendrée par la raison scientifique même. Caillois, note Claude-Pierre Pérez, « nous invite », quelques années plus tard et jusqu'à la fin de sa vie, à « réexamin[er] » « la condamnation de Novalis et de ses amis »⁴⁵¹, Caillois qui prétend avoir toujours, sous le masque sévère du censeur, adoré dans la poésie « l'activité, la réalité suprêmes »⁴⁵², « ne peut pas ignorer que ce sont – presque littéralement – les mots de Novalis assurant dans les *Fragments* que "la poésie est le réel absolu" »⁴⁵³. La filiation aurait perduré malgré le dénigrement de façade. Des divergences subsistent, cependant : « l'écriture des pierres – à l'inverse de cette "grande écriture chiffrée" que Novalis rencontrait partout et en particulier "dans les cristaux, dans les formes des rocs" – n'est [pour Caillois]

⁴⁴⁹ Roger CAILLOIS, « L'Alternative », *Cahiers du Sud*, mai-juin 1937, p.118, cité in Claude-Pierre PÉREZ « Le Fantôme de Novalis – Roger Caillois et le romantisme allemand », *Europe, op.cit.*, p.141

⁴⁵⁰ Claude-Pierre PÉREZ « Le Fantôme de Novalis – Roger Caillois et le romantisme allemand », *Europe, op.cit.*, p.142

⁴⁵¹ *Ibid.*, p.143

⁴⁵² « Lettre à Alain Bosquet » citée in Claude-Pierre PÉREZ « Le Fantôme de Novalis – Roger Caillois et le romantisme allemand », *Europe, op.cit.*, p.143

⁴⁵³ Claude-Pierre PÉREZ « Le Fantôme de Novalis – Roger Caillois et le romantisme allemand », *Europe, op.cit.*, p.143

qu'un signifiant sans signifié, un "vestige de rien" »⁴⁵⁴. La cohérence ne garantit pas le sens, et les lois de la nature remplacent Dieu : le monde de Caillois « est un monde privé de centre et de sens, dont l'unité n'est pas celle de l'homogène mais celle du jeu »⁴⁵⁵. Des « vestiges » et des « locutions fantômes » hantent cependant le texte cailloisien et signent son héritage romantique, désenchanté mais persistant : « ainsi, on peut », note Claude-Pierre Pérez, « être convaincu de la parfaite vanité de la théorie des signatures, et ne pas cesser d'en sentir le charme, et ne pas se résoudre à rompre, à briser là... »⁴⁵⁶. Si l'*Esthétique généralisée* « abouti[t] si souvent – au prix, c'est entendu, de gauchissements importants, et pas seulement de l'abandon de l'hypothèse théologique qui leur avait servi d'assise – à relégitimer, sinon à refonder, de vieilles intuitions romantiques »⁴⁵⁷, c'est que Caillois pressent dans ces *Naturphilosophen* de grands antécédents de l'investigation diagonale – et peut-être aussi que leurs théories fantaisistes et récusées lui permettent d'atténuer le scientisme dont le « respect intimidé » qu'il « prodigu[e] aux "lois" scientifiques »⁴⁵⁸ fait peser sur lui le soupçon. Il s'autorise ainsi de la liberté scientifique – pseudo-scientifique, en vérité – de ces modèles secrets, souterrains. La pensée totale de l'univers se fonde sur une « science de la qualité » : aucun phénomène n'est dépourvu d'*analogon*, et ces réduplications formelles peuvent, à l'esprit scrupuleux, indiquer l'existence des règles du jeu. Il faut pour cela s'extraire d'un double piège, que Novalis indiquait déjà : la spécialisation disciplinaire et son corollaire, le déracinement du phénomène observé :

On a jusqu'à présent arraché constamment les phénomènes à l'ensemble avec quoi ils sont en cohérence, et jamais on ne les a scrutés ou poursuivis dans leurs

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p.144

⁴⁵⁵ *Idem.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p.145

⁴⁵⁷ *Idem.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p.147

rappports de compagnonnage [...] La science de la nature ne doit plus être traitée par chapitres, section par section : il faut qu'elle soit une histoire unique (un continuum), une croissance organique, - le devenir d'un arbre, ou d'un animal ou d'un homme⁴⁵⁹.

Où Novalis, toutefois, ne voyait dans l'œuvre de la nature que l'empreinte du « caprice » et du « miracle », Caillois révère, adule « la règle (nécessairement infrangible) » dont « la jouissance masochiste [...] saute au visage du lecteur comme une forme moderne de l'*amor fati* »⁴⁶⁰. Et c'est l'anti-vitalisme de Caillois qui, suivant Claude-Pierre Pérez, le distingue sans conteste du romantisme, Caillois pour qui la beauté réside dans l'assentiment à la loi, et dont la timide concession qu'il souffre à la liberté « dissymétrique » de l'homme ne peut occulter la prédominance, dans le discours, de « l'ordre de la mort »⁴⁶¹, de la perfection des choses accomplies, figées, dont le « dynamisme est au passé »⁴⁶².

« À la fois par conviction profonde et par entêtement », avoue Caillois dans sa dernière œuvre, *Le Fleuve Alphée*, « je donnais décidément la préférence dans mes recherches au caractère unitaire du monde. C'est toujours lui que j'avais en vue et à lui que je souhaitais aboutir. Tout devait, malgré les apparences s'y retrouver, s'y continuer, s'y répéter une et plusieurs fois. La permanence de la présence ou de l'apparition de la dissymétrie en tout milieu de grande stabilité ou de lente, mais incessante métamorphose m'avait convaincu de l'existence de pareilles syntaxes générales. »⁴⁶³ Pensé sur le modèle linguistique et ludique à la fois, le monde selon Caillois se propose à la sagacité de l'homme, qui n'en est qu'une excroissance mais à qui il revient, gloire et

⁴⁵⁹ *Ibid.*, pp.147-148

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.148

⁴⁶¹ *Idem.*

⁴⁶² *Ibid.*, p.149

⁴⁶³ Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.154

fardeau, d'en quadriller l'apparente luxuriance afin d'en manifester, même de façon fragmentaire, l'immuable ordonnancement.

La recherche apparaît clairement comme un plaisir terrible, un divertissement dans tous les sens du terme : l'homme n'est certes plus, comme chez le Platon des *Lois*, un « objet d'amusement pour la divinité »⁴⁶⁴ mais il n'en doit pas moins souffrir l'absurdité de sa condition. Il ne lui faut toutefois pas, précise sévèrement Caillois, en prendre prétexte pour créer *contre-nature*, pour vouloir la concurrencer ou en ignorant délibérément ses lois structurelles. La *libido sciendi* cailloisienne est indissociable de la condition humaine : il faut – *on doit*, tant c'est l'usage de Caillois d'appuyer la plus douteuse des conjectures de l'injonction la plus irrécusable – peut-être même y voir une des tendances qui animent l'univers. Comme chez les savants de la Renaissance, comme chez les « jeunes gens d'Iéna », la nature veut être comprise, et ses « hiéroglyphes » déchiffrés. Ceux-ci, toutefois, n'assurent pas à l'homme une révélation, sinon celle de son insignifiance, reflet de la leur : on peut comprendre les règles du jeu mais celui-ci n'a pas d'autre but que sa propre perpétuation. Le savoir qui est échu à l'espèce tardive n'est pas celui des énoncés mais des structures. La *libido* doit alors réserver sa part à l'*acedia*, le savoir à sa vanité intrinsèque. Seule la perception esthétique, poétique et picturale, du monde semble d'abord offrir une « alternative » à la science ; mais l'inquisiteur diagonal ne tarde pas, sans pour autant cesser de déférer à son démon qui lui commande de dévoiler le tissage, la trame de l'univers, de demander aux pierres qui portent en elles la signature d'un flux figé, d'un mouvement éteint dans son cours, de lui procurer l'extase morbide de la « mystique matérialiste » : l'extinction momentanée de soi, le masque de l'indistinction, l'avant-goût du destin de la matière, le prélude à l'inertie.

La nature se trouve à l'origine de toute beauté, de toute justesse, – de toute

⁴⁶⁴ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.245

vérité, pourrait-on dire, quoiqu'il faille répéter que la vérité en tant que révélation du sens n'est pas un concept pertinent dans l'œuvre cailloisienne. De l'imagination, il est nécessaire de comprendre les rouages, pour apaiser le prurit poétique, pour justifier, en dernier recours, la littérature ; et l'imagination est non seulement imprégnée par les formes sensibles que lui révèle la perception, mais elle obéit, en tant que faculté générative, aux mêmes lois qui expliquent ces formes naturelles. C'est pourquoi, dans la deuxième partie de son œuvre, Caillois opère un retour aux phénomènes et aux analogies qui les unissent. Il se lance dans une entreprise de rédemption de la perception et tente, à sa manière pourtant toujours livresque, de « sauver les phénomènes », de percer l'« écran »⁴⁶⁵ des mots pour accéder à la vérité des choses. « La littérature devient impossible, si l'on vide d'abord le monde »⁴⁶⁶, si l'on persiste à « différ[er] » « l'univers sauvage »⁴⁶⁷, à isoler la connaissance et la poésie dans la « parenthèse » de l'imprimé, dans une « bulle » qui ostracise le clerc autant qu'elle assure son empire, et lui fait volontiers écarter, remiser cet univers dont il n'est pourtant qu'« excroissance sans durée ». Mais si tout est nature, celle-ci même propose, comme le sacré, un double aspect, *fas* et *nefas*. Les formes qui s'y voient sont toutes justes, et leurs répétitions sont seules susceptibles d'être choisies comme fondement des analogies poétiques. Mais les méthodes de création de la nature, quant à elles, ne sont pas uniment transposables à l'activité humaine, et le poète ne doit pas s'y tromper.

⁴⁶⁵ Roger CAILLOIS, *Babel*, *op. cit.*, pp.278-279

⁴⁶⁶ *Ibid.*, pp.131-132

⁴⁶⁷ *Id.*, *Le Fleuve Alphée*, *CŒuvres*, *op.cit.*, p.164

B- Le double signe naturel

Nous l'avons dit : c'est une réflexion menée sur les prestiges et les vertiges de l'imagination qui engage Caillois à porter son regard sur les phénomènes naturels. Un tournant naturel est ainsi perceptible dans l'œuvre, au début de la période argentine. Nous tenterons d'exhiber et d'expliquer – sans verser dans la psychanalyse, quoiqu'il faille justifier, notamment d'après Caillois, ce dédain, cette défiance envers ce système totalisant, envers tout système totalisant, peut-être, qui concurrence le sien – la dichotomie du champ naturel sur quoi repose la pensée cailloisienne. Nous tenterons de qualifier et d'interpréter les charges symboliques attribuées aux deux natures, végétale et minérale ; nous nous attacherons à tirer certaines conclusions de ce bipartisme naturel ; nous conclurons enfin à la nécessaire dualité du paradigme naturel pour la pensée, pour la morale et pour le style.

La pensée de Caillois, inlassablement, se cherche un modèle et un repoussoir. Le repoussoir, tout d'abord, puisque son dénigrement est, d'évidence, des plus féconds, puisque le ton polémique y acquiert, dans un style qu'on dirait tout de rage rentrée, tout d'hypotypose abjecte, l'envergure d'un anathème ; ce repoussoir de la pensée, de l'écriture, est la nature végétale. Quant au modèle, il est de pierre, aride, tranchant, stérile et immortel. Végétale, la nature menace l'homme et ses œuvres, en ses œuvres : cette prévention farouche contre les séductions du foisonnement, de la poussée de sève, de la luxuriance, « l'intransigeance de [sa] première attitude »⁴⁶⁸, Caillois prétend la fonder sur « une adhésion exclusive, jalouse, à l'aventure humaine »⁴⁶⁹, sur un humanisme volontiers acariâtre qui l'établit en héraut de la durée, de la résistance aux forces de dissolution. Il s'en fera – à l'heure de sa préface tardive à la réédition des deux œuvres maîtresses de son conservatisme esthétique, *Vocabulaire esthétique*

⁴⁶⁸ *Id.*, *Vocabulaire esthétique*, *op.cit.*, p.14

⁴⁶⁹ *Idem.*

et *Babel* – l’apostat pour avoir découvert dans la pierre l’apaisement des craintes, la sublime ataraxie : « C’est cette foi que j’ai perdue », foi en la pureté de la littérature, foi en la singularité de l’aventure humaine, « d’où le culte ému que je porte aux pierres, qui justement ne sont pas susceptibles d’émotions. »⁴⁷⁰ Le « temps de l’aventure (1935-1945) »⁴⁷¹ est passé : rien de ce qui est humain n’est étranger à la nature et digne d’en être distingué.

Revenons cependant à cette période qui, du Collège de Sociologie au retour d’Argentine, vit fleurir les plus acerbes pamphlets. À rebours des goûts de son époque, le conservateur, l’atticiste, le censeur des lettres découvre l’origine de sa sévère extravagance « dans l’idée particulière [qu’il se forme] des rapports de la nature et de l’art, idée que tous, il me semble, n’accepteront pas. »⁴⁷² Disons d’abord que Caillois envisage les rapports entre l’art humain et les productions de la nature sur le mode concurrentiel : si la « “poétique” au sens élargi du mot » [...] ne désigne pas seulement une activité de l’esprit, mais [...] une propriété générale de la nature entière »⁴⁷³, il serait dangereux de laisser accroire à l’artiste qu’il peut créer comme la nature. « La nature est également ennemie de la justice et du style. »⁴⁷⁴ Elle menace les œuvres de l’homme, leur postérité – car c’est dans la durée que s’inscrit l’humanisme cailloisien, dans un temps cosmique incommensurable à la vie humaine : ce qu’aime le censeur est ce qui perdure, qui ne meurt pas, qui témoigne – c’est, nous le dirons, la pierre, archive suprême, qui arbitre l’affrontement du vivant, végétal et humain, qui atteste, par les formes qui sont inscrites en son sein, de son incontestable précellence, de l’antériorité immémoriale de sa perfection.

⁴⁷⁰ *Idem.*

⁴⁷¹ *Idem.*

⁴⁷² *Ibid.*, p.20

⁴⁷³ *Ibid.*, p.14

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p.21

1- Menace végétale

La liane, toutefois :

Je découvris au Brésil la végétation par excellence, dont la puissance redoutable balance celle de l'homme [...]. Je me souviens de mes premières impressions devant l'immense et comme invincible réserve de forces femelles, à la fois passives, sournoises et voraces. Un déchaînement lent et silencieux qui me fit peur.⁴⁷⁵

Invincible femelle, prédatrice affamée, la nature végétale est cette « femme fatale » dont « l'idéogramme lyrique » hante l'œuvre du premier Caillois, éminemment misogynne : elle est la mante – et, psychanalyste, nous aurions osé « l'amante » que *L'Aile froide* nous apprend à traiter avec morgue, à dédaigner par crainte d'un attachement préjudiciable à la maîtrise qui définit le clerc. Mais de psychanalyse point ici, non seulement que notre incompetence en la matière nous l'interdit – cela ne semble pourtant jamais rédhibitoire – mais que Caillois lui-même, s'il s'est un temps, dans le sillage du surréalisme, attaché à en détourner certains termes et concepts, a par la suite considéré qu'il ne fallait y voir qu'une clé des rêves parmi d'autres, qu'une trappe entrebâillée sur un abîme sans intérêt. Il demeure le soupçon d'un défi volontaire lancé à l'analyse :

[...] je n'aurais pas osé toucher les cylindres à clapet de certaines plantes carnivores ni, chez d'autres, les muqueuses roses et luisantes de feuilles au bord épineux, prêtes à se refermer au moindre contact comme des vulves gluantes et barbelées.⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ *Id.*, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.138

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.143

Femme fatale, *vagina dentata*, absorption mutilatrice, sans retour, dans le sein de la selve, crainte et désir de l'indistinction, la pensée de la nature se complique d'une dimension érotique pernicieuse. Elle est le symbole de la mort qui gît au centre de la vie, de la fécondité qui abolit tout espoir de durer. Le spectacle de l'insolente, de l'inconsciente, de l'aveugle fécondité de la nature végétale donne naissance aux fantasmes délirants que la vérité scientifique ne parvient pas tout à fait à déborder :

Pour compléter cette défiance instinctive, marquée chez moi par tant de symptômes que je ne puis guère récuser : la fascination et le recul devant l'immensité spongieuse de l'Amazonie, que j'imaginai gorgée de miasme, de pestilence, de fermentations délétères. C'était mensonge. Pourtant je me demande encore si, à ce degré, la chlorophylle n'offre pas, exclusive et surabondante, plus de périls que la pollution. L'hypothèse sacrilège marque à quel point je reste prévenu contre une fécondité aveugle, illimitée, que rien n'arrête, même pas son propre excès.⁴⁷⁷

Il y a là jeu complaisant d'écrivain pamphlétaire, qui sait choquer et s'en amuser ; il y a surtout cette incontestable velléité de psychologiser et de moraliser la nature. Femelle, païenne, lubrique *hubris*, la forêt est affligée des vices dont la culture occidentale, la pensée ecclésiastique en particulier, infuse la figure féminine. La sylve est d'abord tentatrice : elle propose aux œuvres de l'homme un modèle qu'il ne peut qu'admirer – et s'épuiser en vain à imiter. Elle est toute miracle – et, en cela, presque sur-naturelle –, forêt des songes et des contes merveilleux, aussi menteresse et labile que le sont les enchantements de la sorcière.

« J'admire autant qu'il faut les miracles de la nature », prétend Caillois, « qui sont propres à confondre l'esprit » et l'« emplissent d'une secrète et

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p.139

coupable nostalgie » pour le mode de création somnambule de la « forêt fastueuse ». « Un frisson », toutefois, le saisit « à l'orée de sa magnificence » : « gerbes de fougères, dentelles infinies, colonnes flexibles et minces comme de longs corps de jeunes femmes, larges feuilles de moire, écharpes d'argent et d'émeraude » ; ces ornements merveilleux sont irrémédiablement étrangers à l'homme, au poète qui doit, par « fidélité à [sa] race pensive », chérir les « vertus » de la pensée, « l'ordre et l'aisance, la force et la finesse, l'invention et le style ». Ce n'est pas que la forêt soit dépourvue de ces vertus, bien au contraire ; mais il manque la valeur cardinale à qui, chez l'homme, toutes les autres doivent se subordonner : le labeur. Dans la nature végétale, « la perfection est naturelle » ; « quel songe-creux », se demande Caillois, « n'a réclamé qu'au moins elle le parût dans les ouvrages de l'homme ? » Mais ces ouvrages, est-ce un heur ou un malheur, « n'y atteignent pas ». Dans la sylve, « tout jaillit » et s'accorde, fruit d'une « adresse souveraine qu'on croirait surnaturelle », et produit « des merveilles comme ne parviennent à en concevoir ni l'industrie ni le calcul ni le génie même. »⁴⁷⁸ Tout est facile à la plante, au point qu'elle paraisse fée ; et cette aisance est un piège à l'esprit.

Miraculeuse et tentatrice, toujours neuve parce que toujours recommencée, volontiers oxymorique, qui semble résoudre les contradictions de la pensée et de l'esthétique, la nature végétale, l'éblouissement fané, révèle ses racines infectes : le discours, pesamment mélioratif, change de ton – et le mystère de signe. Dévoilée, cette nature n'est qu'horreur étrangère à l'homme, à ses aspirations, à ses pouvoirs. Tout de « mollesse », de facilité et d'abandon aux tendances universelles, le modèle poétique qu'elle propose oublie la valeur du travail et l'exigence de pérennité par quoi seules les œuvres de l'homme conquièrent leur sens.

⁴⁷⁸ *Id.*, *Vocabulaire esthétique*, *op.cit.*, pp.25-27

C'est trop de bonheur, *déplore le moraliste*. De quel triste prix le fallut-il payer ? Je m'inquiète. Quelque piège sans doute est ouvert sous une adorable apparence. Chaque palme conseille une trahison. Elle dissimule de son élégance l'abîme trouble d'où elle sort : la fermentation et la vase des marais qui poussent, au-dessus d'un monde nauséux, des calices rutilants. Ils éblouissent les yeux. Mais il faut assurément garder l'âme de se croire faite pour leur ressembler et capable comme eux de fleurir sans fatigue et sans artifice. Gagnant leurs privilèges, elle perdrait les siens, qui sont plus précieux et plus sûrs. Car la nature véritable des brillants pétales qui, dans l'ombre, rehaussent des plantes velues et des feuilles à toison, est plus trahie par l'odeur cadavérique qu'ils exhalent que cachée par les couleurs étincelantes qui les illuminent. Ces fleurs sont éphémères, voilà leur secret. Le même lourd soleil qui leur donna la force de déployer tant de splendeurs rapides, dans le même court instant fait lever d'une boue ignoble et tiède les vapeurs empoisonnées qui les tuent. En un moment, il les rend déjà décomposées à la pourriture dont il les tira. Les émaux qui prêtent leurs teintes violentes à la substance livide et peu formée de cette flore, ressemblent aux fards excessifs dont une poitrinaire couvre la pâleur de ses joues quand la maladie et l'approche de la mort n'ont pas pris soin de les empourprer elles-mêmes plus vivement que ne sut jamais faire la santé.⁴⁷⁹

Le voile dissimulait un piège pestilentiel, le cul de basse-fosse de la création. Caillois esquisse une pensée qui ne le quittera guère, et explique la défiance que nous évoquions : « la condition de la pensée l'appareille à la condition végétale. »⁴⁸⁰ La pourriture sur quoi s'élève – et que travestit – la floraison est comparable à la tourbe de l'inconscient où certains voulurent puiser la sève de leurs images, non moins séductrices, outrageantes et malades, non moins arbitraires et fugaces que les inflorescences tropicales.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.27

⁴⁸⁰ *Id.*, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.162

On descendait de préférence dans les étages inférieurs de la conscience, là où se presse et grouille tout le peuple de fantômes confus et avides que chaque homme maintient dans leur abîme originel, s'il se refuse à devenir bientôt leur proie et pour peu qu'il nourrisse la moindre ambition. [...] Mais ces forces sont toutes celles qui conspirent contre la force de l'homme.⁴⁸¹

La flore se fait monstre menaçant, goulu, comme peut l'être l'inconscient à qui y obtempère trop exclusivement : « J'imagine parfois qu'en chaque végétal, s'ajoutant à sa sève particulière, circule un latex commun qui s'y trouve dissous. Élastique, extensible à l'infini, il unit les plantes en une effroyable conspiration. Il leur assure une fécondité indivisible qui compense leur fixité forcée. »⁴⁸²

« Dans la sphère mentale », ajoute Caillois, « je redoute fort que la luxuriance ne soit tout aussi irrésistible, et encore plus indifférente à produire le baume ou le venin, le remède ou la nuisance. Je ne vois pas pourquoi l'homme, qui fait partie de la nature, aurait seul le privilège de ne pas se tromper dans l'unique domaine », la pensée, l'imagination, « où une prodigalité illimitée lui est consentie. » Des fleurs tropicales à celles de la poésie, « le danger d'un foisonnement [...] constitue une menace croissante d'asphyxie », comme les « herbes sauvages [...] elles étouffent vite de leurs racines et de leurs broussailles les fleurs et les plantes cultivées, qui exigent, elles, protection et soins. »⁴⁸³ Nature, pensée, imagination, poésie fonctionnent mêmement : les « sortilèges » de la nature végétale « appartiennent et entraînent à l'univers des appétits obscurs, des luxures imprécises et avides » ; elles « croissent à l'envi dans les consciences abandonnées et les étouffent », empêchent l' « âme » de « produire »⁴⁸⁴ justement. L'esprit qui prétend accroître sa liberté en rejetant les contraintes dont l'art est formé « n'a fait que redevenir nature et abandonner ses

⁴⁸¹ *Id.*, *Babel*, *op.cit.*, p.142

⁴⁸² *Id.*, *Le Fleuve Alphée*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.146

⁴⁸³ *Ibid.*, p.162

⁴⁸⁴ *Id.*, *Les Impostures de la poésie*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.352

privilèges. »⁴⁸⁵

« Calices », « plantes velues », « feuilles à toison », « fards excessifs dont une poitrine couvre la pâleur de ses joues » – la nature est bien une « femme fatale » qui éveille une terreur de l’engloutissement du sujet – que nous sommes invités à réduire aux dimensions d’un *penis captivus* – dans une humidité secrète et délétère, et si ses « fards » sont superbes, ils n’ont pas la valeur des « artifices » de l’homme. Il est impossible à l’homme, empêché, appesanti, faillible, de créer comme la nature : l’intention, le projet l’en dissuadent, et la débilité de ses moyens le lui interdit. Il y a fort à parier que qui voudrait accorder aux fleurs véritables ses fleurs rhétoriques ne parviendrait à se hisser au-dessus de « la boue ignoble et tiède » et de ses « vapeurs empoisonnées ». La « secrète nostalgie » qui assaille le créateur à la vue de la facilité végétale est celle de l’abandon aux lois naturelles, de l’indistinction du sujet et de la matière, de l’extension naturelle du créateur dans l’œuvre. C’est mensonge : l’homme y perdrait sa qualité propre à poursuivre ce mirage ; c’est péril : la mort guette cette vie dénuée de tout artifice, que rien ne conserve car déjà la voilà remplacée. Paradoxalement, du moins sous les apparences d’un paradoxe, la biologie de Caillois est avant tout une pathologie : la vie y est toujours malade, et le paysage une terrible vanité.

Exilé en Argentine, Caillois reçoit la leçon d’aridité de la plaine patagonienne et prend conscience du prix des précaires œuvres de l’homme ; par contrecoup, le discours change alors de cible : la poésie n’est pas dénuée de toute valeur, bien qu’il faille réprimer ses dangereux penchants ; la vie, en revanche, est suspecte. Le « mirage » de la forêt montre des « lumières », des « velours, qui flattent si bien les sens » mais qui, s’il sait conserver son assise, « lui présentent en réalité l’épouvantable image de la fécondité triomphante, embellie, enivrée

⁴⁸⁵ *Idem.*

par le surcroît vainqueur de ses forces fertiles. C'est », dit-il, « l'horreur de la vie faisant et défaisant à l'aise ses monstres et ses miracles. »⁴⁸⁶ Et la vie d'essayer une philippique qui n'est pas sans rappeler celles qui éreintaient la veille la poésie seule : « nul travail », car décidément c'est là un critérium fondamental de l'éthique et de l'esthétique cailloisiennes, « ne réussit de telles merveilles »⁴⁸⁷. Nées de nul sacrifice, dénuées de tout projet,

ces fleurs sont mal détachées, dans leur brève saison, de leurs racines immondes. Elles appartiennent, comme elles, au borborygme où toutes les énergies se pressent sans jamais se définir, meurent et prolifèrent en un grouillement affreux qui ne connaît jamais discipline ni dessein. On imagine que là rampent, si d'aventure il réussit à s'en former, des êtres élémentaires qui sont tout sexe et tout cloaque. On ne discerne pas le mâle de la femelle, la panse de l'aliment ; et l'on sépare avec difficulté les accouplements où se confondent ces hermaphrodites, de leurs digestions où l'estomac et la nourriture paraissent se dissoudre mutuellement. Tout prospère et se multiplie dans une débauche de vie précipitée qui n'atteint pas à produire une existence distincte et durable. Ce monde ne connaît ni l'ordre ni l'indépendance.⁴⁸⁸

La vision infernale d'une indistinction mortifère, d'une « impitoyable et tumultueuse anarchie » accablent d'un même coup de fléau puritain la nature végétale et les œuvres humaines qui se réclament de son affreuse démiurgie : « Quel crédit accorder aux prodiges qu'une aveugle sorcellerie suscite de cet enfer ? »⁴⁸⁹ Que l'homme soit incapable de créer comme la nature est finalement son « privilège » le plus « rassurant » :

⁴⁸⁶ *Id.*, *Vocabulaire esthétique, op.cit.*, pp.27-29

⁴⁸⁷ *Idem.*

⁴⁸⁸ *Idem.*

⁴⁸⁹ *Idem.*

Je vois dans son infirmité le gage d'un plus haut pouvoir : celui d'imposer par son zèle une autre beauté à une nature sans ambition qui se contentait de la sienne et ne souhaitait rien. Ce don, qu'elle reçoit malgré elle, lui arrêtent une forme où s'accroissent, tel un rare élixir, une vertu de durer, quelque approche d'immortalité et comme de l'âme.⁴⁹⁰

Par son labeur, inconnu à la nature, il gagnera sa dignité ; dans son infirmité, sa gloire. C'est là toute la morale de l'art : le souci de durer rachète son insuffisance. L'art ne saurait reposer que sur la « surprise » et la « perfection » par quoi Caillois décrit les œuvres de la nature végétale mais qui n'ont qu'un instant ; qui les distinguent, surtout, et les rendent étrangères, complètement déterminées, quand la « grâce » de l'homme est avant tout celle de faillir. Les plantes jouent de la « simple durée », l'emploient à l'expression de leur perfection formelle : le temps, ennemi de l'homme et qu'il doit vaincre en ses créations, le temps « rev[èle] à leur heure » les beautés de « ces structures sûres d'elles-mêmes dans la force comme dans la grâce pour qu'elles confondent en leur croissance la vie et l'art », qui « d'un même mouvement, [...] s'acquittent de vivre et deviennent chefs-d'œuvre », déployant « tant de sortilèges dont la facilité redoutable décourage les sueurs de l'homme ». Habileté indolente – quand l'esprit doit être rigide, inflexible, insensible au « vent d'hiver » – que condamne sans appel le bathos implacable : « Tout aisance, tout fut patience, tout fut paresse ». L'homme, à refuser ce modèle, y gagne sa dignité et conserve les honneurs de sa charge : « Au moins son industrie en est-elle entièrement responsable ». Il se détourne de la terreur jaculatoire, de cette « perfection comme jaillissante qu'il constate partout autour de lui » et qui ne peut que décevoir, par le « zèle », le labeur, vertu qui définit « sa condition d'animal laborieux et disgracié » en quoi il lui est nécessaire de « placer son orgueil »⁴⁹¹.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.29

⁴⁹¹ *Id.*, *Les Impostures de la poésie, Œuvres, op.cit.*, pp. 341-343

Il est donc bien un humanisme exigeant dans la pensée cailloisienne, humanisme total qui engage tous les aspects de la condition humaine et qui se définit par l'affrontement d'une certaine culture et d'une certaine nature. Contre-modèle, prédatrice, la nature est également concurrente des œuvres de l'homme, une concurrente sans pitié. L'aisance créatrice de la nature que l'homme désespère de jamais égaler peut l'enjoindre à abandonner ses prérogatives, le travail, la mesure, le choix, trop ardu et ingrats ; qui s'abandonne, par désespoir d'égaliser la nature en ses œuvres, à la prolifération végétale de l'esprit se soumet un déterminisme naturel que l'art ne peut plus venir morigéner ; ce faisant, il échoue doublement car la beauté n'est pas inscrite, comme un programme, dans la « graine » de son imagination ; car il renonce, en outre, à ce qui atteste et justifie son humanité.

Les discours par lesquels l'homme cherche à s'exprimer et qui forment les arts, ne sont pas plus exempts que rien dans l'univers d'une part inévitable d'aisance et de nécessaire jaillissement. C'est qu'ils ont aussi leurs racines dans la nature ; mais si l'homme doit la solliciter, ce ne saurait être pour s'abandonner sans réserve à ses appas ni pour tenir sa sûreté élémentaire pour la plus haute vertu qu'il puisse rêver de conquérir.⁴⁹²

Pour rivaliser avec la nature, l'artiste doit utiliser les mêmes motifs, suivre les mêmes tendances – afin d'assurer la justesse de son imagination – mais refuser d'employer les mêmes moyens. L'esprit humain se situe dans la continuité de la nature mais il doit, c'est son unique apanage, réguler les forces qui lui commandent, les images qui l'assaillent non pour s'extraire du continuum – ce serait aussi courir à l'échec – mais pour que ses œuvres lui survivent, échappent à la malédiction végétale de la vie. Il lui faut soumettre la nature en lui obéissant, ne pas croire « divines ces sources souterraines »,

⁴⁹² *Ibid.*, p.360

incontestables les oracles de la « bouche d'ombre », « et tenir l'inspiration pour surnaturelle quand elle est plus nature que lui-même ». « Ce serait de sa part », prévient le moraliste, « abandonner la seule gloire qui lui appartienne en propre : son privilège d'hésiter et de choisir. »⁴⁹³ L'art, en effet, est tout fait des « voiles qui dissimulent la nature », « il n'en faut pas douter »⁴⁹⁴, et « l'homme n'a [...] d'autre gloire que d'essayer d'instaurer où il peut son ordre et sa sévérité. » Cet humanisme, à l'instar de celui de Camus, par exemple, et d'autres humanismes qui fleurirent après-guerre, se fonde sur la révolte, mais la seule qui soit « féconde : prendre contre la nature le parti de l'homme et, contre elle qui ne connaît ni justice, ni raison, ni style, porter encore plus loin les ambitions de cet animal insatiable. »⁴⁹⁵

Par le recours au hasard, aux forces physiques, par l'abandon du projet, les artistes contemporains – et Caillois désigne alors en particulier les plasticiens – avouent qu'ils sont découragés de rivaliser avec la nature et « lui rendent hommage comme créatrice non seulement de beauté mais d'art »⁴⁹⁶ ; ils nient ainsi la singularité humaine, car si l'origine de toute beauté est naturelle, l'art seul est humain qui repose sur l'expression concertée d'une individualité. L'artiste se veut nature et se perd dans ce désir : il souhaite, par l'emploi, dans ses créations, d'éléments naturels, d'« aubaines négligées jusqu'à lui » bénéficiant, par ricochet, d'« un anonymat immémorial et infaillible qui le repose d'une beauté tributaire du labeur et nourrie d'artifices. »⁴⁹⁷ Il s'efface derrière la trace, la trouvaille, l'infaillibilité de l'insignifiance, son intemporalité. Ne disposant pas du temps qui est imparti à la nature « lente », l'homme qui la veut singer « est réduit aux brusques démarches » : « il estime nécessaire de brûler le temps de la réflexion. [...] En procédant ainsi, ce n'est pas le scandale qu'il

⁴⁹³ *Ibid.*, p.361

⁴⁹⁴ *Id.*, *Vocabulaire esthétique, op.cit.*, pp.40-41

⁴⁹⁵ *Id.*, *Babel, op.cit.*, p.359

⁴⁹⁶ *Id.*, *Cohérences aventureuses, Œuvres, op.cit.*, p.835

⁴⁹⁷ *Idem.*

souhaite, encore qu'il y trouve un plaisir parallèle, mais d'accéder à l'innocence absolue et ombrageuse des forces fondamentales. » La démarche artistique elle-même nourrit une aspiration à l'indifférenciation : « la rive originelle est ralliée après l'immense périple, une pureté semble reconquise avec le retour à l'accident et aux formes du premier genre, celles que sait engendrer un heureux tumulte de causes ». L'entropie a joué son rôle et, après avoir, dans la moindre « empreinte » naturelle, « cherch[é] des formes lisibles », la moindre « ressemblance », le moindre soupçon figuratif est considéré « avec une manière d'horreur sacrée. »⁴⁹⁸

2- *Fraternité minérale*

Nous avons tenté de tracer à grands traits l'itinéraire que, selon Caillois, devrait suivre – ou a suivi – un art trop inféodé aux puissances végétales de la nature. Il convient, à présent, d'envisager la pierre et le modèle positif qu'elle propose. Dans la pierre s'ébauche la beauté, une beauté antérieure à l'homme et à la vie. La pierre propose une archive, un répertoire des formes où il est libre à l'homme de puiser, où, en tout cas, il trouve témoignage de la justesse morphologique de ses créations. « Ce sont avertissements discrets, ambigus, qui à travers filtres et obstacles de toutes sortes rappellent qu'il faut qu'il existe une beauté générale, antérieure, plus vaste que celle dont l'homme a l'intuition, où il trouve sa joie et qu'il est fier de produire à son tour. »⁴⁹⁹ Le tropisme du secret esthétique que révèle l'ouverture de la pierre, son effeuillage, aimante nombre des réflexions pétrées. Il existe une beauté immanente à la nature ; « il faut » que cette beauté existe : il en va de la légitimité et de l'exactitude des œuvres humaines. Caillois se découvre alors une nouvelle vocation : « tenter de définir les voies par lesquelles la nature obtient de faire croire qu'elle représente parfois

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p.836

⁴⁹⁹ *Id.*, *L'écriture des pierres*, Skira-Flammarion, « Champs », 1981, p.6

quelque chose », « expliquer également sur quoi repose l'extraordinaire séduction de simulacres notoirement fallacieux. »⁵⁰⁰

Dans la pierre, un rapport concurrentiel semble persister : « Je m'en tiens », dit Caillois dans *L'Écriture des pierres*, « à la concurrence que font aujourd'hui les réussites de la nature aux œuvres des peintres et des sculpteurs, soit qu'elles paraissent représenter quelque chose, soit qu'elles procurent un signe pur, qui ne reproduit rien. [...] La confrontation risque fort d'être révélatrice. À tout le moins, elle met en lumière d'étranges chassés-croisés. »⁵⁰¹ C'est que le signe lisible dans la pierre, l'image achiropoïète de la « pierre autoglyphe », mime parfois un alphabet, un paysage ou encore un personnage, et, d'autres fois, une « syntaxe despotique »⁵⁰² de signes épars, dont l'énigme creuse offre un support à la rêverie. Ce peuvent enfin être seulement des « masses torturées, scoriacées des métaux forgés dans les fournaies de la planète »⁵⁰³, témoignages des violences de la matière et de la rigueur formidable de ses lois. Certes, « les pierres, une fois ouvertes et polies, ne paraiss[ent] pas indignes des tableaux exposés dans les galeries » : ce sont « les tableaux involontaires de la nature somnambule » que l'inquisiteur diagonal « confront[e] avec les toiles, les trouvailles, parfois avec les fadaises du mammifère voué, contrairement aux autres, à la création d'œuvres extérieures à lui-même ». Le « démon de l'analogie » susurre ses suggestions ; la paréïdolie, cette « rage d'interpréter »⁵⁰⁴ les formes naturelles, joue à plein, mais sous le contrôle sévère de l'esprit, qui n'oublie jamais qu'il n'est ici que jeu de formes – « l'immense répertoire des formes, des simulacres possibles »⁵⁰⁵ –, car les images, si elles peuvent déclarer quelque parenté secrète, quelque jumelage morphologique, ne

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p.20

⁵⁰¹ *Ibid.*, pp.18-19

⁵⁰² *Id.*, *Cases d'un échiquier*, *op. cit.*, p.109

⁵⁰³ *Ibid.*, p.199

⁵⁰⁴ *Ibid.*, pp.72-73

⁵⁰⁵ *Id.*, *Le Fleuve Alphée*, *Œuvres*, *op.cit.*, pp.146-147

possèdent aucun sens. Ainsi, la nature minérale concurrence toujours l'artiste mais ce qu'exhibe l'écriture des pierres est « un phénomène [...] d'une plus vaste portée »⁵⁰⁶ : l'unité du monde, encore une fois, mais une unité fraternelle, généreuse, secourable. Quand l'unité végétale menaçait les œuvres de l'homme, l'antériorité minérale leur fournit son appui, sa caution. Le « dessin sans dessein », « l'empreinte insolite » qui se lit dans la pierre, « alarm[e], aimant[e] »⁵⁰⁷ l'imagination, stimule l'esprit analogique, le fascine, l'engage à créer, à son tour, à partir de lui, pour affirmer la même vérité : la vertu minérale se transmet au poète qui s'applique « à donner à [ses] phrases même transparence, même dureté, si possible – pourquoi pas ? – même éclat que les pierres »⁵⁰⁸. *Ekphrasis* dynamique, mimesis médiata tentant de recomposer et d'épuiser les suggestions de la gemme, le texte qui lui est consacré rend hommage, d'un même mouvement, aux signes immémoriaux et aux fantasmes fluides de l'imagination qui les perpétue.

Dans la pierre, la nature n'est plus la prédatrice vorace, la vie mortifère : elle propose une morale du style, syntaxe lapidaire et ample développement, filon des images et parangon lexical, aller et retour et de la science à la rêverie ; elle résout les antagonismes végétaux, canalise les dérives de l'imagination dans une gangue infrangible mais les accrédite, les justifie par l'inscription ancestrale. L'homme n'a rien à craindre de la pierre : la concurrence entre ses œuvres et celles de la nature se mue, sur l'exemple extrême-oriental que perpétue, en un sens, le *ready-made* duchampien, en une collaboration fructueuse.

En Chine, vers le milieu du XIXe siècle, il arrive que l'artiste choisisse une plaque de marbre dont lui plaisent les taches ou les veines : il la délimite et l'encadre, l'intitule et y grave son cachet. De cette manière, il en prend possession et la

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p.149

⁵⁰⁷ *Ibid.*, pp.115-116

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p.171

transforme en œuvre d'art dont il assume désormais la responsabilité.⁵⁰⁹

Ce faisant, l'homme confère à la nature, qui lui offre son dessin, ce qu'elle est incapable d'assumer : une responsabilité auctoriale, esthétique ; la pierre qu'il choisit pour ses qualités plastiques, par l'apposition presque magique du nom humain, quitte la sphère des phénomènes muets. Par la grâce de cette double invention, la pierre, trouvée et prise en charge, n'abandonne pas entièrement son statut naturel mais le voit augmenté d'un surcroît éthique, culturel. Elle est œuvre hybride, *aletheia* phénoménale et *ethos* humain. Caillois esquisse, en ses textes, un geste semblable à celui de ces Chinois qui apposaient leur sceau sur des « pierres de rêves » qu'ils ne modifiaient pas autrement. Il élit, met en exergue, porte à la connaissance de l'homme l'évidence voilée d'une beauté naturelle. Mais il va au-delà de la simple monstration : il recompose, il mime, il duplique par l'écrit. Ce geste de mise en évidence, cette *enargeia* du phénomène constitue, en quelque sorte, l'horizon de la démarche cailloisienne, limite vers laquelle tend indéfiniment l'asymptote du style, que les mots du poème approchent infiniment sans en saisir la vérité, car celle-ci est absente, car, présente, elle ne nous écherrait pas.

Si « le peintre coopère ainsi avec la nature », s'« il découpe et encadre le marbre ou qu'il en exploite le dessin », c'est qu'« il admet implicitement que la nature, avec ou sans la collaboration d'un artiste, peut produire des dispositions de formes et de couleurs recevables comme œuvres d'art ». La nature n'est plus « seulement une réserve de modèles » mais une artiste, une véritable *natura pictrix* qui « cré[e] directement des ouvrages dignes d'admiration et capables de rivaliser, sur le même plan, avec les réussites humaines, sans que l'homme ressente le besoin d'en faire passer la représentation par l'alchimie de son art. »⁵¹⁰ L'homme ne lui fournit que l'intention qui manquait à son œuvre pour que celle-

⁵⁰⁹ *Id.*, *L'écriture des pierres*, op.cit., p.47

⁵¹⁰ *Ibid.*, p.42

ci appartiennent au champ des arts. Il homologue, dans la pierre, la nature comme son ancêtre et son égale, comme l'éternelle contemporaine de ses soucis esthétiques. Il offre le sens à quoi « ne fut dessein ni choix, mais simple accomplissement »⁵¹¹, aux simulacres nés de lois incontestables autant qu'aveugles. La nature et l'homme, enfin réconciliés, travaillent de connivence.

J'appelle art, précise Caillois, la beauté expressément produite par l'homme, et esthétique l'appréciation de toute beauté, celle qui est issue de l'art aussi bien que celle qu'on rencontre accidentellement dans l'univers⁵¹².

La pierre, beauté accidentelle, par l'intervention fraternelle de l'homme, bénéficie d'une promesse d'art. « Les pierres – non pas elles seules, mais racines, coquilles et ailes, tout chiffre et édifice de la nature – contribuent à donner l'idée des proportions et des lois de cette beauté générale qu'il est seulement possible de préjuger. Par rapport à elle, la beauté humaine ne représente sans doute qu'une formule parmi d'autres. »⁵¹³ Les formes nées de la vie pouvaient inquiéter : l'impératif de croissance – qui naît de celui de la mort ou qui l'engendre – montrait à l'homme qu'il ne pouvait créer que hors de lui, discontinûment, des œuvres brèves, closes, mortelles. C'est à ce titre que la prolifération somnambule, inconsciente et facile, du végétal constituait une menace dans la première pensée cailloisienne, menace sous le signe de laquelle il s'en fallut de peu que l'auteur ne ramenât toute la nature – et toute la littérature. « Les pierres m'offraient », confesse l'auteur en sa dernière œuvre, « l'exemple d'un immuable inhumain, par conséquent à l'abri des faiblesses de l'espèce. Je ne m'intéressais alors aux minéraux que d'un point de vue esthétique. Ils flattaient mon désenchantement et lui fournissaient des armes. »⁵¹⁴

⁵¹¹ *Id.*, « Rose des sables », *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, p.104

⁵¹² *Id.*, *L'écriture des pierres*, *op.cit.*, pp.52-53

⁵¹³ *Ibid.*, p.6

⁵¹⁴ *Id.*, *Le Fleuve Alphée*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.163

Les pierres, cependant, proposent une alternative, une échappatoire à cette horreur cosmique :

Les pierres possèdent on ne sait quoi de grave, de fixe et d'extrême, d'impérissable ou de déjà péri. Elles séduisent par une beauté propre, infaillible, immédiate, qui ne doit de compte à personne. Nécessairement parfaite, elle exclut pourtant l'idée de perfection, justement pour ne pas admettre d'approches, d'erreurs ou d'excès. En ce sens, cette beauté spontanée précède et déborde la notion même de beauté. Elle en offre à la fois le gage et le support.⁵¹⁵

D'une beauté en-deçà et au-delà de la perfection, la pierre ne peut en remonter à l'homme : elle était fixe, elle était close, elle était morte avant la vie. « Je sais : quoi donc est immortel qui d'abord n'est pas stérile ? »⁵¹⁶ Elle n'est pas un devenir, contrairement à la séduction mensongère du végétal. Ses formes, ses signes, ne peuvent que soutenir les tentatives dérisoires du primate égaré : elle en constitue l'archive suprême – et le poète qui de la pierre tente de donner un analogon textuel sait qu'il ne peut se fourvoyer : de sens, uniquement celui que l'esprit y voudra bien porter ; d'extension, celle que le texte lui voudra bien conférer. L'image qu'elles enregistrent fascine mais ce n'est que celle de son observateur : spéculaires – *lapides speculares*, miroirs d'obsidienne, « pierres de rêve » et « pierres réfléchies » –, elles ne sont pas cet autre qui menace d'engloutir le sujet. Qu'il ne craigne de se tromper, que lui soit retiré ce fardeau d'inventer, cette présomption de faire preuve d'une méprisable originalité : la pierre a tout prévu, la pierre renferme tout.

Il ne convient pas de s'en étonner : les démarches scabreuses de l'animal fourvoyé ne sauraient couvrir qu'un secteur infime de l'esthétique universelle.

⁵¹⁵ *Id.*, *L'écriture des pierres*, *op.cit.*, pp.5-6

⁵¹⁶ *Id.*, « Rose des sables », *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, p.101

Quelque image que l'artiste conçoive, aussi déformée, arbitraire, absurde, aussi dépouillée, surchargée, tourmentée qu'il l'ait voulue, aussi loin de toute apparence connue ou probable qu'il ait réussi à la porter qui peut assurer qu'on ne lui trouvera pas dans les vastes réserves du monde une effigie qui n'en soit pas parente et qui ne le répète pas à quelque degré ?⁵¹⁷

Éternelle pour n'avoir pas été affligée de la vie, pour n'être pas, comme l'homme hétérotrophe, victime de la malédiction de croître et de se multiplier, de penser et de faire, la pierre offre sa leçon et son modèle : un acquiescement, une quiétude, l'extase sans transports d'une « mystique matérialiste ». Si l'homme leur offre sa responsabilité, elles lui ôtent le souci dangereux d'innover, de se soumettre à la Terreur.

Je prends les pierres comme elles sont, sans oser modifier leurs formes. [...] Car ces surfaces ne sont pas arbitraires. Elles ne viennent ni d'un goût passager ni d'un choix discutable. Leur beauté ne dépend pas des écoles et des styles. Elle est née de l'action de forces aveugles, irresponsables et infaillibles, les unes insensibles, les autres explosives [...]. Aux corps soumis à pareil traitement fut imposé un acquiescement total, une sorte de sainteté de la matière, consécration et récompense de nulle vertu. Mais modèle pour toujours et référence sans égale.⁵¹⁸

La cécité de la nature à l'œuvre, aveuglement criminel de la plante, change de valeur dans la pierre et devient la condition de la justesse des formes et de la justice du style : c'est que la pierre est achevée, qu'elle ne croît pas et ne peut donc menacer le sujet qui l'observe et la décrit. Le modèle créatif qu'elle propose, fournaise, pression, durée, se place d'emblée hors de portée des ambitions humaines ; il n'y a aucun risque que le poète veuille créer comme la pierre,

⁵¹⁷ *Id.*, *L'écriture des pierres*, *op.cit.*, pp.7-8

⁵¹⁸ *Id.*, « Monologue d'un sculpteur », *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, pp.200-201

comme il pouvait être tenté de créer comme la plante. La pensée n'est plus appareillée à la condition végétale : c'est sur le roc, désormais, qu'elle assiera ses pouvoirs. « *Eadem in diversis* : modèles, simulacres, intentions, ambitions ou ce qui les annonce, sont les mêmes de la pierre jusqu'à la pensée agile, impalpable, instantanée ». ⁵¹⁹ Au moment où il abandonne les prestiges de la stérilité poétique, Caillois, censeur devenu poète, espère que la pérennité minérale assurera celle du texte. En outre, la beauté antérieure des pierres offre une nouvelle garantie que les formes se répondent, qu'elles tissent l'univers ; mais, contrairement à ce qui paralysait Caillois dans la plante, l'« idéogramme » perceptible dans la pierre est parfois déroutant mais toujours lisible. Il n'est jamais menaçant parce que sa croissance, arrêtée, est devenue observable, un vestige du dynamisme que l'esprit peut re-susciter à sa convenance. Par ailleurs, l'image pétrée confirme la justesse des créations de l'esprit. Enfin, si la description conclut souvent au caractère scriptural de la pierre, c'est que Caillois y voit une manifestation de cette raison séminale, de cette tendance qui, chez l'homme, explique l'expression poétique et en constitue la vérité première : la pierre, comme le poème, donne à voir et met en relation, fixes et fluides, incontestables et impossibles tout à la fois, les formes qui font le monde. Leur indécidabilité – silhouette, bâtiment ou figure géométrique... – est en fait un rapport d'analogie – silhouette, bâtiment et figure géométrique – et la pierre elle-même un poème.

Caillois n'évacue pourtant pas tout à fait le modèle végétal car c'est en lui que gît la possibilité du fantastique ; repoussoir et aimant, ce contre-modèle conserve, jusqu'au bout, son utilité dans la pensée cailloisienne. La pierre elle-même, bien souvent, n'atteint au fantastique qu'à y considérer le simulacre – dendrites, arborescences infuses dans le cristal – d'une plante qui vient rompre un ensemble de lois d'habitude trop complexément intriquées pour qu'on les

⁵¹⁹ *Id.*, *Le champ des signes*, *op.cit.*, p.78

connaisse et que l'esprit perçoive une régularité dans l'« aspect à peine prévisible d'une matière soumise à un traitement incontrôlable. »⁵²⁰ Le fantastique revêt, dans cette pensée, une dimension non seulement littéraire, non seulement picturale, mais cosmologique : il naît de cette « répétition des mêmes éléments qui surgissent à différents niveaux de la nature ou de l'imagination », il est un phénomène inhérent à la structure même de notre univers « à la fois d'échos et de reflets » et « que la tâche du poète est précisément de mettre au jour. »⁵²¹

C- Du frisson sacré au fantastique naturel

Il n'est pas infondé d'affirmer que la pensée de la nature et de ses lois aboutit, chez Caillois, sans toutefois que cet aboutissement soit une fin, sans que cette pensée naturelle puisse être en cela prétendue téléologique, à une pensée de la rupture. La loi, on le sait, se définit – elle en naît et trouve à son encontre à perdurer – par rapport à ce qui l'enfreint. Il en va de même des lois de la nature : nul phénomène ne les exhibe plus clairement que celui qui les viole. Les premières œuvres de Caillois portent en elles le germe d'une théorie du fantastique qu'il s'attachera par la suite, avec l'obstination spiralaire qu'on lui connaît, à développer jusqu'à lui donner son expression la plus aboutie. C'est dans le fantastique – et Caillois en édita une anthologie, une sorte de panorama international qui présente toujours un intérêt certain – que s'entrelacent le mieux les productions de la nature et celle de l'imagination ; ou, pour le dire autrement, c'est le sentiment du fantastique qui signale à l'esprit sa parenté secrète avec la nature tout entière.

Dans *Cases d'un échiquier*, un chapitre est nommément consacré au

⁵²⁰ *Id.*, *Cohérences aventureuses, Œuvres, op.cit.*, pp.815-816

⁵²¹ Jeannine WORMS, *Entretiens avec Roger Caillois*, La Différence, 1991, pp.136-137

« fantastique naturel », qui forme, à notre sens, cette plus complète expression. Caillois commence par définir le fantastique comme rupture, comme déchirure, comme scandale, pierre d'achoppement de la connaissance que nous avons de la réalité, de *l'ordo rerum*.

« Cet ordre naturel, pour ne pas dire la nature elle-même au sens fort du mot, ne peut guère être défini autrement que comme une régularité si fondamentale qu'elle se situe hors de portée de toute manipulation. Par définition, elle est si forte que l'industrie humaine ne saurait l'altérer qu'en lui obéissant. » C'est là une vision tout à fait baconienne, prométhéenne, mathématique, de la nature que nous avons déjà évoquée : système total de prescriptions immuables, rien ne saurait déroger à ses lois. Ainsi, affirme Caillois, l'idée même qu'il existe un fantastique à l'état de nature est inenvisageable :

Il suit que, dans une telle perspective, le fantastique ne saurait jamais être « naturel », puisqu'il est présenté, au contraire, comme l'accroc inadmissible qui est fait à la nature par une puissance mystérieuse, tenue très précisément comme surnaturelle. Il faut qu'il soit imaginaire, c'est-à-dire invention délibérée de l'esprit qui la connaît pour telle. Aussi le fantastique ne peut-il exister à proprement parler : faire partie de la nature, de l'univers attesté.⁵²²

L'idée même de fantastique suppose classiquement l'intervention d'une puissance extérieure à la nature et capable d'en détourner le cours, d'en fausser les lois ; l'existence, donc, d'une surnature que le système prométhéen, scientifique, totalisant, ne peut admettre – mais nous avons déjà vu Caillois admettre une exception à toute structure totale, quand il n'en rejette pas simplement la possibilité. Si la nature est « l'univers attesté » – et, bien que Caillois ne s'étende jamais sur les instruments ni les méthodes de cette

⁵²² Roger CAILLOIS, *Cases d'un échiquier, op.cit.*, p.60

attestation, il est évident qu'il pense ici à la preuve scientifique –, le fantastique naît de ce qui dévoie la perception du monde, ce qui demeure inexplicable par la science. L'oxymorique « fantastique naturel » est donc, dans un premier temps, présenté comme un paradoxe : les deux termes sont foncièrement incompatibles, ce qui nous engage à nous demander comment et dans quel but se résout cette incompatibilité.

Il existe à n'en pas douter des « convergences » dans l'univers si étroitement balisé, des résurgences formelles qui éveillent dans l'esprit un sentiment d'« inquiétante étrangeté » ; l'usage est de les ravalier au rang de la coïncidence, de les repousser hors du champ du pensable, de considérer l'hapax comme une anomalie. Caillois ne disconvient pas du bien-fondé d'un tel bannissement : la concomitance jamais ne doit se substituer à la causalité. Il est toutefois des convergences qui se répètent, renoncent à la singularité des monstres et sollicitent alors de bon droit l'esprit soucieux d'expliquer. La forme ne cesse d'inquiéter mais on ne peut dès lors plus se méprendre sur sa justesse.

Le sentiment du fantastique naît ainsi, dans la nature comme dans l'art, d'une « convergence » qui « tire sa force de son invraisemblance même et de l'écart immense [...] qui sépare les données disparates qu'elle approche. »⁵²³ La théorie cailloisienne du fantastique – comme de la poésie – est donc une théorie de l'écart ; il suppose une norme et un outrage. Caillois insiste sur la nécessité de le distinguer du merveilleux, qu'il nomme le « féérique », et qui « s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence », un univers second, tout imaginaire, qui concurrence le nôtre et « obéi[t] sans doute à des lois différentes ». « Le surnaturel », en effet, « n'est pas épouvantable » dans le récit merveilleux : « il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de cet univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune régularité : il fait partie des choses, il est l'ordre ou plutôt l'absence d'ordre des choses. »⁵²⁴

⁵²³ *Ibid.*, p.66

⁵²⁴ *Id.*, « De la féerie à la science-fiction. L'image fantastique », *Images, images. Essais sur le rôle et les*

Arbitraire, l'univers merveilleux s'accommode complaisamment d'incohérences inadmissibles dans la perception scientifique de la réalité.

« Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. »⁵²⁵ Quand le merveilleux est dénué de surprise, le fantastique repose tout entier sur la surprise qu'il provoque et engendre « un désarroi nouveau, une panique inconnue »⁵²⁶. Il suppose une « cohérence universelle » qu'il lui faut rompre, et cette rupture n'est plus « prodige », n'est plus « miracle », mais « devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'Impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition. »⁵²⁷

Le merveilleux est symptomatique de la pensée pré-scientifique ; le fantastique, quant à lui, est nécessairement « postérieur à la féerie » ; il « la remplace » même, puisque celle-ci n'est plus envisageable dans un système d'appréhension de la réalité qui proscrie l'arbitraire et qui ne lui consent plus la faveur d'une suspension délibérée de l'incrédulité. Ainsi, le sentiment du fantastique « ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes, après la reconnaissance d'un déterminisme strict dans l'enchaînement des causes et des effets. »⁵²⁸

Quatre années avant la publication de *l'Introduction à la littérature fantastique* de Todorov, Caillois pose un distinguo fondateur ; il sépare le merveilleux du fantastique dans une démonstration qui n'est pas dénuée de positivisme. Au merveilleux, l'apanage des âges obscurs, où rien n'est mystère puisque tout est inexplicable ; au fantastique, le soupçon, l'exception, l'énigme

pouvoirs de l'imagination, op.cit., p.15

⁵²⁵ *Ibid.*, p.14

⁵²⁶ *Ibid.*, p.15

⁵²⁷ *Ibid.*, p.16

⁵²⁸ *Ibid.*, p.17

et la terreur qui font vaciller une vision comptable de l'univers, qui « suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux le ravager »⁵²⁹. Cette définition du fantastique littéraire prépare l'hypothèse, scandaleuse elle-même, d'un fantastique naturel – et rappelle, par son ordonnancement, la rhétorique de certains poèmes pétrés dont nous verrons que le cadre scientifique, minéralogique, se trouve soudainement brisé par l'apparition presque spectrale d'un motif obsédant qui hante la pierre et son observateur.

Car, nous le rappelle Caillois, « la démarche essentielle du fantastique est l'Apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. »⁵³⁰ Ce disant, il évoque « l'étrange privilège qu'il faut bien supposer aux insectes d'avoir pu modeler jadis leur propre structure »⁵³¹, supposition fantastique par elle-même. Analysant le mimétisme animal, Caillois postule en effet que celui-ci « est inutile, sinon nuisible » à l'animal que l'entomologiste croit par lui protégé, et que, « de toute façon, il y a luxe de précautions, excès de simulacre »⁵³². Caillois préfère écarter l'explication économique du subterfuge et y voir l'expression d'une « tendance non moins partagée » par l'animal et l'homme que celle du travestissement, du mime, « à obtenir une invisibilité trompeuse »⁵³³.

Cet escamotage de soi, *conçède Caillois*, offre assurément des avantages pratiques pour échapper au prédateur ou pour endormir la méfiance de la proie. Cependant, les moyens mis en œuvre dépassent si largement le degré d'imitation utile qu'il a fallu recourir à la notion d'hypertélie pour expliquer l'espèce de délire de perfection sans objet dont les insectes offrent de si déroutants

⁵²⁹ *Ibid.*, p.19

⁵³⁰ *Ibid.*, pp.19-20

⁵³¹ *Id.*, *Méduse et Cie, Œuvres, op.cit.*, p.532

⁵³² *Ibid.*, p.531

⁵³³ *Idem.*

exemples. L'essentiel est la poursuite, comme vertigineuse, de l'invisibilité pour elle-même.⁵³⁴

La lutte darwinienne pour la vie, cet utilitarisme biologique, ne peut expliquer le camouflage, pas plus qu'elle n'élucide le mimétisme : ce sont là, pourrait-on croire, des « dépenses improductives », et l'hypertélie « sans objet » serait en vérité une pure autotélie, obéirait au principe de l'art pour l'art. Naturaliste poéticien, Caillois peine cependant à admettre une telle intransitivité de la forme naturelle comme du discours poétique ; le raisonnement se poursuit, toujours plus scandaleux : « chez l'homme aussi », avance-t-il, « l'invisibilité est un souhait permanent » ; les contes, les mythes, les feuilletons populaires, plus pures expressions de l'imagination naturelle de l'homme, formes littéraires les moins dégradées par le raffinement, le prouvent assez ; « tous les folklores du monde connaissent des manteaux ou des chapeaux qui rendent invisibles. Ils sont l'un des objets magiques les plus communément présents dans les légendes »⁵³⁵. « Comme toujours », conclut Caillois – et cette allégation souvent réitérée a de quoi laisser songeur – « c'est dans l'imagination humaine qu'il convient de chercher le vrai répondant du fantasme fixé dans l'anatomie ou dans l'instinct de l'insecte »⁵³⁶. Le héros – mais aussi l'acolyte de ces sociétés secrètes qui fascinaient Caillois – se pare souvent d'une invisibilité « morale » : il est « celui auquel personne ne faisait attention » et

la littérature romanesque, surtout la littérature populaire rend hommage, pour sa part, à la même obsession de l'invisibilité, quand elle se plaît à mettre en scène des personnages dont la toute-puissance secrète agit dans l'ombre. Masqués par leur feinte insignifiance ou masqués tout de bon, ils sont insoupçonnables jusqu'à ce qu'ils se révèlent. Alors la surprise ajoute à l'épouvante. L'adversaire

⁵³⁴ *Ibid.*, pp.531-532

⁵³⁵ *Ibid.*, p.532

⁵³⁶ *Idem.*

est paralysé et vaincu d'avance⁵³⁷.

Insignifiants, dépourvus de toute signification comme l'est le « vertige » mimétique des insectes, le héros camouflé ou l'antagoniste occulte évoluent dans une sorte de latence que vient briser leur révélation ; l'épiphanie, le surgissement paralysant, expliquent et justifient seuls l'occultation de soi. Dans la nature comme dans le récit, affirme Caillois, l'on ne se cache que pour se révéler – et pour vaincre. « Les insectes font de même : chez eux aussi, le camouflage prépare l'intimidation, et l'invisibilité souvent n'est là que pour assurer le succès d'une effroyable et subite apparition. »⁵³⁸ Méduse attend dans l'ombre de se révéler et de fasciner sa proie : cette pratique, nous le verrons, opère dans le style, dans la rhétorique cailloisiens.

Oiseaux de proie, papillons, créatures mythiques subjuguent ce qui les chasse ou ce qu'ils chassent en faisant surgir, par exemple, un faux œil fantastique qui rompt l'immobilité, déchire le voile d'invisibilité que leur procurait leur art du camouflage : « le propre des ocelles et la condition de leur efficacité sont précisément d'apparaître démesurés. Il ne s'agit pas de procurer une ressemblance précise, mais d'obtenir un effet de terreur. »⁵³⁹ Pour en accroître l'efficace, l'animal adopte parfois une attitude que l'on nomme « spectrale », adjectif qui met en évidence le caractère que l'on croirait volontiers surnaturel du procédé :

Comme chez les mantes et les sphingidés, cette attitude spectrale succède brusquement à un état de camouflage absolu. [...] On ne voit que les yeux exaltés, qui ne sont plus des yeux, c'est-à-dire les simples et ordinaires organes de la vision, mais des apparitions surnaturelles, comme surgies de l'au-delà,

⁵³⁷ *Ibid.*, pp.532-533

⁵³⁸ *Idem.*

⁵³⁹ *Ibid.*, p.536

énormes, aveugles, impassibles, phosphorescents, avec la fixité et l'étrangère perfection des figures de la géométrie. Il n'en faut pas plus pour qu'une mythologie presque unanime réponde à l'attente. Chouettes et hiboux sont des oiseaux de sinistre augure, présages de mort, incarnations d'âmes malveillantes. Telle est la puissance fascinatrice des ocelles.⁵⁴⁰

Il n'en faut pas plus à l'imagination, qui chez l'homme supplée l'instinct animal, pour « développ[er], à partir de l'atavisme animal déjà surmonté, la croyance au mauvais œil ». Ainsi, chez Caillois, la production de signes fantastiques aussi bien que la sujétion du sujet à l'influence de ces mêmes signes est une propriété générale de la nature. Les êtres vivants emploient et subissent la fascination du surgissement qui déchire l'homogénéité. Dans la nature inerte, naturée, dans la pierre, de tels signes surgissent aussi à l'aventure : le fantastique n'y est jamais aussi scandaleux que dans le cristal soumis aux inflexibles lois de la matière.

Caillois tire de ces hypothèses une première conclusion, la même qu'à son ordinaire : de la pierre à l'insecte, du cristal à la fable, de la matière à l'imagination, l'univers est un ; ses lois sont partout les mêmes, et pareilles les tendances qui agitent les choses et les êtres. Nulle exubérance dans les motifs de la fable qui, « loin de relever de je ne sais quelle luxuriance créatrice accumulant à plaisir les élucubrations infinies, obéissent chaque fois à une nécessité cachée »⁵⁴¹, la fameuse « nécessité d'esprit », la justesse imaginative que Caillois ne cessa de défendre. Structuraliste « à distance », il imagine « possible », quoique cela requerrait « une intelligence surhumaine ou la rapidité combinatoire des machines électroniques », « de recenser et d'expliquer ces thèmes quasi obligatoires, mieux de les déduire, de les dénombrer, de les

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p.539

⁵⁴¹ *Id.*, « De la féerie à la science-fiction. L'image fantastique », *Images, images. Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination, op.cit.*, p.32

prévoir », d'établir une table mendeleïevienne des éléments, des invariants du récit fantastique, des « prodiges ou [...] types de prodiges imaginables » à partir – nous retrouvons la vision positiviste qui caractérise l'anthropologie cailloisienne – « de ce que chaque niveau de culture laisse à désirer. »⁵⁴² Dénombrables, discrets, les univers conjoints de la nature et de la fable sont finis, quoi qu'en prétende une certaine doxa romantique.

Affirmer que la série des fantaisies possibles est épuisable heurte l'opinion préconçue. J'estime pourtant que cette dernière ne représente qu'une idée toute faite, issue de la paresse, du découragement et aussi du manque d'une méthode certaine qui rende possible l'énumération totale des éventualités prévisibles. Celles-ci, multiples sans doute, ne paraissent infinies que par la difficulté de les reconnaître et de les isoler sous la variété apparente des récits. Ainsi des corps simples qu'il fut non moins malaisé de définir et d'identifier dans la diversité, elle aussi infinie, des aspects de la matière.⁵⁴³

Dans les arts, le fantastique naît d'une « impossibilit[é] évident[e] et absolu[e] » qui contrevient aux « lois fondamentales qui régissent la matière et la vie »⁵⁴⁴. Les « catégories » dans lesquelles ranger ces impossibilités sont « relativement peu nombreuses », quoique les « variantes » soient « infinies ». Si « fantaisie » il y a, elle « reste maîtresse de l'intrigue et du contenu des récits, mais non de leur problématique et des éléments – héros ou accessoires – qui s'y trouvent utilisés »⁵⁴⁵ et qui, pour eux, relèvent d'une sévère taxinomie, qui sont « dénombrables et déductibles, de sorte qu'on pourrait à l'extrême conjecturer ceux qui manquent à la série, comme la classification cyclique de Mendeleïev permet de calculer le poids atomique des corps simples qu'on n'a pas encore

⁵⁴² *Ibid.*, p.33

⁵⁴³ *Ibid.*, pp.33-34

⁵⁴⁴ *Ibid.*, pp.35-36

⁵⁴⁵ *Ibid.*, pp.57-58

découverts ou que la nature ignore, mais qui existent virtuellement. »⁵⁴⁶

Il en va, répétons-le, de la fable comme de la nature dont la fable n'est qu'une excroissance médiate et fourvoyée ; dans le sein même de la nature, le fantastique tient son rôle – étonnant, effrayant mais emblème, en creux, des lois qu'il dénonce. « N'importe quoi de naturel », assène Caillois, « bête ou plante, pierre ou paysage, ressortit au fantastique, chaque fois que son aspect, par des voies toujours les mêmes, saisit et mobilise efficacement l'imagination. [...] Il surgit là où il n'en a pas le droit et apporte, de ce fait, un trouble inexplicable à l'ordre naturel. »⁵⁴⁷ L'image poétique ne fonctionne pas autrement, selon Caillois, qui trouble, méduse, fascine lorsqu'elle surgit, étonnante mais juste, qui porte à l'évidence une relation dissimulée mais indubitable. Faut-il comprendre que le fantastique naturel s'adresse à l'homme, de qui il excite l'imagination, ou bien que l'homme ne soit pas seul pourvu de cette faculté, que celle-ci ne soit, comme souvent le postule Caillois, que la manifestation particulière d'une tendance unanime ?

Parsemé de signatures, l'univers semble parfois aberrant par sa cohérence même : « le fantastique, jusque dans la matière inanimée, déploie ses fastes et ses avertissements. Il est issu de la résurgence de sceaux qui, par l'effet de mécanismes tout extérieurs, offrent l'image lointaine ou proche, mais émerveillante, d'autres données éparses dans le répertoire des choses. » L'esprit scientifique se croira d'abord prévenu contre ce genre de redondances folles ; cependant, assure Caillois,

pareille insistance, pareille consécration n'est pas illusion. Elle trahit parmi la multitude des apparences communes la suprématie de rares éléments. Elle les désigne avec clarté dans le tohu-bohu général qui tend à cacher l'unité profonde de la nature.

⁵⁴⁶ *Idem.*

⁵⁴⁷ *Id., Cases d'un échiquier, op.cit., p.66*

Que la nature soit une est la condition expresse du fantastique qui semble en faire éclater l'unicité ; le fantastique naturel explique la tendance de l'imagination à produire des éléments fantastiques et à « se laiss[er] envoûter par ces rencontres ambiguës ». En effet, la reine des facultés « aime à superposer, elle s'enivre même de faire coïncider ce qui n'est superposable que sur un point infime » ; mais ce n'est pas là que paréidolie, que soumission imprudente au démon de l'analogie tant « les signes avarement concédés par le fantastique naturel font mieux que stimuler » celui-ci.

Ils lui indiquent la voie. Ils devancent et nourrissent sa rage d'interpréter. Ils l'exaucent en lui découvrant, du moins en lui laissant présumer l'existence d'un imaginaire sous-jacent, appartenant au réel, tremplin et garantie de l'autre, celui que tisse l'esprit et qui n'en est peut-être qu'une sorte de répercussion incertaine ou de mirage lyrique, mi-proposé, mi-sollicité, qui égare sans tout à fait mentir⁵⁴⁸.

Les signes du fantastique naturel garantissent l'imagination, la préviennent de tout égarement ; l'homme n'imité pas la nature en ses formes : celles qu'il invente, même les plus déraisonnables, relèvent de cet « imaginaire sous-jacent » dont nous avons eu l'occasion de parler. Ces signes naturels, « lettres à la dérive, vocables sans lexique », idéogrammes lyriques disait-il auparavant, « gagent à peu près seuls les paris et les ressources des images de la tenace poésie. »⁵⁴⁹

Dépossédé de son douteux apanage, l'homme est promené passivement dans le jeu de la nature, jeu des simulacres, labyrinthe de miroirs à quoi il est condamné. Ce que révèle le fantastique naturel est une nouvelle leçon d'humilité : même dans l'invention de signes qui semblent aller à l'encontre de

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p.71

⁵⁴⁹ *Ibid.*, pp.72-73

la nature, l'homme n'est pas premier. Il est infiniment débiteur de la nature. Les pierres, nous l'avons dit, dans leurs aberrations, dans les suggestions despotiques auxquelles elles soumettent l'imagination, les pierres ressortissent plutôt au merveilleux qu'au fantastique ; non que la règle soit absente que l'écart transgresse : mais ces règles, si nombreuses, si difficiles à appréhender en leurs interactions, ces règles sont à l'homme si inaccessibles que le code ne peut en être connu – et que c'est comme s'il n'en existait pas, tout au moins de perceptible, de descriptible, de déductible. La pierre elle-même est à l'écart, est un écart.

À première vue, le monde minéral semble abonder en prodiges de ces différents types. Ils s'y montrent, en outre, plus significatifs que partout ailleurs, du fait que la pierre, insensible et aveugle, sans conscience ni initiative, privée de la fluidité de la vie, rend inconcevable en elle le moindre échange, la moindre hybridation. Toutefois, une telle fréquence, une telle facilité, comme elles sont excessives, sont inopérantes. Il est trop clair qu'il n'existe pas dans ce règne d'ordre visible à dévaster.⁵⁵⁰

Sans ordre, pas d'accroc ; exclus du fantastique – mais cela même n'est pas aussi clair dans tous les textes cailloisiens –, leurs images n'étonnent, ne fascinent pas durablement, pourrait-on croire – et peut-être est-ce pour cela justement que Caillois les a élues, qui peut librement charger ces images de toute sa subjectivité, se projeter sur elle sans craindre nul contredit, nul rappel à l'ordre ? La pierre, surtout, est dénuée de l'aura occulte indissociable du fantastique ; la loi que l'image pétrée vient briser est si nébuleuse qu'elle est presque un hasard et « aucune de ces analogies » qui se lisent entre les dessins pétrés et d'autres formes du monde, « pour saisissantes qu'elles paraissent, ne fait mystère. Elles sont plutôt miracles, rencontres dont le hasard est seul

⁵⁵⁰ *Ibid.*, pp.66-67

responsable, sinon la complaisance de la perception avide d'identifier et de rapporter toute figure qui l'étonne à quelque autre qui lui est familière. Rien ici qui fasse frissonner. »⁵⁵¹ Il serait vain d'y chercher « l'alarme si particulière que provoque une offense inadmissible à la législation universelle », quand cette loi est l'« ordre [...] trop savant de la géométrie des cristaux »⁵⁵². C'est l'ordre perceptible lui-même qui inquiète tantôt, et une ombre de fantastique naît seulement de « l'intrusion scandaleuse et encore tremblante de la géométrie »⁵⁵³, comme si la pierre, spéculaire, recelait l'image renversée de l'univers.

Il arrive que certain « silex de Tonnerre », cependant, « insulte » de façon « scandaleuse » aux lois « de l'univers minéral » autant que la légende du preneur de rats de Hameln insulte à celles « de la féerie »⁵⁵⁴ ; ces exceptions « exercent sur la sensibilité et sur la mémoire » un « empire exceptionnel » et fascinent « au même degré que des insectes comme la mante religieuse ou le fulgore porte-lanterne, que des tableaux comme *Les énérvés de Jumiège* ou *l'Excommunication de Robert le Pieux*, que des bêtes aussi visiblement marginales que la pieuvre ou la taupe au nez étoilé. »⁵⁵⁵ Elles acquièrent alors le statut d'idéogrammes lyriques « tant [leur] image est puissante et juste »⁵⁵⁶ et tant efficacement elles mobilisent l'imagination. La « pente de la fabulation » peut alors engager Caillois dans une « réflexion extravagante », littéralement hors des chemins balisés, qui lui montre, dans l'« immobilité harmonieuse de rubans laiteux ou fauves » inscrits au cœur des silex de Klein Kems le « fantastique quadrille » suspendu des enfants dévoyés par le joueur de flûte. La fable, la pierre, appariées, ainsi que l'ont montré, selon Caillois, les expériences de Chladni, par une même tendance à suivre l'harmonie, tentent un instant le

⁵⁵¹ *Ibid.*, p.67

⁵⁵² *Ibid.*, p.68

⁵⁵³ *Ibid.*, p.69

⁵⁵⁴ *Id.*, *Le champ des signes, op.cit.*, p.49

⁵⁵⁵ *Idem.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p.55

démon de l'analogie. Mais l'inquisiteur, soudain, se rétracte, se « dégage de la magie des ombres et de l'enseignement des fables »⁵⁵⁷. Aucune de ces dernières n'est « entièrement gratuite », aucune des « analogies aberrantes, sinon contradictoires » ne peuvent l'« intimider » ; mais aucune vérité physique ne loge dans le rapprochement opéré par l'esprit ; tout au plus est-on en droit d'attendre de la fable « une parabole édifiante d'un modèle commun », quoique, confusément, elle atteste « la puissance bien réelle de l'archet de Chladni » qui « reçoit dans l'imaginaire un prolongement remarquable, grâce à l'influence efficace d'une flûte un peu particulière. La fantaisie extravagante se découvre ainsi une manière de rapport avec l'univers physique. »⁵⁵⁸ Enfin, « alors que le phénomène physique est partout soumis à la même législation implacable, les mythologies sont innombrables et ductiles »⁵⁵⁹. De la même tendance qui innerve le monde naissent les motifs siliceux et les fables morales ; celles-ci, toutefois, n'expliquent pas ceux-là, et la dérive imaginaire doit cesser devant le simple constat d'une fraternité. Tout au plus la ressemblance permet-elle de « propos[er] à l'examen une correspondance entre une postulation intermittente de la songerie et une propriété non moins sporadique de la matière »⁵⁶⁰. La fable relaie, « dans le monde complaisant des mots, des rêves et des spéculations », les « harmoniques » d'une propriété générale de la nature, « une sensibilité générale aux rythmes et aux cadences [qui permet] de conjecturer une continuité insoupçonnée entre pierres et discours »⁵⁶¹ : l'imagination, une nouvelle fois, est humiliée, pétrifiée ; elle ne propose rien d'inédit, rien que la pierre n'ait anticipé. Il faut alors conclure à « l'action diffuse d'une influence, évidente dans le minéral, mais à laquelle même la fantaisie ne saurait complètement échapper »⁵⁶².

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p.57

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p.58

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p.53

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p..58

⁵⁶¹ *Ibid.*, p.59

⁵⁶² *Idem.*

Ces tendances universelles, « en se répercutant de règne en règne », se « dilu[ent] jusqu'à l'univers de la pensée », perdent, en chemin, de leur évidence et peut-être de leur efficace, laissent à penser à l'homme qu'il en est l'inventeur et qu'il délivre par elles un message, une leçon, quand elles se contentent d'attester une cohérence. Une nouvelle fois, le chercheur conclut à ce qui se trouvait déjà à l'origine de sa méditation : la « conjecture quasi inévitable dans un monde fini » qu'un

même moteur peut avoir provoqué des manifestations qui se répondent, tout comme les ailes des papillons et les tableaux des peintres trahissent une postulation identique, ou encore comme la nature inerte fournit spontanément (ou comme l'ingéniosité d'un Chladni la contraint de faire apparaître) des courbes sophistiquées que le développement de la géométrie a conçues plus tard et qui répondent à de strictes exigences mathématiques, sans que leur définition soit le moins du monde issue des échantillons minéralogiques où, depuis toujours, elles demeuraient enfouies.⁵⁶³

L'imagination « fait aussi partie de l'univers », bien qu'elle n'en soit que « l'écume extrême », qu'un épiphénomène saisonnier ; dévoyées dans la fabulation, les lois de la matière se font « incantations et [...] maléfices »⁵⁶⁴, mais impriment leur trace. La « dérive de [la] songerie » même du chercheur appartient « elle aussi à la syntaxe générale qu'[il s']efforce de déchiffrer »⁵⁶⁵. Ces « seules stèles uniques sans être arbitraires » jouissent seules, en « tout domaine », de « la pérennité et [du] sens. »⁵⁶⁶

Archive, la pierre ne saurait étonner, qui arbore l'épigraphe des lois de l'univers. Par ailleurs, la pierre ne sollicite pas durablement « l'imagination

⁵⁶³ *Ibid.*, p.60

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p.62

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p.67

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p.68

fantastique » ; les formes seules de la vie semblent pouvoir incanter un tel envoûtement, provoquer ce que les romantiques nommaient le « frisson sacré » qui s’empare du philosophe au terme de son dévoilement de la Nature.

Nous avons confronté les approches mécaniste et esthétique de la nature, cette dernière, notamment chez les romantiques, étant envisagée comme un moyen de résister à la mathématisation du monde et à l’angoisse que pouvait provoquer cette médiation de la perception par la connaissance scientifique des phénomènes naturels. « La perception esthétique », affirme Pierre Hadot, « comporte toujours un élément affectif, de plaisir, d’admiration, d’enthousiasme ou de terreur »⁵⁶⁷ ; si elle ne se réduit pas à cela, elle demeure fondamentalement entachée d’irrationalité. L’expérience esthétique de la nature peut introduire à l’extase, fantasme d’unité avec le Tout ou, ainsi que le disait Kant, « frisson sacré »⁵⁶⁸, séparé de la perception quotidienne et scientifique, saint ou maudit, saint et maudit. « Alors, comme le disait déjà Aristote à propos d’Éleusis, tout enseignement (*mathein*) cesse, et il n’y a plus qu’une expérience (*pathein*), qui ne peut être [...] qu’une expérience de l’indicible »⁵⁶⁹.

Dès la fin du XVIIIe siècle, Kant, parmi d’autres, introduit l’idée que les approches prométhéenne et orphique de la nature sont conciliables, complémentaires, en cela que – ainsi que l’expose la vignette de Segner analysée par Hadot⁵⁷⁰ – il n’est accordé à la science que de décrire « *qua licet* », ce qui est permis, la « trace des pas » de la nature, les phénomènes secondaires, tandis que l’approche esthétique, prenant le relais, tentera de circonscrire l’indicible qui se tient au cœur de la création, ce « mystère inconnaissable », « insondable et inaccessible » devant quoi l’intelligence doit abdiquer, prise d’un « frisson

⁵⁶⁷ Pierre HADOT, *Le Voile d’Isis, op.cit.*, p.340

⁵⁶⁸ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d’Isis, op.cit.*, p.341

⁵⁶⁹ Pierre HADOT, *Le Voile d’Isis, op.cit.*, p.347

⁵⁷⁰ Cf. Pierre HADOT, *Le Voile d’Isis, op.cit.*, notamment pp.348 *seq.*

sacré ».

« L'image voilée de Saïs », poème que Schiller compose en 1795, montre un jeune initié saisi, ayant soulevé le voile de la statue, par une terreur qui l'assomme : « Pour toujours s'en est allée la sérénité de sa vie. Une profonde mélancolie l'emporta très tôt dans la tombe. [...] Malheur à quiconque va à la Vérité par les chemins de la faute »⁵⁷¹. Cette vérité, analyse Hadot, peut représenter « la Vérité au sujet de la nature, mais aussi la Vérité au sujet de la situation concrète de l'homme »⁵⁷², vérité existentielle qu'il serait impossible de supporter, « tellement hideuse que l'on ne peut plus vivre après l'avoir connue »⁵⁷³. Nietzsche n'en dira pas autrement, qui fera de la vie une illusion, de la mort une vérité inaccessible et féroce que seuls la poésie et l'art, permettent de supporter. La connaissance scientifique de la nature, sa mathématisation, dévoilent Isis « par les chemins de la faute », la déflorent violemment, désenchangent le monde – le réenchanter occupera certaines avant-gardes poétiques auxquelles, Grand Jeu, Surréalisme, Caillois s'abouchera temporairement et peut-être pas pour répondre à ce mot d'ordre – et risquent, à la fin, de rendre la vie intolérable. Pour certains d'entre ces auteurs, au premier rang desquels on compte Novalis, la connaissance de la nature correspond à celle du Moi : c'est en menant à son terme une expérience intérieure que l'on pourra comprendre l'essence des processus naturels ; le corollaire de cette hypothèse est ainsi l'identité profonde entre l'esprit et la nature, identité que Caillois retrouve, bien que ce ne soit pas tout à fait dans la même perspective. Confronté, grâce à des méthodes brutales, à la vérité sur son essence, sur l'essence de la nature, la stupeur peut frapper l'homme.

Cette terreur sacrée est intimement liée au sentiment du sublime qui, selon Kant, consiste en « l'étonnement, qui confine à l'effroi, l'horreur et le frisson

⁵⁷¹ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, op.cit., p.349

⁵⁷² Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, op.cit., p.349

⁵⁷³ *Ibid.*, p.350

sacré, qui saisissent le spectateur à la vue de montagnes s'élevant jusqu'aux cieux, de gorges profondes dans lesquelles les eaux sont déchaînées »⁵⁷⁴ ; le sentiment du sublime ne peut s'emparer de l'homme qu'à la condition « de se mettre en présence de la réalité nue, par une vision purement esthétique, en ne faisant intervenir aucune considération finaliste »⁵⁷⁵. Sublime et terreur, extase *panique*, nécessitent que l'homme se dessaisisse de ses ambitions prométhéennes de connaissance et de contrôle, et renoue avec la nudité de sa condition naturelle ; le frisson naît ainsi de la conscience de cette condition. Chez Goethe comme chez Caillois, bien que les conséquences qu'ils en tirent diffèrent, la quête des « phénomènes originaires », qui demeurent ineffables, ouvre nécessairement à la contemplation : l'étonnement ressenti alors « peut aller jusqu'à la terreur et à l'angoisse »⁵⁷⁶. Selon Goethe, « être pleinement homme, c'est avoir le courage de prendre conscience de ce qu'il y a de terrible, d'insondable, d'énigmatique dans le monde et dans l'existence et ne pas refuser le frisson et l'angoisse qui saisissent l'homme devant le mystère »⁵⁷⁷. Contemplant les phénomènes comme pour la première fois, en proie à un « dépaysement total », l'observateur touche alors au fantastique naturel : cadastrée par la science, fanée par l'habitude, la nature révèle son étrangeté foncière, qui réside en cela qu'elle n'est pas soumise à l'homme, à son savoir ni à sa technique, que ce n'est pas lui qui la comprend mais elle qui le comprend. Cette étrangeté semble paradoxale ; en effet, elle naît du sentiment d'appartenance de l'homme à la nature, sentiment que Caillois s'échine à éveiller tant la pensée tend à l'éteindre ; elle naît de l'indifférence superbe de l'univers à l'égard de l'homme, dont l'impression de singularité et de maîtrise n'est qu'illusion nécessaire à la vie, illusion sur laquelle, dirait Caillois, les structures sociales sont fondées pour séparer l'homme du reste de

⁵⁷⁴ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.357

⁵⁷⁵ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.357

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p.360

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p.361

la nature.

« Ce sentiment de terreur devant la nature », rappelle Pierre Hadot, « n'est pourtant pas nouveau »⁵⁷⁸ : Épicure, Plutarque, Lucrèce – « *horror et divina voluptas* »⁵⁷⁹ –, Sénèque ressentant « un sentiment de stupeur devant le monde qu'il contemple comme s'il le voyait pour la première fois »⁵⁸⁰. Le christianisme, pense Hadot, ravalant la nature au rang de simple création soumise à l'homme, étouffe momentanément ce sentiment qui reparaît à la Renaissance et s'épanouit véritablement une fois assurée l'hégémonie de la vision prométhéenne.

Débarassés de l'idéalisme néoplatonicien de Schiller, qui plaçait la Beauté, le Bien, la Vérité dans un arrière-monde, certains auteurs, parfois dans une veine horrifique, perpétueront cette pensée fondamentalement pessimiste. « Nous nous sommes arrangé un monde dans lequel nous pouvons vivre »⁵⁸¹, dit Nietzsche, et nous avons oublié, par l'usage, que ce monde est un jeu – cohérent mais dépourvu de toute signification. Au XVIIe siècle, Pascal poussait ce célèbre cri « dans lequel Robert Lenoble voulait voir le premier cri de l'angoisse moderne »⁵⁸² : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie », *de profundis* sans destinataire de l'angoisse moderne, de « l'homme privé des lumières de la révélation »⁵⁸³ :

En regardant tout l'univers muet, abandonné à lui-même et comme égaré dans ce recoin de l'univers, sans savoir qui l'y a mis, ce qu'il est venu faire, ce qu'il deviendra en mourant, incapable de toute connaissance, j'entre en effroi, comme un homme qu'on aurait porté endormi dans une île déserte et effroyable et qui s'éveillerait sans connaître où il est et sans moyen d'en sortir.⁵⁸⁴

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.363

⁵⁷⁹ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.363

⁵⁸⁰ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.363

⁵⁸¹ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.367

⁵⁸² Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, pp.363-364

⁵⁸³ *Ibid.*, pp.363-364

⁵⁸⁴ Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.364

Il n'est pas question, pour Goethe et les romantiques, pour Nietzsche, de chercher à vaincre cette angoisse qui siège au fond de la nature : elle lui est consubstantielle et, partant, elle façonne l'existence. Quant à rechercher la vérité, Goethe puis Nietzsche à son tour postuleront qu'Isis n'a pas de voiles, qu'elle ne cèle rien, que tout est perceptible à qui sait percevoir – ou, mais ce n'est qu'une variante sur un même thème, que « la vérité n'est vérité que par le non-vrai qui la voile »⁵⁸⁵.

Le fantastique naturel cailloisien non plus ne repose pas sur l'irruption d'une surnature dans le tissu de la réalité quotidienne mais sur la révélation d'une vérité naturelle, celle de la cohérence morphologique du monde et de son insignifiance, qui oblitère la vision quotidienne, la bouleverse. Ce sentiment d'« horreur cosmique », ce frisson fantastique que provoque non un accroc aux lois du réel mais la réalité même du réel, certains auteurs en tireront leur fonds. Arthur Machen, dans *Le Grand Dieu Pan*, narre un conte fin-de-siècle sur ce thème : un chirurgien s'offre d'opérer sa pupille afin de lui faire voir le dieu Pan, de lui permettre d'outrepasser l'illusion qui voile la réelle substance du monde. À son sceptique compagnon, il annonce :

Regardez autour de vous, Clarke, dit-il enfin. Vous voyez la montagne, ces collines pareilles à des vagues ; vous voyez des bois et des vergers, le grain mûr des champs, des prairies qui dévalent jusqu'à la rivière. Vous me voyez debout à côté de vous ; vous entendez ma voix. Mais je vous dis, moi, que toutes ces choses, - oui, depuis l'étoile qui vient de s'allumer au ciel, jusqu'au sol que nous éprouvons du pied – je vous dis que tout cela n'est que du rêve et des ombres, les ombres mêmes qui nous voilent le monde réel. *Il y a* un monde réel ; mais il est sous cet éclat et sous ces visions, ces hautes-lices, derrière tout cela comme si un voile nous le cachait. Je ne sais si jamais un être humain a soulevé ce voile ;

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p.375

mais je sais que cette nuit, et devant vous et moi, Clarke, il le sera pour d'autres yeux. Peut-être trouvez-vous tout ceci étrange, insensé même : étrange, soit, mais réel ; et les anciens savaient ce que c'est que "lever le voile". Ils appelaient cela voir le Dieu Pan.⁵⁸⁶

Machen, l'un des maîtres du récit fantastique d'horreur, remotive ici de nombreux *topoi* antiques et leur confère un sens différent, mieux adapté à un temps où le merveilleux n'est plus permis et où l'inquiétante étrangeté du monde réel n'apparaît plus à l'homme qu'au terme d'un détour par le surréal. La première partie de l'extrait que nous venons de citer met en exergue la quotidienneté de la perception que nous avons du monde ; par des analogies superficielles – « as wave on wave, you see the woods and orchard » –, le sauvage univers est familiarisé, domestiqué : le bois *est comme* une mer, la mer *est comme* un bois, et tous deux sont domestiqués par la proximité, linguistique du moins, du verger, symbole de l'exploitation de la nature. Cette perception paresseuse, casanière du monde nous abuse, qui nous le montre sous les traits « éclat[ants] » de la coutume : car l'habitude nous aveugle, elle est un leurre si insidieux qu'il se fait oublier, un mensonge si colossal qu'il est devenu impossible de le pénétrer, de déchirer le voile qu'il interpose entre le monde réel et notre perception – à moins, semblant aller contre nature, de « se fai[re] voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens »⁵⁸⁷. Ici, la

⁵⁸⁶ Arthur MACHEN, *Le Grand Dieu Pan*, trad. de Paul-Jean TOULET, Ombres éditions, 2008, pp.16-17
"Look about you, Clarke. You see the mountain, and hill following after hill, as wave on wave, you see the woods and orchard, the fields of ripe corn, and the meadows reaching to the reed-beds by the river. You see me standing here beside you, and hear my voice; but I tell you that all these things—yes, from that star that has just shone out in the sky to the solid ground beneath our feet—I say that all these are but dreams and shadows; the shadows that hide the real world from our eyes. There is a real world, but it is beyond this glamour and this vision, beyond these 'chases in Arras, dreams in a career,' beyond them all as beyond a veil. I do not know whether any human being has ever lifted that veil; but I do know, Clarke, that you and I shall see it lifted this very night from before another's eyes. You may think this all strange nonsense; it may be strange, but it is true, and the ancients knew what lifting the veil means. They called it seeing the god Pan."

⁵⁸⁷ Lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871

métaphore antique – « seeing the god Pan » – revivifie paradoxalement, par exotisme temporel, un thème usé jusqu'à la corde : « la vie est un songe », la réalité n'est pas ce que nous en percevons, elle est cachée à nos yeux – car tout est encore affaire visuelle. Le dieu Pan dont une lecture traditionnelle de Plutarque⁵⁸⁸ a longtemps voulu que l'avènement du christianisme – donc d'une nature naturée, qui, si elle présentait des merveilles, des miracles, n'était plus mystérieuse, dont l'*ultima ratio* résidait en son Créateur – le dieu Pan, dieu de la nature, dieu de *Tout* comme on peut parfois le lire, sorte de parèdre de l'Isis mystérieuse, constitue, dans ce récit, la « raison séminale » de toutes choses. Il y aurait fort à dire, et beaucoup, après *La Sorcière* de Michelet, a été dit, sur les liens qui unissent les cultes du « dieu cornu », le Satan médiéval, la magie et l'esprit scientifique, le sabbat des sorcières et la méthode expérimentale. Le sentiment fantastique naît, à l'époque contemporaine, non tant de l'impossible que de l'inexplicable : ces « forces mystérieuses qui peuvent se faire de notre chair un triomphe et un trône »⁵⁸⁹ sont celles de la nécessité, non de l'arbitraire, non du miracle mais d'une nature dont nous ne comprenons rien. L'opération qu'Hélène – Hélène antique, Hélène faustienne, goethéenne – subit dans la nouvelle lui arrache un cri d'horreur absolue. Elle conduira, apôtre d'une vérité ténébreuse, d'une fatale lucidité, de nombreux amants au suicide – avant que d'y être elle-même acculée. La vérité nue est charitablement voilée par l'émoussement de notre perception, à nous qui croyons habiter un monde, quand nous ne pensons pas, grâce au savoir, à la technique, nous l'être assujetti. Comme dans « Les disciples à Saïs », déchirer le voile c'est mourir ; la connaissance est insupportable ; elle est doublement fatale à l'homme, qui ne peut s'abstenir de la pourchasser. La métaphysique est définitivement rendue inane par l'atroce

⁵⁸⁸ PLUTARQUE, *Œuvres morales*, « Sur les sanctuaires dont les oracles ont cessé »

⁵⁸⁹ Arthur MACHEN, *Le Grand Dieu Pan*, *op.cit.*, p.33

« Clarke tried to conceive the thing again, as he sat by the fire, and again his mind shuddered and shrank back, appalled before the sight of such awful, unspeakable elements enthroned as it were, and triumphant in human flesh. »

hégémonie d'une physique trop exhaustive pour l'esprit humain.

Un autre maître du fantastique, Howard Philips Lovecraft, partage avec Caillois – qui, semble-t-il, n'appréciait pas du tout son œuvre, au point de lui refuser une place dans son *Anthologie du fantastique* – certaines vues sur le monde et le destin de l'homme. Il est évident qu'il ne s'agit pas ici de développer une lecture croisée des œuvres, qui divergent tant par leur forme que par leur projet, par leur intention que par leur réception, mais de faire émerger des connivences, aventureuses autant que fraternelles, afin de contribuer à éclairer un peu le sentiment fantastique que signale et manifeste Caillois. En préambule à son fameux *Appel de Cthulhu*, Lovecraft écrit ces lignes, souvent citées, symptomatiques de ce qu'à défaut d'un meilleur terme nous appellerons son matérialisme :

Ce qu'il y a de plus pitoyable au monde, c'est, je crois, l'incapacité de l'esprit humain à relier tout ce qu'il renferme. Nous vivons sur une île placide d'ignorance, environnés de noirs océans d'infinitude que nous n'avons pas été destinés à parcourir bien loin. Les sciences, chacune s'évertuant dans sa propre direction, nous ont, jusqu'à présent, peu nui. Un jour, cependant, la coordination des connaissances éparses nous ouvrira des perspectives si terrifiantes sur le réel et sur l'effroyable position que nous y occupons qu'il ne nous restera plus qu'à sombrer dans la folie devant cette révélation ou à fuir cette lumière mortelle pour nous réfugier dans la paix et la sécurité d'un nouvel obscurantisme.⁵⁹⁰

L'on croirait lire une amplification romanesque du projet des sciences diagonales, mais à l'envers ; le savoir est sacré – *sacer*, séparé, saint et maudit – chez Lovecraft, et c'est leur *libido sciendi*, leur faustisme qui cause la perte de ses personnages. En cela, il n'est pas étranger aux recommandations ignorantistes

⁵⁹⁰ Howard Phillips LOVECRAFT, *L'appel de Cthulhu*, trad. de Jacques PAPY, *Œuvres*, I, Robert Laffont, « Bouquins », 2010, p.60

des romantiques : soulever le voile de la nature expose à un danger mortel. Caillois tente de contrebalancer cette *libido* par une autre, la *libido colligendi* qui, démarche apotropaïque, l'incitant à accumuler des objets, « contreparties concrètes de l'univers imprimé »⁵⁹¹, et notamment des minéraux, tente de conjurer les terreurs végétales du savoir, d'opposer à son développement effréné et sans cesse repris l'incontestable ipséité de la chose qu'il tente de circonscrire.

Lovecraft exploite le thème faustien de l'unification du savoir comme ressort du fantastique. Il n'est pas permis – comme se plurent à le faire croire des Jacques Bergier – de penser que le faux « reclus de Providence » croyait en ce qu'il nommait ses « yog-sototheries ». Les Grands Anciens et toute la ménagerie extraterrestre qui intervient dans ces récits d'horreur ont leur raison d'être ; d'une part, s'ils sont d'ailleurs, s'ils exploitent à fond les potentialités littéraires d'une physique quantique dont Lovecraft avait vulgarisé, romancé, les principes généraux, ces monstres interstellaires n'en naturalisent pas moins les phénomènes inexplicables auxquels les héros de ces récits, malheureux d'en vouloir trop comprendre, sont confrontés. Les mythes, les phénomènes mystérieux, l'étrange privilège accordé à l'homme de se tenir éternellement sur le seuil de la vérité, prennent cruellement chair sous les traits d'Azathoth, dieu suprême, idiot et indifférent, ou d'un grand prêtre hybride à tête de pieuvre – ce qui, soit dit en passant, contribue à accréditer la dimension « idéogrammatique » de la pieuvre analysée par Caillois et à partir de la figure de laquelle il tente de dégager une « logique de l'imaginaire ». Ces étranges monstres sont bien naturels, soumis, quoique différemment de l'homme, aux lois de la physique. D'autre part, ils permettent de mettre en exergue ce qui engendre véritablement le sentiment du fantastique chez Lovecraft : l'horreur cosmique que révèle la place de l'homme dans l'univers. Puissante, ayant accès aux secrets de l'univers, la cohorte des démons sidéraux symbolise ceux-ci : ils incarnent la condition à

⁵⁹¹ Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.128

laquelle l'homme ne peut prétendre, quoi qu'il en ait l'indicible intuition, ce qu'expose l'usage souvent moqué pour son caractère systématique de la fausse prétérition dans le style lovecraftien : ces secrets interdits sont inévitablement ineffables, mais inévitablement le narrateur s'efforce d'en fournir une description, parfois très précise, qui ne fait qu'accroître son horreur et son exécration de la vie en général.

Mais Lovecraft, comme Caillois, demeure farouchement matérialiste, un matérialisme mécanique qu'analyse son biographe, S.T. Joshi⁵⁹² et qui épouse trois principes fondateurs : l'uniformité des lois de la nature, le refus de toute téléologie et le refus de toute forme d'existence autre que celles envisagées par la physique et la chimie. Caillois le reconnaît : « La littérature fantastique se situe d'emblée sur le plan de la fiction pure. Elle est d'abord un jeu avec la peur. Il est même probablement nécessaire que les écrivains qui mettent en scène les spectres ne croient pas aux larves qu'ils inventent. »⁵⁹³ Mais si la larve est fictive, la peur qu'elle suscite est réelle et profondément ancrée dans la psyché humaine : c'est la peur, nous l'avons dit, du silence des espaces infinis, de l'insignifiance du labyrinthe aux miroirs de l'univers, qui, répétant les formes, lance l'esprit sur la piste d'une raison qui n'existe pas.

Seule la pierre sait, momentanément, prévenir l'esprit de s'égarer : elle ne va pas à l'encontre de sa rêverie, des suggestions décevantes du démon de l'analogie ; mais, d'une manière évidente, elle ne peut tellement rien signifier que l'esprit sait qu'il joue à vide, qu'il est pris à son propre vertige se sachant vertige, que seule demeure la pierre, archive illisible, et sa volonté tenace de ne rien signifier. On peut alors se demander si, tel l'auteur des récits fantastiques, Caillois croit « aux larves qu'[il] invent[e] ». Dans le récit fantastique – et c'est la

⁵⁹² Sunand Tryambak JOSHI, *Je suis Providence, I*, trad. Christophe THILL (dir.), ActusF, 2019 ; sur la question du matérialisme de Lovecraft, cf. pp.421 seq.

⁵⁹³ Roger CAILLOIS, « De la féerie à la science-fiction. L'image fantastique », *Images, images. Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination, op.cit.*, p.26

structure presque immuable des récits lovecraftiens, parmi d'autres – « il convient d'abord d'accumuler les preuves circonstanciées de la véracité du récit invraisemblable. Toile de fond nécessaire à l'irruption de l'événement effarant, dont le héros sera le premier épouvanté. Son scepticisme humilié cède devant la manifestation irrécusable. » La vérité, aussi inacceptable qu'elle soit, s'impose, irrécusable, et ainsi point « le fantastique, faiblesse et châtement des esprits forts... Heureuse faiblesse et voluptueuse sanction. »⁵⁹⁴

Structure des récits fantastiques, certes, mais structure sans conteste des essais cailloisiens : la philosophie naturelle de Caillois est tout entière aimantée par l'énigme ; la démonstration qu'opèrent ces essais est ainsi quelque peu biaisée, la conclusion ayant surgi avant le raisonnement qui, contrairement à la méthode hypothético-déductive, ne peut que – le tropisme de l'autorité, de la nécessité, de l'évidence, *il faut, on doit*⁵⁹⁵, domine dans l'articulation rhétorique – le prouver. Stupéfié, médusé, le lecteur est à son tour pris au piège du discours, tendu par « un esprit avide d'énigmes et de prodiges irrécusables »⁵⁹⁶

Je suis attiré par le mystère, précise Caillois. Ce n'est pas que je m'abandonne avec complaisance aux charmes des féeries ou à la poésie du merveilleux. La vérité est tout autre : je n'aime pas ne pas comprendre, ce qui est très différent d'aimer ce qu'on ne comprend pas, mais s'y apparente cependant sur un point

⁵⁹⁴ *Ibid.*, pp.40-41

⁵⁹⁵ Par exemple : « Le mystère réside en ce renversement, dont on ne peut pas faire qu'il n'ait pas eu lieu. Je veux bien que l'hypothèse paraisse folle. La réflexion toutefois finit par l'estimer la plus économique. Après tout, elle ne fait que tirer les conclusions qui découlent d'un postulat quasi inévitable pour la recherche rigoureuse : celui de l'unité du monde. Ce postulat, à son tour, entraîne un nouveau pari : que le monde soit fini ; car s'il est infini, non pour les dimensions ou pour l'échelle, mais si une nouveauté imprévisible peut être constatée, comme un corps qui n'aurait place dans la table de Mendeleïev ni dans aucun autre plus générale, alors il ne reste à l'homme que le désarroi, l'absurde et l'impuissance. La condition de la pensée utile est que le monde soit fini. Or dans un monde fini et foisonnant, les choses se répètent et se répondent. Des cycles et des symétries, des homologues et des récurrences s'y laissent déceler. Il n'est rien qui n'ait sa place dans une ou plusieurs séries, rien qui ne possède quelque part son pendant et son double, le chiffre qui en ramène le pressentiment et la nostalgie. », Roger CAILLOIS, *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, p.71

⁵⁹⁶ Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.148

très précis qui est de se trouver comme aimanté par l'indéchiffré. La ressemblance ne va plus loin. Car, au lieu d'estimer aussitôt l'indéchiffré indéchiffrable et demeurer devant lui ébloui et comblé, je le tiens au contraire pour à déchiffrer, avec le ferme propos de venir, si je puis, d'une façon ou d'une autre, à bout de l'énigme.⁵⁹⁷

L'inquisiteur ne s'émerveille pas « à vide », comme il a pu reprocher à ses anciens compagnons surréalistes de le faire. Nous avons déjà évoqué cette critique cailloisienne de la raison et la cohérence qui, selon lui, doit s'y subroger ; qu'il nous soit permis de relever simplement que, si l'on en croit Caillois, c'est moins le mystère que son dévoilement qui l'attire – et l'énigme littéraire, linguistique, en cela n'éveille en lui que désintérêt, qui n'est qu'initiation et non recherche. De mystère en mystère, le chercheur parcourt l'échiquier du monde, tentant d'exhiber la cohérence qui unit le tout, montrant que les figures du « fantastique naturel » n'étonnent et ne sollicitent l'esprit que parce qu'il a perdu de vue cette cohérence profonde, cette finitude du répertoire des formes qui condamne la nature à rimer.

L'appréhension de la nature, chez Caillois, est fondamentalement hybride : de même qu'il fait déraisonner, surraisonner le rationalisme en lui insufflant ce qu'il refuse de comprendre, la part obscure de la nature, sa raison supérieure à la raison humaine, séminale, de même les présupposés de sa vision du monde semblent farouchement positivistes ; mais il les dévoie toujours, et toujours fait servir les méthodes et les découvertes de la science à justifier, hors de leur champ, d'injustifiables théories fondamentalement poétiques, qui reposent sur le postulat, alors anachronique, d'un tissage analogique du réel.

Ces relais mystérieux, inévitables si l'on y réfléchit, déconcertent l'esprit. Tantôt il s'émerveille de fausses connivences qui le dupent ; tantôt il s'affole de

⁵⁹⁷ *Id.*, *Cohérences aventureuses*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.837

reconnaître des signes déjà vus aux plus lointains carrefours, comme si se répétait la cartographie du monde. Il les soupçonne d'être autant de pièges tendus à sa candeur. Certes, ils n'indiquent pas des corrélations véritables. Ils interpellent seulement. Ils inquiètent. Ils enseignent que, si les structures de l'univers sont en nombre limité, des modèles privilégiés doivent immanquablement faire retour.⁵⁹⁸

Une approche para- ou pseudo-scientifique le lance sur la piste du fantastique, de ce qui éveille, dans la nature, le sentiment d'inquiétante étrangeté, de ce qui provoque une stupeur indicible, cette horreur cosmique qu'engendre la prise de conscience de notre place dans l'univers ; ce faisant, Caillois ne désire, en définitive, qu'apaiser cette terreur, que conjurer cette impression de n'être que surnuméraire et transitoire, « épars et sursitaire ». Mais l'inlassable approche de ce sentiment de vanité est la condition expresse d'un retour en grâce de l'écriture : « Je ne me suis réconcilié avec l'écriture qu'au moment où j'ai commencé à écrire avec la conscience que je le faisais de toute façon en pure perte. »⁵⁹⁹ La recherche ne peut ainsi mener qu'à la pierre dont l'insignifiance repose, dont l'immémorialité console, dont l'impersonnalité permet au sujet de s'affirmer, dont la structure cristalline lui fournit un modèle stylistique, dont le néant, enfin, la non-vie, rassérène et solacie des singulières déficiences dans lesquels il a voulu voir sa gloire et son fardeau.

Le sentiment fantastique – l'*acedia* du clerc – ensemencent la perception et la connaissance du monde ; ils agissent, si l'on peut dire, comme déictiques de la structure linguistique de l'univers ; enfin, ils ne se résolvent nullement mais sont suspendus autant qu'ils se retrempe dans l'extase matérialiste vécue à travers le spectacle de la pierre. Le frisson sacré tend à devenir extase cosmique. « Dans la perspective de la perception esthétique », soutient Pierre Hadot, « au-

⁵⁹⁸ *Id.*, *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, p.70

⁵⁹⁹ *Id.*, *Le Fleuve Alphée*, *CŒuvres*, *op. cit.*, p.170

delà de l'attention portée à la genèse des formes, l'artiste, dans son effort pour épouser l'élan créateur de la nature en vient à s'identifier avec la nature »⁶⁰⁰. Un tel effort, bien que marginal – en marge du discours analogique qui forme le fond du texte pétré – est néanmoins perceptible dans le texte cailloisien, où, à l'orée et à l'issue de la performance descriptive, il s'agit « de vivre une expérience d'identification avec le mouvement créateur des formes, avec la *phusis* au sens originel du mot, de s'abandonner au "torrent du monde" selon l'expression de Cézanne »⁶⁰¹. L'art humain n'est, de toute façon, qu'une excroissance de la pierre, obéit, en dernier ressort, et malgré l'interposition souvent malheureuse quoique précieuse de l'intention humaine, aux mêmes influx qui pétrissent la pâte minérale. Tel énigmatique « bloc de quartz depuis toujours enfoui dans le sol n'y fut modelé par aucune usure » ; aussi, « quelle explication inventer pour rendre compte de [sa] structure déconcertante »⁶⁰², labyrinthique ? Des hypothèses surgissent, toutes reconnues « débil[es] toutefois :

Il n'est pas d'aiguilles assez puissantes [*au fait, rien ne m'en assure*] pour écarter le quartz et lui imposer leur loi, leur axe de croissance, leur profil, elles qui, pour grandir, ont besoin d'espace libre. D'ailleurs quel dissolvant [*l'eau tout simplement peut-être*] les eût fait fondre ensuite ? [...] Quelle température [*à défaut d'une incandescence, si une très lente durée en remplissait l'office ?*] les eût liquéfiées ou volatilisées en ne laissant d'elles, mais précis, que le moule désert qui rend présente leur image ? Autant de solutions que la réflexion est contrainte de rejeter, au moment où elle les avance [*pourtant un doute subsiste*].⁶⁰³

Le discours contrapuntique, sceptique, critique, souligne, *in fine*, l'impossibilité foncière d'appréhender d'un seul mouvement la complexe

⁶⁰⁰ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis, op.cit.*, p.296

⁶⁰¹ *Ibid.*, p.297

⁶⁰² *Id.*, *Pierres réfléchies*, Gallimard, 1975, pp.82-83

⁶⁰³ *Ibid.*, p.87

interaction des procès créateurs de la nature. Le critique d'art avait déjà, longtemps auparavant, mis les plasticiens en garde contre toute singerie en ce domaine : il n'est pas permis de prétendre créer comme la nature. Il n'est pas plus accordé au poète de débrouiller l'enchevêtrement des causes. Le scientifique y parviendra peut-être ; car « il faut chercher ailleurs » que dans les hypothèses analogiques, « penser aux effets inattendus d'une propriété fondamentale, remonter aux principes généraux et despotiques qui ont dû commander intérieurement, sans tolérer hésitation ni murmure, la construction énigmatique, comme ils font pour tout édifice cristallin »⁶⁰⁴. L'inquisiteur désire alors faire parler l'atome : dans le quartz, apprend-on, « chaque atome de silice est situé au centre d'un tétraèdre dont les sommets sont occupés par un atome d'oxygène. Les mailles s'unissent par leurs angles. Elles se juxtaposent en alignements qui procurent à la fin les faces planes du cristal » ; d'ailleurs, « la cristallographie entière est fondée sur la permanence inexorable, pour un minéral donné, d'une même structure tridimensionnelle »⁶⁰⁵. L'énigme de la formation demeure cependant, et l'auteur, non vraiment d'abdiquer, mais de laisser la rêverie prendre le relais : « ici, je commence à songer. Je veux dire que je cesse de soumettre le cours de ma réflexion à un contrôle permanent [...]. Je me représente les chaînes d'atomes ». L'analogie reparaît, qui suggère une parenté « manifeste » avec « la coquille des mollusques »⁶⁰⁶. L'esprit poursuit sa « rêverie », de l'analogie scientifique à l'analogie poétique, de la déduction à l'induction, et conclut par le postulat, aberrant peut-être, en tout cas plus poétique que scientifique, sans se faire « d'illusion sur la valeur de [sa] conjecture, sinon comme modèle », de l'existence « d'anticristaux »⁶⁰⁷, de cristaux fantômes que leur absence seule au sein de la chair cristalline laisse

⁶⁰⁴ *Ibid.*, pp.87-88

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p.88

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p.90

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p.91

entrevoir – modèles, peut-être, dans le texte d'un certain régime de présence auctorial.

Il a relevé « le défi » que lui opposaient les « cristaux trompeurs » et tenté, remontant la chaîne des causes, de proposer une explication à leur apparence inusitée. Peu importe qu'il ait failli à débusquer la vérité : un temps, il a pu, puisant dans les ressources complémentaires de l'imagination scientifique et de l'imagination poétique, côtoyer la nature en ses démarches ; la recherche et la poésie sont des jeux pareils à celui du monde : elles possèdent leurs règles mais aucun sens.

Je n'ai fait que me divertir, *reconnâit-il*, à un exercice d'observation attentive. Dans la limite de mon savoir et de mes exigences, j'ai tenté de ramener à une cohérence ce qui d'abord m'était apparu pur chaos. J'ai tiré mon contentement d'une entreprise personnelle. Comme j'eusse été agacé d'un échec, j'ai été heureux de pouvoir remplir les conditions que ma réflexion s'était à elle-même fixées et celles que lui imposait une pierre choisie justement pour l'étrangeté de sa conformation. Je m'accommode de m'être abusé : de toute gymnastique de la pensée, un acquis demeure, sans compter le plaisir.⁶⁰⁸

Nous constatons ainsi l'hybridité fondamentale de la méthode cailloisienne, qui sans cesse, en diagonale, godille entre les modes de perception. Caillois « par[t] de l'objet » ; il en demeure distinct, « ne préten[d] pas qu'[il s'] y abîme »⁶⁰⁹ ; la description se fait sous le contrôle de l'esprit critique ; le déraillement n'intervient que lors du passage d'un modèle à l'autre, scientifique et poétique, qui relance la réflexion et tend à la justifier. Cet entre-deux-discours, cette circonlocution de la pierre démontre toutefois que la connaissance des « raisons séminales » n'est qu'un défi que l'on n'est jamais certain d'avoir relevé

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p.92

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p.10

avec succès. L'ébriété mentale naît de la recherche d'une vérité incertaine et, de toute façon, inconséquente ; elle est vertige, elle est « mystique », extase d'une communion avec les lois de la matière, « bonheur fugitif » et « ébriété mentale »⁶¹⁰.

Cette extase matérialiste repose sur un sentiment d'appartenance au tout de la nature ; le chercheur n'y perd jamais sa maîtrise, n'abandonne que ponctuellement – et par manière de jeu – son individualité, sa singularité. Mais comment ne pas penser aux expériences des sages chinois – que Caillois, par ailleurs, cite abondamment, qui constituent une référence évidente de son discours sur la pierre – qu'évoque Pierre Hadot ? « Sou Che (XIe siècle) parle d'un peintre qui, peignant un bambou, perd conscience de lui-même et délaisse son propre corps. Il devient lui-même bambou »⁶¹¹. Tchouang Tseu renchérit : « Ma naissance est solidaire de celle de l'univers ; je ne fais qu'un avec l'infinité des êtres »⁶¹². Guillaume Bridet note à ce propos qu'« un point commun rassemble toutes ces allusions [aux textes védiques et chinois]. Elles évoquent la disparition de l'homme ou plus exactement la résorption de son individualité dans un monde plus vaste tissé d'échos et de duplications dont elle ne constitue qu'un avatar. »⁶¹³ Jamais cependant l'ineffable ne le demeure : « Je n'ai ressenti aucun transport indicible »⁶¹⁴, affirme Caillois. La maîtrise du langage n'est pas atteinte par l'extase, puisque c'est cette maîtrise que l'auteur est allé chercher dans la contemplation des pierres : « je cherche », dit Caillois, « à donner à mes phrases même transparence, même dureté, si possible – pourquoi pas ? – même éclat que les pierres », « je suis assuré de ne pas mentir », « je me sens approuvé dans la singulière entreprise de chercher dans l'exactitude une poésie

⁶¹⁰ *Ibid.*, pp.11-12

⁶¹¹ Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, *op.cit.*, p.297

⁶¹² Cité in Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, *op.cit.*, p.298

⁶¹³ Guillaume BRIDET, « L'auteur et ses possibles », *Littérature*, n°170, *op.cit.*, p.89

⁶¹⁴ Roger CAILLOIS, *Pierres réfléchies*, *op.cit.*, p.13

inédite. »⁶¹⁵ Mais le style n'est pas seul à subir l'influence minérale : le poète, à son tour, expérimente, par la méditation scribante, l'indistinction en quoi réside le sentiment mystique : « Exilé, j'appartiens à un plus vaste royaume. Somnambule, je relève d'une autre clarté. »⁶¹⁶ La singularité du signe fantastique a su appâter l'esprit, l'engager sur une voie qui le mène à nier toute singularité.

De nature essentiellement descriptive, volontiers érudite, entre-deux-discours à mi-chemin d'une taxinomie aux inflexions structuralistes et d'une poésie de la qualité, les textes que Caillois dédie aux minéraux dont il s'entoure semblent venir couronner son œuvre, valider à la fois l'entreprise des sciences diagonales et les postulations esthétiques inlassablement reprises et étendues. Sur la fixité minérale, à la surface à jamais glacée des agates et des quartz, des hématites et des concrétions siliceuses, Caillois applique son imagination – l'« absence [dans la pierre] de péripéties où [il voit] la rançon de la vie » lui assurant que celle-ci ne battra pas la campagne mais pourra, au contraire, de cette violence des premiers âges figée pour l'éternité, lire – déchiffrer sinon comprendre – quelque chose du vaste ordonnancement où s'inscrit l'homme.

Cette communion dans la minéralité a cependant un coût : s'assimilant à la matière – processus poétique, procès énonciatif consubstantiel à une « mystique matérialiste », qui dérive d'elle en même temps qu'il la suscite –, cédant l'initiative aux choses, Caillois réactive le thème – l'idéogramme – de la dépersonnalisation qui traverse – et soutient, peut-être – son œuvre tout entière. La sévère morale esthétique du classique, les efforts qu'il déploie pour ramener l'homme et son imagination entre les bornes d'un vertueux déterminisme semblent, à l'heure de donner à sa science de la perception une manifestation poétique personnelle, n'autoriser qu'une posture impersonnelle – et les minéraux, *memento mori* paradoxaux qui offrent à la fois une image de la mort et

⁶¹⁵ *Id.*, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.171

⁶¹⁶ *Id.*, *Pierres réfléchies, op.cit.*, p.66

la garantie d'une survie de la matière, ne livrer leurs secrets médusants qu'au prix d'un effacement énonciatif.

Les pierres, présentes à l'origine des choses, se confondent avec les choses mêmes. Et rien d'humain qui ne leur soit irrémédiablement étranger. Elles subsisteront dans l'espace sidéral après l'universelle et inévitable dissolution.⁶¹⁷

La pierre fait tenir, dans l'espace de sa gangue et l'instant de sa contemplation, l'éternité de la matière : « Un démon perfide me souffle que les décrire équivaut à refléter un instant leur éternité. »⁶¹⁸ Placé au sein d'un ensemble paradoxal de forces pétrifiées, pris dans le vertige immobile des minéraux, le sujet se fait spectral, qui laisse en lui passer la matière dont il prétend se faire la voix ; le poète, saisi d'« une sorte d'excitation très particulière », « [se sent] devenir un peu de la nature des pierres », tente d'opérer un retour à l'insensibilité des choses, de renouer avec une littérale humilité, de se mortifier par le « silice-cilice »⁶¹⁹ pour approcher au plus près cette dissolution qui le fascine et l'épouvante.

D-Caillois scientifique ?

La pensée, l'esthétique de Caillois s'affirment : elles sont âpres, exigeantes, placées sous le signe du « vent d'hiver »⁶²⁰ ; elles postulent déjà qu'il

⁶¹⁷ *Id.*, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.171

⁶¹⁸ *Ibid.*, pp.171-172

⁶¹⁹ *Id.*, *Pierres, Œuvres, op. cit.*, p.1102

⁶²⁰ « "Le Vent d'hiver" dresse le portrait du "réfractaire", héritier de l'individualisme romantique, et lui assigne pour tâche de s'unir avec ses semblables sur la base d'affinités électives, dans le cadre d'une communauté fermée tenant tout à la fois de l'ordre monastique, de la société secrète et de la formation paramilitaire. Cette "communion des forts" trouvera d'abord sa fin en elle-même. Elle aura pour tâche de cultiver les vertus qu'implique sa propre cohésion (mépris, amour du pouvoir, et détachement). Mais une telle structure sociale est nécessairement vouée à la domination et l'on devine que Caillois lui réserve une finalité à la fois subversive et cathartique. Tel semble bien être le sens de la parabole hivernale qui conclut son article. "Le temps n'est plus à la clémence" annonce Caillois, et, à cette "société démantelée, sénile, à demi croulante", il promet un hiver superlatif, "arctique" – voire même glaciaire :

n'est rien de la nature ni de l'esprit qui ne s'inscrive dans une certaine continuité, qui n'entretienne, avec d'autres éléments parfois diamétralement opposés sur l'échelle des êtres et des règnes, certaines opportunités analogiques. Caillois inaugure ainsi cette passion conjonctive de sa pensée qui aboutira aux théories diagonales de la maturité et, selon ses propres termes, l'engageront, tel le fou du jeu, à traverser oblique l'échiquier des taxinomies, le tableau de classification des éléments. À la recherche, nous l'avons dit, d'un dépassement du cartésianisme qui n'est pas sans évoquer le « surrationalisme » bachelardien, Caillois se cabre déjà contre le « découpage parfois dangereusement parcellaire » du savoir qu'a institué le mouvement de spécialisation des sciences exactes. Science et lettres sont ainsi intimement intriquées, constituent deux méthodes pour atteindre à un même savoir, deux approches complémentaires, interdépendantes, d'un univers nécessairement fini – finitude du « répertoire des apparences » qui permet et justifie la pensée.

Nous avons dit que Roger Caillois usait, dans son discours, des méthodes et savoir scientifiques – qu'il en mésusait, en vérité, et les pervertissait, leur faisant servir un dessein qui leur était étranger, hostile quelquefois. Dès ses travaux sociologiques, Caillois se pare d'une scientificité qui le met à l'abri, pense-t-il, des incohérences d'une imagination toujours prompte, à cause du libre-arbitre, à sortir de la voie que lui trace la nature – une raideur du discours qui constitue le rempart que l'imagination érige contre ses propres débordements. La sociologie cailloisienne, à ce compte, est – comme le seront son entomologie ou sa minéralogie, par ailleurs – abondamment taxinomique, qui divise, classe et trie – non souvent sans pertinence ; elle est, avant tout, une

il pourrait s'agir d'une véritable saison géologique, d'une "ère quaternaire" avançant ses glaciers sur les démocraties d'avant-guerre. Discriminateur, ce grand froid historique, révélera la faiblesse des uns, qui *ne passeront pas l'hiver*, et la vigueur des autres, que tonifieront les "très basses températures". L'offensive du froid fera donc le tri dans la société. À l'image d'une communauté élective, elle agrègera les forts et rejettera les faibles. Et Caillois compte sur ce programme réfrigérant pour cristalliser les énergies... », Laurent JENNY, « L'hiver du sacré », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op. cit.*, pp.195-196

sociologie de la cohérence secrète, cette cohérence même « au profit de laquelle », prétend-il, « la logique a dû céder sur toute la ligne dans les sciences exactes »⁶²¹.

Caillois ne se prive d'ailleurs pas de vilipender l'étroitesse de la méthode scientifique : son orgueil, tout d'abord, d'avoir réponse à tout – orgueil que Caillois partage cependant – la lui rend suspecte ; si l'on veut comprendre cette première critique à l'aune du matérialisme cailloisien, il faut préciser que, pour notre auteur, la connaissance parfaite des mécanismes de l'univers n'est pas virtuellement impossible, si elle demeure hors de notre portée. En la matière, le tort de la science telle que l'envisage Caillois, une science positiviste, arrogante et, il faut le dire, déjà quelque peu datée au moment où il la dénigre, est, d'une part, de laisser accroire qu'elle élucidera le monde et que, d'autre part, pour ce faire, il lui faut se défier de la perception et ne travailler que sur un analogon mathématique de l'univers.

Outre son orgueil, c'est son hypertélie, dit-il, qui engendre l'impertinence de la science contemporaine, une spécialisation extrême qui stérilise la recherche et le discours scientifiques et qui conduit, croit-il, à s'en détourner. Caillois affirme ainsi que « presque personne ne peut distinguer ni même soupçonner la physionomie générale » de la connaissance scientifique, « l'image cohérente qui donnerait à l'ensemble unité et signification. »⁶²² C'est bien, après Husserl, une « crise des sciences européennes » que dénonce Caillois ; non seulement une rupture conflictuelle entre la perception et la science mais encore une myopie préjudiciable au savoir : « d'abord la cohérence », faut-il une nouvelle fois lire, au-delà des vérités singulières, la cohérence qui assemble ces vérités et qui se substitue à la Vérité que nul ne peut connaître. Les « sciences diagonales » dont il forme le projet, qui auront leur revue, *Diogène*, et à défendre lesquelles Caillois consacra quelques « plaidoyers », ces sciences qui se meuvent à la façon du fou

⁶²¹ Roger CAILLOIS, *Œuvres, op. cit.*, p.222

⁶²² *Id.*, « Nouveau plaidoyer pour les sciences diagonales », *Cases d'un échiquier, op.cit.*, p.54

sur l'échiquier de la nature et du savoir consistent d'abord, signe de « génie » dans « l'investigation » qui demeure « rigoureuse », à « emprunter ailleurs une méthode éprouvée ou une hypothèse fertile et à les appliquer là où personne n'avait jamais imaginé qu'elles pouvaient l'être. »⁶²³

Ces sciences, *affirme Caillois*, chevauchent les disciplines anciennes et les contraignent au dialogue. Elles tentent de déceler la législation unique qui réunit des phénomènes épars et en apparence sans rapport. Elles déchiffrent des complicités latentes et découvrent des corrélations négligées, en effectuant dans le commun univers des coupes obliques. Elles souhaitent et s'efforcent d'inaugurer un savoir où la témérité d'imagination s'exerce premièrement, avant d'appeler une sévérité de contrôle d'autant plus indispensable que l'audace s'est donné pour tâche d'établir des chemins de traverse plus hasardeux.⁶²⁴

Transdisciplinarité féconde, à n'en pas douter, et en quoi Caillois peut être reconnu comme précurseur d'une épistémologie qui nous est devenue familière ; mais transdisciplinarité « aventureuse », du propre aveu de son promoteur, en ce qu'elle repose tout d'abord sur un postulat que sa principale fin est de démontrer tautologiquement : « La nature est une, ses lois sont partout les mêmes, ou, du moins, accordées, cohérentes, se correspondant dans les différents règnes et aux différents degrés. »⁶²⁵ Aventureuse ensuite en ce qu'elle tâtonne à l'aventure, progresse au gré des aubaines, des rencontres, et non, comme nous le lisions, en suivant une « investigation rigoureuse » ; ces sciences diagonales œuvrent en vérité dans les marges, pour ne pas dire à partir des déchets de la recherche scientifique.

Ainsi, Caillois postule-t-il par exemple que « les caractères résiduels légitimement disqualifiés » des taxinomies scientifiques « donnent sûrement

⁶²³ *Ibid.*, p.54

⁶²⁴ *Ibid.*, p.59

⁶²⁵ *Ibid.*, p.54

lieu à des relations remarquables qu'il y a sans aucun doute avantage à déceler et à établir » et qui, « quoique laissées pour compte, [...] ne sont nullement insignifiantes », qui « pourraient s'avérer soudain décisives, se révéler non plus impasses et labyrinthes stériles, mais lignes de force et artères principales », tant « l'univers est rayonnant » et tant « il supporte toute sécante, médiane, corde et bissectrice. »⁶²⁶ Il n'est rien là que de fort juste et engageant, si l'on se souvient que l'analogie est fondatrice de toute pensée scientifique, et bien évidemment de la taxinomie. De même, rien que de très séduisant à imaginer qu'« entre les sciences de l'homme et les sciences naturelles [puissent] s'établir et se développer des échanges généreux. »⁶²⁷ Le *télos* de cette investigation diagonale, toutefois, ne peut manquer de laisser songeur, avec quelque aplomb que Caillois l'énonce : au-delà des « indéniables contrastes » qui distinguent les règnes, les espèces et les individus, l'investigation analogique devrait révéler un « dénominateur commun », si bien qu'« une théorie générale de la beauté dans la nature et dans l'art devrait normalement sortir d'un pareil élargissement du champ de la vision mentale. »⁶²⁸ Enfin, par prétérition rhétorique, Caillois réfute par avance la réfutation qu'il imagine que subira son hypothèse, empêchant par là même tout débat – et toute expérimentation :

Anthropomorphisme, s'écriera-t-on. C'en est justement l'inverse, car il faut prendre garde qu'il ne s'agit nullement d'expliquer à partir de l'homme certaines données énigmatiques qu'on constate dans la nature, mais au contraire d'expliquer l'homme, qui relève des lois de cette même nature et qui y appartient par presque tout en lui, à partir des conduites plus générales qu'on y rencontre répandues dans la grande généralité des espèces. Cette attitude conduit à varier considérablement les principes d'explication biologique et à tenir que la nature, qui n'est pas avare, tout autant que la survie poursuit le plaisir, le luxe,

⁶²⁶ *Idem.*

⁶²⁷ *Idem.*

⁶²⁸ *Ibid.*, p.56

l'exubérance, le vertige. De sorte qu'il semble légitime de briser le cadre de la lutte pour la vie et de la sélection naturelle, ressorts trop strictement et exclusivement utilitaires, et, en ce sens, contrairement à l'opinion accréditée, très étroitement anthropomorphes et dépendant d'une image passagère, localisée et datée que l'homme s'est une fois faite de lui-même dans des circonstances précises. Il est l'heure de faire appel à des « mobiles » tout aussi universellement impérieux, tels que la profusion, le jeu, l'ivresse, l'esthétique même, du moins le besoin d'ornement et de parure.⁶²⁹

L'hypothèse est séduisante, il est vrai, qui consiste à voir agir dans la nature les besoins et désirs qui animent la psyché humaine, qui déterminent l'organisation sociale ou les critères esthétiques ; mais cette hypothèse même repose sur le postulat indémontrable que « la nature n'est pas avare », postulat que nous avons déjà rencontré chez des auteurs bien plus anciens, postulat qui est une transposition de l'impératif de « dépense improductive », principe originel de la fête chez Caillois, postulat qui serait, à la limite, recevable en biologie – mais qu'il est justement très aventureux de voir à l'œuvre dans la croissance des cristaux ou dans la redondance des formes telles que l'auteur les perçoit et qui n'est jamais que subjective, intentionnelle. Aussi, c'est moins « au dialogue » qu'à la question que Caillois entend soumettre les disciplines constituées ; il les somme d'ouvrir leurs frontières, de lui accorder – car c'est une entreprise qui fit peu d'émules – de glaner selon son plaisir et de justifier leur bien-fondé au regard d'une cohérence qui surplombe et dirige leur discours comme leur objet.

Anne-Élizabeth Halpern, dans un article qu'elle publie dans l'ouvrage collectif intitulé *Diagonales sur Roger Caillois*⁶³⁰, dresse un portrait de ce dernier en « taupe de l'analogie » ; Halpern estime, à juste titre, pensons-nous, que «

⁶²⁹ *Ibid.*, p.57

⁶³⁰ Anne-Élizabeth HALPERN, « La taupe de l'analogie qui se croyait un papillon : Roger Caillois et la biologie animale », *Diagonales sur Roger Caillois. Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie, op.cit.*, pp.161 seq.

fasciné par la démarche expérimentale d'observation, [Caillois] l'est aussi par le discours d'autorité qu'il espère pouvoir lui emprunter. »⁶³¹ Pure posture rhétorique, juge-t-elle, tant de la science la « rigueur l'exaspère », tant l'expérimentation méthodique lui demeure étrangère, tant il possède une « vision faussée » de disciplines qui, contrairement à ce qu'il leur reproche, « ne prétendent pas à l'infaillibilité ». ⁶³² Caillois serait ainsi médusé et révolté par la science, dont il abomine et adore une irréfragabilité supposée, dont il espère parer ses textes, la profanant. Caillois use ainsi d'une rhétorique para-scientifique qui semble, de prime abord, suivre un raisonnement rigoureux ; mais qu'on ne s'y trompe pas : c'est en Terroriste qu'il œuvre, et la conclusion du discours est moins une déduction qu'un saut analogique que l'aveu de son audace et de son impossibilité doivent suffire à légitimer.

Dans un beau mouvement critique et, en homme intelligent qu'il est, *reconnait Anne-Elizabeth Halpern*, présentant l'approximation scientifique de ses propos, il dessine lui-même, en effet, les limites de ses développements, en particulier lorsqu'il procède à d'audacieux rapprochements. [...] L'énoncé de ses limites ne l'empêche pourtant pas de poursuivre ses parallèles osés mais scientifiquement infondés qu'il nomme lui-même « délires rigoureux » et « folies raisonnantes ». Il procède par hypothèses qualifiées de « folles », gouverné par « l'audace » et habité par l'insolence du « pari ». ⁶³³

Mais un oxymore ne suffit pas à résoudre l'ambivalence d'une attitude intellectuelle. Halpern souligne ensuite que, biologiste en chambre – comme il fut sociologue et minéralogiste, comme on est bien souvent poète –, Caillois, lorsqu'il s'intéresse à la mante religieuse, au fulgore porte-lanterne, au papillon, à la pieuvre ou au condylure étoilé, se réfère à des ouvrages surannés et, bien

⁶³¹ *Ibid.*, p.161

⁶³² *Idem.*

⁶³³ *Ibid.*, pp.162-163

souvent, peu rigoureux ; l'éclectisme des sources – il n'est jusqu'à Platon ou Athanase Kircher qui ne fassent autorité dans le discours cailloisien – n'est pas sans évoquer l'indifférence compilatoire des sommes antiques ou renaissantes, dont Caillois parfois se gausse mais qui traversent indubitablement toute l'œuvre et indiquent parfois une méthode, parfois un simple indice qui relance la réflexion. L'idée que l'erreur dise quelque chose de la vérité n'est pas absurde ; mais force est de reconnaître qu'il est fréquent à Caillois d'envisager l'erreur comme une vérité bafouée, mécomprise, où la symbolique coudoie et rudoie à l'occasion l'exactitude. Cette façon d'envisager les interprétations erronées, pré-scientifiques, des phénomènes naturels sur le même plan épistémologique que la description et l'analyse scientifiques laisse perplexe – et laisse surtout entendre que la cohérence doit toutes les contenir.

L'image, à ce titre, parfois essentielle dans l'argumentation cailloisienne, fonctionne dans les œuvres para-scientifiques de Caillois non comme simple illustration : « elle a ici valeur de preuve »⁶³⁴, elle constitue même volontiers l'irrécusable argument auquel renvoie l'auteur, comme si l'*enargeia* de la photographie de la protubérance du fulgore pouvait évacuer le soupçon de paréidolie et faire que l'insecte, en effet, porte une tête de crocodile – non que son espèce ait intentionnellement copié cette apparence terrifiante, mais le « masque » mimétique prouve une tendance irrésistible, dans un univers jugé fini, à répéter les mêmes formes. « L'ordre esthétique autonome » que Caillois postule, sur le simple soupçon d'une répétition des simulacres, le fait que l'univers rime en ses apparences parce que sa finitude l'y oblige et parce que la nature s'en amuse, semble ainsi une concession camouflée à la métaphysique ouvertement exécrée : le texte, infiniment, vacille au bord d'une croyance qu'il refuse de défendre mais dont le vertige le travaille : le dessein de la nature. Mais jamais Caillois ne saute le pas, s'il semble parfois prêt à le faire

⁶³⁴ *Ibid.*, p.167

ou regretter de ne l'avoir pas su. Le projet des sciences diagonales, à ce propos, tend à systématiser une intuition analogique qui, localement, peut engendrer une découverte mais qui, aspirant à la généralisation, devient irrecevable : la *libido sciendi* cailloisienne, sous le masque de la cohérence générale de l'univers, est guidée par cela même qu'elle reproche, fautivement d'ailleurs, aux disciplines constituées : un savoir total, sinon dans son détail du moins dans ses principes ; une clé universelle qui, en recourant à quelques tendances – mises en évidence par les sciences, humaines ou naturelles (que Caillois répugne à distinguer), par la littérature, la psychologie, etc. – expliquerait tous les phénomènes : un schibboleth dont ne rêve pas la science et qui appartient, de ce fait, à la métaphysique.

« Cette aspiration à un savoir total », qu'Anne-Élizabeth Halpern accuse après d'autres, après Caillois lui-même, « explique le goût qu'a Caillois de la classification, tout en se gardant de « l'esprit de système ». « Lui qui rêvait d'une « sorte de classification exhaustive » réunissant les pensées éparses « en une construction systématique », poursuit-elle,

voit une admiration méritée à Mendeleïev, ce chimiste qui a non seulement répertorié les éléments qui existaient de son temps mais a encore prévu ceux que la science découvrirait plus tard. Seulement, Caillois néglige les trans-uraniens par exemple, connus déjà dans les années soixante, et que Mendeleïev n'a pas envisagés dans son tableau. Autrement dit, il veut retenir de la classification périodique que le monde est « composé d'un nombre réduit de corps simples dont les combinaisons sont elles-mêmes en nombre étrangement limité ». L'idée est alléchante, mais fautive : les combinaisons sont illimitées et, contrairement à ce qu'affirme l'amateur de Mendeleïev, il y a plus « de deux mille espèces minérales recensées ».⁶³⁵

⁶³⁵ *Ibid.*, p.168

Caillois se sert bien de ce qui, dans la science, soutient des postulats que la science jamais ne sert à prouver ; par ailleurs, ses connaissances sont limitées, parfois fausses ; et s'il lui arrive parfois de reconnaître, notamment dans les textes dédiés aux minéraux, non son ignorance mais plutôt un certain dédain pour la connaissance scientifique, il ne s'y réfère pas moins constamment comme à une indiscutable objectivité de laquelle devrait s'extraire l'originalité de sa perception et de son explication, feignant même « d'oublier que toute classification est idéologique. »⁶³⁶

D'ailleurs, et nous n'aurons que trop souvent l'occasion de le remarquer dans l'étude des textes minéraux, le discours cailloisien est un discours de l'exception – ou de ce que Caillois « croit être exceptionnel (ainsi le comportement de la mante) »⁶³⁷ –, de l'hapax que, selon Halpern, « à la différence des hommes de science », il « surinterprète », et qui le fascine parce qu'il souligne les « limites de toute taxinomie établie », permettant à l'inquisiteur diagonal d'en proposer d'autres, tout à fait siennes, qui quadrillent l'univers en démontrant sa redondante cohérence, son harmonie répétitive.

C'est que la pensée para-scientifique de Caillois fonde ses taxinomies sur des analogies partielles, superficielles, sur des ressemblances apparentes et non structurelles : si la science repose elle-même sur le principe analogique, elle s'attache à révéler une parenté, rappelle Halpern, « qui ne peut être que fonctionnelle »⁶³⁸. Caillois est le premier à reconnaître, notamment dans ses méditations minérales, qu'il succombe au « démon de l'analogie », à la paréidolie, que sa pensée est avant tout lyrique, associative, qu'elle use naturellement du syllogisme, qu'elle plaque sur le réel un postulat de cohérence et de finitude ; mais, note Halpern, « l'analogie [...] prend la forme de

⁶³⁶ *Ibid.*, p.169

⁶³⁷ *Ibid.*, p.170

⁶³⁸ *Ibid.*, p.172

l'enthymème, syllogisme incomplet et tendancieux. »⁶³⁹ Caillois ne reconnaît et n'apparie que ce qui l'intéresse, que ce qui aime son imagination, que ce qui propose une énigme à son esprit – ou plutôt ce sur quoi son esprit peut projeter ses énigmes.

C'est pourquoi le texte cailloisien semble plus habilement rhétorique que pertinemment scientifique : les idées scandaleuses qu'avance Caillois valent toutes pour leur démonstration, souvent séduisante, véritable nasse logique dans laquelle le lecteur s'engouffre jusqu'à se retrouver face à une conclusion qui paraît généralement irrecevable, si elle intrigue ; c'est « parce que l'une des prémisses était fausse »⁶⁴⁰, nous dit Halpern ; c'est surtout parce que le raisonnement découle d'un axiome qu'il doit prouver, circulaire, tautologique : celui de la tautologie de la nature, qui répète inutilement (car elle n'est pas seulement soumise au principe d'efficacité, de congruité) des formes dont le répertoire est achevé. C'est « la condition de la pensée utile »⁶⁴¹, le secret de l'imagination et la légitimation des images poétiques. Le problème est bien d'ordre épistémologique : cherchant à expliquer l'instinct de l'insecte, les structures sociales, les mécanismes du camouflage et de la prédation, le principe de symétrie, la croissance des cristaux ou la genèse des formes, Caillois « joue sur des coïncidences qui seraient le fruit d'une « nécessité d'esprit », quand la systématique scientifique propose des corrélations arbitrées par la nécessité déterministe. »⁶⁴² Son propos, ses méthodes et ses intentions sont en vérité purement poétiques, s'il fait mine de vouloir fonder ses prétentions en science, s'il a besoin, pour s'intéresser à l'imagination et à la poésie, de les examiner avec

⁶³⁹ *Idem.*

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p.173

⁶⁴¹ « La condition de la pensée utile est que le monde soit fini. Or dans un monde fini et foisonnant, les choses se répètent et se répondent. Des cycles et des symétries, des homologues et des récurrences s'y laissent déceler. Il n'est rien qui n'ait sa place dans une ou plusieurs séries, rien qui ne possède quelque part son pendant et son double, le chiffre qui en ramène le pressentiment et la nostalgie. », Roger CAILLOIS, *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, p.71

⁶⁴² Anne-Élisabeth HALPERN, « La taupe de l'analogie qui se croyait un papillon : Roger Caillois et la biologie animale », *Diagonales sur Roger Caillois. Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*, *op.cit.*, p.173

une rigueur qu'il croit scientifique.

Les « sciences diagonales » qu'il invente sont ainsi le fruit d'une épistémologie poétique qui aboutit à déstructurer des disciplines qu'il entend faire dialoguer, les abusant plus qu'il ne les sert, les inféodant à une nécessité esthétique et morale. « Les flottements théoriques et épistémologiques que son œuvre multiplie dans le domaine des sciences de la nature seraient la marque de fabrique de l'écriture scientifique de Caillois qui reconnaît la distorsion qu'il a fait subir à la logique. »⁶⁴³ La scientificité revendiquée par Caillois n'est qu'un leurre, un simulacre, l'un des masques de l'écrivain, du poète qu'il n'osait pas vraiment être ; elle est enfin l'expression d'une volonté de puissance, la nostalgie d'une attitude prométhéenne à laquelle Caillois ne croyait pas mais dont il appréciait le prestige et l'énergie, dont il pensait que la coupe réglée à laquelle elle mettait le monde constituait l'une des preuves les plus éclatantes de l'illusoire pouvoir de l'homme sur la nature. C'est ce que révèle, en tout cas, le vertige taxinomique qu'engendre l'idée de la finitude du monde : « craindre le désespoir parce que l'homme serait impuissant dans un monde infini stigmatise son désir de pouvoir sur les êtres, vivants ou organiques » ; mais Caillois, selon Halpern, méconnaît en cela les pouvoirs de la science : la recension du monde ne fera pas de lui le « cleric » tout de maîtrise et de distance qu'il fantasmait avant-guerre et dont il a toujours conservé le désir, car « une classification scientifique n'est jamais un acte de pouvoir sur le monde : elle n'est que le tableau de l'état des connaissances au moment de son élaboration »⁶⁴⁴, un aveu d'humilité. C'est plutôt dans la « science de la perception » que Caillois trouvera sa voie, qui allie l'impersonnalité tant désirée de l'expression – qu'il cherchait dans le discours scientifique – à la reconnaissance du primat de la perception sur sa modélisation scientifique ainsi qu'à une volonté de classer les phénomènes du monde et de l'esprit.

⁶⁴³ *Ibid.*, p.185

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p.170

E- Caillois philosophe ?

« À aucun moment Roger ne s'est voulu philosophe », affirme son frère Roland dans les pages de la « Petite encyclopédie cailloisienne » qu'il lui consacre⁶⁴⁵, précisant néanmoins qu'« il n'a jamais voulu faire de la philosophie », comme il a toujours répugné à « faire de la » littérature, « dans la suite de la totalité de l'histoire de la philosophie ». Les obédiences le révulsent, et les écoles ; jamais Caillois ne s'en réclama, mais cette défiance même peut contribuer à définir les contours d'une silhouette idéologique qui jette son ombre sur le texte et, paradoxalement, en éclaire certains replis. Caillois « n'a pas toujours méprisé la philosophie » ni les « mot[s] de plus de quatre syllabes »⁶⁴⁶ ; son frère, spinoziste émérite, croit « qu'il la redoutait », comme il redoutait la littérature, « à la fois attiré et repoussé » par ces instances qui, il est vrai, acquièrent ainsi, gauche et droite, *fas et nefas*, une dimension sacrée. Roland Caillois juge cependant que ce désamour ne fut pas uniquement philologique : le vocabulaire seul de la philosophie moderne, allemande d'abord, en ses sophistications byzantines, en ses agglutinations intraduisibles, le caractère d'après lui spécieux du langage philosophique seul ne le rebuta pas : une tendance nette « depuis Hegel » à l'idéalisme du discours le fit s'éloigner de cette discipline dont le discours foisonne de « longs mots barbares sans assise expérimentale, sans épreuve de la raison et du cœur »⁶⁴⁷. Sauver les phénomènes, retourner aux choses mêmes ne va pas, chez Caillois, sans réclamer une transparence du langage, sans souhaiter une congruité ascétique entre le signifiant et le signifié. À ce titre, les métaphysiciens sont « gravement atteints » et le lexique philosophique n'a pas droit de cité dans l'œuvre cailloisienne : il est

⁶⁴⁵ Roland CAILLOIS, « Petite encyclopédie cailloisienne », *Roger Caillois, Les Cahiers de Chronos, op.cit.*, p.191

⁶⁴⁶ *Idem.*

⁶⁴⁷ *Idem.*

« le sida du langage et de la raison », « virus linguistique » devant « la prolifération » duquel périlite « l'immunité » de « l'organisme vivant du logos »⁶⁴⁸. « Je trouvais », dira Caillois dans son dernier ouvrage, « instinctivement dans la rigueur du langage une garde-fou salutaire contre la complaisance des idées. »⁶⁴⁹ La minéralité fantasmée d'une langue ascétique tente ainsi de contraindre la volubilité végétale d'une philosophie où les mots se déprennent des choses, où « l'univers sauvage est différé. »⁶⁵⁰ Nous verrons que la cosmétique du langage répète et assied le cosmos.

Ainsi, d'après le témoignage de son frère, Caillois a lu, hors ses cours de khâgne à Louis-le-Grand sous la férule de René le Senne, très peu de philosophie, si bien que ses goûts et ses dégoûts en la matière, jusqu'à « sa haine pour Hegel », ne furent souvent que de seconde main, issus de « morceaux choisis » ou « des conversations avec Georges Bataille », de « quelques visites au séminaire d'Alexandre Kojève »⁶⁵¹ ; pareillement, sa dilection éblouie pour la pensée chinoise classique – dont il fera l'une des assises de ses méditations minérales – naquit de compendiums. Ne nous méprenons pas cependant : la méconnaissance n'interdit pas la fraternité ; le refus de la philosophie n'empêche pas la spéculation. La pensée de Caillois, nous l'avons dit, n'est pas sans affiliation avec certaines doctrines antiques comme modernes, du stoïcisme à la *Naturphilosophie* romantique ; c'est justement dans la polymathie du philosophe grec, de l'homme de la Renaissance, dans la curiosité universelle des jeunes gens d'Iéna que l'inquisiteur diagonal reconnaît le destin du philosophe, à l'écart, à l'abri des méditations hasardeuses, insensibles, et d'une outrancière spécialisation.

Ce mépris affiché en posture, ce déni presque de la philosophie ne va pas sans occasions perdues ni ensemencements féconds. Ainsi, Roland Caillois

⁶⁴⁸ *Idem.*

⁶⁴⁹ Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.114

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p.164

⁶⁵¹ Roland CAILLOIS, « Petite encyclopédie cailloisienne », *Roger Caillois, Les Cahiers de Chronos, op.cit.*, p.191

déplore que son frère ait à peu près ignoré tout un pan de phénoménologie, dont l'œuvre de Merleau-Ponty, quand « un aspect important » de celle-ci « (sur le Visible) allait dans son sens »⁶⁵². Nous tenterons d'ailleurs d'avancer quelques preuves de cette parentèle ignorée, non pour le simple plaisir de voir resurgir le même, ni, espérons-le, pour succomber aux attraits d'une herméneutique hétérogène à l'œuvre qu'elle s'est choisie pour objet, mais, peut-être tout cela et un peu plus que cela, suivant la doctrine cailloisienne, pour faire jouer dans le texte les échos et les reflets. Bachelard et son surrationalisme constituèrent, nous l'avons dit, un moment – durable, polymorphe, renaissant – de la pensée cailloisienne. Le rationalisme que Caillois prétend pratiquer n'est pas « la dissipation du mystère mais la reconnaissance du mystère arraché à la nuit »⁶⁵³, vérité poétique mais aussi philosophique, tant ses « préoccupations constantes [...] ont toujours été celles-là mêmes de la philosophie »⁶⁵⁴.

1- Dans les marges

Caillois, jamais, ne se prétendit philosophe ; il en maniait pourtant les idées, en partageait les obsessions, « l'essence des choses, la totalité de l'univers, la liberté de l'homme, la morale, les dieux et pourquoi pas Dieu, en tout cas l'Absolu » ; il pratique enfin, « dans le sens aristotélicien le plus classique », une métaphysique sans arrière-monde, « à savoir une pensée qui s'avance plus loin que la physique »⁶⁵⁵. Il demeura cependant toujours « en marge de la philosophie », pour reprendre à notre compte le titre d'un article de Stéphane Massonet à qui ces paragraphes doivent beaucoup.

La « découverte de l'art » oblige le second Caillois, retour d'Argentine, à faire un point philosophique : la science n'est plus son lot, dit-il, qui l'a déçu :

⁶⁵² *Ibid.*, p.192

⁶⁵³ *Idem.*

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p.193

⁶⁵⁵ *Idem.*

elle est trop instable, trop étroite, ses démarches, ses protocoles, leur rigueur et leur peu de d'inventivité semblent décevoir Caillois – dont, rappelons-le, les puissances et périls de l'imagination constituent le centre de la pensée. Un autre pan du savoir, la spéculation philosophique, lui paraît suspect, en raison notamment de son vocabulaire. C'est l'heure où Caillois décide d'évoluer dans un entre-deux, dans un intermonde conceptuel, empruntant partout – et rendant peu, il faut le reconnaître, aux disciplines qu'il détrousse. Conjointement à ce « morcellement fondamental » de l'écriture et de la pensée, dont *Cases d'un échiquier* constitue l'emblème tapageur, la misologie cailloisienne s'affûte :

derrière cette mise au point à l'égard du langage philosophique, on découvre une pensée qui tente d'opérer une sorte de cristallisation, une pensée qui voudrait se rendre transparente à elle-même, et ce au moyen de ce qu'il conviendrait d'appeler « un bon usage des mots ». ⁶⁵⁶

Ce que Caillois abhorre dans le « vocabulaire merveilleux » de la métaphysique, c'est une asymétrie du rapport linguistique entre le signifiant et le signifié : selon lui, les pensées idéalistes recouvrent leur néant d'oripeaux criards, de mots qui étonnent, qui fulgurent, qui ne durent guère : ainsi en va-t-il du terme philosophique comme de l'image poétique : le plus neuf, le plus original, le plus inouï n'est pas appelé à durer. Une nouvelle audace la recouvrira – comme une avancée scientifique envoie aux oubliettes la précédente –, qui sera à son tour supplantée, sans que l'innovation lexicale ait pu dire quelque chose de la vérité du monde. Caillois, à cette époque et pour la majeure partie de sa vie, est hanté par le souci de durer, c'est-à-dire de s'extraire de l'histoire de la pensée et de l'expression, et par celui d'être juste. Seul le mot simple peut indiquer une pensée complexe et pérenne.

⁶⁵⁶ Stéphane MASSONET, « Dédale et cie : un parcours erratique en marge de la philosophie », *Diagonales sur Roger Caillois. Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie, op.cit.*, p.30

Assurément, Caillois est un penseur pour lequel le fond se livre essentiellement par la forme, pensant avant tout en styliste ou en poéticien. La condamnation du mot de plus de quatre syllabes atteste moins le refus de la *ratio* philosophique que celui de la rationalisation atrophiée qui circule sur une circonférence sans centre.⁶⁵⁷

L'ambition de Caillois est la totalité, la généralisation, le système cohérent, frère concurrent et complice de la cohérence naturelle : il lui importe alors de résoudre les oppositions, non pas dialectiquement, par une progression ascendante vers la raison supérieure, mais obliquement, surrationnellement, en faisant jouer ensemble les pôles opposés qui aimantent la raison. Il lui faut inventer un nouveau discours – ou plutôt, refusant le terme technique, à quelques exceptions près et quand il sert hors de son champ propre, il s'emploie à ramener le discours philosophique et le discours scientifique dans le domaine littéraire de l'essai, d'abord, puis du poème.

C'est que l'objet de la science diagonale surplombe ceux de la science et de la philosophie : Caillois « n'a cessé d'esquisser et de défendre un projet théorique assez fou, pour ne pas dire impossible, voire indéfendable en termes de philosophie ou de science, bien que parfois simulant les effets d'une science ou d'un système philosophique, et qu'il baptisa science ou logique de l'imaginaire »⁶⁵⁸. Mais ce projet, Stéphane Massonet le remarque, qui ne cesse de changer de nom, « phénoménologie générale de l'imaginaire, puis [...] sciences diagonales ou enfin [...] esthétique généralisée » – manœuvre conjuratoire, se pourrait-il, qui tente de prévenir l'« échec théorique » auquel il est voué –, ce projet réclame « une systématisation des approches de l'imaginaire », d'une « syntaxe de l'imaginaire » qu'il faut penser par rapport à la philosophie.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p.32

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p.33

Dès la rédaction de *La Nécessité d'esprit*, Caillois liquide la métaphysique ; il réitérera la purge après l'échec de son compagnonnage surréaliste et publiera, en préambule au *Procès intellectuel de l'art*, une « Décision préliminaire sur la métaphysique ». Caillois explique ainsi sa défiance : tous les systèmes métaphysiques reposent « sur la doctrine de l'unité essentielle et de la multiplicité phénoménale »⁶⁵⁹ ; l'unité de l'univers ne peut être appréhendée qu'à travers la « complexité concrète » de l'expérience ; cette expérience, qui ne révèle que l'unité de l'univers, est sans intérêt pour Caillois qui y voit un présupposé de sa pensée. La métaphysique est donc une vieillerie, un bibelot dont s'encombrent les songe-creux. Ce qui intéresse Caillois, ce sont les « conditions concrètes d'existence », quoi que cela veuille dire, et non l'unité qu'elles sont censées révéler, bien que celle-ci ne puisse être tenue pour fausse. Il conçoit alors le projet d'une « phénoménologie générale de l'imagination » dont le domaine est le résiduel, l'impur, l'hétérogène, les phénomènes ignorés par la science et les philosophies idéalistes. Il fonde, dans la foulée, un « Groupe d'études pour la phénoménologie humaine » et publie, avec Aragon, Monnerot et Tzara, l'unique numéro de la revue *Inquisitions*.

D'emblée, Caillois y affirme son programme sous le titre d'une orthodoxie militante, tandis qu'il fait sienne la dialectique bachelardienne du surrationalisme. Cette dialectique en appelle à une raison « turbulente et agressive », qui assouplit les cadres de la raison en dissolvant par osmose les oppositions logiques et épistémologiques qui circonscrivent et délimitent les champs du savoir. Plutôt que de dépasser l'antinomie en l'annulant par une synthèse de type hégélien, cette dialectique de la surraison travaille la perméabilité des frontières et les découpages du savoir.⁶⁶⁰

⁶⁵⁹ Roger CAILLOIS, « Décision préliminaire sur la métaphysique », *Procès intellectuel de l'art*, [1935], repris dans *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1974, p.39

⁶⁶⁰ Stéphane MASSONET, « Dédale et cie : un parcours erratique en marge de la philosophie », *Diagonales sur Roger Caillois. Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie, op.cit.*, p.36

Cette phénoménologie refuse l'identité mystique entre le sujet et le monde, postulant plutôt une continuité entre la nature et l'imagination. Le surrationalisme de Bachelard inspire la phénoménologie de l'imaginaire, qui opère « une synthèse à posteriori des données de l'expérience qui vise un équilibre osmotique entre la raison et le résidu irrationnel en livrant leur antinomie au jeu de leur perméabilité, en les frottant l'un contre l'autre (opération fondamentalement impure qui en appelle au pouvoir de contagion et d'expansion des oppositions), afin de dissoudre les résistances de l'obstacle épistémologique à partir de leur perméabilité réciproque. »⁶⁶¹ Autrement dit, sauf à périr, à renoncer devant ses limites endémiques, épistémologiques, la raison doit accueillir, *se frotter contre* les « éléments périphériques qui provoquent sa dissolution », comprendre l'irrationnel. En désirant jeter à bas aussi bien l'idéalisme métaphysique que l'autonomie rationnelle, Caillois construit sa phénoménologie de l'imaginaire sur les ruines de l'autotélisme et de l'intransitivité esthétiques. Il ne s'agit ni de prétendre que l'expérience esthétique révèle l'unité du moi et du monde, ni qu'elle se suffit à elle-même, n'exprimant qu'elle-même, hors du monde. Luciférienne, l'épistémologie et l'éthique cailloisiennes promeuvent une *libido sciendi* agressive et totalisante, qui absorbe toutes les méthodes, toutes les pratiques et tous les savoirs, les recueille et les fait jouer au sein d'un système où les contradictions non seulement abondent mais ne demandent pas à être résolues, puisque la cohérence de l'ensemble est indubitable.

Caillois évoluera par la suite vers une pensée de coloration stoïcienne dont nous avons déjà pu apprécier les contours dans son rapport à la nature. Stéphane Massonet, après Jean-Clarence Lambert, note que ce stoïcisme – ou néo-stoïcisme – est d'abord « cosmologique en ce sens où il repose sur l'image d'un univers

⁶⁶¹ *Idem.*

fini, dont les formes sont dénombrables ». ⁶⁶² Cette pensée analogique des correspondances, du reflet, de la redondance morphologique entre les règnes naturels justifie, d'une part, la constitution inattingible d'une syntaxe des formes, et, d'autre part, réforme le luciférisme d'avant-guerre. Il s'agit bien moins alors de dévoiler les secrets de la nature que d'en accuser le mystère : le sens, sa notion même, disparaît de l'épistémologie cailloisienne et la cohérence le supplée ; il n'est pas « raisonnable pour la partie d'expliquer le tout, et cela, à l'encontre même des déductions que Caillois pouvait espérer tirer de l'hypothèse de l'unité d'un monde fini » ⁶⁶³. La cohérence n'est pas un pis-aller, le pauvre butin d'une guerre lasse, mais offre à la pensée la possibilité de trouver son lieu, sa place dans l'échiquier. L'acédie qui s'empare de l'anachorète lui révèle la vanité du savoir – et toute l'importance du percevoir : dans la pierre qu'il contemple et qui, à l'aventure, lui renvoie son reflet, le poète prend le pas sur le savant, si ce dernier ne disparaît pas ; il semble en outre congédier définitivement le philosophe, dans la mesure où celui-ci mène une réflexion sur l'existence de l'homme, ce qui la précède et lui succède, sur le sens de son action et de sa parole. Rien ne paraît plus importer à Caillois que la mise en évidence d'une cohérence systémique du monde, du langage, de la pensée – et de l'œuvre qui les mime, qui les justifie tous. De toutes les influences, de toutes les disciplines, de toutes les écoles philosophiques qu'il a connues – mais parfois aussi de celles, nous le verrons, dont il n'avait qu'une connaissance marginale – Caillois synthétise une vision cosmologique qui met en évidence la profonde unité de la nature, de la pensée, de l'art... – vision très stoïcienne « d'un univers régi par la réciprocité interne d'un ordre structuré par le désordre » ⁶⁶⁴, d'une symétrie structurée par la dissymétrie. La pensée matérialiste de Caillois est très proche de celle, dont nous avons eu l'occasion de parler, de la cosmologie

⁶⁶² *Ibid.*, p.40

⁶⁶³ *Ibid.*, p.42

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p.43

stoïcienne : quel intérêt alors de penser le sens d'un univers régi, au cœur même de la matière, par des raisons séminales qui l'informent, un *pneuma* qui en commande l'expansion et la conflagration, l'ordre et le désordre, une *ekporôsis* qui n'y portera la mort que pour y signer le retour du même ? – un éternel retour dont Caillois a très tôt eu l'intuition par ses lectures nietzschéennes et qui culmine dans le mythe du Fleuve Alphée dont il fait la métaphore de sa vie intellectuelle est aussi celle de l'aventure humaine et du savoir : des choses aux choses par la « parenthèse » de l'écrit ?

Cette eschatologie poétique semble avouer la supériorité de la perception poétique sur la connaissance scientifique, la nécessité du moins de contrebalancer – suivant ainsi le mouvement de la nature, la tendance de l'insecte à l'inanimation, de la vie à régresser vers la mort – l'individualité acerbe du clerc luciférien qui associe savoir et pouvoir par l'effacement supposé du poète dans l'objet de son discours. Devant la matière et sa vérité infrangible, jusqu'au sujet doit s'effacer, se faire tout regard – bien que cet effacement n'aille pas sans son lot de paradoxes qu'il nous faudra évoquer. Nous disions : vérité ; mais, nous avons vu que ce concept n'opérait pas dans la pensée cailloisienne pour qui il est trop entaché d'une subjectivité louche. Il ne s'agit pas pour Caillois d'élucider un mystère, de remonter à la cause première, de rendre intelligible le phénomène mais de le montrer en vérité – comme on pourrait dire *en majesté* – dans son incontestable présence, dans toutes les dimensions, y compris imaginaires, qu'il occupe dans les sens de l'observateur. Le chemin qui mène à la pierre n'est pas scientifique, expérimental – si Caillois emprunte à son gré au vocabulaire et aux méthodes des sciences – mais esthétique ; les textes pétrés multiplient les points de vue, les interprétations de la forme, les explications rationnelles et irrationnelles pour qu'elles démontrent mutuellement leur inanité – et l'inanité d'un moi aussi fluent que les suggestions du cristal, que ses appels imaginaires. La vérité comme révélation du sens n'a pas de sens : toute *aletheia* est une *doxa* et Parménide avait tort de les opposer.

Ce qui se joue dans l'éthique esthétique cailloisienne, c'est le statut du sujet et celui de l'objet, du voyant et du vu, et la façon dont réciproquement ils se définissent.

2- Phénoménologie – l'épreuve des pierres

Caillois prétend, à la fin de sa vie et sous l'emprise des pierres, ressentir « une indifférence croissante qui tantôt [l']effraie et tantôt [le] soulage à l'égard de l'univers du savoir et de la réflexion », c'est-à-dire « pour l'approfondissement, pour la mise en ordre et pour la compréhension du savoir »⁶⁶⁵. Si l'*acedia* s'empare du Faust repentant et lui représente l'inanité du savoir, la vanité de la connaissance, c'est aussi par une espèce de contrecoup celle qui frappe qui a toujours vécu dans « la bulle », dans « la parenthèse » de l'imprimé, pour qui le livre était tout et tout le savoir dans le livre. La « cogitation », « ce bourdonnement mental », désigne pour l'auteur « une prolifération anarchique des idées : un pullulement que nulle régulation ne vient tempérer » et lui paraît « dans l'univers mental l'équivalent de la multiplication cancéreuse des cellules à laquelle, passé un certain seuil, aucun remède connu ne saurait mettre un terme »⁶⁶⁶. Caillois se veut-il législateur des idées, hygiéniste de la pensée ? Il déplore plutôt que cela soit impossible et que cette hygiène soit « sans doute pire que le mal ». Pourtant, « l'effervescence spéculative se développe sans l'amorce d'une responsabilité ni la crainte de la moindre sanction » ; le « caractère subversif » des idées ne l'intéresse pas : « c'est leur pullulement qui [l']inquiète » car il n'est « aucun moyen d'en freiner la progression » ni d'écarter le « danger d'un foisonnement qui constitue une menace croissante d'asphyxie, à la manière des herbes sauvages dans un jardin abandonné »⁶⁶⁷. « L'hypertrophie des

⁶⁶⁵ Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.161

⁶⁶⁶ *Idem.*

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p.162

idées »⁶⁶⁸, cette hypertélie mentale qui fait de l'homme lui-même une chimère propre à exciter le sentiment du fantastique naturel, est un péril nécessaire, un péril du moins auquel Caillois se garde bien de proposer une cure. Il reste sa déploration, et le regret, en philosophie comme en poésie, d'une défaillance de la responsabilité, de l'absence de toute déontologie imaginaire, idéale. L'homme est, dans la nature, une manière de nouveau riche dépourvu de manières, de morale, qui voue un culte superstitieux à la science, à la technique, à « la bulle ».

Je ne puis m'empêcher de conjecturer, *conclut-il ironiquement*, qu'il n'est que cette réussite insensée, lente, puis précipitée, d'un primate obscur pour avoir pu lui inspirer un goût désormais instinctif, c'est-à-dire à la fois salutaire et aveugle, pour les démarches de l'esprit et pour avoir suscité en lui cette crédulité à leur égard qui, par instants, m'épouvante et qui continue de me cabrer.⁶⁶⁹

Plus grave : la perception qu'a du monde l'« animal ambitieux », médiante, utilitariste, le coupe de la réalité des phénomènes. D'abord, « l'univers second, en partie réel, en partie fictif » de l'imprimé, du savoir constitué, institué, « finit par isoler l'homme de l'astéroïde de terre et d'eau d'où il émergea bon dernier »⁶⁷⁰ et l'infatue outre mesure. Ensuite, portant son regard sur le monde, l'homme, savant ou point, est entraîné à « n'y distingu[er] qu'un réservoir de matières premières offertes à sa discrétion, qu'un arsenal de forces dont il a conçu la possibilité et appris les moyens de se servir à sa guise ». Ainsi, l'homme « a si bien transformé le monde de ses origines qu'il ne l'atteint plus qu'à travers une enveloppe à la fois transparente et protectrice, qui constitue sa véritable résidence, un monde intermédiaire dont il se sait cette fois, et à juste titre, l'architecte et le maître »⁶⁷¹.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p.163

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p.165

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p.164

⁶⁷¹ *Idem.*

Il existe ainsi, dans l'œuvre de Caillois, un tournant phénoménologique, un retour à la perception qui tente sinon de conjurer du moins d'appivoiser le démon de l'imprimé, de fissurer la « bulle ». Si Caillois, dès l'époque du Collège de Sociologie, utilise le vocable, il ne définit jamais ce qu'il entend par « phénoménologie » – ni comment il conçoit qu'elle s'applique à l'imaginaire. Le terme, il est vrai, disparaît bientôt de son lexique, à mesure que la pratique d'une certaine phénoménologie s'installe dans le texte, jusqu'à surgir dans la poésie minérale comme l'une des idées directrices du style. La « science de la perception » dont Caillois fait de Perse l'inventeur, le modèle, le plus évident praticien, cette « science » à laquelle il s'adonne quand, vaincues ses longues réticences, il opère un retour à la poésie, cette « science » a quelque chose à voir, pensons-nous, avec certains courants phénoménologiques. Il conviendra ainsi, dans les paragraphes suivants, que nous tracions une esquisse forcément lacunaire des idées et des méthodes phénoménologiques qui intéressent le texte cailloisien, non tant pour jouer au jeu périlleux des influences que pour souligner des coïncidences, que pour mettre les textes à l'épreuve des idées et les idées à l'épreuve des textes, que pour tenter de mieux comprendre, enfin, l'agencement et la portée de ces derniers.

Le nom de phénoménologie subsume, sous l'unité apparente d'une même démarche, une assez grande diversité de doctrines. Philosophies de la perception, des grandes expériences de l'homme, les phénoménologies postulent d'abord que l'objet de l'expérience informe celle-ci, que le phénomène prescrit la perception que nous en avons et que l'étude de la structure de l'expérience que nous faisons d'un phénomène permet donc de comprendre quelque chose de lui. Ainsi, suivant Husserl, l'expérience d'un objet est spatiale, fragmentaire, successive et sommative ; les visions successives que nous avons d'un même objet spatial s'ordonnent de façon cohérente et se corrigent mutuellement pour fournir une expérience cohérente de l'objet. Puisque cette expérience se plie à un ensemble de contraintes qui forment sa structure, que cette structure est,

toujours selon Husserl, *a priori* tant c'est sa spatialité même qui détermine le caractère spatial de la chose observée, la comprendre c'est saisir ce que signifie être dans l'espace ; décrire la structure de l'expérience nous permettrait ainsi de mieux appréhender l'objet de l'expérience. Il est certain que ce postulat même présente un intérêt certain pour l'étude de la poésie descriptive de Caillois.

L'injonction husserlienne de « retour aux choses mêmes » – *Zurück zu den Sachen selbst* – formulé dans les *Recherches logiques*⁶⁷² naît d'une volonté de penser « tous les problèmes philosophiques [...] à partir de l'examen des vécus où nous affrontons leur objet », de s'opposer à l'édification de théories extérieures à l'expérience que nous avons du monde et de chercher dans le vécu que nous avons de celui-ci le sens et la structure de notre pensée à son sujet. Nous nous intéresserons particulièrement – et sans prétendre en maîtriser tous les aspects ni les enjeux mais seulement dans la perspective d'un rapport au texte cailloisien – aux phénoménologies husserlienne et merleau-pontienne. Ce que Hegel nommait phénoménologie était, en effet, une « science de l'expérience de la conscience » qui, dialectiquement, aboutit au « savoir absolu » qui confond être et pensée, objet et sujet. Ce n'est pas que cette pensée ne présente nul rapport à la pensée cailloisienne, notamment quand elle aborde la question du sujet ; mais nous avons préféré nous en tenir ici à la question de la perception du monde et de ses formes. Husserl, à ce titre, inaugure une démarche qui, rejetant les spéculations métaphysiques et présentant la philosophie comme « vision du monde » – *Weltanschauung* – s'accorde aux vues cailloisiennes. L'intention première de la phénoménologie husserlienne est de se constituer en « science rigoureuse »⁶⁷³ donnant accès à un savoir évident, qui ne présuppose rien, qui ne repose sur aucun postulat. Husserl, notons-le, forme ce projet qui surplombe tous les autres modes de savoir dans l'idée d'expliquer le sens du monde, notion

⁶⁷² Edmund HUSSERL, *Recherches logiques*, trad. Hubert ÉLIE, Lothar KELKEL & René SCHÉRER, PUF, 1962

⁶⁷³ *Id.*, *La philosophie comme science rigoureuse*, trad. Marc BUHOT DE LAUNAY, PUF, 1981

vaine dans le système de pensée cailloisien. La méthode cependant de la phénoménologie husserlienne, si les projets diffèrent, peut avoir influé sur la description poétique cailloisienne.

L'intuition, dans la phénoménologie husserlienne, est fondatrice, elle est « donatrice originaire », non seulement intuition du sensible mais de la catégorie et de l'essence de la chose perçue. L'être d'une chose n'est pas perceptible dans la chose qui se trouve sous les yeux du sujet : l'intuition empirique donne accès à l'individu, à la chose en tant que telle ; l'intuition catégoriale, quant à elle, donne accès à l'*eidōs* de la chose, à son essence. La « réduction phénoménologique » opère ce passage de l'individu à l'essence ; par le mécanisme de la réduction, la phénoménologie husserlienne devient un idéalisme (à première vue incompatible, à ce titre, avec le matérialisme cailloisien) : la perception ouvre sur l'idéation, sur un savoir descriptif du phénomène comme il s'offre à l'intuition catégoriale. Ainsi, la réduction permet le passage du fait, de l'événement particulier saisi par l'intuition empirique, à l'essence saisie par l'intuition eidétique.

La « variation eidétique » intervient alors, qui permet d'appréhender l'*eidōs* en le circonscrivant imaginativement ; l'imagination déforme la perception, lui fait subir une suite de variations qui explorent ses caractéristiques et le mettent à l'épreuve de ses limites. Les limites de la variation, au-delà desquelles se délite l'essence du phénomène, font voir cette essence par intuition eidétique. Ainsi, l'idéation, la pensée conceptuelle, selon Husserl, ne procède pas par induction empirique qui comparerait les données accumulées sur les phénomènes pour les définir les uns par rapport aux autres. La singularité du phénomène – comme l'infinie singularité de la pierre chez Caillois – suffit seule à définir son essence. Pour la phénoménologie husserlienne, l'imagination, la fiction aussi bien – et cela intéresse au premier chef Caillois – est, au même titre que la perception une « intuition originaire » en cela qu'elle autorise la « variation eidétique ». L'intuition eidétique est une fiction ; la connaissance, chez Caillois, et les modes

du savoir ne sont pas moins fictifs, tant que l'on considère que le savoir auquel la fiction invite diffère – non tant par sa vérité que par les méthodes qu'il emprunte – de celui à quoi ouvre la technique expérimentale.

Par ailleurs, l'expérience visuelle d'une chose spatiale – puisque c'est notamment sur les choses spatiales, sur les données visuelles du monde que se fonde le discours cailloisien, poétique et savant – est une succession d'esquisses, des multiples visions, des facettes que présente la chose et qui tournent dans l'esprit du sujet percevant. Ainsi, dit Husserl, les choses sont transcendantes en cela qu'elles ne sont pas évidentes, qu'elles ne se présentent pas nues, accessibles en une fois à la conscience, contrairement au « vécu » qui est toujours immanent à la conscience. La perception n'est pas une monadologie. Le vécu immanent et la chose transcendante diffèrent quant à leur mode d'apparaître à la conscience ; ainsi, la phénoménologie ne consiste pas à décrire la constitution des objets mais la façon qu'ont ceux-ci de se présenter à la conscience. On ne peut pas dire du discours cailloisien que la constitution naturelle, physicienne, biologiste, psychologique, sociologique, des objets intéresse, qu'il soit purement phénoménologique – de la même manière qu'il n'est jamais purement physicien, biologiste, psychologique, sociologique. Une phénoménologie impure – si tant est qu'il en existe qui ne le soient – traverse le discours, participe, concurremment à d'autres méthodes, à d'autres théories, à en pétrir la polymathie, à en forger l'hybridité.

La réduction eidétique suspend la « thèse du monde »⁶⁷⁴, c'est-à-dire l'attitude naturelle que nous adoptons face au monde des choses où nous nous percevons comme une chose du monde – la perception quotidienne que nous avons du monde et de notre vie dont la dissipation constitue, nous l'avons vu, l'un des ressorts du fantastique d'horreur cosmique. Cette *épokhè* met en lumière la différence essentielle de phénoménalité entre la conscience et le monde. Celui-

⁶⁷⁴ *Id.*, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, I, trad. Paul RICOEUR, Gallimard, « Tel », 1950, §45

ci étant l'ensemble des choses perçues et perceptibles dans toutes les dimensions, la « thèse du monde » que suspend l'*épokhè* est l'acte par lequel le sujet affirme l'existence du monde ; mais, selon Husserl, « toute chose donnée en personne peut également ne pas être »⁶⁷⁵ ; les choses du monde étant contingentes, seule « la thèse de mon moi pur et de mon vécu personnel »⁶⁷⁶ est nécessaire, irrécusable, immanent à la conscience même, se donnant à elle en elle et par elle de manière totale et immédiate, non par esquisses.

Le *cogito* husserlien fait de l'ego, « sphère d'existence absolue », le seul résidu de la suspension du monde. Toute conscience est conscience de quelque chose, et la pensée est faite de l'intrication de la pensée et de son objet ; l'ego contient virtuellement tous les étants du monde qui sont cibles d'actes de conscience ; la réduction phénoménologique opère une *épokhè* car elle réduit le monde à son phénomène, à sa manière d'apparaître à la conscience. L'acte perceptif d'un objet spatial exhibe non seulement les opérations de la conscience de cet objet, la noèse, mais encore la structure de l'objet spatial perçu, le noème, cible de l'intentionnalité de la conscience. L'essence du phénomène est extraite de la synthèse entre les étapes de la noèse et les qualités ontologiques du noème qui correspondent à ces moments.

La *hylè*, « chair du monde » comme le dira Merleau-Ponty, constitue la matière du phénomène observé, l'objet réel qui se distingue de l'objet intentionnel que vise et que constitue la conscience du sujet percevant. L'*épokhè* réserve l'objet réel pour ne conserver que l'objet intentionnel, immanent à la conscience, lourd du sens qu'elle vise. Le noème seul résiste à l'*épokhè*, c'est-à-dire l'objet perçu, immanent à la conscience mais que celle-ci ne contient pas réellement. La perception ne se réduit ainsi pas aux stimuli sensoriels car le sujet ne saisit jamais des stimuli mais des objets intentionnels, jamais la forme pure mais celle qui se dessine, pour lui, dans l'agate ou le radiolaire. On ne perçoit

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Ibid.*

jamais la *hylè* mais l'animation de la *hylè* par la noèse, c'est-à-dire le noème. La conscience n'est ainsi aucunement passive face au phénomène, elle n'est pas simplement « imprimée » par eux mais y appose sans cesse un sens.

La perception d'un objet spatial est, selon la théorie husserlienne, constituée par un flux de conscience dans lequel chaque perception partielle de l'objet, chaque acte de conscience s'inscrit de façon motivée : Husserl affirme d'ailleurs que « l'unité qui traverse le flux de conscience est une unité de motivation »⁶⁷⁷ ; aucune des perceptions partielles que le sujet a de l'objet n'est immotivée ni isolée des autres ; le flux de conscience est marqué par une dimension anticipatoire et chaque nouvelle perception infirme ou confirme cette anticipation, cet horizon de la perception. Un objet spatial possède également une dimension temporelle tant il est indéniable que sa perception doit durer ; la conscience constitue l'unité de l'objet en opérant une synthèse de recouvrement des différents moments de sa perception. Chaque perception partielle vient ainsi s'identifier avec l'horizon de la perception, infirmant ou confirmant l'intuition de la conscience. L'imagination, dont l'objet ne se situe pas dans l'espace-temps où prennent place les objets de la perception ou ceux du souvenir, est un acte de conscience hétérogène aux autres, constitué différemment.

Le concept de motivation de la conscience doit être cependant distingué d'une relation de causalité : ce qu'implique l'horizon intentionnel d'un acte de conscience motive les actes qui lui sont ultérieurs mais ne les implique pas inévitablement. La conscience constituante est donc, selon Husserl, un flux intentionnel clos, rapporté à un Moi qui n'est pas une substance mais un « rayon » qui traverse chacun des vécus. Le sujet percevant est « ego transcendantal », c'est-à-dire différent du Moi psychologique : il est antérieur aux relations au monde qui lui permettent de se définir comme une personne parmi les autres ; Husserl le définit oxymoriquement comme une « subjectivité

⁶⁷⁷ *Id.*, *Méditations cartésiennes*, trad. Emmanuel LEVINAS et Gabrielle PEIFFER, Vrin, 1934, §565, p.228

anonyme ». La conscience n'est plus le reflet passif du monde des phénomènes qui s'imposent à elle mais bien un acte toujours intentionnel, celui de constituer le monde perçu en un ensemble plus ou moins cohérent de significations. La phénoménologie husserlienne est un idéalisme transcendantal qui pense que le réel est constitué par l'activité transcendantale que déploie le sujet, sans toutefois que cette activité soit réfléchie ni volontaire mais intentionnelle.

Dans son dernier ouvrage publié en 1936, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Husserl prend acte de l'abîme qui sépare le monde reconfiguré par le discours scientifique et celui de la vie ordinaire des hommes. Les sciences ne font plus sens pour l'homme : « dans la détresse de notre vie [...] cette science n'a rien à nous dire »⁶⁷⁸. Le dessein de rationalisation du monde par les sciences s'est fourvoyé dans l'usage (nécessaire toutefois) du formalisme mathématique – mathématisation qui a bien fini par occulter que l'objet de la physique, de la biologie, etc. est bien le *Lebenswelt*, « le monde de la vie », qui nous est familier. Husserl désire surmonter cette crise des sciences au moyen d'une « question en retour » (*Rückfrage*), d'une mise au jour historique du mécanisme de l'obscurcissement produit par le discours scientifique, du divorce entre la perception sensible et la perception scientifique du monde. Nous ne nous étendrons guère sur cette « histoire transcendantale de la raison » qui passe en revue les avatars du *telos* rationnel car un tel objet est bien éloigné des préoccupations cailloisiennes, qui ne remontent pas aussi loin la chaîne des causes – et qui consiste *in fine* à montrer, pour Husserl, que la phénoménologie est l'aboutissement de cette histoire téléologique de la pensée. Le *Lebenswelt* cependant nous intéresse, qui fut dès les origines de la philosophie diffamé sous le nom de *doxa*, perception purement subjective et relative du monde, volontiers irrationnelle, préjugante – et qui toutefois demeure le terrain sur lequel la science fait croître ses vérités éternelles, objectives, car il s'agit du monde de la

⁶⁷⁸ *Id.*, *La Crise des sciences européennes et la Phénoménologie transcendantale*, trad. Gérard GRANDEL, Gallimard, 1976, § 2

communauté des hommes, de la rectification, de la validation de la perception, de la concordance des expériences : « la forme ontologique du monde est celle du monde pour tous »⁶⁷⁹. Le monde de la vie est formé des expériences concordantes et sédimentées de la communauté des hommes : la phénoménologie n'est pas un solipsisme, l'objectivité est une intersubjectivité. Le primat du sujet est ainsi atténué par l'importance de la communauté et la rationalité même ne se définit que comme la validation motivée par la concordance des intuitions, des noèmes. Le monde de la science n'est, malgré son hégémonie, qu' « un monde de substitution [...] dans une forme mathématique »⁶⁸⁰ ; la perception prime, dit déjà Husserl, sur l'axiomatisation et le monde de la vie joue un rôle de premier plan dans la constitution du monde de la science. Le gauchissement des méthodes et des objectifs scientifiques qu'opère Caillois dans son projet des « sciences diagonales » semble, quant à lui, une tentative de conférer un sens nouveau aux sciences, de renouveler le discours scientifique dans le sens d'une meilleure adéquation avec « le monde de la vie », de relancer, par l'emploi d'une dissymétrie forcenée, l'évolution de la science – si bien qu'il est tentant de voir en Caillois, rejeté par les poètes comme par les scientifiques, la victime consentie d'un sacrifice voulant assurer le dynamisme du savoir.

De Husserl nous passons à Merleau-Ponty, ignorant délibérément d'autres philosophes qui firent la phénoménologie, Sartre, Gadamer, Heidegger même, quoiqu'il eût été fécond de faire dialoguer angoisse, étrangeté et acédie cailloisienne. Maurice Merleau-Ponty, toutefois, comme chacun sait, place au centre de son œuvre deux éléments qui nous semblent pouvoir éclairer l'écriture cailloisienne : la question de la perception et le thème du visible. D'une part, Merleau-Ponty critique, à l'instar de Husserl, l'approche scientifique du monde et des mécanismes de la perception eux-mêmes en cela que la science n'admet

⁶⁷⁹ *Ibid.*, App. XX

⁶⁸⁰ *Ibid.*, §51

pas l'ambiguïté des choses et y préfère la pureté trompeuse de ses catégories⁶⁸¹. Caillois, quant à lui, tente tout au long de son œuvre de concilier ses bouffées taxinomiques et ses élans positivistes avec l'irrationnel et le subjectif. D'autre part, il fait valoir l'originalité de la perception qui se distingue de la compréhension, qui est pré-compréhensive. « Percevoir », affirme Merleau-Ponty, « n'est pas éprouver une multitude d'impressions qui amèneraient avec elles des souvenirs capables de les compléter, c'est voir jaillir d'une constellation de données un sens immanent sans lequel aucun appel aux souvenirs n'est possible »⁶⁸². Ainsi, « percevoir, dans le sens plein du mot, qui l'oppose à imaginer, ce n'est pas juger, c'est saisir un sens immanent au sensible avant tout jugement. Le phénomène de la perception vraie offre donc une signification inhérente aux signes dont le jugement n'est que l'expression facultative. »⁶⁸³ L'expérience perceptive est d'abord un irréfléchi : percevoir revient à éprouver la texture sensible qui se déploie avant toute connaissance : « pour que je reconnaisse l'arbre comme un arbre, il faut que, par-dessous cette signification acquise, l'arrangement momentané du spectacle sensible recommence, comme au premier jour du monde végétal, à dessiner l'idée individuelle de cet arbre »⁶⁸⁴. Un sens « irréfléchi » réside dans le sensible qui est antérieur à la généralisation, à la connaissance, au jugement, qui les précède et perçoit chaque objet dans son unicité. Le sensible qui confère leur « épaisseur » tant à « l'objet perçu » qu'au « sujet percevant » tisse les liens qui unissent le monde et la vie : « il est le tissu intentionnel que l'effort de connaissance cherchera à décomposer »⁶⁸⁵. Avant même que de chercher à connaître, que de produire un effort cognitif, le sujet est ontologiquement impliqué dans les objets de sa perception. Le caractère véridique de l'acte de perception ne saurait être mis en cause : la vérité, en effet,

⁶⁸¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, « Tel », 1989, p.18

⁶⁸² *Ibid.*, p.30

⁶⁸³ *Ibid.*, p.44

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p.54

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p.65

n'est pas élaborée par le sujet percevant, elle n'est pas le fruit d'un processus analytique mais s'inscrit dans cet acte qui découvre, avant tout discernement, le sens immanent au sensible. Cet acte de vérité est « la perception, au sens large, de la connaissance des existences »⁶⁸⁶. Merleau-Ponty médite non sur le morceau de cire mais sur la table :

Quand je me mets à percevoir cette table, je contracte résolument l'épaisseur de durée écoulée depuis que je la regarde, je sors de ma vie individuelle en saisissant l'objet comme objet pour tous, je réunis d'un seul coup des expériences concordantes mais disjointes et réparties en plusieurs points du temps et en plusieurs temporalités.⁶⁸⁷

C'est parce qu'il constitue le fondement de la connaissance que le sensible peut relier objet et sujet, monde et homme. Nous verrons que l'expérience caillolienne de la pierre n'est pas étrangère à ces considérations.

Merleau-Ponty pense, à la suite de Husserl, que la perception prime sur le mode scientifique d'appréhension du réel, qui se sert pourtant de la perception comme socle de ses connaissances. Un retour à la perception des phénomènes permettrait de mettre en évidence les limites de l'objectivité scientifique, de « rendre à la chose sa physionomie concrète, aux organismes leur manière propre de traiter le monde, à la subjectivité son inhérence historique, de retrouver les phénomènes, la couche d'expérience vivante à travers laquelle autrui et les choses nous sont d'abord donnés »⁶⁸⁸.

« Revenir à la perception comme à un type d'expérience originaire »⁶⁸⁹, c'est comprendre que le monde n'est jamais perçu, n'a jamais de sens que par rapport aux besoins, aux désirs du sujet percevant ; c'est pourquoi l'on peut affirmer que

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p.50

⁶⁸⁷ *Idem.*, p.50

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p.69

⁶⁸⁹ *Id.*, *La Structure du comportement*, PUF, 1990, p.236

« ce n'est pas le monde réel qui fait le monde perçu »⁶⁹⁰, car la forme matérielle est informée par le sens que lui fait porter le sujet, elle est lourde d'une signification qui structure le réel, positivement ou négativement. L'objectivation du réel par la science ignore le caractère profondément subjectif et évaluateur de toute perception ; l'irréfléchi de la perception résiste grâce à sa « passivité »⁶⁹¹ ; ainsi, la réflexion ne pourra jamais, selon Merleau-Ponty, recouvrir complètement cet irréfléchi et sa passivité essentielle, nucléaire, attache la conscience au monde, à l'histoire.

De même qu'être au monde ne peut se réduire à un ensemble de stimuli sensoriels ni, par ailleurs, à une pure idéalité, de même la vision n'est pas, d'après Merleau-Ponty, qu'une simple opération physiologique. Voir un objet, c'est entrer dans un horizon perceptif au détriment d'un autre et c'est aussi entrer dans une communauté de regards : « l'objet achevé est translucide, il est pénétré de tous côtés par une infinité actuelle de regards, qui se recourent dans sa profondeur et n'y laissent rien de caché »⁶⁹². Comme chez Husserl, la vision opère par esquisses ; Merleau-Ponty met cependant l'accent sur le rôle du corps comme « véhicule de l'être au monde »⁶⁹³, ce corps qui « fait le temps au lieu de le subir »⁶⁹⁴, qui « secrète du temps »⁶⁹⁵. Le caractère fragmentaire, schématique de la vision, la dissimulation de certaines faces de l'objet perçu permet de prendre conscience du corps dans le monde ainsi que du caractère polarisant de ce corps qui est ce à quoi l'objet se montre, ce vers quoi il tourne sa face. Le corps ancre la conscience dans le monde ; il est le « pivot du monde » et l'observateur sait ainsi « que les objets ont plusieurs faces parce qu'[il] pourrai[t] en faire le tour » ; c'est pourquoi il a « conscience du monde par le moyen de [son]

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p.97

⁶⁹¹ *Id.*, *Phénoménologie de la perception, op.cit.*, p.75

⁶⁹² *Ibid.*, p.83

⁶⁹³ *Ibid.*, p.97

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p.277

⁶⁹⁵ *Idem.*

corps »⁶⁹⁶. Dans le corps qui nous est donné, qui nous situe et nous engage dans le monde, se manifeste une synthèse ambiguë de deux existences, une existence personnelle et une existence impersonnelle, passive, qui soutient la première, ce qui rend impossible toute définition unitaire de ce corps qui ne se vit que par les expériences des objets intentionnels.

Dans *L'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty explore ainsi le mode d'apparaître des choses :

La même chose est là-bas au cœur du monde et ici au cœur de la vision, la même ou, si l'on y tient, une chose semblable, mais selon une similitude efficace, qui est parente, genèse, métamorphose de l'être en sa vision. C'est la montagne elle-même qui, de là-bas, se fait voir du peintre, c'est elle qu'il interroge du regard.

Que lui demande-t-il au juste ? De dévoiler les moyens, rien que visibles, par lesquels elle se fait montagne sous nos yeux. Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle. Ils ne sont même que sur le seuil de la vision profane, ils ne sont communément pas vus. Le regard du peintre leur demande comment ils s'y prennent pour faire qu'il y ait soudain quelque chose, et cette chose, pour composer ce talisman du monde, pour nous faire voir le visible.⁶⁹⁷

L'ouvrage critique la mathématisation du monde qui manipule celui-ci plutôt que de chercher à l'habiter, qui feint de méconnaître l'expérience usuelle que nous en avons – et préconise, de nouveau, un retour de la science au sensible, à la perception par le corps.

Le corps ne voit les objets que parce qu'il se tient parmi eux, qu'il est aussi visible que voyant ; la vision repose sur cette réciprocité, sur cette

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p.97

⁶⁹⁷ *Id.*, *L'Œil et l'Esprit*, 1964, Gallimard, « Tel », 1989, pp.28-29

« déhiscence »⁶⁹⁸ du corps qui voit et est vu. La subjectivité n'intervient pas dans le processus de vision du corps : il existe une visibilité anonyme qui circule des autres et des choses au corps percevant. Ainsi, « il n'y a pas ici de problème de l'alter ego parce que ce n'est pas moi qui vois, pas lui qui voit, qu'une visibilité anonyme nous habite tous deux, une vision en général, en vertu de cette propriété primordiale qui appartient à la chair, étant ici et maintenant, de rayonner partout et à jamais, étant individu, d'être aussi dimension et universel. »⁶⁹⁹ La « chair » est le lieu de cette visibilité anonyme qui, dépassant les concepts de soi et d'autrui, met en lumière la réversibilité du voyant et du visible et les relations qui se nouent entre les corps : « c'est cette Visibilité, cette généralité du Sensible en soi, cet anonymat inné de moi-même que nous appelions chair tout à l'heure »⁷⁰⁰.

Ainsi, nous aurons à évoquer l'absence, à première vue, du corps dans la vision, dans la perception cailloisienne – et ce thème de la disparition du corps voyant dans le milieu vu pourra être rapproché du fantasme du voir sans être vu, du mimétisme animal aux sociétés secrètes, des fantômes du XVe arrondissement à la disparition élocutoire du poète, fantasme très productif dans l'œuvre.

Nous pensons qu'il existe, chez Caillois, au fondement des textes qu'il dédie aux minéraux, une technique descriptive qui n'est pas étrangère aux propositions de la phénoménologie et notamment à la variation eidétique : toujours singulière et toujours déjà là, la pierre perçue et décrite, la pierre à laquelle Caillois applique et grâce à laquelle il enrichit sa « science de la perception » – l'évidence de la pierre propose au sujet une énigme. Qu'est-elle ? Comment saisir son *eidos* ? La description cailloisienne, scientifique et poétique, possède une dimension ontologique incontestable : en faisant varier les

⁶⁹⁸ *Id.*, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, « Tel », 1990, p.165

⁶⁹⁹ *Ibid.*, pp.187-188

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p.183

analogons des images reconnues dans la pierre, en tentant, tout à tour, d'y apporter une explication scientifique ou une interprétation poétique, le sujet en cherche le sens. Celui-ci n'est pas à comprendre comme la révélation d'une signification qui s'insérerait dans une téléologie générale de la nature – le matérialisme de Caillois lui interdit de penser le monde comme produit d'une intention orientée par une finalité ; le sens, dans l'univers cailloisien, est une cohérence, la révélation du tissage unitaire de la nature et de l'esprit qu'attestent sans dédit les images répliquées à travers les règnes, les supports, de la pâte minérale aux métaphores poétiques. C'est de cette cohérence que Caillois part et qu'il cherche à retrouver, à prouver, dans l'essence de la pierre : l'image réduite, fractale, de l'être du monde ; la « raison séminale » qui indique la cause première de la *phusis* ; l'ordonnement de l'univers labyrinthe où il est préférable à l'homme de trouver sa place que la sortie. Que le centre du labyrinthe soit toujours vide et interdit n'est alors pas tant un échec qu'un aveu d'humilité, d'une part, car les faibles ressources de l'homme ne lui permettent que de graviter infiniment autour de l'*adyton* de la nature ; d'autre part, c'est la confirmation que chaque objet, chaque étant, chaque forme n'a de sens que dans l'écho qu'il constitue à d'autres formes. Dans l'univers cailloisien, spéculaire, chaque être est une forme et chaque forme se définit par rapport aux autres, par rapport à ses « rimes » dans le poème du monde. La *causa causarum*, l'interaction complexe des lois de la matière, est inaccessible mais il importe seulement qu'elle soit pensable et que le sujet puisse la prouver indirectement en constatant la répétition des formes qui atteste la finitude, donc l'unicité, de l'univers, et justifie par là qu'il y applique sa sagacité, scientifique et poétique. Par ailleurs, nous le verrons plus avant, le sujet percevant lui-même, qui est le lieu où s'agrègent les formes de la nature que relaient celles de l'esprit, qui est le lieu de la cohérence, le sujet percevant, de prime abord effacé, camouflé derrière son discours et derrière les nécessités de la nature et de la pensée, se définit en fait lui-même dans les variations qu'il fait subir aux images, dans les comparaisons

qu'il établit entre elles, dans cette continuité générale qu'il arpente et cherche à publier. Alors, l'*eidos* de la pierre importe-t-il peut-être moins que la définition de la conscience qui la perçoit, la phénoménologie cailloisienne est-elle moins une ontologie des objets intentionnels que du sujet percevant.

Nous pensons donc des textes pétrés, comme Jean-Pierre Duso le pense du *Rocher de Sisyphe*⁷⁰¹ que Caillois publie retour d'Argentine, que Caillois y fait œuvre phénoménologique.

On sait quel parti Husserl pensait tirer pour la phénoménologie, *affirme en effet Jean-Pierre Duso*, des textes de fiction et de la littérature en général ; « la fiction, écrivait-il, est la source où s'alimente la connaissance des vérités éternelles ». L'imagination du lecteur phénoménologue peut en effet s'exercer à ces « images parfaitement claires » que l'artiste met au point, qui peuvent au même titre que les modèles engendrés par la géométrie conduire l'imagination dans sa recherche de la clarification et dans la transformation libre de ses propres données. Encore faut-il préciser que tout cela ne donne pas lieu au fonctionnement d'une fantaisie débridée ; les images produites ne peuvent violer les lois invisibles de la nécessité. Ce sont ces lois qui se révèlent, comme à contre-jour, aux créateurs comme aux lecteurs, à travers les variations que tente la littérature. Celles-ci n'ont donc pas en elles-mêmes valeur de cas ; elles ne doivent pas passer pour des données de fait, puisqu'elles sont assimilables à des essais en laboratoire, permettant à l'intuition de saisir les essences. Non pas positivement, mais par différence. À travers les variations littéraires, l'imagination fait l'essai de ce que telle essence « peut supporter comme changements sans cesser d'être elle-même ». Dans une telle perspective, l'essence joue comme résistance et la variation imaginaire, en tentant l'impossible, révèle la nécessité essentielle, car « la conscience d'impossibilité définit une condition de possibilité.⁷⁰²

⁷⁰¹ Roger CAILLOIS, *Le Rocher de Sisyphe*, Gallimard, 1946

⁷⁰² Jean-Pierre DUSO, « Rhétorique de la surchauffe et rhétorique sévère : à la recherche du lieu commun », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op.cit.*, p.185

Il est indéniable que Caillois s'intéresse avant tout au fonctionnement de l'imagination, qu'il manipule en pensée les données du monde, qu'il emprunte concepts et méthodes parfois hétérogènes, parfois nettement incompatibles, aux sciences et à la philosophie pour mettre le réel à l'épreuve de sa vision. C'est avec les pierres, véritablement, que son discours se dote d'une assise matérielle, que l'on perçoit, à l'origine et dans la progression de la description, une véritable manipulation d'un objet du monde ; il ne s'agit plus alors de réfléchir sur des données secondes – mœurs animales ou humaines, évolution des sociétés ou destin de la poésie – mais bien de percevoir, de voir généralement, un échantillon minéral. La poésie à laquelle cette manipulation donne naissance, elle aussi, semble « d'emblée phénoménologique », dans laquelle « l'imagination remonte par paliers vers le plus originaire. »⁷⁰³ La pierre propose une énigme : la genèse du signe qu'elle renferme ; le regard, le savoir, l'imagination et le discours s'appliquent à faire varier la perception de ce signe, jusqu'à buter contre ses limites, pour en découvrir la cause et, parfois, en subodorer la fin. Ce faisant, se frottant à l'ipséité de la pierre, la perception, le savoir, l'imagination et le discours, pense Caillois, révéleront quelque chose d'eux-mêmes, de leur fonctionnement, de leurs pouvoirs et de leurs liens, et de la cohérence où ils s'insèrent, où tout s'insère, qui est la fin dernière de toutes choses, l'ultime nécessité.

a- « Dédicace »

La « Dédicace »⁷⁰⁴ que Caillois place au seuil du premier recueil qu'il consacre aux minéraux nous permet d'appréhender l'objet de son discours, l'ambition qu'il lui assigne ainsi que quelques éléments de la méthode dont il se dote. Les pierres que le poète a élues sont humbles, « qui n'intéressent ni l'archéologue, ni

⁷⁰³ *Ibid.*, p.189

⁷⁰⁴ Roger CAILLOIS, *Pierres, Œuvres, op.cit.*, p.1037

l'artiste, ni le diamantaire »⁷⁰⁵, qui sont ignorées de l'artisan, de l'artiste et du savant. Pierres en déshérence, leur autoréférentialité ponctue le texte comme un gage de leur poéticité et de la sienne.

« Elles ne sont taillées à l'effigie de personne, ni homme ni bête ni fable »⁷⁰⁶, et l'épiphore établit leur innocence esthétique, leur ignorance de toute mimésis, de tout dessein artistique : « elles n'attestent qu'elles », « elles ne perpétuent que leur propre mémoire », « toujours dans leur vérité : elles-mêmes et rien d'autre »⁷⁰⁷. L'anaphore des paragraphes – ou sont-ce des strophes, des versets ? – suivants répond presque chiasmatisquement à cette autarcie minérale : répétant qu'il « parle des pierres », le poète entend montrer qu'il se saisit d'un objet presque incongru et, ce faisant, opère un geste poétique inattendu.

Cependant, au-delà de leur humilité – et grâce à cette humilité qui en détourne le commun – c'est l'antériorité, la précellence des pierres, leur dédain tranquille pour l'homme et ses œuvres, leur sérénité qui éclatent dans ce texte liminaire. L'ordre des choses est alors renversé et l'anthropomorphisme récusé : ce ne sont pas les pierres qui ne sont rien pour l'homme mais lui pour elles. À la fois irrémédiablement étrangères et inconcevablement fraternelles à l'homme et à son art, les singularités qu'elles présentent s'affirment, dont se saisit déjà « le démon de l'analogie – « de telle pierre pan de chevelure opaque et raide comme mèche de noyée, mais qui ne ruisselle sur aucune tempe, là où dans un canal bleu devient plus visible et plus vulnérable une sève » – et offrent un support à la rêverie sévère et savante que constitue la poésie : « Je parle des pierres algèbre, vertige et ordre ; des pierres, hymnes et quinconces ; des pierres, dards et corolles, orée du songe, ferment et image »⁷⁰⁸. Cette énumération désigne déjà la pierre comme *imago mundi*, miniature de l'univers et support d'une perception à

⁷⁰⁵ *Idem.*

⁷⁰⁶ *Idem.*

⁷⁰⁷ *Idem.*

⁷⁰⁸ *Ibid.*, pp.1037-1038

la fois myope et cosmique ; précieuse au poète qui, cherchant son essence, trouvera peut-être aussi celle de son discours, la légitimité et la « logique » de son imaginaire.

Le septième paragraphe achève d'opérer le renversement des valeurs et le décentrement du point de vue ; les pierres d'abord ignorées sont révélées par le texte, exhumées et érigées en objets de désir, en modèles pour l'homme – et pour le poème lui-même – qui « leur envie la durée, la dureté, l'intransigeance et l'éclat, d'être lisses et impénétrables, et entières même brisées »⁷⁰⁹, toutes qualités que Caillois réclame du texte.

Le dernier paragraphe dit quelque chose de la méthode et des ressources du poème : Caillois annonce que son discours se tiendra non seulement en marge de la science – « négligeant la minéralogie » – mais aussi, « écartant les arts qui des pierres font usage »⁷¹⁰, de toute modification apportée par l'homme à la pierre – bien que ces deux prétentions soient rapidement démenties par les textes qui composent le recueil, qui empruntent, à la recherche d'une solution au mystère de la pierre, au savoir minéralogique, à la cristallographie, mais font également place à des réflexions sur les représentations mythiques de la pierre, à des analogies picturales ou architecturales. Le poète, spectateur des pierres, expose en revanche un projet que l'on pourrait croire phénoménologique : atteindre à la vérité, remonter à l'origine « des pierres nues, fascination et gloire, où se dissimule et en même temps se livre un mystère plus lent, plus vaste et plus grave que le destin d'une espèce passagère »⁷¹¹. Ce mystère qui, comme celui de la Nature toute faite de ses voiles, est consubstantiel à la pierre, ce mystère qu'elle cache en l'exposant aux regards, est-il le sien propre, le mystère de son essence, ou celui de la fascination qu'elle exerce, par les signes dont elle témoigne, sur l'imagination du poète qui espère alors déchiffrer, par la pierre,

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p.1038

⁷¹⁰ *Idem.*

⁷¹¹ *Idem.*

sa propre énigme – ou bien encore un mystère qui la dépasse et qui dépasse son observateur, qu'elle indique et duquel elle fournit la clé : celui de l'univers ? C'est, nous le verrons, tout cela à la fois.

Par ailleurs, le mystère et sa résolution, quels que tous deux puissent être, ne semblent pas former l'essentiel de l'entreprise cailloisienne – ou plutôt sont voués à être dépassés, au terme de l'observation et du poème, par « plusieurs sérénités »⁷¹². Cette notion reparaitra souvent comme horizon de la pratique et du discours, « mystique matérialiste » et silence minéral. Le « mystère » qui émane des pierres et aimante l'esprit, qui suscite la *libido sciendi* et attise la fièvre analogique, est ainsi, dès l'origine, associé non tant à sa résolution qu'à l'extinction momentanée du désir devant son impénétrabilité, à une forme d'*acedia*. Les pierres portent à la fois le venin et la thériaque, seules elles possèdent le pouvoir de provoquer le désir de la connaissance et d'en proposer, certes momentanément, une échappatoire dans le silence, hors la parenthèse ; seules elles savent contenir la prolifération végétale de l'esprit. En tout cas, elles « sont le monde », confie Caillois, « dont tout le reste, l'homme le premier, sommes excroissances sans durée »⁷¹³ ; lieu de la résolution des doutes et des conflits, des antithèses qui fondent le monde et la connaissance taxinomique, « elles sont le feu et l'eau dans la même transparence immortelle »⁷¹⁴ ; elles sont l'origine et la fin des apparences, leur répertoire complet, et des périphrases et circonlocutions de ces apparences en quoi consiste la poésie.

Dans la « fascination » exercée par la pierre – œil, Méduse, ocelles, formes inexplicables, genèse inconcevable –, Caillois dit qu'« il [lui] a parfois semblé saisir sur le vif une des naissances possibles de la poésie »⁷¹⁵ ; la poésie naîtrait

⁷¹² *Idem.*

⁷¹³ *Id.*, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.127

⁷¹⁴ *Id.*, *Pierres, Œuvres, op.cit.*, p.1038

⁷¹⁵ *Ibid.*, note p.1039

donc de la sollicitation de l'esprit par le mystère des formes mais s'achèverait, en-deçà, au-delà ou en complément du savoir prométhéen, dans l'acquiescement à l'être de la chose. Cette remontée vers l'origine de la pierre, ce processus d'élucidation ontologique ne peut-il aboutir qu'au vide, au silence des origines ? La « Dédicace » qui semble faire des pierres, objets du discours, les destinataires de ce discours, soulève plus de questions qu'elle n'en résout ; quelle idée se former du projet cailloisien à la lecture de ce texte liminaire ?

b- « L'Apostat »

« L'Apostat », texte liminaire à un recueil postérieur, *Pierres réfléchies*⁷¹⁶, pourrait nous apporter quelque lumière. Caillois y désigne d'emblée les pierres comme « objets de contemplation, presque supports d'exercice spirituel »⁷¹⁷, précisant qu'il « ne [s']attache qu'à leur apparence, qui est d'elle à peu près tout ce qu'[il] sai[t] et tout ce qu'[il] en perçoi[t] »⁷¹⁸ ; cette assertion semble confirmer que le texte pétré participe d'un retour au phénomène, d'une entreprise de rédemption de la perception, d'une échappée à la parenthèse des idées qui oblitèrent le monde. Le poète se prétend d'ailleurs « porté à considérer chaque pierre comme un monde »⁷¹⁹, comme une réduction fractale de l'univers, non seulement parce que, « de l'atome à la nébuleuse, les modèles des deux infinis coïncident », mais surtout parce qu'« il existe des sortes de signatures des choses : des patrons à la fois divers et constants », des répétitions morphologiques et structurelles qui attestent que « l'univers est dénombrable » comme, circulairement, la finitude de l'univers suppose qu'« il faut bien » que ses aspects « se répètent »⁷²⁰. Ces déclarations confirment que ce n'est pas

⁷¹⁶ *Id.*, *Pierres réfléchies*, *op.cit.*, pp.9 *seq.*

⁷¹⁷ *Idem.*

⁷¹⁸ *Idem.*

⁷¹⁹ *Idem.*

⁷²⁰ *Idem.*

seulement une vérité sur elle-même ni sur lui-même que Caillois cherche dans la pierre mais bien l'unité du cosmos qui les comprend tous deux et que la pierre contient.

Comment procéder pour mettre au jour cette vérité ? « Je pars de l'objet », répond Caillois ; « j'y porte une attention soutenue, quasi lassante. Je ne prétends pas que je m'y abîme. »⁷²¹ Considérée comme telle – mais jamais uniquement pour elle-même, jamais sans être aussi indice, archive, témoignage d'autre chose que de son ipséité – la pierre soutient le regard du poète ; et s'il prétend ne pas s'y abîmer, c'est certainement que l'extinction de soi que lui procure sa projection, son assimilation à l'espace intérieur qu'il imagine de la pierre n'est pas définitive. Au départ, quoi qu'il en soit, l'esprit s'affronte à l'énigme et l'assaille d'analogies, au regret peut-être feint du poète qui n'oublie pas que, comme au temps de la querelle des haricots sauteurs, il cherche une solution et ne veut pas, dès l'abord, qu'on s'extasie : « Au moment où j'exige de moi un surcroît d'exactitude, une approche plus précise, je déteste encore plus les métaphores où je suis contraint, les glissements qui me sollicitent à forcer l'image et, partant, à la faire basculer dans l'insignifiance »⁷²². Mais qu'on l'excuse : ces expédients n'ont d'autre but que de « dénuder l'économie d'un tracé », de révéler « les lois » générales qui exhibent la « fratern[ité] » des signes qu'elles ont imprimés dans la matière inerte et des images qu'elles font surgir de la « méditation ». Ces lois de la matière et de l'esprit, cette solidarité des formes nées de la nature et de celles issues de l'imagination qu'essayait autrefois d'établir et de prouver la théorie des idéogrammes lyriques, ces règles du grand jeu poétique se donnent à lire dans la pierre ; permettent de lire la pierre ; justifient la poéticité du texte pétré ; mettent à nu la trame métaphorique de l'univers.

⁷²¹ *Ibid.*, p.10

⁷²² *Idem.*

La partition de *Pierres* fait soupçonner une progression, du moins un quadrillage : cédant à son démon taxinomique, Caillois semble vouloir épuiser le champ du savoir, comprendre tous les aspects des pierres. La mythologie ouvre l'ouvrage, et Caillois, à la manière des compilateurs encyclopédiques, de Pline à Athanase Kircher en passant par les auteurs des lapidaires médiévaux, en opérant un détour signifiant par la Chine qui offre l'essentiel des légendes rapportées et fournit, par ailleurs, à maintes reprises, un modèle au poète – Caillois, donc, rapporte laconiquement des mythes relatifs aux pierres. Ceux-ci, nombreux, divers, attestent d'abord de la fertilité de l'imaginaire minéral : la pierre a engendré son lot de fascinations ; en outre, l'on sait le statut que revêt le mythe dans la hiérarchie esthétique cailloisienne : expression littéraire pure, dans l'esprit d'un Caillois qui professait un dédain certain et paradoxal pour la subjectivité, dont la littérature n'est qu'une dégradation individuelle, idiosyncratique, le mythe émane de la culture et expose, plus nettement que tout autre texte, les ressorts naturels de l'imagination, qui est une loi générale plus qu'une aptitude personnelle. Ce catalogue de mythes, attribuant aux pierres des propriétés fabuleuses, est significativement placé en exergue, non tant, dans une perspective positiviste, pour représenter un progrès depuis la superstition jusqu'à la science que, croyons-nous, pour affirmer la totalité de la pierre, pour dire qu'elle contient tous les discours, qu'elle est le lieu de la cohabitation d'antithèses inséparables et fécondes, preuves de son dynamisme essentiel. Ainsi, l'erreur mythologique, erreur du point de vue de la science le plus souvent, quelquefois de la morale, cette erreur dit quelque chose de la vérité de la pierre. Les propriétés de la « pierre autoglyphe »⁷²³, par exemple, sont intéressantes : d'une part, la légende anonyme, comme Caillois, essaie d'expliquer l'énigme de la forme et de sa genèse ; qui ou quoi dessine dans la pâte minérale des formes achiropoïètes mais si proches de celles issues de l'art ?

⁷²³ *Id.*, *Pierres*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.1043

Comment comprendre que se livre dans la pierre l'ébauche d'un signe ? Est-ce là un indice de la *phusis* à l'œuvre, le produit lisible d'une « raison séminale » dont le mythe, avant Caillois, a eu l'intuition ? D'autre part, cette pierre qui s'écrit toute seule symbolise-t-elle le désir que le texte, à son tour, le poète laissant en lui passer la nature, soit achiropoïète ? Qu'il possède l'évidence de la pierre, soit à l'abri des faiblesses humaines qui risquent d'en gauchir le signe ? Qu'il fasse comme si l'auteur n'existait pas, « disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative » non aux mots mais aux choses ; que le style, comme celui de Saint-John Perse, poète modèle, en soit « essentiellement impersonnel » ; qu'il s'écrive sans le concours d'un sujet percevant et scripteur, qu'il s'écrive comme produit la nature ? Si ce désir est dangereux, il n'en est pas moins tyrannique.

La pierre autoglyphe, enfin, possède une étrange propriété : « Si un eunuque en rencontre une, il n'a plus de répugnance pour sa castration et la supporte désormais avec intrépidité. Mais cette trouvaille est fort rare. »⁷²⁴ Suivant son modèle, se plaçant sous ce patronage légendaire, Caillois, ayant élu les pierres pour support de ses méditations et de sa poésie, semble vouloir étouffer la répugnance qu'il ressent autant pour sa stérilité poétique que pour l'abandon de cette stérilité ; le talisman minéral conjure l'idéogramme de la « femme fatale », de la lascivité végétale et ogresse de l'imagination.

De même que la légende de la pierre autoglyphe procure une résolution mythique au conflit intime qui agite le poète et le cabre volontiers contre sa propre tentation poétique, de même la « pierre obsidienne »⁷²⁵ examine-t-elle la place de l'auteur en son texte. En effet, les « miroirs » qu'on en tire « reflètent l'ombre plutôt que l'image des êtres et des choses »⁷²⁶. Ce jeu de reflets fantomatiques, thème assez productif dans la poétique minérale de Caillois, met en scène allusivement le problème de l'effacement et du surgissement du sujet

⁷²⁴ *Idem.*

⁷²⁵ *Ibid.*, p.1042

⁷²⁶ *Idem.*

dans la pierre et dans le texte. Si la démarche cailloisienne a quelque chose à voir avec la phénoménologie, l'on peut interroger sa dimension ontologique : quelles « ombre[s] » la pierre révèle-t-elle, et le texte à sa suite ? S'agit-il du reflet de l'essence du phénomène, fatalement inaccessible, au seuil duquel le poème doit bien souvent s'arrêter, renoncer à poursuivre son entreprise d'élucidation ? S'agit-il, pas concurremment mais concomitamment, du reflet d'un ego qui se mire dans son regard, d'un sujet qui examine et s'examine dans la pierre, qui n'est plus le Moi psychologique mais l'ego transcendantal au sens husserlien ? S'agit-il enfin de la métaphore pour un mode de connaissance du monde et de soi « par les gouffres », par les ombres, médiat et déformant ? ou du mode de connaissance du mode de connaissance lui-même, d'une réflexivité cognitive, d'un savoir qui s'examine sans cesse et ne cesse de douter ? Tous ces thèmes se trouvent au cœur de *Pierres* et peut-être cette simple mais étonnante légende les annonce-t-elle énigmatiquement.

La deuxième section du recueil s'intitule « Physique » et consiste en une analyse des structures, des motifs récurrents selon lesquels Caillois envisage de classer les formes minérales : d'abord, une « Morphologie générale des minéraux » annonce que le projet de cette partie consiste à découvrir « les origines de la beauté des pierres »⁷²⁷, du moins à en ébaucher le programme. Ainsi, Caillois « imagine une quête ambitieuse qui, loin de se contenter d'objets de rencontres », contrairement à la façon dont lui-même procède explicitement, « s'efforcerait de réunir les plus remarquables manifestations des forces élémentaires, anonymes, irresponsables qui, enchevêtrées, composent la nature »⁷²⁸ ; l'épithète « ambitieuse » paraît, à ce titre, franchement euphémistique, qui qualifie une nomenclature raisonnée (comme Caillois les affectionne) du répertoire entier des formes naturelles... Ce qu'il est important de relever est, d'une part, que ce répertoire est tout entier contenu dans les

⁷²⁷ *Ibid.*, p.1044

⁷²⁸ *Idem.*

pierres, idée récurrente de Caillois selon laquelle le règne minéral constitue l' « archive suprême » de l'univers des formes : « Ces formes sont d'avant l'histoire, d'immémoriale seigneurie »⁷²⁹, dont la géométrie « anticipe Pythagore et Platon »⁷³⁰ ; d'autre part, cette « quête » dont Caillois n'ébauche que le programme sert de caution scientifique à une œuvre qui, si elle use du savoir constitué, demeure essentiellement poétique, esthétique ; cet « argument » liminaire aux premières observations véritables des minéraux assure donc comme un garde-fou – ou une caution – à l'imagination ; enfin, Caillois réaffirme dans ce court avertissement le décentrement de son discours : l'apanage de l'homme réside dans le choix ; l'ordre, la mesure, la mathématique même, et surtout la beauté ne sont pas de son fait : il réfute l'anthropocentrisme de l'appréhension de la nature et se place du point de vue des pierres, y compris dans le champ esthétique : « Peut-être n'est-il pas de plus sûrs modèles de la beauté profonde que les formes émergées des grandes acrimonies. »⁷³¹ Fraternelle du poète jusqu'en ses « acrimonies » esthétiques, la pierre garantit le discours – qui suivra « trois sources différentes » de la beauté : « les forces d'usure, les forces de rupture, la naissance de l'ordre ».⁷³² C'est le plan que suivra ce chapitre : « Usure », « Rupture », « Ordre : le cercle », « Ordre : l'angle » à quoi s'ajoute un « Hors-série », rare et puissamment évocateur, « L'eau dans la pierre ».

De la physique, l'ouvrage passe à la « Métaphysique », recueil de fables chinoises – car c'est décidément, en matière minérale, la référence de prédilection de Caillois – qui évoquent l'entrée dans la pierre, le voyage immobile de l'observateur des pierres qui, « dans ces asiles où rien ne saurait l'atteindre ni le troubler », se fait, pour un instant paradoxal, « immortel,

⁷²⁹ *Ibid.*, p.1046

⁷³⁰ *Idem.*

⁷³¹ *Idem.*

⁷³² *Ibid.*, p.1044

silencieux, insensible, à la façon des pierres »⁷³³. En fait de métaphysique, c'est plutôt sa « mystique matérialiste » que Caillois illustre ici : « Les subtilités des théologies, les apories de la métaphysique, les promesses de délivrance ou de félicité n'ont pas d'autre embouchure que cette vacuité consentie. »⁷³⁴

Suit « Morale », quatrième partie du recueil, où l'auteur médite sur l'« intervention de l'homme » sur la pierre, qui la fait « contre nature » : pierres dressées, où l'industrie de l'homme, son labeur, son intention, sa volonté de signifier et de durer se résolvent en une monstration, une mise en exergue, une extirpation de l'insignifiance de pierres autrement intouchées. Cette morale, celle de la responsabilité esthétique que l'homme assume envers la pierre qu'il élit mais ne grave pas, anticipe le geste cailloisien, qui certes ne se borne pas à montrer mais duplique aussi par la parole des pierres qu'il ne modifie pas physiquement. « Rarement tant d'ingéniosité, tant d'énergie, furent gaspillées pour un bénéfice, de toute évidence, aussi métaphorique et déraisonnable. »⁷³⁵ La « dépense improductive » qui joue ici, et qu'accentue peut-être « quelque aveugle surenchère »⁷³⁶, fait de ces monolithes que l'homme élève – sans y graver nul signe car leur érection est tout le signe – à sa ressemblance, la préfiguration de tout geste esthétique, collaboration entre l'homme et la nature – « le premier témoignage d'une ambition obscure » par laquelle « des stèles difformes inaugurent l'histoire entière de [l']espèce »⁷³⁷.

Enfin, « Testament », dernière partie de l'ouvrage, qui consiste en deux textes, « Soleils inscrits » 1 et 2, que nous commenterons plus loin, doit être compris de façon polysémique : ce sont les dernières paroles de l'auteur, fin du recueil et volonté dernière, exposition de la « mystique » qui lui procure, par la contemplation de la pierre énigmatique, l'effacement de soi, l'indistinction de la

⁷³³ *Ibid.*, p.1070

⁷³⁴ *Idem.*

⁷³⁵ *Ibid.*, p.1073

⁷³⁶ *Idem.*

⁷³⁷ *Ibid.*, p.1074

totalité, le silence qui est peut-être l'ultime vérité de la parole poétique. C'est encore le témoignage de la pierre, qui atteste les formes du monde qu'elle renferme toutes, qu'elle a toutes anticipées et que son antériorité accrédite. Les soleils qui s'inscrivent dans la gangue minérale érigent la pierre en *imago mundi*, en font une réduction de cet univers fractal dont la tâche du poète est d'indiquer partout la cohérence morphologique. La pierre ainsi, à la fin du recueil, de cryptique est devenue éloquente : elle renferme la clé du code de l'univers ; pierre de Rosette, elle met en évidence les lois et le répertoire morphogénétiques de l'univers.

Comment comprendre la structure du recueil ? Est-elle signifiante en elle-même ? Met-elle en évidence une circularité du discours, depuis le mythe impersonnel jusqu'au témoignage anonyme de la pierre à qui il répond ? Sa composition mime-t-elle celle des ouvrages encyclopédiques, compilations peu discriminantes, de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance ? Déclare-t-elle une volonté d'épuiser littéralement les champs du savoir minéralogique, jusqu'à l'extinction de la *libido sciendi* devant l'*enargeia* de la pierre, au-delà de toute spéculation, jusqu'au dévoilement de la vanité intrinsèque au savoir, jusqu'à l'*acedia*, jusqu'à l'extinction mystique ? Cela ressemble-t-il à une démarche phénoménologique, à une variation eidétique à l'échelle de tout l'ouvrage ? Laurent Jenny, dans un article que nous avons déjà cité, distingue dans la structure du *Rocher de Sisyphe* deux parties, l'une « fictionnelle ou symbolique » et l'autre « théorique-critique »⁷³⁸ ; une telle bipartition, si elle est moins nettement délimitée, semble aussi lisible dans *Pierres : Caillois se livre*, dans la première partie de « Physique », dans « Métaphysique » comme dans « Morale », à des réflexions qui dépassent les limites de l'ekphrasis minérale et traitent de la structure de l'univers, du statut de l'homme et du destin des arts. Jenny remarque en outre que la partie fictionnelle « procède bien de la variation

⁷³⁸ Jean-Pierre DUSO, « Rhétorique de la surchauffe et rhétorique sévère : à la recherche du lieu commun », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op.cit.*, p.186

eidétique », tandis que « la seconde adopte une démarche parallèle mais sur le mode réflexif »⁷³⁹. Cela signifie que, dans les parties mythologique mais surtout poétique – c'est-à-dire dans les textes pour lesquels la pierre singulière ne constitue pas seulement l'embrayeur, la semence, mais le fond ou l'horizon du discours –, Caillois, en faisant subir à la perception sensible du spécimen des variations imaginaires, en l'assaillant d'analogies, en manipulant sa structure et en interrogeant les signes qu'il y décèle, éprouve sa résistance ontologique et tente, « comme à contre-jour »⁷⁴⁰, d'en saisir l'essence – ou plutôt, et cela constitue une limite à la phénoménologie de son discours, de saisir non tant l'essence du phénomène singulier que la cohérence dans laquelle il s'inscrit, que la « chair du monde » que ne saurait saisir un sujet animé d'intentions, que la « raison séminale » dont le phénomène singulier ne livre que des indices épars et trompeurs. Quoi qu'il en soit, nous pensons – ainsi que le dit Jean-Pierre Duso de la composition du *Rocher de Sisyphe* – que celle de *Pierres* « montre que la perspective est d'emblée phénoménologique, que l'imagination remonte par paliers vers le plus originaire. »⁷⁴¹

« Quartz fantôme »⁷⁴², par exemple, peut se lire comme une métaphore de la « remontée vers l'origine », vers l'essence. La croissance du cristal y est décrite comme germinative, comparable aux « couches de l'aubier »⁷⁴³, gardant trace des étapes du développement, des états intermédiaires de la forme que suit sa description de la pierre ; cependant, la croissance – comme la description qui l'imité – gravite autour d'un « centre inaccessible »⁷⁴⁴. Ce motif du centre absent ou vide ou inconnaissable reparaît assez fréquemment dans le discours pétré ; il soulève d'ores et déjà quelques questions. Dans l'effeuillage de la pierre, dans

⁷³⁹ *Ibid.*, p.187

⁷⁴⁰ *Idem.*

⁷⁴¹ *Ibid.*, p.189

⁷⁴² Roger CAILLOIS, *Pierres, Œuvres, op.cit.*, p.1060

⁷⁴³ *Idem.*

⁷⁴⁴ *Idem.*

cette description à-rebours des stades de sa croissance, l'absence de centre – ou plutôt son inaccessibilité – signe-t-elle l'échec de l'entreprise ? ou signifie-t-elle qu'il est vain de chercher au centre des choses leur vérité mais plutôt dans les connexions qu'elles établissent entre elles, non dans leur unicité mais dans les analogies qui les tissent et qui assurent leur unité avec le tout ? La connaissance d'une chose par le reflet qu'elle jette sur une autre ou sur une autre forme d'elle-même – « on dirait les reflets qui décroissent et s'estompent d'un objet pris entre deux miroirs affrontés »⁷⁴⁵ – rappelle cette courte notice consacrée à la pierre obsidienne que nous évoquions : ce que perçoit l'observateur, ce ne sont que les « simulacres » et « effigies » que crée son observation – que les variations imaginaires qu'il fait subir à la pierre ; l'essence, elle, qui ne varie pas, ne se livre pas pour autant. Mais il n'est pas sûr que les termes « simulacres » ou « effigies », courants sous la plume cailloisienne et qui rappellent le masque et le mimétisme animal qui aimantaient les réflexions du jeune chercheur, soient connotés négativement : tout, dans la nature selon Caillois, tend sans doute à être simulacre d'un sens (d'un centre) absent. Quand le texte prétend écarter les « vaporeux suaires successifs »⁷⁴⁶, le thème de la mort surgit, qu'annonçait le titre fantastique : morte avant la vie, antérieure à la vie et à la mort même, la pierre constitue cet accroc naturel aux lois de la nature, qui a crû sans avoir vécu, qui est passée sans avoir péri. Elle est peut-être le fantôme de la *phusis*, cette trace d'une raison que la raison humaine ne peut saisir, si elle chemine quelque temps le long de la chaîne causale.

Successivement « mues » puis « voiles » puis « suaires », les formes répétées du vide central – l'« aiguille de quartz habitée par sa propre effigie » est « scandée dans son épaisseur par l'épure répétée de sa forme »⁷⁴⁷ – disent que l'on s'éloigne de la vie à mesure que l'on s'approche de la vérité, que la vérité

⁷⁴⁵ *Idem.*

⁷⁴⁶ *Idem.*

⁷⁴⁷ *Idem.*

est interdite au vivant car elle est au passé ; elles évoquent également ce voile, celui de la Nature, celui de Calypso, qui voile et ensevelit, et en quoi réside tout le secret. « Clarté » et glace, « névés », « limpidité d'une geôle étincelante »⁷⁴⁸, « que givre [la] pâleur » des spectres cristallins, les visions se superposent tandis que l'œil, dont rien dans cette transparence ne peut arrêter le regard, pénètre au cœur du cristal : la vérité qu'il ne peut appréhender est cette illusion centrale, cet *adyton* limpide, ce saint des saints que sa clarté rend invisible et autour de quoi l'esprit n'en finit pas de « divaguer ». Dynamisme figé, expansion paradoxale, apparences qui dérobent un germe indécidable, interdit, la pierre est hantise d'elle-même, des forces et des lois qui régissent le monde : si elle est bien archive, c'est avant tout des transformations, des états de la matière, de la genèse et de la répétition des formes – et le secret de son être est dispersé dans sa périphérie, dans les avatars de sa croissance.

Transparente mais spéculaire, elle publie en outre le scandale d'un « développement personnel qui obéit [...] à l'impérieuse fatalité d'un germe »⁷⁴⁹ : en cela, c'est aussi son image, ou plutôt son masque – et c'est aussi l'empreinte de son texte – que le poète gyrovague ne cesse de circonscrire.

Quant au « Béryl blanc »⁷⁵⁰ que Caillois expose aux regards de notre imagination – et qui reparaîtra dans *Pierres réfléchies* –, il organise aussi sa forme autour d'une absence que comble la fantasmagorie : les simulacres nés d'un esprit qui tente toutefois de se soumettre au contrôle des lois naturelles travaillent à compléter la perception. Dans la pierre, présence et absence sont toutes deux illusoires :

Colonnes et aiguilles sont imaginaires. Jusqu'à leur absence est fantasmagorique.
Elles ne marquent pas les places où la matière est rassemblée, mais pas davantage

⁷⁴⁸ *Idem.*

⁷⁴⁹ *Idem.*

⁷⁵⁰ *Ibid.*, pp.1060-1062

celles d'où toute substance se serait retirée en vertu de quelque inconcevable refus. Les yeux et ce qui, derrière les yeux, se souvient, s'émeut, assemble et, sans le savoir, construit et conjecture, sont pourtant assurés de percevoir les vides effilés qui, dans l'épaisseur incolore, esquissent l'illusion d'une averse scintillante.⁷⁵¹

La perception est soumise au démon de l'analogie, elle est irrémédiablement paréidolique mais pas fausse pour autant car il n'est d'autre vérité que la répétition des simulacres. D'autre part, semble dire Caillois, la perception ne peut se penser en termes seuls de présence ou d'absence ; la description du minéral va au-delà de cette binarité du phénomène et fait coexister les états normalement exclusifs de la matière. Entre la présence et l'absence se déploient les suppositions de l'imagination qui forme le tissu interstitiel de la réalité. La « clef de l'énigme » des formes empreintes dans le cristal, toutefois, est « plus énigmatique que l'énigme elle-même »⁷⁵² : les solutions apportées par l'imagination qui suit la pente de la perception sont donc fausses mais, paradoxalement, plus satisfaisantes que les vérités de la géométrie. Il semble que la forme visible ait été travaillée par le vide, par une absence essentielle autour de laquelle elle se serait constituée, autour de « brillants fourreaux sans poignard », de « giboulées de lumière »⁷⁵³ immatérielle dont « chacune est forêt d'aiguilles fantômes, l'envers, la matrice dans une matière noble d'une horripilation immortelle, le hérissément secret et précis d'aucune toison. »⁷⁵⁴ Ce texte, qui place une nouvelle fois l'absence au cœur de l'être, le vide au cœur de la matière comme le lieu de l'imagination et du secret, silence où peut jouer l'effervescence mentale avant d'y retourner, constitue par ailleurs un bel exemple de l'hybridité du discours cailloisien : confronté à l'inexplicable, le discours scientifique passe la main à la perception esthétique ; les analogies

⁷⁵¹ *Ibid.*, p.1061

⁷⁵² *Idem.*

⁷⁵³ *Ibid.*, 1062

⁷⁵⁴ *Idem.*

poétiques vont varier la forme, lui cherchent une semblance extérieure à elle-même et qui l'explique, avancent en diagonale vers la clé de son mystère ; elles fertilisent ainsi la science prométhéenne en lui inséminant l'irrationnel qu'elle réproouve et qu'elle est bien obligée de faire entrer en son sein ; l'esprit réaffirme alors son contrôle sur l'imagination, la bride, et avance de nouvelles hypothèses ; il arrive souvent, toutefois, qu'il doive abandonner sa démonstration en raison, justement, du caractère indémontrable de ses postulats : l'argument d'autorité surgit, ou l'abdication devant le mystère, ou le déplacement de l'objet du discours ; la conclusion, poétique, morale ou unitariste intervient ; elle prend prétexte de ce qui précède pour affirmer la cohérence de l'univers, qui justifie le poème et que le poème, par tautologie, justifie ; pour énoncer l'article d'une déontologie esthétique et poétique, d'une « science de la perception » et de l'écriture, pour affirmer que la pierre est un signe, que le monde est un tissu au texte pareil, moins le sens ; pour méditer sur le destin de l'homme, « épars et sursitaire »⁷⁵⁵ comme tous les signes et uni à tous dans la cohérence nécessaire, du sujet lui-même ou de la littérature ; elle consiste généralement à proclamer que tout, de la matière inerte aux fluides fantasmes de l'imagination, est soumis à la même loi.⁷⁵⁶ Ce matérialisme évolue toutefois autour d'un centre vide dont les variations ne peuvent souvent venir à bout et qui prouve que toute connaissance n'est que périphérique, que l'ontologie n'est qu'une morphologie, une analogie, et que l'être est une cohérence, un écho.

⁷⁵⁵ *Id.*, *Pierres réfléchies*, *op.cit.*, p.68

⁷⁵⁶ « Sous cet angle précis, je ne dénie pas aux démangeaisons de la pierre la vertu d'anticiper les desseins sans doute moins dictés de la rêverie et de l'entendement. En même temps, j'étends d'instinct aux fantaisies et fantasmes de l'imagination comme aux déductions de la pensée dirigée, la capacité de perpétuer jusque dans la confuse et accablante, dans l'épineuse et inextricable liberté mentale les consignes mystérieuses qui déjà gouvernaient la gravité minérale. L'imagination prolonge par des sentiers personnels des voies et démarches dont l'origine comme la fonction lui demeurent cachées. Elle se flatte de broder à sa guise, comme la philosophie de spéculer selon ses normes, et voici que l'intérieur d'une pierre proclame qu'entre rigueur et dérive, elles ne font l'une et l'autre que besogner sur un canevas immortel, invariable. », Roger CAILLOIS, *Le Champ des signes*, *op.cit.*, p.70

c- « *Agate 1* »⁷⁵⁷

Le texte médite sur la carapace des « nodules d'agate » qu'il faut « rompre » pour en révéler le signe ; la réflexion est ainsi, dès l'abord, orientée par le trope de la mise au jour du secret, trope principal de nombreux textes pétrés, et qui place Caillois à la suite de qui désire soulever le Voile d'Isis. Il s'agit donc, dans un premier temps, de publier le secret merveilleux que cèle la gangue « gris[e] et rugueu[se] », d'aller au-delà de la première apparence. C'est une première étape de la remontée vers l'origine : c'est dans le secret de la pierre que pourra se lire l'empreinte des forces qui gouvernent la matière. Les minéraux élus par Caillois sont bien d'exception : « les spectacles qu'il arrive qu'ils recèlent » ne sont « rien le plus souvent qu'une morne matière » très ordinaire ; « mais parfois » se laisse découvrir la rare aubaine des « tracés capricieux » qui aimantent l'imagination et lui font croire que la nature a voulu représenter quelque chose. Le discours pétré est, en un sens, un discours de la violence et de la chance : la pierre doit être fendue – et cela n'est pas sans rappeler la barbarie envers une nature dont ils voulaient violer le secret dont les partisans de la science prométhéenne ont pu être accusés – mais le hasard concourt aussi au choix opéré par le poète – et confère sa valeur à la pierre : toutes, en effet, ne sont pas dignes d'être décrites ; toutes ne font pas signe.

Ces considérations énoncées, l'imagination entre en effervescence, sollicitée par la pierre ; tentant de décrire une première fois le spectacle minéral, le discours n'y parvient qu'en énumérant les métaphores : ce ne sont que « tracés », « veines », « festons », « dentelles », « pistils », « pollen », « explosion de chrysanthèmes », « résine fabuleuse », « des pyrotechnies immobiles dans une nuit pétrifiée ». L'imagination, émancipée du contrôle sévère de la conscience, dérive vers la profusion végétale, sa tendance naturelle. Des formes nées de

⁷⁵⁷ *Id.*, *Pierres*, *Œuvres*, *op.cit.*, pp.1051 *seq.*

l'homme aux formes nées de la plante – et peut-être faut-il comprendre que le seul végétal que l'esprit puisse admirer sans crainte soit la fausse arborescence tracée dans la pâte minérale – l'association idéale aboutit à une image qui révèle beaucoup de la façon dont Caillois envisage la pierre : ombre trouée de lumière, jaillissement lumineux au sein d'une ténèbre, dynamisme spectaculaire que l'inertie a figé sans l'éteindre, sans moucher son pouvoir de suggestion ; mais cette « pyrotechnie » constitue aussi, nous le verrons, une métaphore de toute métaphore poétique : une lueur surprenante et durable, qui étonne sans scandale, qui émerge d'un cotexte qui la prépare et la met en valeur, dissymétrie qui ne rompt la stabilité symétrique que pour lui permettre d'évoluer. Le motif pétré est ainsi une « transparence [...] qui surgit à l'improviste comme spectre ou météore », comparaison qui confère à cette lumière de l'aube des temps une dimension à la fois surprenante – fascinante – et spectrale, insaisissable. L'esprit analogique continue de faire varier le signe minéral, à la recherche de sa vérité ; la métaphore se fait de plus en plus audacieuse, que double une comparaison énigmatique : « l'astre blanc marqué comme au chanfrein de l'arzel ». Comparée à un astre, la tache se trouve associée à une véritable constellation tant cette analogie est productive dans *Pierres* et *Pierres réfléchies* ; antédiluvienne comme l'étoile, la pierre, comme elle, est contemporaine et consubstantielle à la genèse de l'univers ; comme l'étoile, la pierre dispense sa clarté, qui guide l'esprit, ou du moins qui l'attire vers le mystère du monde. Mais la comparaison qui suit jette le soupçon sur la justesse de la procédure analogique, qui infléchit l'étoile sitôt découverte vers le règne animal ; l'astre monstrueux possède donc une tête, « chanfrein » – car si en géométrie le terme désigne une arête abattue, l'« arzel » restreint sa polysémie au domaine animalier où le chanfrein nomme la partie qui s'étend entre le front et les naseaux ; mais l'arzel, de l'arabe *أرجل*, *arjal*, « la jambe », qualifie un cheval dont les pattes arrière sont marquées de blanc par une balzane. Cette dernière association interroge : usant d'un vocabulaire choisi, spécialisé, faisant volontiers preuve d'étymologisme, Caillois paraît succomber

à la cataglossie, cette dilection pour les mots rares, qu'il vilipende par ailleurs ; la sonorité exotique du terme a pu le séduire – et peut-être sa proximité phonétique avec le nom que diverses traditions confèrent à l'ange de la mort, Azraël ; enfin, et c'est peut-être l'hypothèse la plus probable, cette première série de variations s'effectue en dehors du contrôle de l'esprit : la tache énigmatique affaiblit la mainmise de la conscience sur les suggestions du démon de l'analogie.

Des « fenêtres luisantes couleur cyclamen ou églantine » s'ouvrent alors dans la pâte obscure, où les champs lexicaux du végétal et de la luminosité, les plus courants dans ce premier paragraphe, s'associent, se rejoignent et constituent ainsi un événement descriptif. C'est une lumière figée et pourtant dynamique qui traverse la pierre en ayant crû et s'étant dispersée comme une plante – et atteste de son dynamisme ancien mais toujours contagieux à l'esprit. Des fenêtres, la métaphore est filée aux « rideaux » et « tentures » qui les drapent, et que l'association idéale conjugue à leur tour avec « des cimes de montagnes impraticables, des draperies d'aurore boréale ». Les analogies semblent, à partir de ce point, surgir spontanément de la pierre qui les dicte plus qu'elle ne les suggère, plus distinctes les unes des autres : « fosses », « rubans » à « traîne somptueuse », « opacité de miel ou d'ambre ardent ou de lessive azurée », « comme des ailes », enfin, « ou nageoires de chauves-souris marines, de raies », évoquant alors le bestiaire fantastique des surréalistes ; on n'est alors pas si loin qu'il plairait à Caillois des « mouettes compas » qui s'imposent à l'esprit de celui que « les mots [...] ont pris par la main »⁷⁵⁸.

De ce premier paragraphe nous pouvons dire qu'il expose les suggestions malines que susurre à l'esprit alerté son démon analogique ; les images progressent, végétalement, vers la clarté d'une trouée dynamique et figée de l'obscurité immémoriale. Le poète tente de circonscrire l'essence du spectacle

⁷⁵⁸ Louis ARAGON, « Les mots m'ont pris par la main », *Le Roman inachevé*, Gallimard, 1956

qui s'offre à lui par une association d'idées fertiles, une énumération de métaphores et de comparaisons qui s'engendrent les unes les autres comme la selve féconde. Les dernières images cependant, distinctes les unes des autres, déliées, signent la fin provisoire des variations poétiques que l'esprit fait subir à l'image de la pierre dont l'essence, ce qui résiste aux assauts de la variation eidétique, semble, pour l'instant, résider dans cette antithèse : ténèbre et clarté, dynamisme figé. Souvent, dans le texte pétré, les paragraphes liminaires donnent ainsi à lire une sorte de « déversoir » aux images, symptômes premiers de l'esprit travaillé par le signe, suggestions esthétiques que le poète se plaît ensuite à récuser.

Caillois semble se ressaisir : « Je ne compte à rien », affirme-t-il, « tout ce que sait identifier dans ces ombres une imagination éperdue ou joueuse, qui y projette un peuple de simulacres. » L'analogie poétique, décidément, ne livrera pas si facilement le secret de la pierre, et le poète la répudie sans pitié après y avoir succombé sans réserve. Sa propre fertilité imaginaire l'effarouche : ce n'était, sur la surface de la pierre, que projections de l'esprit avide d'identifier dans le monde objectif ses propres simulacres, ses fantômes. Cette *épokhè* suspend le délire analogique, poétiquement fécond mais ontologiquement douteux. Le poète doit alors opérer un retour à l'ipséité de la pierre : « Je regarde ces dessins comme ils étaient au matin des âges, quand rien n'existait qu'eux. »⁷⁵⁹ Comment l'observateur peut-il faire taire les suggestions de son esprit qui n'a pas l'inertie glorieuse des minéraux ? Leur dessin antérieur, pourtant, anticipe sur les formes postérieures de la vie et de l'art dont la genèse – c'est la preuve que l'on trouve dans la pierre – obéit aux mêmes lois.

Nulle régularité en effet dans les dessins des agates. Ils semblent contenir le répertoire entier, le vacarme et l'opulence des formes libres, telles qu'un jour

⁷⁵⁹ Roger CAILLOIS, *Pierres, Œuvres, op.cit.*, p1052

l'ingéniosité et la fantaisie des hommes inventeront, non sans complaisance, de les multiplier.

L'agate est bien l'archive de la nature et de l'esprit, des formes qui n'apparaissent libres que parce que les moyens humains échouent à concevoir l'interaction complexe des lois qui ont gouverné leur éclosion ; l'image humaine n'est qu'une reprise, qu'une répétition des formes inscrites, de toute éternité, dans la pierre.

Cette réaffirmation de l'unité de l'univers des formes apaise, qui légitime le délire analogique et certifie au poète qu'il ne s'est pas véritablement égaré. Caillois fait alors, pour qu'il prenne le relais, appel au savoir scientifique, espérant qu'il contraindra mieux ses sens et guidera sa perception. Le discours se fait tout à coup résolument géométrique, quoiqu'il faille reconnaître à la pâte agatée une paradoxale « souplesse » : « les angles sont, sinon bannis, du moins accidentels et surgis malgré eux »⁷⁶⁰. Ce n'est pas l'ordre que représente l'agate, contrairement aux pyrites, à l'hématite, aux quartz et au béryl qui seront examinés ensuite. L'absence de régularité, ici, menace d'égarer une nouvelle fois l'esprit qui ne peut compter sur l'infrangible symétrie du cristal ; un motif resurgit cependant, le cercle, qui aimante le regard :

L'angle exclu, la géométrie admise en contrebande et parce qu'on retombe sur elle à force de la fuir, trouve dans les courbes régulières et dans la plus simple de toutes, le cercle, son unique chance.⁷⁶¹

C'est l'ocelle médusant qui surgit et dont la symétrie surprend dans cet environnement dissymétrique et apparemment anarchique. C'est, en quelque sorte, l'œil de la pierre qui renvoie soudain à l'observateur son regard – et lui

⁷⁶⁰ *Idem.*

⁷⁶¹ *Idem.*

permet d'analyser celui-ci. Sa présence est plus rare encore dans l'agate que celle de n'importe quel autre motif : le cercle est « un quasi-miracle dans la rude et inégale matière »⁷⁶² et « on ne le rencontre guère que par fortune » ; si c'est une « anomalie », appel du « fantastique naturel », c'est avant tout une aubaine. La pierre ainsi observée est unique ; si le discours élit l'exception, s'il se fait quelque peu téréatologique, peut-être est-ce de croire que c'est de cette exception que surgit, comme le cercle du chaos, la règle infrangible. Peut-être l'aubaine de cette trouvaille du cercle dans l'agate, éveillant chez l'observateur un sentiment de fantastique inversé, où la règle déchire le chaos, a suscité un intérêt particulier ? Peut-être enfin, unique, le secret ontologique de l'agate lui a-t-il paru plus séduisant ?

Plus rare encore, et nous atteignons ici au troisième degré d'exception, un cercle isolé s'offre au regard. « Parfois le système des cercles concentriques s'arrête avec l'agate elle-même. La substance et la figure prennent fin en même temps. »⁷⁶³ Ce n'est pas le cas ici : l'agate observée ne confond pas, comme certaines de ses congénères, comme le quartz fantôme, l'être et l'image, le signifiant et le signifié, l'essence et le simulacre ; la structure de ses cercles n'est pas spéculaire ; elle ne répète pas le même motif, comme un signe de croissance et de régularité. Elle semble un tel hapax dans le règne minéral que la science peine à la décrire ; il faut au poète renoncer à ce recours, et à l'esprit, que l'énigme tient en échec, renouer avec la tentation analogique. Les champs lexicaux du feu, de l'inertie et de la plante reparaissent que les métaphores et les oxymores associent : « flamboiement immobile », « comme le soleil dans le vide du ciel », « gazon de lumière », « tiges poussives en cours de germination », « aubier », « un astre annelé jusqu'au cœur et qu'entoure, comme le soleil, une couronne de flammes courtes ». Décidément très productive chez Caillois, la comparaison de la pâte minérale à la plante et à la lumière souligne une fois

⁷⁶² *Ibid.*, p.1053

⁷⁶³ *Idem.*

encore la fécondité imaginaire qui naît de la pierre et la menace qui toujours pèse sur l'imagination livrée à elle-même. L'agate ocellée est une lumière qui a crû ; c'est encore, dans la perception, ce qui résiste à la variation. Caillois l'affilie au mystère de la vie, qu'elle aurait anticipé ; il tire la pierre vers la vie et la vie, à son tour, vers la pierre. L'imaginaire germinatif permet alors d'approcher le mystère de la formation minérale que la géométrie et la physique peinaient à expliquer. Dans la poétique cailloisienne, l'hybridation de la perception et du discours, scientifique et esthétique, répond à la résistance du réel dont elle tente une glose.

De la circonférence, suivant son habitude, l'œil reflue vers le centre, point focal de la perception et du poème. « Les auréoles centrales de l'agate s'élargissent autour d'un point à peine indiqué. »⁷⁶⁴ Comme dans le quartz fantôme, comme dans le béryl blanc, le centre demeure inaccessible ; « l'absence lumineuse du quartz » est cependant défendue aux agates ; ce centre existe, il n'est pas vide, il n'est pas un « anti-cristal » comme Caillois imagine qu'il en puisse exister dans « Rêverie des roches perforées »⁷⁶⁵ ; mais il paraît littéralement imperceptible. « Habitées par les ténèbres blanches de la mort des gemmes », les agates sont le lieu de la réconciliation des contraires, où l'oxymore est un mode d'apparaître car elles sont une image de la totalité, une *imago mundi* ; est-ce là la vérité de leur être, ce qui résiste aux variations que l'imagination, aussi fluide que leurs dessins, leur fait subir ?

Au moment où la perception allait capituler devant l'imperceptible centre, au moment où le poème allait conclure à la généralité de la pierre, en un dernier sursaut – car la quête descriptive cailloisienne est souvent dramatisée de la sorte –, « un ordre » apparaît soudain au centre, qui avait « jusque-là » été « refusé ». La forme entière semble alors se structurer en son germe, dont le poète toutefois ne livre pas encore le secret. « Dans ma main », remarque-t-il,

⁷⁶⁴ *Idem.*

⁷⁶⁵ *Id., Pierres réfléchies, op.cit., p.91*

liant ainsi le sujet à l'univers, « resplendit un soleil minuscule » : s' « il n'est qu'un jouet », c'est pourtant de la lumière éternelle, figée ; ce pur éclat immarcescible est peut-être l'essence de l'agate, dont le rayonnement concentrique est inscrit dans la matière.

Le discours toutefois, ayant abouti à cette révélation, adopte un ton péjoratif : la pierre n'est donc plus que « jouet », « toupie à musique », « un début d'immensité que dément aussitôt sa taille misérable », « au pire » un « engrenage absurdemement luxueux », la « noria inutile » d'un « artisan dément ». C'est peut-être châtement du poète lui-même et par le truchement de l'objet de son admiration pour s'être laissé entraîner sur les pentes de l'imagination. C'est peut-être châtement de la pierre elle-même pour refuser son centre à la perception. C'est peut-être fausse brimade, réprimande feinte, qui exalte par antiphrase la beauté de l'inutile, de l'absurde, de ce simulacre total du monde et du poème. Le discours analogique conclut donc la description : à l'approche du centre qui se refuse à l'explication rationnelle, l'esprit tente encore d'expliquer par la ressemblance. « Au centre, comme piquêre d'épingle, presque imperceptible, une trace écarlate : le moyeu de cette roue fausse qui jamais ne tourna. »⁷⁶⁶ La pierre semble avoir anticipé de façon parodique jusqu'aux produits de l'industrie humaine. Est-ce que la dérobage de ce centre vers quoi progresse, suivant à rebours la croissance de la pierre, le poème lui-même signe l'échec d'une tentative presque phénoménologique d'élucidation de l'être de la pierre ? Le poète conclut par l'évidence de « cette beauté d'astre ouvert, de corolle en expansion » ; c'est encore là que réside le secret de la fascination exercée par la pierre, lumière figée en sa croissance : elle demeure, quoique éteinte et insensible, clarté et mouvement, énergie et expansion ; elle est l'univers.

⁷⁶⁶ *Id.*, *Pierres*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.1054

*d- « Agate 2 »*⁷⁶⁷

Le premier paragraphe de ce poème descriptif qui est conçu comme un pendant au précédent emploi, comme celui-ci, abondance de métaphores de la clarté et de l'incandescence – se lit en effet dans la nouvelle agate « l'effigie d'un astre baigné dans son propre éclat et livrant le secret de son rayonnement » – mais aussi d'une dynamique de croissance qui n'est plus seulement végétale :

Comme se serait épaissie une perle obscure sur son fond de nacre, ici des écorces alternées ont accru, avant que ne se forme le cristal, autour d'un point mystérieux la sphère de matière précieuse et dure maintenant prise dans la pulpe des faisceaux luisants.

Le centre de la gemme, son germe, l'indice de sa raison séminale, est toujours mystérieux, insaisissable ; la pierre est, toujours, l'archive d'une croissance lumineuse et figée dans son expansion. Les cercles paraissent, qui forment l'objet de la section qui, rappelons-le, classe les sources naturelles de la beauté : « Du centre, figés en leur fuite immobile, s'élancent en effet des cercles nets, de largeurs inégales, aux couleurs franches qui semblent en publier le spectre. » Le centre fantomatique, spectre évanescent, ne se laisse connaître que par les indices de son extériorisation, de son expansion ; du phénomène, la périphérie seule indique la vérité, sa raison séminale demeurant énigmatique.

Le deuxième paragraphe opère le retour – peut-être est-il exact d'y voir un schéma, la récurrence d'une structure poétique – du démon de l'analogie : « futaie », « cellule de guêpes ou alvéoles à miel », « canaux de fougères prédiluviennes ou vaisseaux capillaires d'os de dinosaures » que surmonte « un crêpe gris, un tulle presque invisible » ; la pierre, encore une fois, garde trace, par anticipation, des formes du monde, et répète avant qu'elle les ait créées les

⁷⁶⁷ *Ibid.*, pp.1054 *seq.*

formes d'une vie à qui il a fallu attendre d'avoir donné naissance à une manifestation intelligente, l'homme, pour qu'elles soient rendues intelligibles. Une remarque jaillit, qui peut paraître étrange : « Jusqu'à la vie de la pierre a disparu de l'univers mort et le gel lui-même y est maussade. » Cette idée de la mort de la pierre, qu'annonçait le funèbre « crêpe gris », désigne-t-elle comme « vie » le moment de sa formation, le mouvement qui s'éteint et s'enténèbre, et que tente de susciter à nouveau la turbulence imaginaire ?

Un cercle parfait émerge alors du discours, se singularise :

Un disque sans défaut y languit comme un soleil funèbre [...]. Loin de l'émettre, il semble éponger avec avidité, comme s'il espérait s'en réchauffer, la lumière exsangue qui l'entoure, si filtrée de la moindre chaleur que seule une banquise aura pu la réverbérer.⁷⁶⁸

L'imagination voit dans cette agate l'antithèse de la précédente qui figurait un astre étincelant ; c'est ici le règne des ténèbres, l'antithèse du vivant et des lois de la matière où l'astre absorbe la lumière qu'il devrait émettre ; mais le cercle est toujours un signe, lisible s'il n'est pas éloquent. « Au revers de la plaque », autour de laquelle tourne le regard du poète, composant un *eidos* de la pierre par juxtaposition et synthèse des images perçues, le dessin rompt cependant avec la funèbre perfection de l'endroit : ce n'est plus un parfait astre obscur mais une « hideuse planète », « aux teintes fausses d'huile lourde et de sanie », qui « enténèbre plus qu'elle n'éclaire de grandes craquelures de marais asséché, aux mêmes nuances amorties de fruits blets ». L'endroit montrait la perfection d'une vie « stérilis[e] », froide, ténébreuse, acquise dans la mort et l'extinction ; l'envers grouille du « vert glauque » d'une vie malade : le poète nous invite-t-il à voir les deux faces de la vie, les deux pentes de l'imagination,

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p.1054

dans cette image pétrée ?

L'observateur s'extrait de ce revers qui s'est imposé comme un avertissement ; il retourne au cercle obscur, sombre et sibyllin, qui adorne l'avvers :

Au centre, perce la pupille noire, parfaitement circulaire, de l'assise inférieure. On dirait des ocelles, des moignons, des mamelles suppliciées qu'une mystérieuse chirurgie eût laissées intactes et même rendues incorruptibles, au moment où les amputait une lame-fée, plus qu'hémostatique, héritière de Méduse, tranchant toute chair et la changeant en pierre au passage.⁷⁶⁹

L'agate lui suggère alors un maléfice, la malédiction attachée à la vie, vouée à la mort et au tourment ; ces analogies infernales, sadiques, reparaissent parfois au détour de la méditation minérale, dont elles constituent ici, du moins dans ces premiers paragraphes, l'horizon. Quoi qu'il en soit, l'ocelle fascine, subjugué, méduse, évoquant la Gorgone mythologique dont Caillois a fait la figure tutélaire de la poésie et le symbole de l'une des tendances fondamentales de la vie, mais qui s'inscrit ici, antérieure à celle-ci, dans les tables de la loi universelle. Le sujet semble pétrifié par l'alternative que lui offre la pierre, fixité sépulcrale ou dérégulation enfiévrée, mais son imagination joue à plein, avide de résoudre l'énigme, anxieuse de déjouer le piège, tandis que la conscience, l'esprit scientifique, semble lui avoir laissé la bride sur le cou. Par sa ressemblance avec la chair, même suppliciée, même mythologique – « monstres-gardiens de la mythologie », « divinités orientales », « tronc humain récemment mutilé » – la pierre point le spectateur ; elle se personnalise et l'attire à elle.

Mais la perception est corrigée ; il faut débarrasser la pierre de sa semblance carnée : « Elle éveille davantage l'idée d'un ectoplasme d'outre-monde, d'une

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p.1055

substance merveilleuse, pleine de feux et incorruptible. » La voilà devenue un « fantôme minéral » ; du fantastique, la pierre bascule dans le merveilleux ; elle est miracle, elle semble constituer – ce qu'elle n'est pourtant jamais – une exception dans le tissu de l'univers. L'astre noir aimante de nouveau les regards du poète : « éclat retenu, sournois, avide de lumière ». Un corps semble se dessiner dans la pierre, dont le « visage [serait] absent » ; « mais du visage, il colporte du moins la hantise, la tyrannie »⁷⁷⁰. Cette tyrannie de la face humaine – la référence à Baudelaire, dont Caillois était un grand lecteur, est ici explicite – semble évoquer le miroir d'obsidienne : dans la ténèbre essentielle de cette agate, Caillois mire peut-être son simulacre, son ombre, le reflet lointain de son humanité, de son regard. Est-ce là toute l'énigme de l'agate ?

La conclusion est unitariste, qui semble ignorer le vertige qui la précède et qu'elle résout moins qu'elle ne tente de le motiver : le visage absent de l'agate mais qui y fait résonner sa tyrannie « affirme qu'il n'existe univers si lointain qui ne doive de quelque façon s'accommoder des mêmes figures élémentaires, des mêmes symétries fondamentales. »⁷⁷¹ Ce n'est rien moins que la forme humaine, qu'une vaine et fausse silhouette obscurément pressentie par les tendances qui ont pétri le magma originel, que Caillois perçoit dans la pierre dont l'ocelle l'a fasciné. Cette conjecture est scandaleuse ; par ailleurs, elle tait tout du mystère intrinsèque au spécimen minéral pour déplacer hors de lui le secret de son essence. Le poète, rhétoricien, en appelle à l'expérience supposée de son lecteur afin qu'il accrédite cette épreuve qui, au terme de variations assez libres, décide que l'essence de la pierre, ce qu'elle ne saurait cesser d'être, réside dans cette consonnance morphologique : « Qui n'éprouve soudain le heurt, la connivence aussi, de deux empires incompatibles ? » Le cercle dont le motif traverse les règnes et les états de la matière, de la vie à la mort, des astres aux pierres, de celles-ci aux plantes, aux animaux, à l'imagination, à l'œil que le perçoit, le cercle

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p.1056

⁷⁷¹ *Idem.*

est source de « fascination », et c'est là l'essence de cette pierre – dont la description a presque ignoré la science : le cercle sollicite, éveille et méduse tout à la fois. On ne sait ce qui gît en son centre, sinon « le ressort d'une fascination » : « dans cette vision un peu hallucinée », nous avait prévenus Caillois introduisant la partie mythologique de son ouvrage, « qui anime l'inerte et dépasse le perçu, il m'a parfois semblé saisir sur le vif une des naissances possibles de la poésie »⁷⁷². Au centre des motifs pétrés, à l'horizon de la perception, se terre la seule certitude, la seule essence : le « trafic entre les règnes », la cohérence que doit, à son tour accepter et proclamer le poème.

e- « *Soleils inscrits 1* »⁷⁷³

Le diptyque que forment « Soleils inscrits » 1 et 2 se trouve à la fin du recueil, dans l'ultime partie intitulée « Testament », dernières paroles, conclusion, legs et témoignage du poète comme de la pierre, cette « archive suprême ». La progression du recueil, nous l'avons dit, semble ici une tentative d'épuiser le savoir pour atteindre, finalement, à la pure ipséité de la pierre qui n'atteste qu'elle. La première partie de ces « Soleils inscrits » transcrit une fable chinoise aux accents autobiographiques : à travers l'histoire de Mi Fou, c'est de lui-même, explicitement, que parle Caillois qui « éprouve pour lui une complicité singulière [qu'il n'a] avec personne d'autre. » Le fonctionnaire impérial, amoureux fou des pierres, qui pratiquait en leur sein des randonnées mystiques, y a trouvé la disgrâce temporelle et la sérénité épisodique que procure la contemplation des pierres. Le poète s'identifie à ce grand antécédent : « À rêver sur les pierres de la même façon que Mi Fou », convient-il, « je perds un temps moins précieux mais tout aussi irréversible. »⁷⁷⁴

⁷⁷² *Ibid.*, p.1039

⁷⁷³ *Ibid.*, pp.1075 seq.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p.1076

« Comme lui », ajoute-t-il, « je recherche les pierres d'exception. » Tout ce paragraphe renseigne sur ce que Caillois va quérir dans la pierre : le témoignage d'une cohérence universelle et, par conséquent, les « archétypes cohérents, d'où dérive non pas la beauté [...] mais les normes permanentes et l'idée même de beauté », cet « inexplicable et inutile ajout à la complication du monde. » Un fantasme d'origine romantique affleure de la vie exemplaire de Mi Fou, fantasme dont Caillois ressent profondément la nostalgie quoiqu'il en sache la vanité et le danger : « en imaginant qu'il s'éclipsait et qu'il laissait passer la nature à travers lui. » Suspendre le contrôle de l'esprit sur les suggestions de l'imagination, réaliser cette *épokhè* qui abroge momentanément la dimension psychologique, personnelle, du sujet percevant pour laisser parler, par son entremise, la nature ; ponctuellement, dans les assauts analogiques qu'il infligera aux pierres, parfois avec un regret qu'on ne peut croire tout à fait feint, Caillois obtempérera à cette inspiration. La pratique de Mi Fou aboutit cependant à la dépersonnalisation définitive du sujet, à l'extinction de soi, à l'indistinction du tissu de l'univers, anéantissement consenti dont la « psychasthénie légendaire », d'entrée de jeu, déclarait tout le désir et la terreur. Pour Mi Fou, au terme de sa minéralisation, « choisir était encore de trop. D'ailleurs, qui était-il pour choisir ? » L'accident lui tenait lieu de projet, le hasard de méthode, et « dans les dessins et les couleurs de ses pierres, il tenait des taches plus naturelles encore que les siennes, et immémoriales, incontestables. »⁷⁷⁵ Son art se parachève dans le silence, tentation contre laquelle Caillois n'est jamais vraiment immunisé.

De l'*exemplum* chinois, Caillois tire la matière et l'ambition de sa « mystique », guide de sa perception et de son écriture, quand le sujet s'infuse dans le phénomène qu'il a projet d'observer et de déterminer, quand la quête ontologique se résout dans le néant de soi face au phénomène, dans le silence face à l'évidence du phénomène, dans la suspension définitive, perspective

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p.1077

douteuse d'un point de vue phénoménologique – mais n'oublions pas que la phénoménologie dont nous avons cru pouvoir appliquer certains principes, certaines méthodes au texte caillloisien, n'est pas une obédience consentie par notre auteur.

Lorsque je regarde attentivement les pierres, *confie Caillois*, je m'applique parfois, non sans naïveté, à en deviner les secrets. Je me laisse glisser à concevoir comment se formèrent tant d'énigmatiques merveilles, nées de lois que très souvent elles paraissent violer, comme si elles étaient issues d'un tumulte et, pour tout dire, d'une fête que bannit désormais leur mode d'existence. Je m'efforce de les saisir en pensée à l'ardent instant de leur genèse. Il me vient alors une sorte d'excitation très particulière. Je me sens devenir un peu de la nature des pierres. En même temps, je les rapproche de la mienne grâce aux propriétés insoupçonnées qu'il m'arrive de leur attribuer au cours de spéculations tour à tour précises et lâches, où se superposent la trame du songe et la chaîne du savoir. Là s'échafaudent et s'écroulent sans cesse de fragiles édifices, peut-être nécessaires. La métaphore y épaulé (ou y corrompt) le syllogisme ; la vision nourrit la rigueur (ou la fourvoie). Entre la fixité de la pierre et l'effervescence mentale s'établit une sorte de courant où je trouve pour un moment, mémorable il est vrai, sagesse et réconfort. Pour un peu, j'y verrais la forme possible d'une espèce inédite et paradoxale de mystique. Comme les autres, elle conduirait l'âme au *silence d'une demi-heure*, elle l'amènerait à se dissoudre dans quelque immensité inhumaine. Mais cet abîme n'aurait rien de divin et serait même tout matière et matière seule, matière active et turbulente des laves et des fusions, des séismes, des orgasmes et des grandes ordalies tectoniques ; et matière immobile de la plus longue quiétude. Rien n'interdit que la méditation soit alors poussée jusqu'au vertige, jusqu'à l'extase.⁷⁷⁶

La méthode et le but, le souci et la récompense du poète se trouvent circonscrits dans ce fameux paragraphe. Caillois dit bien opérer une remontée

⁷⁷⁶ *Ibid.*, pp.1078-1079

vers l'origine du phénomène, non seulement vers son apparence originaire, ce qu'il donnait à voir au matin des âges – et ainsi, la description s'épure peu à peu, parfois à grand peine, des analogies qui en forment la plus grande part – mais en même temps vers la cause première, vers la raison séminale, les « orgasmes » et « ordalies tectoniques » que l'esprit se voue à recréer. Il recompose, à partir de ses reliefs, des indices qu'elle a laissés dans la matière minérale, la « fête » des origines du monde : « turbulence » figée, « quiétude » des « séismes », la fête minérale est le lieu de l'unité, du dépassement des antithèses de la matière et de l'esprit, des taxinomies et des dichotomies qui permettent de penser le monde.

Cependant, il doit s'arrêter au seuil d'une révélation – ou bien cet arrêt est-il la révélation elle-même, la cause première, impersonnelle, toute loi, inconsciente, qui conduit à l'extinction momentanée du sujet. C'est bien là une démarche où matérialisme stoïcien et idéalisme phénoménologique s'entremêlent étroitement, dans l'analyse des modes d'apparaître de l'objet, dans la conclusion à l'indécidabilité de l'essence de cet objet – dont il faudrait participer pour la comprendre, et cela signifierait ne plus comprendre mais se fondre dans la loi, y être totalement compris –, dans le saut ontologique qui détourne la recherche d'une essence particulière vers une cohérence globale dont tout constitue l'indice. « Secrets », « énigmatiques merveilles », le mystère de la pierre vient, au-delà de ses ressemblances fabuleuses, de ce qu'elle semble « violer » les lois physiques qu'elle exprime pourtant, auxquelles elle est toute soumise. Elle est au-delà du fantastique naturel, car la loi, si le savant en connaît l'existence, le poète ne peut en constater les effets.

La méthode que décrit Caillois comme un enchevêtrement du « songe » et du « savoir », s'exprime en un discours hybride, qui n'est pas sans rappeler la *Naturphilosophie* romantique. Cette alternance de la « vision » et de la « rigueur », de la « métaphore » et du « syllogisme », est le lieu éthique et esthétique de la poésie cailloisienne. La mystique, enfin, à quoi aboutit la description est un « courant », peut-être ce même courant du Visible qui s'établit, chez Merleau-

Ponty, entre la montagne et son peintre, et qui dépasse songe et savoir, qui signe leur extinction. Elle aboutit à un « vertige », à une « extase » qui dépossède de soi et qui ne laisse qu'un « souvenir, une écharde, quelque chose d'infime qui demeure » ; une échappée à la parenthèse mais aussi à la vie, « car ce n'est pas rien que pareille bonace dans le vacarme, dans le discours sans trêve ni virgules où s'engloutissent nos jours »⁷⁷⁷ ; une extinction du flux de conscience qui capitule devant l'évidence du monde.

Caillois reviendra sur sa méthode et son objet dans le texte liminaire aux *Pierres réfléchies*. « L'Apostat » qu'il s'y revendique – et apostat de quelle croyance ? celle en l'inutilité de la poésie ? celle en la vanité de la philosophie et de la métaphysique ? celle en la parenthèse que rompt le retour au phénomène ? – « identifie d'instinct, chaque fois qu[e sa pensée] réussit à s'extraire des ténèbres de la physiologie », la « grammaire » d'un « ordre démantelé et devenu illisible »⁷⁷⁸. Cet instinct qui gouverne la pensée lui permet de faire la synthèse entre le savoir et l'inspiration, entre la science et la poésie, afin de recréer, par identification, la genèse du phénomène. « Lors d'une de mes premières méditations sur les pierres », ajoute Caillois, « pour définir les états particuliers où m'entraînait un examen prolongé, j'ai hasardé le terme de "mystique", le détournant de sa signification religieuse et lui donnant pour support la matière elle-même. J'ai conscience du paradoxe : je sais que les mystiques ont le sentiment de lutter pour échapper à la matière, encore qu'ils y retombent aussitôt après chaque extase, et ceux qui tiennent la matière pour l'unique et ultime réalité », dont Caillois fait partie, « s'indignent communément au seul mot de mystique. » Mais la mystique dont Caillois a « l'expérience », « pure action plus éperdue que philosophique », est bien cette initiation au mystère de la pierre et du monde, ou plutôt ce changement que produit sur le sujet la recherche d'une révélation ; « l'âme », poursuit Caillois, « s'y éprouve » – et cela

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p.1079

⁷⁷⁸ *Id.*, *Pierres réfléchies*, *op.cit.*, p.11

est donc avant tout une expérience privée, personnelle – « mieux introduite dans la totalité à laquelle elle appartient et elle en retire un bonheur fugitif et puissant, une sorte d'ébriété mentale. »⁷⁷⁹ Ses méditations ne lui procurent « aucune paix surnaturelle », « aucune illumination ni union transformante » ; elles ne donnent lieu à « aucun transport indicible » mais l'aubaine de la forme découverte dans la pierre est « le point de départ de ces randonnées immobiles par nature et quasi initiatiques »⁷⁸⁰. Il n'est rien de plus étranger à l'homme que la roche, « située dans l'univers aux antipodes de l'homme » ; mais celle-ci, peut-être en raison même de son irrémédiable étrangeté, « parle le langage le plus persuasif », le plus propice à instiller au cœur de son observateur le sentiment de la « pérennité »⁷⁸¹, d'une pérennité qui se paye au « prix » du néant et d'une stabilité vers quoi le sujet et le texte ne peuvent qu'infiniment tendre.

Dans la pierre, ce sont les images qui « assaillent » le poète, et non lui qui les y projette, allègue-t-il, avant de concéder qu'il « leur attribue [ses] angoisses, [ses] hésitations, [ses] carrefours » et que c'est bien de connivence avec les formes de l'univers que travaille son imagination. Les suggestions des motifs minéraux lui « apportent un lexique de figures » qui, bien qu'elles ne soient que « mirages »⁷⁸², servent de support nécessaire à une méditation qui n'a pas « atteint le degré d'abstraction ou d'indifférence nécessaire pour [s']en passer ». La pierre agit donc comme un embrayeur et un garde-fou du discours des formes et de leur répétition ; elle est la garantie que le poète se coupera « le moins possible du plus ancien réel, du plus ancien ordre du réel, celui qui préside aux angles et aux faces des cristaux », un ordre premier à quoi l'imagination et le poème qui l'exprime doivent prêter allégeance s'ils veulent atteindre à quelque vérité, un ordre originel en ce qu'il fut « spontanément issu du chaos ». Et

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p.12

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p.13

⁷⁸¹ *Ibid.*, p.14

⁷⁸² *Ibid.*, p.15

Caillois, pour qui l'*ordo rerum* est le fondement de sa déontologie esthétique, qui sait que cosmos et cosmétique partagent la même origine, Caillois d'aspirer à « en réinventer la vieille austérité », à « appareiller davantage » son « fragile discours » à « la durable substance ». L'« alphabet » – c'est-à-dire encore le répertoire des formes qui assure la grammaticalité du monde – se situe à l'horizon de ces méditations ; le poète ne peut qu'en effleurer quelques lettres ; il lui est impossible de l'apprendre et d'en employer toutes les combinaisons. C'est pourquoi sûrement l'acquiescement et le silence concluent le texte, moins reconnaissance d'un échec qu'aveu d'une nécessaire et salvatrice humilité.

J'ai cherché, je cherche dans le monde, qui est limité pour un dieu, mais inépuisable pour un mortel, l'élémentaire, le chiffre, plus précisément l'alphabet. C'est démarche vaine. Trop fortuné encore si, au cours d'une quête qui toujours l'a refusé, il m'arrivait de buter contre le poème.⁷⁸³

f- Soleils inscrits 2 ⁷⁸⁴

Dans le second volet de ce diptyque, Caillois est aimanté par le mystère que propose cette pierre « en quelque manière inversée, retournée comme un gant », « dont l'extérieur serait devenu le centre ». L'énigme de la pierre réside dans l'exhibition de son secret, dans le fait qu'elle est une « grotte » à l'envers, un centre extraverti. L'esprit de connaissance se trouve « dérouté »⁷⁸⁵ par cette « anomalie », cet « attentat contre l'ordre naturel ». Le savoir « s'étonne de la disposition inattendue et soupçonne que se dissimule ici quelque prodige qu'il ne parvient pas à identifier ni même à définir ». C'est pourquoi, après avoir sommairement décrit les formes qui se montrent dans ce monstre minéral – trois

⁷⁸³ *Idem.*

⁷⁸⁴ *Id., Pierres, Œuvres, op.cit., pp.1079 seq.*

⁷⁸⁵ *Ibid., p.1080*

cercles imparfaits, « gouttes de nuit » jetées sur une « plage scintillante », dont deux « se sont rejointes dans leur croissance » et « ont commencé à se fondre –, Caillois n'a d'autre choix, la science ayant échoué à comprendre la forme inusitée, que de laisser son esprit succomber aux suggestions poétiques du « démon de l'analogie »⁷⁸⁶ qui prend le relais pour satisfaire la même *libido sciendi*, paradoxale en ce qu'elle est à la fois désir de connaître et de faire perdurer le mystère.

Une silhouette s'impose à l'esprit :

À l'imagination toujours sollicitée de lire ou de projeter des formes dans chaque dessin de hasard, la plus haute des taches, celle qui est restée isolée, peut passer pour la tête et les deux autres qui sont soudées, pour le torse et l'abdomen d'une sorte de larve monstrueuse. Je me livre au démon de l'analogie. Par jeu, je m'épouvante d'un fœtus fabuleux, plus proche de l'amibe que de l'animal constitué.⁷⁸⁷

Cette « effigie », cet « être conjectural » est nommément paréidolique ; c'est l'imagination qui, « par jeu » – mais quel jeu exactement ? jeu du poème, de l'imagination et des formes du monde ? – le projette sur les taches insignifiantes de la pierre. C'est le premier simulacre.

La pierre montre, entourant la larve, un paysage maritime, côtier, et le champ lexical de la mer commence à abonder mais il s'allie, encore, à celui de l'incandescence : « foyer » puis îles, archipel, lagon. À la fin, retour de la ténèbre, de la brume ; la vision se brouille. « Embuées, étalées, répandues hors de leur enveloppe, arc-en-ciel de l'ombre en train de se dissoudre », les

taches larges et sombres [...] perdent déjà leur rigueur, happées par on ne sait quel

⁷⁸⁶ *Idem.*

⁷⁸⁷ *Idem.*

brouillard qui les restitue lentement à l'indistinction originelle. Mystérieuse métamorphose de l'immuable par excellence : quel sursaut enterré au fond de la géologie, quel spasme glacé, quelle crampe inexorable eut soudain le pouvoir plus pétrifiant mille fois que celui de la Gorgone des fables de stupéfier jusqu'à l'enfance de la pierre et ses remue-ménages ? ⁷⁸⁸

La description est un instant suspendue dans cette brume par l'hypothèse sur l'origine que seules des métaphores organiques, corporelles, ainsi qu'une référence mythologique récurrente permet de concevoir. Seule Méduse ou la personnification des spasmes et crampes pourrait-elle expliquer l'inexplicable ? Le discours touche ainsi les limites de l'exégèse des formes naturelles : le mythe, rappelons-le, est la plus naturelle des littératures en ce qu'il est privé d'auteur et comme d'intention. L'hypothèse suivante est entachée de rêverie : dans ce paragraphe qui s'attarde à étudier « le chapelet des astres éteints », la pierre d'abord stellaire, par sa mort et l'imperfection de son tracé, se fait peu à peu chair, une chair attaquée par une « sourde gangrène », par « des cancers » qui signalent son expansion, sa croissance, sa « métamorphose » interrompue, médusée, son développement soudain – et inexplicablement – « fixé, durci, gelé pour le reste des temps » par une « palinodie inexplicable », par un renoncement à une forme archaïque – et, cela va sans dire, impropre, aberrante, impossible – de vie. Que reste-t-il de cette croissance figée qui apparie la pierre à la chair sinon « un emblème éternel et vide [qui] remplaça la lente contagion et proposa son faux mystère, comme s'il était un des innombrables testaments laissés au cœur des minéraux par une troupe de démiurges ou d'enfants jamais las de tracer des signes, de communiquer de vains messages ; ou de peindre. » ⁷⁸⁹ Tracé par l'enfant Aion, le signe insignifiant mais pourtant fécond se trouve une nouvelle fois à l'horizon de la perception : c'est le jeu de la nature qu'ils

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p.1082

⁷⁸⁹ *Idem.*

indiquent, la grande cohérence de toutes les formes du monde.

Le regard, comme il lui est courant, suit la remontée des « cercles qui, partis du fond de l'horizon, courent s'abîmer dans leur propre centre. » Cette inversion de l'expansion de la matière, cette convergence du cercle vers son centre obscur qui engage l'esprit à « supposer d'abord une terrible incandescence ». Caillois poursuit alors sa rêverie en suivant ce signe tectonique, « l'ardente secousse » qui engendra le motif fabuleux de la pierre. Le discours mêle rêverie poétique et hypothèses scientifiques de façon presque inextricable. « Il se produisit vers ces foyers d'insupportable nullité », postule Caillois sous les atours d'une certitude, « un appel irrésistible. Une hâte absolue y précipita pour y remplir l'absence une matière fascinée, liquéfiée, évaporée. La transe dura le temps d'un éclair, puis ce fut le lent refroidissement, le retour au spongieux, au poreux, bientôt au compact, puis à l'inflexible, à l'inaltérable. »⁷⁹⁰ C'est sa « transe », il se peut, que Caillois lit dans la pierre, l'attraction de la matière – et de l'esprit – par son vide central ; la pierre, comme son observateur, est soumise, quoi que cela signifie pour la matière inerte, à une fascination qui la précipite vers son centre absent ; sitôt le centre atteint, le néant l'enveloppe qui fige les énergies et refroidit l'incandescence. C'est bien une mystique de la matière que pratique Caillois en ce sens également que la matière elle-même y paraît soumise et que dans sa recherche du centre Caillois ne fait que suivre une tendance qu'il croit lire – qu'il projette – dans la genèse de la pierre.

« Au cœur de la pierre, demeure le dessin splendide qu'elle proclame et qui, comme les formes des nuages, comme le profil changeant des flammes et des cascades, ne représente rien. »⁷⁹¹ Le signe naturel, comme la lettre d'un alphabet dont les combinaisons nous demeurent inconnues, n'a pas de signifié ; il n'a d'autre référent que lui-même en tant que signe. Il n'est pas arbitraire parce qu'il se répète et qu'il naît de la loi de la matière ; mais il est vide de sens, absent,

⁷⁹⁰ *Idem.*

⁷⁹¹ *Ibid.*, p.1083

comme le centre du cercle. Les analogies poétiques sont alors corrigées par un retour du discours scientifique :

Il n'y eut jamais d'image, jamais de signe, mais l'imprévisible résultat d'un jeu de pressions inexpiables et de températures telles que la notion même de chaleur n'a plus de sens. En même temps, ces armoiries sont norme et canon de la beauté profonde [...].⁷⁹²

Il est illusoire, en effet, de chercher à concevoir l'instant de la genèse ; mais la morphologie minérale publie la vérité des produits de l'imagination humaine ; elle en est le répertoire, l'archive. Et l'imagination participe du même univers que les pierres incontestables qui conjurèrent le démon de l'analogie. Aussi, l'erreur est-elle permise, justifiée :

Elles procurent en outre, prise sur le vif et à tel instant de son progrès, une coupe irrécusable faite dans le tissu de l'univers. Comme l'empreinte fossile, ce sceau, cette trace n'est pas effigie seulement mais la chose elle-même par miracle stabilisée, qui témoigne de soi et des lois cachées de la lancée commune où la nature entière est entraînée.⁷⁹³

C'est non seulement l'essence de la pierre que révèle le signe qui confond dans son tracé le signifiant et le signifié, idéogramme exact, mais l'essence du monde : encore et toujours la cohérence qui ne se lit pas au centre des phénomènes mais dans leur fraternité secrète.

Caillois semble, comme il lui arrive parfois, quand il a énoncé une hypothèse particulièrement scandaleuse, botter en touche : « De mes fragiles hypothèses », se repent-il, « je ne retiens aucune. Je sais qu'elles relèvent toutes de la même

⁷⁹² *Idem.*

⁷⁹³ *Idem.*

songerie, informée sans doute, mais aventureuse et quasi visionnaire. » Seule demeure incontestable l'évidence du « minuscule cataclysme » qui mit en branle la matière : « un antique calcul, œuvre de personne, et qui tient à la seule architecture du monde, a décidé la formule obligatoire », calcul qui « exclut la conscience et le choix », apanages humains. Que penser de ce semblant de dédit final ? que demeure-t-il du poème ?

De très sévères épreuves y ont donné pouvoir à un principe régulateur. Elles l'ont inventé avant la vie et avant l'instinct, comme une autre solution ou une autre nécessité. Il est mécanique, capable de construire sans être capable de dessein, prématurément intelligible dans un univers où rien n'est encore intelligent. Mais un pas décisif est franchi. [...] À l'autre extrémité du labyrinthe infini, s'ouvrent les risques et les prouesses de la conscience et du doute. ⁷⁹⁴

Ce que révèle en fait l'examen de la pierre est une première divergence, un premier « embranchement » dans l'*ordo rerum*, un premier carrefour dans la genèse des formes ; ce n'est pas un choix, car ce fait n'émane pas d'une conscience, mais une variante qui constitue un précédent pour tous les choix à venir. Par la pierre, l'homme erratique est ainsi affilié à l'univers ; c'est en quelque sorte un reflet lointain de ses apanages distinctifs que montre le minéral. L'image de la pierre est bien un reflet des structures du monde : une part de l'essence, jusqu'à l'homme, de l'univers entier. Celui-ci « est un arbre pareil » au « dragonnier bifide » des Canaries car « une sève unique y circule du tronc massif au pâle surgeon. [...] La même trame gouverne souterrainement la nature entière. »⁷⁹⁵ Cette conclusion unitariste – et matérialiste – se demande « si la nature, au terme de combien d'erreurs et de tâtons, a produit enfin des êtres lucides et responsables, comment ne pas comprendre qu'elle est tout insinuée en

⁷⁹⁴ *Idem.*

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p.1084

eux ; qu'elle les hante, les occupe et les emplit ; [...] et que les raisonnements de leur intelligence ne sont rien que les derniers pseudopodes, toujours myopes, inventés par la gigantesque amibe insatiable et populeuse. »⁷⁹⁶ Une vision cosmique donne sens à l'ensemble de la réflexion et laisse croire qu'à travers l'homme la Nature cherche à se connaître elle-même.

Enfin, dans ce « jeu de miroirs », l'observateur connaît dans la pierre l'univers tout entier et y trouve sa place, au sein de l'inaltérable et insignifiante cohérence du labyrinthe. Le poème est alors un jeu qui mime celui de la nature, un jeu qui possède ses règles propres auxquelles il serait malheureux de déroger. « Laisser passer en soi la nature, ce n'est pas pour l'homme tenter ou feindre de retourner au nerf ou à l'inerte, ni essayer de se démettre des pouvoirs qui lui sont échus. C'est au contraire les approfondir, les exalter et les contraindre à de nouveaux devoirs. » L'entreprise perceptive et descriptive de Caillois, par des détours, des soubresauts, suivant analogies et syllogismes, en arrive à fonder en nature l'esthétique humaine – puisque c'est sur les sources naturelles de la beauté que s'interroge l'ouvrage ; aussi, le poète refuse-t-il de se confier uniquement, en ses créations, « au hasard, à l'accident puisque la variété à laquelle j'appartiens dans l'immense taxinomie a reçu la grâce de n'en être pas esclave tout à fait. »⁷⁹⁷ Dans cette esthétique, le germe d'une éthique ; l'assurance que, dans le jeu des lois et des formes, le rôle de l'homme est, seul dans la nature qui en soit capable – et sans qu'il lui soit permis d'y trouver prétexte pour s'extraire du continuum –, d'assumer, par l'exercice de son intention, une responsabilité.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p.1085

⁷⁹⁷ *Idem.*

g- « *Rêverie des roches perforées* »⁷⁹⁸

Dans *Pierres réfléchies*, Caillois poursuit la tâche qu'il avait entreprise dans *Pierres*, et en approfondit certains aspects. Le premier paragraphe de ce long texte décrit l'action de l'érosion, de l'eau, du vent, sur la roche qu'elle perce ; mais ce n'est pas d'usure que l'objet du poème fut troué : « ce bloc de quartz » traversé de « canaux », creusé de « compartiments », d'une « gaine », d'un « fourreau » conçu pour une aiguille qu'il « laisse imaginer », ce « labyrinthe » est construit autour d'une absence ostensible que l'esprit est invité à combler – d'abord de métaphores. Ce n'est donc pas ici la forme positive qui aime la réflexion, pas le signe, pas la tache, pas l'indice d'une croissance ni d'une pression ; mais bien le vide, le creux, l'absence inexplicable qui aménage une place à l'énigme et aux conjectures du poète.

Convoquée au secours de la raison, la minéralogie échoue à comprendre la pierre : son vide central est trop régulier pour obéir aux modèles connus de la genèse des minéraux.

Quelle explication inventer pour rendre compte de la structure déconcertante ? Elle semble une géométrie du vide. Il convient ici d'avancer lentement, de disjoindre les cas voisins, de commencer par le plus clair, de s'acheminer pas à pas, si l'on peut, vers la solution qui apaise.

Ce protocole explicite souligne l'hybridité de la méthode, qui doit inventer la formule qui inventera l'énigme, c'est-à-dire la révéler par l'expérience autant que la fabriquer par l'imagination ; il déclare également que c'est un apaisement à l'effervescence mentale, apaisement du chercheur heureux autant que du mystique ravi, qui oriente l'observation. La *libido sciendi* réclame d'être satisfaite autant que l'élan d'identification à la matière.

⁷⁹⁸ *Id.*, *Pierres réfléchies*, *op.cit.*, pp.81 seq.

Le chercheur avance un premier pas : la comparaison de ce quartz avec une agate pareillement creusée permettra peut-être de trouver la clé du mystère. Le secret cependant de l'agate est vite percé : des pressions, des contraintes extrinsèques l'ont « visiblement » travaillée et expliquent sa forme. « Aucun mystère n'irrite ici la réflexion » tandis qu' « avec le quartz, au contraire, l'énigme s'installe. » En effet, « toute pression externe est exclue » de la genèse du cristal, qui est bien digne d'être l'objet de la réflexion – laquelle prend, têt détournée d'une tentation scientifique, un tour résolument poétique, mais toujours sous le contrôle de l'esprit rationnel.

La description se poursuit, où métaphores et géométrie se mêlent étroitement, assaillant le rébus minéral – dont une comparaison établit la ressemblance avec un « damier », insinuant que la cohérence échiquetée du monde affleure sous l'apparente discordance du spécimen. L'image du « béryl blanc » jadis décrit dans *Pierres* s'impose à l'esprit qui entreprend une nouvelle comparaison, plus fructueuse cette fois ; le béryl, semblablement percé « d'aiguilles en creux », s'affirme comme un analogon véritable du quartz, de la singularité duquel la réflexion se détourne alors : la première variation avait préservé l'identité du quartz ; cette seconde l'associe à un motif déjà rencontré, à une pierre dont il semble partager l'essence – tout au moins son attribut principal.

L'étonnement suscité par le quartz se dissipe quelque peu ; le poète commence à le re-connaître. La description reprend, orientée par un trope architectural, où domine l'image – l'idéogramme – du labyrinthe ; le quartz semble alors gagné par la cohérence. Il résiste, au sens phénoménologique, de moins en moins aux analogies que le poème fait défiler à sa surface. « Le dédale de couloirs évoque une termitière, mais aucune courbe, aucune voûte : partout, des obliques, des perpendiculaires. La loi de l'univers cristallin règne ici sans partage ni exception. » D'une part, le cristal est ramené à la loi : sa genèse obéit, d'après ce que sa forme, par comparaison avec les volutes du béryl, laisse

entendre, à l'inflexible *ratio* de son espèce ; ainsi, en recourant au savoir constitué, le poète semble-t-il progresser quelque peu vers la résolution de l'énigme. D'autre part, labyrinthe oblique, le quartz est érigé, lui aussi, en *imago mundi* : il ne peut être étranger à l'univers, il ne peut en bafouer les règles, il ne peut constituer un hapax merveilleux parce que son motif même est celui sur lequel Caillois pense le monde : un dédale dont les redondances transversales, dont les échos morphologiques à travers les règnes publient la cohérence. Enfin, le quartz se distingue du béryl et retrouve son identité paradoxale : singularité qui signe le cosmos.

Malheureusement, l'hypothèse est tôt décrétée fausse, « débile » : nulle « aiguille » de matière plus dure n'a pu creuser le quartz. Ici commence un paragraphe que l'on peut dire contrapuntique : le discours se répond, par un jeu typographique de crochets et d'italiques, il se juge, se dédit, doute aussitôt d'une assertion au moyen d'une autre non moins douteuse ; débattant avec lui-même, le poète met en scène une réflexion qui adopte les atours de la pensée scientifique pour conclure à son inutilité – du moins à son étroitesse. Il faut surraisonner, penser en diagonale, faire admettre à la raison une raison supérieure qu'elle ne peut que pressentir, *l'ultima ratio* peut-être, la raison séminale de la pierre que seule l'analogie poétique pourra peut-être indiquer.

Il faut chercher ailleurs, penser aux effets inattendus d'une propriété fondamentale, remonter aux principes généraux et despotiques qui ont dû commander intérieurement, sans tolérer hésitation ni murmure, la construction énigmatique, comme ils font pour tout édifice cristallin.

Le paragraphe suivant, dernière réticence ou bilan avant le saut analogique, est un savant discours de minéralogiste rassemblant ses connaissances en cristallographie. L'image du quartz subit des variations, essuie des comparaisons qui toutes laissent intacte son unicité ; cependant, celle-ci est

profondément inadmissible pour Caillois. Si son investigation emprunte notamment à la méthode husserlienne, elle est toujours téléologiquement orientée par une élucidation non de l'essence mais de la corrélation de la chose, c'est-à-dire non tant de ce que l'objet est en lui-même que de ce qu'il est par rapport aux autres.

L'hypothèse scandaleuse est prête, qui seule peut demander raison au scandale de ce quartz qui fait trébucher le savoir scientifique. « Ici, je commence à songer. Je veux dire que je cesse de soumettre le cours de ma réflexion à un contrôle permanent. Il n'y aura plus désormais d'italiques ni de crochets droits. » Le poète, remontant vers l'origine, se « représente les chaînes d'atomes » dans une vision qui se veut cosmique ; l'esprit analogique aventureux prend le relais des insuffisances de l'observation scientifique et cherche ailleurs une solution, plus poétique que scientifique, certainement, au miracle du cristal dont il ne peut accepter la merveille. Il suppose alors que « la forme du cristal » puisse devenir « extérieure à sa matière », que ses angles prolongés, de « saillant[s] [...] devenu[s] rentrant[s] » aient fini, sur toutes ses faces, par « en dessiner l'exacte absence ». De la sorte, et sans déroger aux lois de sa croissance géométrique, le cristal serait devenu le « négatif » de sa propre forme. Cela demeure obscur et hasardeux ; il faut donc, de nouveau, trouver écho de cette genèse particulière imaginée par le poète. Cet écho résonne dans l'ordre du vivant : « il existe une analogie manifeste », semble-t-il, « avec la coquille des mollusques, elle aussi matière à la fois inerte et vivante ». Caillois fait alors référence à la dialectique qu'il imagine, dans la croissance de toute chose, dans l'expansion de l'univers comme dans l'efficacité de la poésie, entre la symétrie et la dissymétrie. La « bonne mesure », fécondée par le vertige comme la science l'est ici par l'analogie, a ainsi pu, comme le cristal, sortir d'elle-même, devenir extérieure sa propre nécessité. La pierre, par ailleurs, et comme souvent, est tirée vers la vie avec laquelle elle partage (bien qu'elle lui soit antérieure) une méthode dont la vie peut seulement se targuer de l'avoir mise en exergue, rendue plus explicite.

Le syllogisme ici, comme souvent, confine à l'enthymème et c'est par une théorie aventureuse que Caillois en prouve une autre. L'absence centrale n'est que le fantôme – dans la pierre comme, ou plutôt donc dans l'ordre du vivant, dans l'imagination et dans le champ poétique – d'une présence qui s'est extériorisée, qui s'est confondue avec le processus de sa croissance, qui s'est projetée dans son environnement.

« Comme on parle d'antimatière, me voici tenté de parler d'anticristaux, non par métaphore mais au sens presque mathématique du mot. » Le postulat scandaleux est ramené dans le champ scientifique – bien que la modification de l'adjectif « mathématique » par l'adverbe « presque » semble à ce point absurde qu'il nous faille douter de la conviction même de Caillois à produire un discours scientifiquement recevable. Prise au pied de la lettre, la métaphore féconde cependant la science, lui permet de s'ouvrir sur un inconnu qui sera sans doute condamné à le demeurer mais dont l'appel, comme on parle d'appel du vide, ne doit plus être ignoré. « Je ne me fais pas d'illusion sur la valeur de ma conjecture », affirme-t-il bientôt, « sinon comme modèle », c'est-à-dire comme invitation à suivre une méthode diagonale. « Je me contente d'avoir entrevu une énigme et hasardé une réponse qui semble satisfaire à l'énoncé du défi. » L'esprit reprend le contrôle sur l'imagination ; le doute pointe à nouveau et l'effervescence retombe. L'apaisement, cependant, est indéniable, qui résidait dans l'invention, à quelque titre que ce soit, d'une solution au problème que posait l'ipséité de la pierre. La « remontée vers l'origine » du phénomène s'est accomplie, fautive peut-être, mais de toute façon invérifiable ; « je m'accommode de m'être abusé : de toute gymnastique de la pensée, un acquis demeure, sans compter le plaisir ». La vérité en tant que révélation d'un sens, répétons-le, est absente de l'univers cailloisien ; la pierre n'a pas de sens, mais, support complaisant d'un exercice spirituel, elle a permis le jeu du poème, reflet du *ludus mundi*. « Dans la limite de mon savoir et de mes exigences, j'ai tenté de ramener à une cohérence ce qui d'abord m'était apparu pur chaos. » Peut-être doit-on

voir, dans ces capitulations, l'aveu d'un échec : celui d'une esthétique généralisée qui réside toute, en vérité, dans les projections subjectives de son défenseur.

*h- « Sémaphore »*⁷⁹⁹

Le caractère s'impose à l'esprit en premier dans cette roche porte-signe. C'est un « simulacre » que semble expliquer la finitude du répertoire des formes et de leurs combinaisons. La description fait d'abord usage d'un grand nombre de métaphores, plantes et flammes, qui tente de conférer un sens au « glyphe » mystérieux. D'autres motifs minéraux fournissent ensuite leur secours au poète qui rapproche le signe obscur des « soleils étincelants » ailleurs aperçus ; mais ici, l'œil contemple un « absurde dessin » qui n'a pas crû, dont la genèse ne se laisse pas appréhender. La pâte minérale, en effet, est un « tumulte immobile », oxymore qui la désigne le mieux dans l'esprit de Caillois. S'y lisent une « inscription de stèle » – référence certaine aux poèmes segaleniens que Caillois connaît, qu'il commente dans *Cases d'un échiquier* et qui lui permettent de définir, par opposition, toute l'étrangeté inhumaine et fraternelle des stèles qui le préoccupent –, une « signature », une « rature », un geste scriptural que la description dégrade progressivement mais dont l'étrangeté demeure.

L'esprit s'attarde à décomposer la « marqueterie rudimentaire » du « signe au tracé heurté » dont le manque de fluidité le déconcerte, l'étonne. La description des « pierres suspendues dans leur gel » se fait plus géométrique, mais les analogies dominant toujours, signe que le poète, devant l'énigme de la pierre, échoue à convoquer la science.

Soudain, le signe devient « soupirail » qui « ne peut donner que sur une aube ou une nuit d'outre-monde » ; la pierre, une nouvelle fois hapax inexplicable,

⁷⁹⁹ *Ibid.*, pp.60 *seq.*

constitue un accroc au réel et à ses lois qu'elle semble violer : elle dérive vers le « fantastique naturel », ce qui explique peut-être l'absence de scientificité du discours. Le signe « ajoute une surenchère déconcertante au mystère de l'ensemble » : le contrôle de la conscience semble se relâcher et le signe se fait porte par laquelle s'engouffre le spectateur, qui commence à croire à « l'intervention d'on ne sait quoi de frémissant, de sensible mais aussi d'aventureux et de maladroit, privé à la fois de l'aveugle sérénité du cristal et de l'insolence téméraire du génie ». C'est « une œuvre de tâcheron ; et ambiguë : entre le minéral et le vivant. » La vie, plus précisément l'humanité, s'immisce dans la pierre où le poète croit reconnaître sa maladresse, sa faillibilité. Non seulement le tracé inhabituel du signe l'apparie aux produits défectueux de la conscience et de l'intention ; mais l'énigme de la pierre, interdisant le recours au contrôle scientifique de l'esprit, laisse libre cours au démon de l'analogie suivant lequel le poète se projette dans le minéral, y pénètre comme le Chinois de la fable, se trouve tout prêt à collaborer avec son dessin, à lui offrir un dessein, à en assumer la responsabilité esthétique. La « lumière » de la pierre demeure « inaltérable » mais le signe, « péripétie personnelle », contredit momentanément l'insignifiance glorieuse du minéral.

Le discours, tentant de se ressaisir, se mâtine de science et paraît ramener l'esprit sur les ornières de la vraisemblance. Il souligne la rareté du « prodige » mais admet que chaque « blason » que renferme le secret des géodes doit s'expliquer par la loi immuable. Aucune d'entre ces pierres « n'a répondu à une intention ». D'autorité, le poète reprise la déchirure fantastique du réel ; il referme le « soupirail » par lequel se glissaient les suggestions fécondes mais erronées de l'analogie poétique. Mais demeure comme un regret sur quoi se fonde le syllogisme aventureux : c'est justement l'origine occasionnelle, hasardeuse – si l'on entend par hasard la combinaison impossible à modéliser des contraintes qui pèsent sur la matière, cet « équilibre unique qui correspond aux circonstances singulières de sa formation » –, des tracés minéraux qui fait de

ceux-ci les ancêtres des œuvres intentionnelles de l'homme.

Elles sont seulement le résultat fortuit d'occasions qui, comme les intentions, peuvent durer et qui surtout, comme elles, ne redeviendront jamais ce qu'elles ont été une fois. En quoi les produits de la pesanteur et du hasard anticipent les poèmes et les tableaux des hommes.

L'analogie entre le hasard et l'intention est hardie, périphérique, franchement équivoque. Elle démontre que, bien souvent, au terme d'une démarche dont nous pensions qu'elle empruntait aux méthodes phénoménologiques, ce n'est pas sur l'essence de la pierre qu'il observe que statue Caillois, sur aucune essence d'ailleurs, mais sur ce qui lie les essences par les apparences qui les subsument : l'indiscutable – au sens le plus strict – cohérence du monde. Un dernier paragraphe, séparé du poème par un astérisque – *addendum*, confession ou commentaire à la mode chinoise ou segalenienne – révèle que celui-ci ne fut, à en croire son auteur, qu'un exercice de « mystique matérialiste ». Le poète s'est fait pierre, il y est entré et a confondu ses métaphores avec les lois du monde, a projeté sur le simulacre pétré les simulacres de son imagination – ou les y a reconnus ; il a instillé, en retour, de sa vie à la roche, l'a animée, lui a offert, fraternellement, de partager son monopole sur l'intention – de l'anticiper, en vérité, d'en révéler l'écho élémentaire et lointain. Un échange a eu lieu entre la pierre et l'homme, ou une dépossession :

Il me semble que, gagné à l'insensibilité des pierres, presque tout ce qui est humain m'est devenu étranger. Non que je me sois endurci ; c'est juste qu'il m'arrive aujourd'hui plus souvent qu'autrefois de me sentir à peine distinct de n'importe quelle donnée du monde. Exilé, j'appartiens à un plus vaste royaume. Somnambule, je relève d'une autre clarté.

Inlassablement, laissant passer en lui la nature et projetant son imagination sur ses signes, c'est la cohérence du monde plus que l'essence des choses que circonscrit Caillois, au prix d'un gauchissement poétique du savoir ; par aventure, c'est aussi un peu de la cohérence de sa pensée qu'il met à l'épreuve de sa perception : « je me sens un peu plus approché de l'intimité inaccessible des choses ». Il se fait spectateur de son absence mais aussi de la possibilité de sa présence et de celle de la poésie. Dans le labyrinthe morphologique où il progresse en « aveugle », l'inquisiteur trouve, par jeu – mais un jeu des plus sérieux, s'il est sans objet, obéissant aux règles strictes de la nature –, à justifier l'univers, à prendre place dans sa cohérence, à autoriser la poésie : « chaque repère, avec soin repéré, m'épelle le plaisir poétique ». Aussi, au sein de cette cohérence où il s'absorbe, Caillois oublie, quoi qu'il ait pu en dire, la singularité de l'objet et la sienne propre, la distinction de soi et du monde. L'horizon de sa perception est moins un signe inscrit dans la pierre – qui ne signifie rien en lui-même mais autorise à penser l'existence d'une structure, d'un langage par lequel seul il vaut – que son propre appétit pour le sens, que le reflet de sa propre imagination. Dans cet univers quadrillé, aucune chose n'est en soi et toutes, par leur aspect, sont entre elles ; toute chose singulière reflet du monde et indice de ses raisons.

Qu'en est-il, alors, de la phénoménologie du discours cailloisien ? Le recours aux postulats de cette branche de la philosophie du XXe siècle permet-elle d'éclairer la composition et le sens des méditations minérales d'un auteur qui n'en voulait rien connaître ? Dans un article intitulé « Poésie des choses et science de la qualité »⁸⁰⁰, Roland Caillois soutient que « l'observation inspirée » qu'est, selon lui, la démarche cailloisienne, « n'est pas une phénoménologie (qui, elle, est une science) » car elle

⁸⁰⁰ Roland CAILLOIS, « Poésie des choses et science de la qualité », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op.cit.*, pp.217-226,

ne s'en tient pas à la vérité de l'apparition du perçu comme perçu, comme simple perçu. Elle crée une image de ce perçu, un *analogon* qui révèle l'être de la chose même, qui n'est elle-même et comme chez elle que dite, portée à sa plus haute densité d'être. L'expression la sort d'elle-même pour la glorifier dans cet *analogon*, dans toute œuvre d'art mais éminemment dans la parole. Le poète n'invente pas les pierres, il les rend à leur existence glorieuse et les sauve de la vulgarité.⁸⁰¹

Cette objection à la phénoménologie du discours que soutiennent par ailleurs d'autres critiques souligne, d'une part, que ce ne sont pas les pierres elles-mêmes qui forment l'objet de ce discours mais un double poétique de ces pierres ; si cette méthode est cohérente, justement, avec la théorie de la cohérence généralisée – que Caillois postule, dans laquelle il cherche à s'insérer, et selon laquelle le texte trouve sa justesse dans une *mimésis* de la cohérence du monde qui est un texte pareil –, elle ne peut être dite phénoménologique en cela que l'observateur se détourne de la chose pour en décrire un avatar : c'est souvent, et malgré qu'il en ait, non la pierre en soi qui intéresse Caillois que l'*ekphrasis* qu'il en compose et qui, à son tour, a tâche de refléter le cosmos tout entier, et le sujet percevant lui-même. On ne peut pas ainsi parler de véritable retour au phénomène, tant le texte s'interpose toujours, dans le processus de la perception, entre l'observateur et l'objet, tant le sensible ne forme pas, bien souvent, le principal domaine du discours. Caillois n'est pas encore sorti de la parenthèse de l'imprimé : son ambition, tout d'abord, est plus poétique que scientifique ou philosophique – et Laurent Jenny rappelle à juste titre que la phénoménologie s'envisage comme une science – ; par ailleurs, cette ambition, exprimée dans *Pierres*, consiste à lire le minéral à travers le prisme de la littérature, du mythe, sans pour autant user de la fiction comme laboratoire de la variation eidétique, et à trouver dans le minéral la racine de la poésie.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p.220

D'autre part, nous nous sommes efforcé de faire coïncider, quand nous le pouvons, les étapes de la description cailloisienne avec celles de la variation eidétique husserlienne ; cela ne fut pas, nous voulons le croire, sans objet ni bénéfice. Ainsi, rappelons-le, *l'épokhè* qu'opère la réduction phénoménologique semble une articulation – peut-être uniquement rhétorique mais incontestable – du texte cailloisien : elle est le lieu du vacillement de la rationalité et du recours à l'analogie ; mais la synthèse noématique n'intervient jamais, elle est sans cesse repoussée puisque le sens et l'essence se dérobent et que les qualités de la pierre ne lui sont jamais intrinsèques. La variation eidétique telle que la pratique Caillois, de la même manière, semble valoir pour elle-même : si l'observateur, par le jeu de l'imagination, déforme la perception qu'il a de la pierre, s'il paraît confronter *l'eidos* de la pierre qu'il observe à des variantes, les différences qui devraient mettre en valeur l'invariance ontologique du minéral, sa résistance, ne permettent pas de statuer sur celle-ci. Quand Caillois applique son imagination à révéler la vérité de la pierre, c'est la vérité de la poésie et la liberté créatrice du sujet qui surgissent ; c'est une loi, une tendance cosmique – et très subjectivement découverte et énoncée – et non une essence qui se trouve au terme du parcours ; c'est aussi, très souvent, une absence de soi, à soi, qui compromet la valeur phénoménologique du discours. La rigueur scientifique avec laquelle Husserl envisageait sa discipline est absente du texte cailloisien ; plus grave – en termes phénoménologiques, évidemment –, l'essence de la pierre disparaît de l'horizon de la perception : c'est l'inscription de cette pierre dans le tissu du réel – et le reflet, la fractale, dans la pierre du tissu du réel – qui oriente la description. La pierre forme l'indice d'une organisation supérieure qu'elle répète et anticipe parfois ; mais elle n'est jamais considérée pour elle-même. Fréquemment, le signe forme l'horizon de la perception, et non l'essence ; la pierre est le signe d'autre chose, dépourvu de sens et d'autonomie mais témoignage épars d'une structure qui la comprend.

La remontée vers l'origine qu'opère Caillois nous semble donc être plutôt

parente avec les spéculations séminales – et matérialistes – des Stoïciens qu’avec l’idéalisme phénoménologique. Roland Caillois le notait laconiquement : c’est peut-être des considérations de Maurice Merleau-Ponty sur le Visible que les textes minéraux seraient le plus proches. La « sorte de courant » qui, selon Caillois, s’établit entre la pierre et le sujet qui l’observe peut rappeler la « déhiscence » qui affecte le corps merleau-pontien : Caillois voit la pierre et les yeux de la pierre, ces cercles qui aimantent son regard, excitent son imagination, le fascinent, le médusent, le voient à leur tour – l’ordre des choses s’y cache qui observe son « excroissance sans durée » qu’est l’observateur, ce « pseudopode » par quoi la Nature semble obéir elle-même au désir d’être contemplée, cette tendance qui rappelle la visibilité anonyme qui circule, pour Merleau-Ponty, entre les choses et les êtres du monde.

Mais là encore, il est bien peu question du rôle du corps, hormis lorsqu’on imagine qu’il disparaît dans la pierre, dans le discours cailloisien ; l’œil de Caillois, jusqu’à sa main qui intervient parfois pour manipuler le spécimen qu’il observe, ont l’air désincarnés, hors du temps et de l’espace ou plutôt si consubstantiel au temps et à l’espace, si indistinct parfois du cosmos dont le sujet tente de pénétrer les raisons et dans la cohérence duquel il désire s’insérer, qu’il a perdu ce caractère polarisant que Merleau-Ponty lui prête et qui en fait ce vers quoi l’objet tourne sa face, le « pivot du monde ». *L’épokhè* n’est alors plus liminaire mais conclusive : c’est la suspension apparente de soi qui forme la récompense de cet exercice de mystique matérialiste, l’effacement du sujet dans l’objet de sa contemplation, l’extinction du regard et le silence du texte qui forme sa vérité dernière. Aussi, on peut soutenir que Caillois emprunte – mais il s’agirait alors d’un emprunt qui ne se saurait pas tel – à quelques techniques phénoménologiques ; mais ces emprunts sont tellement adultérés, hybridés à d’autres procédures, et l’objectif du discours diffère tant de ceux de la phénoménologie, que l’on ne peut imaginer Caillois en un Monsieur Jourdain qui ferait de la philosophie sans le savoir. À moins d’imaginer une

phénoménologie décentrée du sujet observant, allant au-delà de l'essence du phénomène observé, pour conclure à l'unité des deux et de tout. La suspension de soi vers quoi tendent la contemplation et le texte, cet état mystique dans lequel le sujet s'identifie à la matière elle-même, perd son individualité dans la matière qu'il observe, peut ainsi être rapproché de l'ataraxie stoïcienne, quiétude, euthymie – qui ne saurait toutefois être que provisoire – de l'homme ayant trouvé à s'inscrire, par l'abandon de ce qui le fait homme – personnalité, intention, faillibilité – dans la cohérence universelle.

III- *Une déontologie poétique*

A- *Articles d'un art poétique*

C'est une exigence morale qui préside à l'écriture, qui guide la traversée de l'échiquier du monde et des lettres. Caillois, parvenu au terme de son parcours, tente d'apporter une réponse aux questions qui l'inaugurèrent : pourquoi écrire ; comment le faire ; et qui en a le droit ? À notre tour, nous pouvons nous demander s'il acquiert, dans les textes pétrés que nous venons d'analyser, la légitimité auctoriale qui fut son grand souci ; si ces textes respectent – et avec quels scrupules – la déontologie poétique que toute son œuvre ne cesse d'élaborer, s'ils font évoluer celle-ci et si, enfin, après si une longue préparation qu'elle a pu sembler dilatoire, Caillois touche au poème.

Dans les entretiens qu'il accorde, à la fin de sa vie, à Jeannine Worms, Caillois confesse qu'il s'est « toujours méfié de la littérature » et notamment de ce qui lui en paraissait « le comble », à savoir la poésie. Les raisons de cette défiance sont celles de son œuvre, les « raisons séminales » de sa pensée : en effet, Caillois « cherch[ait] l'exactitude tandis que la poésie [lui] semblait la fantaisie, la gratuité », une activité que rien ne justifiait à ses yeux, arbitraire et sans portée. Il avoue cependant une affinité inexplicable avec elle – une disposition, une appétence à son égard qui lui fait connaître « une quantité de vers par cœur, non pas parce qu'[il] les av[ait] appris » mais parce qu'il « les reten[ait] automatiquement »⁸⁰² – qui nous fait croire qu'il n'a en vérité eu de cesse, au cours de cette longue « scène de ménage », de lui trouver une légitimité.

⁸⁰² Jeannine WORMS, *Entretiens avec Roger Caillois, op.cit.*, p.84

En fait, si Caillois se méfie de la poésie, c'est – nous l'avons dit – qu'il considère qu'elle a déchu, qu'elle a été dévoyée par des poètes malhonnêtes, irresponsables ; il ne refuse d'être associé à cette mascarade qu'il ne l'ait d'abord châtiée, qu'il n'en ait dénoncé les simulacres et proposé des « règles enfin sévères » qui, selon lui, puissent relever la littérature de la turpitude où elle fut jetée. Il fait tôt le constat, qui ne cessera de l'horrifier, d'une décadence de la poésie qui, « de toutes parts », dénonce, selon lui, « le dédain de la raison et de la volonté, c'est-à-dire l'abandon délibéré des deux pouvoirs qui donnent leur valeur aux actions humaines : celui de comprendre, celui de choisir. »⁸⁰³ Exercice de la raison et de la volonté, privilèges du choix et de la lucidité : c'est sur le socle de ces valeurs qu'il édifie sa déontologie poétique, l'ensemble des devoirs du poète, les règles auxquelles il lui faut se plier pour assurer la pertinence de l'expression poétique.

Caillois, ayant dénoncé les *Impostures de la poésie*, ne s'en tient pas au constat de ses échecs car – quelque ardeur, quelque persistance qu'il ait employé à le nier – la poésie n'est pas, pour lui, lettre morte, cause perdue. Il propose, au contraire, comme l'ont fait « les grands artistes », d'imaginer « de nouvelles entraves », des contraintes plus sûres et plus justes – plus ambitieuses, aussi, car, affirme-t-il, « ne les conçoit pas qui veut : rien ne demande plus de science » – par lesquelles il espère redorer le blason d'un genre que la « crise du vers » et les trop nombreuses licences poétiques ont terni. Ces règles, prévient-il, n'ont d'autre raison d'être que de servir « au but qu'on s'efforce d'atteindre » ; Caillois n'est pas oulipien dans l'âme et son légalisme poétique est bien une tentative de refondation, pas un jeu ni une convention passagère, ludique ou partisane. Aussi, les normes qu'il voudrait que la poésie honore « sont des outils, non des fins », et « leur rôle est de rendre service ». Que l'on n'en attende pas ce qu'elles ne sauraient promettre :

⁸⁰³ Roger CAILLOIS, *Babel, op.cit.*, p.140

À elles seules, elles ne sont d'aucun bénéfice, elles ne donnent de talent à personne. Celui qui les suit doit savoir d'abord ce qu'il attend de son obéissance. S'il est docile ou aveugle, elles ne font que l'embarrasser. Car ce sont des outils, encore une fois : il faut connaître leur usage et imaginer d'avance le profit qu'on entend retirer de leur emploi.⁸⁰⁴

Ainsi qu'il le prétendait de l'inspiration, Caillois répète qu'il est peu probable que la sujétion aux règles qu'il entend élaborer récompense le poète au-delà des mérites de son talent. En outre, la règle n'est pas une fin en soi ; le croire – et confondre le moyen avec la fin – ne pourrait que perpétuer l'une des impostures qu'il exécère, cet impensable autotélisme qui coupe la littérature d'un monde qu'elle a charge de dévoiler, où elle doit aménager un lieu commun. Qu'on ne pervertisse donc pas les articles de sa déontologie dans une quête de l'art pour l'art ; ce serait dénaturer la poésie ; ce serait abuser le lecteur et s'abuser soi-même puisque

l'art pour l'art : cela n'existe que pour les tapis, à condition de les pendre aux murs. Pour le reste, l'idée n'en est ni claire ni pensable. Car vous ne pouvez empêcher que les mots aient un sens, qui entraîne quelque adhésion du cœur ou de l'esprit.⁸⁰⁵

Art des mots, la poésie engage le sens – donc la responsabilité du poète. Observant ce qu'il considère comme une décadence, Caillois soutient en effet que celle des lettres est concomitante avec celle de toute la société, voire que l'imposture morale – d'une civilisation qui a permis l'émergence des totalitarismes et empêché, à cause de leurs dissensions constitutives, d'une perte de sens commun et d'un épuisement de l'efficace du sacré, les démocraties

⁸⁰⁴ *Id., Vocabulaire esthétique, op.cit., p.34*

⁸⁰⁵ *Ibid., p.82*

modernes de faire face à la barbarie – a engendré les impostures littéraires : « car les sacrifices qu'on juge inutile de faire à la morale, qui croira longtemps qu'on les doive à l'esthétique ? »⁸⁰⁶ C'est donc bien une déontologie, morale esthétique de la langue, du style, du genre, que propose Caillois – et c'est bien une intention morale qu'il assigne à la littérature.

La langue, d'abord, doit faire l'objet de la plus grande vigilance : la poésie est art des mots et la langue la matière même de sa technique, le premier objet de son souci. C'est toutefois une matière non seulement rebelle mais dangereuse, qu'il faut apprendre à manier avec soin, respect et crainte ; « le langage menace l'intelligence » de « périls » sans nombre ; il « tend à la lucidité des pièges singulièrement [...] redoutables, qui ont l'étendue, les détours, les funestes pouvoirs que la légende prête au Labyrinthe » car « tout effort qu'on fait pour en sortir égare davantage. »⁸⁰⁷ Rien ne sert donc d'ignorer le problème : le langage est le premier que doit résoudre le poète. Caillois opère une dichotomie – classique – entre l'essence de la pensée et la matière des mots qui ne peut que la trahir : tout l'art du poète réside dans la réduction de cet écart entre l'intelligence et la parole. Nous avons eu l'occasion d'aborder cette misologie cailloisienne, qui exprime ici la crainte que le « gigantesque réseau » linguistique du discours – dans *Le Fleuve Alphée*, Caillois accusera la « parenthèse » des mots imprimés dans laquelle il aurait passé sa vie, à l'écart du monde, sans le secours des « objets sorciers » dont le surréalisme lui avait donné le goût, et notamment des minéraux qui ancrèrent sa perception – se « substitu[e] presque à l'univers », « s'interpos[e] du moins entre lui et la connaissance que l'homme s'efforce d'en avoir. »⁸⁰⁸ L'esprit, « artisan de sa propre perte », a tendance à calquer la résille des mots sur le tissu des choses jusqu'à ce que celle-ci l'oblitére tout à fait – et

⁸⁰⁶ *Id.*, *Babel*, *op.cit.*, p.149

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p.278

⁸⁰⁸ *Idem.*

que la poésie soit déracinée, arbitraire et gratuite, intransitive. Le langage, système total, s'oppose donc à la perception lucide et crée un univers second, un sur-monde dans lequel l'esprit finit par croire davantage que dans le monde des phénomènes. Il trahit ainsi l'évidence des phénomènes de la matière et de l'imagination – d'où, peut-être, le projet cailloisien d'une phénoménologie de l'imaginaire qui serait un discours de vérité sur ce qui forme l'essence de la poésie mais que celle-ci est condamnée à trahir.

L'on peut en tout cas déceler dans cette semonce du langage une mise en garde contre le nominalisme des poètes-mages, mais aussi la résurgence d'une immémoriale – platonicienne – accusation de fausseté inhérente à la langue poétique ; mais c'est moins, en vérité, le système même du langage qui est suspect que l'usage frauduleux – injuste, inexact, désinvolte, opaque – que certains en font, cette fraude fût-elle inconsciente – mais l'inconscience est une faute dans l'axiologie cailloisienne. C'est là que réside la véritable immoralité de la poésie, et plus précisément dans l'emploi que les poètes font du lexique : Caillois s'érige régulièrement, en poésie comme en philosophie, contre un vocabulaire qu'il estime corrompu, c'est-à-dire de plus en plus éloigné de tout signifié, soit par néologie byzantine – et l'on connaît sa légendaire aversion pour les mots de plus de quatre syllabes – soit, plus gravement, par capitulation de la dénotation commune devant la multiplication et la versatilité des connotations subjectives. Ainsi, « quand le vocabulaire perd de sa clarté, quand les mots s'emploient les uns pour les autres, quel point de repère, quelle commune mesure permet aux hommes le moindre échange où le malentendu ne soit pas présent ? »⁸⁰⁹ Le langage – et, avant tous les autres usages que l'on en puisse faire, le langage poétique – est le lieu commun, pour Caillois, de l'humanité : que la communauté éclate en une juxtaposition de subjectivités, que la langue se disperse en idiolectes dont la référentialité n'est plus garantie que par l'énigme

⁸⁰⁹ *Ibid.*, pp.295-296

singulière du poète, et il devient alors difficile, « un langage prestigieux, mais sans portée ni exactitude », de reconnaître, « la sagesse de la présomption ni la solidité de l'inconsistance ». Le langage poétique, en effet, doit tendre vers l'exactitude car sa vocation est essentiellement didactique : que le poète se permette un usage trop personnel de la langue, et « il n'est enseignement qui ne se puisse désormais transmettre ou entendre. » Le poème, inexact, est impuissant à dire le monde, à le rendre habitable, à créer, entre nature et culture, l'espace commun de l'humanité :

La source et le début de la confusion, Babel enfin, ce n'est pas que d'une seule, il sorte soudain différentes langues, c'est qu'à l'intérieur même d'un langage unique, il faille pour se comprendre sans cesse traduire et que la traduction soit impossible parce qu'il n'existe plus de relations certaines entre des termes diffus et flottants, qui n'évoquent pour personne les mêmes images. Rien ne subsiste que des signes dont on attend seulement qu'ils opèrent comme talismans et qui sont en tout cas signaux plus que dénominations.⁸¹⁰

Nous reconnaissons la critique que Caillois adresse à l'image surréaliste, dont la vacance sémiotique fait une énigme personnelle, ouverte à tous les sens car n'en possédant aucun, non pas soumise, comme le doit être la juste analogie, à l'évidence de la preuve, à la concordance des vérifications, mais à une infinie – donc insignifiante – herméneutique. Le langage, répète Caillois, doit être transparent, laisser circuler le sens : c'est par lui que « s'exprime la pensée de l'homme et [il] sert d'abord à l'exprimer. »⁸¹¹ Conception utilitariste d'une langue que le poète doit tirer vers une idéale transparence qui réduirait le plus possible l'écart entre la pensée et la langue – entre le fond et la forme. Toutes les dimensions de la langue sont subordonnées au sens de l'énoncé qu'elle sert à

⁸¹⁰ *Idem.*

⁸¹¹ *Ibid.*, p.137

produire, et « c'est folie », nous l'avons vu, même pour « le plus habile poète », de se prétendre musicien, de « laisser là » le sens des mots « et ne prendre que leur son », car s'il « doit assurément flatter l'oreille [...] il est contraint d'y parvenir avec les mots du langage, dont il ne peut faire qu'ils n'aient aucun sens. »⁸¹² Cet inlassable plaidoyer pour une univocité du discours met en évidence une dichotomie linguistique – tant il est courant à Caillois, dans ses vertiges taxinomiques, d'affronter par couples les aspects d'une même réalité. Ainsi, comme nous verrons bientôt que la forme et le fond s'affrontent dans le texte, s'ils doivent se compléter l'un l'autre, ainsi, dans le système de la langue, la syntaxe s'oppose au lexique. De ce dernier, il faut se méfier : sa prolifération, la néologie et la remotivation perpétuelles auxquelles se livrent les locuteurs – notamment les philosophes et les poètes – embrouillent le discours, la pensée, la perception. C'est que le lexique est ouvert, quand la syntaxe est un système clos qui n'évolue que timidement et marginalement ; les règles en sont fixes et l'innovation, en la matière, ne peut se substituer à l'exactitude. Caillois adresse au lexique les mêmes admonestations qu'à l'image poétique, puisque, la licence ayant évincé la règle, le critère d'originalité remplace fatalement celui de vérité. Peu importe alors que le mot soit juste, qu'il exprime au plus près ce que le poète avait dessein de dire, puisque la tendance est à l'irresponsabilité sémantique du poète et au renchérissement scandaleux du discours.

Il faut donc, selon Caillois, cultiver au contraire l'exactitude et l'intelligibilité du poème pour le restaurer dans ses pouvoirs. Le mot doit être choisi pour ce qu'il signifie le plus strictement possible, et non pour ce qu'il évoque nébuleusement à l'intellect, à l'œil ou à l'ouïe.

Un langage strict est facteur de vérité, de liberté ; un langage relâché, de fraude et d'esclavage : il livre aux caprices de l'habile l'esprit fasciné par un mot trompeur et

⁸¹² *Idem.*

prestigieux. L'exactitude du langage, la solidité de l'ordre social vont de pair : à société troublée, dictionnaire dément ; et langage fixe à société stable.⁸¹³

Cette affirmation appelle plusieurs commentaires : d'une part, l'on peut, de nouveau, remarquer que, dans la pensée cailloisienne, la liberté s'oppose classiquement à la licence mais se définit par un surcroît de contraintes dont la vocation est autant de favoriser l'expression en lui conférant efficacité et pérennité que d'étouffer la divagation, de guider le pullulement anarchique de l'imagination et d'opérer un tri entre bons et mauvais poètes, déterminant par là qui a le droit de s'exprimer. La liberté est ainsi consubstantielle aux contraintes qui la protègent, qui la favorisent, qui en sont la condition nécessaire et suffisante ; c'est le respect de cette obligation d'exactitude qui conditionne la légitimité de la parole poétique. Caillois se méfie donc, en définitive, moins de la poésie que de l'usage du lexique que certains s'y sont autorisé : il souhaite alors que le poète, qui fait profession du langage, qui en est l'artisan – mais, à bien y penser, que tout homme, puisque dans la pensée cailloisienne tout homme est soit poète soit lecteur – « s'accoutume à se méfier des mots, car c'est par eux qu'on parviendra le plus aisément à le surprendre et à l'asservir. »⁸¹⁴ Une menace plane sans cesse sur la pensée cailloisienne : celle que la distinction prenne le pas sur la distinction, l'inconscient sur la conscience. Ce désir d'univocité du vocabulaire, de retour aux origines du sens s'exprime, nous l'avons aperçu dans l'analyse de quelques textes dédiés aux minéraux, par un étymologisme caractéristique d'une certaine poésie lexicographique que Caillois admirait sous la plume, notamment, de Saint-John Perse. Débarrassé des connotations personnelles comme des strates de sens qui se sont superposées au cours de l'évolution de la langue, le mot est envisagé de préférence dans l'évidente unicité presque objectale, minérale, de son sens premier, de sa dénotation. La langue

⁸¹³ *Ibid.*, p.160

⁸¹⁴ *Ibid.*, p.304

poétique idéale selon Caillois semble ainsi être une langue des origines – tout au moins une langue du siècle classique – dont la synchronie limiterait la déperdition du sens, concentrerait le pouvoir comme se concentre éternellement dans la pierre, hors du temps, le flux figé de la dynamique de la matière. D’autre part, la littérature possède une responsabilité sociale, civilisationnelle : l’état du langage qu’elle emploie reflète –accompagne, influence peut-être – celui de l’ordre social dans lequel elle fleurit ; nous y reviendrons.

Caillois avoue donc une « passion de la forme, [...] un peu superstitieuse »⁸¹⁵ qui le convainc que « rien n’existe sans forme et sans norme, c’est-à-dire sans limites et sans législation. »⁸¹⁶ Organiser la poésie, ainsi qu’il l’a toujours désiré, revient bien à légiférer sur la forme autant que sur le fond. La poésie, dit-il, se fait donc moins avec les mots – le lexique – qu’ « avec la grammaire, [...] surtout avec la syntaxe » et ce que l’écrivain recherche « ce sont les combinaisons syntaxiques qui mettent le mot en valeur.»⁸¹⁷ Grammairien, Caillois croit aux structures ; il pense que la rigueur de la syntaxe, cohérence structurelle semblable à celle de l’univers des formes, contient, conjure les extravagances du lexique, des images, de l’imaginaire. Rien de la syntaxe, si l’on excepte de rares anacoluthes toujours plus suspects d’erreur qu’indices d’originalité, ne saurait être employé faussement, subjectivement ; elle est l’ordre du discours, et les infractions qu’on y fait sont unanimement considérées comme telles, contrairement aux emplois lexicaux sur la pertinence desquels qu’il est difficile de se prononcer. Le poète doit cependant résister aux sirènes de l’agrammaticalité auxquelles certains poètes, surréalistes, encore une fois, ont selon Caillois succombé.

Ces considérations linguistiques ne doivent cependant pas faire perdre de vue le primat du sens, du fond, sur la forme ; certes, accorde Caillois, « rien n’est

⁸¹⁵ Jeannine WORMS, *Entretiens avec Roger Caillois*, op.cit., p.84

⁸¹⁶ Roger CAILLOIS, *Babel*, op.cit., p.151

⁸¹⁷ Jeannine WORMS, *Entretiens avec Roger Caillois*, op.cit., pp.88-89

plus souhaitable que la fusion intime de la forme et du fond » ; c'est même la marque des « grandes œuvres » que de les voir se joindre « si étroitement qu'ils paraissent s'appeler l'un l'autre et proprement indissolubles », de manière si miraculeuse que « tout s'y complète et tout s'y unit dans une perfection inaltérable » qui assure la réussite et la pérennité du texte. Mais il ne faut pas conclure de cette symbiose efficace qu'elle est une indistinction – le plus grand des périls dans la pensée cailloisienne, toujours occupée de séparer et pour qui la cohérence n'est jamais une confusion. Le fond et la forme doivent s'allier, il est vrai, mais leurs « éléments demeurent distincts : voilà le secret »⁸¹⁸ d'une œuvre juste, d'un « chef-d'œuvre ». Comme, dans la nature, la symétrie a besoin de la poussée dissymétrique pour s'élever, l'animal mimétique d'un environnement indifférencié auquel se confondre et d'où surgir pour fasciner, le fond – le sens du poème – demande, pour impressionner durablement le lecteur, le concours de la forme ; mais les « éléments » – Caillois ne s'attarde pas à les définir plus précisément, bien que ce soit sur eux que portent les articles de sa déontologie – qui font le sens et la forme du poème sont « divers et même opposés ». Les « qualités singulières » du fond et de la forme sont même « ennemies » et leur « connivence » est une « économie tendue et périlleuse », dialectique subtile qu'il est rare de résoudre. « L'art consiste souvent à suivre dans le même temps des commandements qui se contrarient »⁸¹⁹, conclut Caillois ; il faut donc à l'artiste conjuguer le souci de la forme avec celui du fond sans jamais prendre l'un pour l'autre. En effet, refuser, comme cela est déjà devenu d'usage, de reconnaître que le « contenu » d'un poème n'est pas indissolublement attaché aux termes, aux figures, à la matière, à la technique mêmes d'un langage qui demeure suspect aux yeux du législateur, est une manière de négliger l'un des deux aspects de l'expression ; sa déontologie interdit expressément une telle lésine. Comme de la langue, il faut tout accepter

⁸¹⁸ Roger CAILLOIS, *Vocabulaire esthétique, op.cit.*, pp.61-62

⁸¹⁹ *Ibid.*, pp.62-63

du travail poétique ou tout en laisser. La pure recherche formelle menée au mépris du sens conduit à l'autotélisme du poème, à l'art pour l'art qui n'a, dit Caillois, plus rien d'un art ; à l'inverse, mépriser la technique, la *mécanè* rhétorique qui permet de ruser avec le langage et d'en vaincre la résistance, privilégier le sens du texte au détriment de sa forme est un signe de paresse – le labeur est l'un des fondements de la déontologie cailloisienne –, l'indice peut-être de l'adhésion au préjugé de sincérité dont nous avons vu que Caillois refuse de le considérer comme un critère pertinent de la valeur d'une œuvre ; c'est, en tout cas, la négation de la poéticité du texte – c'est-à-dire des contraintes particulières à l'expression poétique qui s'ajoutent à celles qui pèsent sur la prose et permettent de l'en distinguer – et donc la compromission de son efficacité et de sa pérennité. Il faut ainsi au poète conjuguer le double souci de la forme et du fond, de la manière et du sens ; c'est cette difficile conjugaison qui forme un style.

La forme du texte, les règles prosodiques notamment que Caillois a toujours demandé que l'on respectât, sont l'ensemble des contraintes particulières à la poésie ; nous retrouvons cette idée fondamentale selon laquelle la sévérité de la contrainte assure seule la liberté, et que la liberté véritable forme la vérité du poème. Dans la nature, dans la société comme dans la poésie, déclare Caillois, « que tout soit permis, et jusqu'à la licence » est absolument « impossible », car la rupture de l'ordre – comme la dissymétrie rompt la symétrie – « doit être peu fréquente pour garder son efficace ». C'est un même principe de rareté qui doit inspirer les audaces du poème :

Libérez le vers, affranchissez-le du nombre, de la rime, des diverses servitudes dont il vous paraît l'heure de le délivrer après des siècles de soumission incompréhensible. Vous l'avez fait. Vous avez donc le vers libre, pensez-vous ? Vous n'avez rien qu'une prose sans fermeté où seul un artifice typographique cherche en vain à donner le change sur des prestiges disparus avec les contraintes

dont ils naissaient.⁸²⁰

La poésie est donc le vers, et le vers régulier ; en effet, le vers lui-même, invariant poétique, « ne fut jamais rien que les contraintes qui l'élèvent au-dessus de la prose », surdétermination de la parole telle qu'hors des règles qui en régissent la composition, le vers « se dissipe et s'évanouit aussitôt. »⁸²¹ Le genre semble consubstantiel aux « servitudes » de la métrique, qui « lui sont contemporaines et elles le constituent tout entier. » Caillois rappelle cependant que la règle « n'est que moyen », et doit demeurer « subordonnée au but qu'elle aide à atteindre », récusant ainsi ce qu'il estime – autotélisme, quête formelle de l'art pour l'art – être une « obéissance superstitieuse et mécanique » ; il peut même être « un profit certain à la bousculer »⁸²², reconnaît le censeur, mais seulement ponctuellement – car le vers doit rester la norme – et pour attendre plus efficacement au but que l'on a proposé au poème. Caillois revient quelques fois sur la question du vers dans son œuvre poéticienne mais l'ignore complètement dans son œuvre poétique ; les textes qu'il compose – et qu'il se garde bien de nommer poèmes, quoiqu'ils en aient la densité figurale, analogique notamment, la brièveté et l'autonomie – sur les minéraux dont il fait son modèle et son propos, ne sont, s'ils sont bien des poèmes, que des poèmes en prose. Il y respecte, avec plus ou moins de rigueur, les autres articles de sa déontologie mais cette exigence stichique est à peu près ignorée, si la rythmique – et notamment ternaire – ne l'est évidemment pas. Caillois, qui défend le vers au point d'en faire, dans un premier temps, la condition *sine qua non* de la poésie, répugne semble-t-il, dans une pratique à laquelle il a peiné à se plier, à franchir ce dernier pas qui proclamerait sans dédit possible la poéticité du texte – d'un texte à la genericité hybride, aux méthodes et aux intentions diagonales et qui

⁸²⁰ *Ibid.*, p.37

⁸²¹ *Ibid.*, p.38

⁸²² *Idem.*

préfère la fluidité – et peut-être aussi l’impunité – que lui confère cette apoéticité prosodique. L’emploi du vers – et si le vers doit être employé, c’est forcément le vers régulier – ferait, à ses yeux d’abord, de Caillois un poète, menacé des mêmes impostures dont il blâme les surréalistes. Assigné, son discours sortirait de l’entre-deux où il prospère et pourrait dériver vers l’une des aberrations paroxystiques qu’il décrie : la licence qui vide la règle de sa substance ou la surrégulation qui la prive de son objet. Le vers, peu à peu, ne conditionne plus la poéticité de la parole parce que Caillois, dans l’obédience à d’autres modalités, trouve les moyens d’endiguer les débordements de l’imaginaire – ou de les accepter. Cela, toutefois, ne signifie pas qu’il accorde aux autres poètes de s’exonérer de la métrique. Le principal bénéfice que le poème peut recueillir du « corset rigide d’une métrique attendue » est donc un surcroît d’efficacité : la prosodie confère évidence, justesse et univocité au propos et permet à la nécessaire surprise qu’il lui faut provoquer de durer ; en un mot, elle « l’empêche de s’évanouir tout à coup ou la protège de l’imprécision et du change » en assurant que sa « logique intime » prétende à l’universalité, que la subjectivité qu’elle exprime tende vers le lyrisme objectif et soit « applicable à de multiples situations vécues ou imaginables ». ⁸²³ Le rythme régulier du vers offre à la fois rigueur et neutralité, cette neutralité sur laquelle seule peut briller l’image inouïe et qui seule peut la rendre mémorable : le problème, selon Caillois, est que la poésie « licencieuse » a remplacé la rigueur de la forme par l’originalité toujours plus outrée du propos ; le paradigme de la perfection formelle qui a guidé, des siècles durant, l’activité poétique s’est vu substituer celui de l’inédit, de l’inimaginé – et bientôt, par surenchère, par emballement Terroriste, de l’inimaginable. Pour Caillois, ayant rompu avec le désir d’être juste, elle ne s’est plus voulu que neuve ; mais les « révélations » que peut – que doit – livrer l’épiphanie du poème « ne peuvent être que des éclairs » et « c’est

⁸²³ *Id.*, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.135

de leur rareté », encore une fois « qu'elles tirent leur force et leur éclat. » Caillois d'avertir :

Laissez-les s'installer à demeure, ne souffrez plus qu'elles, enlevez toute barrière, toute contrainte, pour qu'elles s'épanouissent à leur aise et incessamment : il n'y a plus ni forme ni style.⁸²⁴

La prosodie apparaît donc comme un garde-fou contre les dérives de l'imaginaire et de l'expression poétiques ; elle sépare le langage poétique des usages quotidiens, prosaïques, de la langue ; elle permet à l'innovation – c'est-à-dire à l'analogie juste, inattendue mais véritable, vérifiable – de briller davantage et d'impressionner le lecteur comme seule peut le faire la vérité ; elle assure ainsi la pérennité du poème et garantit sa cohérence que peut rompre – ponctuellement et pour mieux en assurer le dynamisme – la découverte ; elle fait enfin la part du bon grain et de l'ivraie : que nul ne se mêle de poésie qu'il ne soit rompu à ses règles. La poésie doit témoigner de la vérité, la publier, et par les contraintes qu'elle s'inflige, mimer la surdétermination du monde et s'insérer en sa cohérence. Son principal « souci » soit être la « connaissance des choses et des propriétés des notions »⁸²⁵, et Caillois estime « qu'il appartient à la littérature de témoigner pour la vérité »⁸²⁶, c'est-à-dire pour la justesse du rapport entre les choses, entre le langage et les choses, qui est la seule vérité qui, selon Caillois, ne soit pas subjective.

Existe-t-il alors quelque chose que l'on pourrait nommer le style d'un poète et qui, autant que les prescriptions sévères de l'art poétique cailloisien, structurerait le poème ? Caillois n'est pas stylisticien mais grammairien, et sa conception du style se ressent, elle aussi, d'un certain conservatisme : il n'est

⁸²⁴ *Id.*, *Vocabulaire esthétique*, *op.cit.*, pp.38-39

⁸²⁵ *Id.*, *Babel*, *op.cit.*, pp.268-269

⁸²⁶ *Ibid.*, p.357

« rien d'autre », soutient-il, « qu'une certaine façon personnelle et reconnaissable de s'exprimer » ; entaché d'une subjectivité dont la question ne cesse de tarauder le censeur, le style est, selon celui-ci, ce qui « fait l'écrivain ». On reconnaît une conception buffonnienne, totalisante du style comme système des indices de la *personnalité* d'un texte, de l'idiosyncrasie de son auteur ; nous examinerons plus avant le problème que pose le sujet auctorial et l'intention qu'il confère au texte ; disons simplement que le style d'un texte n'est pas une condition nécessaire à sa réussite. Le poète, en effet, doit réussir ce difficile exercice de partager son expérience du monde avec le lecteur, de conférer une intention univoque à son propos mais, semble-t-il, sans modaliser celui-ci ; c'est une heuristique du poème que défend Caillois : il doit éveiller chez le lecteur un sentiment de reconnaissance d'une vérité phénoménale que le poète lui montre mais qui ne dépend pas de sa perception, qu'il est possible de vérifier objectivement, scientifiquement, phénoménologiquement, peut-être, par la pluralité des regards. Aussi, le style d'un texte importe peu, si peu d'ailleurs « qu'il existe des écrivains qui n'ont pas de style ou qui s'expriment avec aussi peu d'art que le premier venu, démontre que, dans les Lettres mêmes et au cœur de cet usage luxueux du langage, ce qu'on dit passe d'abord. »⁸²⁷ Le seul bénéfice que l'écrivain peut retirer, pour l'efficacité de son poème, du souci stylistique est de ceux que confère le labeur ; Caillois insiste, en effet, sur la valeur du travail poétique : d'une part, nous l'avons dit, la rhétorique endigue le pullulement imaginaire, et le style envisagé comme une technique est un corset moral qui assure la justesse – et la pudeur – du langage poétique et qui invite le poète à ne rien proférer qui ne puisse servir au déchiffrement du monde et qu'il ne puisse expliquer, dont il ne puisse assumer l'entière responsabilité ; d'autre part, puisque nous parlons bien de déontologie, la technique stylistique est l'outil dont se sert l'artisan des mots et qui fait de l'activité poétique un métier

⁸²⁷ *Ibid.*, p.309

respectable ; enfin, ce travail, mené en toute conscience, satisfait à ce que Caillois nomme « un sentiment de l'écriture parfaite, laquelle n'est autre que celle qui s'impose et qui persuade qu'elle est inaltérable. »⁸²⁸ Sentiment qui ne se laisse donc pas aisément analyser, le style est un appétit de perfection, un des moteurs de la *libido scribendi* qui demande à être assouvi, une nécessité interne à l'activité scripturale qui doit assurer la pérennité de ses produits. La perfection de la poésie, nous l'avons vu, réside dans sa pérennité, dans son intemporalité – c'est-à-dire dans son obédience au paradigme de justesse plutôt qu'à celui d'originalité. S'avouant « personnellement très marqué par les classiques grecs et latins »⁸²⁹, par « les moralistes et les historiens » en qui il a « trouvé, comme écrivain » la nécessité de son style, une « leçon décisive, une manière d'écrire je ne dis pas parfaite, mais telle qu'une autre en est devenue pour moi inconcevable »⁸³⁰ – Caillois, s'il fallait classer, se rangerait, à première vue, du côté des atticistes ; il prône en effet un dépouillement de la langue qui met en valeur la rigueur de la syntaxe au détriment de l'exubérance du lexique, la congruité figurale au lieu d'un débordement asianiste, et qui trouve son modèle dans le laconisme minéral ; nous avons cependant remarqué que dans son propre texte les choses ne sont pas si nettement tranchées et qu'une Terreur travaille constamment, souterrainement sa Rhétorique, que le style cailloisien lui-même n'est pas si dépouillé ni si impersonnel qu'il voudrait que tout style fût. Pour les autres, en tout cas, la recommandation est claire et se résume, une nouvelle fois, à un éloge de la rareté, de l'aridité ; c'est que le style est le fruit de ce combat que l'appétit de perfection et la volonté de connaissance du poète mène contre la résistance de la langue, contre la prolifération végétale, dangereuse, de l'imaginaire et du vocabulaire :

⁸²⁸ *Ibid.*, p.311

⁸²⁹ *Id.*, « Une idée du classicisme », *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, p.205

⁸³⁰ *Ibid.*, pp.205-206

La force d'un style peut être faite de cette lutte interne, du constant et secret appel à une structure rigoureuse, à une plénitude que la tendance de la langue est plutôt de refuser. Elle est diffuse : je la veux condensée. Je l'ai dit : langue d'inscriptions, de maximes et de heurts poétiques entre mots solidement articulés, dont le rapprochement en même stupéfié et comble l'attente.⁸³¹

La langue est une matière rebelle avec laquelle tout l'art du poète consiste à ruser pour en déjouer les pièges – comme la mécanique permet de ruser avec la nature, d'en dévoiler les secrets et de les faire servir aux desseins de l'homme. Le classicisme dont n'a de cesse de se réclamer Caillois repose en grande partie sur cette conception agonistique du travail de la langue ; en outre, le style est le signe, pour ainsi dire, universel de l'appétit de perfection qui forme l'origine de tout entreprise poétique juste : Caillois le légitime en le narrant, en le faisant consubstantiel à l'activité scripturale elle-même. Il « soupçonne » même « qu'il n'existe qu'un seul classicisme, mais dispersé aux quatre coins, en tout cas aux deux extrémités de la planète. »⁸³² Cette remarque ressortit, il est vrai, à la dimension totalisante, unificatrice – et peut-être phénoménologique – de la pensée cailloisienne, qui tend à effacer, à la recherche d'invariants essentiels – imaginaires, littéraires, culturels, civilisationnels –, les variations diatopiques, diachroniques, idiolectiques ; l'essence de la poésie, son lieu commun, résiderait dans ces universaux de mesure, de justesse, d'humilité, de pérennité ; mais il est indéniable que, pour Caillois, par ethnocentrisme, le « beau style » est d'abord celui du Grand Siècle français.

Plutôt que de style, c'est de justesse que doit d'abord se préoccuper le poète : le monde que le poème doit déchiffrer « n'est pas une sylve inextricable et confuse, mais une forêt de colonnes dont les alignements rythmés répercutent le même message : la prééminence, sous le vacarme général, d'une architecture

⁸³¹ *Ibid.*, p.206

⁸³² *Ibid.*, p.208

dépouillée. »⁸³³ À l'image de la cohérence de la nature, le poème doit dépouiller son architecture pour mieux la révéler : son style, sa syntaxe – car c'est bien la syntaxe des choses qui importe plus que leur lexique, dont les termes ne sont souvent que des « simulacres » dont « l'esprit téméraire », « intrépide » – c'est-à-dire Caillois lui-même – dont le propos est de manifester « la même influence générale » depuis la nature jusqu'au « domaine fluide de l'imagination et de la fable », doit absolument « se défi[er] », préférant toujours publier les analogies structurelles qui attestent la cohérence de l'univers, de la matière à l'esprit, que s'égarer dans la vacance sémantique des « ressemblances fortuites ou superficielles »⁸³⁴. Le monde n'est pas une sylve mais un labyrinthe, un jeu sans objet, un piège dont « l'architecture secrète », comme celle des pierres élues, est « dirigée [...] vers l'intérieur » mais qui, s'il est dépourvu de sens, s'il interdit tout « retour [...] vers l'origine » des choses, s'il force l'homme « égaré, traqué ou distrait » à « err[er] jusqu'à l'épuisement de ses forces, de carrefour en carrefour », possède néanmoins une cohérence dont il peut s'estimer « heureux » de l'avoir pu « pressentir »⁸³⁵. C'est l'architecture de ce dédale que le poème doit mimer pour la proclamer, dont il peut, en suivant les règles rigoureuses édictées par Caillois, espérer soulever un pan du voile ; le poème, en effet, ne peut expliquer l'essence des phénomènes mais, grâce aux ressemblances que présentent ceux-ci, parvient à esquisser la structure qui les comprend.

Ce désir de cohérence est nécessaire, inséparable du désir d'écrire : malgré la vanité de l'entreprise – qui tient à la modestie des facultés humaines –, le postulat de sa réussite théorique est la condition même du sens de l'écriture – de la pensée, de la vie ; car, s' « il se peut que l'univers soit inextricable, [...] il est nécessaire de parier qu'il peut être démêlé. Autrement, penser n'aurait aucun

⁸³³ *Ibid.*, p.81

⁸³⁴ *Id.*, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, pp.28-29

⁸³⁵ *Id.*, *Cases d'un échiquier, op.cit.*, pp.161-162

sens. »⁸³⁶ Le devoir de la poésie, sa vérité, est donc de divulguer cette cohérence par une cohérence interne non moins rigoureuse. Pensant, ainsi que nous l'avons lu, dans les premiers ouvrages critiques qu'il consacre à la poésie – et dont il ne faut pas oublier qu'ils puisent leur rigueur dans la résistance que Caillois veut opposer à la décadence surréaliste du langage poétique –, que cette « certaine sorte d'exactitude » que la poésie « était faite pour exprimer » se trouvait dans une idéale transparence du langage, dans une « adéquation parfaite du signe et du signifié », le censeur change, avec le temps, de point de vue. Le grammairien qu'il est prend conscience que cette exigence ne peut aboutir qu'à un cratylisme impensable, injustifiable, et que le poète doit privilégier la cohérence à l'identité du langage, de la pensée et de la perception. Ce sont les correspondances qui tissent le monde sensible qui assurent la vérité du poème qui les met en évidence « par un système d'évocations reposant sur les souvenirs, et reposant sur ces miroirs, ou sur ces reflets, ou sur ces échos » ; et c'est bien « parce que l'univers lui-même est fait d'éléments limités que les images peuvent avoir une exactitude. » La correspondance mendeleïevienne des images du monde et de l'esprit, les analogies « par quoi le monde est divers et chatoyant et émouvant »⁸³⁷, confère son efficace au poème et consacrent sa pertinence.

L'impératif qui unit tous les articles de cette déontologie poétique est la responsabilité auctoriale : les poètes sont, d'après Caillois, « responsables infiniment encore que d'une manière insaisissable. »⁸³⁸ Le rejet des règles qu'il édicte, et dont il persiste à ne se vouloir que le compilateur, « prive la littérature de toute responsabilité humaine, afin qu'elle ne soit que littérature » ; la licence conduit ainsi inévitablement à la « frivolité » qui engage à « déprécier »⁸³⁹ la poésie, à la priver de toute valeur ne lui ayant permis d'autre objet qu'elle-même.

⁸³⁶ *Id.*, *Obliques, Œuvres, op.cit.*, p.747

⁸³⁷ Jeannine WORM, *Entretiens avec Roger Caillois, op.cit.*, pp.145-146

⁸³⁸ Roger CAILLOIS, *Babel, op.cit.*, p.138

⁸³⁹ *Ibid.*, p.152

Les poètes imposteurs agissent ainsi à l'encontre de la poésie – et des intérêts de l'homme. Les devoirs du poète ne sont pas différents de ceux des autres hommes, mais plus nombreux ; le champ littéraire n'est pas un espace distinct de la société où l'on pourrait s'émanciper de ses devoirs moraux, civiques, et la liberté de l'écrivain se définit, une nouvelle fois, par un surcroît de contraintes. Le poète qui « s'exempte du reste de ses devoirs pour mieux s'acquitter de ceux que l'art lui impose » ne tarde pas à refuser « ses devoirs vis-à-vis de l'art même » ; quand celui-ci n'est plus « qu'une misérable guenille, qu'une sorte de costume de cérémonie défraîchi et désaffecté », il en vient à dédaigner comme immorale et vaine une activité que sa licence même a contribué à ternir. La poésie réclame donc, nous l'avions compris, un engagement moral ; elle sert, comme la morale elle-même, « à accroître la somme de confiance disponible dans le monde et plus précisément à augmenter le crédit que les hommes peuvent raisonnablement se consentir les uns aux autres. » Elle est le lieu commun de la communauté des hommes, cet espace propre à l'homme, et doit rendre le monde habitable et « possible le commerce des hommes entre eux » ; c'est pourquoi Caillois tient « le souci de son labeur professionnel », c'est-à-dire le respect de sa déontologie, « pour le devoir fondamental de l'écrivain. »⁸⁴⁰ Aussi, « la trahison dernière dont un écrivain puisse se rendre coupable » envers son art et envers les hommes est d'employer « son talent à fausser l'instrument dont il se sert » ; car il est « gardien du langage » et donc « préposé à lui sauvegarder quelque pureté, le retenant sur la pente où l'entraîne sans cesse l'usage inconsidéré qu'il n'est guère évitable qu'on en fasse. »⁸⁴¹

Cette déontologie est donc un humanisme : tout l'objectif des proscriptions et prescriptions de l'art poétique cailloisien est de servir « la cause de

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p.315

⁸⁴¹ *Ibid.*, p.316

l'homme »⁸⁴² par l'accroissement du « trésor commun »⁸⁴³ de la littérature, car celle-ci « représente une gageure au même titre que toute ambition humaine » et que Caillois est persuadé « qu'elle atteint la grandeur seulement dans la mesure où, s'inscrivant dans un effort général de civilisation, elle se trouve accordée avec lui »⁸⁴⁴. La gravité de l'enjeu explique et légitime la rigueur de la règle ; Caillois s'inscrit, à sa manière toujours singulière, dans la vogue des néo-humanismes qui fleurirent après-guerre. Comme Camus, il pense que la révolte fonde le sens de l'aventure humaine, sens de la pensée, de l'action et de la communauté solidaire des hommes ; contre le nihilisme philosophique et la licence poétique, Caillois affirme qu' « il n'est d'ailleurs pour l'homme qu'une révolte féconde : prendre contre la nature le parti de l'homme et, contre elle qui ne connaît ni justice, ni raison, ni style, porter encore plus loin les ambitions de cet animal insatiable » ; il faudra d'ailleurs bientôt prendre les mêmes armes contre la société elle-même que son « inertie inévitable », la perte symétrique de son dynamisme, sclérose et conduit « à retomber elle aussi au niveau de la nature et la pousse à en suivre les lois méprisables » ; l'homme – c'est-à-dire le poète d'abord – doit donc diriger successivement sa révolte contre les forces dissolvantes de la nature, qui menacent ses réussites précaires, et de la société qu'il faut sans cesse empêcher de sombrer dans la barbarie, de se disjoindre, de favoriser l'individu au détriment de la communauté, en « travaillant à y instaurer les lois moins triviales qu'il a su concevoir. »⁸⁴⁵ Cette révolte humaniste dont la poésie doit être le fer de lance se mène contre l'indistinction, la tendance entropique de tout système complexe à se désagréger. La nature est périlleuse et menace sans cesse la civilisation ; c'est pourquoi il faut

⁸⁴² *Ibid.*, p.341

⁸⁴³ *Id.*, « Diagnostics », *Cases d'un échiquier, op.cit.*, p.229

⁸⁴⁴ *Id.*, *Babel, op.cit.*, p.341

⁸⁴⁵ *Ibid.*, pp.121-122

que tout s'appuie dans une civilisation : le précepte, le poème et le monument, le jardin, la fête et la vertu. Une même direction doit transparaître dans chaque effort et dans chaque ambition. Il n'est de grandeur qu'à ce prix ; quand cette connivence s'affaiblit, quand chaque discipline méconnaît qu'elle est solidaire des autres, il ne se peut faire que tout ne se corrompe. Et d'abord le style disparaît, qui manifestait l'unité de l'ensemble.⁸⁴⁶

Caillois développe une vision organiciste de la société et unitariste, unanimiste, du style : le modèle en est évidemment celui du Grand Siècle qui façonna toutes les disciplines et tous les arts, ou peu s'en faut, au service d'un même projet, d'une même *épistémè* foucauldienne. Les dissensions esthétiques, l'individualisme Terroriste, la fragmentation du champ des arts et de celui des sciences suscite en Caillois cette terreur de la dispersion, de l'indistinction qu'il ne cessera de conjurer ou d'apprivoiser : l'œuvre d'art ne doit pas accuser les différences mais plutôt « accroître la conscience qu'un être prend du jeu des sentiments, des émotions et des plus vifs entraînements »⁸⁴⁷. La « responsabilité d'homme » du poète « s'appuie sur ce fonds massif et immuable qui permet à l'espèce d'instaurer sur le globe cette immense monarchie héréditaire dont elle peut justement s'enorgueillir » ; l'artiste est redevable envers l'espèce et doit refuser « de s'incliner devant aucun intérêt temporel » ; la perspective cailloisienne de l'art est anhistorique car la « déférence » de l'artiste « s'adresse à une plus large et plus longue loyauté » que celle qui attache aux chapelles, aux écoles : nul n'est exclu de cette communauté qui « protège jusqu'aux misérables qui la trahissent. »⁸⁴⁸ C'est cette loyauté-là, envers l'espèce, que l'artiste doit respecter dans son art, respectant ainsi « ses devoirs d'homme et ses devoirs d'artiste »⁸⁴⁹. Le respect scrupuleux des articles de la déontologie poétique

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p.148

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p.211

⁸⁴⁸ *Ibid.*, pp.371-372

⁸⁴⁹ *Idem.*

devrait alors accorder les intentions de l'artiste avec les besoins de la communauté ; de cette concordance peut naître alors « un style souverain où chaque œuvre particulière trouve sa place », non pas fruit d'un caprice ou d'une vanité singuliers mais génie collectif d'une civilisation. Caillois appelle de ses vœux l'émergence d'un tel style, car « tout style renferme une vérité, dont il n'est pas seulement le vêtement ou la parure, le véhicule ou l'enveloppe empruntés » mais « l'apparence nécessaire et la beauté perceptible ». Le profit des travaux du poète sera partagé entre les hommes : un élargissement de la conscience de soi et du monde, une affirmation de la cohérence de l'homme avec l'univers, l'établissement d'une cohérence culturelle qui puisse à la fois s'insérer dans la cohérence universelle et la concurrencer. Que son art poétique n'ait pas fait école importe peu à Caillois qui, le défendant, s'est acquitté de sa dette envers la communauté ; car

qui dévoue sa ferveur, que les circonstances s'y prêtent ou non, à édifier quelque ordre, à constituer quelque communion, celui-là d'un même mouvement s'acquitte de ses devoirs envers les hommes et envers son art. Il assure la portée de son œuvre. Il ne dépend pas de sa volonté ni même de son talent de lui conférer la grâce ultime d'un style ; ce n'est pas là l'affaire d'une ardeur isolée, mais le fruit d'une obstination unanime.⁸⁵⁰

Parce qu'il ne veut plus se payer des mots dont la « multitude, [la] mêlée confuse [...] assaillent et [...] stupéfient »⁸⁵¹ l'esprit, parce qu'il refuse que des littérateurs, mauvais poètes, trament leurs enchantements sur un enchevêtrement de signifiants coupés de leurs signifiés, Caillois cherchera dans l'unique répertoire, c'est-à-dire dans la nature, le dépassement des logomachies poétiques et de la misologie, du désir d'en finir avec le langage, qui toujours

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p.375-376

⁸⁵¹ *Idem.*

menace le critique sévère.

Le domaine de la poésie commence avec le sensible et sa nature lui interdit de le renier. Son instrument est l'image, c'est-à-dire en premier lieu le pont jeté entre deux données que la science a pour vocation d'étudier séparément et surtout pas dans leurs similitudes éventuelles, qu'elle ne saurait considérer que comme apparences trompeuses.⁸⁵²

Il s'agit du premier article de la déontologie poétique inlassablement développée par Caillois : si la poésie est faite avant tout de ses images, si elle repose essentiellement sur la métaphore, elle est instrument analogique de connaissance – du monde, de l'esprit, et de la continuité entre le monde et l'esprit. Elle explore des champs du savoir que la science méprise indûment. Pour être « utilisable », toutefois, c'est-à-dire utile à l'expression poétique et communicable aux lecteurs, l'image doit être juste. Elle doit opérer entre les formes naturelles qui mobilisent l'esprit des rapprochements féconds, mettre au jour des connivences secrètes mais sûres, et révéler, toujours, la cohérence du monde. L'univers peut bien alors être dépourvu de sens mais pas de structures ; la tâche du poète est de manifester cette cohérence et d'indiquer aux hommes qu'ils y ont leur place. Ainsi, et c'est ce que tente d'expliquer la théorie des « idéogrammes », l'imagination re-connaît dans la genèse et dans la répétition des formes naturelles une nécessité qui est aussi la sienne. L'image née de l'esprit répond, fait écho à celle du monde plus qu'elle ne la réplique. La perception permet alors de vérifier dans le monde la justesse de l'image, qui a germé dans la pensée et s'exprime dans le poème.

Cependant, si tout est nature, celle-ci même propose, nous l'avons vu, comme le sacré, un double aspect, *fas* et *nefas*. Les formes qui s'y voient sont

⁸⁵² *Id.*, « Place de la poésie de Baudelaire, *Cases d'un échiquier*, op. cit., pp.247-248

toutes justes, et leurs répétitions sont seules susceptibles d'être choisies comme fondement des analogies poétiques. Mais les méthodes de création de la nature, quant à elle, ne sont pas uniment transposables à l'activité humaine, et le poète ne doit pas s'y tromper. Ainsi, la plante n'est jamais chez Caillois, que le symbole d'« une fécondité aveugle, illimitée, que rien n'arrête, même pas son propre excès »⁸⁵³, contre-modèle pour la poésie que la mesure, la rareté, le travail doivent gouverner.

Parfois pesamment et au prix d'un conservatisme littéraire et d'une misogynie indiscutables, ces *moralia* sylvestres suggèrent de nouveaux articles à la déontologie esthétique : non seulement le poète, s'il veut s'exprimer avec justesse, doit accorder ses images aux formes naturelles, mais il lui faut encore repousser les avances de la luxuriance végétale. Ce n'est pas en suivant son exemple que le poème pourra refléter la vérité du monde. L'homme est trop faillible et ses ressources sont à la fois trop pauvres et trop précieuses pour qu'il puisse créer efficacement sur le mode germinatif. Autrement dit, pour révéler la nature, le poète ne doit pas écrire en suivant sa nature. Entre l'image – l'idéogramme – dont la nature lui indique la justesse et le poème qui doit en déclarer la vérité, il lui est nécessaire d'interposer l'intention et le travail. Il lui faut donc ordonner les suggestions de son imagination et vérifier qu'elles s'insèrent dans le réseau des correspondances. Il lui faut également s'assurer que ses œuvres dureront, non tant pour satisfaire l'espoir douteux de se survivre – *non omnis moriar* – que pour « apporter au trésor commun » du savoir, « à force de décence et de rigueur, un jour heureux, la chance aidant, une minuscule paillette »⁸⁵⁴. La vérité poétique selon Caillois est ainsi, tout ensemble, la vérité déontologique selon laquelle le poète doit écrire et la vérité phénoménale qu'il lui faut exprimer sur le monde qu'il décrit.

⁸⁵³ *Id.*, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op. cit.*, p.139

⁸⁵⁴ *Id.*, *Patagonie, Œuvres, op. cit.*, p.393

La dialectique, dans la morphologie des minéraux, entre symétrie et dissymétrie achève de fonder en nature un article fondamental de la déontologie esthétique cailloisienne, émanant d'une interprétation « diagonale » des structures, à la fois esthétique et scientifique, orphique et prométhéenne. La symétrie du poème et du monde, c'est-à-dire la vérité scientifique et sensible sur quoi repose le discours poétique, assure la pertinence et la pérennité de celui-ci. Ainsi, les textes que Caillois dédie aux pierres emploient abondamment le savoir minéralogique. Cependant, l'irruption de l'analogie poétique dans le discours savant, en contrepoint de celui-ci, est factrice de dissymétrie : la « science de la perception » se substitue momentanément à la science expérimentale, – ou plutôt elle la complète. Le poète aperçoit un signe dans la pierre ; il sait que ce signe n'en est pas un, qu'il est né de l'action conjointe de lois physiques que l'on ne peut pas toujours décrire, qu'il n'a aucune signification, qu'il ne représente rien. Mais cette pensée dissymétrique ne contredit pas la vérité du poème. Au contraire, elle révèle l'existence d'un « répertoire des formes » qui, de la pierre à l'imagination, de la matière inerte à la vie, est garant de l'unité et de la cohérence de l'univers. Ainsi, la dissymétrie féconde la symétrie, la perception esthétique et la pensée scientifique se soutiennent – et la poésie, si elle ne veut pas être lettre morte, doit obéir aux lois mêmes qui ont permis l'émergence et l'évolution de la vie. En retour, le discours scientifique a préparé le cadre que rompt momentanément l'image poétique, comme l'ocelle médusant, jaillissant tout à coup, ruine le camouflage de l'insecte mimétique mais fascine son observateur. L'image n'est donc pas gratuite, injuste, mensongère ; elle surgit d'une parole irrécusable mais incomplète qu'elle contribue à enrichir et à réconcilier avec la perception sensible. Dans la pierre, la « dissymétrie » de l'image minérale est préparée par l'implacable « symétrie » des lois physico-chimiques qui ont présidé à sa formation. L'image minérale, comme la métaphore juste, est un déséquilibre nécessaire qui sollicite durablement l'imagination, contrairement aux analogies d'une poésie dérégulée qui ne sont

qu'impostures, feux de paille, qui éblouissent sans émouvoir, sans marquer leurs lecteurs parce qu'elles sont trop contraires aux lois de la nature et de l'esprit. La métaphore dissymétrique étonne parce que le rapprochement qu'elle opère est inattendu ; mais elle fascine parce que ce rapprochement est juste, conforme aux règles de l'univers qu'elle contribue à révéler – car c'est là toute leur tâche.

En définitive, cette déontologie poétique, ces règles auxquelles le poète doit plier sa parole s'il veut qu'elle soit vraie, comporte de rares mais profonds articles : la nécessaire *justesse* des métaphores qu'assurent les échos morphologiques traversant l'univers ; le *travail*, l'*intention* et la *mesure* qui permettent d'endiguer le foisonnement végétal de l'esprit et autorisent de rivaliser avec la nature (ou, du moins, de participer en conscience et maîtrise à son œuvre) ; l'obédience à la vérité scientifique « symétrique » permettant à l'analogie poétique « dissymétrique » qui semble la rompre d'être à la fois *surprenante* et *vraie* ; la *pérennité*, que tous autres éléments de cette déontologie doivent assurer et qui semble trouver son modèle dans la pierre.

B- Les lois de la matière et de la poésie

1- Science de la perception

Assignant à la science cette fonction de « subversion de la raison »⁸⁵⁵ que les épigones surréalistes du romantisme attendaient du seul vertige, Caillois y trouve la légitimation de l'art, en particulier de la poésie. Celle-ci est donc, ne peut qu'être « science de l'univers sensible » et doit consister en un examen minutieux et en une restitution, surprenante, peut-être, mais dont la fidélité garantit la valeur, des formes, des couleurs, des qualités, en un mot, de la nature. La poésie, à qui Caillois assigne une portée gnomique, est un moyen de

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p.142

connaissance de l'univers et, si vaine que cette connaissance même paraisse souvent aux yeux de l'ascète des lettres enclin à l'acédie, elle est la condition, surpassant les idiosyncrasies, les goûts, la douteuse individualité, d'une morale et d'une pérennité de l'écriture.

Mais en quelle œuvre, chez quel auteur reconnaître – Caillois lui-même s'abstenant – une *praxis* qui corrobore cette *poiésis* ? Quel « artisan » des mots, qui sache élire parmi les images qui s'imposent à son imagination celles dont les rapports lui semblent le plus justes, celles dont la « charge » est la plus forte, quel poète précis, adéquat, pourrait-il donner à lire une telle congruence entre sa parole et le monde ?

Baudelaire, d'abord, est promu au rang de grand antécédent – et le portrait que Caillois dresse du poète – tel Victor Hugo dressant celui de William Shakespeare – est, idéal, celui auquel il aimerait ressembler. Chez Baudelaire, la rigueur scientifique s'allie aux splendeurs poétiques pour enfanter un discours qui, préférant « constamment le terme précis, technique ou médical », montre que la poésie n'est pas « ennemie du savoir cohérent et systématique », c'est-à-dire de la science moderne, mais discours hybride, qu'elle emprunte à ces deux modes de devisement du monde ce qu'ils ont de meilleur. Les « domaines » respectifs de la poésie et de la science sont ainsi « séparés, mais complémentaires ». L'attention que porte le poète aux phénomènes sensibles ensemeince le discours scientifique, lui ouvre des voies que sa modélisation mathématique du monde tend à lui occulter ; la rigueur expérimentale, en contrepartie, doit inspirer une poésie en quête de vérité et de respectabilité. Caillois ne rêve pas d'une poésie à proprement parler vulgarisatrice des découvertes de la science : ce n'est pas une *De Natura Rerum* qu'il veut composer – ou que l'on compose – ; déçu, peut-être, par l'étroitesse du rationalisme scientifique, il veut que la poésie forme une troisième voie, entre le vertige licencieux et la sévère mathématisation :

Si la poésie doit se séparer de la science, qu'elle n'est nullement destinée à traduire ou à enseigner, c'est qu'elle est elle-même une sorte de science à sa manière et à sa place. Aussi a-t-elle tout à gagner à s'appuyer sur le savoir contrôlé, qui plus est, à en absorber le vocabulaire éprouvé, quoique aux antipodes du lexique poétique traditionnel. Car, dans la mesure où il n'est pas jargon, il est précis et "quintessencié", comme doit l'être celui du poète.⁸⁵⁶

Comme l'avait compris Baudelaire, le poète ne doit pas s'interdire, au prétexte qu'il serait moins poétique ou que son amateurisme lui en interdirait l'emploi, le vocabulaire scientifique ; c'est la leçon qu'il suivra lui-même, nous l'avons vu, dans ses textes pétrés. Caillois trouve également dans les correspondances établies par Baudelaire et qui forment, selon lui, le socle de sa poésie, l'idée d'une validation – presque scientifique, presque phénoménologique – de l'analogie poétique par la communauté : c'est pourquoi « la portée [de ces] analogies [...] n'est pas entièrement subjective, sans quoi elles ne seraient pas homologables et la beauté d'aucune image ne serait transmissible. » Et Caillois de conclure à l'existence – qui lui tient à cœur et dont il semble dire que Baudelaire avait eu le pressentiment – d'un « lyrisme objectif » qui place l'imagination dans la continuité de la nature, qui en fait le lieu commun de l'humanité et affirme qu'elle est régie par des règles auxquelles on ne saurait contrevenir et qui sont aussi celles de l'art ; ainsi :

La poésie n'est possible que s'il existe un fonds commun objectif de l'imagination. Celui-ci tient au fait qu'à l'intérieur de l'univers et jusqu'entre les règnes s'articulent des séries de connivences et de répétitions, des carrefours remarquables qui reproduisent, dans des contextes aussi divers et opposés qu'on voudra, des structures et des solutions comparables. La science, qui repose sur une spécialisation sans cesse plus poussée, est obligée de les laisser pour compte et de

⁸⁵⁶ *Id.*, *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, p.247

passer outre, pour approcher toujours davantage de la trame fine, abstraite, quantitative et générale de l'univers. De ce point de vue, sa vocation consiste à désensibiliser, donc à dépoétiser le monde. Mais la science ne procède guère que par bonds, qui sont autant d'identifications audacieuses de lois et de propriétés qui, jusque-là, paraissaient indépendantes [...]. C'est pourquoi l'exercice bien conduit des facultés poétiques est parallèle à l'effort du génie scientifique. Il apporte des ivresses et des illuminations de même sorte, quoique toujours liées à une expérience personnelle et passagère. Virtuellement généralisables, elles demeurent suspendues et téméraires, vivaces et fluides, frémissantes et furtives, purs paris de l'imagination s'entraînant à plus d'acuité et de justesse.⁸⁵⁷

La poésie a ceci de supérieur à la science qu'elle allie le sensible au compréhensible, qu'elle explique le monde sans en éventer le mystère, qu'elle ne crée pas à son propre usage un univers théorique sur lequel travailler et qui oblitère le réel, qu'elle préserve la fluidité et le dynamisme de la pensée que la science tend à scléroser et à extraire de la continuité du monde qui est son objet, que les vérités qu'elle révèle sont tout ensemble personnelles et universelles – et qu'à ce titre elles ne sauraient, contrairement aux découvertes scientifiques, être supplantées par de nouvelles révélations. Nous avons eu l'occasion de dire combien la vision cailloisienne de la science peut être fautive, calquée sur un positivisme forcené qui n'a plus déjà plus cours – s'il fut jamais autre chose qu'un paradigme purement théorique – au moment où il commence à s'y intéresser. De la même manière, il attribue à Baudelaire – comme il se risquera à la faire à Perse, qui pourra cependant tempérer lui-même les projections fantasmatiques de son envahissant admirateur – des présupposés qui ne sont, en vérité, que les siens. Quoi qu'il en soit, dans ce portrait qui est un autoportrait, dans ce panégyrique qui est un plaidoyer personnel, Caillois indique peut-être plus explicitement que jamais ce qu'il attend du poète et du poème, et dessine

⁸⁵⁷ *Ibid.*, pp.249-250

les contours d'une discipline qui doit rivaliser avec toutes les autres et surplomber le champ entier du savoir ; car, cela est indiscutable, « le poète est le savant des apparences, de toute chose insaisissable et fugace qu'il s'agit de fixer aux pièges du langage, dans la conviction qu'elles forment un tissu secret, dont l'armure, elle aussi, peut être rendue perceptible ».⁸⁵⁸ Il a tâche de mettre en relation, de faire entrer en cohérence, les apparences sensibles et « le monde intérieur, dont la sensation est le seuil » et qui « s'enfonce immédiatement dans une intimité presque inaccessible et imparfaitement communicable. » Il lui faut donc, « pour en révéler au moins par éclairs la cohérence cachée », adopter une posture cynégétique et se tenir « à l'affût des signes que lui fait l'univers. » Le poète arrive au savoir par l'exercice de sa sensibilité, mais d'une « sensibilité vigilante » qui « contraste avec la mise en sommeil de ses goûts et de ses réactions, avec le vide de soi-même que le savant doit consentir pour s'acquitter de sa mission » – et qui diffère aussi, évidemment, de cette démission qui consiste à adorer le gouffre plutôt qu'à le sonder, qui s'arrête à constater le vertige que procure le mystère jusqu'à ne plus vouloir qu'en entretenir l'ivresse – et qui est, second pôle des attitudes que l'on peut adopter face au mystère du monde et parmi lesquelles Caillois cherche une voie médiane, celle des poètes imposteurs.

Oxymorique science du sensible, « science de la perception », la poésie demande au poète qu'il « exaspère sa capacité d'éprouver », ce qui explique, selon Caillois, « la fatalité de souffrance qui l'attend et où Baudelaire aperçoit l'inévitable malédiction du poète, au moins du poète moderne »⁸⁵⁹, malédiction que ses successeurs ont essentialisée, ne comprenant que l'hypersensibilité du poète est une méthode d'investigation et non un critère distinctif, un titre aristocratique. Cette poésie « ne consiste [pas] à mettre en vers les résultats du savoir » parce qu' « elle est elle-même méthode et savoir » ; sa vocation n'est pas

⁸⁵⁸ *Idem.*

⁸⁵⁹ *Idem.*

didactique mais heuristique ; de la même manière, « elle n'est destinée à illustrer une morale » parce que sa réussite, son efficacité, est conditionnée par l'*ethos* du poète dont le « style » et « l'autorité » sont « les conséquences de la conduite irréprochable – comme poète », c'est-à-dire comme professionnel et non pas seulement comme personne privée, – « de son auteur. » Ainsi, « la poésie n'est ni la science ni la morale, mais elle ne se passe impunément ni de l'une ni de l'autre, encore moins d'intelligence et d'intégrité. »⁸⁶⁰

« Si la poésie entend ressaisir ses titres », affirme Caillois qui poursuit son constat de décadence et son prêche de rédemption, « il est sans doute indispensable qu'elle se tourne à nouveau vers le monde extérieur comme vers le vaste jeu de miroirs et le vocabulaire inépuisable où l'homme à la fois s'égare et croit retrouver sa place dans l'univers. » Le poète doit donc se décentrer – car « l'attention au monde est le devoir de la poésie, qui déploie à chaque instant le paradoxe d'une science à la fois personnelle et communicable, qui s'appuie sur le langage et qui prolonge en lui la capacité de désigner par celle d'évoquer » –, sortir de lui, masquer son *ego* psychologique derrière un *ego* phénoménologique, pour comprendre que, dans la cohérence des apparences de l'univers, il a sa place et peut ainsi comprendre qui il est. Alors, l'esprit de cet « être promis à la mort », par cet exercice stoïcien de désubjectivation, « est convié à plus de creuse intimité avec la nature. »⁸⁶¹ Laisser passer en soi la nature, d'après la lecture que Caillois fait de Baudelaire – mais on peine déjà à reconnaître « les forêts de symboles » des correspondances baudelairiennes – ne consiste donc pas tant à vérifier, par anthropocentrisme, la conformité des images nées de l'esprit avec les apparences naturelles qu'à sélectionner, grâce à une observation attentive des phénomènes, parmi ces apparences, celles dont la redondance indique l'universalité en cela que ces formes répétées trahissent la structure morphologique de la nature tout entière, jusqu'à l'imagination. Aussi, le devoir

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p.251

⁸⁶¹ *Ibid.*, p.253

de la poésie est-il d'

établir des relations inédites et justes, constituer des séries dédaignées, mais exactes, multiplier les grilles d'analogies inaperçues, de façon à constituer un savoir second et vérifiable, où les données immédiates de l'expérience trouvent leur cohérence, comme les analyses et les constructions de la science découvrent la leur dans le support intelligible et mathématique des phénomènes.⁸⁶²

Diagonale, naviguant entre les modes d'appréhension de la réalité, empruntant partout pour constituer sa méthodologie propre, affirmant sans relâche le primat de la perception, la poésie telle que l'envisage Caillois est bien une science, complémentaire à l'autre, dite « dure », mais qui n'est pas moins sévère, rigoureuse et ambitieuse. Le « programme de très longue haleine » que définit, selon l'analyse très extrapolée qu'en donne Caillois, la poétique baudelairienne est d'ailleurs si ambitieux « qu'il n'est peut-être pas possible à l'homme de mener à bien »⁸⁶³, car il se confond avec une connaissance complète de l'homme et du monde. C'est un terme idéal dont Caillois sait qu'il ne peut être atteint ; mais il ne peut, selon lui, qu'être bon pour la poésie de le poursuivre – et « peut-être le moment est-il venu de réinventer, qui s'ajuste avec le plus rigoureux savoir, la démarche à la fois exigeante et féconde qu'imagina Baudelaire. »⁸⁶⁴

Saint-John Perse fournit à Caillois l'exemple séduisant d'une continuation de l'épistémologie poétique baudelairienne. Le jeune Rémois avait été initié à l'œuvre du poète consulaire par ses camarades du Grand Jeu ; entre 1942 et 1944, il publie *Exil*, *Pluies* et *Neiges* dans les *Lettres Françaises* et noue une relation

⁸⁶² *Ibid.*, pp.254-255

⁸⁶³ *Idem.*

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p.253

épistolaire avec leur auteur, à « l'art » et au traitement de « l'image » de qui il consacrera deux études⁸⁶⁵ dont la matière sera recueillie, en 1954, dans *Poétique de St-John Perse*. Caillois admire « la solennité encyclopédique de la poésie de Saint-John Perse »⁸⁶⁶, qui repose néanmoins sur une « sorte d'érudition sensible »⁸⁶⁷ qui lui confère, sens et science, sa pertinence référentielle : rompant avec l'autotélisme, l'intransitivité qui, du romantisme au surréalisme, ont contribué à faire de l'espace poétique un arrière-monde, la poésie de Perse dresse une véritable « nomenclature » du réel et « (nouveau) extraordinaire, [son] génie poétique se montre essentiellement classificatoire »⁸⁶⁸, pour ne pas dire lexicographique. L'image y est juste, qui « naît toujours de la réalité d'une sensation ou de l'authenticité d'une imagination » : « elle décrit, elle éclaire »⁸⁶⁹, elle est porteuse – sinon toujours de sens – d'une vérité ekphrastique, d'une indéniable *enargeia*, et « le rapprochement » qu'elle opère entre les objets « est pour ainsi dire conforme à la dynamique de l'univers »⁸⁷⁰, c'est-à-dire aux analogies fécondes qui en traversent l'apparente disparité. La fonction créatrice du poète est d'abord régulatrice, car « il ne convient pas de donner le champ libre à l'imagination, mais au contraire de la préserver de s'égarer »⁸⁷¹, et son discours poétique est une véritable « science de la perception » – « science neuve, rebelle au nombre, domaine et cime de la qualité pure, qui instruit de relations méprisées et pourtant importantes »⁸⁷². « Le domaine de la poésie », affirme Caillois à propos de Baudelaire, « commence avec le sensible et sa nature lui

⁸⁶⁵ « Sur l'art de Saint-John Perse » est publié, en 1943, dans la revue *Hémisphères* ; « L'image chez Saint-John Perse » en 1953 dans *La Table Ronde*. Nous empruntons ces précisions à l'article de Claude-Pierre PÉREZ, « Saint-John Perse et Roger Caillois : Une rencontre », actes du colloque « Postérités de Saint-John Perse », 2000, disponible à l'adresse : <http://sites.univ-provence.fr/~wperse/perez.htm>, page consultée le 8.2.16

⁸⁶⁶ *Id.*, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.109

⁸⁶⁷ *Id.*, *Poétique de St-John Perse, op.cit.*, p.89

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p.96

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p.80

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p.124

⁸⁷¹ *Ibid.*, p.90

⁸⁷² *Ibid.*, p.104

interdit de le renier. » C'est l'emploi correct de « son instrument », l'image, « c'est-à-dire en premier lieu le pont jeté entre deux données que la science a pour vocation d'étudier séparément et surtout pas dans leurs similitudes éventuelles », qui assure sa pertinence, car les analogies que la science considère « comme apparences trompeuses »⁸⁷³ recèlent parfois une vérité qu'il appartient au poète, dont c'est le devoir, de révéler. Irréductible à la rationalité scientifique qui compartimente les domaines de l'esprit, ennemi des élucubrations poétiques qui n'ouvrent que sur un gouffre individuel, le langage poétique que Caillois favorise constitue un entre-deux-discours qui détermine une façon d'être au monde des choses et des hommes. Attentif aux apparences, le poète s'efface derrière la phénoménalité de ce monde dont il se fait fort de célébrer la prévalence sur la conscience qui en rend compte : c'est la posture qu'affectera l'auteur des *Pierres*, et ce n'est déjà plus, encore une fois, tant de Perse que de lui-même, que du poète idéal qu'il aspire à devenir que parle Caillois, hanté par l'impératif et la crainte de la « disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative » non aux mots mais aux choses :

Dans cette œuvre où tout est transposé, on peut affirmer sans crainte que presque rien n'est inventé. Nulle fantaisie, nul délire. Le poète n'embellit que le vrai, il ne sanctionne que l'authentique.⁸⁷⁴

Claude-Pierre Pérez remarque, à ce propos, que si Caillois juge « essentiellement impersonnel » le style de Perse, c'est qu'il professe une certaine « méfiance [...] à l'égard de l'individu, de ce qui n'est qu'individuel, et par la même exigü, contingent, soustrait au déterminisme rigoureux des lois » ; c'est pourquoi, « tout en louant bien sûr l'originalité de son auteur », Caillois rechigne à reconnaître, comme nous l'avons lu dans ses sorties contre le lyrisme

⁸⁷³ *Id.*, *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, pp.247-248

⁸⁷⁴ *Ibid.* p.146

individuel, « qu'une œuvre soit à la fois hautement admirable et strictement individuelle » ; l'auteur doit s'effacer derrière son texte, lequel doit s'intégrer comme naturellement au monde des phénomènes : ainsi, « tout se passe comme si le retrait du sujet écrivant créait un appel d'air dans quoi le monde réel s'engouffre »⁸⁷⁵. Caillois apprécie, paradoxalement, des œuvres qu'il estime originales – c'est-à-dire propre à dire les origines des choses et à impressionner durablement le lecteur – mais, « comme si la singularité d'une œuvre était une faiblesse autant (et plus ?) qu'une recommandation »⁸⁷⁶, il s'efforce de ramener cette originalité dans le giron d'une conformité plus vaste et comme inconnue du commun. L'évidence du poème persien, ce en quoi il donne à voir et prouve le monde, se fonde sur une circularité qui confine à la tautologie : le poème atteste l'univers, qui atteste le poème et

ce langage, cette rhétorique, cette prosodie ne font pas que décrire le monde dont ils entretiennent le lecteur : ils le prouvent, ils l'attestent, ils le créent. Je veux dire qu'au lieu de le peindre, ils en apparaissent eux-mêmes issus, ils garantissent son existence par la leur, son originalité par les différences qu'ils accusent avec le lexique, la syntaxe, le ton, la rhétorique habituels. Ils rendent présent l'univers dont ils parlent, parce qu'ils semblent en provenir, parce qu'ils lui appartiennent avec évidence.⁸⁷⁷

Caillois naturalise le texte, qui paraît issu des mêmes « raisons séminales » qui déterminent la nécessité des formes. Ce « branchement sur la nature »⁸⁷⁸ qui fait de Caillois et Perse les héritiers de la *Naturphilosophie* romantique n'interdit

⁸⁷⁵ *Idem.*

⁸⁷⁶ Claude-Pierre PÉREZ, « Saint-John Perse et Roger Caillois : Une rencontre », actes du colloque « Postérités de Saint-John Perse », 2000, disponible à l'adresse : <http://sites.univ-provence.fr/~wperse/perez.htm>, page consultée le 8.2.16

⁸⁷⁷ Roger CAILLOIS, *Poétique de St-John Perse, op.cit.*, p.128

⁸⁷⁸ Claude-Pierre PÉREZ, « Saint-John Perse et Roger Caillois : Une rencontre », actes du colloque « Postérités de Saint-John Perse », 2000, disponible à l'adresse : <http://sites.univ-provence.fr/~wperse/perez.htm>, page consultée le 8.2.16

aucunement au poète d'étonner : c'en est même la condition expresse. Caillois postule, en effet, qu'à tout moment, chez Perse, le « risque poétique [...] rehausse de sa fulguration le dénombrement insolite et concerté où se complait un auteur encyclopédique ». Ces surprises que provoque le devisement du monde persien ne sont pourtant pas gratuites, inopinées, intempestives : des « jalons » la préparent, qui assurent qu'elles suscitent « un émerveillement plutôt qu'un esclandre. » Et Caillois d'en conclure que « presque toujours chez St-John Perse, c'est l'exactitude du rapport qui fait le mystère. »⁸⁷⁹ De la même manière, si tel vocable semble obscur, ou si son emploi semble inadéquat, c'est, dit Caillois, par étymologisme – un étymologisme dont il s'acharne à prouver, chez Perse, l'à-propos et l'efficacité, et dont il usera à son tour, comme nous avons pu le lire dans les quelques textes pétrés que nous avons analysés, comme de l'une des ressources dont dispose le poète en sa tâche d'élucidation pour combattre l'ambiguïté, l'obscurité auxquelles semblent le condamner son usage du langage. La langue évoluant – et notamment, selon Caillois qui accorde beaucoup de crédit aux imposteurs mêmes qu'il vitupère, sous la pression des audaces lexicales des poètes Terroristes –, elle s'éloigne de la transparence originelle qu'il fantasme et dont nous avons pu constater que la nostalgie excitait chez lui une tendance certaine à la misologie. Non seulement Perse emploie une syntaxe rigoureuse, toujours correcte si elle peut paraître parfois audacieuse ; mais il rend, d'après Caillois, au lexique son univocité originelle en employant certains mots précisément pour ce qu'ils signifiaient à l'origine. L'architecture précise que Caillois se plaît à analyser chez Perse à travers la récurrence de traits stylistiques et syntaxiques, du métagramme à l'emploi du subjonctif optatif, de l'anaphore à la phrase nominale, mime celle du monde ; la syntaxe du poème est similaire à celle de l'univers ; et les « matrices »⁸⁸⁰ de l'écriture persienne que Caillois détaille témoignent du désir de cohérence et de vérité d' « une entreprise

⁸⁷⁹ Roger CAILLOIS, *Poétique de St-John Perse*, op.cit., p. 125

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p.41

qui ne souffre pas l'inexactitude »⁸⁸¹. Caillois s'attachera à conférer aux textes qu'il consacre aux pierres la « subtile densité »⁸⁸² des poèmes persiens où « la monotonie calculée du moule grammatical soutient, équilibre et immunise l'audace des rapports proposés »⁸⁸³, métaphores terroristes – mais justes – serties dans une syntaxe rhétoricienne – mais dont la fadeur elle-même est indice d'originalité. La « différence » par laquelle « une pareille langue s'écarte du discours commun »⁸⁸⁴ de manière si subtile mais si impérieuse que le lecteur ne s'y trompe pas, s'il peine à comprendre, devant tant de simplicité, en quel écart réside la poéticité du texte, « ne vient pas seulement », affirme Caillois, « de l'irréductible originalité de l'auteur » : ce serait acquiescer au critère de sincérité, dont nous avons lu qu'il n'était pas judicieux ; cette différence, si elle tient pour partie à la subjectivité auctoriale avec laquelle Caillois semble bien contraint de composer, « vient aussi du traitement particulier » que Perse « inventa pour le langage et dont un autre », Caillois lui-même mais tout poète désireux de suivre ce modèle déontique, « pourrait s'emparer »⁸⁸⁵.

Le poème peut étonner parce qu'il est référentiel, s'inscrit dans la nature, obéit à ses lois. L'on a vu que Caillois développe une théorie du fantastique littéraire – que son esthétique généralisée étendra à tout l'univers. Il affirme, dans un premier temps, que « dans un monde de miracle, l'extraordinaire perd sa puissance », qu' « il n'épouvante que s'il rompt et discrédite une ordonnance immuable, inflexible, que rien en aucun cas ne saurait modifier et qui semble la garantie même de la raison. »⁸⁸⁶ C'est la patiente édification d'une *mimésis* qui distingue le fantastique du merveilleux, de la « féerie » ; il en va de même du choc poétique, du vertige – dont Caillois ne semble jamais contester qu'il soit

⁸⁸¹ *Ibid.*, p.20

⁸⁸² *Ibid.*, p.26

⁸⁸³ *Ibid.*, p.33

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p.38

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p.40

⁸⁸⁶ Roger CAILLOIS, « Préface », *Anthologie du fantastique*, C.F.L., 1958, p. 4

essentiel, consubstantiel même, à l'écriture poétique – auquel semble céder le poème *soudainement* mais que ne permet qu'une adhésion sans faille, qu'une soumission – jouissance masochiste, parfois, dit Claude-Pierre Pérez – à l'*ordo rerum*. « Cet ordre naturel » se définit par « une régularité si fondamentale qu'elle se situe hors de portée de toute manipulation » et il ne revient pas à l'homme, au poète encore moins, qui s'engage à dire le monde commun, de chercher à le réformer. Le voudrait-il qu'il échouerait, puisque cette régularité « est si forte que l'industrie humaine ne saurait l'altérer qu'en lui obéissant »⁸⁸⁷. De quelle manière, toutefois, ce qui constitue un « accroc » à l'ordre naturel saurait-il relever de ce dernier ? Comment le poème qui s'inscrit dans le monde peut-il éveiller ce sentiment d'étrangeté par quoi se définit le choc poétique ? Caillois est conscient du paradoxe et soutient, dans un premier temps, que « le fantastique ne peut [...] *exister* à proprement parler : faire partie de la nature, de l'univers attesté »⁸⁸⁸ tant il est inimaginable – avant tout pour l'auteur lui-même – que celui-ci contrevienne à ses propres lois. C'est dans les analogies, les rapprochements hasardeux, les « ressemblances irrecevables », dans les structures de l'imagination, enfin, que réside la possibilité du vertige : si rien, en soi, n'est fantastique, « n'importe quoi de naturel, bête ou plante, pierre ou paysage, ressortit au fantastique, chaque fois que son aspect, par des voies toujours les mêmes⁸⁸⁹, saisit et mobilise efficacement l'imagination. »⁸⁹⁰ Le répertoire des formes et l'univers étant finis – car « la condition de la pensée utile est que le monde soit fini » – et l'imagination, cette ancienne « reine des facultés », étant soumise au « démon de l'analogie », à la « rage d'interpréter », le fantastique naturel, condition de l'utilisabilité et de l'utilité du poème, « est issu de la résurgence de sceaux qui, par l'effet de mécanismes tout extérieurs,

⁸⁸⁷ *Id.*, « Fantastique naturel », *Cases d'un échiquier*, *op. cit.*, p. 569

⁸⁸⁸ *Ibid.* p.570

⁸⁸⁹ C'est-à-dire celles que Caillois définissait déjà dans *La Nécessité d'esprit*.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 575

offrent l'image lointaine ou proche, mais émerveillante, d'autres données éparses dans le répertoire des choses. »⁸⁹¹ Et c'est au prix d'une contorsion dialectique assez vertigineuse, à proprement parler poétique, que Caillois peut conclure à « l'existence d'un imaginaire sous-jacent, appartenant au réel, tremplin et garantie de l'autre, celui que tisse l'esprit et qui n'en est peut-être qu'une sorte de répercussion incertaine ou de mirage lyrique, mi-proposé, mi-sollicité, qui s'égare sans tout à fait mentir ».

Lettres à la dérive, vocables sans lexique, ces bornes-témoins, dont la disposition aberrante ne répond à nul cadastre ou arpentage commensurable à l'homme, ne comptent pas moins parmi les indices qui l'émeuvent le plus, et le plus obscurément. *À la fin, ils gagent à peu près seul les paris et les ressources des images de la tenace poésie.*⁸⁹² Le réseau des jalons étonnants constitue une couverture secrète, inépuisable, une sorte d'or intellectuel qui soutient toutes opérations fiduciaires de l'intelligence et de l'imagination.⁸⁹³

La pensée se situe donc dans la continuité de l'univers empirique : apparences et structures de l'une répondent à celles de l'autre, qui répondent d'elles. La nature est la « table de référence exclusive » de l'imagination et de l'image poétiques. C'est bien au poète – à son imagination si attentive aux qualités naturelles propres à fasciner, à dérouter, à exciter l'imagination de ses lecteurs et, surtout, aux relations que ces « idéogrammes objectifs », ces analogons, entretiennent entre eux – qu'incombe la tâche de dire le monde, de l'appréhender sous le rapport de ses apparences et de le rendre compréhensible. Caillois, au terme d'un détour qui peut paraître fastidieux mais que rendait nécessaire la défiance qu'il éprouvait à l'encontre de toutes les « impostures », Caillois fonde ainsi la légitimité du poète sur une sorte de théorie immanentiste

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 577

⁸⁹² Nous soulignons.

⁸⁹³ *Ibid.*, p.578

: la nature fournit les idéogrammes mais peut-être aussi les modèles, les structures de l'imagination. Faire œuvre poétique, c'est inventer, au sens premier, la *signatura rerum*, c'est exhumer les « "hiéroglyphes naturels" chers à Novalis et à ses innombrables successeurs », bien que ces « hiéroglyphes » soient « sans message »⁸⁹⁴ : il n'est aucunement question d'atteindre à une surnature, d'entrer en communication avec une quelconque transcendance, de déchiffrer le monde pour en déterminer le sens mais de faire preuve d'honnêteté envers la communauté non seulement des lecteurs mais de tous les hommes. C'est au prix de cette morale de la forme que le poète peut justifier son entreprise. L'imagination poétique revêt pleinement son rôle conjonctif entre le monde et l'homme, comble les interstices entre le rationalisme scientifique et l'enivrement dangereux de la Pythie : Caillois semble, d'un même mouvement, adresser, au nom d'un humanisme rigoureux, une injonction stylistique, donc éthique, aux poètes qui se doivent, pour rendre hommage au monde et aux réalisations humaines qui s'y inscrivent, qui le prolongent, de contenir leur *furor poetica* ; et, dans cette longue « parenthèse », il élabore une « préparation du poème », à une carrière sans cesse retardée par la réflexion menée sur les conditions et les pouvoirs de l'expression poétique. Caillois tente d'unifier le réel et l'imaginaire, de révéler les contraintes que fait peser sur l'imagination et son expression poétique le *continuum* Nature-Culture qu'il postule et s'acharne à prouver. Véritable *pontifex maximus*⁸⁹⁵, il fonde ainsi une poétique que prolongera, que précisera, que fera chanceler, parfois, une esthétique dont il voulait qu'elle fût « généralisée ».

La poésie de Perse repose sur des « connexions », qui forment « le problème capital de sa poétique » et conditionnent l'intérêt que Caillois peut y trouver : « l'ampleur des données » que conjugue cette poésie « coïncide avec celles du dictionnaire et du monde » – et, pour Caillois, le monde est un

⁸⁹⁴ *Id.*, *L'Écriture des pierres*, *op.cit.*, p.53

⁸⁹⁵ *Id.*, « Le grand pontonnier », *Cases d'un échiquier*, *op. cit.*, pp.335 *seq.*

dictionnaire. « Le poète », Perse mais surtout Caillois,

puise dans un répertoire universel dont la richesse l'éblouit et où il ne se lasse pas de choisir. [...] Il juxtapose, il énumère, il assemble. [...] Cet art fondé sur la relation et qui en établit sans cesse, a besoin à la fois que toutes soient inusitées et qu'aucune ne semble fragile ou arbitraire. Il faut que toutes cessent soudain de paraître inconcevables pour paraître incontestables, c'est-à-dire que dans le même moment elles surprennent et elles comblent, et qu'elles ravissent si bien l'imagination par la nouveauté et par l'évidence qu'il ne soit plus possible à l'esprit de séparer ce que le poète a uni.⁸⁹⁶

Caillois, s'identifiant à Perse, livre de son œuvre une analyse aux accents structuralistes, analysant le texte en ses structures internes, traitant, en grammairien qu'il est, la poésie d'abord comme un fait de langue, et faisant de son auteur, qu'il révère, dont il loue pourtant le talent et l'éthique, qu'il érige en anti-imposteur par excellence, comme s'il n'existait pas. Rien n'est mystérieux chez Perse que l'évidence de sa maîtrise, de sa justesse syntaxique et analogique : sa transparence déroute, et c'est ce vertige de clarté et de précision que Caillois veut trouver à l'origine comme à l'horizon du poème. La poésie de Perse est non seulement une « poésie de la réalité »⁸⁹⁷ mais une « poésie de la civilisation »⁸⁹⁸ : elle constitue le parangon de l'art poétique cailloisien, « une sorte de science encyclopédique, rangeant et ordonnant le trésor total de la nature et de l'histoire »⁸⁹⁹.

S'identifiant à Baudelaire et à Perse – et s'adonnant, selon l'expression de Danielle Chaperon, à un véritable « cannibalisme critique »⁹⁰⁰, faisant

⁸⁹⁶ *Id.*, *Poétique de St-John Perse*, *op.cit.*, pp.59-60

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p.147

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p.163

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p.76

⁹⁰⁰ « *Poétique de Saint-John Perse*, autant qu'un modèle d'interprétation littéraire, peut en effet apparaître comme un cas exemplaire de cannibalisme critique. » – « Roger Caillois lecteur de Saint-John Perse : une

insidieusement et méthodiquement coïncider à ses propres théories l'œuvre du poète mais subissant, en retour, une contamination stylistique –, Caillois prête à la poésie une ambition à la vérité, à l'origine et à la totalité. « La poésie », tout au moins dans ses acceptions romantique, surréaliste, « est soupçonnée de favoriser ou de manifester un tropisme psychasthénique »⁹⁰¹, c'est-à-dire de brouiller la frontière entre le sujet et le monde, d'encourager la dissolution du sujet dans le monde, indistinction dont le séduisant péril travaille toute l'œuvre de Caillois ; c'est pourquoi celui-ci vante – à tort peut-être – l'extrême maîtrise, la parfaite transparence et la structure sans défaut d'une poésie lexicographique, encyclopédique, qui est celle qu'il désire et qui doit, tout en rendant le monde plus sensible et plus compréhensible, assurer à l'homme sa place si particulière, tout à la fois partie et observateur distinct de la continuité universelle. « Le but ultime » de la poésie, affirme Caillois à propos de celle de Baudelaire, est d'établir « quelque immense table cyclique des données du monde » qui porterait, non pas comme celle de Mendeleïev, « sur les poids atomiques des corps simples », mais « complémentirement » à celle-ci, scientifique, « sur le scintillement de la nature, là où les corps simples dilués, composés, éparpillés en sensations, émotions, sentiments, connaissance et plaisir de soi-même et de l'univers, ne sont plus identifiables ni quantifiables. »⁹⁰² Science d'une réalité concrète mais impalpable pourtant, d'une cohérence éparpillée, éclatée, la poésie pour laquelle Caillois élit les figures tutélaires de Baudelaire et de Perse n'est

pas seulement

... Ordre et beauté,

Luxe, calme et volupté,

Mais davantage encore : rigueur, justesse et joie.⁹⁰³

admiration dévorante », Danielle CHAPERON, *Littérature*, n°170, *op.cit.*, p.60

⁹⁰¹ Danielle CHAPERON, « Roger Caillois lecteur de Saint-John Perse : une admiration dévorante », *Littérature*, n°170, *op.cit.*, p.64

⁹⁰² Roger CAILLOIS, *Cases d'un échiquier*, *op. cit.*, p.255

⁹⁰³ *Ibid.*, p.256

2- Terreur et Rhétorique

En 1936, Jean Paulhan publie en six livraisons de la *NRf* qu'il dirige une version synthétique des *Fleurs de Tarbes*, essai capital qui, en 1941, paraîtra en volume. Sous-titré *La Terreur dans les Lettres*, l'ouvrage s'attache à transposer dans le champ littéraire la métaphore historique de la Terreur politique : terroristes, les écrivains pour qui « tout mot devient [...] suspect s'il a déjà servi ; tout discours, s'il reçoit d'un lieu commun sa clarté », qui « exig[ent] du poète, par quelque alchimie, une *autre* syntaxe, une grammaire nouvelle et jusqu'à des mots inédits où revivrait l'innocence primitive », quelque « adhésion perdue du langage aux choses du monde »⁹⁰⁴, qui, en un mot, établissent l'originalité en unique critère de validité des œuvres littéraires. Les partisans de la Terreur « admet[tent] couramment que l'idée vaut mieux que le mot »⁹⁰⁵, supposent la prééminence du signifié sur le signifiant et regardent comme une trahison de la pensée l'usage de lieux communs : ils affirment que « le cliché [...] est signe que le langage soudain a pris le pas sur un esprit dont il vient contraindre la liberté, et le jeu naturel »⁹⁰⁶ et adressent à « l'écrivain de clichés », au rhétoricien, « un reproche de paresse et de facilité »⁹⁰⁷. L'expression poétique n'étant pas, selon les terroristes, une situation de communication courante, le langage dont elle use ne peut qu'être exceptionnel, extraordinaire. « Misologues », les terroristes méprisent l'avalissement verbal de la pensée et expriment, en vérité, « la volonté de la littérature de faire oublier qu'elle est littérature »⁹⁰⁸ ; mais cet absolutisme

⁹⁰⁴ Jean PAULHAN, *Les Fleurs de Tarbes*, *op. cit.*, p.46

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p.75

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 55

⁹⁰⁷ *Ibid.* p.54

⁹⁰⁸ « Céline et Paulhan : Terreur ou rhétorique », Questions sur la responsabilité de l'écrivain au sortir de la Seconde guerre mondiale, société d'étude céliniennes, Paris, 2008, actes de la journée d'études Céline-Paulhan, Paris, 20 novembre 2007 (1ère journée d'études Céline-Paulhan), p. 55. Cité in Perrine Coudurier, « Jean Paulhan & l'empreinte de la Terreur », *Acta fabula*, vol. 10, n° 9, Notes de lecture, Novembre 2009, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5271.php>, page consultée le 25 avril 2016.

littéraire, réaction à la « crise du langage » qui caractérise l'entre-deux-guerres, a tôt fait de dégénérer en hermétisme et le poème en vaine énigme. Les partisans de la Rhétorique, quant à eux, considèrent, à l'instar d'Horace que les lieux sont « le pain et le sel des Lettres »⁹⁰⁹ ; Paulhan postule que les poncifs littéraires ne dénaturent pas l'idée mais l'expriment sans détours : la banalité, la transparence du signifiant confèrent à l'énoncé une fluidité qui favorise une meilleure circulation du sens :

Si le cliché souffre d'être employé comme un mot – comme tout autre mot – c'est donc que la pensée peut, à travers lui, suivre son cours sans plus de gêne qu'elle n'en éprouve à user d'*accoutumance*, de *parti pris* ou de *dégoût* dont l'origine et l'étymologie ne sont pas moins claires. Je ne vois point ici de verbalisme. Mais tout au contraire. L'on peut dire, en un sens, que nous assistons, à l'endroit du lieu commun, à une tentative constante, obstinée, pour créer des mots.

Les lieux sont ceux de la communauté de la parole ; ils désentravent l'idée, dominant les idiolectes poétiques – et « jamais notre pensée ne se montre à nous plus libre de langage qu'au moment de les employer. »⁹¹⁰

Retour d'Argentine en 1945, Caillois se présente à Paulhan comme un « renégat de la Terreur »⁹¹¹ en passe de succomber à la Rhétorique. Terroriste, ses écrits antérieurs à la Seconde Guerre mondiale tels que *La Nécessité d'esprit*, *Le Vent d'hiver* ou *Sociologie du clerc* ne permettent pas de douter qu'il l'eût été, qui témoignent d'une « éloquence excessive », d'une « surchauffe »⁹¹² de la pensée et du style : « Le langage s'y échauffe d'une manière fort curieuse, au-delà de la normale. Cela se traduit par l'élan de la phrase, son impatience, la pression qui

⁹⁰⁹ Jean PAULHAN, *Les Fleurs de Tarbes*, *op. cit.*, p.43

⁹¹⁰ *Ibid.*, p.99

⁹¹¹ Odile FELGINE & Claude PÉREZ, *Cahiers Jean Paulhan – n°6 – Correspondance Jean Paulhan – Roger Caillois. 1934-1967*, lettre 107, Gallimard, 1991, p.154

⁹¹² Jean-Pierre DUSO, « Rhétorique de la surchauffe et rhétorique sévère », *Roger Caillois, la pensée aventurée*, *op. cit.*, p.177

s'exerce en elle pour projeter l'idée de manière inflexible, comme mécaniquement, vers le palier supérieur. »⁹¹³ Caillois rejette l'hyperbolisme, « le ton outrecuidant et faussement pathétique »⁹¹⁴ des textes composés avant l'exil et entreprend de se vouer à une poétique sévère qui s'en tienne « aux mots communs, fût-ce pour traduire les expériences les plus rares et les plus précieuses » ; « ne brillant pas par eux-mêmes », ces mots communs « devront leur valeur à ce qu'ils désignent ; grâce à eux, la communication sera lestée du poids de la réalité ; le sens se construira sur l'authentique relation du sujet et du monde »⁹¹⁵. Désireux d'« organiser la poésie », d'humilier les outrances d'une imagination « injuste », de soumettre l'exubérance romantique, la dérégulation surréaliste, l'humanisme anthropocentrique à la rigueur d'une « science de l'imaginaire », Caillois opère, nous l'avons dit, un réinvestissement du monde sensible des apparences qui se fonde sur une obsession de la règle, sur une obéissance sans réserve aux lois de l'univers. Position d'un classicisme extrême, puritanisme littéraire qui commande que le langage – poétique, en particulier – se garde d'ajouter indûment à la fécondité du réel, de s'aventurer hors de la « table de référence exclusive ». « J'écrivis », confie-t-il tardivement dans *Le Fleuve Alphée*, « une phrase provocatrice, sinon blasphématoire, que je n'ai peut-être pas publiée, tant à moi-même elle paraissait sacrilège : "Je déteste les miroirs, la procréation et les romans, qui encombrant l'univers d'êtres redondants qui nous émeuvent en vain." »⁹¹⁶ Le style s'*atticise*, s'épure, se raidit et tend à laisser, dans le dépouillement de sa syntaxe et de son lexique, par la linéarité générale de sa progression thématique, circuler le monde. Écriture argumentative de la vérification, de la preuve, le style que se forge alors Caillois tente d'accréditer la scientificité de sa poétique : si l'on veut que perdurent les

⁹¹³ *Ibid.*, p.176

⁹¹⁴ Roger CAILLOIS, *Approches de l'imaginaire*, *op.cit.*, p.59

⁹¹⁵ Jean-Pierre DUSO, « Rhétorique de la surchauffe et rhétorique sévère », *Roger Caillois, la pensée aventurée*, *op. cit.*, p.192

⁹¹⁶ Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres*, *op. cit.*, p.164

productions de l'imagination, c'est dans l'univers qu'il convient d'en chercher non seulement les sources mais encore les moyens : l'expression est codifiée, conditionnée par la réalité.

Il semble cependant que la topicalisation de l'écriture que polarisent et justifient un conformisme excessif, une aliénation des moyens de l'imagination, ne constitue que le masque d'une écriture terroriste qui désire s'humaniser⁹¹⁷. Caillois n'est ainsi jamais plus terroriste que lorsqu'il se décide rhétoricien : Paulhan assimile l'oukase d'originalité que la Terreur adresse aux lettres à un idéal de transparence, à la quête d'une « adhésion perdue du langage aux choses du monde ». La phénoménologie de l'imagination, la poétique et l'esthétique généralisées qu'élabore Caillois n'ont pas d'autre dessein que de recréer cette adhésion du signifiant au signifié, de la syntaxe du poème à celle du monde. Paulhan n'ignore pas, dans son essai, que Terreur et Rhétorique sont réversibles, que la Terreur qui s'exaspère se fait aussi conventionnelle que la littérature du « cliché » qu'elle entendait dénoncer et que la Rhétorique impeccable se mue en une tyrannie de la pureté. Caillois le sait aussi et s'est fait fort de dénoncer dans le surréalisme prétendument révolutionnaire un conformisme du délire, une orthodoxie du non-sens ; mais si l'auteur des *Fleurs de Tarbes* imaginait nécessaire – sans toutefois démontrer que cela fût possible – de résoudre dialectiquement cette bipartition du champ littéraire en supposant l'existence d'une Maintenance, du moyen terme d'une Rhétorique consciente de sa vocation et de ses limites, celui d'*Art poétique ou Confession négative* ne semble pas comprendre que la négativité même de sa position, sa définition apophatique de la poésie – « Nos arts littéraires sont faits de refus »⁹¹⁸, regrette Paulhan – le posent en Saint-Just⁹¹⁹ du classicisme.

⁹¹⁷ « De l'avis d'Étiemble, Savonarole avait humanisé son visage en prenant le masque de l'écrivain. », « Rhétorique de la surchauffe et rhétorique sévère », Jean-Pierre DUSO, « Rhétorique de la surchauffe et rhétorique sévère », Roger Caillois, *la pensée aventurée, op. cit.*, p.175

⁹¹⁸ Jean PAULHAN, *Les Fleurs de Tarbes, op.cit.*, p.41

⁹¹⁹ Le lycéen Roger Caillois avait, dans le journal de sa classe de seconde au Lycée de Reims, publié un

Sous son vernis rhétoricien, la prose de Caillois est véritablement terroriste : l'académisme du raisonnement, l'apparente scientificité de la méthode suivie dans les essais ressortissant aux sciences diagonales semblent n'avoir d'autre fonction que celle de ménager le surgissement littéralement scandaleux de l'hypothèse sur quoi achoppent les certitudes du lecteur. Confondu dans la trame d'un texte et d'un intertexte scientifique, l'auteur semble développer une pensée d'une irréprochable limpidité, d'une objectivité indiscutable ; il se pare de l'arsenal mimétique tant étudié, se travestit à loisir, « dev[ient] [lui]-même un personnage illusoire et se condui[t] en conséquence », l'écriture relevant ainsi de la notion de *mimicry*⁹²⁰. Sous le masque du savant, l'auteur avance inaperçu jusqu'au moment soudain où le dépassement dialectique hardi, la conclusion ahurissante surviennent et médusent le lecteur, à l'image de l'attitude spectrale adoptée par la mante ou des ocelles arborés par les rapaces et les papillons. Le « Je » s'expose alors, assume l'énoncé stupéfiant, terroriste – et sur-modalisé –, fragilisant l'édifice rhétorique qui le supporte. Il ne reste plus au lecteur qu'à se rendre à l'évidence inacceptable d'un postulat *original* que lui impose soudain – et tout aussitôt semblant s'en repentir – une Rhétorique que son propre excès a métamorphosée en Terreur. Enfin, Caillois fuit le lieu commun en prétendant s'inscrire dans le plus commun des lieux : l'univers lui-même. D'un même mouvement, la nature totalisante – totalitaire – de sa pensée interloque le lecteur et empêche toute contestation : comment douter, en effet, d'un auteur qui allie la prudence méthodique du chercheur à la

essai consacré à la figure du fervent robespierriste. Cet essai est reproduit dans les *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, pp.148 *seq.*

⁹²⁰ L'*Encyclopaedia Britannica* fournit de la *mimicry* la définition suivante : « Mimicry, in biology, phenomenon characterized by the superficial resemblance of two or more organisms that are not closely related taxonomically. This resemblance confers an advantage—such as protection from predation—upon one or both organisms through some form of “information flow” that passes between the organisms and the animate agent of selection. The agent of selection (which may be, for example, a predator, a symbiont, or the host of a parasite, depending on the type of mimicry encountered) interacts directly with the similar organisms and is deceived by their similarity. » ; <http://global.britannica.com/science/mimicry>

sévérité du critique et se réclame de la nature des choses ? Ainsi, Caillois échoue à faire du lieu commun celui de la transparence du langage ; piège opaque, trouble et troublant à force de netteté, la langue et la rhétorique cailloisiennes déroutent l'esprit sans lui rien offrir que les solutions qu'elles lui imposent. Elles échouent, de la sorte, à organiser en espace commun le monde des apparences auquel elles prétendent ne jamais déroger et par quoi devrait être assurée la pérennité des entreprises humaines.

3- Esthétique généralisée

Dès le milieu des années 1930, la pensée cailloisienne se caractérise donc par un « effort de systématisation »⁹²¹ dont *La Nécessité d'esprit* fournit un premier exemple et que poursuivent les œuvres ultérieures. Les plaidoyers de Caillois en faveur d'une obliquité du savoir et des démarches intellectuelles, le postulat d'une « esthétique généralisée » participent de cet effort d'ordonner la réalité : « Je n'aime pas ne pas comprendre », affirme-t-il, « ce qui est très différent d'aimer ce qu'on ne comprend pas, mais s'y apparente cependant sur un point très précis qui est de se trouver comme aimanté par l'indéchiffré. »⁹²² Analyste de *l'ilinx*, l'auteur des *Jeux et les hommes* se plaît à succomber à un vertige classificatoire – vertige taxinomique, ivresse austère et mortifiante qu'engendre la soumission aux lois qui régissent l'univers et l'esprit et qui seule autorise à parfois vaciller devant les gouffres d'une abdication de la raison – qui soutient le projet d'une « poésie raisonnée » en lui permettant d'élaborer, au fil des œuvres, un « répertoire des images justes ». Il s'agit, pour l'essayiste, d'interroger les coïncidences qui ponctuent le cosmos, cette reduplication des apparences, cet écho lointain des formes qui démontre l'objectivité du lyrisme et soumet la poétique généralisée à un double principe d'analogie et de continuité. La

⁹²¹ Laurent JENNY, « La fêlure et la parenthèse », *Roger Caillois, Cahiers de Chronos, op. cit.*, p.460

⁹²² Roger CAILLOIS, *Au cœur du fantastique, op. cit.*, p.837

redondance des choses commande une redondance de l'écriture et explique la croissance spiralaire d'une œuvre éminemment cohérente parce qu'elle mime la cohérence du monde qu'elle s'applique à établir.

Structuraliste « à distance »⁹²³, Roger Caillois tente de fonder, s'appuyant sur l'« élargissement du champ de la vision mentale » que devrait « normalement » produire la pratique des sciences diagonales, « une théorie générale de la beauté, dans la nature et dans l'art »⁹²⁴, une syntaxe, dit-il, une sémiologie des formes naturelles qui pétrissent l'imagination, un « champ des signes »⁹²⁵ qu'il ne cessera d'ensemencer : mante, fulgore, pieuvre, « écriture des pierres », ocelles dont se parent les oiseaux, les papillons, les minéraux, les masques que conçoivent les hommes, mais également ce motif végétal, féminin, vorace, dangereux, sur la fascination pour lequel nous avons eu l'occasion de nous étendre. Ce « répertoire des formes naturelles est immense, quoiqu'il ne soit pas infini, puisque les formes qu'il énumère se répètent avec fréquence à la même échelle ou d'une échelle à l'autre. »⁹²⁶ Caillois ambitionne d'exhiber la continuité dans laquelle se tiennent « les deux hémisphères de l'esthétique : l'humain et le naturel »⁹²⁷ et d'en déduire une poétique, un ensemble de règles de composition, de marteler que « l'esprit n'invente pas ce qu'il veut ni comme il veut » et que « même la fantaisie qu'on croirait la plus arbitraire possède sa syntaxe »⁹²⁸, que « de la nature seule l'homme tire ses critères de beauté », qu'elle est « seul registre, seul répertoire, inspiration manifeste ou occulte, tenant et aboutissant total, norme subreptice, table de référence latente et exclusive »⁹²⁹,

⁹²³ Claude-Pierre PÉREZ, « Saint-John Perse et Roger Caillois : Une rencontre », actes du colloque « Postérités de Saint-John Perse », 2000, disponible à l'adresse : <http://sites.univ-provence.fr/~wperse/perez.htm>, page consultée le 8.2.16

⁹²⁴ Roger CAILLOIS, « Nouveau plaidoyer pour les sciences diagonales », *Cases d'un échiquier, op. cit.*, p.567

⁹²⁵ *Id.*, *Le Champ des signes, Œuvres, op. cit.*, pp.1129 seq.

⁹²⁶ *Id.*, « Les Traces », *Cases d'un échiquier, op. cit.*, p.593

⁹²⁷ *Idem.*

⁹²⁸ *Id.*, « L'imagination rigoureuse », *Cases d'un échiquier, op. cit.*, p.610

⁹²⁹ *Id.*, « Esthétique généralisée », *Cohérences aventureuses, Œuvres, op. cit.*, p. 824

de consentir, en un mot, à ce que l'esprit et ses artefacts s'intègrent dans la nature, à ce que le *logos* soit une *phusis*. Caillois persiste à légitimer par des lois supérieures qui s'appliquent à tous les phénomènes et que révèle l'intuition analogique ces simples « cas particuliers » de la nature en quoi consistent les productions artistiques, plastiques, littéraires, de l'homme. Il tente ainsi d'établir les conditions de composition et de réception, les critères de validation d'un poème qu'il n'écrira que par fragments dispersés dans toute une œuvre qui n'aspire qu'à justifier para-scientifiquement la création poétique.

Cette nécessité de penser le réel en termes de cohérence – celle-ci fût-elle « aventureuse » – poursuit les premières théories idéogrammatiques et prolonge, à travers tous les règnes, l'hypothèse d'une « surdétermination systématique de l'univers » dont l'homme est toutefois de moins en moins considéré comme l'aboutissement. Si « une fois de plus, par l'intermédiaire d'une fabulation et avec les contrastes accoutumés, le comportement de l'insecte explique la mythologie de l'homme »⁹³⁰ – et par le mythe, Caillois désigne la plus *dense* des créations de l'esprit humain, dont la littérature n'est qu'une forme dégradée – c'est bien le signe qu'il faut étendre, généraliser la loi de cohérence. « Dès lors, je cesse de croire aux hasards et aux convergences », affirme-t-il, assumant personnellement l'énoncé de cette hypothèse : « Je me décide. »⁹³¹ Caillois constate que toute œuvre picturale humaine, se voulût-elle abstraite, fortuite, née du hasard et non du projet, ne peut être informelle ; et qu'il existe une nécessaire convergence entre les formes nées de la nature et celles qu'engendre la culture. Son esthétique est donc généralisée puisque, d'une part, elle concerne aussi bien toutes les formes, quelle que soit leur provenance. D'autre part, comme nous avons déjà pu le remarquer, Caillois postule que rien de la nature ne saurait être laid ; son esthétique ne se présente donc pas comme évaluative : tout est beau, fors ce que l'homme, par dessein ou maladresse,

⁹³⁰ *Id., Méduse et Cie, Œuvres, op. cit., p. 540*

⁹³¹ *Ibid., p.556*

réalise laidement.

Analogique, redondant, « rimé », le réel s'ordonne, la pensée s'y insère et l'auteur peut ainsi conjurer la crainte de l'anéantissement des fades richesses de la civilisation et celle d'une dissolution du sujet dans un univers aux structures incommensurables à celles de la pensée. En conjurer la crainte comme quelquefois s'accorder d'en caresser le désir ; poésie des apparences, « rime des choses », *signatura rerum* sans dimension herméneutique, « science de l'univers sensible », rien ne se peut soustraire à la loi naturelle et toutes les images se superposent : « Je réussis de moins en moins à distinguer les deux sortes d'images, celles qui sont gelées dans la pierre et celles qui sont issues des vapeurs de la fiction. »⁹³² L'anti-cartésianisme de Caillois s'exprime par une pensée totale, totalisante, soumise au vertige de l'abstraction et rejetant hors de l'esprit les témoins et les preuves de sa pertinence, de l'acuité de sa vision, de la rigueur de ses démarches, de l'harmonie de ses structures. Ce n'est pas le sujet pensant qui unifie le réel, non plus que le sujet écrivant qui coalise les éléments, les images, du poème : ce sont les formes naturelles qui attestent l'objectivité de l'imagination, seules garantes de la justesse de celle-ci. L'hypothèse d'une esthétique généralisée exprime ainsi, pour l'ériger en gage de valeur poétique, le fantasme de la dépersonnalisation, de l'effacement, de la dissolution du sujet qui traverse l'œuvre de Caillois. De même que le vertige est double chez Caillois, de même le motif de la dissolution du sujet – dans la trame du monde comme dans celle du texte – affecte une étrange duplicité : que la dépersonnalisation ait lieu à l'occasion des expériences de « psychasténie légendaire » ou qu'elle figure le couronnement d'une « mystique matérialiste » en ce silence de l'âme d'une demi-heure, elle témoigne de la rigueur *pétrée* de l'esprit qui fait allégeance aux lois naturelles, qui s'absorbe dans la contemplation du minéral, qui consent aux formes de l'univers et s'y reconnaît : « le beau n'est pas une invention mais une

⁹³² *Id.*, *Le Champ des signes*, *op. cit.*, p.80

découverte » et « hors de l'orgueil cérébral de se cabrer, toute joie plastique est dans l'assentiment. Les mêmes structures produisent ici le décor, ailleurs le pouvoir de l'apprécier. Par mille et mille détours, l'impression de beauté naît de cette corrélation, elle est le plaisir de ces retrouvailles constatées. C'est encore trop que de parler d'harmonie préétablie : tout exprime et revêt la nature indivisible, et même ce qui fut créé pour la contredire. »⁹³³ Il est cependant une autre forme de dissolution du sujet qui, provoquée par le dérèglement de la pensée créatrice qui abdique devant la poussée désordonnée de l'inconscient, thématise la crainte d'une prolifération végétale de l'imagination.

La rigueur dont se doit de faire montre une pensée qui refuse d'étouffer sous le pullulement des sollicitations de l'imaginaire engage donc Caillois à émettre une « conjecture scandaleuse »⁹³⁴, surgissement véritablement fascinant – cet ocelle fantastique que brandissent bien souvent les textes cailloisiens les plus austères – d'une hypothèse téméraire : il existerait un « ordre esthétique autonome »⁹³⁵ qui ferait des « structures naturelles [...] le départ et la référence ultime de toute beauté imaginable »⁹³⁶. La beauté demeure certes « appréciation humaine » mais les critères qui président au jugement esthétique sont fournis à l'homme, « captif de la trame où il est tissé » par « ce qui manifeste les lois qui gouvernent tout à la fois et le monde et lui-même, ce qu'il voit et ce qu'il est, ce qui donc, par nature – c'est le mot – lui convient et le comble. »⁹³⁷ Tout jugement n'est d'ailleurs « qu'un acquiescement au jeu universel, et l'aveu [que l'homme] y participe ». Toute beauté provient de la nature : celle-ci n'est pas « le modèle de l'art », précise Caillois, mais « l'art constitue un cas particulier » de la « tendance esthétique » à l'œuvre dans l'univers, particulier car la démarche de

⁹³³ *Id.*, « Esthétique généralisée », *Cohérences aventureuses, Œuvres, op. cit.*, p. 823

⁹³⁴ *Id.*, *Méduse et Cie, Œuvres, op. cit.*, p. 497

⁹³⁵ *Ibid.*, p.500

⁹³⁶ *Id.*, « Esthétique généralisée », *Cohérences aventureuses, Œuvres, op. cit.*, p. 814

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 823

l'homme « passe par l'instance supplémentaire du dessein et de l'exécution »⁹³⁸. Là où *Natura pictrix* compose spontanément, aveuglément ses dessins, l'homme s'engage dans son entreprise.

La « grandeur » de l'homme « fut toujours d'être faillible et de créer à tâtons. »⁹³⁹ Toutes les esthétiques, les modes, tous les styles et les courants, tous les antagonismes se résolvent dans la nature, « ce support commun universel, assez vivace et puissant pour demeurer encore déchiffrable sous les dépôts contrastés de chaque tradition » ; « les apparences naturelles constituent la seule origine concevable de la beauté »⁹⁴⁰ et l'œuvre d'art « dérive de la culture, avant de dépendre de la nature, dont elle est issue cependant en dernier ressort. »⁹⁴¹

La nature a ses tableaux⁹⁴² et ceux des hommes en procèdent⁹⁴³. L'« ordre esthétique autonome » que devine Caillois, cette « tendance naturelle » à produire gratuitement vient contredire, selon lui, l'opinion commune qui voudrait que les lois de la physique et de la biologie obéissent à un principe d'économie et que « la nature ne [fasse] rien en vain ». Celle-ci, au contraire, « n'est pas avare » et « tout autant que la survie poursuit le plaisir, le luxe, l'exubérance, le vertige. »⁹⁴⁴ Toiles des peintres et ailes des papillons relèvent

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 814

⁹³⁹ *Ibid.* pp.508 seq.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 822

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 820

⁹⁴² « Il semble en tout cas possible d'admettre que les ailes des papillons soient leurs tableaux ou, si l'on veut, l'exact contraire des tableaux humains, dans la mesure où elles apparaissent comme la seule sorte d'œuvres esthétiques concevables de la part d'être condamnés à l'automatisme et ne pouvant produire qu'au niveau de l'espèce et non à celui de la création individuelle et libre. Parallèlement, les roches fournissent, de leur côté, des dessins naturels dont les ressemblances avec les ouvrages des peintres a si bien frappé l'imagination des observateurs qu'ils ont été amenés à considérer la nature elle-même comme une sorte d'artiste. » ; « [Les pierres] sont véritablement les tableaux de la nature. », Roger CAILLOIS, *Méduse et Cie, Œuvres, op. cit.*, pp. 501 & 507

⁹⁴³ « [...] présenter les tableaux des peintres comme la variété humaine des ailes de papillon. Que peut signifier pareille correspondance, sinon qu'il apparaît dans le monde biologique en général un ordre esthétique autonome ? » *Ibid.*, p.500

⁹⁴⁴ *Id.*, « Nouveau plaidoyer pour les sciences diagonales », *Cases d'un échiquier, op. cit.*, p.567

« L'homme demeure ainsi convaincu que la nature ne fait rien en vain. À peu près tout en elle lui suggère l'inverse, mais il n'en continue pas moins de croire, sinon au meilleur, du moins au plus économique des mondes possibles. », Roger CAILLOIS, *Méduse et Cie, Œuvres, op. cit.*, p.499

ainsi d'un « effort fraternel » déployé vers la beauté et se révèlent « également inutiles, luxueuses »⁹⁴⁵. *Ultima ratio* de son paradoxal plaidoyer sans cesse repris, Caillois justifie l'art en recourant à la notion de « dépense improductive », fondement du sacré qu'il fonde en nature. Le créateur, peintre ou poète, « qui relève des lois de [la] nature et qui y appartient par presque tout en lui »⁹⁴⁶, est *auctor* à double titre, qui augmente la bibliothèque – la pinacothèque – et ajoute au cosmos.

L'art, c'est la beauté produite exprès, créée intentionnellement, ajoutée par l'homme à l'univers, œuvre extérieure qu'il exécute à dessein et par ses propres moyens. [L'artiste] agit pour son compte, pour son plaisir, et devient concurrent de l'univers dont il participe.⁹⁴⁷

Que la nature permette l'art par l'exemple qu'elle fournit de la gratuité de ses créations établit, entre elle et l'artiste, un rapport concurrentiel qui exige de ce dernier qu'il se plie à certaines règles. Le peintre doit se garder « de défier, sinon de décourager l'imagination » en proposant des images que Caillois qualifie d'« infinies [...], non pour leur attribuer quelque excellence de principe, mais pour marquer que les vides songeries que leur absence délibérée de signification est destinée à entretenir sont aussi bien nulles ou illimitées. »⁹⁴⁸ Les

⁹⁴⁵ Id., *Méduse et Cie*, *Œuvres*, op. cit., p. 492

⁹⁴⁶ « [...] il ne s'agit nullement d'expliquer à partir de l'homme certaines données énigmatiques qu'on constate dans la nature, mais au contraire d'expliquer l'homme, qui relève des lois de cette même nature et qui y appartient par presque tout en lui, à partir des conduites plus générales qu'on y rencontre répandues dans la grande généralité des espèces. », Roger CAILLOIS, « Nouveau plaidoyer pour les sciences diagonales », *Cases d'un échiquier*, *Œuvres*, op. cit., p.567

⁹⁴⁷ Id., « Esthétique généralisée », *Cohérences aventureuses*, *Œuvres*, op.cit., p. 827 - « Dans le détail isolé d'une aile de papillon, dans le motif de pierres rares, il est visible qu'elle a "peint" avant eux comme ils ont eux-mêmes fini par peindre. Tant par la chimie aléatoire des nymphoses saisonnières que par les mystérieuses et lentes démarches de la géologie, elle a précédé leurs réussites. S'écartant de leur ambition traditionnelle de représenter l'univers humain, les peintres, semble-t-il, se sont engagés dans une voie où il ne se peut pas qu'ils ne se trouvent pas tôt ou tard confrontés à la plus redoutable concurrence : celle de la nature elle-même. », Roger CAILLOIS, *Méduse et Cie*, *Œuvres*, op. cit., p.508 seq.

⁹⁴⁸ Id., « Esthétique généralisée », *Cohérences aventureuses*, *Œuvres*, op.cit., pp. 833-834

« peintures muettes » qui s'obligent à ne rien représenter signent un retour à « l'accident » ou à « la trace » et « l'artiste qui abdique le privilège de la création délibérée pour favoriser et capter de divines surprises ne parvient qu'à produire de l'accidentel. Or, il n'est rien de si opposé à la nature, qui en principe exclut l'accident aussi bien que le prodige. »⁹⁴⁹ Il en va de même de la poésie dont l'évolution vers l'abstraction, « depuis le moment où il fut reconnu qu'un sens trop clair en limitait les pouvoirs jusqu'à celui où le poète a pris le parti de la préserver, non sans mal, d'en offrir aucun »⁹⁵⁰, a précédé celle de la peinture. Il semblerait ainsi que Caillois promeuve moins une cohérence scientifique qu'une cohésion esthétique, sensuelle, et que ce soit avant tout en poète qu'il soulève le voile d'Isis ; mais les apparences dont il entend faire le socle de sa poétique sont principalement celles auxquelles donnent accès les méthodes, les instruments et les découvertes scientifiques. Ce poète censeur et censeur des poètes compose le *credo* d'une orthodoxie esthétique qui se donne pour objet de détourner le créateur d'un risque essentiel, celui d'ajouter indûment au réel, de se montrer licencieux en sortant des limites étroites que la nature a assignées à la liberté de l'esprit. Les licences poétiques ne sont plus admises, qui enfreignent la syntaxe du monde, distendent les liens établis par la nature. Mais ces liens ne sont pas sémantiques et les résurgences formelles qui révèlent et soutiennent l'hypothèse cailloisienne ne se prêtent à aucune interprétation : sur les ailes des papillons comme dans la nature tout entière, « il y a dessin et non dessein. »⁹⁵¹ L'unité de l'univers est surtout locale, attachée aux doublons qui le parsèment, et la ratification de ces échos lointains entre les choses ne doit pas faire espérer en la possibilité d'une herméneutique de la matière : seule peut être décrite l'architecture des apparences sensibles et la poétique de Caillois se montre avant tout descriptive : l'exégèse du *liber mundi* est révoquée, qui ressortit à une

⁹⁴⁹ *Id.*, « Les Traces », *Cases d'un échiquier*, *Œuvres*, *op. cit.*, p.599

⁹⁵⁰ *Id.*, « Esthétique généralisée », *Cohérences aventureuses*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 833

⁹⁵¹ *Id.*, *Méduse et Cie*, *Œuvres*, *op. cit.*, p.492

métaphysique méprisée.

Si l'œuvre plastique ou littéraire doit composer avec les signes naturels, ces derniers sont réduits à l'état de purs signifiants : leur forme n'est pas arbitraire mais leur propos. Tout semble indiquer que les conjectures cailloisiennes ne puissent aboutir qu'à une aporie : la jouissance esthétique qu'elles autorisent repose sur le respect d'un ordre immuable, morale de la forme qui satisfait le fantasme d'un savoir absolu ; le cosmos auquel sont appelés à consentir l'homme et ses créations est un ensemble clos, déterminé, maîtrisable en ses plus infimes parties et dont les plus secrètes lois doivent être révélées. Mais les items des bestiaire et lapidaire cailloisiens sont des symboles vides, dénués de *senefiance* : le savoir poursuivi est une science de rien et, bien que la poésie repose, en l'espèce du principe de dépense improductive, sur les fondements de la nature et du sacré, l'espace sur lequel ouvre cette esthétique généralisée est une étendue morte, une plaine patagonienne dans laquelle l'homme, surnuméraire, n'a pas sa place – esthétique à bien des égards mortifère qui requiert du créateur qu'il se conforme à une *orthodoxie* naturelle que lui indique le « démon de l'analogie »⁹⁵², qui interdit que l'on succombe au « vertige d'abdication ». L'existence d'un « ordre esthétique autonome » semble déposséder le créateur de sa liberté et Caillois, s'employant à justifier l'art, s'obstine à en châtier les singularités. L'unique liberté échue à l'homme est celle de se méprendre et d'échouer : « On revient, en quelque façon, à la vieille attitude grecque selon laquelle la nature dicte sa norme et montre le chemin ("la méthode"), l'homme n'étant pas l'origine de son éthique ni de son esthétique (sauf quand il est déviant). »⁹⁵³ Sa poétique ne s'établit pas sur un faire mais sur l'impératif d'un conformisme absolu, défi adressé à tout ce qui disjoint – l'homme de la nature, le langage de la pensée – et aspiration sans cesse contrariée

⁹⁵² *Id.*, « Fantastique naturel », *Cases d'un échiquier, Œuvres, op. cit.*, pp.569 seq.

⁹⁵³ Roland CAILLOIS, « Poésie des choses et science de la qualité – À propos du "Résumé sur la poésie" [de 1974] », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op. cit.*, p. 220

à la néguentropie⁹⁵⁴.

Cette esthétique généralisée repose sur le principe de reconnaissance : l'émotion qu'elle provoque, si tant est que l'on puisse parler d'émotion esthétique quand Caillois envisage plutôt intellectuellement l'épiphanie gnomique de cette science de la perception, naît de « la résurgence de sceaux »⁹⁵⁵ dont l'esthète se plaît à enregistrer la scansion depuis la nature jusqu'à l'art. Les signes – les apparences – se répondent et attestent la tissure du monde ; l'attitude esthétique qu' imagine Caillois semble ainsi toute d'assentiment : il n'y a pas à juger de la valeur d'une forme dont l'on peut simplement se borner à apprécier la réitération. Ce n'est que lorsqu'il crée que le sujet peut s'extraire de ce grand ordonnancement mais au prix d'une laideur que définit sa singularité : créant une forme contre-nature, c'est-à-dire sans assise, sans doublon naturel, l'artiste conquiert sa liberté et expose son échec. Il n'est donc, à première vue, de salut que dans la consonnance, que dans l'effacement délibéré d'un soi toujours discordant pour peu qu'on le laisse produire originalement, originellement : l'artiste doit effacer sa subjectivité dans la trame du monde pour créer justement, avec humilité, et conjurer la tentation prométhéenne qui l'incite à surpasser la nature en faisant œuvre neuve mais ne peut conduire qu'à une autre forme d'effacement, celle-ci néfaste, végétale : l'impermanence. Terroriste, l'artiste se met orgueilleusement en scène dans son œuvre et le spectacle de son sujet oblitère celui du monde : son art n'est plus science de la perception et se voit donc condamné à la fugacité, à la laideur, au mensonge ; Caillois ne cessera de promouvoir un effacement du sujet qui puisse servir la cause de l'homme, l'efficacité du texte et, comme un sacrifice apotropaïque, détourner la menace de la dissolution négative, involontaire, qui vient sanctionner toute infraction à sa

⁹⁵⁴ Le *Trésor de la langue française informatisé* définit la néguentropie comme l' « évolution d'un système qui présente un degré croissant d'organisation. » ;

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1771490355>, page consultée le 24.3.16

⁹⁵⁵ Roger CAILLOIS, *Cases d'un échiquier*, op.cit., p.72

déontologie. Condamné à la résorption, le sujet doit, pour ainsi dire, prendre les devants et consentir à ce que celle-ci se fasse dans le sein de la nature et non contre elle.

C- « *Confidences impersonnelles d'une ombre cachée à des ombres anonymes* »

1- *Distinction et indistinction*

« Je ne parle qu'en mon nom », affirme le poète idéal de la *Confession négative*, « mais comme si chacun, dans mes vers, s'exprimait autant qu'à moi. Je m'adresse à un interlocuteur invisible, mais de façon que chacun peut avoir l'illusion que mes vers s'adressent à lui seul, du moins à lui d'abord. Ils sont confidences, mais impersonnelles, sans origine ni destinataire, messages d'une ombre cachée à des ombres anonymes. »⁹⁵⁶

Dans les dernières années de son existence, Caillois pénètre au cœur de la pierre, conduit dans les entrailles de la matière – ainsi que le furent les enfants d'Hameln sur le destin desquels il médite dans *Le champ des signes* – par « l'étranger inconnu, son pourpoint rouge et son manteau vert, son instrument dérisoire, son apparente candeur, qui cache un piège »⁹⁵⁷. Cet étranger aux charmes irrésistibles, insidieux, Caillois le fréquente depuis longtemps déjà sous le nom du démon de l'analogie, *daïmon* familial qui lui a inspiré cette entreprise de réinvestissement des apparences sensibles sur quoi se fonde, en grande partie, son esthétique généralisée. C'est à l'instigation de ce démon aux suggestions duquel il a toujours prêté une oreille à la fois troublée et enthousiaste que Caillois aura soin de se montrer attentif aux résurgences qui

⁹⁵⁶ *Id.*, *Art poétique ou confession négative*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.371

⁹⁵⁷ *Id.*, *Le Champ des signes*, *Œuvres*, *op.cit.*, p.1146

ponctuent le monde et jettent, entre les règnes, entre les êtres, les objets, les images perçues ou rêvées, des ponts frêles mais admirables.

« Le monde est un arbre pareil » au « dragonnier bifide » des Canaries qui « déploie par fourches successives et identiques comme angles de cristal sa frondaison immense » : « une sève unique y circule du tronc massif au pôle surgen »⁹⁵⁸. Les occurrences du même à travers l'inextricable sylve confortent l'esprit, si elles instaurent un système de contraintes duquel procède la possibilité même de « la pensée utile », si elles amoindrissent la part que prend à son œuvre – mais est-elle jamais sienne ? – la subjectivité créatrice. Les pierres, que Caillois collectionne depuis 1952 et dont il fait, dès *Méduse et Cie*, le support de ses méditations, montrent les analogons avec lesquels il se sent le plus d'affinités et constituent comme le dernier medium de sa parole : « J'ai mis longtemps », avoue l'auteur du *Fleuve Alphée*, « à choisir les pierres comme référence, en même temps par défi et par désir peut-être – presque comme repoussoir » ; elles lui « offr[ent] l'exemple d'un immuable inhumain, par conséquent à l'abri des faiblesses de l'espèce » et asseyent définitivement – en apparence, du moins – ses théories scientifiques et esthétiques. L'emblème de son esthétique désobjectivée est alors la « pierre autoglyphe » que nous avons déjà rencontrée et qui non seulement s'écrit mais semble se contempler toute seule. Le sujet esthétique se trouve ainsi « délogé » de lui-même, tel le narrateur de la fiction fantastique que Caillois compose et qui, peu à peu, sous l'influence d'un mollusque parasite, se trouve « dépersonnalisé »⁹⁵⁹ jusqu'à atteindre « la réalité ultime, qui n'est pas le néant, mais la grisaille »⁹⁶⁰ de la norme universelle avec laquelle il se confond et d'où il craint même d'être extrait. Ce devenir minéral du sujet qui laisse si bien en lui passer la nature qu'il n'en est plus que

⁹⁵⁸ *Id.*, *Pierres, Œuvres, op. cit.*, p.1084

⁹⁵⁹ *Id.*, « Récit du délogé », *Cases d'un échiquier, op.cit.*, p.308

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p.331

le « pseudopode »⁹⁶¹ semble ainsi le terme dernier d'une esthétique paradoxale qui veut refuser le jugement et la subjectivité d'où il émane, qui paraît affirmer que le sujet n'est qu'un masque par lequel la nature elle-même peut jouir de sa propre beauté.

La dissolution du sujet dans l'espace du monde et dans celui, conjoint, fraternel, du texte constitue un motif récurrent de l'œuvre cailloisienne, un infratexte qui circule – telle la sève unique dont Caillois imagine avec effroi qu'elle irrigue tous les végétaux – dans la trame de ses ouvrages les plus divers ; motif qui influence si bien jusqu'à la constitution et la mise en œuvre mêmes des méthodes qu'il emploie et des thèses qu'il avance, qui structure de façon si manifeste la plupart de ses textes qu'il ne paraît pas hasardeux de penser qu'il surdétermine⁹⁶² – pour employer le lexique cailloisien – en véritable idéogramme des idéogrammes, toute son activité scripturale, frappée au coin d'une « dépossession »⁹⁶³ volontaire. Ce motif fantasmatique est déterminé par la tension qui règne entre deux pôles antagonistes, la distinction et l'indistinction, dont Caillois ne cesse d'interroger les pouvoirs d'attraction et dont il fait le socle de la réflexion qu'il mène, dès ses premiers ouvrages, sur le mimétisme animal et sur les rapports qu'entretiennent sacré et profane⁹⁶⁴. L'insecte mimétique, prédateur à l'affût ou proie simulant la mort, tend à se confondre avec son

⁹⁶¹ *Id.*, *Pierres, Œuvres, op.cit.*, p.1085

⁹⁶² « Concept employé en psychanalyse pour signifier qu'une formation de l'inconscient, telle qu'un symptôme, un rêve, un lapsus, est déterminée, non par un seul facteur, mais par plusieurs, qui s'organisent en des chaînes signifiantes différentes, chacune d'elles possédant sa cohérence et requérant une interprétation particulière. Le concept de surdétermination a donc pour corrélatif essentiel celui de surinterprétation (soit une interprétation polyvalente, multiple, soit une interprétation à un autre degré de « profondeur », ou encore l'une et l'autre). L'inconscient ignore le langage aux concepts univoques. S'il est « structuré comme un langage » (Lacan), ce langage, par nature, est constitué de termes qui supportent déplacements de sens et condensations. La surdétermination est une condensation. », Pierre-Paul LACAS, « SURDÉTERMINATION, psychanalyse », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 décembre 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/surdetermination-psychanalyse/>

⁹⁶³ Stéphane Massonet parle de « dépossession scripturale » ; Stéphane MASSONET, « Le retour et les détours de la fiction », *Europe, op. cit.*, p.162

⁹⁶⁴ « De quelque côté qu'on aborde les choses, le problème dernier se trouve être en fin de compte celui de la distinction. », Roger CAILLOIS, *Le Mythe et l'homme, op. cit.*, p.84

milieu, de même que les sociétés modernes, essentiellement profanes, selon le sociologue luciférien, cherchent à nier la singularité improductive de la dépense sacrée. Cette tendance universelle à basculer dans l'indistinction provoque, chez Caillois, un désir paradoxal auquel se mêle nécessairement beaucoup de répugnance.

Plaçant l'homme dans la continuité du monde, Caillois conteste alors qu'il soit de quelque manière insolite ; dès 1954, dans l' « Avertissement » liminaire à sa *Poétique de St-John Perse*, il met à mort l'auteur étudié, « [faisant] à peu près comme si [celui-ci] n'existait pas ». C'est que ce motif de la désindividuation, cet effacement délibéré du sujet lyrique, sert, en premier lieu, à prouver l'hypothèse d'une esthétique généralisée, d'un « esclavage consenti » du créateur aux lois de la nature. En effet, ainsi que le relève Stéphane Massonet, « si la littérature est », depuis l'exil argentin,

aux yeux de Caillois un des biens les plus précaires de la civilisation dont il convient de reconnaître la richesse », « les conséquences de sa méfiance à l'égard de la littérature l'ont amené à annoncer la disparition et la mort de l'écrivain. La fiction ne deviendra possible qu'à partir du moment où l'écriture de Caillois assumera cette disparition.⁹⁶⁵

C'est ainsi que, quant à son œuvre propre, Caillois se plaira, jusqu'au dernier entretien qu'il accorde, le 30 décembre 1978, à Hector Bianciotti et Jean-Paul Enthoven, à la considérer comme un ensemble de « confidences impersonnelles d'une ombre cachée à des ombres anonymes »⁹⁶⁶. Malgré cet anéantissement énonciatif qui répond à une dépréciation de la singularité humaine, auctoriale, l'œuvre demeure tissée de « confidences » qui disent sa tentation

⁹⁶⁵ Stéphane MASSONET, « Le retour et les détours de la fiction », *Europe, op. cit.*, pp.155-156

⁹⁶⁶ « Les dernières énigmes de Roger Caillois, entretiens avec Hector Bianciotti et Jean-Paul Enthoven », *Roger Caillois, Cahiers pour un temps, op. cit.*, p.25

autobiographique. Cette tentation, toutefois, fut immédiatement censurée dans des textes tels que *L'Aile froide* ou *La Nécessité d'esprit*, Caillois se refusant à les faire paraître mais sans pouvoir empêcher son œuvre d'osciller perpétuellement entre une aspiration au lyrisme et une rétractation vers la désubjectivation, vers l'intérieur de la parenthèse – ou plutôt de la coquille – de l'érudition impersonnelle puis, plus tard, vers l'objectivité d'un monde sensible mais qui semble se percevoir lui-même, sans le secours du sujet. Constitutif de l'œuvre, ce balancement entre la distinction lyrique et l'indistinction du sujet dans le milieu de la culture ou de la nature (mais Caillois s'acharne bien souvent à superposer ces deux milieux, de manière à montrer que la culture n'est qu'une nature continuée) apparaît en lui-même comme un véritable « biographème », un motif en soi chargé de dire les contradictions qui travaillent l'auteur et qui signe sa façon d'être au monde et à soi. Ce n'est qu'au moyen d'un détour par le genre du mythe, œuvre sans auteur qui semble émaner de la culture elle-même, que Caillois acceptera, dans *Le Fleuve Alphée*, de se raconter ouvertement.

L'on pourrait penser que ce motif de la dissolution de soi trouve d'abord ses origines dans les expériences hypnagogiques menées par le groupe Grand Jeu que Caillois a fréquenté, encore lycéen, par l'entremise de son voisin, Roger Gilbert-Lecomte. Lorsqu'il rejoint, quelques années plus tard, le cénacle surréaliste, l'on se souvient qu'il se prête, bon gré mal gré, aux séances d'écriture automatique et tente de se placer, pour étudier le mécanisme des associations libres, sous la dictée de son inconscient. C'est pour cette même raison que, simultanément, il prétend cultiver une « psychasthénie légendaire », « crainte obsédante de la dilution du corps dans l'espace », essai de mimétisme psychotique dont il rend compte dans *La Nécessité d'esprit*. « Crainte obsédante », désir horrifique, cette aliénation volontaire, cette chimère d'une « détumescence subjective » – et le terme lui-même signale la dimension sexuelle de cette dialectique entre le sujet viril et le milieu femelle –, d'« une déperdition de substance égotiste », d'« un épuisement dépressif voisin de ce que le lexique

monacal appelait *acedia* » et qui « constitue la dernière des tentations auxquelles Flaubert soumet son saint Antoine : “être la matière” » 967, apparaît donc très tôt comme le point nodal de la pensée cailloisienne. Caillois éprouve d’emblée une étrange et avide aversion pour ce motif comme pour toutes les thématiques récurrentes qui lui sont liées et qui forment le fonds de son œuvre – le mimétisme, la fête, le vertige, la fascination, le fantastique – comme s’il avait choisi, afin d’y mettre bon ordre, aimanté par cet indéchiffré, d’écrire de préférence sur ce qui le révulsait.

Il semble cependant, à y regarder de plus près, que Caillois n’ait jamais, sous prétexte d’étudier scientifiquement les rouages de l’imagination, désiré qu’éprouver sa propre tolérance à l’abandon des prérogatives de la conscience et qu’il ait, par conséquent, été irrésistiblement attiré par les groupes, les méthodes, les sujets qui lui proposaient de se déprendre de lui-même. C’est ainsi qu’il se cabre régulièrement, estimant s’être trop longtemps laissé aller à éprouver un vertige d’abandon, contre les agents de la dissolution du sujet – le surréalisme, la psychanalyse, la littérature, surtout – et qu’il amorce, en retour, un mouvement vers un excès de maîtrise qui l’amène à rationaliser le délire sur le mode, volontiers distancié, de l’analyse. Intervient alors la systématisation comme mise au pas de l’enthousiasme, le travail de nomenclature profane comme moyen de contenir la frénésie des fêtes de l’esprit, l’indistinction du sujet dans l’intertexte scientifique comme châtiment de sa présomption à se distinguer.

La fonction principale que revêt, chez Caillois, ce « choc en retour » du vertige taxinomique est d’endiguer l’ivresse lyrique : par l’anéantissement volontaire du sujet dans la « bulle » de la culture, l’auteur tâche de juguler la prolifération végétale de son imagination, cette « prolifération anarchique des idées » qu’il considère comme « l’équivalent de la multiplication cancéreuse des

⁹⁶⁷ Denis HOLLIER, « Mimétisme et castration », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op.cit.*, p.83

cellules »⁹⁶⁸. L'idéogramme du pullulement incontrôlable et mortifère de la végétation – de son « immense et comme invincible réserve de forces femelles, à la fois passives, sournoises et voraces », « dont la puissance redoutable balance celle de l'homme »⁹⁶⁹ – est lui-même surdéterminé par le motif de la dépersonnalisation, qui peut être considéré comme son suprême « catalyseur d'associations mentales »⁹⁷⁰. L'auteur n'a jamais fait mystère, loin de là, de la « défiance instinctive » qu'il éprouve à l'encontre des plantes ; il a su dire et répéter à l'envi « la fascination et le recul devant l'immensité spongieuse de l'Amazonie », qu'il imagine « gorgée de miasmes, de pestilence, de fermentations délétères »⁹⁷¹.

Dans l'œuvre, deux motifs constamment s'affrontent : l'humidité-négligence négative – féminité prédatrice, profusion végétale, chaleur moite, mollesse dangereuse de l'inspiration, de l'enthousiasme poétique – et la siccité-maîtrise positive – masculinité inquiète, vent d'hiver, âpre froidure, voie sèche de la connaissance, rigueur de la rhétorique. Les charges affectives passent parfois, à l'occasion des ruptures épisodiques qui ponctuent nécessairement la pensée de Caillois, de l'un à l'autre de ces pôles. Nous avons pu constater ainsi la duplicité d'une nature qui change de signe : elle est, dans *Vocabulaire esthétique*, par exemple, la matrice inépuisable et gloutonne de la végétation que l'homme, en ses œuvres, doit se garder d'imiter ; une invite à produire « selon sa nature », à l'encontre des traditions formelles que l'histoire a éprouvées ; et suivre son exemple licencieux, c'est encourir le risque de se montrer aussi brouillon, éphémère, délétère, en vérité, que le végétal. Si Caillois accepte finalement la littérature, c'est qu'elle est inoffensive, appelée à périr avec « l'espèce transitoire » et, surtout, que – dans *Le Fleuve Alphée*, notamment – la « parenthèse », la

⁹⁶⁸ Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op. cit.*, p.161

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p.138

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p.139

⁹⁷¹ *Idem.*

« bulle », « l'océan » intertextuel du savoir se trouve, à son tour, placé sous le signe de la prolifération et du danger. La nature végétale et l'élément liquide (multiplication, engendrement anarchique, périlleux) recouvrent ainsi d'abord la poésie puis la pensée tout entière :

La nature végétale s'infiltré jusque dans la parenthèse et assimile *a posteriori* les œuvres que son absence avait permis de concevoir. [...] Ce n'est plus la seule inspiration qui témoigne d'une présence végétale dans l'esprit humain, mais la pensée dans son ensemble. "La condition de la pensée l'appareille à la condition végétale." [...] Se profile ici la perspective d'un étouffement des sciences diagonales dans la forêt commune et encombrée des savoirs, manifestation en pure perte d'une créativité qui, loin d'éviter la corruption et la mort, contient en elle le germe du néant.⁹⁷²

Le végétal, qui est en vérité traité comme sujet à part entière, concurrent du sujet percevant et énonçant, thématise l'agressivité de l'espace envers l'individu, dont l'intégrité intellectuelle est perpétuellement menacée par l'engloutissement. Sylve de l'univers et forêt labyrinthique de l'imagination, le végétal est tout ce qui menace l'individu, échappe à sa maîtrise, et dont il s'agit de contrecarrer l'expansion : l'imagination analogique doit ainsi plier sous le joug de la rigueur scientifique si l'on veut qu'elle produise, non une lecture du monde, mais une « science de la perception » qui permette d'habiter l'espace sensible du monde. Mais force est de remarquer, avec Laurent Jenny, « l'ambivalence d'une telle stratégie : pour résister aux menaces de dévoration végétale, le sujet Caillois se précipite dans une autre forme d'assimilation naturelle »⁹⁷³ en tentant de s'abstraire dans la contemplation des formes minérales.

⁹⁷² Guillaume BRIDET, « Un poète en forêt », *Europe, op. cit.*, p.133

⁹⁷³ Laurent JENNY, « Roger Caillois : esthétique généralisée ou esthétique fantôme ? », *Littérature*, n°85, Larousse, 1992, p.66

Les objets, quant à eux, rassérènent, offrent leur « secours »⁹⁷⁴ à l'esprit dérouté et anxieux : « il me semble », confie Caillois,

que j'eus toujours dans mon plus proche univers un groupe d'engins ou de simulacres qui équilibraient en quelque sorte le trop abondant butin que je retirai de ma fureur de lire. Si l'on veut, au lieu de connaître seulement par l'imprimé, je connaissais aussi par les choses et par le réseau qu'elles tissent entre elles.⁹⁷⁵

Objets « carrefours » qui « réunissent des aspects ou des propriétés qui semblent à première vue incompatibles » et dont « chaque rencontre étonnante » fournit « un gage ambigu de l'unité du monde »⁹⁷⁶, leur pouvoir consiste certes à « mett[re] en branle le démon de l'analogie » mais surtout à ancrer matériellement ses évocations extravagantes et dérisoires.

Ils obligent à l'observation, ils sont par nature "ouverts". [...] Aucun sacré ne les habite : ils se refusent à tout culte et ne conseillent aucune piété. Ils ne sont pas des symboles : ils ne signifient rien qu'eux-mêmes.⁹⁷⁷

Leur matérialité, leur éventuelle incongruité sollicitent, il est vrai, l'imagination mais l'excitent moins qu'elles ne la lestent : contrepoids de la culture, les objets passifs et parcimonieux, secs, sont fondamentalement dénués de sens ; leur insignifiance est le gage de leur innocuité, et celle-ci, l'assurance, pour le sujet, de conserver sa suprématie, la possibilité même « de se poser comme sujet de perception, de réflexion et d'écriture et d'atténuer l'angoisse de sa propre disparition. »⁹⁷⁸

⁹⁷⁴ Roger CAILLOIS, « Le secours des objets », *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op. cit.*, p.120

⁹⁷⁵ *Idem.*

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p.122

⁹⁷⁷ *Ibid.* p.128

⁹⁷⁸ Guillaume BRIDET, « Un poète en forêt », *Europe, op. cit.*, p.135

Les pierres conjurent la crainte du mouvant, de l'indistinct, du profus, du passager. C'est donc depuis les minéraux, éléments comptables, passifs, stériles et stables, que Caillois applique sereinement sa pensée sur le massif, le continu, l'actif, le mouvant. Objets quintessentiels – qui « condensent et portent à leur maximum d'intensité les caractéristiques de l'objet »⁹⁷⁹ –, objets éminemment talismaniques, elles paraissent repousser⁹⁸⁰ la tentation du soi et de la capitulation devant l'afflux de l'imagination qui court sous le texte – « Si j'évoque de préférence le règne minéral », dit Caillois, « c'est qu'il est le plus contradictoire avec l'univers de l'imagination »⁹⁸¹ – mais semblent, tout à la fois, affermir l'unité du sujet, qui les charge de soi, qui, se projetant sur la virginité de leur support, subsiste, indivis, à travers sa dissémination.

2- *Disparition et fascination*

Dangereuses « séductions de l'art », images de la mante religieuse et de la « femme fatale » qui excitent, d'un même mouvement, Éros et Thanatos, le désir sexuel et la pulsion mortifère, prolifération incontrôlable – castratrice – des forces femelles de la végétation, de l'imagination, de la culture – le motif de l'assimilation à l'espace par dévoration innerve la pensée et soutient le texte, signale l'impasse à laquelle semble aboutir la dialectique du distinct et de l'indistinct. Métaphore de l'espace, le végétal prédateur et séducteur – telle la pieuvre dont « la logique de l'imaginaire »⁹⁸² a longtemps gratifié les tentacules d'un pouvoir de succion vampirique – menace d'engloutir l'individu, de le diluer dans l'indistinction primale ; il symbolise « cette crainte panique (ce désir

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p.134

⁹⁸⁰ « J'ai mis longtemps », avoue l'auteur du *Fleuve Alphée*, « à choisir les pierres comme référence, en même temps par défi et par désir peut-être – presque comme repoussoir ».

⁹⁸¹ Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op. cit.*, p.159

⁹⁸² *Id.*, *La Pieuvre, essai sur la logique de l'imaginaire, Œuvres, op. cit.*, pp.949 et seq.

obscur ?) d'être *dévoré* », « d'être *avalé* »⁹⁸³ de quoi procèdent également les charmes du vertige – « vertige d'abdication » devant la tentation lyrique ou vertige glacial de la rhétorique sévère, de la connaissance absolue. Si le sujet poétique s'efface, c'est alors pour que ne se dissolve pas le sujet pensant, perpétuellement mis en péril par ce qui échappe à son contrôle. Il s'agit bien de conjurer la crainte qu'engendre la prolifération du motif en y sacrifiant de façon raisonnée, scientifique : problématique, imprévisible, soumis à la tentation, le sujet énonciateur se fond dans l'objectivité, dans l'impersonnalité du discours scientifique ; il prend, en quelque sorte, les devants, se dissimule avant que d'être éclipsé, et la démarche diagonale, unificatrice, de Caillois doit se comprendre comme la manifestation d'un impérieux besoin de préserver, occulte, sa propre unité à travers la dispersion des objets du savoir et des supports du rêve qui ne cessent de s'imposer à l'imagination.

La raison met au pas l'imagination en même temps qu'elle ordonne le monde ; envers la première comme envers le second, elle impose une distance salvatrice sans laquelle l'écriture ne serait pas possible.⁹⁸⁴

La disparition seule du sujet peut rendre sensible l'unité de l'espace des choses et des discours, mais cette disparition est ici volontaire, maîtrisée, déontologique, quand l'abandon aux tendances naturelles induit une assimilation dont le sujet n'a pas conscience en raison même de son inconscience des démarches qu'il suit. Le sujet revêt la panoplie mimétique de l'insecte : se confondant avec le milieu, se parant du masque de la mort, il protège son individualité et échappe ainsi, paradoxalement, à la menace de l'indistinction : « le "je", soustrait de l'œuvre, en fait d'autant plus inextricablement partie »⁹⁸⁵ ;

⁹⁸³ Claude-Pierre PÉREZ, « Vertiges de Caillois », *Roger Caillois, Les Cahiers de Chronos, op.cit.*, p.391

⁹⁸⁴ Guillaume BRIDET, « Un poète en forêt », *Europe, op. cit.*, p.127

⁹⁸⁵ Michel SYROTINSKI, « Échec et nécessité dans La Nécessité d'esprit », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op. cit.*, p.63

il infuse le texte de son absence. Mais cette manœuvre que l'on a tôt fait d'imputer à l'instinct de préservation, Caillois n'ignore pas qu'elle révèle plutôt, chez l'insecte même, la concomitance de l'ivresse ludique et de la pulsion de mort. Plaisir de se cacher, volupté ressentie par qui arme dans l'ombre, comme le membre d'une puissante société secrète, les dispositifs du piège tendu à l'esprit du lecteur, la mort simulée de l'auteur, « ce mouvement d'assimilation à une extériorité pure » que constitue la psychasthénie légendaire, « laisse béante – mais comble – l'intériorité » et indique une inclination à s'abandonner à la « "tentation de l'espace", tentation reconnue dans l'*ultima ratio* du mimétisme animal »⁹⁸⁶. Caillois, note par ailleurs Laurent Jenny,

a ainsi simulé des troubles de dédoublement du moi, et d'assimilation à l'espace, mû par une « tentation » qu'il devait plus tard reconnaître à l'origine du mimétisme animal : l'individuation est toujours prête à se trahir, la vie à reculer d'un degré, en proie à un dangereux instinct d'abandon. Ne voit-on pas l'insecte mimétique s'assimiler « non seulement au végétal ou à la matière, mais au végétal corrompu, à la matière décomposée » ?

Et si l'on peut considérer que « la pulsion de mort prend, au fil de l'œuvre de Caillois, une dimension ontologique »⁹⁸⁷, c'est non seulement qu'il est aussi jubilatoire que monstrueux de se laisser quelquefois happer par le vertige de l'indistinction – car « le vertige est partie intégrante de la nature » et qu'« à lui aussi on ne commande qu'en obéissant »⁹⁸⁸ – mais que gît, dans ces fluctuations salvatrices entre l'autre et le même, la chance de rester soi.

Méduse et Cie dresse une typologie du déguisement dont il semble qu'elle convienne à l'analyse des modalités d'énonciation de l'œuvre même de Caillois.

⁹⁸⁶ Laurent JENNY, « La fêlure et la parenthèse », *Roger Caillois, Les Cahiers de Chronos, op. cit.*, p.355

⁹⁸⁷ *Id.*, « L'hiver du sacré », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op. cit.*, p.198

⁹⁸⁸ Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, « Idées », 1958, pp.265-266

Celui-ci assigne « trois fonctions » au mimétisme⁹⁸⁹ : le « Travesti », qui consiste à « passer pour un autre » par l'« imitation d'une apparence définie et d'un comportement reconnaissable » ; le « Camouflage », dont le but est « la disparition », l'« assimilation au décor », la perte de « l'apparence de l'individu vivant isolé » par « immobilité, inertie, balancement en harmonie avec le mouvement du support » ; l'« Intimidation », enfin, qui veut « faire peur sans être réellement redoutable » en employant notamment la « mimique terrifiante ou frénétique »⁹⁹⁰.

S'il ne semble pas permis de supposer que Caillois se soit jamais laissé entraîner à « se faire passer pour autrui » – si ce n'est en tentant d'assimiler Saint-John Perse à sa propre poétique, et faisant plutôt alors passer le poète consulaire pour une émanation de lui-même –, il est indubitable que les procédés du « Camouflage », « invisibilité trompeuse », « escamotage de soi », l'ont séduit. À l'image du narrateur de son *Récit du délogé*⁹⁹¹, Caillois cultive « l'étrange impression [d'être] lentement délogé de mon corps et [d']y consent[ir] ; mieux : [d']y aspir[er]. »⁹⁹² Se projetant intentionnellement hors des frontières de sa subjectivité, l'auteur peut se croire, « à la fin », « disséminé dans l'espèce entière »⁹⁹³, voix fantomatique du savoir désincarné, d'une perception dépourvue de focale. Il met en place une stratégie textuelle d'anéantissement énonciatif, organise la disparition du sujet dans son énoncé, s'assimilant à l'évidence des choses, habilement dissimulé sous le masque de la Rhétorique.

« Poursuite, comme vertigineuse, de l'invisibilité pour elle-même », l'essentielle gratuité du « Camouflage » ne doit certes pas être négligée ; mais il est impossible d'ignorer quelle chimère de « toute puissance secrète qui agit dans l'ombre » alimente cette apparente invisibilité. L'instinct de

⁹⁸⁹ *Id.*, « Les trois fonctions du mimétisme », *Méduse et Cie, Œuvres, op. cit.*, pp.509 seq.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, pp.514-515

⁹⁹¹ *Id.*, *Récit du délogé, Œuvres, op. cit.*, pp.459 seq.

⁹⁹² *Ibid.*, p.460

⁹⁹³ *Idem.*

« Camouflage », s'il peut se suffire, s'il présente, par nature, une dimension autotélique, ne semble trouver à s'assouvir véritablement que dans le jaillissement qui le rompt. Ainsi, l'apparition hypnotique, l'irruption subite de l'ocelle intimidant, du sujet « terroriste » assénant sa téméraire hypothèse, apparaît comme une constante de l'écriture cailloisienne. Le masque de l'indistinction ne fait que préparer le surgissement médusant du locuteur, qui « faisait le mort » pour endormir la vigilance de son destinataire. C'est que le masque est considéré, dès *Les Jeux et les Hommes*, comme inséparable du vertige :

le masque moderne reste un "symbole de mystère et d'angoisse", bien qu'il ait perdu au cours du temps sa virulence originelle. Caillois laisse entendre que si la Civilisation s'est employée à réduire la collusion hautement dangereuse du masque et du vertige (*mimicry* et *ilinx*), elle n'est pas parvenue à éliminer le "caractère louche" de l'instrument de dissimulation.⁹⁹⁴

Ôtant le masque de son immobilité morbide, Caillois cède soudain au « vertige » – et tente d'y entraîner son lecteur, de le convaincre de la validité de sa pensée et de son esthétique généralisée : l'érudition, la méthode scientifique ne sont ainsi que les masques d'une pensée insidieusement agressive qui ne se dilue dans l'espace que pour mieux l'infuser. Cette disparition élocutoire révèle donc sa nature de simulacre, ce qui serait peu si ce simulacre ne semblait mettre en péril l'édifice théorique que l'effacement a pour fonction d'accréditer. Ainsi que le remarque Laurent Jenny, la « corrélation entre dissolution du sujet et unification du réel » est patente dans la pensée cailloisienne ; mais force est de constater que « la dissolution du sujet ne scelle pas son silence. » et que « c'est bien du foyer d'une subjectivité qu'émane cette pensée de la dissolution du sujet. »⁹⁹⁵ Caillois paraît, par le truchement, toujours, du narrateur de son *Récit*

⁹⁹⁴ Jean-Pierre DUSO-BAUDUIN, « Qui a peur des masques de cire ? », *Europe, op. cit.*, p.217

⁹⁹⁵ Laurent JENNY, « Préface », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op. cit.*, p.10

du délogé, admettre l'échec relatif de son entreprise de désindividuation : « à aucun moment », confesse celui-ci, « je n'ai perdu le sentiment d'être quelqu'un. Sans doute, je m'éprouvais quelqu'un de mal circonscrit ; pourtant, quoique très fortement dilué, je savais bien que je n'étais pas tout ni partout. J'étais impuissant à me situer en un point précis. Je continuais néanmoins à me sentir moi. »⁹⁹⁶

Si le sujet a procédé à cette « dépersonnalisation par assimilation à l'espace »⁹⁹⁷, il a moins tenté de se confondre dans son environnement – les formes naturelles qu'il perçoit ou le champ des arts sur lequel il légifère – que de recomposer ce dernier à son image, de le conformer à sa subjectivité malgré – ou plutôt grâce à – ses prétentions à l'objectivité. Caillois s'attache-t-il, ce faisant, à démontrer que toute démarche savante, toute tentative, si méthodique soit-elle, de commentaire des données de la nature est inextricablement liée à l'idiosyncrasie qui l'énonce ? Qu'aucun discours, quelque absolue que se veuille son allégeance au réel, sa conformité au « tableau de classification », ne peut être tout à fait séparé de son émetteur ? C'est bien, semble-t-il, ce qu'il donne à croire, et l'on peine à imaginer que Caillois – qui professe, par ailleurs, un tel souci d'intelligibilité – s'efforce, sur ce point précis, à tant exercer la sagacité de son lecteur.

Le texte réagence plutôt, au risque de ruiner toute l'entreprise diagonale, un monde étroitement tissé de l'identité auctoriale. Il semble de plus en plus malaisé de mettre en pratique cette épistémologie de la perception qui commandait que le sujet esthétique – producteur et récepteur – fût privé de tout lieu, sinon du plus commun de tous – l'univers. Plus que jamais concurrent de la nature dont il adopte, en secret, la forme végétale, la plus puissante, la plus vorace, le sujet se multiplie dans les ténèbres souterraines comme un rhizome conquérant. L'humilité proclamée n'est qu'un leurre, un simulacre, un masque

⁹⁹⁶ Roger CAILLOIS, *Récit du délogé*, *Œuvres*, op. cit., p.459

⁹⁹⁷ *Id.*, *Le Mythe et l'homme*, op. cit., p.131

trompeur qui dissimule la prééminence réelle du sujet sur les objets auxquels il s'attache, de ce sujet qui prêche avec ferveur l'extinction des individualités, à l'exception de la sienne propre. Soumis à une tentation autobiographique permanente, si le délogé devient « grisaille »⁹⁹⁸, c'est que, changé en brouillard obsédant, il s'insinue partout, occulte jusqu'à l'objet de son discours, protégé par l'indistinction.

3- Lapidés specularés

L'on pourrait croire – et certaines déclarations de l'auteur lui-même pourraient, de prime abord, nous autoriser à le croire – que le cycle minéral qui constitue l'ultime partie de l'œuvre de Roger Caillois consacre sa théorie d'une esthétique généralisée, en scelle l'authenticité par une mise en œuvre poétique. Les textes dédiés à « l'écriture des pierres » semblent, en effet, couronner une œuvre dense et traversée, de part en part, de résurgences obstinées, fournir à la pensée diagonale « le lieu et la formule » de sa plus évidente expression. Objets quintessentiels, objets par excellence, les minéraux proposent à Caillois un support juste et fidèle, sûr, où puisse, sous l'égide des lois de la matière, s'ébattre son imagination ; ils lui offrent, simultanément, le lieu d'une construction de soi en sujet poétique.

Anonymes, vierges, inutiles, inhumaines, les pierres élues par Caillois, « archives suprêmes, qui ne port[ent] aucun texte et qui ne donn[ent] rien à lire »⁹⁹⁹, ne sauraient menacer le sujet ; elles accueillent, au contraire, celui qui, à leur égard, s'est « défendu de rien inventer »¹⁰⁰⁰, se contentant de *les* inventer au sens premier, de les découvrir. Dans la préface de *Pierres*, où la scansion anaphorique semble souligner l'ivresse solennelle que procure la performativité

⁹⁹⁸ *Id.*, *Récit du délogé*, *Œuvres*, *op. cit.*, p.475

⁹⁹⁹ *Id.*, *Le Fleuve Alphée*, *Œuvres*, *op. cit.*, p.120

¹⁰⁰⁰ *Id.*, *Pierres*, *Œuvres*, *op. cit.*, p.1041

reconquête du langage, Caillois énonce ainsi les postulats premiers de sa poétique minérale : « je parle de pierres nues, fascination et gloire, où se dissimule et en même temps se livre un mystère plus lent, plus vaste et plus grave que le destin d'une espèce passagère. »¹⁰⁰¹

Il ne s'agit pas de graver de quelconques *Stèles* segaleniennes, de superposer les dérisoires signes humains à la sereine fragrance des signes naturels, mais bien de « rendre perceptible le ressort d'une fascination », de « saisir sur le vif une des naissances possibles de la poésie »¹⁰⁰², de fonder une équivalence des signes : signifiante de la pierre plus restituée qu'établie, malgré les protestations de l'auteur, par la signification du poème. La singularité de ces pierres est indéniable ; mais qu'elles n'apparaissent pas singulières au profane est plus important encore, car c'est pour cette raison qu'elles permettent au poète qui les désigne, les nomme, les décrit, d'affirmer sa propre unicité. Elles lui accordent d'assouvir son désir de sortir de la « bulle », de s'extraire – ponctuellement, il est vrai, timidement, peut-être, tant abondent, dans ces ouvrages, les références livresques – du monde proliférant de l'imprimé pour opérer un retour aux choses, pour rêver, à la limite, d'une poésie autoglyphe, qui s'écrirait toute seule, qui permettrait au sujet de « laisser passer en soi la nature »¹⁰⁰³ et le guérirait de sa stérilité.

Caillois, s'emparant des minéraux et se sentant lui-même « devenir un peu de la nature des pierres »¹⁰⁰⁴, méditant sur les « origines » et la « nécessité » de leur « beauté », compose ainsi des textes denses, une poésie lapidaire descriptive dans laquelle domine ce paradoxal lyrisme scientifique qu'il louait chez Perse sous le nom de « science de la perception ». Images du texte même, « les nodules d'agate sont boulets gris et rugueux, franchement rébarbatifs » qu' « il faut [...]

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, pp.1037-1038

¹⁰⁰² *Ibid.*, p.1039

¹⁰⁰³ *Ibid.*, pp.1084-1085

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, pp.1078-1079

rompre pour connaître les spectacles qu'il arrive qu'ils recèlent : rien, le plus souvent, qu'une morne matière peu translucide, à peine différente de celle du premier silex venu ; mais parfois, des tracés capricieux [...], des pyrotechnies immobiles dans une nuit pétrifiée. »¹⁰⁰⁵ La tentation poétique semble enfin pouvoir être accueillie, qui a pu s'aboucher à l'exigence scientifique : il est tentant de discerner, dans la poésie discursive des *Pierres*, le dépassement dialectique de l'opposition entre prolifération végétale de l'imagination et immobilité minérale de l'intellect, de repérer la réconciliation du fluide et du stable, de l'humide et du sec, l'unification de la matière et de l'esprit dans le figement éternel des flux de la création. Il n'est ainsi de végétaux acceptables que ceux qui n'en sont pas, qui n'en inscrivent, à l'instar des dendrites au cœur de la pierre, que la trace délicate, infrangible et morte ; l'imagination poétique n'est, de la même manière, admissible qu'au prix d'une inclusion dans « le linceul de glace infusible »¹⁰⁰⁶, dans une Rhétorique translucide de la langue pétrifiée. Si leur fonction première auprès du poète semble être d'« avert[ir] l'esprit qu'il est de plus vastes lois qui gouvernent en même temps l'inerte et l'organique », les « fougères fausses » des dendrites, « plus saxifrages que la haute herbacée qui, ancrée à la verticale des parois de montagne, élève du moins ses hampes dans l'air libre », enseignent surtout qu'il n'est de vérité que dans le simulacre, dans le « mirage »¹⁰⁰⁷. Le démon de l'analogie n'en est pas moins séduisant, qui laisse vertigineusement entrevoir à Caillois, selon les mots de Claude-Pierre Pérez, « le vestige d'un effort ténébreux vers le Sens, d'une volonté fragile et faillible de signifier »¹⁰⁰⁸ à laquelle souscrit et participe l'auteur.

Conjuguant l'immobilité – mimétisme, indistinction, effacement – à l'apparition médusante¹⁰⁰⁹, les pierres lestent l'imagination, la garantissent,

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p.1051

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, pp.1047-1048

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, pp.1047-1048

¹⁰⁰⁸ Claude-Pierre PÉREZ, « Vertiges de Caillois », *Roger Caillois, Les Cahiers de Chronos, op. cit.*, p.392

¹⁰⁰⁹ « Il suffit que le cercle ait été révélé dans une pierre. Voici la fascination aussitôt amorcée. Le cercle

« fix[ent] des vertiges » à leur surface – et c’est bien une poétique de la surface, de l’apparence, que privilégie Caillois, qui fonde la validité de sa poésie minérale sur les « signes », sur les « caractères » et la syntaxe qu’il reconnaît les unir. Microcosme mort reproduisant fractalement un macrocosme voué à l’entropie, la pierre décrite donne corps au fantasme d’une totalité unifiée et maîtrisée. Non connotées – ou si abondamment que les sens seconds réciproquement s’annulent –, à peine dénotées – s’il se refuse à faire œuvre de minéralogiste, Caillois emploie volontiers leur désignation scientifique – chargées d’un sémantisme rare qui commande au langage qui en rend compte de mimer leur dépouillement, de se raréfier lui-même, les pierres auxquelles Caillois consacre ses derniers textes peuvent, dans une certaine mesure, fonctionner comme des talismans chargés de protéger l’auteur de la prolifération de son imaginaire particulier et de l’orgueil de la pensée tout entière. *Memento mori*, elles délivreraient d’abord une leçon d’humilité, au sens étymologique : leur nécessité, ce « code universel et secret (quoique non impossible à déchiffrer) qui préside à la lente naissance des formes inévitables »¹⁰¹⁰, en remonte à la vie, cette « humidité sophistiquée [...] qui rompt avec la perpétuité minérale, qui ose l’échanger contre le privilège ambigu de frémir, de pourrir, de pulluler. »¹⁰¹¹

Caillois consent certes à voir dans l’imperfection de l’homme, dans son désir de déroger aux lois de la nature, l’emblème ambigu de sa grandeur ; mais c’est une concession malgracieuse, et que la vie soit « chargée de secrète vertus, capable de défis, de fécondité » ne pèse pas bien lourd face à la perfection des minéraux, nés d’une violence qui a su s’éteindre à son paroxysme :

qui habite l’agate et la corsite, qui préside à l’aubier comme à la corolle, qui, du soleil à l’œil, circonscrit tant de contours, s’affirme jusqu’en ces profondeurs comme un des rares interlopes préposés au trafic entre les différents règnes. », Roger CAILLOIS, « II- Physique - Agate II », *Pierres, Œuvres, op. cit.*, pp.1055-1056

¹⁰¹⁰ Roger CAILLOIS, *Pierres, Œuvres, op. cit.*, p.1044

¹⁰¹¹ *Id.*, « Entrée de la vie : l’autre écriture », *L’Écriture des pierres, Œuvres, op. cit.*, p.1096

en de terribles creusets souterrains furent modelés les volumes scoriacés des métaux natifs. Ils semblent continuer de se hérissier et presque d'exploser : partout déchirés, partout agressifs et rebelles, ils fixent les sursauts d'une matière courroucée, qui se bat, qui se rebiffe où et comme elle peut. [...]

La mer, l'inlassable goutte d'eau, le vent, qui peuvent attendre, qui ne sont pas comme l'homme contraints de se hâter, assurent aux corps qu'ils caressent et qu'ils usent, le profil le plus pur, le plus pauvre aussi, mais le seul véritablement nécessaire. Dans ce long acquiescement, dans cette ultime misère, se dissimule assurément une des formes concevables de la perfection.¹⁰¹²

Jouissance descriptive et transfiguratrice, poétique du regard, aller et retour entre l'intérieur des choses et leur surface, la poésie de Caillois renonce à pénétrer les mystères de la matière, se satisfait de la décrire, d'en consigner les apparences, d'en faire sonner les rimes, de provoquer de littérales épiphanies. Réactivant le *topos* du *liber mundi*, l'auteur s'attache à donner de la syntaxe du monde une description linguistique au-delà de laquelle il est illusoire de prétendre aller.

Les pierres sont ainsi translucides dans la mesure où elles donnent à lire, immobiles, figées, les énergies naguère à l'œuvre dans l'univers, énergies dont elles constituent les archives, lois dont elles consignent le code. Tenter, par le jeu d'une imagination et d'un langage justifiés, circonstanciés, homologués, d'en découvrir les origines et les processus, c'est voir – et prouver – l'unité du monde ; c'est faire allégeance à la beauté naturelle, seule concevable, seule pleinement légitime. L'effacement du sujet auctorial derrière l'*enargeia* de la pierre est alors contraint : il ne faut pas que la subjectivité du poète entrave la circulation du sens à la surface des pierres ; le texte doit laisser passer la lumière d'une monstration des correspondances textuelles qui tissent la réalité.

¹⁰¹² *Id.*, *Pierres*, *Œuvres*, *op. cit.*, p.1045

Mais, à y regarder de plus près, l'écriture des pierres se révèle moins le lieu d'un dépassement des dissonances naturelles que celui d'un inextricable enchevêtrement du langage, du sujet, des objets et des idées : la concordance unitaire du monde, postulée et mise en œuvre par le texte, se mue insensiblement en indifférenciation, en indistinction élémentaire. Pensée, imagination et langage ne se placent pas dans la continuité de la matière mais se trouvent comme pris en elle, médusés, pétrifiés. Les textes consacrés aux pierres paraissent alors proclamer la faillite – ou, du moins, souligner les limites – du projet de généralisation esthétique en ce qu'ils n'illustrent pas la « logique de l'imaginaire » mais tentent, délibérément, de la produire, de la justifier à l'encontre des évidences, si bien que « ce qui s'éclaire soudain, ce n'est pas la pierre, mais son opacité résistante et irréductible » et que « ce qui surgit en pleine lumière est la vanité du savoir, et même du désir de savoir qui semblait jusqu'alors chevillé au cœur de l'entreprise d'écrire. »¹⁰¹³ Le « champ des signes », cette table de référence et de concordance, est, en définitive, soumis à l'arbitraire du sujet ; la phénoménologie de l'imaginaire périlite, l'épistémologie poétique dégénère en pure vanité d'un univers anéanti.

Abyssale, irréductiblement parcellaire malgré les allégations analogiques, la poétique minérale accuse une insondable négativité : son ambition unitaire est véritablement totalitaire, et exige un univers impollu de tout dynamisme, privé de toute énergie, purifié de toute vie, définitivement *incommunicable*. Caillois, méditant sur « les dessins des agates », se plaît à soutenir qu'il « ne compte à rien tout ce que sait identifier dans ces ombres une imagination éperdue ou joueuse, qui y projette un peuple de simulacres » et qu'il préfère, quant à lui, « regard[er] ces dessins comme ils étaient au matin des âges, quand rien n'existait qu'eux »¹⁰¹⁴ ; l'on décèle, dans le mouvement de concentration dont procède l'écriture, dense représentation du microcosme minéral, de ses énergies

¹⁰¹³ Jean-Yves POUILLOUX, « La Part de l'ombre », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op. cit.*, p.243

¹⁰¹⁴ Roger CAILLOIS, *Pierres, Œuvres, op. cit.*, p.1052

paroxystiques à jamais sidérées, le plus captieux des simulacres, celui qui feint de s'ignorer, celui qui, sous couvert de détailler le territoire commun, établit et parcourt un « espace-de-personne »¹⁰¹⁵, « habit[é] des ténèbres blanches de la mort des gemmes »¹⁰¹⁶.

Cette esthétique et cette poétique minérales, « extra-humaines », « espace vertigineux d'où tout remonte et où tout s'achève » et « qui consacre la fragilité et le néant de l'homme, de son monde vivant »¹⁰¹⁷, est bien, pour reprendre les termes d'Odile Felgine, celle d'un univers mort, d'un « espace sans homme, sans transcendance »¹⁰¹⁸. L'on peut en effet, avec cette éminente cailloisienne, reconnaître dans cette « mystique matérialiste » qui opère une identification du sujet avec l'objet dans la contemplation duquel il « s'abîme »¹⁰¹⁹, une « démarche vertigineuse et voluptueuse, mais aussi désespérée »¹⁰²⁰ qui procure à l'auteur « une forme d'apaisement face à son chaos intérieur »¹⁰²¹ ; la fonction principale qu'il convient d'assigner à cette entreprise textuelle d' « identification-absorption » est « de développer une connaissance par les gouffres, non anthropocentrique »¹⁰²², qui « annihile toutes les valeurs humaines, relativise toutes les productions [...] y compris celles de l'art. »¹⁰²³

Caillois semble ainsi volontairement se déloger de lui-même et faire, en même temps, de « l'espèce transitoire » la plus inquiétante des étrangetés qui ponctuent l'univers ; s'il est quoi que ce soit qui, dans la pierre, fasse signe à l'homme, c'est sa vanité et son désir qui s'y projettent, s'y réfléchissent en un « fantôme indistinct » :

¹⁰¹⁵ *Id.*, « Récurrences dérobées », *Le Champ des signes, Œuvres, op. cit.*, pp. 1129 seq.

¹⁰¹⁶ *Id.*, *Pierres, Œuvres, op. cit.*, p.1053

¹⁰¹⁷ Odile FELGINE, « Esthétique des abysses », *Europe, op. cit.*, p.165

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p.172

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p.171

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p.172

¹⁰²¹ *Idem.*

¹⁰²² *Ibid.*, p.179

¹⁰²³ *Ibid.*, p.168

Dressée sur sa plus large assise, la pépite affecte vaguement la silhouette d'un être humain. [...] Certes, en pareille interprétation, il n'est rien que d'imaginaire, sinon d'hallucinatoire. À analyser froidement chaque contour, on aperçoit vite que rien ou presque rien ne dessine plus qu'une autre forme la forme humaine dans ce morceau de cuivre exhumé d'une boue.

Cependant, pour l'homme, l'image du corps humain possède une si étrange attraction, que j'estime improbable que le premier passant venu ne déchiffre, en ce volume équivoque, n'y projette, n'y invente spontanément un être sur le point de succomber ou se crispant en un dernier effort. [...] Chacun puise dans le répertoire de ses légendes pour identifier un fantôme indistinct. [...]

Ainsi joue également sur les mâchefers d'une métallurgie surhumaine cet impérieux besoin de traiter en rébus toute configuration accidentelle et de peupler d'images familières les nuées, les écorces et les murs craquelés. Tare ou privilège, il n'importe ici ; en tout cas, fatalité de l'espèce, dont il convient de tenir compte.¹⁰²⁴

Ainsi, les sévères épiphanies auxquelles invite cette mystique de la matière pétrée, l'ataraxie stoïcienne à laquelle on peut espérer que conduise le processus d'assimilation minérale, font de la poétique cailloisienne non l'espace d'une communauté sensible mais celui de l'acédie personnelle. Mélancolie de la connaissance, *taedium vitae* du savant, l'*acedia* cailloisienne naît de ce consentement final à l'impossibilité d'un savoir unifié, sinon unificateur.

Broyé, calciné, le cristal, s'il perd sa forme, ne la recouvre plus, sinon par industrie. Il est poudre désormais, scorie et pluie de cendres, emblème sobre qui montre le chemin de toutes choses, même des pierres, et de toutes formes, image qui tarit l'ardeur de vivre, de créer.¹⁰²⁵

Les mortifications auxquelles se soumet le sujet qui s'efface, qui perd toute

¹⁰²⁴ Roger CAILLOIS, *Pierres, Œuvres, op. cit.*, pp.1050-1051

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p.1058

forme et toute ambition, indiquent assez clairement l'échec d'une *libido sciendi* impossible à satisfaire : l'observateur, se laissant glisser le long de son regard, s'assimile à son objet et révèle l'inanité de ses desseins analogiques, de son discours structurant. L'acédie, cependant, est autant signe d'orgueil que d'humilité, de dépit que d'assentiment. Le signe humain achoppe sur le signe immémorial de la pierre, à l'insignifiance duquel il veut et ne veut pas atteindre. La dépersonnalisation de l'auteur, l'effacement du sujet sont, nous l'avons dit, des simulacres et, quoique leur objectivité et leur valeur se voient récusées, les propositions analogiques continuent de soutenir l'univers – un univers poétiquement, subjectivement recréé de toutes pièces. Il ne s'agit pas de dire que Caillois affabule de bout en bout mais bien que, si exactes que soient les assises scientifiques de sa pensée, elles masquent une démarche rien moins que positive. Le sujet est projeté sur un monde poétique recréé à sa mesure et qui n'a d'autre objet, véritable miroir d'obsidienne, que d'en réfléchir l'ombre énigmatique.

À l'encontre des postulats fondamentaux de l'esthétique généralisée, c'est bien avant tout l'image du sujet que le texte enferme – son *imago*, tout à la fois dernière mue, forme définitive, parfaite, de l'insecte ; masque mortuaire ; manifestation d'outre-tombe –, « quartz fantôme » dont les contours sont répétés à l'infini dans la gangue d'un texte qui le dissimule et le préserve. Le texte ne montre plus, sous son apparente impersonnalité, que la concentration d'une subjectivité qui forme le centre secret d'où croît, comme dans les cristaux, l'architecture du texte et du monde. Si « la dissolution du sujet ne scelle pas son silence »¹⁰²⁶ – puisque « c'est le langage qui rend possible l'analogie entre le monde naturel (le mimétisme) et le monde humain (la mimésis), mais [que] le langage est ce qui est incapable de mimer, de se mimer, ou de se faire disparaître »¹⁰²⁷ –, elle laisse, au cœur de la matière recréée par le texte, une

¹⁰²⁶ Laurent JENNY, « L'hiver du sacré », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op. cit.*, p.212

¹⁰²⁷ Michel SYROTINSKI, « Échec et nécessité dans La Nécessité d'esprit », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op. cit.*, pp.66-67

empreinte indélébile, la trace fossile non d'un animal mais des lois mêmes de l'univers auxquelles l'auteur en son texte se soumet moins qu'il ne s'y substitue, « comme l'empreinte fossile, ce sceau, cette trace n'est pas effigie seulement, mais la chose elle-même par miracle stabilisée, qui témoigne de soi et des lois cachées de la lancée commune où la nature entière est entraînée. »¹⁰²⁸ Les images du monde qui sont censées garantir la pertinence du texte ne servent, en définitive, qu'à établir un milieu mimétique auquel le sujet affecte de se confondre, semblant adhérer à une tendance naturelle à l'indistinction, mais pour mieux en surgir, fascinant, impérieux. Ainsi, dans le texte qui semble d'abord obéir aux articles de sa déontologie, le déraillement terroriste est ponctuel mais indéniable : enthymème insidieux, saut dialectique hardi et ascientifique, reconnaissance douteuse de la résurgence d'une apparence que rien n'atteste objectivement mais sur laquelle Caillois édifie, n'en croyant que ses yeux, une théorie de la nature et de l'art. Le texte cailloisien est un piège, un labyrinthe qui tend à subjectiver le monde pour imposer au lecteur la perception qu'en a son auteur. Ce terrorisme de la perception et de l'expression poétique apparaît toutefois comme structurel dans l'œuvre entière, dans une œuvre qui s'est voulue diagonale et a cherché une originalité pourtant publiquement condamnée dans un élargissement tyrannique de la norme. Malgré ses appels à se faire rhétoricienne et objective, l'œuvre cailloisienne est terroriste, subjective, en ce qu'elle est toujours réactionnaire, scandaleuse, en ce qu'elle professe pour la loi une passion ardente mais aussi en raison de son audacieuse – et souvent fallacieuse – obliquité qui l'engage à former l'hybridité de son discours des restes altérés des disciplines et des arts qu'elle a pillés. Tentant de la sorte de concilier, en secret, la Rhétorique et la Terreur, le discours cailloisien désire échapper à l'historicité du champ littéraire, créant un espace théorique neutre – comme Caillois voulait que fût le fond du poème –, non soumis à la notion de

¹⁰²⁸ Roger CAILLOIS, *Pierres, Œuvres, op. cit.*, p.1083

progrès ou, en tout cas, de nouveauté, mais qui se soustraie à l'entropie symétrique par son obliquité, par son aspiration à la totalité, recouvrant – et distordant – tous les champs du savoir. C'est bien la question du sujet qui constitue la perspective de l'œuvre. La posture auctoriale de Caillois, que toute sa déontologie, tous ses travaux, tendent à assurer, à affermir, est un masque, un simulacre, une imposture peut-être : Caillois n'entreprend jamais que d'apaiser, d'appriivoiser la crainte de la dissolution dans l'espace – et notamment dans celui du texte. Il semble d'abord tout faire pour aggraver cette dissolution du sujet dans le texte, dans la culture, dans la nature – mort de l'auteur, règles qui humilient la subjectivité, rejet du lyrisme, déterminisme de l'imagination – pour, en vérité, ne jamais donner à voir que son propre regard sur les choses, pour ne révéler, dans le monde, que les indices de sa perception – et le spectre du sujet.

Conclusion

Le texte pétré met en scène la quête d'une construction de soi, la recherche d'une unification de la conscience du sujet à partir des moments « épars et sursitaires » de sa perception. L'absence inexpugnable autour de laquelle gravite l'œuvre et qui proclame mieux que tout marqueur énonciatif, que toute séquence autobiographique, l'emprise de l'auteur sur un texte dans lequel il paraît se confondre, cette « identification mystique »¹⁰²⁹ à « toute pierre jetée au centre de soi »¹⁰³⁰ contribue à effacer de l'espace tout autre sujet, menace potentielle. La fête minérale se fait « cérémonie privée »¹⁰³¹ et la méditation poétique un acte individuel de récréation d'un monde d'apparences, de surfaces polies comme celle des pierres, n'ayant d'autre fonction que de renvoyer sa propre image au sujet dissimulé. L'auteur semble apaiser, ce faisant, l'angoisse liée à sa condition mortelle, passagère, et tente de réaliser le fantasme d'une maîtrise de l'espace extérieur et intérieur, d'affermir les contours de sa personnalité, de leur conférer une herméticité et une pérennité adamantines. Les règles sévères qu'il élabore lui servent, par un surcroît normatif, à conjurer sa crainte de l'indistinction dans l'imagination, dans le texte ; il pense ainsi sauvegarder sa subjectivité par une désobjectivation apparente ; cette impersonnalité semble n'être alors qu'un simulacre tendant à créer un espace poétique d'où le sujet, camouflé, puisse surgir fascinant. Il n'y a pas de véritable « déhiscence » du sujet cailloisien dans sa contemplation de la pierre, pas de circulation du regard, pas de communauté de regards, aucune « visibilité commune » qui circule entre les êtres ; l'ego psychologique affecte

¹⁰²⁹ Laurent JENNY, « L'hiver du sacré », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op. cit.*, p.213

¹⁰³⁰ Roger CAILLOIS, « Recette », *Minéraux, Œuvres, op. cit.*, pp.1098-1099

¹⁰³¹ Laurent JENNY, « L'hiver du sacré », *Roger Caillois, la pensée aventurée, op. cit.*, p.208

seulement de s'effacer derrière sa perception mais, si psychasthénie il y a, c'est plutôt dans le sens d'une assimilation de l'espace à soi.

La « leçon des ténèbres » à quoi aboutit sa déontologie poétique enseigne à Caillois à « approcher les pierres par des phrases qui en répètent les structures, la rudesse, la stupeur » afin de conférer au texte – et peut-être au sujet qui s'y camoufle habilement – la même « impassible permanence minérale », cette pérennité dont nous avons compris que, si dérisoire qu'elle semble, toutes les règles de composition du poème participent à garantir. Ce que Caillois trouve dans la pierre est « l'occasion d'un va-et-vient qui [le] comb[e] » entre soi et la pierre, entre les images du cristal et celles de l'esprit, entre la distinction et l'indistinction ; c'est la résolution momentanée des conflits entre les contraires, où le sujet « abandonn[e] un peu de [lui]-même dans [sa] manière de percevoir ou d'exprimer les sentiments et les choses », où il se fait volontairement « dupe et partie prenante d'une osmose où la fragilité de l'imaginaire rejo[nt] l'inertie la plus rebelle, s'en nourri[t], [a] commerce avec elle. »¹⁰³² Cet abandon de soi dans la pierre, cette osmose entre le sujet et l'objet paraît couronner la quête d'une « science de la perception » qui mettrait si bien en valeur le phénomène que l'observateur ne saurait y demeurer étranger, extérieur, et qu'il se ferait l'œil de la nature s'observant elle-même. L'humanisme cailloisien, cette « cause de l'homme » dont la déontologie poétique, la « phénoménologie de l'imaginaire », la « science de la perception », l'« esthétique généralisée » devaient assurer la défense en et par son fleuron littéraire, aboutit, semble-t-il, à un déracinement essentiel, et condamne le sujet au non-lieu. « Tantôt », remarque Laurent Jenny, l'homme

est dissous dans une naturalité qui le dépasse et ressent à sa place, parle par sa voix.

Tantôt, il est exclu du monde par son initiative, condamné au déchet et à

¹⁰³² Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, pp.176-177

l'insignifiance. Mais sans doute une esthétique véritablement « généralisée » n'a-t-elle d'autre recours que de bannir tout sujet esthétique. Elle vise à saisir un regard objectif du monde sur lui-même, une réflexivité silencieuse et intime, dont l'homme n'est que le vecteur hasardeux et somme toute inutile.¹⁰³³

Mais n'est-ce pas seulement ainsi que le sujet peut efficacement concurrencer la nature et opposer sa volonté aux forces de dissolution qu'elle mobilise ? Semblant s'effacer dans sa trame, il ne cesse en vérité de s'y mettre en scène et son camouflage ressortirait en fait à la *mimicry* : le sujet esthétique, faisant comme s'il n'existait pas, comme s'il laissait passer en lui la nature, comme s'il s'y abstrayait afin que, par son truchement, elle puisse se contempler elle-même, prend en fait sa place, recompose à partir de sa perception, se fait lui-même, dans la création poétique, « raison séminale ».

En outre, cette ambivalence n'est pas une imposture car, comme le remarque Laurent Jenny, « elle traduit les conditions réelles de notre relation aux formes naturelles », c'est-à-dire l'échec d'une mimésis déssubjectivée – vers quoi, il est vrai, paraissait tendre la poétique cailloisienne ; en effet, « inapte à mimer purement et simplement les choses du monde, la parole porte la trace du sujet qui la profère. Toujours sa signification pivote entre sujet et objet. »¹⁰³⁴ L'entreprise cailloisienne n'est donc pas menteresse, quoiqu'elle semble parfois ignorer sa réelle vérité. Elle peut, il est vrai, passer pour « une esthétique fantôme, hantée par le sujet qu'elle exclut, et qui spectralise l'ensemble des formes du réel »¹⁰³⁵, oblitérant la perception du phénomène derrière les projections imaginaires – alors qu'elle prétendait garantir la justesse de ces dernières par leur vérification dans les formes manifestes de la nature. Il y a peut-être un renversement, dans la pierre, du système de valeurs de l'image, du

¹⁰³³ Laurent JENNY, « Roger Caillois : esthétique généralisée ou esthétique fantôme ? », *Littérature*, n°85, Larousse, 1992, pp.63-64

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p.70

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p.73

rapport entre l'image réelle et l'image mentale ; on peut en conclure aussi bien à une faillite qu'à un changement de perspective : c'est bien l'écriture elle-même que Caillois veut justifier, et moins, en définitive, que sa pertinence – même si c'est par sa pertinence qu'il a d'abord voulu la justifier. Il peut alors enfreindre certains principes de son esthétique généralisée, quelques articles de la déontologie anachronique qu'il a tenté d'imposer aux poètes et qu'il ne respecte pas toujours lui-même, la prétendument nécessaire desubjectivation de l'auteur peut n'être qu'un simulacre ; il n'a jamais tenté que d'apprivoiser l'écriture et de lui rendre son sens, sa nécessité. Travaillé par l'idée d'une décadence de la poésie – et le sort éditorial aujourd'hui réservé au genre ne lui donne peut-être pas tort, quand il ne s'est jamais tant écrit et si peu lu de poèmes¹⁰³⁶ – Caillois ne se livre qu'à une très personnelle préparation au poème qui tente de justifier sa *libido scribendi* – mais également, ayant finalement soumis le signe naturel à la projection imaginaire, ayant reconnu et attesté la vacuité sémantique du monde, de célébrer la poésie pour les raisons mêmes qui l'avaient fait douter de son pouvoir : sa gratuité, sa liberté, cet espace qu'elle constitue où l'imagination peut recouvrir la réalité. « Choc poétique plutôt que transport mystique », la contemplation de la pierre engendre « une disposition fervente à l'accueil » des images nées de l'esprit peut-être plus que des vérités de la perception. Mais, dit Caillois, « le choc poétique ne dispense pas d'écrire le poème » : « il n'y aide

¹⁰³⁶ La poésie, agrégée pour cette occasion statistique au théâtre, ne représentait, en 2016, que 0,5% des livres vendus en France et 0,3% du chiffre d'affaire des éditeurs (« Le secteur du livre, chiffres clés 2016-2017 », Direction générale des médias et des industries culturelles, mars 2018-<https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Livre-et-lecture/Actualites/Chiffres-cles-du-secteur-du-livre-l-edition-2018-donnees-2016-2017-est-parue>). Cependant, une étude antérieure remarquait que « quinze pour cent des Français de 15 ans et plus se sont adonnés à une activité d'écriture en amateur au cours de leur vie : 7% ont tenu un journal intime, 4% ont écrit des poèmes, des nouvelles ou un roman et 4% se sont livrés à l'une et l'autre de ces activités. [...] Le journal intime et la poésie sont les deux formes d'écriture dominantes : 38% des écrivains tiennent actuellement un journal intime et un quart écrivent des poèmes, huit sur dix au total ont pratiqué l'une ou l'autre de ces activités au cours de leur vie. » (*Développement culturel*, Ministère de la Culture, Direction de l'administration générale, Bulletin du Département des études et de la prospective, numéro 111, mai 1996 - <https://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Files/Publications/Developpement-culturel-DC/L-ecriture-en-amateur-DC-111>).

même pas et invite plutôt au silence » : la tentation d'une capitulation devant l'ineffable autrefois dénoncée comme le recours des imposteurs paresseux est bien constitutive de l'expérience poétique ; cette expérience toutefois tend à l'extinction non par excès d'un sens que la parole peinerait à transcrire mais, au contraire, par aridité sémantique : la pierre ne délivre aucun message, n'a aucun sens, et il paraît bien vain d'ourler de mots cette vanité. « La tentation » du silence cependant « surmontée, la part des ténèbres qui subsiste éclaire les mots d'une réverbération dont l'origine demeure invisible comme la lumière pâle, reflétée, du halo des astres éteints. »¹⁰³⁷ Ce destin de silence est peut-être la vérité dernière du poème – comme elle est celle de l'existence ; fondamentalement injustifiable, la poésie ne peut non plus être contestée.

Ainsi Caillois, au terme du parcours intellectuel qui l'a conduit à circonscrire les devoirs et les pouvoirs de la poésie, semble avoir renoncé à prouver, de manière incontestable, l'obéissance absolue de l'imaginaire et de ses expressions aux lois de la nature ; de la même manière, il n'a finalement pas établi sur ce *continuum* quelque communauté esthétique, mais plutôt sur l'expérience de la perception, de son insignifiance et du désir pourtant si vain d'écrire. Il a su, sans jamais se départir d'une indéniable honnêteté intellectuelle, d'un souci constant d'exactitude, trouver à s'affranchir de ses réticences et se constituer en véritable sujet, régnant sur soi, sur l'objet, sur le texte à la façon de l'empereur segalienien, « par l'étonnant pouvoir de l'absence » :

Je ne prétends point être là, ni survenir à l'improviste, ni paraître en habits
et chair, ni gouverner par le poids visible de ma personne,

Ni répondre aux censeurs, de ma voix ; aux rebelles, d'un œil implacable ;
aux ministres fautifs, d'un geste qui suspendrait les têtes à mes ongles.

Je règne par l'étonnant pouvoir de l'absence. Mes deux cent soixante-dix
palais tramés entre eux de galeries opaques s'emplissent seulement de mes traces

¹⁰³⁷ Roger CAILLOIS, *Le Fleuve Alphée, Œuvres, op.cit.*, p.177

alternées.

Et des musiques jouent en l'honneur de mon ombre ; des officiers saluent mon siège vide ; mes femmes apprécient mieux l'honneur des nuits où je ne daigne pas.

Égal aux Génies qu'on ne peut récuser puisqu'invisibles, — nulle arme ni poison ne saura venir où m'atteindre.¹⁰³⁸

Et ce faisant, n'imitant personne, il s'est montré inimitable.

¹⁰³⁸ Victor SEGALEN, « Éloge et pouvoir de l'absence », *Stèles, Œuvres complètes*, II, Robert Laffont, « Bouquins », 1995, p.117

Bibliographie

ARAGON Louis, *Le Roman inachevé*, Gallimard, 1956

BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice*, P.U.F., 1907

BLANCHOT Maurice, *La Communauté inavouable*, Éditions de Minuit, 1983

BLAY Michel (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, 2009.

BORGES Jorge Luis, *Le Livre de sable*, trad. ROSSET Françoise, Gallimard, « Folio », 1990

BRIDET Guillaume, « Roger Caillois dans les impasses du Collège de Sociologie », <http://www.cairn.info/revue-litterature-2007-2-page-90.htm>, page consultée le 20.11.15

CAILLOIS Roger, *Œuvres*, éd. Dominique Rabourdin, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008.

- , *Le Fleuve Alphée* [1978]
- , *Cohérences aventureuses* [1976]
- , *La Pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire* [1973]
- , *Obliques* [1967]
- *Pierres* [1966]
- , *Méduse et Cie* [1960]
- , *Art poétique ou confession négative* [1958]
- , *Les Impostures de la poésie* [1944]
- , *Patagonie* [1942]

—, *Babel* [1948], précédé de *Vocabulaire esthétique* [1946], Paris, Gallimard, 1996.

—, *Le Champ des signes. Récurrences dérobées, aperçu sur l'unité et la continuité du monde physique, intellectuel et imaginaire, ou premiers éléments d'une poétique généralisée* [1978], Paris, Hermann, 1986.

—, *La Nécessité d'esprit*, Paris, Gallimard, 1981.

—, *L'Écriture des pierres* [1970], Paris, Skira-Flammarion, 1981.

—, *Poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1976.

—, *Pierres réfléchies*, Paris, Gallimard, 1975.

—, *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1974

—, *Cases d'un échiquier*, Paris, Gallimard, 1970.

—, *Images, images. Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, José Corti, 1966

—, *Anthologie du fantastique*, C.F.L, 1958

—, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, 1958

—, *Quatre essais de sociologie contemporaine*, Olivier Perrin, 1951

—, *Le Rocher de Sisyphe*, Gallimard, 1946

—, *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, 1938

—, *Procès intellectuel de l'art*, Les Cahiers du Sud, 1935

Cahier pour un temps, « Roger Caillois », n°2, Pandora, 1981

- STAROBINSKI Jean, « Saturne au ciel des pierres »

COURTOIS Jean-Patrice & KRZYWKOWSKI Isabelle (dir.), *Diagonales sur Roger Caillois. Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie, L'improvisiste*, 2002

- HALPERN Anne-Élisabeth, « La taupe de l'analogie qui se croyait un papillon : Roger Caillois et la biologie animale » ;
- MASSONET Stéphane, « Dédale et cie : un parcours erratique en marge de la philosophie »

Documents 34, Intervention surréaliste, L'Arc, 1990

Europe, nov.-déc. 2000, n°859-860,

- BRIDET Guillaume, « Un poète en forêt » ;
- DUSO-BAUDUIN Jean-Pierre, « Qui a peur des masques de cire ? » ;
- FELGINE Odile, « Esthétique des abysses » ;
- GALLETI Marina, « Une communauté bicéphale » ;
- JENNY Laurent, « Système et "délire" de Dali à Caillois » ;
- MASSONET Stéphane, « Le retour et les détours de la fiction » ;
- PEREZ Claude-Pierre, « Le Fantôme de Novalis – Roger Caillois et le romantisme allemand » ;
- VIRMAUX Alain, « Au-delà des haricots sauteurs » ;
- —, « La réponse du khâgneux Roger Caillois à l'enquête de *L'Intransigeant* »

FELGINE Odile & PEREZ Claude, *Cahiers Jean Paulhan – n°6 – Correspondance Jean Paulhan – Roger Caillois. 1934-1967*, Gallimard, 1991

FELGINE Odile, *Roger Caillois*, Stock, 1994

HADOT Pierre, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004.

HOLLIER Denis, *Le Collège de Sociologie*, Gallimard, 1979

HUSSERL Edmund, *La philosophie comme science rigoureuse*, trad. Marc BUHOT DE LAUNAY, PUF, 1981

—, *La Crise des sciences européennes et la Phénoménologie transcendantale*, trad. Gérard GRANDEL, Gallimard, 1976

—, *Recherches logiques*, trad. Hubert ELIE, Lothar KELKEL & René SCHERER, PUF, 1962

—, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, I, trad. Paul RICOEUR, Gallimard, « Tel », 1950

—, *Méditations cartésiennes*, trad. Emmanuel LEVINAS et Gabrielle PEIFFER, Vrin, 1934

JENNY Laurent (dir.), *Roger Caillois, la pensée aventurée*, Belin, 1992

- BEHAR Henri, « Roger Caillois, "boussole mentale du surréalisme" » ;
- CAILLOIS Roland, « Poésie des choses et science de la qualité » ;
- DUSO Jean-Pierre, « Rhétorique de la surchauffe et rhétorique sévère » ;
- HOLLIER Denis, « Mimétisme et castration » ;
- JENNY Laurent, « L'hiver du sacré » ;

- — « Préface » ;
- POUILLOUX Jean-Yves, « La Part de l'ombre » ;
- SYROTINSKI Michel, « Échec et nécessité dans *La Nécessité d'esprit* »

JOSHI Sunand Tryambak, *Je suis Providence*, I , trad. Christophe THILL (dir.), ActusF, 2019

LAMBERT Jean-Clarence (dir.), *Cahiers de Chronos*, « Roger Caillois », Éditions de la Différence, 1991

- CAILLOIS Roland, « Petite encyclopédie cailloisienne » ;
- CHASTEL André, « La loyauté de l'intelligence » ;
- JENNY Laurent, « La fêlure et la parenthèse » ;
- LAMBERT Jean-Clarence, « Présentation » ;
- PEREZ Claude-Pierre, « Vertiges de Caillois »

Littérature, n°85, Larousse, février 1992

- JENNY Laurent, « Roger Caillois : esthétique généralisée ou esthétique fantôme ? »

Littérature, n°170, Larousse, juin 2013

- BRIDET Guillaume, « L'auteur et ses possibles » ;
- —, « Roger Caillois, poète à distance » ;
- CHAPERON Danielle, « Roger Caillois lecteur de Saint-John Perse : une admiration dévorante »

LOVECRAFT Howard Phillips, *L'appel de Cthulhu*, trad. de Jacques PAPY, *Œuvres*, I, Robert Laffont, « Bouquins », 2010

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, 1979

MACHEN Arthur, *Le Grand Dieu Pan*, trad. TOULET Paul-Jean, Ombres éditions, 2008

MARMANDE Francis, « Georges Bataille politique », <http://presses.univlyon2.fr/livres/pul/2006/bataille/xhtml/index-frames.html>, page consultée le 7.12.15

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, « Tel », 1990

—, *La Structure du comportement*, PUF, 1990

—, *L'Œil et l'Esprit*, 1964, Gallimard, « Tel », 1989

—, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, « Tel », 1989

NOVALIS, *Les Disciples à Saïs, Petits écrits* (1802), trad. Geneviève Blanquis, Paris, Aubier, 1947.

PAULHAN Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Gallimard, 1941

PEREZ Claude-Pierre, « Saint-John Perse et Roger Caillois : Une rencontre », actes du colloque « Postérités de Saint-John Perse », 2000, disponible à l'adresse : <http://sites.univ-provence.fr/~wperse/perez.htm>, page consultée le 8.2.16

RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, La Fabrique, 2000

REVERDY Pierre, *Le Gant de crin*, Paris, Plon, 1927.

—, *Self Defence*, Paris, Birault, 1919.

RIBOT Théodule, *Essai sur l'imagination créatrice*, F. Alcan, 1900

SEGALEN Victor, « Éloge et pouvoir de l'absence », *Stèles, Œuvres complètes*, II, Robert Laffont, « Bouquins », 1995

SGUEGLIA Valeria & MORELLO André-Alain (dir.), *Quadrillages labyrinthiques : l'échiquier Caillois, Littératures*, n°68, Presses universitaires du Mirail, 2013

- CHIORE Valeria, « L'échiquier Mendeleïev : analogies, récurrences, intentionnalité »

WORMS Jeannine, *Entretiens avec Roger Caillois*, La Différence, 1991