

I / LE REFUS DE L'ART

"SURREALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercée par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale." André Breton, Manifeste du surréalisme, 1924 (10)

A / Repères au sein de surréalisme

1. Une adhésion ambiguë

En avril 1932, Roger Caillois fut "recruté" (11) par André Breton à la suite d'une enquête parue dans *Paris-soir* concernant les goûts littéraires des élèves préparant les grandes écoles (12). Roger Caillois répondit à ce questionnaire en citant les écrivains qu'admiraient alors ses amis du Grand Jeu, Roger Gilbert-Lecomte et René Daumal, à savoir Rimbaud, Lautréamont et André Breton (13). Ce dernier ravi de cet hommage l'accueillit au sein du mouvement surréaliste. Caillois nous est décrit comme étant alors un jeune homme "solide, d'une taille au-dessus de la moyenne, au visage peu mobile, sévère et interrogateur, au maintien réservé. Sa timidité apparente était à la fois le produit de son application et du très léger bégaiement qui embarrassait parfois son élocution"(14).

Roger Caillois évoqua dans son hommage à Breton *Divergences et complicités* (15) toute l'ambiguïté de son adhésion. Quand il

rencontra Breton, il n'avait que 19 ans et considérait déjà la littérature comme étant "une activité frivole" (16) indigne d'être pratiquée. A ses yeux, seule son étude pouvait s'avérer sérieuse. Ainsi, l'écriture automatique, revendiquée par Breton et les siens, ne pouvait que l'attirer. En effet, Caillois y voyait la possibilité de remplacer la littérature qui, ayant selon lui suffisamment produit, se devait de faire place nette à l'analyse rigoureuse de l'imagination. Son adhésion de plus semble avoir été influencée par l'attrait qu'exerçait, autant le mouvement surréaliste (17) que la personnalité d'André Breton (18), sur les jeunes intellectuels de l'époque qui se devaient de prendre position par rapport au mouvement. C'est l'air du temps, ainsi que ses propres idées, qui amenèrent Caillois à rejoindre les rangs du surréalisme qui proclamait, selon lui, "la fin de toute littérature" (19) au profit de l'étude des mécanismes de la pensée. Cependant, Caillois s'aperçut rapidement que le surréalisme, qui préférait la poésie à la science, était incapable de maintenir l'équilibre, le dialogue, qu'il souhaitait voir s'établir entre ces deux domaines. C'est ainsi que, dès ses premières publications surréalistes, il insista sur la nécessité d'employer des "critiques méthodologiques" afin que la poésie puisse être élevée au rang de science (20). L'ambiguïté entretenue par André Breton entre investigation et poésie (21), celle-là même qui avait suscité l'adhésion de Caillois au mouvement surréaliste, allait provoquer la rupture prochaine avec celui qui se vouait déjà à la rigueur scientifique et au culte de la raison (22).

2. Jeux surréalistes

Les jeux surréalistes se présentaient comme une recherche dans le domaine de l'irrationnel. Caillois crut alors qu'ils étaient des moyens d'investigation, des "pièges à capter imagination" (23). Mais il fut rapidement déçu par leurs résultats, et ce, surtout lorsqu'il s'aperçut que leurs comptes rendus publiés dans les numéros 5 et 6 du *Surréalisme au Service de la Révolution*

avaient été faussés (24). De sa participation à ces jeux, Caillois n'en retint qu'une amère constatation : loin d'être un moyen d'investigation sérieux, ils n'étaient au mieux -ou au pire- qu'une manière de se faire remarquer : "Il ne s'agissait visiblement pas, dans ces séances, d'une collecte de réponses significantes, mais d'une surenchère, d'un concours de définitions délirantes et ornées, dont le brillant faisait le mérite -et dont on n'attendait rien d'autre qu'un éblouissement passager" (25). Roger Caillois regretta que les réponses enregistrées lors de ces "interrogations irrationnelles" n'aient été confrontées à aucune approche scientifique : "Il fallait bien me rendre compte que les résultats de cette quête irrationnelle ne faisaient, ni ne feraient jamais, l'objet d'aucun examen : ils constituaient le but même d'une activité que je ne tenais, quant à moi que pour le préambule nécessaire à l'obtention du matériel sur quoi l'analyse devait ensuite porter" (26). Par la suite, Caillois confia que ces jeux furent la cause réelle de son départ du mouvement d'autant plus qu'ils dévoilaient l'ambition littéraire du surréalisme : "Ce sont ces jeux qui me l'ont montré, parce que les réponses étaient presque toujours, pour ne pas dire toujours, des poncifs surréalistes"(27). Attiré par le surréalisme dans le but de combattre la littérature, Caillois se retrouvait ainsi au sein même d'un de ses avatars.

3. Ecriture automatique

" Automatique (écriture) : - L'écriture automatique et les récits de rêves présentent l'avantage de fournir des éléments d'appréciation de grand style à une critique désemparée, de permettre un reclassement général des valeurs lyriques et de proposer une clé capable d'ouvrir indéfiniment cette boîte à multiple fonds qui s'appelle homme. - Durant des années, j'ai compté sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire. A cet égard, la volonté d'ouvrir toutes

grandes les écluses restera sans nul doute l'idée génératrice du surréalisme."

André Breton, 1938 (28)

Un des buts des surréalistes était, semble-t-il, d'explorer l'inconscient. A cette fin, ils utilisèrent différents moyens : l'écriture automatique, les sommeils hypnotiques, les récits des rêves, la simulation des délires et la méthode de la paranoïa-critique de Dali (29). Mais, de tous ceux-ci, l'écriture automatique paraît avoir eu la préférence (30).

Dans un premier temps, Roger Caillois pensa que cette pratique, commune à tous les surréalistes, avait été "inventée pour affranchir l'esprit de toute convention" (31). Par la suite, il s'aperçut que l'écriture automatique n'était pas réellement employée au sein du groupe et il fut surtout surpris par le fait qu'Eluard tenait à tester l'effet de sa poésie "tentative" sur ses amis : "ce qui me semblait l'opposé de l'écriture automatique, c'était le soin qu'il prenait de toujours tâtonner longuement et ostensiblement" (32). Même Breton, selon Caillois, ne pratiquait pas particulièrement celle-ci "si l'on consent à mettre à part les échantillons, tellement élaborés, tellement peu convaincants qu'il en offre dans *Poisson soluble*" (33). Ce qui amena Roger Caillois à conclure qu'elle n'était en fin de compte qu'un signe de reconnaissance, une sorte de "mot de passe, de *Ralliez-vous à mon panache blanc* ! qui permettait aux surréalistes une attitude passive et éblouie devant le merveilleux" (34).

Il en vint donc à considérer que l'écriture automatique était incapable de dévoiler les mécanismes de l'imagination et en attaqua les fondements avec une certaine virulence : "je ne pouvais croire que la démarche intime de la pensée pût se révéler en dehors de toute contrainte, quand elle était faite pour la plus grande part de ces contraintes elles-mêmes et que s'en affranchir risquait fort de révéler à l'esprit moins son fonctionnement que les résidus et déchets de ce fonctionnement" (35). En manifestant

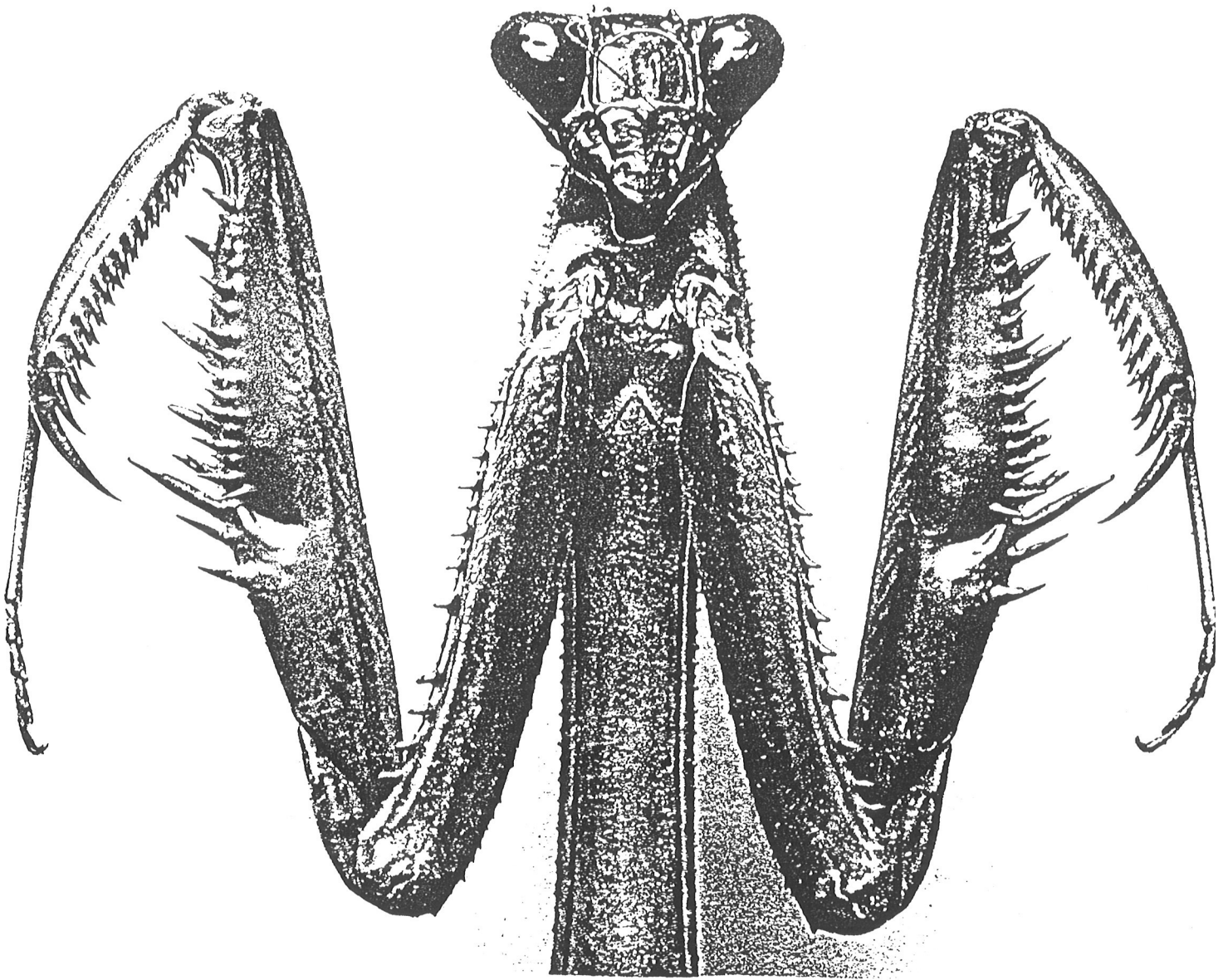
ouvertement à Breton son scepticisme (36), Caillois commit là son premier "blasphème" (37) à l'encontre de "la clé de voûte" du surréalisme (38). Il est peut-être à souligner que lorsque l'écriture automatique fut quasiment abandonnée, Caillois n'en continua pas moins à en combattre le principe tant il redoutait qu'il devienne "l'idéal inaccessible de la poésie" (39).

A maintes reprises Breton tenta de convaincre le récalcitrant Caillois. Notamment par sa lecture brillante du poème de Rimbaud, intitulé *Promontoire*, afin de lui en révéler le caractère automatique (40). Ceci en vain, car pour Caillois les mécanismes de l'imagination étaient désormais opposés à l'automatisme (41). Il alla jusqu'à écrire : "les textes prétendument issus de l'écriture automatique furent les plus littéraires (et au pire sens du mot) qu'on ait jamais vu" (42). Avant de se résigner à quitter le mouvement, il s'efforça donc de combattre cette pratique et pour ce faire de la remplacer par la pensée automatique (43).

4. Pensée automatique

Dans ce but, dans son livre *La Nécessité d'Esprit* (44), il invoqua le concept freudien de "surdétermination" (45). Passionné, comme tous les surréalistes, par les recherches de Freud sur le rêve et, plus particulièrement, par le concept d'image surdéterminée, il tenta alors de révéler la présence de celle-ci à l'état de veille dans ce qu'il nomma les "idéogrammes objectifs lyriques" définis comme étant des "foyers naturels de surdéterminations" (46). A travers, entre autres, son étude sur *La mante religieuse* (47), il en vint à penser que les idéogrammes agissaient sur la pensée de manière autoritaire et étaient capables de déclencher une ou des séries d'associations d'idées qui rendaient notre pensée automatique. Celle-ci n'étant plus libre, devenait obligée.

Planche II



Caillois semble prolonger ici les vues de Breton sur l'existence d'un "tissu capillaire" (48) dont le rôle consisterait à "assurer l'échange constant qui doit se produire dans la pensée entre le monde extérieur et le monde intérieur, échange qui nécessite l'interprétation continue de l'activité de veille et de l'activité de sommeil"(49). Il est également possible de reconnaître, dans le fonctionnement de l'idéogramme, le même mécanisme qui structure l'"objet trouvé" de Breton (50). Il est donc à noter que le récit autobiographique de *La Nécessité d'Esprit* rappelle étrangement *Nadja*, et d'une façon plus générale les oeuvres surréalistes (51).

Par ailleurs, Roger Caillois fut amené à remarquer que la complexité des rapports affectifs entre objet et conscience dépassait les possibilités du langage ordinaire, mais que, en vue de rendre compte des réalités concrètes, opposées à l'abstraction des mots, la conscience possédait un autre moyen d'expression : le "langage lyrique dont elle avait l'expérience directe par le rêve, et réflexive par la folie"(52). Ce qui permit à Caillois de considérer la poésie comme étant une science capable de découvrir ce résidu irrationnel de l'objet par le biais de l'utilisation à l'état de veille des mécanismes lyriques : "la poésie commence au moment où l'on considère le mot dans l'infinité théorique de ses représentations, soit, [...], le concept irrationnel d'araignée comme agrégat de données empiriques " (53).

Roger Caillois sanctionna sa première tentative de porter la poésie au rang de science de l'irrationnel en refusant de publier *La Nécessité d'Esprit*, sans toutefois le détruire. Renonça-t-il à sa publication à cause de sa soudaine méfiance vis-à-vis de la psychanalyse (54) ou constata-t-il son échec théorique (55) ou bien était-ce l'intérêt croissant qu'il porta à la dissolution de l'organisme dans le milieu, à la perte du moi de la mante mâle, qui destinait ce livre à être "décapité" comme le mantidé, de son passé (56) ? Quoiqu'il en soit, *La Nécessité d'Esprit*, écrite en 1934, contenait déjà tous les germes de son différent avec André

Breton (57) : Caillois y accusait notamment les poètes de tenir des propos incohérents et lançait, une fois de plus, comme une antienne, un appel à la rigueur scientifique.

5. Poétisation de la science

Roger Caillois partageait toutefois avec André Breton la volonté d'une "poétisation de la science". La science moderne ne tenant plus compte suffisamment, selon eux, des apparences sensibles, celles-ci n'étant plus que des simples reflets illusoires d'un réel décrit par un ensemble d'équations mathématiques, il s'agissait pour eux de réintroduire le concret dans le champ scientifique par le biais de l'analogie. S'appuyant sur les "Relations d'incertitude" de Heisenberg ainsi que sur les travaux d'Eddington (58), les surréalistes en concluaient que la pensée déductive dans le domaine scientifique était vouée à l'échec. Breton, qui considérait l'analogie poétique comme étant un mode de connaissance capable de rester en contact avec le monde sensible (59), souhaitait alors associer le poète et le savant afin qu'ils travaillent ensemble sur la "connaissance analogique" (60). Il prétendait que la science et la poésie étaient complémentaires puisqu'elles partageaient le même champ d'investigation et qu'elles s'occupaient du même problème : la réalité.

A la suite de Breton, qui défendait l'interrelation entre l'homme et l'univers, Roger Caillois voulait redonner sa place à l'intuition sensible et à l'imaginaire dans le monde (61) en défendant l'existence d'une structure poétique du monde. Déjà enfant, il avait remarqué la connivence de formes entre un mousqueton et un os de lapin, jeune homme celle entre les moeurs de la mante et les fantasmes de castration, plus tard il allait souligner la cohérence entre les ailes des papillons et les oeuvres d'art. L'analogie fut non seulement un point de rencontre important entre Breton et Caillois, mais de plus, elle devint une des préoccupations majeures dans l'oeuvre de ce dernier.

6. Scientification de la poésie

Mais si André Breton et son jeune "disciple" se retrouvaient d'accord sur la nécessité d'une "poétisation de la science", il n'en fut pas de même pour sa réciproque, la "scientification de la poésie"(62), que réclamait Caillois. En effet, les surréalistes considéraient la poésie comme un moyen efficace d'action sur les mentalités et sur le monde, et le poète, à l'écoute du dynamisme tellurique, comme un émetteur récepteur de ses ondes, prétextes à la "folie de la poésie"(63). Roger Caillois devant cette profusion poétique incontrôlée souhaita, lui, vivement "organiser la poésie" afin de l'ériger en science du fait lyrique, la poésie devant abandonner pour ce faire ses ambitions esthétiques (64). Déjà dans son article *Spécification de la poésie*, Caillois s'insurgea contre ces oeuvres présentées comme poèmes "alors qu'il est difficile d'y trouver autre chose que les plus inexcusables escroqueries sentimentales, artistiques ou intellectuelles, qu'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"(65).

Caillois avoua dans sa lettre de rupture adressée à Breton, celle-là même qui ouvrait son *Procès intellectuel de l'art* (66), que leur différent reposait sur une question, selon lui, primordiale, celle de la méthodologie. Là où les surréalistes se satisfaisaient de leur fascination de l'irrationnel, ainsi que de tout merveilleux, Caillois déclarait : "Que m'importe en fin de compte des illuminations dispersées, instables, mal garanties, qui ne sont rien sans un acte de foi préalable, qui ne sont même plaisantes que par le crédit qu'on y ajoute ? L'irrationnel : soit, mais j'y veux la cohérence" (67). Et, pour lui, la cohérence passait nécessairement par la méthode et la rigueur. C'est pour cette raison, semble-t-il, qu'il accusa l'écriture automatique et les jeux surréalistes de rendre plus un culte à l'imagination que d'en dévoiler ses mécanismes : "*L'imagination ne fait pas d'aveux aussi facilement que le premier coupable venu, sous prétexte*

qu'elle est bourrelée de remords. En tout cas, elle n'en fait pas à ceux qui lui rendent un culte mais à ceux qui l'oppriment" (68). Il ne put que regretter les épanchements lyriques incontrôlés des surréalistes. Toute cette énergie qui se dispersait, il voulait la retenir un temps, en un mot la refouler et assurait que de son "excès de pression" pouvait jaillir un bien meilleur résultat, c'est-à-dire, pour lui, un document valable d'un point de vue scientifique.

En conclusion à son *Procès intellectuel de l'art*, il lança un appel à la constitution d'une "phénoménologie générale de l'imagination". Entreprise qui devait, selon lui, être menée par les plus exigeants "dans le même esprit [que celui du surréalisme] mais par des voies plus strictes et mieux adaptées" (69) et dont la "lucidité" garantissait le sérieux de l'investigation. Roger Caillois concluait en annonçant son programme pour une étude rigoureuse des faits de l'imagination : expériences sur l'imagination, recherches des déterminations inconscientes, analyse des conventionnalismes, étude des rapports entre objectivité et subjectivité, compte rendus d'expériences personnelles (70).

Par ce livre, non seulement Caillois signa sa rupture avec le surréalisme mais aussi avec l'art qu'il choisit de refuser au profit d'une plus grande "rigueur de connaissance" scientifique (71). Breton, de son côté, qualifia d' "antilyrique" son texte *Systématisation et déterminations* (72). Il constatait en effet que son auteur privilégiait l'attitude scientifique au détriment de l'art et de ses émotions esthétiques qu'il dédaignait résolument de son propre aveu (73) : "Je me suis promis de faire en sorte que le détachement nécessaire à l'appréciation esthétique me devienne impossible" (74).

Nous allons maintenant tenter de cerner au mieux cette volonté de négation de l'art telle qu'elle s'est manifestée dans le contexte du surréalisme.

1. Art pur et impuretés dans l'art

Roger Caillois se livra, dans le *Procès intellectuel de l'art*, à une critique de l'art en général. Ses attaques semblaient être dirigées d'une part vers le groupe Abstraction-Création, qui représentait alors la partie de l'avant-garde hostile au surréalisme (75) et se réclamait de l'art pur, aussi bien que, d'autre part, vers le mouvement de Breton qui, selon Caillois, utilisait les éléments impurs de l'art, c'est-à-dire ceux issus de l'imagination empirique.

Roger Caillois reprocha aux artistes prônant l'art pur de ne s'intéresser qu'à l'harmonie des formes et des couleurs et, non seulement de refuser de se compromettre avec le sujet, mais plus encore, de n'établir aucune distinction entre les deux types de sujet que lui-même reconnaissait spécifiques aux arts plastiques, à savoir la transformation d'un objet d'une part et la composition issue de l'imagination de l'autre. Caillois souligna de plus, dans leur volonté de négation du sujet, leur ignorance des "méthodes de recherches psychologiques" (76).

Dans un premier temps, Caillois chercha à démontrer que toute harmonie était réductible au nombre. Prenant comme référence le traité de Luca Pacioli di Borgo, *De divina proportionem* [1509], c'est-à-dire s'appuyant essentiellement sur l'exemple du nombre d'or, Caillois en vint à prétendre qu'à toute proportion harmonieuse de formes correspondait une explication mathématique (77). Avec plus d'arguments, il arriva ensuite à la même conclusion concernant les couleurs : "Chaque couleur est la sensation produite sur la rétine par une onde d'une fréquence déterminée et dont le nombre de vibrations par seconde pour que l'organe humain

de la vision soit affecté, doit être compris entre tel et tel chiffre, faute de quoi, ou il n'y aurait pas sensation ou un autre organe serait impressionné, en sorte que la perception serait par exemple auditive et non visuelle"(78). Pour Roger Caillois, toute couleur perçue était en fin de compte "un rapport numérique de la nature invariable"(79). Sur ce point nous ne pouvons nous empêcher de rester perplexe en ce qui concerne la rigueur scientifique à laquelle il prétendait : en effet, la différence entre un son et une couleur n'est pas une simple affaire de différence de *nombre de vibrations par seconde*. Dans le premier cas, c'est l'air qui entre en vibration, dans le second, c'est un champ électromagnétique. De plus, Caillois passa sous silence les aspects les plus difficiles de son type d'argumentation, ceux liés au problème de la juxtaposition harmonieuse de plusieurs couleurs. Le but poursuivi par Caillois semblait être de pouvoir se mettre en position d'affirmer que l'art pur, qui mettait au sommet de son esthétique l'*harmonique*, n'était qu'une "inutile exaltation d'une condition structurelle d'existence" (80). Une fois ceci posé, Caillois pouvait reprocher à l'art pur de ne proposer à l'esprit que ce qu'il connaît par avance, et pire encore, d'être "la séduction médiocre par excellence si l'on tient compte de la dangereuse tendance qui pousse l'esprit à la répétition et à la paresse, où l'instinct de la conservation trouve sans doute son infailible compte, qui l'incline à ne se laisser prendre parmi les *obsessions de ressemblance* (qui se révèlent en général comme un ferment psychique particulièrement actif et constant) qu'aux plus immédiates, mais aussi aux moins compromettantes d'entre elles : aux ressemblances de forme et de rythme, idéalisées par surcroît par le nombre" (81).

Par ailleurs, Caillois distinguait deux rôles possibles au sujet. Il pouvait être soit subordonné à l'harmonie, soit être l'essentiel de la composition, c'est-à-dire moyen d'expression. Dans le second cas, il appartenait au domaine de l'imagination empirique comme nous le verrons plus loin. Dans le premier cas, il s'agissait "d'objets à peindre" (visage, paysage, image) où la

difficulté résidait autant dans la représentation que dans la transposition qui est, "de l'aveu unanime, la part spécifique de l'art pictural" (82). Caillois souligna cette caractéristique en invoquant la tradition Cézanne-Picasso qui symbolisait, selon lui, cet "effort de transformation d'un objet donné" (83). Si on peut éventuellement admettre que Picasso poursuivait le but de transformer à sa guise tout ce qui lui passait entre les mains, il est par contre difficile de ne pas être surpris de voir Caillois réduire l'intérêt de l'oeuvre de Cézanne en passant outre sur l'importance de la transgression des canons de la figuration que l'artiste commit, sur cette rupture introduite dans l'histoire de la représentation occidentale, cette déchirure qui ouvrait le chemin vers l'art abstrait (84).

En opposition à l'art pur, l'auteur définissait comme impurs les autres éléments constitutifs de l'art, ceux issus de l'esprit, regroupés sous l'appellation "lyrique". Ceux-ci, selon lui, n'étaient pas réductibles au nombre et, dès lors, se révélaient dignes d'intérêt. Ces impuretés dans l'art étaient décrites comme provenant "du contenu actuel ou virtuel de la conscience : sentimentalité directe ou symbolique, désirs et souvenirs conscients ou inconscients, etc" (85). Roger Caillois considérait que le sujet était alors utilisé pour communiquer les éléments relevant de l'imagination empirique. L'individualité de l'homme s'y trouvait de ce fait plus engagée que par la recherche de l'harmonie. Il était proposé à la conscience du spectateur les passions et les phantasmes qui animaient l'esprit de l'artiste et qui se révélaient être des matériaux utiles à l'investigation de l'imagination.

Mais, soumis à l'examen, ces éléments lui devinrent suspects à leur tour. Ces sentiments nostalgiques, dont la capacité d'identification au héros, cette sentimentalité peu féconde, provoquèrent sa méfiance car "rien ne garantit, la plupart du temps, la nécessité lyrique"(86). En ce qui concernait les oeuvres surréalistes elles ne lui paraissaient pas être issues de l'imagi-

nation brute : "Tout au plus peut-on invoquer à leur endroit le bénéfice du doute, encore n'est-ce en faveur que des quelques oeuvres réellement dictées qu'on puisse citer et qui, représentant alors l'effet brut de l'imagination empirique, sont assimilables comme telles aux irréductibles rêves du sommeil profond ou à certains délires croissant d'eux-mêmes et sans emprunt, ne s'alimentant que par une sorte d'autophagie continue, n'excluant pas une prolifération épidémique" (87). Toujours est-il que Caillois se résignait à utiliser ces éléments impurs de l'art puisque ceux-ci étaient, avec les mythes, "les seuls matériaux sur lesquels on puisse utilement travailler à *isoler le fait de l'imagination*" (88). Les impuretés dans l'art ne paraissaient être alors que des prétextes, au mieux des documents, en vue de l'élaboration de sa "phénoménologie générale de l'imagination".

2. Oeuvre d'art et document

Ainsi, l'oeuvre d'art, produit de l'esprit, se vit réduite par lui à une stricte valeur de document. Roger Caillois reconnut, dans l'action qu'exerçait l'oeuvre d'art, un mélange d'influences diverses, voire opposées. Considérant que l'intelligence, la sentimentalité et l'affectivité composaient, entre autres et chacune de manière différente, l'émotion artistique, il dénonça le caractère "équivoque" de celle-ci. Quant à la question de l'essence de l'art, elle fut rapidement éludée. Caillois considérait en effet que sur le "plan phénoménal seul accessible à l'observation, il n'était possible d'apercevoir que les *éléments constitutifs de l'art*" (89) : c'est-à-dire l'harmonique et le lyrique. Comme nous l'avons déjà remarqué, il réduisait le premier à une expression mathématique, tandis qu'il mettait en doute l'authenticité comme document du second. On peut être étonné que Caillois considéra, à cette époque, que "l'hétérogénéité des composantes de l'art (astuce, inspiration, etc.) rend très faible sa capacité d'utilisation comme document" (90).

A 22 ans, donc, seule l'étude de l'imagination paraissait vraiment l'intéresser. Il considérait alors l'art comme étant de nature seulement flatteuse pour l'esprit et qui pouvait même se révéler être une menace pour la conscience : "l'art est moins propre que tout autre chose à faire naître des idées et [...] il semble particulièrement apte à assoupir au profit de quelque rumination d'impressions et de souvenirs l'impératif de connaissance de l'esprit" (91). L'oeuvre d'art n'était donc que "complaisance de l'esprit" et, de toute façon, pour Caillois à cette époque, "il n'y a rien à attendre de la beauté" (92). Rechercher le fait plastique fut pour lui synonyme de perte de temps : "ce dévergondage arrogant tout au plus utilisable aux fins les moins glorieuses dans les heures de faiblesse, de dépression ou même, plus élémentairement, d'ennui" (93). Cette position radicale de Caillois à l'égard de l'art semble pouvoir s'expliquer quand il confia bien des années plus tard que non seulement à cette époque il ressentait l'art comme "incertain et mensonger" (94) mais qu'en plus il en redoutait les séductions. Nous retrouvons le même symptôme dans sa lettre adressée à Paulhan où il déclare se refuser à toute émotion esthétique (95). Un tel refus semble refléter sa peur des émotions et celle de se perdre dans l'imaginaire (96).

Décelant clairement en lui-même ces tentations, il se refusait à toute compromission et choisissait résolument de rester dans le camps de la science. Dans sa *Lettre à André Breton* (97), il reconnaissait l'erreur qu'il avait commise en croyant que le surréalisme se refusait à toute considération esthétique. Les manifestes avaient représenté, à ses yeux, la revendication de l'oeuvre d'art comme document. Erreur de jugement qui semblait autant provenir de l'ambiguïté qu'avait entretenu Breton quant aux rapports entre oeuvre d'art et document (98) que de sa propre naïveté telle qu'il l'avoua dans sa lettre : "attitude sur laquelle vous vous êtes plusieurs fois expliqué avec clarté et sans variation sensible, sur laquelle enfin il n'était permis de s'abuser, comme je l'ai fait, qu'en prenant, selon la faiblesse

humaine bien connue, l'expression de ses désirs pour la réalité" (99). Breton, quant à lui, abordait les oeuvres d'art sous deux angles : d'une part l'interprétation à des fins de connaissance de l'esprit et, d'autre part, la recherche de la jouissance qu'elles peuvent procurer (100). C'est justement cette jouissance que fuyait Caillois peut-être comme il avait fui naguère cette femme rencontrée au bord de la mer (101).

C'est par austérité donc que Caillois semblait accepter la fin hégélienne de l'art (102) : "quitter la désuétude artistique pour constituer une *phénoménologie générale de l'imagination*, auprès de laquelle les oeuvres d'art n'auront pas plus de valeur, d'intérêt et de portée que peuvent en avoir par rapport aux théories scientifiques les produits des techniques industrielles auxquelles elles donnent lieu" (103).

3. Signes merveilleux

L'émotion esthétique de Breton peut éventuellement trouver sa formulation dans cette phrase de *L'amour fou* où il y évoque la " sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson" (104), c'est-à-dire se définir comme une sensation de "passage de courant" (105). L'image fut au sommet de l'esthétique de Breton (106) mais il ne s'agit pas d'une quelconque image, il s'agit d'une image merveilleuse. Pour nous en convaincre, il nous suffit de nous souvenir de la définition que donne Breton de la beauté dans le premier manifeste du surréalisme : "le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau"(107). Caillois lui aussi fut attiré par le merveilleux, mais à la condition, que celui-ci se révèle capable de résister à l'épreuve de la connaissance (108). D'après lui, le merveilleux était d'autant plus merveilleux qu'il demeurerait inexpliqué malgré toutes les investigations menées pour élucider son mystère : "L'erreur de quelques uns fut d'imaginer que ces merveilles

étaient admirables seulement pour venir des profondeurs et qu'on les dénaturait en les travaillant. Or il n'est gemme qu'il ne faille tailler. Il n'est beauté qui soit donnée toute faite"(109).

Il n'est pas indifférent de souligner que Roger Caillois se trouvait ainsi en désaccord avec la définition de l'image poétique donnée par les surréalistes. En effet, il refusait qu'une image eu "d'autant plus de force qu'elle rapproche avec plus d'arbitraire des termes plus éloignés" (110). Par esprit de provocation, Caillois osa même prétendre alors qu'une poésie pouvait fort bien éviter toute image, toute métaphore : "j'ajoutai, déclara-t-il, à mon blasphème un sacrilège supplémentaire"(111). Il ne faut pas en déduire pour autant que Caillois déniait tout intérêt à l'image, il exigeait seulement d'elle qu'elle ait un sens, une cohérence interne (112); c'est-à-dire, selon lui, ce que la théorie surréaliste lui retirait au nom du merveilleux. D'ailleurs, Caillois critiquait la conception que les surréalistes se faisaient du signe (113). Avant eux, le signe transmettait essentiellement une information et c'est ce qui lui donnait son importance, avec eux, le signe devenait, avant toute chose, source d'émerveillement : "Désormais, par un audacieux mouvement de bascule, tout signe, coïncidence, métaphore ouverte, objet dont la fonction reste ignorée ou qui se trouve détournée de sa destination véritable, énoncé inintelligible qui contredit les lois de la perception ou les exigences de la logique, tout ce disparate insolite acquiert par le fait même une fascination spécifique" (114). Aux signes du monde extérieur reconnus par les symbolistes, Breton et les siens se proposaient d'ajouter ceux provenant de l'inconscient. Pour Caillois, l'attirance des surréalistes pour le signe provenait du fait qu'ils le considéraient tout à la fois comme merveilleux et mystérieux. Le signe permettait ainsi à l'esprit l'entière liberté du choix de sa signification : "la donnée privilégiée n'est pas signe parce qu'elle véhicule un message. Elle fut promue signe parce que, privée naturellement ou accidentellement ou essorée délibérément de toute signification concevable, elle semble continuer d'en exiger une et par conséquent se trouve apte à

procurer le support d'une rêverie infinie"(115). Le goût du mystère , dont ils se refusaient à rechercher la clé, et du merveilleux, dans lequel ils se complaisaient, poussaient les surréalistes à exalter "l'image fulgurante et isolée" (116). C'est cette prépondérance que les surréalistes accordaient à l'image qui expliquait pour Caillois les rapports privilégiés qu'ils prétendaient découvrir entre la poésie et la peinture.

La métaphore en effet permet l'irruption instantanée de l'image dans le poème et, quant à la peinture, l'image est déjà là, n'attendant plus que le regard du spectateur. Caillois admet pour sa part que la peinture a l'avantage d'être "un art privilégié pour ajouter une valeur de signe à l'objet représenté; elle fait plus que le désigner ou l'évoquer comme fait le mot : elle force à le voir, elle le pare d'un halot mystérieux" (117). Mais confronté aux oeuvres surréalistes, Caillois, lui, n'y reconnaît pas la présence de l'énigme, elles ne reflètent à ses yeux que les phantasmes de l'artiste. Ni merveilleux, ni mystère n'émanent de ses "complaisances opiniâtres aux simulacres personnels" mais plutôt un "infantilisme laborieusement sophistiqué par l'âge mûr" (118). Des peintures de Max Ernst, Chirico, Magritte, Dali et de Tanguy, Caillois n'en retient qu'un "répertoire de références attendues" (119). Avec beaucoup plus de virulence, il critique Victor Brauner, sans d'ailleurs s'expliquer davantage, prétendant seulement qu'il lui était "insupportable d'être compromis par [son] activité" (120). Son désintérêt pour les oeuvres d'art ne semble donc pas le condamner au silence. Il n'est toutefois peut-être pas inutile de remarquer que Caillois n'a produit aucun commentaire sur l'oeuvre de Miro.

Les surréalistes en avançant la notion de " hasard objectif " voulaient revaloriser le signe (121) tandis que le parti pris de Roger Caillois était de redonner au merveilleux ses lettres de noblesse. Il ne lui suffisait pas d'être surpris par une donnée du monde, encore fallait-il que celle-ci fût réellement inexplicable, c'est-à-dire que le mystère demeure après qu'on lui ait fait subir

toutes les investigations nécessaires. Le merveilleux ne devait donc pas se confondre avec ces "images récurrentes" que proposaient les peintres surréalistes. Breton et Caillois étaient donc sur ce point en plein désaccord. Tandis que le premier mettait en garde contre trop de lucidité face au merveilleux, "la grande ennemie de la révélation" (122), le second au contraire la proclamait nécessaire à la rencontre du véritable merveilleux.

C / Divergences et complicités

Même si leurs divergences de point de vue n'empêchaient pas Caillois et Breton d'avoir un grand respect l'un pour l'autre, -ce dernier ne le désignait-il pas comme la "boussole mentale"(123) du surréalisme ? -, la contribution de Caillois au mouvement, c'est-à-dire la nécessité de la clarté et de la rigueur(124), ne pouvait que se heurter à une incontournable incompatibilité avec Breton. Pouvait-on en effet organiser une poésie qui avait choisi de prendre le parti de l'imagination libérée ? Son souci constant de cohérence ne pouvait que l'éloigner de Breton (125). Caillois en effet souhaitait atteindre l'objectivité scientifique et refusait la spontanéité comme valeur poétique (126) tandis que Breton se trouvait du côté de l'art, de la poésie et des émotions instantanées. Il est bien évident que la taxinomie et la distinction s'accommodaient difficilement avec la volonté de dépasser les catégories, les classements et l'union des contraires (127) que revendiquait déjà Breton dans son premier manifeste (128). Constamment nous retrouvons, dans les rapports entre Breton et Caillois, le lyrisme en opposition au savoir (129) et il semble donc que le refus de l'art de ce dernier détermine la limite de son adhésion (130). La recherche constante d'explication, la détermination de ne pas se laisser aller aux émotions ainsi que la volonté de rigueur qui caractérisèrent alors Roger Caillois

pourraient même nous inciter à nous demander comment a-t-il bien pu devenir surréaliste (131) ?

Deux exemples, dont l'un est maintenant presque historique, illustrent nettement ce qui les sépare. Le premier concerne une photographie de Man Ray que Breton inséra dans *L'Amour fou* (132). Celle-ci représentait "un demi masque de métal" (133) que Giacometti avait acheté lors d'un passage au marché aux puces de Saint-Ouen en compagnie de Breton. Cet objet incomplet suggérait à l'esprit de Breton toutes sortes de merveilleuses significations : "la première idée, toute fantaisiste, était de se trouver en présence d'un descendant très évolué du heaume, qui se fût laisser entraîner à flirter avec le loup de velours" (134). Bien des années après, Caillois découvrait de son côté un masque similaire, mais entier, c'est-à-dire avec une sorte de court voile de mailles de fer, "dans la confusion d'un étalage de bric-à-brac" (135). Il crut pouvoir alors révéler que l'objet représenté était un masque d'escrime : "il s'agit en fait d'un des masques employés pour les duels au sabre qui, pour les étudiants allemands de l'époque romantique, remplissaient l'office d'une sorte d'épreuve rituelle" (136). Ce qui attirait Caillois vers ce "loup de métal"(137) était d'une part le fait que le déroulement et la signification du rite lui demeuraient inconnues, et d'autre part, que sa forme semblait se rapprocher de celle du "loup délicat des fêtes mondaines"(138). De cette collusion entre le loup et la visière, le bal et le combat, voilà d'où il paraissait tirer sa magie : "Je le regarde, ce masque hybride, comme un témoin heureux dans sa forme, insolite par son apparence"(139). Jusque ici, Caillois et Breton paraissent très proches lorsqu'ils s'intéressent à ce masque. Mais lorsque Caillois montre le masque complet à Breton, il écrit : "je doute qu'il ait été satisfait, en effet, la supposition est incessante et multiple, la réalité exclusive et intolérante. D'où, dans un domaine voisin, le parfum de tristesse toujours laissé, selon Mallarmé par la cueillaison d'un rêve au coeur qui l'a cueilli " (140).

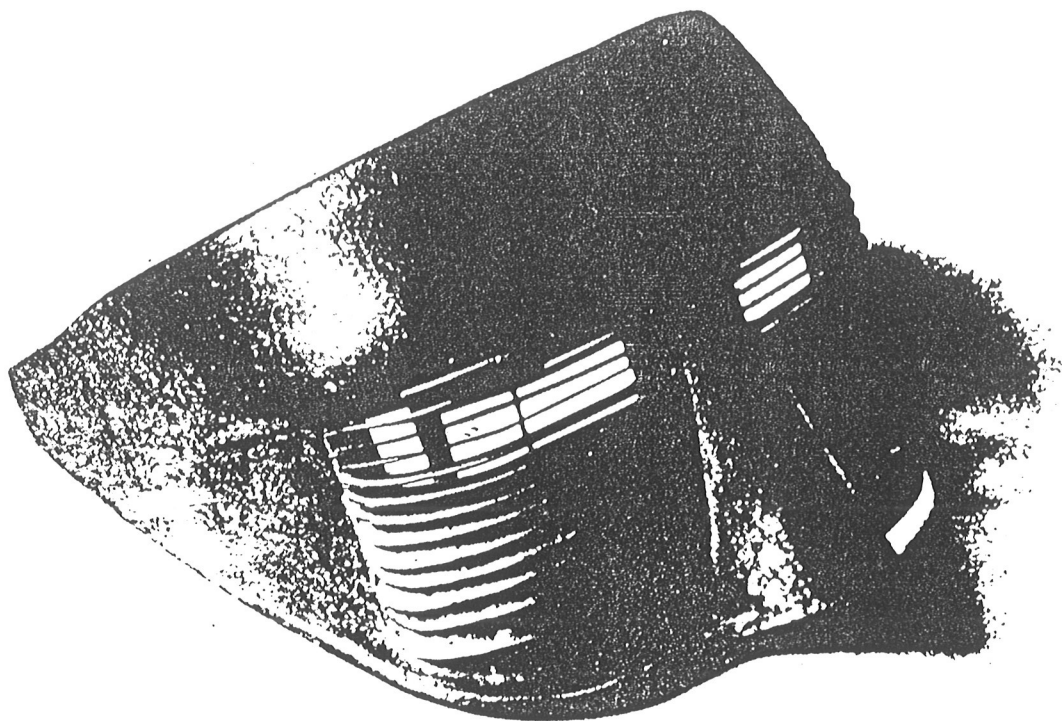
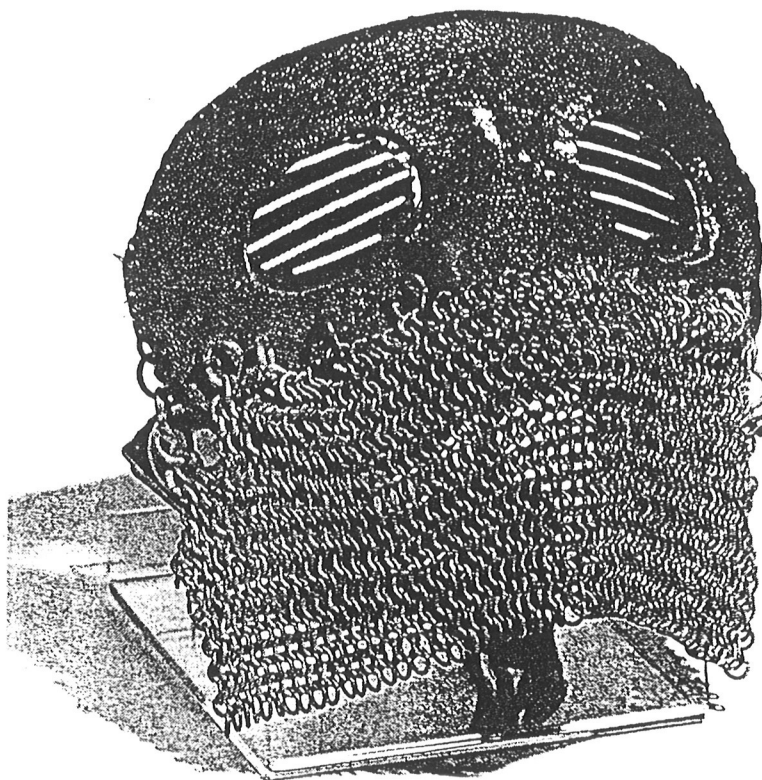


PHOTO MAN RAY

Le masque de Giacometti que Breton reproduisit dans *l'Amour fou* et qui servit aussi à illustrer "L'équation de l'objet trouvé".



Masque ayant appartenu à Roger Caillois.

Bien des années après Caillois ajoutera : "j'en arrive à le tenir pour une résurgence plus persuasive de la continuité de l'univers que de l'ingéniosité renaissante de l'homme" (141). Ce qui, pour l'un, allait rester un prétexte à la rêverie, allait donc devenir, pour l'autre, une preuve de la continuité de l'univers. Toutefois ce que Caillois oublie de rappeler c'est que Breton, dans *Equation de l'objet trouvé* (142), avait lui-même supposé que cet objet était "un masque allemand d'escrime au sabre" (143). De plus, Caillois omet de préciser que la forme ainsi que la matière de son masque sont différentes de celui présenté par André Breton, il prétend au contraire qu'ils sont identiques (144). On pourrait tout aussi bien reprocher à Breton d'avoir, "sans doute symptomatiquement" (145), perdue une lettre de Joë Bousquet qui lui expliquait clairement que la fonction de ce masque était de protéger les guetteurs dans les tranchées allemandes pendant la première guerre mondiale (146). Et que les qualités de ce loup de métal imaginées par Breton, c'est-à-dire la "visibilité parfaite" ainsi que "le caractère remarquablement définitif de cet objet" (147), étaient en réalité pour le moins contestables. En effet, Joë Bousquet lui faisait remarquer que non seulement ce masque ne protégeait pas efficacement, mais que de plus, il aveuglait son porteur si bien que "le premier office de cet ustensile de guerre était de glisser un obstacle infranchissable entre l'oeil du combattant et ses bras" (148).

Le second exemple est bien sûr celui fort connu de la querelle "des haricots sauteurs". Cet incident fut largement commenté autant par Caillois et Breton que par leurs exégètes (149). Pourtant il s'avère difficile de connaître exactement ce qui s'est passé ce jour-là tant les explications diffèrent entre elles. Il semble que nous devons admettre que la scène a eu lieu dans l'atelier de Breton et que Lacan était présent -c'est la version de Breton et celle que Lacan lui-même a paraît-il confirmé (150)-. Donc Breton, Caillois et Lacan se trouvent ce jour-là en présence d'une graine qui saute, comme par miracle, sur une table. Breton souhaite que l'on n'ouvre cette graine que "lorsque entre

nous trois aurait été épuisée la discussion portant sur la cause probable des mouvements enregistrés" (151). Caillois, quant à lui, veut la découper immédiatement pour en comprendre son fonctionnement, et Lacan, pour sa part, souhaite (d'après la version de Breton) que l'on en fasse rien "puisque'il n'en serait pas moins avéré que l'irrationnalité au moins apparente du phénomène avait suffi à nous faire prendre en suspicion notre système de référence ordinaire" (152). Ces attitudes, si différentes, semblent refléter les trois tendances qui se sont toujours manifestées au sein du surréalisme (153). Dans la version de Caillois, le lieu de la rencontre n'est plus le même, la scène se passe dans un café sur la place Blanche (154), et Lacan n'est pas présent. Selon la version retenue, l'attitude de Lacan s'est trouvée transférée, par Caillois, sur Breton. Qui croire ? Si Lacan a bel est bien confirmé la version de Breton, on est amené alors à s'interroger sur l'intérêt que Caillois pouvait avoir à proférer un tel mensonge. Cet incident aurait-il pu lui servir de prétexte pour quitter le groupe (155) ? C'est en effet le lendemain même que Roger Caillois signifia par sa *Lettre à André Breton*, sa rupture avec le mouvement surréaliste. Il est à remarquer que pour une fois un membre du mouvement quittait le surréalisme sans que Breton lui jette l'anathème (156).

Par ailleurs, il faut bien reconnaître que Caillois ne cessa d'avouer sa dette à l'égard de Breton et toute l'importance qu'il attachait à son expérience surréaliste (157). De plus leur querelle au sujet de la métaphore paraît même devoir être considérée comme une des sources de son esthétique (158) et, comme nous l'avons souligné, son exigence de cohérence, comme une réaction à "l'anarchie surréaliste" (159). Surtout ce besoin d'ordre et de rigueur scientifique n'allait désormais plus pouvoir être séparé de ce goût pour le mystère qui animait les surréalistes et allait devenir "le point de mire" de sa pensée (160). De son passage dans le surréalisme, Caillois allait conserver cet intérêt pour "le déchiffrement du palimpeste du monde"(161). Quand il s'attacha par la suite à décrypter les

mystères de la nature et ceux de l'imagination, on peut dire qu'il ne faisait que poursuivre une recherche déjà commencée en compagnie des surréalistes. Son intérêt pour la mante religieuse avait déjà conquis Breton qui en élevait ainsi que Eluard qui les collectionnait (162), et ce fut encore chez Breton que Caillois vit pour la première fois un fulgore porte-lanterne (163) qui lui servit plus tard à dévoiler le *fantastique naturel*. D'ailleurs sa notion de fantastique, comme nous le verrons, est elle aussi en réaction contre la conception surréaliste du merveilleux. Ainsi, il semble légitime de relier une part importante de l'oeuvre de Caillois au surréalisme, que ce soit par le partage d'intérêts communs ou par l'éclosion de réactions fécondes. Leurs divergences se virent d'ailleurs définies par Breton comme étant, à ses yeux, "peu de choses" (164).

Si la rigueur obstinée de Caillois (165) l'entraîna à quitter Breton, il n'en demeura pas moins, comme tous ceux qui y participèrent (166), marqué par cette expérience. Alors que l'on a pu se demander comment Caillois avait pu devenir surréaliste (167), il paraît plus juste de lui donner acte d'avoir pris au sérieux le surréalisme, et peut-être même d'avoir été un des rares à l'avoir réellement fait (168).