

### III / LA FELURE DANS LA PARENTHÈSE

---

"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 appartiennent presque tous mes livres."

Roger Caillois (349)

### A / LA FELURE

---

Roger Caillois définissait l'apparition subite de l'émotion si redoutée dans sa parenthèse par le terme de "fêlure" (350). Quand celle-ci surgit comme malgré lui dans son texte *L'Aile Froide* (351), il entreprit de la faire disparaître : "Quand je corrigeai les épreuves, je fus si effrayé des passages tant soit peu lyriques qu'il contenait, que j'en arrêtai immédiatement la publication. Il fallut le remplacer d'urgence" (352). Quelques années plus tard, il en vint même à mentir à propos de son livre *Patagonie* (353), affirmant qu'il ne s'était jamais rendu là-bas et qu'il ne s'agissait là que d'un "divertissement" (354). Il niait ainsi l'expérience émouvante qu'il avait vécue dans ces paysages grandioses. On a pu qualifier ce livre de charnière de toute son oeuvre (355), d'une part, parce que Caillois y reconsidérerait la position de l'homme dans la nature (356), et, d'autre part, parce que la littérature y prenait enfin le dessus sur cet homme qui s'était jusqu'alors voué à ne rien écrire que de certifié : "Quelques années plus tard, 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 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"(357).

C'est en 1942 que parut ce livre essentiel, année qui correspondait aussi au milieu de son séjour en Amérique du Sud. Parti, ou "enlevé" par Victoria Ocampo, en juillet 1939, pour donner une série de conférences en Argentine (358), il n'allait revenir en France qu'en 1945 avec la mission Pasteur Valléry-Radot (359). Se trouvant bloqué par la guerre sur ce continent, il entreprit pour l'ambassade de donner "des cours à la faculté de Buenos Aires et publia des comptes rendus français" (360). Après avoir rédigé un texte "Nature de l'hitlérisme"(361) en 1939 qui condamnait Hitler "d'un point de vue strictement sociologique" (362) il créa avec l'aide de Victoria Ocampo un supplément à la revue *SUR* intitulé *Lettres françaises* (363) afin de permettre "aux écrivains français de s'exprimer à la fois comme ils veulent et dans leur langue" (364). A cette tâche, s'ajouta par la suite son rôle d'éditeur qui lui procura "une grande joie" (365). Il fut le premier, par exemple, à éditer *Fata Morgana* d'André Breton (366). D'ailleurs, 1942 marque leur réconciliation publique puisque non seulement Breton publia de son côté "les secrets trésors" de Caillois (367) mais de plus souhaita la collaboration de celui-ci à une revue qu'il projetait alors de créer aux Etats-Unis (368). Cette même année Caillois découvrit *Exil* et, du coup, Saint John-Perse. Cette rencontre le bouleversa : la poésie de ce dernier illustrait en effet parfaitement sa propre poétique (369). Enfin, la poésie pouvait remplir le rôle que Caillois lui destinait, à savoir une "science de l'univers sensible" (370). Il fit d'abord paraître les oeuvres du poète dans les *Lettres françaises - Exil*, *Pluies*, *Neiges* - ensuite dans des éditions argentines (371) et enfin entreprit une analyse rigoureuse d'une poésie qui ne l'était pas moins (372).

La découverte de l'Amérique latine fut aussi celle de la valeur de l'homme confronté à la puissance de la nature. Si celui-ci ralentit son effort, elle "efface sans colère le fruit d'un labeur opiniâtre (373). C'est donc, dans ce pays étranger, qu'il ressentit la nostalgie du sien et commença à se rapprocher de la poésie et de la littérature qu'il avait tant critiquées : "En Amérique du Sud, je me trouvais brusquement transporté dans un monde moins encombré, parfois presque vide, qui changea du tout au tout ma façon de voir. Je sus qu'il n'y avait que mirages en tout ce que j'avais alors inconsidérément encensé. Dans mes aspirations de la veille, je ne vis plus que caprices, et nostalgie morbide d'un privilégié de la culture, ennui et dégoût coupable de milliardaire clandestin. De cette culture, j'avais souhaité me débarrasser comme d'un fardeau et d'un esclavage. Je la connaissais maintenant de conquête difficile et précaire" (374). Le "lent retour" de Caillois "vers la création poétique" (375) passera aussi par la découverte des écrivains de ce continent et tout particulièrement de Jorge Luis Borgès : rencontre capitale. Il est en effet tout à fait possible que ce soit sous l'influence de l'écrivain argentin que Caillois rédigea son unique et célèbre roman : *Ponce Pilate* (376). Caillois traduira plusieurs de ses textes et l'aidera ainsi à se faire connaître en France (377).

Caillois profita de son séjour forcé pour découvrir l'Amérique latine : le Brésil, la Patagonie, le détroit de Magellan, l'île Chiloé, la Cordillère des Andes. 1942 sera encore l'année durant laquelle il visita au Brésil une usine où l'on fabriquait des radars destinés à l'armée anglaise et où il remarqua un amas de *Quartz fantômes* mis au rebut à leur fabrication (378). A sa demande, on lui offrit quelques uns de ces cristaux inutilisables. Il était en effet fasciné par les prismes du quartz qui offraient à l'oeil qui s'en approchait la répétition de leur propre image. C'est cette pierre qui semble être à l'origine de sa passion pour le minéral (379), passion qui allait le plonger par la suite encore davantage dans le domaine de la littérature, et plus exactement, vers la prose de *L'écriture des*

pierres. Lors de son retour en Argentine, les douaniers brésiliens lui confisquèrent ces quartz fantômes en les qualifiant de matériel stratégique. Caillois commenta par la suite cette rencontre fugitive comme étant le "choc originel"(380) : "Je fus désolé. Je m'attachais avec désespoir aux perspectives transparentes et vertigineuses qui, maintenant qu'elles m'étaient ravies, me paraissaient soudain trésors inestimables que je ne retrouverais jamais plus" (381). Il lui faudra attendre l'année 1952 pour découvrir, grâce à une labradorite achetée dans un magasin, un autre lien entre le vivant et l'inerte (382). Cette pierre présentait le même "bleu intense et électrique" que celui des ailes du Mars changeant et du grand Morphos. De cette rencontre entre le règne du papillon et le domaine du minéral allait naître un des premiers exemples qu'il retint pour avancer sa théorie des "Sciences diagonales" : "Elles devaient consister selon moi en la confrontation systématique de manifestations analogues, mais éparses dans la nature et laissées pour compte par chaque discipline intéressée" (383). Son projet donnera naissance cette année-là à la création de la revue de l'Unesco, *Diogène*, que Caillois dirigea jusqu'à sa disparition (384).

De sa "fêlure", Caillois éprouva alors le sentiment qu'elle avait toujours été constamment présente dans son oeuvre, que c'est elle qui l'avait en quelque sorte guidé dans le choix de ses thèmes, là où elle avait le plus de chance de sourdre; et que s'expliquait peut-être ainsi son attirance vers les domaines des "miracles et pouvoirs de l'imagination" (385). L'émotion avait donc été, semblait-il, comme toujours prête à se glisser, à s'insinuer entre les lignes déjouant ainsi l'attention de l'auteur. Il est symptomatique que Caillois décrivit en des termes comparables l'émergence selon lui du fantastique. Nous ne voulons certes pas prétendre ici que ses écrits, comme *L'Aile Froide* ou *Patagonie*, appartiennent au domaine du fantastique. Nous estimons simplement devoir souligner une correspondance entre d'une part le surgissement de l'émotion dans un texte et celui du fantastique dans l'ordre des choses. La fêlure et le fantastique semblent



partager non seulement ce mode d'apparition mais aussi le principe de transgression qui s'y manifeste dans les deux cas. Le fantastique, littéraire ou pictural, vient toujours "déchirer" l'ordre qui régit la matière et la vie. La fêlure apparaît du même ordre puisqu'elle transgresse la volonté de l'auteur de ne rien laisser paraître de ses émotions. Roger Caillois n'écrit-il pas à propos de son texte *Patagonie* : "j'avais l'amère conviction d'abjurer la foi qui donnait un sens à mon ascétisme" (386).

## B / LE FANTASTIQUE

-----

"Je suis attiré par le mystère. 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 très précis qui est de se trouver comme aimanté par l'indéchiffré."

Roger Caillois (387)

L'expérience latine de Roger Caillois fut par la suite qualifiée de "virage américain" (388) tant, à son retour, il avait changé aussi bien intellectuellement que physiquement (389). Caillois découvrit là-bas "la fragilité de l'apport et de la conquête humaines" (390), et surtout, pour notre propos, les écrivains argentins et leur intérêt pour le fantastique (391).

Il est possible et sans doute souhaitable cependant de remonter jusqu'à l'époque de son adhésion au surréalisme pour découvrir l'origine de son goût pour le fantastique, comme si celui-ci avait attendu patiemment plus de trente ans pour se manifester comme le thème principal d'un de ses livres (392).

Plusieurs éléments en effet nous incitent à remonter à ces années trente. Songeons par exemple à ce jeu surréaliste concernant "les possibilités irrationnelles de pénétration et d'orientation dans un tableau [de] Georgio de Chirico : *l'énigme d'une journée*" (393). Il y était posée la question : "Où apparaîtrait un fantôme ?". La réponse que proposait Caillois appartenait naturellement au domaine du fantastique : "il sort de la voiture de déménagement dont la porte s'ouvre à deux battants, vêtu d'un linceul violet et en saluant à la romaine". Il faut se rappeler combien Caillois apprécia la réédition due à Breton des contes fantastiques d'Achim von Arnim dans la traduction de Théophile Gautier fils. C'est peut-être dans ces textes qu'il découvrit la mandragore qu'il allait bien plus tard citer en exemple du *fantastique naturel*. En effet, cette plante possède des racines anthropomorphes. La légende médiévale raconte à son propos qu'elle pousse essentiellement sous les gibets et crie quand on l'arrache. On lui reconnaissait aussi des propriétés narcotiques et magiques (394). Caillois essaya d'en découvrir et demanda à cette fin à son ami tchèque, Jiri Voskovec, de se "mettre sur la piste de mandragores éventuelles" (395). C'était en 1934, il revenait alors d'un voyage à Prague où ses promenades l'avaient entraîné vers certaines églises qui possèdent "une main fantomatique en guise de loquet" (396). Il s'était rendu en Tchécoslovaquie grâce à une bourse de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, section des sciences religieuses (397). Il se documenta pour son mémoire (398) dans les bibliothèques de Prague et consulta des spécialistes à propos de *Polednice* ou *Spectres de midi*. Il est possible d'ailleurs que son sujet lui ait été suggéré par le peintre Sima, originaire de ce pays, qui s'était lui-même inspiré de la ballade *Polednice* (399) pour son tableau *Midi-le-Juste* peint en 1929 (400). Il est à



Racine de Mandragore ayant appartenu à Roger Caillois

remarquer aussi que Caillois et Sima avaient comme ami commun Roger Gilbert-Lecomte, un des fondateurs du Grand Jeu, et, qu'avec lui, Caillois s'entretenait déjà en 1930 de littérature fantastique (401).

Un dernier lien, plus évident celui-ci, mais sur lequel nous reviendrons plus longuement, concerne les tableaux surréalistes. En effet, ceux-ci sont souvent classés dans la catégorie du fantastique à cause du sentiment de l'étrange qui en émane (402). Mais ce qu'il faut noter dès maintenant c'est que Caillois s'intéressa au fantastique en réaction à l'attitude béate des surréalistes devant le merveilleux : "Ils étaient à genoux devant, ils ne s'interrogeaient pas dessus, mais ils s'extasiaient"(403). Roger Caillois avouait alors qu'il se sentait "irrité" par ce comportement qui reflétait une profonde confusion entre le merveilleux et le mystère. Tout ce que nous venons de voir, ne peut-il pas jouer comme indice de la "fêlure" qui allait entraîner Caillois malgré lui vers un thème qui le rapprocherait de l'art ?

## **1. Le fantastique littéraire**

Roger Caillois s'est toujours méfié des idées reçues aussi bien populaires que scientifiques à cause du cloisonnement qui les caractérise (404). Ainsi dans le domaine littéraire, il souligne cette tendance à regrouper dans le même genre des éléments qui s'avèrent forts disparates. Afin de redonner au fantastique la place qu'il mérite dans l'échiquier du monde, Caillois entreprend de cerner sa fonction (405). Il déclare tout d'abord que le nombre de "fantaisies" est limité. Et que si ceci choque "l'opinion préconçue", ne l'était-elle pas déjà quand un certain savant russe, Mendeleiev, se disait capable de dénombrer tous les éléments simples de l'univers ? A ceux qui pensent que la série des fantaisies est illimitée, Caillois répond que leur opinion est "une idée toute faite, issue de la paresse, du découragement et aussi du manque d'une méthode certaine qui rende possible l'énumé-

ration totale des éventualités prévisibles"(406).

Il s'agit donc de séparer, de regrouper, de répertorier les différents éléments que l'on inclue généralement dans la catégorie du fantastique. La distinction est chose fondamentale, c'est par elle que Caillois commence. Il définit ainsi trois genres dans le domaine de la littérature fantastique : le merveilleux, le fantastique et la science-fiction. Roger Caillois rattache le merveilleux aux contes de fées dont l'action se déroule dans des mondes où tout est possible. Le prodige y est familier et même attendu : " L'univers du merveilleux est naturellement peuplé de dragons, de licornes et de fées; les miracles et les métamorphoses y sont continus; la baguette magique, d'un usage courant; les talismans, les génies, les elfes et les animaux reconnaissants y abondent ; les marraines, sur-le-champ, exaucent les vœux des orphelines méritantes" (407). Le monde du merveilleux est harmonieux et homogène. Le miracle y est considéré comme une donnée naturelle, on ne saurait donc s'en étonner. Ce monde, où les forces du bien soutiennent le héros jusqu'à la victoire finale, ne peut tendre que vers le bonheur : "Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de cet univers, sa loi, son climat" (408). Ce monde féérique où l'impossible est banni, exclue dans le même temps tout mystère.

Les contes de fées reflètent les désirs de l'homme face à une nature qu'il ne domine pas. Il rêve d'un tapis volant afin de parcourir de grandes distances, de médicaments qui soignent l'enfant aimé, etc...Ces fictions ne viennent pas troubler l'ordre des choses, elles appartiennent à un monde second où l'homme peut, grâce à son imagination, réaliser ses désirs : "L'imagination les exile aux origines, dans un monde lointain, fluide, étanche, sans rapport ni communication avec la réalité d'aujourd'hui, où l'on ne cherche pas à faire croire qu'ils pourraient s'introduire" (409). Les contes féériques apparaissent surtout, en Occident, au moyen-âge, une époque où l'homme savait qu'il avait tout à découvrir de

cette étrange nature dont il se plaisait à imaginer des miracles. Mais au temps de l'avion à réaction et des progrès de la médecine, les sciences et les techniques donnent l'impression à l'homme qu'il domine la nature. Que lui reste-t-il à combattre si ce n'est la mort elle-même ?

Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'homme se veut plus rationnel. Il se refuse à croire plus longtemps aux prodiges. Les souhaits d'antan deviennent peu à peu les réalités de la vie commune. Mais au XIX<sup>ème</sup> siècle, comme pour équilibrer l'excès du rationalisme, un nombre considérable d'écrivains en viennent à explorer les ressources du fantastique : Hoffmann, Edgar Poe, Gogol, William Austin, Achim Von Arnim, Charles Robert Maturin, Washington Irving, Balzac, Hawthorne, Mérimée, puis ensuite, Dickens, Sheridan le Fanu, Alexis Tolstoï (410); Caillois n'oubiera pas de mentionner le *Manuscrit trouvé à Saragosse* (411), écrit en 1804 par le comte Jan Potocki. Dans ce monde devenu plus confortable, la peur devient un plaisir et la littérature fantastique son médium : "Le fantastique abandonne le carosse de Cendrillon, les farfadets et les licornes, mais c'est pour battre le rappel des fantômes, des vampires et de toute entité infernale venue de l'autre côté de la mort"(412). Le fantastique apparaît donc dès qu'il y a transgression des lois de l'ordre naturel reconnu par la science. Il bouleverse notre conception de la réalité en venant narguer nos certitudes scientifiques. Il n'est plus étranger à notre monde comme le conte féérique l'était, il est tout près, prêt à surgir.

La science fait sortir l'homme du moyen-âge, lui faisant abandonner ses contes merveilleux, afin qu'il entreprenne la conquête de la nature. Le siècle des lumières apporte la stabilité dans l'appréhension du monde d'alors, la littérature fantastique du XIX<sup>ème</sup> siècle ne fait qu'en dénoncer la sombre régularité. Par sa suite, c'est-à-dire à notre époque, la science poursuivant son évolution, on assiste à la naissance d'un nouveau genre littéraire : la science-fiction qui, elle, révèle les



inquiétudes de l'homme moderne face aux progrès vertigineux de cette science dont le pouvoir l'effraie. Celle-ci, en effet, ne le rassure plus comme lorsqu'elle lui décrivait un monde relativement simple. Au contraire, elle le confronte à la possibilité de l'anéantissement de la race à humaine aussi bien qu'aux manipulations génétiques créatrices éventuelles d'une nouvelle espèce.

"Dans les trois cas cependant, le climat général des oeuvres, leurs thèmes de prédilection, leur inspiration essentielle, dérivent des préoccupations latentes des époques où le genre s'est épanoui"(413). Ces trois genres de merveilleux, le merveilleux propre aux contes féériques, le fantastique de terreur et la science-fiction se suivent dans le cours de l'évolution des pensées et remplissent à chaque fois le même rôle : ils trahissent "la tension entre ce que l'homme peut et ce qu'il souhaiterait pouvoir : suivant les âges, voler par les airs ou atteindre les astres; entre ce qu'il sait et ce qu'il lui reste interdit de savoir"(414). Si le merveilleux est représenté par les contes pour enfants où l'on ne s'étonne de rien car telle est la règle à observer dans un monde où l'impossible est absent, contes qui d'ailleurs finissent toujours bien, le fantastique sera lui toujours de l'ordre du mystère, de l'énigme impossible à résoudre, de l'irruption d'un au-delà qui vient traumatiser l'apparente stabilité de l'univers. La "rupture", la "déchirure" ou, et surtout, la "transgression" de la "cohérence universelle" sont les termes qui définissent le mieux, pour Caillois, la notion de fantastique.

Mais il ne suffit pas que la mort apparaisse dans le récit pour que Caillois qualifie le texte de fantastique. Il n'est pas question pour lui d'accepter certains subterfuges d'auteurs qui ne vont pas "jusqu'au bout du scandale"(415) : tel le fantôme dont on nous fait croire à la réalité, dans le texte, et dont on nous révèle à la fin du récit qu'il ne s'agit que d'un plaisantin; ou bien l'histoire extraordinaire qui se termine quand le héros sort de son sommeil, ou lorsque l'on s'aperçoit que tout ceci n'était

qu'hallucination ou délire de sa part. Le lecteur retombe alors dans la banalité de la vie quotidienne et referme le livre amèrement : " Cette fantasmagorie trop purement psychologique laisse l'intelligence sur l'impression qu'elle a été dupée" (416).

Caillois se donnera l'occasion d'appliquer sa théorie du fantastique littéraire en rédigeant le *Petit guide du XV<sup>e</sup> arrondissement à l'usage des fantômes* (417). Nous y sommes entraîné à suivre Caillois dans sa traque d'êtres maléfiques. Il tente de repérer leurs cachettes, leurs endroits de passage dans notre monde et émet l'hypothèse d'êtres plats provenant de la quatrième dimension. Cette dangereuse excursion l'entraîne à avouer au lecteur, à la dernière phrase de son texte, que le fantôme n'est autre que lui-même et qu'il a pris possession du corps de Roger Caillois : "A l'ultime seconde, je revois en un éclair, pour la première fois, le visage éperdu du jeune étudiant français dont, vers 1930, entre Jössnitz et Plauen, dans la forêt, par une nuit claire -on voyait sur le sol briller les aiguilles de pin-, j'avais doucement mis fin à la vie consciente pour m'approprier son corps, son identité et ses souvenirs. Il était seul. Il revenait du cinéma. Il était depuis peu dans la région" (418). Le fantastique, pour être reconnu comme tel par Caillois, se doit donc de transgresser l'*ordo rerum*. Le passage entre la vie et l'au-delà représente son thème de prédilection, mais, est tout aussi important l'inanimé qui prend vie, l'espace qui se transforme, les jeux avec le temps, etc,... En un mot tout ce qui représente un "accroc", une "transgression" aux lois de la matière et de la vie. Telle est la garantie exigée : le fantastique doit demeurer inexpliqué : il est le mystère.

## **2. Le fantastique dans les arts plastiques**

Précédemment nous avons vu que Caillois reprochait aux surréalistes de confondre le merveilleux et le mystère, ceci étant dû, pour une grande part, à leur désintéressement à l'égard de



toute explication. Caillois, quand à lui, distingue, dans le domaine de la littérature, le merveilleux du mystère, c'est-à-dire du fantastique, en caractérisant ce dernier par sa transgression des lois générales. En ce qui concerne le domaine des arts plastiques, le fantastique ne se révèle pas par une simple transposition des critères issus de ceux appliqués à la littérature. En effet, ces deux domaines, pour Caillois, différent considérablement par leurs temporalités : "les arts plastiques sont des arts de l'instantané, où tout est donné à voir d'un seul coup, tandis que les récits impliquent une succession d'événements, qui sortent l'un de l'autre d'une manière prévisible ou inattendue, mais qui, en tout cas, supposent une attente, un parcours qui achemine à un dénouement"(419). Ceci ne l'empêche pas de remarquer quelques convergences entre la littérature et la peinture fantastique. Le merveilleux des contes féériques se retrouve pour lui dans les tableaux de Jérôme Bosch aussi bien que dans ceux des surréalistes. Ils possèdent un dénominateur commun : ils proposent à l'esprit un univers irréel. Quelque chose les sépare pourtant : "la différence d'un enchantement spontané et d'un parti pris de déconcerter par la présentation d'un monde systématiquement insolite ou "à l'envers" (420). Par ailleurs, le fantastique littéraire se rapproche de celui qui se découvre dans la peinture quand celui-ci n'apparaît qu'à la suite d'une observation minutieuse. Ici, il n'est pas question d'être effrayé par la représentation de la mort ou par un quelconque revenant. Son chemin est plus insidieux, il a appris à rester secret, du moins caché : "Cette fois, l'ordre du discours a pour équivalent le temps qu'il fut nécessaire pour déchiffrer le tableau, pour y remarquer le détail inquiétant qui compromet la sérénité de la scène représentée, qui en annule ou en bafoue la réalité" (421).

C'est essentiellement dans son ouvrage *Au coeur du fantastique* (422) que Caillois applique sa réflexion au mystère dans les arts plastiques. Là encore, il constate qu'une grande confusion règne dans les ouvrages consacrés au fantastique (423). Il critique tout d'abord le mélange d'objets disparates, comme par

exemple des monnaies gauloises côtoyant un tableau de Jérôme Bosch et les masques nègres ceux des surréalistes. Caillois s'étonne "à quel point leurs auteurs acceptent aisément, pour ne pas dire paresseusement, d'être étonnés par les images qu'ils réunissent" (424). Il remarque aussi qu'il ne retrouve pas dans ces ouvrages les peintures que lui considère comme fantastiques. Il tente alors de préciser les conditions de l'apparition du fantastique dans les oeuvres d'art à savoir, "les mêmes conditions qui favorisent l'irruption dans la banalité quotidienne d'un insolite inquiétant, tenu d'abord pour impossible" (425). Comme il l'a fait pour la littérature, il s'applique à distinguer des catégories. Le fantastique tirant sa substance du mystère, Caillois va, dans un premier temps, s'attacher à identifier et à exclure les oeuvres qui n'en présentent que l'apparence : l'énigme déchiffrée, le mystère est détruit (426). Pour ce faire, Roger Caillois possède la faculté de ne pas se laisser éblouir facilement par ce dernier. Déjà jeune homme, il avait la volonté de résister aux charmes (427), il doit maintenant affronter le vertige du mystère qui a su si facilement séduire les surréalistes.

Caillois écarte les oeuvres qui lui semblent appartenir au "fantastique déclaré", c'est-à-dire celles où le fantastique est par trop évident. Dans cette catégorie, il réunit les tableaux de Bosch et ceux des surréalistes, certaines oeuvres d'inspiration religieuse véhiculant un enseignement sacré et les hiéroglyphes ainsi que les *Ars Memorandi* et les traités d'alchimie. Il subdivise le "fantastique déclaré" en trois catégories. D'abord, ce qu'il nomme le "fantastique de parti pris" : "c'est-à-dire les oeuvres d'art créées expressément pour surprendre, pour dérouter le spectateur par l'invention d'un univers imaginaire, féérique, où rien ne se présente ni ne se passe comme dans le monde réel" (428). Ce qui concerne les tableaux de Jérôme Bosch, à l'exception des *Noces de Cana*. Comme dans les contes merveilleux, les miracles et les transformations y tendent à constituer un ordre trop étranger à celui de l'homme : "ces merveilles accumulées finissent par constituer une cohérence; elles dérivent

d'un parti pris qui fait de la féerie une manière de norme; elles sont là par obligation, pour illustrer la loi d'un univers tout entier insolite" (429). Il en va de même selon lui pour certaines oeuvres de Brueghel, et plus nettement encore, pour les tableaux surréalistes qui semblent se complaire dans l'inintelligible, et ce, dans le but délibéré de surprendre : "devant les images qu'on n'ignore pas être faites pour provoquer l'étonnement, il n'est possible d'être étonné que par convention, presque par politesse" (430). Toutefois il prend la précaution de reconnaître que la présence répétitive et obsessionnelle de certains éléments dans les peintures surréalistes pourraient correspondre, mais à l'insu du peintre, à "un début de langage" (431). Les montres molles de Dali, les oiseaux de Ernst ou les mannequins de Chirico proposeraient alors "une cohérence cachée" (432). Malheureusement Caillois ne s'étend pas davantage sur ce point. Autre exemple de "parti pris", les oeuvres d'Arcimboldo et de Grandville ne sont, pour lui, que le résultat d'un jeu mécanique. Le premier compose des figures humaines en assemblant des éléments végétaux ou des poissons. Le second, inversant certaines données du réel, représente un monde où les animaux prennent la place de l'homme et réciproquement : le poisson ferre le pêcheur, le paysan traîne la charrue qui est tenue par les animaux. Caillois reconnaît volontiers que ce genre de procédé est "amusant" (433), mais il n'y reconnaît pas là la présence du fantastique. Parvenu à ce stade, Caillois dégage alors une des lois qui définissent le fantastique : "il faut au fantastique quelque chose d'involontaire, de subi, une interrogation inquiète non moins qu'inquiétante, surgie à l'improviste d'on ne sait quelles ténèbres, que son propre auteur fut obligé de prendre comme elle est venue et à laquelle il désirait parfois éperdument pouvoir donner réponse" (434).

A ce premier fantastique "volontaire et forcé", Caillois ajoute celui provenant d'un manque de connaissance et celui "d'institutions". Tout d'abord, Caillois ne se laisse pas surprendre par l'étrange qui peut paraître émaner des *Ars*

*Memorandi*, intitulés aussi *Ars Reminiscendi* ou *Ars Memoriae* (435). Il s'agit de recueils de gravures qui sont censées rappeler chacune un texte particulier. Chaque détail de la gravure doit refléter le "terme le plus remarquable d'un paragraphe différent de l'ouvrage qu'il s'agit de mémoriser" (436). Ainsi naissent des images composées grâce un assemblage d'éléments hétéroclites : clefs, sacs, ustensiles, fleurs, etc., ainsi que quelques luths qui aident à combler les vides. Celles-ci étaient destinées aux gens qui connaissaient le texte de référence. Bien sûr, à ceux qui l'ignoraient les images pouvaient paraître mystérieuses. Mais le mystère s'évanouissait dès que le texte était retrouvé. Et pour Caillois, même si celui-ci était définitivement perdu, le fantastique n'y était pas présent pour autant ou alors seulement "par contiguïté" (437).

Caillois élargit cette catégorie à toutes les représentations qui utilisent l'emblème afin d'exprimer un message. En effet, à l'instar des *Ars Memorandi*, les emblèmes, qui étaient à la mode au XVI<sup>e</sup> siècle, peuvent paraître fantastiques dès lors qu'ils sont séparés des devises, des sentences ou des quatrains qu'ils illustrent. Les traités d'alchimie trouvent ici aussi leur place pour une raison similaire. Le désir de transmuter le métal en or et d'atteindre la connaissance suprême rendaient nécessaire le secret et donc la création d'images ambiguës. Là encore, point de fantastique, pour Caillois, puisqu'il existe une explication à leur apparente bizarrerie : "il s'agit de communiquer des secrets qui ne doivent pas transparaître, qui peut-être n'existent pas, mais qu'il est nécessaire dans les deux cas de donner pour indubitables" (438).

Après avoir exclu le fantastique "entravé" (439) des représentations alchimistes, le "fantastique par contiguïté" (440) des *Ars Memorandi* et le "fantastique par métaphore" (441) des emblèmes, Caillois aborde les mystères des représentations mythologiques et religieuses. Mais ici la métaphore semble encore de mise : "l'image alors ne fait que remplacer ou illustrer un texte.

Elle dispense à l'initié une révélation ineffable. Elle lui propose une sorte de vision totale, instantanée, qui est censée échapper aux insuffisances du langage humain" (442), et Caillois se refuse à considérer ces formes comme vraiment fantastiques : "pour les fables des mythologies et pour les mystères des religions, je ne les crois certes pas en eux-mêmes sources suffisantes de l'intrusion fantastique, et ceci précisément parce que le merveilleux y est installé en droit divin et que tout y est par principe prodige ou miracle" (443). Sauf exception comme dans le cas des sorcières de Baldung Grien (444), qui, par leur apparence de femmes ordinaires, semblent contredire, voire dénaturer le sujet. Chez Gustave Moreau, c'est "l'abondance des pierreries et des parures" (445) qui lui paraissent étranges; il en va de même pour "la pompe et les cortèges" d'Antoine Caron (446); dans les gravures qui illustrent la nouvelle édition de 1619 des *Métamorphoses* d'Ovide (447), Caillois ressent le fantastique "non point dans le miracle des transformations même, mais dans le feston trop régulier des vagues, dans la sérénité des visages et la noblesse des attitudes" (448).

C'est aussi, les *Trois Maries* de Jacques Bellange (449) qui lui paraissent étrangement frivoles et les tenues des *Trois Parques* de René Boyvin d'Angers (450) dérisoires. La *Tentation de saint Antoine* par Patinir propose, quant à elle, en guise d'appât trois jeunes femmes distinguées au lieu des monstres et des femmes impudiques que l'on attend, et de plus, celle du centre tend une pomme au saint homme, "de sorte que le tableau paraît soudain un *Jugement de Pâris* inversé, où trois femmes, d'un commun accord, choisiraient le même homme" (451). On peut donc dire que, pour Caillois, le vrai fantastique dans les arts plastiques naît d'une contradiction soit dans le style, soit dans le sujet (452). C'est le cas dans une autre *Tentation de saint Antoine*, celle de Jan Gossaert (453), où l'ermite habite une grotte encadrée par deux somptueuses colonnes; ce décalage dans l'architecture est comme augmenté par le "calme absolu" de la scène qui ne peut que surprendre (454). De plus, la femme, semblable à une reine, n'a

rien de terrifiant si ce n'est un détail que l'on ne remarque pas tout de suite mais qui, une fois découvert, introduit l'angoisse : de sa robe dépasse une serre de rapace, le signe du démon. Caillois multiplia les exemples afin de bien montrer qu'il cherche un fantastique second, insidieux qui, lorsqu'il surgit, vient troubler l'ordre représenté : "Sur les prodiges de la mythologie, sur les mystères de la religion, est venue se greffer, tout comme sur la simple réalité, une présence seconde, étrangère à leur monde et qui y introduit comme en fraude un prodige plus intime, un mystère plus secret" (455).

Dans sa traque, Caillois en vient à consulter les ouvrages scientifiques. Là aussi le fantastique peut soudain faire irruption malgré le sérieux que l'on peut attendre de leurs auteurs. Et c'est justement la bonne foi et le souci d'exactitude de ceux-ci qui garantissent, aux yeux de Caillois, la présence du véritable fantastique qui émane de certaines planches anatomiques. Il s'agit-là en particulier des illustrations des anciens ouvrages de médecine et de chirurgie édités entre le XVIème et le XVIIIè siècle, et plus précisément celles représentant des écorchés et des squelettes. Caillois fait remarquer que toute fantaisie était absolument exclue de ces dessins censés guider le scalpel dans la chair humaine. Pourtant, le fantastique parvient à s'y glisser. Roger Caillois prend pour premier exemple (456) une gravure sur bois d'un ouvrage de Mandino de Luzzi [1532] qui représente un homme debout entrain de déchirer la peau de son torse afin de nous montrer la place de son coeur. Le fantastique ici provient pour lui du contraste entre l'action de cet homme et son attitude. En effet, malgré la fatale mutilation qu'il s'inflige, il ne paraît rien ressentir. Dans une oeuvre de Julius Casserius [1627], Caillois s'intéresse à un autre personnage qui, lui, est en train de relever la peau de son abdomen et qui paraît aussi curieux que le lecteur de découvrir ses intestins. Là encore la scène est paisible alors que la douleur devrait la rendre tragique. Caillois retrouve cette attitude paradoxale dans *Le Jugement dernier* de Michel-Ange (457) où Saint Barthélémy brandit sa propre peau sur



\* Julius CASSERIUS. *Tabulae anatomicae*. Venise, E. Deuchinus, 1627.



laquelle apparaît le visage du peintre. Mais ici, note-t-il, le fantastique s'estompe devant le miracle : une nouvelle peau lui est repoussée.

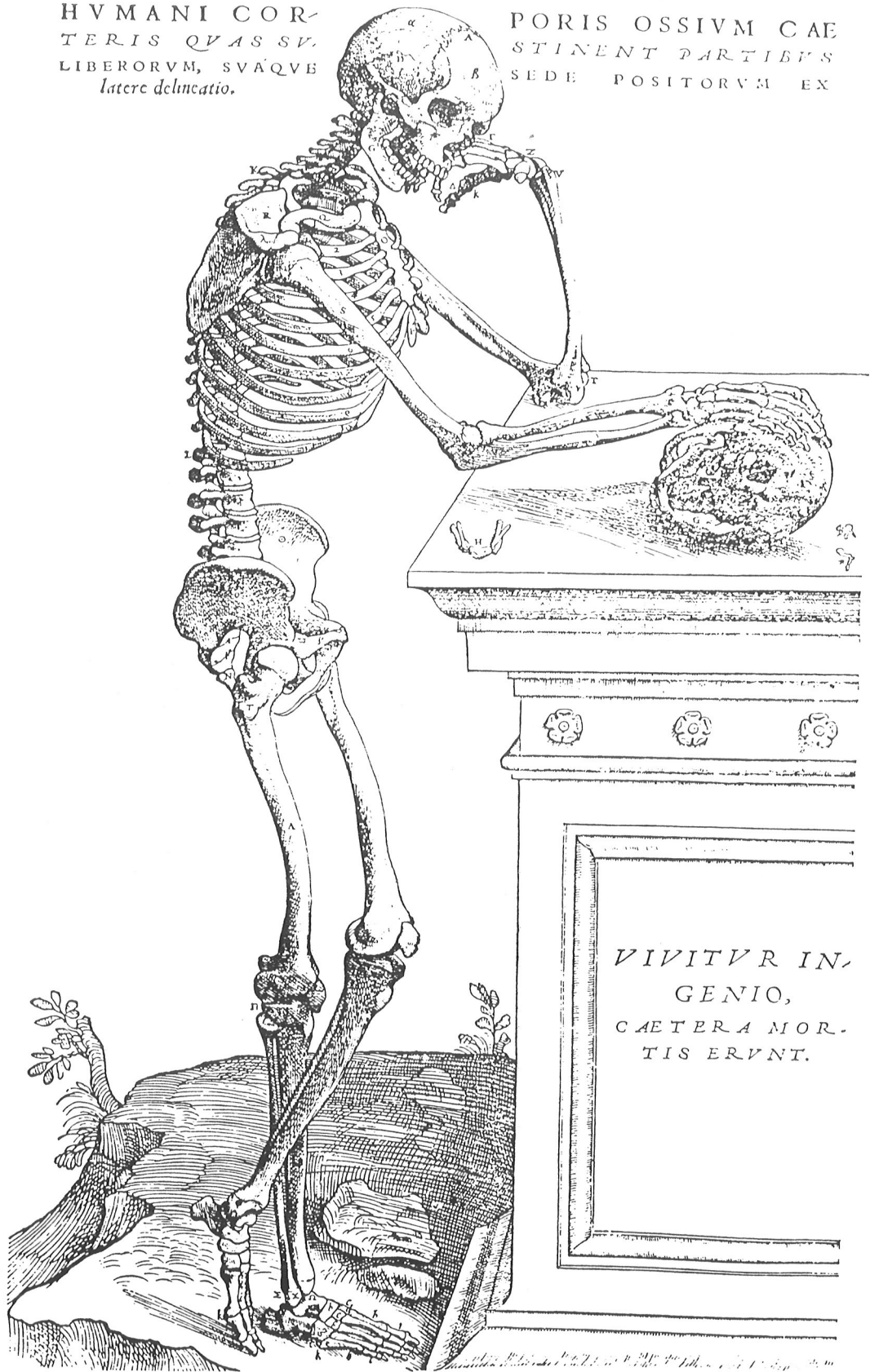
Les squelettes eux aussi lui paraissent parfois très étranges et d'abord ceux que l'on trouve dans certaines illustrations, souvent attribuées au Titien (458), de la *Fabrica* de Vésale [1543]. Ils y sont représentés dans diverses postures. L'un, accoudé sur une tombe, semble réfléchir au trépas, un autre est en train de se reposer, appuyé sur une bêche, comme le ferait un homme bien portant, un troisième enfin prend l'air "aussi soucieux que peut l'être un vivant, quand il pense que seule la mort pourrait le délivrer de ses soucis" (459). Ceux de Bernard Siegfried Albinus [1747] lui semblent, quant à eux, avoir des allures trop nobles pour des squelettes. Ainsi Caillois nous fait parcourir ces nombreuses illustrations où l'inadmissible se mêle au sérieux de l'investigation. On pourrait croire que ces squelettes et ces écorchés défient les lois de la nature et "s'appliquent à démontrer l'inanité de la mort" (460). Aucun ne souffre et tous paraissent plein de vie. Pour Caillois le fantastique apparaît bien davantage dans ces gravures que dans les tableaux de Jérôme Bosch : "il surgit d'une contradiction qui porte sur la nature même de la vie et qui n'obtient rien de moins que paraître abolir momentanément, par vain, mais troublant prestige, la frontière qui la sépare de la mort" (461).

Il peut être également découvert dans les illustrations des ouvrages qui relatent des expéditions lointaines. L'objectivité du graveur, dont le rôle se borne à mettre en image certains passages du récit, semble en effet préserver ces images de tout fantastique volontaire. Pourtant on peut y être surpris par certains anachronismes que Caillois trouve, pour sa part, non pas saugrenus, mais terrifiants. Tel est le cas pour l'une des planches de Bénard dans *Les Voyages du Capitaine Cook* qui représente une jeune femme à l'allure d'une Grecque de l'Antiquité pleurant un mort allongé près d'elle. A la droite du tableau, apparaît un homme masqué dans

ANDREAE VESALII BRUXELLENSIS

HUMANI COR-  
TERIS QUAS SV-  
LIBERORVM, SVAQVE  
*latere delineatio.*

PORIS OSSIVM CAE-  
STINENT PARTIBVS  
SEDE POSITORVM EX



\* André VÉSALE. *De humani corporis fabrica*. Bâle, J. Oporinus, 1543.  
Squelette méditant.

ce décor de cocottiers et de bananiers. Cette scène, censée se dérouler à Tahiti vers la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, procura à Caillois une "intense impression d'horreur surnaturelle" (462).

Roger Caillois se sert donc de tous ces exemples pour nous montrer que des images fantastiques peuvent surgir dans la tentative même de description de la réalité et que, parce que précisément le dessinateur n'a pour unique but que le compte rendu le plus objectif, il en vient à créer le plus pur mystère. Malheureusement ce "fantastique de conjecture et d'investigation" (463) disparaît au XVIII<sup>ème</sup> siècle avec les progrès de la science positive.

Au plus loin du "Fantastique déclaré", Caillois regroupe les oeuvres qui lui semblent appartenir au "fantastique par rapport au fantastique". Celui-ci se trouve particulièrement bien révélé dans *La Descente à la Cave* du pseudo Félix Chrestien ou de Jean Gourmont suivant les attributions (464). La scène peut paraître au premier abord anodine : elle représente des personnages qui manient des barriques dans le but évident de les ranger au sous-sol. Mais, en y regardant de plus près, Caillois remarque que les beaux vêtements qu'ils portent ne correspondent pas à leur tâches; et que la lumière qui éclaire cet intérieur n'émane d'aucune source compréhensible : "jamais ou rarement besogne si ordinaire, ici publique et clandestine à la fois, ne prit cette couleur de mystère, de délit, quasi de messe noire, en tout cas de cérémonie contestée" (465). *Les Noces de Cana* également en sont un remarquable exemple, elles, l'unique retenu par Caillois d'un tableau de Jérôme Bosch (466). Là encore le sujet paraît aller de soi, sauf que, peu à peu, certains détails troublants apparaissent à l'observation : la taille du Christ semble réduite, la table est vide alors qu'elle est entourée de nombreux convives, un homme guette à la fenêtre, il inquiet, un musicien paraît chevaucher un tapis volant, etc,... "et surtout, cette étagère du fond chargée de bibelots inexplicables, sur lesquels un démonstrateur muni d'une baguette cherche visiblement à attirer l'attention. Il

désigne au milieu de la rangée du bas un objet qu'on interprète comme un sein fendu terminé par deux lèvres entrouvertes, mamelle, sexe et sillon, qui nourrit et qui engendre" (467).

Pour Roger Caillois, le vrai fantastique de ces tableaux semble trouver sa source dans la puissance de l'ambiguïté (468). Tel est aussi le cas des allégories de *Vénus* et de la *Vérité* de Giovanni Bellini (469) dont l'étrange émane de "l'écart délibérément maintenue, sinon dilaté, entre le message et le symbole" (470). Du même artiste, *Les Ames du Purgatoire* (471), appelé aussi *L'Allégorie du Purgatoire* (472) ou, plus souvent, *Allégorie Sacrée* (473), est considéré par Caillois comme "un des chefs-d'oeuvre majeurs de l'art fantastique" (474). Il y ressent un contraste entre l'"atmosphère de douceur solennelle, crépusculaire, qui annule tout pathétique, ou du moins l'estompe, l'éloigne" et certains "détails dramatiques" (475). D'une part, la plupart des personnages paraissent calmes : quatre enfants sont près d'un pommier de petite taille, ils ont l'air plutôt sages; les adultes, quant à eux, soit prient, soit ont une attitude sereine, et même le personnage qui brandit une épée, semble davantage la promener avec respect que vouloir menacer "le More enturbanné qui se retire à pas lents" (476). D'autre part, un jeune homme fier se tient debout bien qu'il ait reçu une flèche dans la poitrine et une autre dans le genou. Il ne montre étrangement aucun signe de douleur. Personne ne semble s'inquiéter de son état, sauf peut-être cet homme avec lequel il échange un regard qui, pour Caillois, "amorce une tension ou trahit un reste de drame, dans une atmosphère toute d'insouciance pour les enfans ou de supplication pieuse pour les adultes" (477).

Malgré les nombreuses exégèses que ce tableau provoqua, aucune ne satisfait vraiment Caillois. Après leurs lectures, le mystère de la toile reste intact. Il va même jusqu'à considérer que chaque nouvelle explication ne sera au mieux qu'"une autre anecdote (...), toujours possible, plus satisfaisante peut-être" (478), mais toujours incomplète. Comment en effet résoudre le



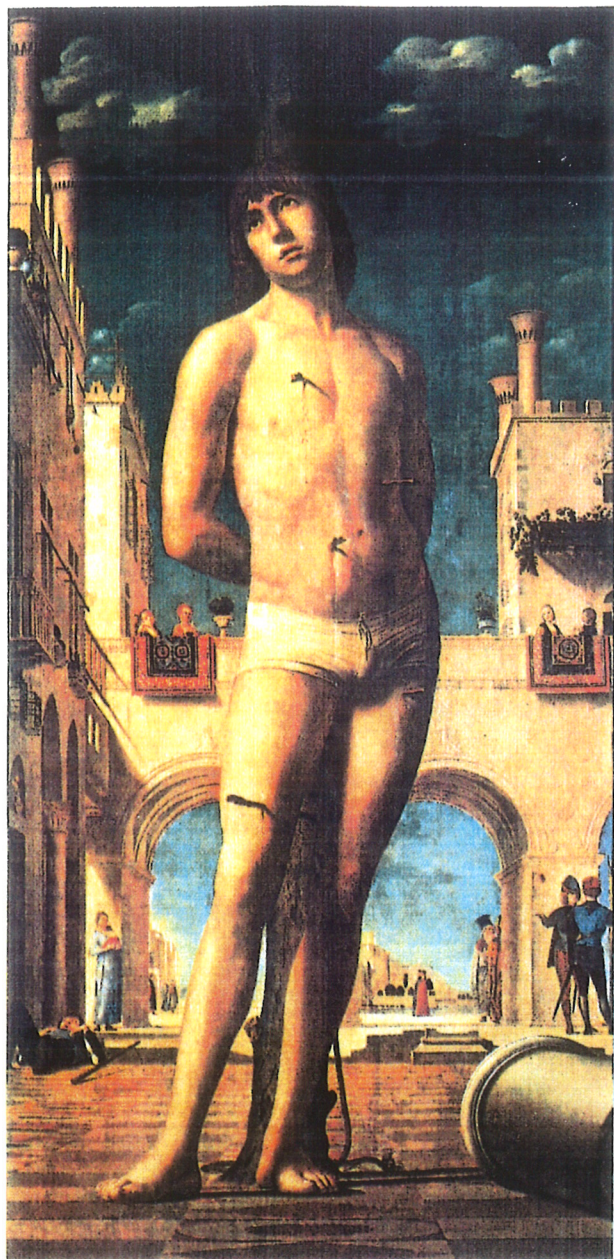


Giovanni Bellini (1426-1516), Les Ames du Purgatoire ou Allégorie sacrée

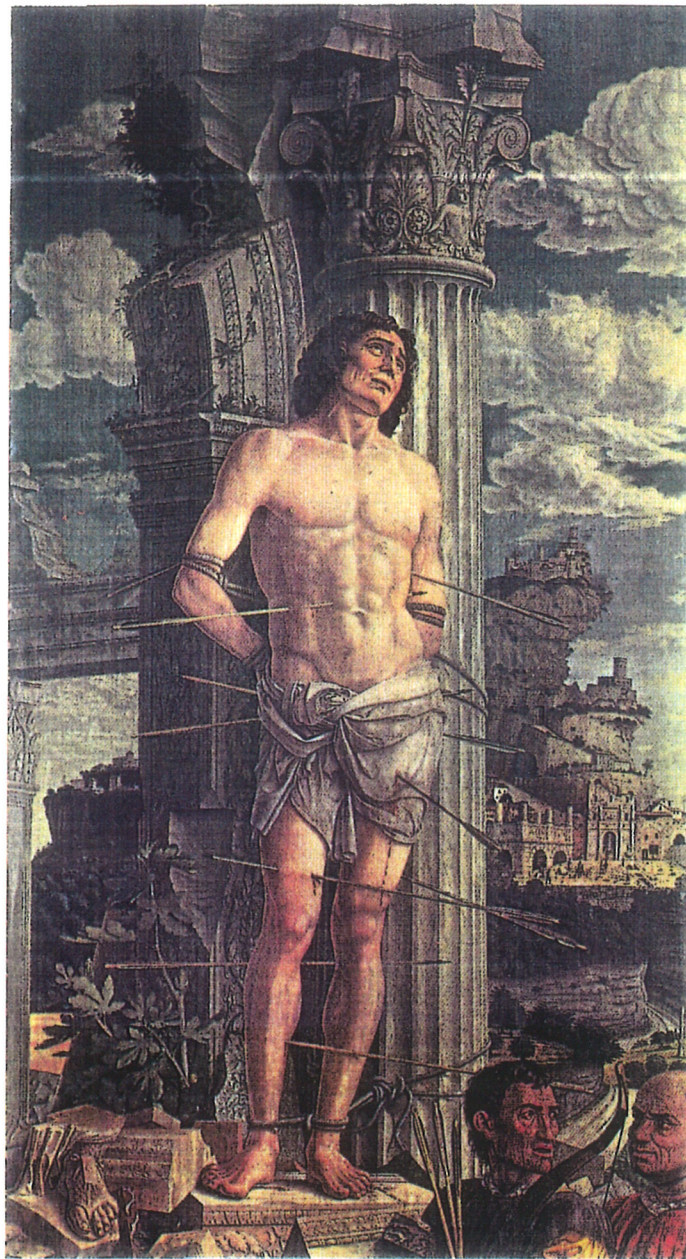


mystère de ce tableau "qui n'est pas discours et qui n'est pas peinture, puisqu'il n'est ni toute signification ni toute sensualité" (479) ? D'autres, au contraire, même s'ils sont d'accord avec cette approche de Caillois, considèrent que la donnée historique et culturelle parvient aisément à éclairer ce que Caillois considère comme inexplicable (480). Il a été également suggéré que ce tableau ne fait qu'illustrer un poème de Guillaume de Deguilleville (481). Si donc, on parvient ainsi à l'expliquer, ce tableau ne peut plus être considéré, d'après la définition même de Caillois, comme étant authentiquement fantastique. On pourrait même aller jusqu'à oser prétendre que les arguments de Caillois en faveur d'un fantastique exemplaire ne sont pas dans cette toile des plus convaincants. En effet, les scènes religieuses représentent souvent des contrastes d'attitudes. Le saint Sébastien de Mantegna (482) vaut bien, de ce point de vue, celui de Bellini : la douleur y est tout autant absente du visage, elle paraît être remplacée par une immense tristesse; encore est-il que les oeuvres de Mantegna peuvent être considérées comme étant fantastiques d'une autre façon puisque, à leur sujet, on parle d' "inquiétude spatiale" (483). Qui plus est, aucun des personnages qui se tiennent autour du saint Sébastien de Antonello de Messine(484) ne paraissent s'inquiéter du malheureux transpercé de toutes parts et il est vrai que lui aussi ne paraît pas souffrir. Le plus curieux c'est que Caillois en appelle à la qualité plastique du tableau de Bellini pour en défendre le mystère. Il nous dit que cette toile fut désignée comme "un des plus beaux paysages que l'art ait jamais produits comme décor" (485). Il ajoute même que Degas dut en reconnaître les "vertus purement picturales pour qu'[il] ait pris la peine d'en peindre une copie libre" (486).

Comme nous le montre son étude de l' *Allégorie Sacrée*, les exemples de Caillois n'ont pas tous la même force de persuasion. C'est ce qui se passe aussi avec *Les Deux Ambassadeurs* de Hans Holbein (487). Roger Caillois considérerait ce tableau comme étant un des rares exemples d'anamorphoses relevant du fantastique et



Antonello de Messine  
*Saint Sébastien*  
1476



Mantegna  
*Saint Sébastien*  
1480



non de la fantaisie. Il nous semble qu'il accorde ainsi à Holbein ce qu'il refuse à Bosch et aux surréalistes. Dans les oeuvres de ces derniers, comme nous l'avons déjà souligné, Caillois ne voit la présence d'aucun fantastique puisque soit elles cherchent volontairement à surprendre, soit elles ne sont que le résultat d'un procédé mécanique. Or, il est impossible de prétendre que Holbein n'a pas fait exprès de peindre cette tête de mort et ce précisément dans le but de surprendre. Ce qui est vrai par contre c'est que cette oeuvre, même lorsqu'on y a découvert le crâne, garde tout son mystère.

On est amené alors à se poser la question, et c'est ce que fait aussi Caillois, de la qualité de l'oeuvre : "elle agit en particulier chaque fois que l'impression de fantastique se dégage d'un tableau où rien ne paraît d'abord capable de la provoquer, quand elle semble sourdre à l'insu de l'auteur et comme malgré lui, et sans que le spectateur, de son côté, puisse reconnaître ce qui cause son malaise ou son désarroi" (488). Dès lors, puisque Caillois reconnaît cette vertu dans l'oeuvre du peintre, il paraîtrait raisonnable d'envisager que son sentiment de fantastique dépende de la qualité picturale, ce qui reviendrait à dire que le mystère est spécifique à l'art. La notion de fantastique vrai serait donc une autre façon pour désigner l'art, ou plus exactement peut-être, la propriété d'un art à son meilleur moment (489).

Mais Caillois refusait une telle explication (490). Au contraire, il paraissait tenir à ce que le fantastique puisse apparaître partout, sans exception; sinon, semble-t-il, il ne pourrait plus être considéré comme étant une donnée de l'univers capable de révéler la dimension cosmique dans l'humain (491). Caillois en effet revendiquait (492) le fait que l'oeuvre d'un "très mauvais" peintre (493), comme l'était Evariste Vital Luminais, pouvait être qualifiée de "hautement fantastique" (494). Il prit, pour exemple, sa toile intitulée *Les Enervés de Jumièges* qu'il découvrait, alors qu'il était encore enfant, en consultant

les pages sépia du *Petit Larousse illustré* (495). La scène représente "deux jeunes suppliciés royaux étendus côte à côte sur le radeau à la dérive" (496). Roger Caillois n'y reconnaît aucune qualité picturale mais n'en éprouve pas moins devant ce tableau "une impression d'horreur" (497). C'est la meilleure preuve pour lui que le fantastique est un élément autonome : il ne dépend "ni de l'intention du peintre ni du sujet du tableau" (498) ni du talent de l'artiste.

Mais analysons de plus près les propos tenus par Caillois au sujet des *Enervés de Jumièges*. Apparemment ce qui lui semble le plus solliciter le sentiment de l'étrange dans ce tableau provient de son titre et plus précisément du "contresens sur le mot *énervé*" (499). En effet, cet intitulé contraste fortement avec l'attitude très calme des personnages. Caillois avoue que l'intérêt qu'il porte à cette toile provient essentiellement de ce divorce entre l'image et le titre (500). Ce qui nous surprend c'est que Caillois nous explique très clairement par la suite que cette scène représente "une péripétie saisissante de l'histoire mérovingienne" (501) et que les "deux jeunes princes" (502) sont bien à proprement parlé "énervés" puisque ici ce terme doit être pris dans son ancienne acception, c'est-à-dire qu'on leur a coupé les nerfs des jarrets (énervation) afin qu'ils ne puissent plus monter à cheval et donc, en aucun cas, devenir roi (503). Caillois lui-même d'ailleurs reconnaît à demi-mot que le fantastique de ce tableau s'estomperait en présence de la donnée historique. Ce qui, si l'on s'en tient à sa définition, paraît évident puisqu'il exclue du fantastique les oeuvres qui proviennent d'"une donnée familière au peintre, mais étrangère aux connaissances de l'observateur" (504). Et Caillois ajoute : "c'est un peu ce qui se produit pour les *Enervés de Jumièges*, avant que le spectateur ne s'informe" (505).

Et pourtant malgré tout, Caillois "persiste à reconnaître la marque du vrai mystère" (506) dans ce tableau de Luminais. Dépasant la question du sujet et du titre, il en vient pour cela à considérer l'espace propre au tableau : "l'atmosphère de

stupeur, de lourdeur, de lenteur, de fatalité, qui vient de la dérive sur le bord de la Seine, avec l'impression de tombeau que donne le radeau, il y a même une petite flamme dans une lanterne qui est accrochée là, et l'impression de désespérance que donne l'ensemble du tableau, j'ai eu l'occasion de le constater par des enquêtes que j'ai faites, presque inmanquablement une impression d'horreur" (507). Il n'est plus question ici d'un fantastique provenant du couple titre/sujet mais de l'oeuvre elle-même. Que doit-on penser quand Caillois déclare que peu lui importe l'art du peintre (508) alors qu'il paraît s'extasier sur le résultat que celui-ci a obtenu ? De plus, il convient que ce "je ne sais quoi d'irrémissible et d'opprimant qui se dégage de la toile lui confère une vertu singulière qui la sauve de sa médiocrité" (509). D'où vient alors le sentiment de l'étrange si ce n'est de l'oeuvre elle-même, c'est-à-dire de sa qualité en réalité picturale dont Caillois vient de reconnaître en quelque sorte la vertu ?

Par sa conception du fantastique dans l'art, Caillois ne bute-t-il pas d'une façon symptomatique sur l'art lui-même. Que ce soit avec Bellini ou Holbein et même avec Luminais qui après tout a peut-être, bien que "mauvais peintre", réussi là un bon tableau, Caillois paraît refuser aux arts plastiques ce qu'il accorde volontiers à l'art poétique : le "mystère comme l'un des éléments essentiels du sortilège" (510). Nous sommes donc amenés à nous demander pourquoi Roger Caillois admet que les pouvoirs de la poésie proviennent directement du mystère, sans passer nécessairement par le fantastique, et que, par contre, l'étrange qui émane des arts plastiques ne peut quant à lui qu'être inmanquablement qualifié de fantastique. En outre, il est troublant de constater que Caillois trouve, dans l'*Allégorie du Purgatoire* de Bellini, un fantastique "consubstantiel" (511) qui correspond exactement à son critère de la perfection poétique : "être en même temps immuable et inépuisable" (512). Puisque Caillois reconnaît que les arts plastiques et la poésie peuvent éventuellement être aussi proches l'un de l'autre, pourquoi alors son analyse est-elle si différente lorsqu'il s'agit de traiter de leurs mystères

récioproques ? La cause en serait-elle à rechercher dans sa "complicité silencieuse" avec la poésie ou bien plus profondément dans le fait qu'il semble préférer par dessus tout entrer en contact avec le mystère à travers les objets (513) ?

Déjà enfant, il était impressionné par leurs formes, -il est à noter qu'il a appris à lire relativement tard (514) -, et en particulier, il le fut par celle d'un mousqueton : "ce qui m'avait frappé, ce fut d'abord sa ressemblance avec une cuillère et puis avec un os de cuisse de lapin. Je ne comprenais pas, cela m'étonnait" (515). Ensuite, ce fut un peu de mercure, "sans contrainte, fugitif, brillant et insaisissable" (516), découvert au lycée qui le fascina. Bien plus tard ce fut un couperet tibétain et le masque d'escrime allemand, et tant d'autres objets qui, à chaque fois, lui permettaient de mettre "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. Mais le plaisir restait du moins acquis" (517). Le plaisir, c'est là qu'il l'éprouvait au contact de la forme de l'objet et celui-ci était d'ailleurs davantage tactile que rétinien : "Plaisir (...) de le tater, d'en éprouver le poids, la matière, la température, les courbes ou les arêtes, en un mot l'apprécier par toutes les sensations annexes du tact, qui sont variées et subtiles" (518). Il ne néglige pas complètement pour autant "les ressources de la vue" mais il les considère "ni aussi nombreuses ni aussi sensuelles" (519).

Aussi peut-on comprendre que lorsqu'il aborde le fantastique dans les arts plastiques, il a tendance à appréhender une oeuvre en tant qu'objet : "l'essentiel est qu'il fournisse un appât à l'imagination. Peu importe la nature du leurre" (520); et il reconnaît très explicitement : "je me suis d'instinct accroché aux objets que le hasard mettait sur mon chemin, comme aux rares tableaux et aux rares poèmes qu'un mystère que je ne parvenais pas à réduire, me faisait appareiller aux objets plutôt qu'à la peinture et à la poésie" (521). Il précise même que lorsque ses



"objets-sorcières", comme il aimait à les appeler, se confondent avec certaines oeuvres d'art, il en ressent une sorte de gêne (522) : "chemin faisant, j'ai eu l'occasion de souligner leur indépendance mutuelle et d'insister sur le fait qu'ils n'étaient nullement assimilables, tout au contraire, à des oeuvres d'art et qu'ils souffraient même de la confusion, lorsqu'elle se produisait" (523).

Ainsi, Roger Caillois semble toujours éprouver une sorte de crainte de l'art et de la beauté qui "s'oppose à l'attrait anarchique, sans répondant d'aucune sorte, que leur accorde la seule imagination et qui est celui [qu'il a] été amené à reconnaître comme la marque spécifique des objets dont [il a] subi l'enchantement" (524). Le statut de l'objet paraît donc lui procurer un refuge en lui permettant de maintenir sa distance vis-à-vis de l'art. Déjà, à l'époque du Collège de Sociologie, nous l'avons vu, il refusait le plaisir que pouvait procurer les oeuvres d'art tant il craignait de s'y perdre. Maintenant, dans la même logique, il refuse à l'art d'être par essence un véhicule du mystère.