

IV / RECONNAISSANCE ET DISSYMETRIE

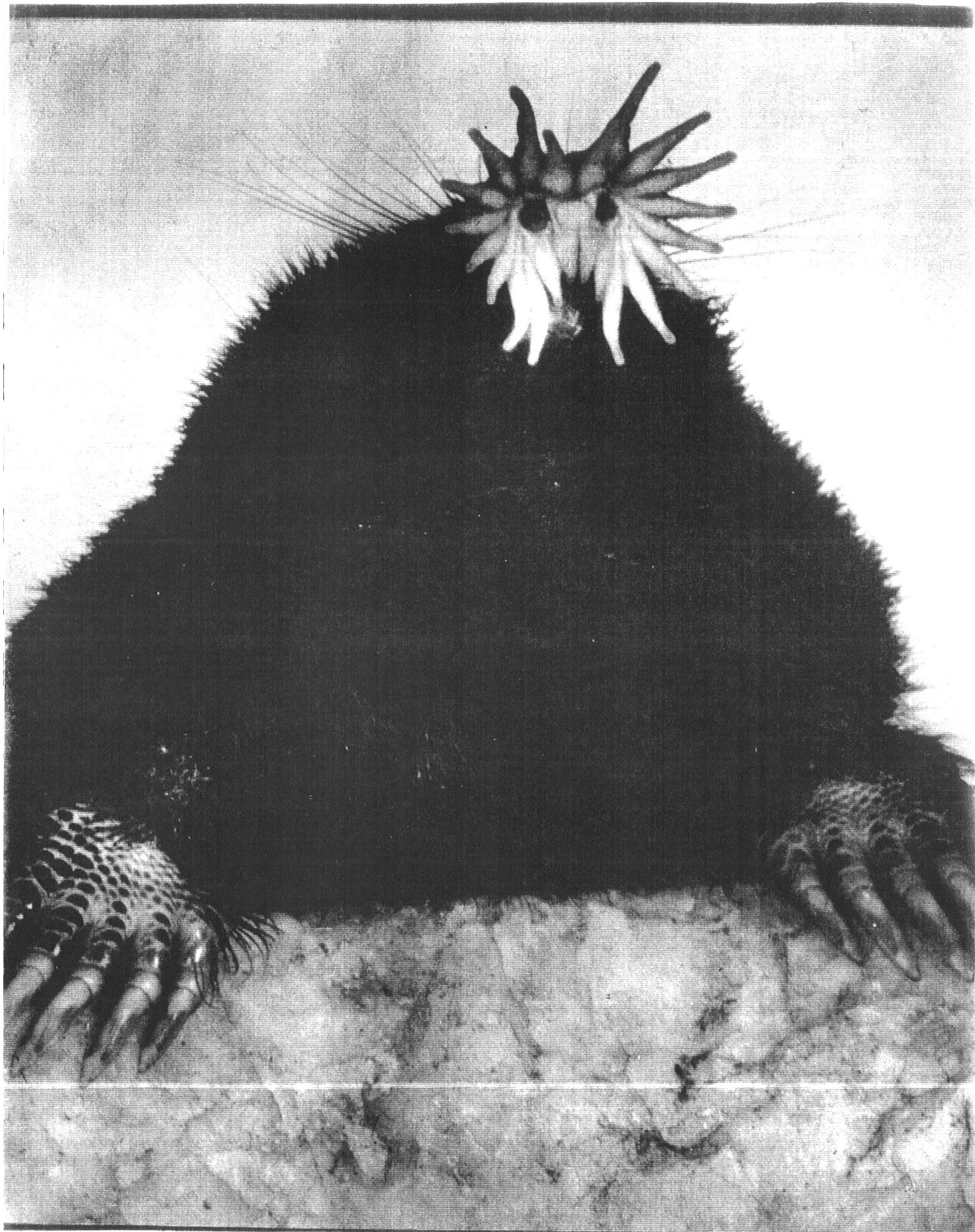
"Il se peut que l'univers soit inextricable mais il est nécessaire de penser qu'il peut être démêlé. Autrement penser n'aurait aucun sens."

Roger Caillois (525)

A / Approches et regards sur la nature

1. Approches de la nature

Roger Caillois peut être qualifié d'"authentique naturaliste" (526) étant donné l'intérêt qu'il montra aussi bien à la minéralogie et à la botanique qu'à la zoologie (527). Il portait, de son propre aveu, un "intérêt passionné" (528) pour le règne animal. Encore faut-il préciser qu'il s'intéressait surtout aux animaux capables de mimétisme ainsi qu'à ceux qui lui suggéraient la présence du fantastique dans la nature : la mante religieuse, le fulgore porte-lanterne, la *Cyclocosmia truncata*, cette araignée de Floride qui présente sur son abdomen "le masque épais et impassible des féroces divinités mexicaines" (529), un hibou blanc, la pieuvre, la tortue marine *Caretta caretta gigas* dont la carapace représente un aigle, la taupe au nez étoilé ou *Condylura*, le narval (530). Ses choix se portaient essentiellement sur des animaux plutôt antipathiques par leur aspect ou par leur mœurs, exceptés les papillons qui sont aussi des animaux mimétiques et qui, s'ils ravissent toujours l'homme, peuvent par contre effrayer certains prédateurs grâce à leurs ocelles. L'attrait de Roger Caillois pour ces animaux étranges, voire terrifiants, est



Condylura, Taupe au nez étoilé, Amérique du Nord.

révélateur de sa préférence pour "la face nocturne" (531) de la nature. En effet, il se désintéressa, dans ses écrits en tout cas, de tout animal trop proche de l'homme (532) comme s'il lui fallait nécessairement un élément de l'univers étranger au règne de celui-ci afin de stimuler son imagination.

De même, dans le règne végétal, Roger Caillois choisit ce qui lui semble appartenir au domaine du fantastique. Tel est le cas, par exemple, de la mandragore aussi bien que du dragonnier, qui a un pouvoir de fécondité exceptionnel, ainsi que du banyan, cette liane qui, à partir d'une unique souche, peut recouvrir une forêt entière (533). Caillois admirait aussi un autre aspect du végétal : sa capacité de lutte contre l'hostilité du milieu. Il était émerveillé lorsqu'il rencontrait en haute montagne quelque saxiphrage accrochée à la roche et résistant continuellement au froid des glaciers (534). *L'Aile froide*, écrit en 1938, décrit le vent provenant de ce glacier lorsqu'il se glisse dans la vallée et surprend l'homme dans sa tiédeur : "l'homme aspire malgré lui l'air glacial et raréfié des cimes et s'en trouve lavé, puissant et comme neuf, inquiet de ce frisson qu'il sent implacable et séduit par cette pureté, cette noblesse, ce vertige - le froid" (535). Paru la même année, *L'Aridité* que l'homme rencontre parfois dans la nature, servit à Caillois de métaphore pour l'éthique qu'il revendiquait alors : "Il semble que, dans la nature comme dans l'esprit, l'aridité sache seule donner à l'âme ses extrêmes bonheurs (...). Comme les gorges malades, l'esprit a des végétations dont il se doit guérir" (536). Ce penchant pour les étendues désertes reflète bien l'austérité du Collège de Sociologie et le combat du saxifrage semble donner à Caillois un exemple parfait de ce que la volonté de survie peut réaliser. Peut-être trouva-t-il là ce qu'il espérait ailleurs du clerc ?

C'est notamment au Brésil qu'il découvrit la puissance du végétal. Elle lui semblait être partout : dans la forêt amazonienne, où elle atteignait son paroxysme, et jusque dans les villes où elle surgissait entre les pavés. Caillois se disait

terrifié devant un tel déploiement d'énergie (537) : "je me souviens de mes premières impressions devant l'immense et comme invincible réserve de forces femelles, à la fois passives, surnoises et voraces. Un déchaînement lent et silencieux qui me fit peur" (538). Caillois éprouvait une sorte de répulsion devant ces formes proliférantes (539), devant ce désordre qui lui semblait baigner dans un excès de chlorophylle plus dévastateur que la pollution. Il était surtout troublé par la féminité de la nature : "je pris un durable plaisir à déployer, avec les délicatesses qu'elle exige, la lingerie écarlate si soigneusement chiffonnée des coquelicots, après avoir forcé et disjoint, devançant l'heure, les deux sépales, incurvés, velus et verts, pirogues ajustées qui forment son écrin (...). En revanche, je n'aurais pas osé toucher les cylindres à clapet de certaines plantes carnivores ni, chez d'autres, les muqueuses roses et luisantes de feuilles au bord épineux, prêtes à se refermer au moindre contact comme des vulves gluantes et barbelées" (540).

Il préférait de beaucoup la végétation quand celle-ci était dominée par l'homme. Soit chez le fleuriste, où il se plaisait à dénicher les "embellies de l'âme" (541), soit dans les jardins botaniques qu'il aimait visiter lors de ses voyages (542). Il rendit hommage au jardinier qui "doit calculer avec la fertilité de l'humus, avec le cycle des saisons, avec le régime des pluies, la date des semailles, les rythmes de croissance et de floraison, avec les milles traîtrises de l'écologie" (543). A la différence du peintre ou du joaillier, celui qui compose un jardin se doit de contrôler des substances vivantes et l'influence des climats réduit ses possibilités; là réside la difficulté. Contrairement à l'artiste qui vient ajouter "un ouvrage aux données de l'univers", le jardinier "transforme en ouvrage un arpent de la nature"(544) : jardins français, parc anglais, la Renaissance italienne et ses labyrinthes d'ifs et de cyprès, jardins chinois qui rassemblent les essences de l'univers. Mais la préférence de Caillois allait sans doute aux jardins zen qui délimitent "de brèves étendues de

pierres et de sable où rien n'est admis que d'immortel et d'où par paradoxe les végétaux sont bannis : il s'agit d'apprivoiser l'âme à la sérénité, qui est contemplation heureuse du néant" (545).

Sa prédilection allait en fin de compte à la matière ligneuse détruite quand elle rejoignait le règne minéral (546). Trois textes, *Pierres*, *L'Ecriture des pierres* et *Pierres réfléchies* (547), allaient naître de cette passion. Bien davantage que les jardins et les forêts tropicales, les pierres le feront réfléchir autant sur l'esthétique que sur la position de l'homme dans l'univers et sur la nature elle-même. Roger Caillois développera même à leur contact une "mystique matérialiste" : "les pierres furent pour moi le point de départ de ces randonnées immobiles par nature et quasi initiatiques" (548) .

Certains animaux, comme le fulgore porte-lanterne dont la protubérance frontale ressemble à "un mufle de crocodile" (549), avaient révélé à Caillois l'existence de métaphores naturelles. L'analyse du mimétisme animal lui avait fait supposer que "le répertoire des apparences terrifiantes est limité et valable pour tous les êtres" (550). Sa méditation sur les pierres, quant à elle, le rapprochait davantage de la métaphore poétique dont il s'était jusque-là méfié. Quand il rencontra Saint John-Perse, il découvrait en lui "le poète de la première époque totale" (551) et surtout l'homme qui élevait enfin la poésie au rang de "science de l'univers sensible" (552).

Caillois, constamment enclin à la taxinomie des éléments de l'univers ainsi qu'à la recherche de la continuité entre les faits humains et la nature, fut émerveillé par la Table de Mendeleïev. La science lui révélait que toute chose dans l'univers est constituée d'un nombre restreint et défini d'éléments chimiques : "je ne suis ni géomètre ni chimiste. Rien pourtant ne m'a frappé autant que ces leçons de rigueur proposées comme secrètement par les lois de la pensée et par celles de la nature" (553). Cette découverte, "centrale en son oeuvre" (554), ordonnait enfin cette nature que

Caillois avait cru dominée par la confusion. Il l'avait imaginée libre et désordonnée, il la voyait maintenant soumise à des lois rigoureuses : "le monde n'est pas une sylve inextricable et confuse, mais une forêt de colonnes dont les alignements rythmés répercutent le même message : la prééminence, sous le vacarme général, d'une architecture dépouillée" (555).

2. Théorie de la genèse des formes

En 1965, Roger Caillois écrit que "les apparences présentées par la nature sont pratiquement innombrables, il n'en va pas de même des structures qui les soutiennent" (556). Il s'attache alors à classifier les formes existantes selon quatre catégories d'après leur origine. La première, il l'intitule accident; elle regroupe toutes les formes naturelles qui subissent les multiples hasards et les forces concurrentes de la nature. Il peut s'agir aussi bien des nuages, des cascades, des flammes que des pierres : "A cette première sorte de formes, il convient d'assigner l'accident pour origine, encore que je sache parfaitement qu'elles doivent leur aspect à un tumulte de déterminismes despotiques. Mais, précisément, ce tumulte est accidentel, qui fut, dès le début, déterminant" (557). La seconde catégorie regroupe les différentes formes nées de la vie organique et de son évolution. De la semence à l'arbre, de la graine à la fleur, de la moindre cellule poussée à son paroxysme ; toutes ces formes évolutives sont définies "par le phénomène de la croissance, c'est-à-dire par un développement qui respecte la silhouette primitive" (558). La troisième catégorie intègre toutes celles qui ont pour origine un dessein, une intention. Elle réunit les produits de la technique, les oeuvres d'art et les constructions réalisées par des animaux : "Elles répondent à un projet" (559). Nous nous contenterons pour le moment de souligner la rencontre, dans cette catégorie, du travail de l'artiste et de celui de l'animal. Nous ne manquerons pas d'y revenir. Son souci de la précision lui impose de reconnaître un quatrième et dernier groupe, celui qui concerne certaines formes

manufacturées. Celles où plus rien n'est à inventer, qui ont eu pour origine un projet, mais qui désormais sortent d'une machine : "Quand l'empreinte est prise et le moule fabriqué, imagination et adresse cessent d'être requises" (560). L'efficacité de cette répartition des formes de la nature nous confirme une fois de plus l'aisance de Roger Caillois en matière de taxinomie. André Chastel, lui rendant hommage, souligne cette qualité : "L'aptitude à la taxinomie était en effet l'une des marques de cet esprit, une de ses propriétés magistrales" (561).

Dans chacune de ces quatre catégories, certaines formes peuvent être estimées belles. Un de leurs points communs peut donc être la beauté. Il est alors tentant d'essayer de découvrir ce qui caractérise cette beauté qu'il est possible de retrouver aussi bien dans une agate ou un papillon, que dans une oeuvre d'art : "De toutes les apparences, et quelle que soit leur genèse -accident, croissance, projet ou empreinte - les unes sont estimées belles, d'autres laides ou hideuses, tandis que la plupart demeurent indifférentes, du moins tant qu'une décision capricieuse n'a pas attiré sur elles l'attention. On les aperçoit alors sous un jour nouveau, sinon pour la première fois, et il faut bien discuter de leur beauté "(562).

3. Beauté et nature

Roger Caillois distingue deux catégories de beauté : la beauté créée par l'homme et la beauté naturelle. Il remarque à maintes reprises le parallèle voire la similitude qui existe entre ces deux formes de beauté : "les mêmes épithètes expriment son admiration pour l'une ou pour l'autre et rien ne serait difficile s'il admirait toujours et partout les mêmes choses, qu'elles soient paysages ou tableaux, arbres ou temples" (563). L'émotion devant la beauté étant humaine, l'homme peut donc la ressentir où bon lui semble et quelque soit sa disposition à l'apprécier. Mais Caillois se demande comment il se fait qu'il puisse qualifier de

beau des éléments si éloignés les uns des autres. Il proclame alors que "les structures naturelles constituent le départ et la référence ultime de toute beauté imaginable" (564). Ceci ne sera pas sans étonner Paulhan qui s'inquiétera, dans une lettre à Caillois, de cette insistance, de cet "argument d'autorité qui relèvent si peu de votre méthode habituelle" (565). En réponse Caillois éclairera son propos en reconnaissant que ses "irrécusables évidences", "seule origine concevable", etc., sont "la marque d'une nécessité pour la pensée" afin, semble-t-il, d'affirmer l'unité du monde car toute chose y est liée à un même fond (566).

Ainsi Caillois déclare que la nature révèle à l'homme, dont "les yeux sont accomodés depuis la naissance" (567), un ensemble de formes et de couleurs que celui-ci ressent comme harmonieux : "Ce qui paraît harmonieux à l'homme ne peut être que ce qui manifeste les lois qui gouvernent tout à la fois et le monde et lui-même, ce qu'il voit et ce qu'il est, ce qui donc, par nature -c'est le mot-, lui convient et le comble. Il est captif de la trame où il est tissé" (568). Ce qui incite parfois l'homme à déclarer telle chose belle alors qu'il ne s'agit que d'un repos de l'esprit issu d'une géométrie rassurante: "une rosace comme le dessin d'une corolle se trace au compas. En parlant ici de beauté, l'homme joue sur l'équivoque et se contente de désigner d'un nom vaste et ambigu une satisfaction qui dérive immédiatement d'un partage équitable de l'espace" (569).

Le sentiment de la beauté que l'homme peut connaître provient donc, pour Caillois, de la nature : "De la nature seule, l'homme tire ses critères de beauté. La nature : seul registre, seul répertoire, inspiration manifeste ou occulte, tenant et aboutissant total, norme subreptice, table de référence latente et exclusive" (570). Si Caillois se refuse à proclamer la nature constamment belle, par contre il dément l'existence de toute laideur en elle. Quand le laid apparaît, c'est généralement à la suite d'une altération humaine comme l'installation de panneaux

publicitaires ou d'usines au sein de la nature. Ce peut être encore l'échec esthétique de la "tulipe-perroquet" que l'homme "crut devoir ajouter à la flore" (571). Quant à la "difformité tératologique (...) si elle déplaît, c'est pour alerter un obscur instinct de défense, alarmé par une anomalie qui soudain révèle, non seulement à l'homme, mais à tout vivant, la précarité de sa condition" (572). Et c'est un préjugé qui nous fait trouver laids certains animaux : " Mais ils ne sont pas laids. Ils font peur ou horreur, tantôt à juste titre, plus fréquemment parce qu'une superstition les fait redouter. *Une mythologie compte plus que leur apparence* " (573).

On pourrait donc dire que la laideur n'est pas naturelle à la nature, ce qui n'implique pas pour autant le règne évident de la beauté au sein de celle-ci. Elle est sous-jacente, presque invisible. Si l'homme, se promenant loin des villes, n'était entouré que de merveilles, comment arriverait-il à s'en rendre compte ? Et pourquoi consacrerait-il du temps et de l'énergie à concevoir une beauté qu'il aurait constamment sous les yeux ? Sa quête de la beauté semble alors reposer sur un manque : "En réalité, je n'affirme pas que tout soit beau dans la nature, mais que rien n'y est laid. *Si tout y était beau, l'homme ne distinguerait pas la beauté* et il deviendrait inconcevable qu'il la recherchât en des modèles rares, comme une sorte de miracle qui, alors, le stupéfie autant qu'il le satisfait" (574).

La beauté qui trouve son origine dans la nature a donc pour caractéristique la rareté. Mais cette beauté, si proche de l'homme, ne lui est accessible que s'il fait preuve de patience pour la découvrir : le beau est une "lente découverte" (575). Par delà la satisfaction qu'elle procure à l'homme et les réflexions sur lui-même qu'elle engendre, la beauté prend toute son ampleur en reliant l'homme, la nature et l'univers à la structure de la vie: "En effet, l'homme ne s'oppose pas à la nature, *il est lui-même nature* : matière et vie soumises aux lois physiques et biologiques qui gouvernent l'univers (...). Or, ces lois sont

génératrices de beauté. C'est peu dire. Elles secrètent la beauté, qui n'est rien d'autre que leur apparence visible " (576).

Dans sa théorie de la beauté, Caillois fait donc intervenir les lois physiques et biologiques qui gouvernent l'univers. Il ne s'en tient pas aux belles apparences de la nature, il va au-delà en proclamant que, lorsque ces lois nous apparaissent, elles sont le paradigme de la beauté et que "ces formes, ces structures, ces équilibres de qui viennent nécessairement le modèle et la semblance de la beauté ne sont ni libres ni foisonnants, mais si rares qu'il faut assurément beaucoup de science et de patience pour les déceler et les saisir dans leur radicale pureté, sans rien qui vicie ou qui masque leur perfection" (577).

La nature tient ici le rôle essentiel car elle représente le domaine le plus observable par l'homme des manifestations de ces lois. Cette beauté, quasi-miraculeuse, de la nature influence les artistes : "il n'est pas de composition de formes ou de couleurs, conçue et exécutée par l'homme, si éloignée de la réalité que l'artiste l'ait voulue, à laquelle on ne puisse découvrir dans la nature un modèle ou un point de départ" (578). Roger Caillois semble donc prolonger la pensée classique de l'esthétique mais il ajoute qu'il arrive "que les formes de la nature soit inerte soit vivante présentent une beauté spontanée qui concurrence par les mêmes attraits celle des ouvrages qu'une technique délibérée a conçus expressément pour servir ou pour plaire" (579). Parvenu à ce point, il semblerait aisé à Roger Caillois de franchir le pas et de déclarer la nature artiste...

B / Rencontres entre la nature et l'art

"L'art, c'est la *beauté produite exprès*, créée intentionnellement, ajoutée par l'homme à l'univers, *oeuvre extérieure* qu'il exécute à dessein et par ses propres moyens (...) Ce faisant, il agit pour son compte, pour son plaisir, et devient *concurrent de l'univers dont il participe*."

Roger Caillois (580)

Certaines découvertes scientifiques vont permettre à Roger Caillois d'affiner davantage sa théorie de la beauté. Les savants, grâce à leurs calculs et à leurs analyses, font apparaître l'action des lois de l'univers. Quand ils transposent en trois dimensions les structures naturelles, le résultat plastique qui en découle coïncide étrangement avec certaines sculptures : "un esprit non prévenu distingue mal" une représentation de courbures d'hyperespace d'une sculpture contemporaine : "Je n'affirme pas que la rencontre soit étonnante. Je la crois au contraire significative et révélatrice des liens qui font que les structures réelles ou possibles de l'univers commandent l'idée de la beauté" (581).

Le microscope permet lui aussi de souligner les similitudes qu'entretiennent l'art et la nature en faisant apparaître toutes les sortes possibles de combinaisons de formes et de couleurs. Roger Caillois, comparant toutes ces informations, tente de nous démontrer "qu'une oeuvre vraiment informelle est inconcevable ; ou plutôt qu'elle ne paraît non figurative que tant qu'on n'a pas placé à côté d'elle la réalité qui aurait pu en être le modèle" (582). L'artiste, recherchant la beauté par une pratique de la peinture "non figurative", ne parvient au mieux qu'à répéter des formes déjà existantes dans la nature. Parce que la beauté

résulte du jeu des lois physiques et biologiques qui gouvernent l'univers, et donc aussi bien l'homme que la nature, le peintre, quand il s'efforce de créer cette beauté par des moyens non-figuratifs, voit obligatoirement apparaître sous ses mains les résultats de l'action des lois qui régissent la matière : "Je veux dire qu'un effort délibéré pour inventer les combinaisons primordiales de formes et de couleurs peut aboutir et même, en théorie, ne peut qu'aboutir à retrouver les structures qui, au niveau de l'atome ou de la molécule, constituent le substrat de l'apparence sensible de l'univers" (583).

Des agrandissements de relief d'encre, des photos de traces dans la neige laissées par des skis ou d'autres aériennes de la campagne française, coïncident elles aussi étrangement avec ce genre de peinture. Leurs similitudes plastiques prouvent à Caillois une nouvelle fois cette connivence entre des données naturelles et des oeuvres d'art : "Ces documents, d'une espèce inédite, ressemblent alors, par rencontre extraordinaire, aux oeuvres où l'art d'aujourd'hui trouve sa vocation propre" (584). Jean Rostand, commentant des photographies d'écorces d'arbres, considère qu'elles possèdent des qualités picturales supérieures à certaines peintures. Il reconnaît en elles un "art de la composition, la pureté du trait, la rareté du coloris" (585).

Il ne s'agit pas, pour Caillois, de mettre en concurrence des oeuvres d'art et des photographies d'éléments de la nature mais de s'appuyer sur cette rencontre entre le beau artistique et le beau naturel qui apporte "une preuve de plus que le regardant et le regardé sont de la même espèce, appartiennent au même univers et que l'idée de la beauté est comme une sève qui circule entre eux dans l'unité de leur substance et qui les noue l'un à l'autre par de nouveaux liens" (586). Il n'écluse d'ailleurs pas la légèreté d'une telle comparaison entre des données aussi antinomiques : d'un côté une photographie, de l'autre une oeuvre originale : "La concurrence réelle ne peut donc se produire qu'entre des tableaux et des données naturelles de dimensions au besoin inégales, mais

du moins du même ordre de grandeur" (587). Il distingue ainsi soigneusement les photographies des éléments naturels et ces éléments eux-mêmes, et ce sont seulement ces derniers qu'il se permet de comparer à certaines oeuvres d'art. Roger Caillois trouve les éléments de cette comparaison tant dans les dessins des ailes des papillons ou ceux striant les surfaces des minéraux que dans les oeuvres élaborées à l'aide de certaines pratiques artistiques lorsque celles-ci semblent appeler d'elles-mêmes une telle concurrence avec la nature en s'appropriant certains de ses éléments ou certains de ses processus.

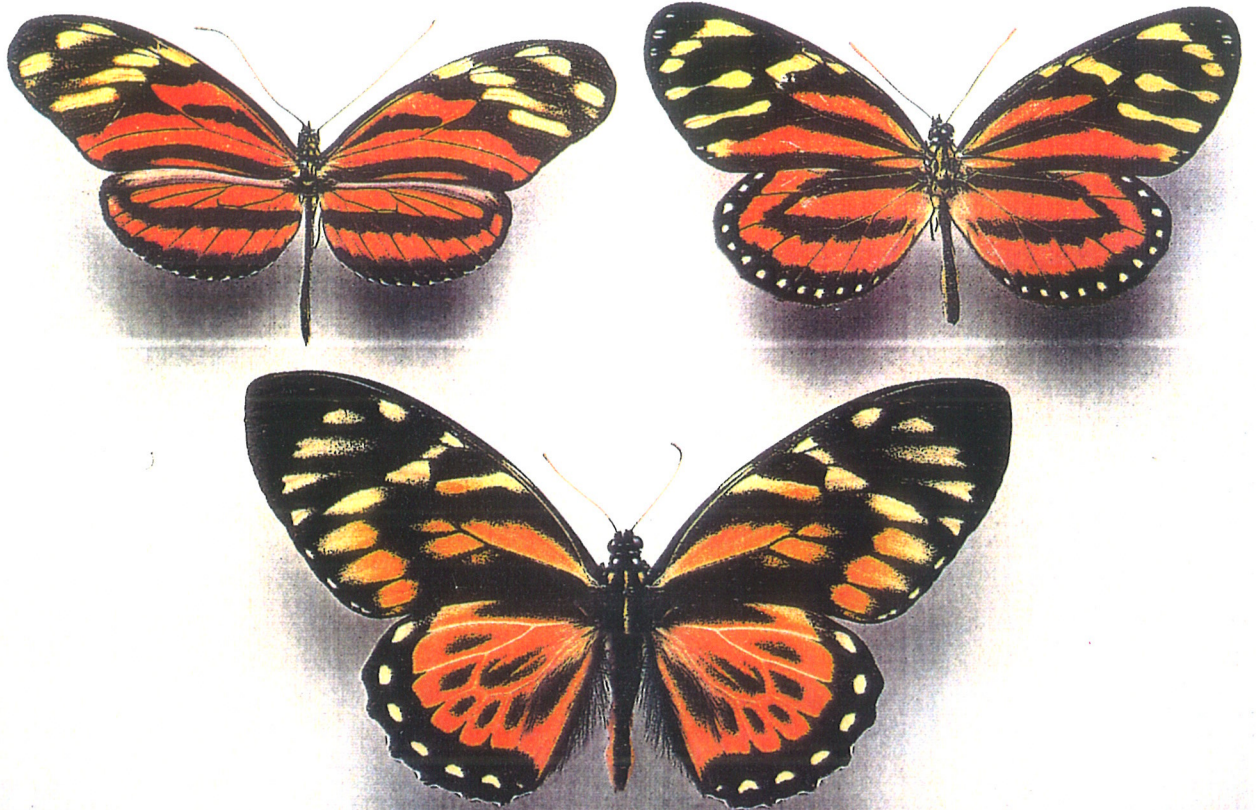
1. Un ordre esthétique autonome

De même les animaux entretiennent, eux aussi, des liens étroits avec l'homme et ses ouvrages. Un des premiers textes de Roger Caillois, nous l'avons vu, s'intitule *La Mante Religieuse* (588). Il reprend ce thème dans son ouvrage *Le Mythe et l'Homme* (589) dans lequel il réintègre l'homme à sa juste place : "L'homme n'est pas isolé de la nature, il n'est un cas particulier que pour lui-même. Il n'échappe pas à l'action des lois biologiques qui déterminent le comportement d'autres espèces animales" (590). Roger Caillois s'y propose d'utiliser la *biologie comparée*, notamment en étudiant le comportement des insectes afin d'expliquer certains de nos mythes. Dans *Méduse et Cie* (591), il remarque la similitude fonctionnelle entre le mimétisme et certains masques humains : "Je m'en tiens au masque inutile, qui n'isole ni ne protège. Il lui reste encore trois fonctions essentielles : il dissimule, il métamorphose, il épouvante. Elles correspondent, je suppose que ce n'est pas un hasard, aux trois fonctions principales du mimétisme chez les insectes : camouflage, travesti et intimidation" (592). Dans *Le Mimétisme Animal* (593), après avoir recueilli de nombreux exemples démontrant l'inanité du mimétisme pour la survie de l'espèce, Caillois suggère qu'il existe sûrement une autre raison à l'origine de cette dépense d'énergie : "le mimétisme conseille de façon presque impérative d'admettre des explications faisant

appel à des *mobiles* d'ordre plus désintéressé, relevant davantage de la profusion, de la passion, du jeu, de l'ivresse, de l'esthétique même" (594).

Nous ne manquerons pas de revenir plus longuement sur ces curieux phénomènes. Pour l'instant, nous nous intéresserons plus particulièrement à son étude sur *les ailes des papillons* (595) dans laquelle Roger Caillois traite des rapports qu'entretiennent l'art et l'esthétique naturelle. Il remarque que la taille demesurée des ailes des papillons s'explique par leur besoin d'oxygène (596) et leurs couleurs par le mimétisme. Seuls les dessins de ces ailes demeurent inexpliqués (597). Ceux-ci sont couramment qualifiés de luxueux et d'inutiles. Roger Caillois y devine une "peinture" propre aux lépidoptères : "Dans ces conditions, j'ose avancer que les dessins et les teintes des ailes des papillons constituent leur peinture " (598). Cette analogie qu'il établit entre les tableaux humains et les dessins de ces ailes, lui sera reprochée par Lacan : "la seule chose qu'on puisse y objecter, c'est que cela semble indiquer que, pour Roger Caillois, la peinture, c'est assez clair pour qu'on puisse s'y référer afin d'expliquer autre chose" (599).

Comment Caillois parvient-il donc à s'expliquer sur l'emploi de ce terme de "peinture" ? D'après lui, il existe en premier lieu un rapport formel entre les ailes et la peinture humaine : "Voici deux espèces de surfaces où sont juxtaposées des taches colorées, brillantes ou ternes, qui forment un ensemble" (600). Mais la présence de formes et de couleurs sur les ailes des papillons ne peut justifier, à elle seule, le statut de peinture, il ajoute donc : "Dans les ailes des papillons, (...), il y a véritablement beauté, au sens large du mot, car il y a création par la biologie de combinaison heureuse de formes et de couleurs, qui ne s'expliquent pas par la simple économie. Dès lors, il est permis de parler d'art, et plus précisément de celui des arts qui intéresse les rapports des formes et des couleurs, c'est-à-dire la peinture" (601).



Sentant que sa démonstration demeure insuffisante, Caillois aborde le problème sous un angle différent. Il souligne pour ce faire ce qui distingue et oppose l'animal et l'homme. D'un côté, la spécialisation des organes, de l'autre, la liberté et le pouvoir qu'à l'homme de se confectionner "une multitude d'appareils divers qu'il possède à la fois et dont il peut se servir tour à tour"(602). L'esprit humain, avec sa "volonté et son libre arbitre", s'oppose au "développement organique incontrôlable" du papillon. L'originalité des oeuvres d'arts se dresse devant ces dessins identiques pour chaque espèce (603). Caillois ne s'étonne pas de constater ces insurmontables oppositions, bien au contraire: "Je m'efforce de ne négliger aucune des différences qui séparent un tableau et une aile de papillon. Mais je remarque aussi -et j'en ai le devoir- que ces différences sont précisément celles qui opposent l'insecte et l'homme, de sorte qu'en un certain sens ces différences sont attendues et qu'elles renforcent le bien-fondé du rapprochement" (604).

La beauté des ailes des papillons, leur similitude formelle avec la peinture humaine, leurs inévitables différences inhérentes à leur conception même et aussi le fait qu'elles sont l'une comme l'autre "également inutiles, luxueuses" (605), amènent Caillois à supposer "qu'il existe, chez les êtres vivants en général, une tendance à produire des dessins colorés et que cette tendance donne notamment, aux deux extrémités de l'évolution, les ailes des papillons et les tableaux des peintres" (606). En effectuant ce rapprochement, il précise qu'en ce qui concerne les productions des lépidoptères: "Ici, le peintre est chaque espèce. Le tableau, indéfiniment répété, identique à lui-même dans tous les individus qu'elle compte, en perpétue chaque saison la livrée spécifique" (607). Il nous semble nécessaire de nous interroger sur l'origine de cette tendance. L'homme et l'insecte obéissent aux mêmes lois physiques et biologiques qui gouvernent l'univers et secrètent la beauté, qui n'est rien d'autre que leur apparence visible. Mais il est à souligner que celles-ci agissent sur l'homme et dans le papillon: "Un papillon, qui n'a ni conscience ni discernement,

ne peut pas se créer une aile qui serait laide, car il n'a pas pouvoir de faire obstacle en lui à ce développement de forces qui produit *naturellement* l'harmonie et la beauté" (608). Nous pouvons en déduire que l'homme possède le monopole de la laideur, l'essentiel résidant évidemment dans son libre-arbitre qui lui donne la possibilité de laisser ou non ces lois agir en lui. S'il s'y refuse, du moins si son esprit résiste, il peut faire véritablement oeuvre d'art, c'est-à-dire le contraire des dessins colorés de ces ailes issus d'une force intérieure, irréversible et incontrôlable.

Il est permis de deviner une sorte de provocation dans l'emploi que Caillois fait du mot "peinture" au sujet des ailes des papillons : "Il semble en tout cas possible d'admettre que les ailes des papillons soient leurs tableaux ou, si l'on veut, l'exact contraire des tableaux humains, dans la mesure où elles apparaissent comme la seule sorte d'oeuvres esthétiques concevables de la part d'être condamnés à l'automatisme et ne pouvant produire qu'au niveau de l'espèce et non à celui de la création individuelle et libre" (609). Mais il n'est pas question pour lui d'admettre que les peintures des lépidoptères puissent entrer dans le domaine de l'art. L'automatisme qui les régit leur interdit la création artistique qui est expression de la liberté. Leurs ailes, malgré leur beauté, n'appartiennent donc qu'à la nature qui manque "de liberté et d'invention. Aussi faut-il placer là l'essence de l'art" (610). C'est-à-dire très explicitement, répétons le à sa suite, dans la liberté qui seule permet l'invention.

De cette correspondance entre le papillon et l'artiste, Caillois allait envisager un "ordre esthétique autonome" (611). L'étude publiée, bien des années plus tard, par Rémy Chauvin sur le comportement de certains oiseaux paraît renforcer cette thèse : "La peinture du nid apparaît chez certaines espèces, et est plus ou moins développée suivant les individus. Certains appliquent sur la paroi interne la pulpe des baies bleues de diverses plantes;

d'autres utilisent des morceaux de charbon de bois dont ils font une bouillie avec leur salive. Certains encore fabriquent un pinceau ou plutôt un tampon de fibres de bois déchiquetées par l'oiseau, qui tient l'instrument dans son bec et s'en sert pour étaler sur les parois du nid la bouillie de charbon qu'il a préparée" (72). Encore faut-il signaler qu'il ne s'agit pas forcément ici d'une activité "artistique" de la part de ces oiseaux mais peut-être seulement d'une technique d'isolation. Mais que doit-on penser du comportement de certains oiseaux qui amassent autour de leur nid d'innombrables objets brillants ou colorés ? Roger Caillois y voit une volonté de plaire : "A l'époque de la pariade, entre danses et mimiques, attitudes rituelles et emphatiques, ils présentent à la femelle les objets hétéroclites qu'ils ont rassemblés et disposés "artistiquement", en tout cas pour plaire" (613).

Grâce à ses écrits, au sujet de la beauté des ailes des papillons ainsi que ses remarques sur le comportement "artistique" de certains animaux, Roger Caillois élargit le champ de l'esthétique. L'art demeure, certes, le domaine exclusif de l'homme mais l'esthétique est par lui "généralisée" !

2. Liberté et abandon

Nous venons de constater que Roger Caillois distingue les oeuvres d'art des beautés naturelles par la liberté et l'invention propre à l'esprit de l'homme. Mais s'il se refuse à établir une hiérarchie entre ces deux domaines, il n'en demeure pas moins que les artistes, qui se sont détournés de la représentation traditionnelle de l'univers humain, seront "tôt ou tard confrontés à la plus redoutable concurrence : celle de la nature elle-même" (614). Si l'automatisme qui caractérise l'insecte lui interdit le domaine de l'art, l'invention propre à l'homme ne doit pas toutefois, d'après lui, prendre une importance exagérée dans l'élaboration d'une oeuvre d'art. Quand Picasso affirme : "On a le droit de tout

faire à la condition de ne jamais recommencer", Caillois lui répond que "le principe apparaît vite contradictoire dans les termes : tout faire, c'est faire n'importe quoi, en sorte que, quoi qu'on fasse, on recommence, non pas certes à faire la même oeuvre, mais à obéir à la même consigne" (615).

Roger Caillois ne paraît pas davantage avoir été sensible à l'humour de Picasso quand celui-ci déclara à propos de la *Vénus de Lespugne* : "Je pourrais la faire avec une tomate traversée par un fuseau, non ? " (616). Par ses multiples références au passé ainsi que par ses déformations systématiques, Picasso semble être considéré par Caillois comme un enfant qui s'amuse à défaire et à détruire ce que bon lui semble. Il lui reconnaît certes de l'audace et un "passé" de grand peintre mais dénonce l'irresponsabilité de ces gestes. Il lui reproche sévèrement de n'être "à l'origine de rien" (617). Ses nombreuses distorsions des *Ménines* de Vélasquez ou sa *Tête de taureau*, objet réalisé avec un guidon et une selle de vélo, ne sont pour lui que des idées qui témoignent d'une "même constante et consternante négligence à l'égard des formes et données de l'univers, dont la révélation constitue pourtant le grand cadeau du siècle" (618). Les critiques de Caillois s'adressent d'ailleurs tout autant à Malraux (619) qui, faisant l'éloge de Picasso, justifie l'arbitraire et le dérisoire (620), dans l'art contemporain. Pour Caillois, l'oeuvre de Picasso marque la fin de l'art autonome, cet art qui s'est détaché du sacré pour se consacrer à la seule beauté : "La multitude des artistes contemporains qui, à la suite de Picasso, prennent l'innovation pour la valeur suprême, ne font plus (et ne veulent plus faire) des oeuvres d'art, même si par la force de l'habitude et faute de vocabulaire approprié, ils persistent à s'appeler artistes et si on continue à les tenir pour tels. En réalité, ils liquident l'art et la beauté" (621). Sa vision est plutôt pessimiste quant à l'avenir de l'art : "L'art autonome n'aura été qu'une parenthèse, une mode dans l'histoire de l'humanité. Aussi, pour en revenir à Picasso, je ne le vois nullement comme un semeur prodigue des germes du futur, mais comme

le liquidateur avisé et amusé d'une entreprise dont il pressentait, comme les rats qui quittent le navire, la dissolution prochaine" (622).

Déjà dans *Le Rocher de Sisyphe*, Caillois conseillait de se méfier d'une trop grande importance accordée à la liberté : "Il y a grand danger d'exagérer la part de la licence dans l'oeuvre d'art, alors qu'il en est peu d'outrer celle du projet" (623). D'une autre manière, Caillois distinguait, dans *Un mannequin sur le trottoir*, l'oeuvre qui est le résultat d'une "intention méditée" de la part de l'artiste de celle où il choisit seulement de rendre compte d' "impressions obscurément reçues". La distinction qu'il fait entre ces deux attitudes l'aide à mieux cerner le domaine de l'art : "l'un des versants conduit à l'oeuvre d'art proprement dite, où le sujet compte moins que la perfection plastique, tandis que l'autre aboutit à l'image qui s'adresse, comme son nom l'indique, d'abord à l'imagination et qu'il n'est requis pour produire qu'une suffisante habileté" (624). Roger Caillois paraît donc exclure du domaine de l'art, -dont "la perfection plastique" reste encore à définir-, tout abandon au dogmatisme conceptuel aussi bien lié au sujet qu'à l'image.

Cette totale liberté de l'artiste, dont Picasso lui paraît être le symbole, semble avoir déjà été interrogé par Caillois quand il tentait d'établir une ligne de démarcation entre certaines démarches artistiques des années 50/60 et l'esthétique de la nature (625). Caillois remarquait que les deux catégories de peinture qu'il proposait, -à savoir la figuration et la construction (626) -, semblaient se rejoindre lorsqu'elles étaient poussées à leurs extrêmes.

Il considérait que l'art de la figuration trouvait généralement son expression dans la déformation : "pour représenter de façon plus expressive, cet art peut être conduit à déformer ce qu'il reproduit, ou pour signifier davantage, à user de *symboles*" (627). Ici, Roger Caillois ne s'appesantit malheureusement pas

d'avantage sur cette question pourtant d'importance. Il se contenta de nous indiquer que l'artiste est amené à suivre la loi de l'"audace" (628) dans la déformation. Persuadé qu'il tient là une source importante de l'expression, il est ainsi tenté de poursuivre cette voie jusqu'au bout et finit alors à créer une oeuvre qui "cesse d'être déchiffrable" (629).

L'art de construction est essentiellement, quant à lui, combinaison de formes abstraites. Caillois le définit comme étant à la recherche "d'un ordre répondant à une loi simple ou complexe" (630). Que l'artiste paraisse rechercher ainsi l'essence même des taches ou qu'il n'utilise qu'un vocabulaire géométrique, il se trouve inexorablement amené à s'éloigner de l'ordre espéré car : "réduit à la seule symétrie linéaire ou rayonnée ,(...), cet art serait vite mécanique, monotone, sans frémissement ni surprise" (631). On peut là regretter que Caillois se borne à conseiller d'introduire une "docte négligence" afin de faire vibrer l'oeuvre. Il reviendra heureusement par la suite sur cette question de la symétrie dans l'art comme nous le verrons dans la partie que nous consacrerons à la dissymétrie. Pour l'instant soulignons seulement que, pour Caillois, l'art de construction en général tout autant que l'art de figuration, poussés à leurs extrêmes, en viennent à effacer toute structure reconnaissable et à "proposer d'emblée le tumulte final " (632).

Et ce qui rend presque identiques ces deux démarches, c'est précisément leur connivence avec la nature. La figuration , amenée à ne plus rien représenter, l'art de construction qui se borne à déconstruire, ces deux pratiques sont regroupées par Caillois sous la dénomination de peinture muette (633). Il devine aussi que ces artistes qui sont confrontés à la difficulté de ne rien représenter -image, signe ou forme-, trouvent, dans le retour à l'accident et à la trace, le moyen de la surmonter : "la peinture, amenée petit à petit à préférer la lumière aux contours définis, devait finir par ne s'intéresser qu'à ceux qui sont dilués et comme dissous, ceux de la matière attaquée par l'usure ou les

acides, le temps ou les éléments" (634).

Dès lors que l'artiste s'efforce de réaliser de telles oeuvres, une confusion s'instaure entre l'art et la nature. Caillois ne cessera dans ses écrits de proclamer que l'art doit nécessairement se distinguer de la nature sous peine d'être voué à disparaître. Ce thème de la distinction est non seulement récurrent dans l'oeuvre de Caillois mais aussi fondamental. Là où ne s'effectue plus la distinction, l'énergie nécessaire aussi bien à l'homme qu'à l'animal risque de se perdre dans l'uniformité et le danger de la mort n'est pas loin (635).

Nous reviendrons plus loin sur cet abandon qui guette celui qui abdique toute différence. Pour l'instant, nous suivons Roger Caillois lorsqu'il tente de nous montrer les conséquences de la distinction dans le domaine de l'art contemporain et ce, plus particulièrement, en étudiant trois démarches artistiques dont les résultats se confondent imprudemment avec les éléments naturels et qui lui apparaissent comme autant "d'erreurs" ou presque.

"Première erreur" : le rôle de la "trace" dans la peinture. Roger Caillois nous rappelle l'histoire de ce peintre qui, "ne pouvant représenter à son gré l'écume d'un cheval, jeta l'éponge contre son ouvrage en intention de l'effacer; mais il arriva que l'éponge figura si bien ce qu'il ne pouvait faire, qu'il était impossible de faire mieux : l'écume fut donc faite, sans que le peintre se fût proposé de la faire" (636). Caillois cite ici un texte de Gaffarel qui semble reprendre l'anecdote que révéla Plinie au sujet de la bave mousseuse d'un chien que Protogenes désespérait de représenter (637). Il est intéressant de remarquer que dans la version qu'en donne Léonard de Vinci, Botticelli aurait dénigré le talent du paysagiste puisqu'une éponge, imbibée de couleurs et lancée contre un mur, suffisait à produire un beau paysage (638). Caillois souligne par ailleurs que cet artiste "s'abandonne à un geste de désespoir" (639) dont le résultat ne concerne qu'un "détail" de l'oeuvre et qu'il n'envisage nullement

l'invention d'une nouvelle technique picturale.

Depuis toujours les artistes semble avoir été sensibles aux dessins formés par les contours des infractuosités des roches (640) ainsi qu'aux taches apparaissant sur les murs (641), mais ils ne s'en servaient que comme prétextes suggestifs pour exciter leur imagination tandis qu'avec l'art informel ils se contentent, aux yeux de Caillois, de l'état originel de ces formes sans chercher plus loin.

L'artiste informel paraît ainsi privilégier l'action corporelle : "les traces peuvent se trouver rythmées par le simple jeu des servitudes organiques : respiration, circulation" (642). Il semble refuser toute construction, toute réflexion qui tendrait à organiser l'oeuvre : "la trace est obtenue par l'absence de volonté et se manifeste par l'absence de toute architecture"(643). L'artiste souhaite s'abandonner à la vertu du geste et à la spontanéité de l'exécution comme s'il voulait s'en remettre au pouvoir de l'inconscient et à celui du matériau. Cette connivence avec l'automatisme prôné par les surréalistes n'est sans doute pas étrangère à l'attitude critique de Caillois envers ces pratiques. Il reconnaît toutefois que la trace peut être belle puisqu'elle résulte des lois qui commandent l'idée même de la beauté mais : "elle est essentiellement labile, évanescence, ce qui signifie, si je ne m'égare, sans cohérence interne préétablie qui maintiendrait plastiquement la solidité de l'ensemble. Une telle cohérence impliquerait que le dessin en question n'est pas une simple trace, mais qu'il traduit quelque unité sous-jacente, impérative, tyrannique peut-être" (644). Toujours est-il que ces artistes semblent revendiquer un art qui se ferait sans eux, c'est-à-dire presque par accident. Roger Caillois en arrive alors à se demander si on peut désigner encore du mot art ce qui semble récuser "par principe toute intervention consciente, toute hésitation et toute option, le recours à une adresse, le secours d'un contrôle" (645).

"Deuxième erreur" : celle commise par les artistes qui

utilisent les éléments de la nature et que Caillois rapproche des crabes et des oiseaux dont il a déjà été question : "Par les emprunts qu'ils font au monde qui les entoure, ramassant bois morts, bâches souillées et vertèbres rongées, peintres et sculpteurs agissent un peu comme les crabes oxyrhynques qu'on a vus s'habiller d'algues, de graviers et de dépouilles de menus animaux; comme les *xénophora* qui, sur leur coquille, fixent toutes sortes de fragments calcaires en ordre incertain, mais perceptible; comme les oiseaux qui ornent leurs berceaux et leurs esplanades d'à peu près tout ce qu'ils trouvent mais en choisissant la couleur; d'un mot, comme les rares vivants que semble posséder l'ambition d'ajouter quelque chose à la beauté de la nature" (646). Il soulève là un point délicat : puisque l'artiste se met à agencer des éléments naturels, il est plus que probable que la nature produise d'elle-même des "oeuvres" que ces artistes pourraient exposer. Il semble à Caillois que l'artiste engagé sur une telle voie, par exemple celui qui présente sur des socles des "moignons de branches" et des "cailloux perforés", reconnaît implicitement que la nature est *"créatrice non seulement de beauté mais d'art"* (647).

Il serait intéressant de savoir quel est cet artiste qui en 1962 (648) présentait de telles oeuvres mais il ne le précise pas. Participait-il à l'exposition intitulée *Dalla natura all'arte* qui eut lieu en 1960 à Venise au palais Grassi (649) ? Des artistes comme Jean Dubuffet y présentaient des oeuvres dans lesquelles étaient incorporés des éléments naturels. Roger Caillois paraît avoir surtout remarqué *La Grande Spirale* de Germaine Richier qui représente, en bronze et agrandi, "le pilier central d'un coquillage autour duquel s'enroulait la spire disparue" (650). Il en déduit que le rôle de l'artiste se borne ici à choisir le débris de coquillage souhaité et à le rendre visible en lui donnant une autre dimension.

On peut se demander si Caillois aurait émis les mêmes réserves quant au caractère artistique d'autres "cailloux

perforés" que sont les "pierres taihu" installées sur des socles dans les jardins chinois : celles-ci sont, écrivait Du Wan au XII^e siècle, "produites par les eaux du Grand Lac. Elles sont dures et luisantes avec d'étranges reliefs d'yeux vides et de pics torsadés (...). Les pierres dont les escarpements manquent de caractère peuvent être travaillées au ciseau; elles sont ensuite vieilles par une nouvelle immersion; ainsi peuvent-elles subir sans dommage l'action des pluies et des vents et conserver à jamais leur apparence..." (651). Il est bon de souligner ici la volonté des "maîtres de l'Extrême-Orient" de donner à la nature l'apparence d'oeuvre d'art et à celle-ci un aspect naturel (652). On en trouve un excellent exemple dans cette "cascade minérale" réalisée par Musô Kokushi en 1339 où un occidental non averti n'y reconnaîtrait aucunement l'intervention de l'homme (653).

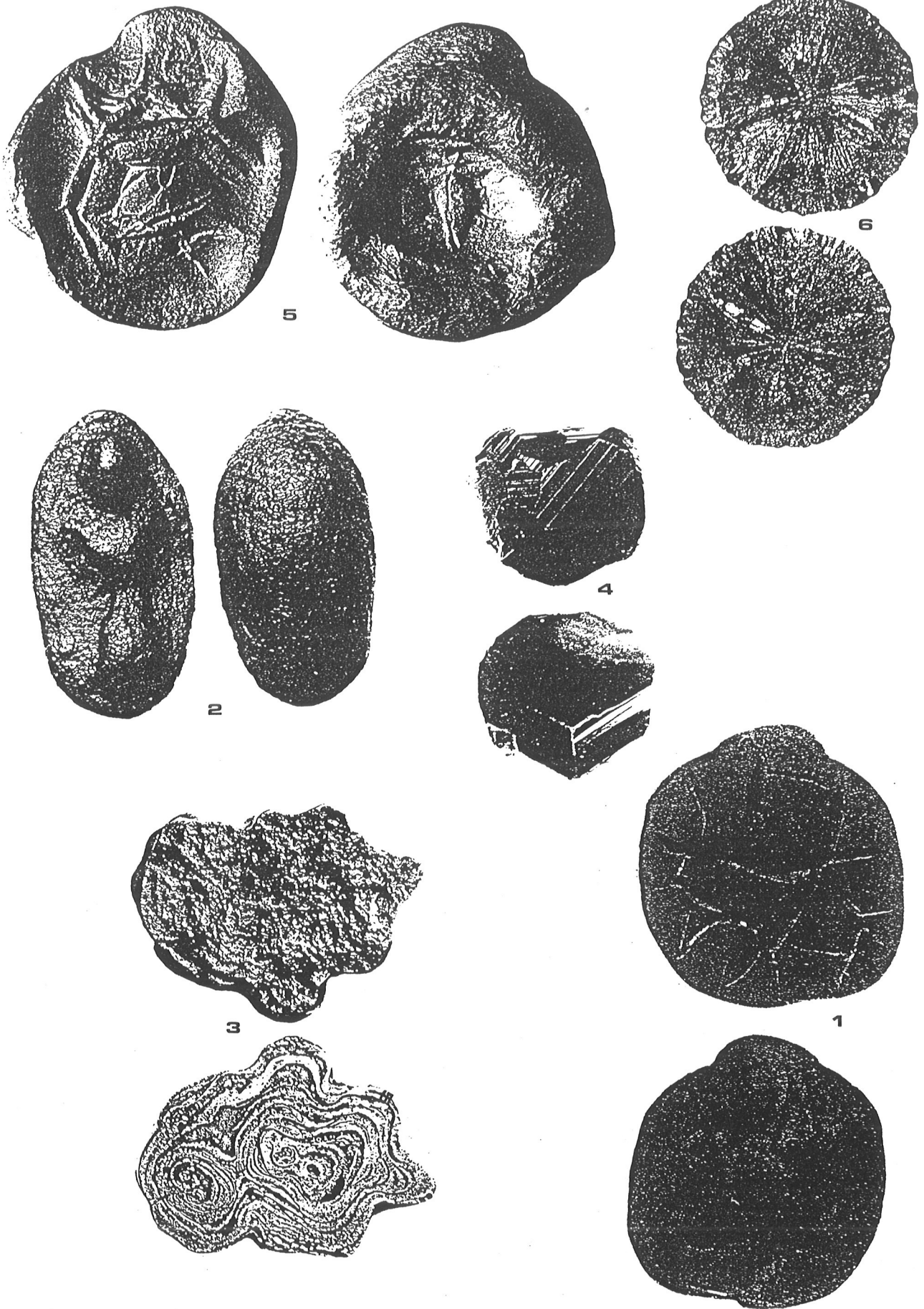
La sévérité dont fait preuve Caillois à l'égard des artistes de son temps est par ailleurs à mettre en balance avec ses propres expérimentations. Il avoue en effet qu'il se risque à prendre le rôle de ce sculpteur qui, si respectueux de la nature et si sensible à ses charmes, n'oserait même plus intervenir, ou si peu, et non sans remords, sur la pierre : "Parfois, je restitue, j'accomplis; j'enlève quelque verrue; je me hasarde à rendre visible ce qui demeurerait caché. Mais c'est tout. Et je reste effrayé" (654). Ces "sculptures secrètes" semblent non seulement concilier l'art et la nature mais aller jusqu'à rendre confus leur distinction; peut-être est-ce là une des raisons qui lui firent les cacher.

Bien qu'il ait déclaré : "j'apprécie comme tout le monde l'excellence d'une Aphrodite antique, mais je répugne à faire le joint : un démon me souffle que, si j'osais, je préférerais d'un côté un corps vivant, de l'autre un bloc de marbre cru" (655), il ne faut pas en déduire, pas plus que de cette reconnaissance de la pierre comme sculpture naturelle, une préférence pour Caillois à l'abandon du rôle de l'homme dans la création artistique. Il semble davantage nous donner à entendre que si l'artiste prétend

jouer le même jeu que la nature, il lui manquera toujours les puissances dont elle dispose : "nul artiste ne disposa pareillement du temps, de la douceur, de la force. Nul ne fut l'auteur premier d'une force absolue, tronc, fleuve ou galet, que le lent tumulte du monde n'a cessé de malmener vers son inévitable perfection" (656).

On peut donc avancer que si Caillois revendique la nécessité pour l'art de se distinguer de la nature, il peut sembler d'autre part qu'il s'applique à entretenir une certaine confusion entre ceux-là même : "je regarde les images des pierres comme une galerie de tableaux" (657) et ailleurs il ajouta : "je réussis de moins en moins à distinguer les deux sortes d'images, celles qui sont gelées dans la pierre et celles qui sont issues des vapeurs de la fiction" (658). De plus, il fait réaliser par la Monnaie de Paris des "médaillles naturelles" reproduisant des pierres de sa collection (659). En fait, Caillois s'évertue effectivement à "brouiller les cartes entre la nature et l'art" (660), mais seulement dans le but de nous faire pressentir l'unité du monde car il est impossible selon lui de les confondre (661) : "je n'ai cessé de comparer (et d'opposer) les beautés offertes par la nature et celles que les artistes ont produites intentionnellement. J'espère ainsi les connaître dans leurs différences et, plus secrètement, les rattacher à un principe unique" (662).

La troisième "erreur" est celle de l'artiste contemporain qui a recours aux énergies instantanées pour réaliser ses oeuvres. Roger Caillois semble faire ici référence aussi bien à certaines techniques utilisées par les artistes du Nouveau Réalisme, en particulier César et Niki de Saint-Phalle, qu'à celles extrêmes de l'art gestuel que l'on attendait davantage dans le contexte de la première erreur, "la trace", et dont le champion était Georges Mathieu : "Il peint les yeux bandés ou dans les ténèbres. Il fait gicler avec force les couleurs de tubes pris au hasard. Il va parfois jusqu'à s'interdire de choisir le moyen qui déclenche l'action nécessaire. L'un deux passe une automobile à la presse



Médailles naturelles de Roger Caillois

et donne pour une sculpture l'amas de feraille qui en sort. Un autre invite des assistants bénévoles à crever à l'aventure, de loin, dans l'obscurité, des boîtes de couleurs : les liquides bavés produisent le tableau" (663). En agissant de la sorte, l'artiste paraît vouloir protéger son oeuvre "contre la moindre *immixtion* qui permettrait de conjecturer qu'une ombre d'initiative intelligente ou concertée y eût part" (664). L'artiste semble redouter l'intervention de sa propre conscience et préférer faire confiance au hasard pour l'exécution de son oeuvre. Il espère ainsi "identifier ses élans aux jaillissements créateurs, aux réflexes et aux rythmes qui garantissent l'infailibilité des démarches naturelles" (665). Ces démarches des artistes contemporains sont évidemment à l'opposé de l'artiste d'antan : "La beauté traditionnellement accréditée, où s'efforçaient d'atteindre les artistes d'ancien style, exigeait l'emploi des plus hautes facultés humaines. Elle naissait de l'apprentissage et de l'exercice. Elle se manifestait par des oeuvres qu'il avait fallu sagement concevoir et magistralement exécuter" (666). Mathieu, le bouillonnant "premier calligraphe occidental", selon Malraux, se situe à l'antipode du calligraphe chinois qui s'évertue à copier ses maîtres pendant "quelques milliers d'heures" et qui, une fois sa formation acquise, "peut, s'il le désire, commencer à peindre" (667).

Dans l'espoir "d'accéder à l'innocence absolue et *ombrageuse des forces fondamentales*" (668), l'artiste contemporain, pour Caillois, abandonne ses privilèges : "il suspend son adresse, sa vigilance, ses spéculations. Il s'interdit d'intervenir, convaincu que sa démission l'appareille à la libre nature; ou plutôt à la nature qu'il imagine libre" (669). Mais, et c'est là sa plus grande erreur, il oublie que la nature est esclave : "il est vrai qu'elle ne connaît pas l'intention, mais elle n'en obéit pas moins à des lois rigoureuses et immuables" (670).

Roger Caillois nous rappelle toute l'influence qu'exerçait à cette époque la pensée taoïste sur les artistes : "Elle couvre

du prestige métaphysique l'abandon volontaire des puissances de réflexion et d'action concertée, une technique du vide, le désir de dissoudre l'autonomie de l'être dans le courant indifférencié de la sève cosmique" (671). On pense bien sûr au vide emblématique de Yves Klein et aux oeuvres orientalisantes de Degottex. On justifiait aussi cet abandon des facultés de l'esprit "par l'espoir de s'affranchir des habitudes et des préjugés, de secouer les ankyloses, les courbatures, toute sclérose de la perception, de la sensibilité ou de l'intelligence"(672). Malgré cette louable intention, l'artiste, semble-t-il, ne parvient de cette façon qu'à retrouver des formes que la nature propose depuis des millénaires. Caillois, nous l'avons vu, a reconnu dans cette rencontre une connivence *"révélatrice des liens qui font que les structures réelles ou possibles de l'univers commandent l'idée de la beauté"* (673). Cela ne l'empêche pas de trouver que ces oeuvres ne possèdent pas "la brutalité indispensable, comme elles manquent, à l'autre extrémité, de la douceur, de la lenteur nécessaires" (674). Caillois nous parle de cet artiste qui souhaitait reproduire une coulée naturelle de métal en fusion mais qui n'obtenait, par un procédé industriel, qu'une forme trop parfaite, loin de tous les obstacles qu'un tel développement aurait nécessairement dû rencontrer dans son cheminement : "Elle est plate, complaisante, veule. Elle semble rappeler que tout obstacle fut écarté de son chemin et qu'elle n'eut aucune impureté à fondre ou à digérer (...). Rien de comparable aux masses torturées, scoriacées des métaux forgés dans les fournaies de la planète et qui semblent demeurer sous l'effet à la fois de la souffrance et de la colère" (675).

L'artiste pensait trouver en se réfugiant dans l'abandon le moyen d'atteindre un art autre (676). Roger Caillois qui définissait l'art comme étant une *beauté produite exprès et ajoutée par l'homme à l'univers* ne pouvait que critiquer l'appauvrissement qu'engendre un tel comportement. Mais, comme nous l'avons vu, il est à la recherche d'un principe unique commun aux beautés naturelles et à celle des oeuvres d'art et lui aussi

semble parfois s'abandonner comme le "dernier des sculpteurs" (677). En effet, c'est ainsi qu'il s'est vu qualifié mais il est vrai que c'était en tant que poète.

3. L'homme et les pierres

"Une pierre sans souffle est une pierre morte."

Manuel du Jardin du Grain de Moutarde (678)

Si ces trois démarches reflètent certaines tendances artistiques caractéristiques des années 50/60, l'intérêt de l'homme pour les pierres remonte à la nuit des temps. D'abord matière première aux premiers balbutiements de son artisanat, le minéral conquiert très tôt son imagination. De la mythologie chinoise en passant par l'Antiquité classique, Roger Caillois nous rappelle que l'homme s'est plu à imaginer des pouvoirs surnaturels aux minéraux (679) : certains jades volent, la pierre d'Assos est carnivore, une autre fait entendre le son de sa voix, celle-là possède des vertus musicales et celle-ci, que l'on trouve sur les bords du Nil, contraint les chiens au silence. L'homme pensait aussi que les pierres pouvaient se reproduire : les carrières de marbre se régénéraient, une pierre de Chine possédait paraît-il une descendance de plusieurs centaines de pierres; tandis que les aétites, où l'on distingue les mâles des femelles, étaient indispensables à la reproduction des aigles. Ces croyances semblent perdurer jusqu'à l'apparition, au XVIII^{ème} siècle, de la minéralogie positive (680). Mais cette science n'en est qu'à ses prémices comme le montre Caillois avec "L'erreur de Lamarck" et sa théorie du transformisme des pierres (681).

Les hommes ont aussi découvert dans les pierres toutes sortes d'images. Dans leurs formes, d'une part (682) : la pierre *che-tche* ressemble à un champignon, le *che yen* à une huître et les

philadelphes, quant à eux, suggèrent des formes humaines. D'autre part, des dessins cachés à l'intérieur des pierres figurent des dragons, des poissons, des chiffres ou effigies humaines. Certains marbres, une fois découpés, offrent à la contemplation des paysages et des villes en ruines. Les marbres-paysages se trouvent en Angleterre tandis que les marbres-ruines, que l'on nomme *paesines*, proviennent de la région de Florence. Il existe bien d'autres "pierres imagées", telles les agates, les jaspes ou encore les septarias. L'homme y reconnu aussi des animaux, des objets de culte et même de saintes figures. Le moyen-âge y voyait l'action de la Providence Divine (683) mais dès le XIII^{ème} siècle, on connaissait le moyen d'incruster de telles images dans la pierre (684). Au XVIII^{ème}, Athanase Kircher divulgera à son tour des procédés chimiques similaires (685). Il est permis dès lors de douter de l'origine naturelle de certaines de ces figures. Les marbres, quant à eux, étaient à cette même époque au centre des discussions concernant la théorie des fossiles qui était encore vivement combattue. Bien des savants en effet préféraient trouver là la preuve que la nature qui "par sa seule fantaisie créatrice, pouvait représenter des villes écroulées ou des vallons agréables, coupés de riants bosquets, était encore plus capable de produire spontanément des images de poissons, de mollusques ou de fougères" (686).

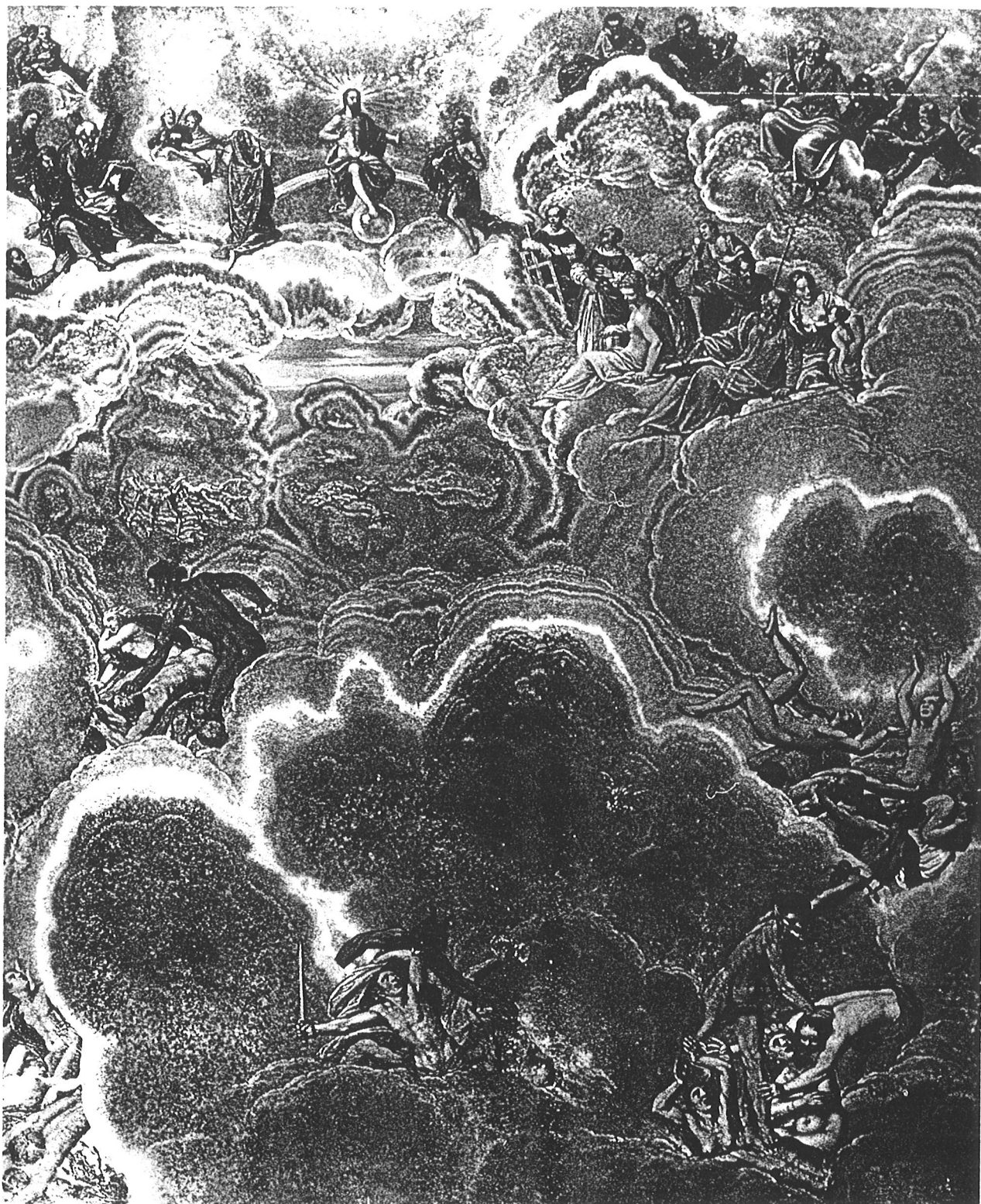
Si l'intérêt pour les "pierres imagées" semble remonter à l'Antiquité (687), c'est particulièrement au XVI et XVII^{ème} siècle qu'apparaissent de nombreux collectionneurs passionnés par les marbres de Florence. Roger Caillois rapporte qu'un marchand d'Augsbourg vendait des armoires ornées de ces pierres à images : "L'armoire de Rodolphe II, à Prague, selon son médecin Anselme Boèce de Boot, en comportait d'admirables, qui paraissaient *non pas des pierres, mais des peintures*" (688). Il nous rappelle aussi que certains minéralogistes du début du XIX^{ème} siècle décrivirent ces pierres en des termes dignes d'un critique d'art : "Ces ruines sont d'une couleur rembrunie comme un dessin au bistre; le fond ou le ciel d'une teinte plus claire, d'un gris jaunâtre ou ardoisé,



sur lequel les ruines se détachent d'autant mieux qu'elles sont surmontées d'une teinte blanche qui les fait paraître éclairées par un soleil couchant" (689). Ils allaient même, tous scientifiques qu'ils étaient, jusqu'à reconnaître de troublantes similitudes avec les productions artistiques : "Sur le devant des tableaux, surtout quand ils sont un peu grands, on voit ordinairement ce que les peintres appellent une terrasse, c'est un espace de terrain, couvert çà et là d'arbrisseaux et de broussailles, ce qui achève de rendre la ressemblance complète avec un tableau de paysage" (690).

Les marbres-paysages et les marbres-ruines étaient d'ailleurs polies puis encadrés comme des tableaux par les collectionneurs. L'intérêt passionné que ceux-ci portaient à ces minéraux paraît surtout avoir été d'ordre analogique (691). Ils se plaisaient à reconnaître dans ces "jeux de la nature" toutes les formes inattendues, surprenantes qui paraissaient refléter le monde environnant (692). Sensibles à leurs qualités plastiques, l'amateur n'hésitait pas parfois à les qualifier de "chefs-d'oeuvre de peinture sans participation de la main de l'homme" (693).

Le peintre lui-même paraît à cette époque tomber sous le charme du minéral. Il se met à peindre directement sur la pierre dont il utilise la texture pour servir de fond à son tableau. Antonio Tempesta réalisa sur un marbre une *Tentation de Saint Antoine* "où l'image du tentateur apparaît dans une nuée tracée par la Nature" (694), Antoine Carrache représenta *La Vierge et l'Enfant avec Saint François et l'Annonciation* sur une plaque d'albâtre (695), Johan Könis et Bonnavita (696) utilisèrent eux aussi ces arabesques marbrées tandis que Matieu Dubus eut recours au "chaos des veines minérales" (697) pour peindre sa *Destruction de Sodome et Gomorrhe*. La connivence entre l'art et la nature paraît atteindre son comble quand l'artiste entreprend d'imiter le marbre même sur lequel il est censé peindre (698). Ces rencontres au sein de la pratique picturale propre aux XVI^e et XVII^e siècles amenèrent Caillois à en déduire que ces artistes reconnaissaient à



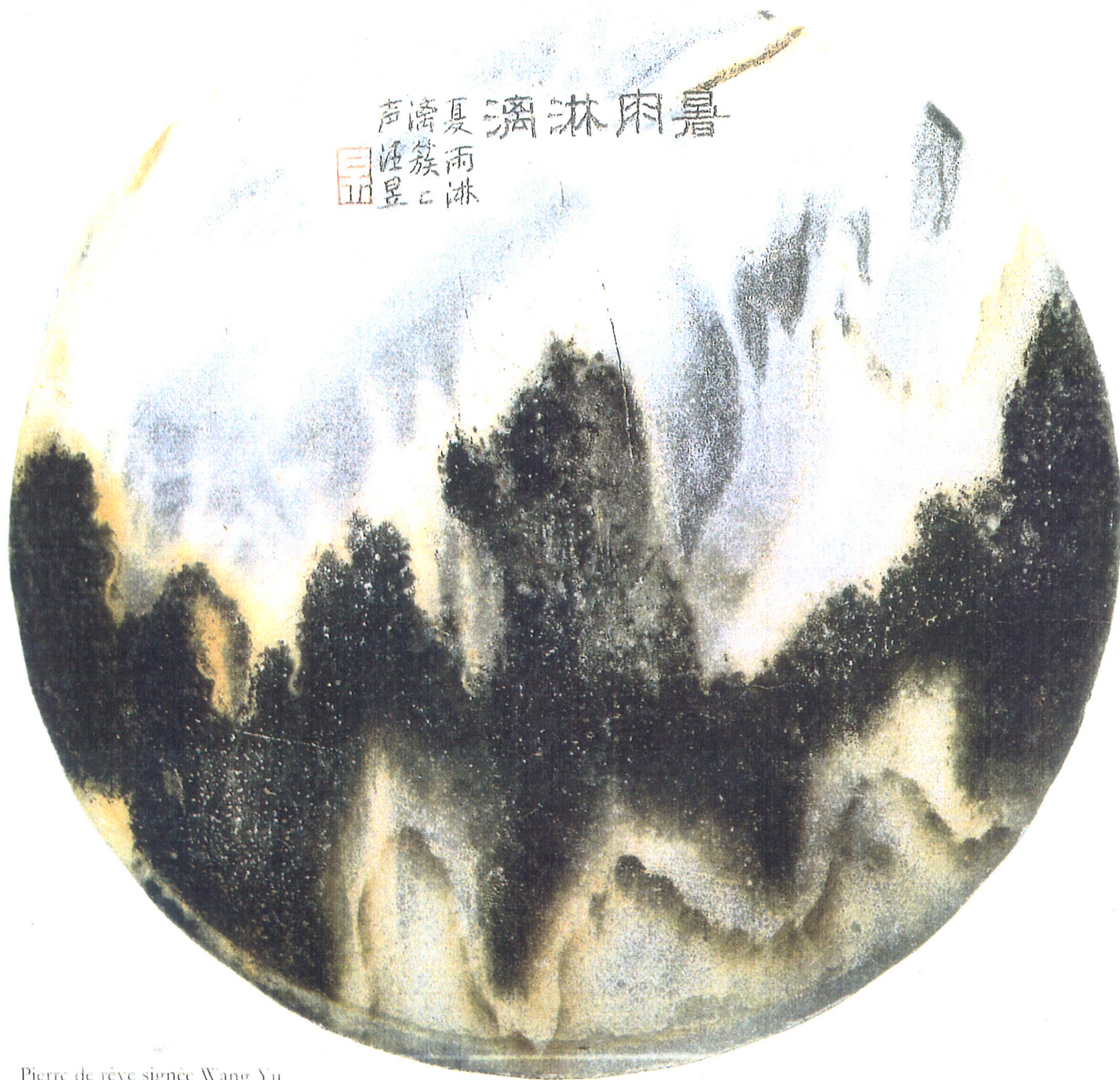
J. KÖNIG, JUGEMENT DERNIER PEINT SUR UNE AGATE. UPPSALA, CABINET DE GUSTAVE-ADOLPHE, 1632. PHOTO UNIVERSITÉ D'UPPSALA.

la nature des vertus plastiques : "Autrement dit, la nature ne fournirait pas seulement une réserve de modèles, elle créerait directement des ouvrages dignes d'admiration et capables de rivaliser, sur le même plan, avec les réussites humaines, sans que l'homme ressente le besoin d'en faire passer la représentation par l'alchimie de son art" (699).

Roger Caillois s'intéressa aussi à la passion des chinois pour les pierres. Nous ne pouvons pas prétendre ici résumer la pensée chinoise, ni la tradition picturale des chinois, tout au plus tenter de retracer brièvement quelques unes de leurs rencontres avec le minéral.

Nous avons déjà signalé l'intérêt qu'ils portaient aux "pierres taihu". Il arrivait aussi que certaines coupes de marbre soient incrustées dans les dossiers de larges fauteuils ou bien, une fois encadrées, accrochées aux murs. Les dessins de ces "pierres de rêves" (700) représentaient généralement des paysages. Leurs marbrures paraissaient s'identifier aux découpes de la montagne ainsi qu'aux nuées et aux brumes. Les chinois voyaient dans ces pierres des compléments aux "Jardins de Longévitité". Ceux-ci reflétaient une de leurs plus anciennes préoccupations, celle de réunir en un même lieu toutes les essences végétales et minérales de l'univers (701). Il leur semblait qu'ainsi entourés, ils allaient bénéficier des énergies qui en émanaient. Pour eux, le procédé de réduction augmente la valeur de l'objet ainsi que son pouvoir magique et mythique (702). Ils réalisèrent ainsi des jardins en miniature appelés aussi "paysage en bassin" que l'on plaçait sur un guéridon ou une table (703) et qui étaient censés représenter "un petit monde total qui reproduit le grand monde" (704). La réduction ultime de la réalité pouvait être atteinte avec juste une pierre.

Il peut être attribué à la pierre le pouvoir de procurer la longévité à celui qui la côtoie; il semble qu'il faille entendre par là davantage l'entretien de l'état de jeunesse qu'un prolon-



Pierre de rêve signée Wang Yu.
«La pluie d'été tombe en cataractes»
En sous-titre:
«La pluie d'été tombe en murmurant»

-gement de la durée de la vie (705) mais il est à noter que la mythologie chinoise décrit certaines pierres comme étant des sources d'immortalité (706). L'art de la "longue vie" étant dans la pensée chinoise une des voies qui mènent à la Sainteté (707), il est alors compréhensible que certains riches amateurs soient allés jusqu'à se ruiner pour une belle pierre (708). Le collectionneur peut aussi rechercher la pierre pour l'idéal de pureté qu'elle représente (709). Telle pierre semble reproduire un site où séjourne les Immortels (710), telle autre sera admirée pour sa beauté (711) : "Les pierres étranges, écrit Tchao Hi-Hou dans son *Tong-t'ien ts'ing-lou*, montrent, malgré leur petitesse, des pics élevés et ont souvent la forme de précipices tombant à pic. Elles demandent à être placées sur des guéridons pour la distraction du regard. Ce sont certes des objets extraordinaires" (712).

Au XII^{ème} siècle, Tou Wan répertoria les pierres rares dans son "Catalogue des Pierres de la Forêt Nuageuse". Tch'en Ki-Jou, au XVII^{ème}, recommandait, entre autres, pour apprécier la peinture, d' "être entouré de pierres rares" (713). Au XIX^{ème} siècle, il arrive qu'un peintre se contente de choisir une plaque de marbre uniquement pour ses veines et ses taches : "il la délimite et l'encadre, l'intitule et y grave son cachet" (714). Ses oeuvres portent elles aussi le nom de "pierres de rêves". Il ne s'agit plus essentiellement de symboliser une montagne ou un paysage. Là, pour Caillois, l'intérêt plastique pour le minéral semble prévaloir sur le démon de l'analogie : "J'aperçois ici deux innovations qui contrastent nettement avec le goût de l'Occident pour les pierres imagées : la première, la signature; la seconde, le fait que, cette fois, c'est l'harmonie des formes ou des teintes qui est recherchée, plutôt qu'une ressemblance merveilleuse et fortuite avec telle ou telle image ou scène particulière fournie par la nature ou par l'histoire" (715). Par contre, Caillois reconnaît dans les démarches différentes, voire opposées, des peintres chinois et des artistes occidentaux "de significatives connivences entre l'art et l'esthétique, si l'on consent que j'appelle art la beauté expressément produite par

l'homme, et *esthétique* l'appréciation de toute beauté, celle qui est issue de l'art aussi bien que celle qu'on rencontre accidentellement dans l'univers" (716).

Il arrive donc que le peintre chinois montre, par sa pratique, bien avant Marcel Duchamp, toute l'importance qu'il attache aux seules notions de responsabilité et de choix (717); parfois il ajoute un poème au dessin de la pierre (718). Ici, non seulement l'art et l'esthétique naturelle se rencontrent mais aussi l'écriture et la peinture paraissent de connivence. Le peintre Guo Xi de la dynastie des Song nous donne d'ailleurs cette définition : "Comme l'ont dit les hommes d'autrefois, un poème est une peinture sans formes, une peinture est un poème qui prend une forme [visible]" (719).

Dans la tradition de la peinture chinoise établie par les lettrés, le peintre est aussi et d'abord calligraphe. Il cherche, à travers l'échange qui s'effectue entre son pinceau et l'encre (720), à révéler le "souffle de vie" (721), celui qui circule en toutes choses. Lorsqu'il peint un paysage, il ne s'agit pas pour lui de représenter avec précision la montagne ou le brin d'herbe mais de révéler ce qui le traverse, l'âme, c'est-à-dire "le principe de l'univers" qui se manifeste par l'interaction du Yin et du Yang (722). Il est à souligner que le peintre lui-même est issu du Souffle (K'i); aussi, Tsong Ping, avant de se saisir de son pinceau, commençait par régulariser sa respiration afin de s'unir au Souffle : "quand il représente un paysage montagneux, le peintre accorde le rythme de son pinceau à celui des mutations créatrices" (723).

Mi Fou était réputé pour sa technique de l'encre projetée : quelques gouttes sur un papier de riz suffisait à faire naître un paysage (724). Vivement contestée de son temps, cette pratique allait être reprise au XX^{ème} siècle par certains artistes occidentaux. En effet, la recherche du "souffle vital" et de la spontanéité (725) semblent avoir dicté la conduite de nombreux

peintres abstraits et informels. Même s'ils réduisent la peinture chinoise à un "art de la tache et du signe" (726), ils reconnaissent sans doute que cette peinture est inséparable d'une philosophie et qu'il s'agit donc là d'un rapport de connaissance avec le réel (727).

Caillois, pour sa part, semble vouloir ramener ces artistes à plus de modestie (728) en comparant leurs oeuvres aux dessins mêmes de ces pierres : "dans l'art non figuratif contemporain, du fait que les formes y perdent leur netteté et ne représentent aucun être ou objet défini, la ressemblance des tableaux avec les dessins et les couleurs de certaines roches est parfois si évidente qu'on pourrait croire que le peintre s'est appliqué à copier la pierre" (729). Et il ajoute que ces éléments naturels sont "des oeuvres originales, qui ont un grain et une matière nobles. Ils sont aussi des exemplaires uniques, irremplaçables" (730). Ces artistes contemporains paraissent une nouvelle fois imiter la nature à leurs dépens "car la comparaison est inévitable : les critères qui permettent d'apprécier l'originalité, la séduction, la valeur des oeuvres sont, dans l'un et l'autre cas, rigoureusement identiques. Seule diffère la facture" (731). L'oeuvre d'art non-figurative ne parvient pas à résister lorsqu'elle est confrontée à la beauté des dessins des pierres qui est née "de l'action de forces aveugles, irresponsables et infaillibles, les unes insensibles, les autres explosives : érosions qui comptent par millénaires ou déflagrations qui rendent dérisoires toutes les brutalités" (732). La pierre, elle, est d'avant l'homme et répond à une nécessité. Et, pour Roger Caillois, ces oeuvres d'art ne se relèvent pas d'une telle concurrence, elles ont d'ores et déjà perdu la partie. La diversité des combinaisons de formes et de couleurs et les dessins du minéral ne peuvent que déborder l'imagination de ces peintres : "La nature dispose de plus de moyens, et plus puissants" (733). Roger Caillois tient à nous préciser une fois encore qu'il ne considère pas pour autant que ces productions minérales appartiennent au domaine de l'art : "En

effet, quelque libéralement qu'on définisse [les oeuvres d'art], il faudra toujours supposer un projet à leur origine" (734). Son propos n'est pas d'établir une hiérarchie entre ces oeuvres naturelles et celles des peintres (735); mais seulement de les comparer. Ceci, d'une part, peut-être dans l'espoir de signaler à ces artistes qu'ils suivent une voie déjà empruntée, et bien mieux qu'ils ne pourraient le faire, par la nature et, d'autre part, pour "donner à penser qu'une oeuvre vraiment informelle est inconcevable; ou plutôt qu'elle ne paraît non figurative que tant qu'on n'a pas placé à côté d'elle la réalité qui aurait pu en être le modèle" (736). Cette comparaison semble, pour Caillois, confirmer l'existence d'un ordre esthétique autonome qui serait le reflet d'un ordre bien plus vaste, celui d'un univers où toute chose serait liée : "Il n'est rien dans la partie qui ne soit présent dans le tout, plutôt plusieurs fois qu'une, il est vrai sous des apparences cachées, déroutantes, presque inaccessibles, situées parfois aux extrémités de l'immense réseau; mais qui toujours se correspondent et se font écho" (737).

Roger Caillois semble d'autre part se défendre d'attaquer ces artistes. Il précise dans une lettre à Paulhan qu'ils recherchent délibérément cette concurrence puisqu'ils déclarent réaliser leurs peintures de la même manière que la nature produit ses éléments (738) et que c'est un peu à leur suite qu'il se sent entraîné à proposer une conception englobante de l'esthétique : "c'est pour épouser le point de vue de ces peintres, non pour le négliger ou l'ignorer, que je préfère les pierres" (739). Il leur en est en quelque sorte reconnaissant. En effet, pour Caillois, c'est par leurs recherches d'harmonies de formes et de couleurs que ces artistes nous font apprécier désormais l'accident, l'irrégularité, tout ce qui touche à la dissymétrie alors qu'auparavant surtout la symétrie, -celle des fleurs et animaux par exemple-, nous émerveillaient (740). Nous aurons à revenir plus loin sur ces deux concepts qui se révéleront si importants. En résumé, on peut dire que ces artistes nous aident à découvrir de nouveaux aspects de la beauté dans la nature mais

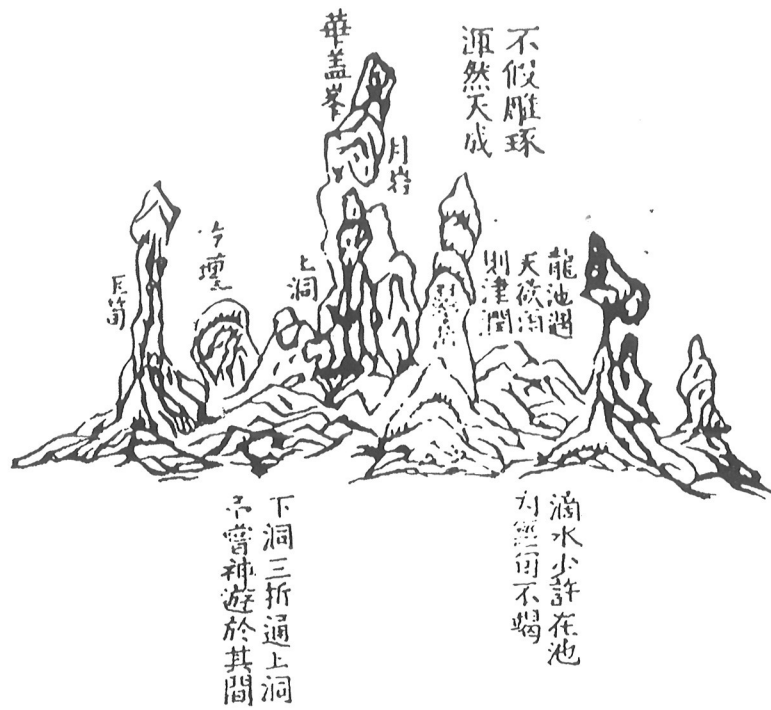
que, dans le même temps, ils encouragent une comparaison qui, d'après Caillois, leur sera toujours et même nécessairement défavorable car, insiste-t-il, "ils ne disposent ni des délais géologiques, ni des délicatesses infinitésimales, ni des pressions, des températures, des déflagrations des forces naturelles. César et Mathieu sont battus au départ. Irrémédiablement" (741). Caillois se plut même à imaginer que Mi Fou face à ces beautés naturelles qu'il aimait tant collectionner (742), en arriva à cesser de peindre : " Un jour, il dut s'apercevoir (...) que, dans les dessins et les couleurs de ses pierres, il tenait des taches plus naturelles encore que les siennes; et immémoriales, incontestables" (743).

Caillois est alors amené à se demander si le devoir de l'artiste n'est pas justement de savoir reconnaître sa position dans le monde et de redevenir ainsi responsable de ses actes, c'est-à-dire de s'obliger à réagir en tant qu'homme à ces vastes lois qui gouvernent aussi bien son espèce que la nature toute entière : "Sa vocation consiste dans le plein exercice du risque d'erreur, c'est-à-dire dans le jeu de l'esprit. Abandonner un tel privilège, n'était-ce pas dès le départ, pour l'artiste, non pas une docilité à l'égard de la nature, mais une profonde et stérile trahison des dons particuliers qu'elle-même a mis à la disposition de l'espèce" (744)

Roger Caillois, minéralogiste compétent (745), était lui aussi comme Mi Fou un grand amateur de pierres. Il suffit d'aller admirer une partie de sa collection qui se trouve au Musée d'histoire naturelle pour en entrevoir l'importance ainsi que sa diversité. "Perfection" et "nécessité" sont les mots qui reviennent inlassablement sous la plume de Roger Caillois lorsqu'il écrit sur les pierres. "Secret", "trésor" et "mystère" ne manquent pas de les accompagner. Mais aussi "archétype" et "normes de la beauté", grâce auxquels, par delà le minéral, il tente de définir l'ordre qu'il ne cessa de rechercher (746). Les pierres sont évidemment pour lui matière plus solide et plus

stable, mais surtout plus durable que ne l'est l'homme dont il ne cesse de rappeler la précarité de la condition . Autant Caillois, dans sa jeunesse, craignait essentiellement de se perdre dans les jeux de l'imagination (747), de ne plus être lucide quant à sa position dans le monde, autant sa fascination pour le minéral paraît être une interrogation sur la mort (748). Il semble vouloir dans le même temps ramener l'homme à une certaine humilité et à une meilleur compréhension de sa condition (749). Les pierres lui permettent de rechercher la syntaxe, la cohérence de "l'écriture permanente du monde" (750). Il découvre, dans ces signes incrustés depuis des millénaires, aussi bien la géométrie d'avant les polyèdres de Platon (751) que les normes de la beauté mais aussi, et peut-être surtout, un élément de l'univers étranger à la mort : "A l'origine de ma fascination par les minéraux, je soupçonne qu'il y eut chez moi une sorte de révérence répétée à l'égard d'une inaccessible et vaine longévité" (752).

Il rejoint sur ce point la pensée des chinois. Les paysages en bassin en effet servaient à recueillir la rosée, "la boisson des Immortels et des adeptes taoïstes qui veulent le devenir" (753). Li Tö-yu, au IX^{ème} siècle, installait des pierres rares et des arbres précieux dans son domaine afin qu'il ressemble à une demeure d'Immortels (754). Les légendes nous racontent que les Véritables étaient capables de pénétrer dans l'univers réduit des pierres étranges. Ils parcouraient alors un monde merveilleux, - "on n'y trouve rien de vulgaire. Les oiseaux répondent à l'appel des hommes , les fleurs accueillent les visiteurs" (755)-, et ils avaient dès lors la possibilité d'aller "téter" les stalactiques, source d'immortalité, à l'intérieur de leurs cavités(756). Censées représenter un site magique ou un monde mythique (757), ces pierres étaient choisies pour leur ressemblance à une montagne ou à une grotte (758). On y brûlait parfois des parfums pour simuler les nuages (759). Certaines pierres étaient utilisées pour fabriquer des objets, tel le brûle-parfum et l'encrier qui en gardaient toutes les vertus (760). Ainsi Mi Fou posséda un encrier appelé "Encrier-Montagne", -Yo K'o le comparait au Mont Song



Encrion en forme de montagne de Mi Fou (1051-1107).
Gravure d'après *Tchou-keng lou* (époque Ming).

Encrion en porcelaine en trois couleurs, époque T'ang.
D'après *Sin Tchong-koua tch'ou-t'ou wen-wou*, Peking, 1972.

(761) -, dont on trouve la gravure dans *Tchou-keng-lou* (762). Plusieurs pics y sont représentés ainsi que deux grottes. Au-dessus du sommet intitulé "martin-pêcheur", il est précisé : "il n'a point été sculpté artificiellement, mais s'est formé de façon spontanée et naturelle" (763). Plus bas à gauche, Caillois remarque qu'on peut lire : "la grotte inférieure communique avec la grotte supérieure par une triple contorsion. J'y ai fais, un jour, une randonnée mystique (764). En effet, pour le philosophe chinois, la grotte est un lieu privilégié pour la méditation : "Les trois véritables Mao disent : le néant du ciel s'appelle *vide* (k'ong), le néant des montagnes s'appelle *grotte* (tong), celui dans l'homme s'appelle *chambre* (fang). Le vide au ventre des montagnes est appelé *Cour-grotte* (tong-t'ing). Le vide au centre de la tête de l'homme est appelé *chambre-grotte* (tong-fang)" (765). On comprend mieux alors le rôle que peuvent jouer deux petites cavités dans un encrier.

Roger Caillois, pour qui l'imagination ne fait que prolonger la matière (766), s'adonnera à "la contemplation intense et prolongée d'une pierre, monde en réduction, où l'âme éblouie pénètre et goûte une jubilation exaltante" (767). Et, bien des siècles après Mi Fou, y trouvera "sagesse et réconfort" (768). Sa communion avec le minéral l'entraînera alors à reconnaître ce qui l'anime en profondeur : une "mystique matérialiste" dénuée de toute connotation religieuse car, pour lui, "cet abîme n'aurait rien de divin et serait même toute matière et matière seule, matière active et turbulente des laves et des fusions, des séismes, des orgasmes et des grandes ordalies tectoniques; et matière immobile de la plus longue quiétude" (769).

C'est le domaine des pierres qui semble alors lui révéler le "sacré sans dieu" (770) auquel il aspirait confusément depuis longtemps, et lui ouvrir enfin les portes de l'émotion qu'il redoutait tant dans sa jeunesse. Lui qui revendiquait si fort alors le contrôle de l'esprit, le voilà prêt à s'abandonner un peu. En quête de la syntaxe fondamentale et de l'écriture de

l'univers, voilà qu'il découvre l'inspiration : "A de rares moments, une rêverie puissante suspend ma vigilance. Elle m'empêche de gouverner ma pensée. Je laisse les images m'assaillir, prolonger la pierre, je ne leur permets pas de lui être infidèles. Je n'attends pas d'accéder à quelque révélation. C'est une simple pierre que j'ai toujours sous les yeux. Qui ne me dévoile pas le moindre secret. Je n'ai pas non plus l'impression de m'anéantir dans une lointaine absence. Je ressens un calme bonheur. Je me trouve récompensé, sans d'ailleurs que je sache de quel effort ou de quelle vertu. Je reçois la confirmation d'un savoir que je ne savais pas m'appartenir" (771). L'expérience mystique paraît alors se confondre avec l' " expérience poétique" (772) et l'écriture avec "l'acte de la création artistique" (773). Caillois, qui ne voulait rien écrire qui ne soit certifié, voici qu'à présent, il augmente de par les signes de son écriture la signification du minéral; il se reconnaît enfin poète (774). A son maître en poésie, Saint John-Perse qui trouva dans la mer une des sources de son inspiration, - "La mer gluante au glissement de plèvre s'en vint à nous sur ses anneaux de python noir"(775)-, les pierres de Roger Caillois semblent faire écho : "La fine dentelure trace la frontière d'un champ de forces qui vient expirer là. Elle rappelle l'ourlet de nacre et de varech, de coquilles broyées et d'algues errantes qui trahit le long des plages l'avancée la plus profonde de la marée, là où s'envolent au moindre souffle et s'éparpillent avant de se dissiper, des essaims évasifs de flocons irisés" (776).

Désormais, le combat que mena Roger Caillois contre la poésie, et même l'art en général, semble définitivement dépassé (777). Lui-même rapproche ses écrits sur les pierres des "vanités" peintes au XVIIème siècle : "le cailloux écorné jusqu'au coeur est ma vanité à moi" (778). Il s' imagine aussi partager la même mélancolie que Dürer, passionné comme lui par les pierres rares (779), au contact d'une agate similaire (780). L'un et l'autre paraissent se rejoindre dans leur quête commune d'une loi naturelle (781). Pourtant Caillois ne cesse de donner la pierre

vainqueur. Non seulement par sa durée elle résume, à ses yeux, le destin de l'oeuvre d'art, -à savoir aussi bien l'ébauche que la ruine (782)-, mais elle est encore là dans cette vision pessimiste qu'il nous propose de l'avenir : "aucun miracle (d'ailleurs, à qui destiné ?) ne sauva les cabinets d'estampes, l'histoire de l'art, le nom d' Albert Dürer (...). Comme au début, il n'exista qu'un désert de pierres immortelles : parmi elles, je suppose , un nodule d'agate portant dans sa transparence épaisse, comme les meubles d'un vain blason, un soleil inverse et un polyèdre égaré" (783).

Nous l'avons vu les peintres l'ont peut-être aidé à apprécier les accidents de la nature , à découvrir la beauté des "pierres blessées" (784). Son écriture est alors devenue le médium nécessaire pour insuffler un peu de vie à ce qui symbolise l'éternité immobile. Dans son recueil intitulé *Pierres*, Roger Caillois semble dégager une loi de la poésie qui paraît pouvoir s'étendre au domaine des arts plastiques : "dans cette vision un peu hallucinée qui anime l'inerte et dépasse le perçu, il m'a parfois semblé saisir sur le vif une des naissances possibles de la poésie" (785). La vertu prométhéenne de l'artiste serait dès lors une source de vie. Caillois, dans *La Dissymétrie* (786), va tenter de nous montrer l'universalité d'une loi qui semble se retrouver tout autant dans l'oeuvre d'art que dans la vie.

"La symétrie caractéristique d'un phénomène est la symétrie maxima compatible avec l'existence du phénomène... Certains éléments de symétrie peuvent coexister avec certains phénomènes, mais ils ne sont pas nécessaires. Ce qui est nécessaire, c'est que certains éléments de symétrie n'existent pas : c'est la dissymétrie qui crée le phénomène." Pierre Curie (787)

1. Vie et dissymétrie

Dès 1935, Roger Caillois fait part de son intérêt pour le principe de Curie dans le *Procès intellectuel de l'art* (788). Mais il faut attendre le début des années 70 (789) pour qu'il entreprenne de concilier le second principe de la thermodynamique de Carnot avec la théorie de l'évolution de Darwin : "la discussion contraint chacun à s'aviser que l'évolution des formes de la vie, qui est épanouissement, ne s'accorde pas avec la loi d'airain de la physique, qui conduit au tassement" (790). A l'aide de la "dissymétrie créatrice", Caillois tentera d'articuler ces deux principes alors antagonistes. Prigogine "accueillit avec enthousiasme" (791) cet effort de "découvrir un principe unique qui agirait des deux côtés de la frontière" (792) qui sépare la physique de la biologie.

Roger Caillois partit de l'hypothèse que "si le second principe de la thermodynamique n'avait pas de contrepartie, l'univers irait s'abîmant vers un équilibre absolu, définitif, sans tension, aussi irrémédiablement qu'un mélange d'eau chaude et d'eau froide donne de l'eau tiède" dont l'état final serait "une flottaison de poussières et de cendres ou quelques gelée maussade également répartie, s'épanchant jusqu'où l'entraîne son inertie" (793). Caillois remarqua que le couple symétrie/dissymétrie se

partageait respectivement les domaines de la matière inerte et de la vie. En effet, la symétrie semble disparaître quand surgit la vie et laisser la place à la dissymétrie. Pasteur crut découvrir dans la dissymétrie moléculaire la caractéristique spécifique "qui établit peut-être la seule ligne de démarcation bien tranchée que l'on puisse placer aujourd'hui entre la chimie de la nature morte et la chimie de la nature vivante" (794).

A sa suite et à celle de Curie, Caillois croit découvrir dans l'apparition de la vie avec la dissymétrie, qui serait alors "le garant ultime de la continuité" (795), le principe complémentaire du second principe de Carnot. Il souhaite dévoiler les jeux de la symétrie et de la dissymétrie, lois communes à l'inerte et à l'organique (796), et ceci de la première molécule active jusqu'à l'imaginaire de l'homme; c'est-à-dire aussi bien au niveau de l'organisation des cristaux que de celle qui ordonne les sociétés primitives ainsi qu'au niveau des arts plastiques, de la musique, de la poésie et de l'architecture (797).

D'abord, Caillois tient à repréciser les termes *asymétrie* et *dissymétrie* qui, confondus dans les dictionnaires, -défaut ou absence de symétrie (798)-, semblent se définir face à la symétrie qui elle-même ne paraît pas réductible à une seule catégorie : symétrie par translation, par rotation et symétrie sagittale (799). Asymétrie et dissymétrie sont alors définies comme suit : "asymétrie, l'état qui précède l'établissement d'un équilibre, en l'occurrence d'une symétrie; dissymétrie, l'état qui suit la rupture d'un équilibre ou d'une symétrie tout en laissant conjecturer ou induire l'ordre désavoué c'est-à-dire en apparaissant clairement comme une intervention ultérieure, subversion devenue nécessaire ou modification préméditée" (800). En ce qui concerne la symétrie, Caillois souhaite la réduire à la seule sagittale : "La duplication par miroir ou une construction qui en reproduit l'effet, par exemple la façade d'un palais ou d'un temple, symétrique par rapport à un axe vertical médian, est sans doute à la fois le cas le plus fréquent, le plus frappant et le

plus instructif de la symétrie"(801). Non seulement cette symétrie est à l'image de l'homme mais de plus elle propose, chez celui-ci, une énigme dans la différence qui existe entre sa droite et sa gauche : "Je me demande s'il n'y aurait pas avantage à réduire la symétrie à ce cas paradoxal et ordinaire. Tout le reste serait ordre, succession, répétition régulière d'un même élément" (802).

Prenant appui sur les travaux scientifiques, Caillois constate que la vie, au fur et à mesure de sa progression dans l'échelle de l'évolution, abandonne peu à peu les différentes symétries. Au stade de la matière amorphe et isotrope, une symétrie asservissante semble gouverner et apparaît alors comme un frein à toute évolution : "Elle tend à interdire le passage d'un état donné d'organisation à un autre à la fois plus riche et plus souple" (803). Il semble alors contradictoire à Caillois que la symétrie qui est la "première conquête et tout de suite élément de stabilité" (804) agisse dans le même temps comme un verrou à tout développement vers la vie. Il redéfinit alors cette première symétrie comme étant une symétrie infinie qu'il associe à l'asymétrie : "il est cohérent de la tenir indifféremment pour dénuée de toute symétrie et pour douée d'une symétrie infinie, puisque tout point pris au hasard dans le magma indistinct peut y être considéré comme centre, toute droite comme axe, toute coupe comme plan de symétrie" (805).

Avec le "vrai" cristal apparaît la symétrie par rotation (806). En poursuivant "le long de l'escalade de complexité croissante" (807) ressort un autre cristal qui, lui, ne possède qu'un seul axe et aucun centre de symétrie. Une fois chauffé, celui-ci apporte à Caillois le premier exemple de "dissymétrie créatrice". En effet, de l'électricité positive et négative se répartit alors respectivement de part et d'autre de son unique axe. En conséquence, l'une de ces deux directions prend la valeur de vecteur : "la dissymétrie, chaque fois qu'elle n'est pas simple asymétrie, mais rupture ou abandon d'une symétrie préalable, donne naissance à une propriété" (808).

Lorsqu'on parvient au niveau de la vie végétale et animale, une étape importante semble être franchie avec l'abandon de la symétrie transversale : "le monde de la vie (...), sous la pression des nécessités de la pesanteur ou de la nutrition, renonce à l'un des axes fondamentaux de la symétrie, la coupe horizontale qui, à mi-hauteur du solide approprié, permettait, si on le renversait, de le retrouver indiscernable de soi-même, comme il arrive pour la sphère et le cube, le dodécaèdre et l'icosaèdre, c'est-à-dire les formes abandonnées d'une trop complète et asservissante symétrie"(809). Mais il reste encore, pour Caillois, la présence de la symétrie par réflexion : "la moitié gauche du corps apparaît comme la réplique en miroir de la moitié droite et inversement" (810). Même si elle ne vaut que pour l'apparence et la structure squelettique, la symétrie sagittale paraît être l'étape intermédiaire entre l'animal et l'homme. Cette symétrie semble pourtant persister encore chez l'homme, dans son visage par exemple (811). On pourrait évidemment émettre un doute au sujet de la symétrie d'un visage mais Caillois paraît davantage reconnaître comme symétrique la disposition de part et d'autre d'un axe des mêmes éléments malgré la différence formelle qui existe entre l'oeil droit et l'oeil gauche par exemple. Caillois préfère trouver dans l'homme un exemple convaincant d'une dissymétrie "vraie", c'est-à-dire d'une dissymétrie qui engendre aussi bien une propriété qu'elle respecte d'autant la symétrie en miroir.

L'homme semble être le seul à avoir dépasser la simple symétrie sagittale. Non seulement, il a fait la conquête du haut et du bas, mais de plus, il présente une dissymétrie des plus rares, si elle n'est unique. Les différences qui existent entre le bras gauche et le bras droit, à savoir leur force et leur adresse respectives, amènent Caillois à reconnaître la présence d'une dissymétrie "vraie" dans cette apparente symétrie en miroir. En effet, les deux bras sont bel et bien répartis suivant la symétrie par réflexion mais ils diffèrent cependant par leurs qualités : "chez l'homme, anomalie insigne, le bras droit est plus vigoureux et la main droite plus adroite, ou moins gauche comme on voudra,

Planche XVII

Image réelle.



Image dans la glace.



L'image que l'on a
de soi est souvent
différente de l'image
qu'en ont les autres.
Le miroir modifie la
perception.



Deux moitiés droites



Deux moitiés gauches

Ces deux montages
donnent une
explication nette du
phénomène : ils sont
constitués pour l'un
de deux moitiés
droites du visage,
raccordées, et pour
l'autre des deux
moitiés gauches. La
symétrie trop
évidente donne
d'ailleurs une
impression
désagréable :
l'asymétrie naturelle
est indispensable à
l'agrément, et
augmente le nombre
des informations
d'identification.

que la gauche" (812). Une raison physiologique semble en être la cause. En effet, si les deux hémisphères de l'encéphale de l'homme paraissent identiques, leurs fonctions sont par contre différentes. Celui de droite est responsable du côté gauche de l'homme et réciproquement. L'adresse de la main droite est donc due à l'hémisphère gauche. Des lésions survenant dans ce dernier "entraînent les troubles du langage articulé, des gestes conventionnels, des activités manuelles complexes et constructives (...). A l'inverse, des lésions de l'hémisphère droit entraînent des troubles dans la perception de l'espace, dans la coordination sensorimotrice, dans la reconnaissance des visages; elles provoquent également l'apraxie de l'habillage et de l'orientation" (813). De l'hémisphère gauche semble dépendre toutes les activités d'interprétations, tandis que le droit paraît gouverner les perceptions concrètes. Il est à souligner que cette dissymétrie fonctionnelle de l'encéphale humain, et donc du bras droit et du bras gauche, demeure un cas unique : "aucune expérience ne l'a révélée chez un animal, où l'on a jamais constaté d'altération de performances, lorsque l'une des aires corticales est saine et l'autre atteinte" (814).

Certes, les crabes *Uca* possèdent eux aussi deux membres antérieurs différents : une grosse pince pour le combat d'un côté, une petite de l'autre. Mais ici la symétrie sagittale n'est pas respectée : "Leurs dimensions inégales interdisent qu'elles soient le reflet l'une de l'autre. La dissymétrie vraie n'est pas atteinte" (815). Caillois qui souhaite montrer que la dissymétrie correspond au paroxysme de la vigueur de la vie confrontée aux dangers de l'immobilité liés à la symétrie, nous rappelle ici que l'homme et l'animal subissent les mêmes lois : "une coïncidence si rare, vraisemblablement sans seconde, peut difficilement passer pour fortuite. Je suppose qu'il y eut plusieurs tentatives de la part de la nature pour franchir le seuil difficile d'une prochaine dissymétrie féconde" (816).

2. La gauche et la droite dans l'univers

A la suite du "paradoxe des objets égaux non superposables" que Kant utilisa "pour démontrer contre l'idéalisme absolu l'objectivité de l'espace" (817), Caillois remarqua une radicale différence entre la symétrie de deux chandeliers et celle de deux gants : "dans les deux cas, les objets sont identiques. Toutefois, les chandeliers peuvent coïncider par simple glissement, alors qu'il est impossible, de quelque façon qu'on s'y prenne, de superposer les deux gants d'une même paire" (818). Ce premier paradoxe annonçait un phénomène d'une plus vaste portée : l'opposition de la gauche et de la droite dans l'univers (819).

Dauvillier révéla que "la première molécule active était lévogyre" (820). L'étude qu'entreprit Pasteur des cristaux de tartrate et de paratartrate l'amena à conclure "qu'il existe, dans les cristaux de paratartrate, deux espèces symétriques, non superposables, présentant des facettes supplémentaires, les unes inclinées(...) vers la droite, les autres vers la gauche" (821). Les physiciens T.D. Lee et C.N. Yang découvrirent que, parfois, pour certains atomes, il n'y avait pas conservation de la parité, c'est-à-dire qu'ils ne paraissaient pas parfaitement symétriques par réflexion (822) : "La conservation de la parité (...) doit donc être conçue comme tolérant nécessairement des plans de symétrie qui créent une opposition du type gauche-droite de figures non superposables" (823). On crut alors pouvoir en déduire que l'espace était lui-même dissymétrique : "le reflet d'une des particules dans le miroir était cette fois un objet physique impossible" (824).

Pourquoi la droite semble-t-elle prédominer aussi bien chez l'insecte que chez l'homme ? Valéry nous présente ainsi ces coquillages dont les spires semblent préférer la droite pour leur sens d'enroulement : "Comme il est peu de gauchers parmi les hommes, il est peu de coquilles qui, vues par le sommet, montrent une spirale qui s'écarte de ce point en procédant de droite à

gauche" (825). Caillois trouva dans le *Busycon contrarium*, -dont le nom est révélateur-, un des rares exemples contraires (826). Les sauterelles modifient leur élytre droit afin de pouvoir le frotter contre celle de gauche et ainsi émettre leur stridulation (827). Le poulpe choisit de convertir sa troisième tentacule droit comme organe reproducteur (828) : "Il semble qu'il existe ainsi dans le monde animal une tendance générale, mais non obligatoire, à réserver à la droite les emplois qui demandent plus d'initiative, de force ou d'adresse" (829). Bien sûr, certains comportements d'animaux montrent une indifférence à la droite et à la gauche, comme c'est le cas chez le *Loxia curvirostris* qui croise son bec aussi bien vers la droite que vers la gauche : "tout se passe comme s'il fallait de bonnes et importantes raisons pour que l'équilibre se trouve rompu, mais lorsqu'il l'est, la droite l'emporte quasi infailliblement" (830).

Le monde végétal semble lui aussi préférer la droite comme le montre une étude menée sur les plantes grimpantes où, sur quatre-vingt dix espèces observées, soixante-dix s'enroulent à droite autour du tuteur (831). Les champignons en préférant le composant droit de l'acide tartrique, les microbes les corps droits de la série des sucres comme source de carbone, jusqu'à l'homme qui risque de sombrer dans la folie "s'il absorbe dans ses aliments une faible quantité de la forme gauche d'un composé de phénol qui, sous la forme droite, est inoffensif" (832), tous ces exemples, et bien d'autres, tendent à montrer qu' "il existe ainsi jusque dans les micro-organismes une sensibilité physico-chimique à la droite et à la gauche" (833).

Dès lors, il devient peut-être inutile de rechercher une raison culturelle à la préférence de l'homme pour la droite. Mais il n'en demeure pas moins étrange que la prééminence de la droite trouve un tel écho dans l'univers. Même si les scientifiques ont constaté que l'hémisphère gauche de l'encéphale était autant responsable des activités d'interprétation de l'esprit que du côté droit du corps humain, il reste troublant que l'homme ait constam-

ment préféré la droite à la gauche. Surtout que sans cette préférence l'homme n'aurait peut-être pas atteint la "civilisation supérieure" (834). Il aurait été "adroit" de ses deux mains, un peu comme les singes le sont, et, fasciné par son adresse, n'aurait peut-être pas entrepris de dominer ce qu'il avait de "gauche".

Quoiqu'il en soit, la droite a bénéficié d'un régime de faveur autant dans le langage de l'homme que dans ses moeurs et ses institutions. Elle est le symbole de la force, de l'habilité mais aussi de la justice, du bien, de la loyauté, etc.; à l'opposé de la gauche qui représente le mal, le maudit, le sinistre, etc... Bataille prolongera la polarité du sacré évoqué par Leiris (835), en soulignant la "transmutation du sacré gauche en sacré droit" (836). A l'instar du monde profane, le sacré lui-même se répartit en gauche et en droit. Une différence s'impose ici : "à l'intérieur du domaine [du sacré], écrit Bataille, chaque objet a un aspect gauche et un aspect droit, l'un pouvant être plus important que l'autre. Encore faut-il ajouter que l'aspect relativement gauche ou droit d'un objet donné est mobile : il varie au cours des opérations rituelles" (837). Bataille prend alors comme exemple le statut du cadavre au sein de la société qui passera du stade de la putréfaction, c'est-à-dire néfaste et donc à gauche, à la pureté des os blanchis. Il remarque aussi que cette transformation ne peut s'effectuer que dans le sens de la gauche vers la droite et que "dans l'ensemble, ce qui est gauche entraîne la répulsion et ce qui est droit l'attraction"(838). Caillois, dans *L'Homme et le Sacré*, remarquera à son tour cette bipolarité du sacré : "Le droit et l'adresse manifestent la pureté et la faveur divine, la gauche et la gaucherie la souillure et le péché" (839). Cette opposition paraît même se retrouver jusque dans l'étymologie. La racine du mot droit est conservée dans les langues indo-européennes alors que celle de gauche est "victime d'une sorte de tabou, elle est généralement remplacée par une métaphore toujours différente, (...), désignations généralement devenues péjoratives ou maléfiques" (840).

3. Les sociétés "à symétries"

Que ce soit la gauche ou la droite qui recueille la bénédiction de l'homme, l'important pour Caillois est que l'on retrouve cette disparité aux différents stades de l'évolution : "le monde n'est pas neutre. Dès le début et plus encore vers le terme de son histoire, il est réellement droit et gauche . L'homme a beau s'en étonner, il faut qu'il s'accommode de cette condition, au même titre qu'il subit la pesanteur" (841). Il n'est pas étonnant alors que l'on retrouve la dissymétrie jusque dans l'imaginaire de l'homme. Déjà, sa fonction créatrice apparaît au sein des sociétés primitives. En effet, comme nous l'avons indiqué auparavant, celles-ci sont organisées suivant un principe de symétrie. Le sacré et le profane, entre les différentes phratries ou clans qui les composent, se répartissent de sorte que "tout ce qui est sacré et interdit pour l'un est profane et libre pour l'autre" (842). De plus, le *système des prestations totales* (843), en organisant les échanges de nourriture, de femmes et d'enfants entre phratries, ainsi que ceux effectués lors des cérémonies ou lors des guerres, fait que "la continuité sociale consiste ainsi en une suite de dissymétries alternativement ouvertes et fermées" (844). Ce système repose sur le "sacré de respect" (845) et toute personne qui enfreint les interdits est alors "exclu de la symétrie, il est perdu et flottant, sans ressources ni protection" (846).

Par ailleurs, Caillois a aussi souligné que les sociétés primitives, ou "à symétries" (847), immobilisées par leurs interdits, ont besoin de se revivifier et pour cela de revenir à la période mythique de l'Age d'Or et du Chaos originel; c'est-à-dire à une époque où les formes n'étaient pas encore fixées et où l'abondance était souveraine dans ce désordre absolu : "nulle meilleure image de l'asymétrie originelle ne saurait être imaginée" (848). Vint ensuite la période du "Grand Temps mythique" durant laquelle les Ancêtres ont ordonné le Chaos et établi les lois nécessaires au maintien de l'équilibre du cosmos ainsi

nouvellement formé. Il s'agit dès lors de respecter les interdits afin d'éviter les pires catastrophes. Mais, ce sacré de respect qui régule ainsi la société rend nécessaire l'apparition d'un sacré de transgression. La société ne pouvant plus se défaire de ses déchets, ni évacuer toutes ses souillures, se doit de se purifier en revenant à l'origine du cosmos : "comme toute symétrie, la stabilité triomphante se révèle à la longue paralysie et verrou. Le respect, la règle se dégradent" (849). Ce retour à l'ère originelle est rendu possible par la fête. Durant celle-ci, les interdits sont transgressés, la violence et l'orgie accompagnent le gaspillage et la destruction de richesses et de nourriture. Le désordre et la prodigalité des dépenses permettent ainsi d'identifier la fête au Chaos et à l'Age d'Or. La fête correspond à la période du sacré de transgression qui permet d'"accéder au réservoir des forces toutes-puissantes et toujours neuves, que représente l'âge primordial" (850). Elle opère autant un rajeunissement de la société et du cosmos qu'elle restaure le temps écoulé qui, lui aussi, s'est usé. Pour Roger Caillois donc, la fête caractérise l'élément dissymétrique que nécessite tout organisme commandé par une trop imposante symétrie et dont l'immobilité le ferait tendre, sans lui, vers une fin certaine : "le sacré de transgression, auquel il est bien difficile de ne pas identifier la vocation même de la dissymétrie brisant une inertie sclérosée pour assurer un développement inédit" (851).

4. Le mimétisme animal et l'instinct d'abandon

Dans le même temps, où Roger Caillois étudiait les sociétés sacrées, il s'intéressait aussi au phénomène du mimétisme animal. Si "l'individu ne naît pas dans un milieu sans propriétés qu'il peut manipuler comme il veut" (852), l'animal, lui, est encore davantage sous l'emprise du milieu dans lequel il vit. Puisque Caillois défend l'hypothèse que la dissymétrie est une des lois générales de l'univers, et qu'il décèle sa présence aussi bien dans le "vrai" cristal que dans les institutions humaines, il

paraît raisonnable de tenter de la retrouver tant dans les arts que dans le mimétisme animal. Peut-être est-il en effet possible de déceler une connivence entre la mimesis de l'artiste et le mimétisme de l'animal dans leurs jeux avec la symétrie et la dissymétrie.

Le mimétisme animal est un thème récurrent dans l'oeuvre de Roger Caillois. En effet, dès son premier livre, *La Mante Religieuse*, il s'intéressa au mimétisme des mantidés et à leurs "métamorphoses florales" (853). Peu de temps après, il rédigea *Mimétisme et psychasténie légendaire* (854) qui rapprochait l'invisibilité que recherchent certains animaux avec "le goût de l'homme de retourner à l'inanimé et de certains troubles de sa perception de l'espace qui font qu'il ne sait plus où se situer dans l'étendue sensible" (855). En 1960, dans *Méduse et Cie*, il interrogea de nouveau les correspondances entre les insectes et les hommes; les ocelles des papillons et la protubérance du fulgore porte-lanterne semblaient cette fois-ci répondre aux masques fabriqués par l'homme. Enfin dans *Le Mimétisme Animal*, Caillois reprit les mêmes faits "réduits à leur mystère et dégagés de toute hypothèse aventureuse" (856).

En ce qui concerne les classifications du mimétisme, Roger Caillois se déclarait insatisfait des répartitions proposées par Poulton et par Huxley. Tous les deux choisissent de se référer aux couleurs, suivant, pour le premier, l'indication véridique ou mensongère qu'elles communiquent -couleurs apatétiques ou sématiques-, et pour Huxley, l'effet obtenue par celles-ci dans le milieu, c'est-à-dire disparition ou apparition de l'animal -couleurs cryptiques ou phanériques-. Ces définitions semblent négliger, pour Caillois, l'importance de la morphologie et du comportement de l'animal, et peut-être surtout, ne pas tenir compte de certaines transformations d'animaux comme quand, lorsque devenus terrifiants, ils ne ressemblent à rien de connu : "ici, ce n'est plus la couleur seule ni même la forme qui jouent un rôle, mais la plupart du temps la mimique, une sorte de métamorphose instantanée

et stupéfiante qui épouvante et paralyse" (857).

Roger Caillois se propose alors de répartir les différentes manifestations du mimétisme en choisissant comme critère, "la nature du résultat que l'animal paraît s'efforcer d'obtenir" (858). Trois catégories sont ainsi retenues par lui : le camouflage, le travesti et l'intimidation. Si dans le travesti "une certaine finalité sexuelle est visée" (859), les animaux qui utilisent le camouflage semblent, eux, chercher avant tout à s'assimiler à l'espace environnant. Caillois émet d'ailleurs des doutes sur l'efficacité du camouflage et du travesti dont les résultats se révèlent parfois inutiles et même nuisibles. Tel est le cas par exemple pour le phasme *Carausius morosus* qui malgré sa ressemblance au végétal n'en est pas moins découvert et dévoré par les oiseaux (860). De même, il existe des espèces non comestibles qui sont mimétiques et des espèces comestibles qui se miment entre elles. L'absurdité apparente, car incomprise encore, d'un tel comportement oblige semble-t-il à élargir la conception du mimétisme qui veut que l'animal comestible imite obligatoirement soit une espèce non comestible, soit se fasse passer pour terrifiant ou plus dangereux qu'il n'est afin de décourager l'éventuel prédateur.

Roger Caillois reconnaît, dans le monde des "primitifs", une connivence entre la magie mimétique et le mimétisme animal : *le semblable produit le semblable*. Dans les sociétés "civilisées", il établit une correspondance avec le phénomène de la psychasténie : d'un côté, l'animal dans son mimétisme semble abandonner une partie de lui-même quand, grâce à son camouflage, il parvient à ne plus se distinguer du milieu qui l'environne -sa transformation, de plus, ne s'arrête pas à la perte de son apparence : "l'animal mime le végétal, feuille, fleur ou épine, et dissimule ou abandonne ses fonctions de relations. *La vie recule d'un degré*" (861). D'un autre côté, l'homme peut présenter des symptômes comparables lorsqu'il est en proie à des crises de psychasténie qui affectent les rapports de sa personnalité avec l'espace. Caillois semble

lui-même avoir souffert de ce genre de lutte avec l'espace (862) pendant laquelle l'organisme "ne sait plus où se mettre " (863). Il se sent alors hors de lui, enveloppé, dévoré puis digéré par le milieu : "cette assimilation à l'espace s'accompagne obligatoirement d'une diminution du sentiment de la personnalité et de la vie" (864). L'homme et l'animal paraissent alors subir les effets du second principe de Carnot : "le monde tend vers l'uniformité" (865). Cette similitude de comportement entre l'homme et l'insecte incite Roger Caillois à en déduire que l'instinct d'abandon accompagne l'instinct de conservation suivant "la loi générale qui veut que toute action engendre en se développant, et proportionnellement à ce développement, une réaction qui la contrarie" (866).

Caillois constate alors que cet instinct d'abandon se retrouve aussi dans la littérature lyrique, -le thème panthéiste de la fusion de l'individu dans le tout (867)-. Il le repère également dans les arts plastiques, que ce soit dans l'art décoratif slovaque ou dans les tableaux de Dali. Il y reconnaît ce besoin "d'assimilations mimétiques de l'animé à l'inanimé" (868). Ce faisant, Caillois ne fait que retrouver ce qu'il pense être une tendance de la nature qui, si elle réapparaît dans les ouvrages de l'homme, n'en est que plus probante. Par contre, il a été souligné que lorsqu'il rédige l' *Esthétique Généralisée*, il condamne toute forme d'abandon. Les artistes qui ne font que se soumettre aux lois de l'univers lui paraissent, eux aussi, être comme avalés et digérés par le milieu. L'abandon des facultés de l'esprit qu'ils revendiquent semblent alors prolonger le comportement mimétique de l'animal. Les oeuvres de l'art informel, en étant assimilables à la matière, ne font plus qu'un avec le tout. L'art abstrait se confond avec les dessins des pierres; le Nouveau Réalisme se perd dans les énergies instantanées et le surréalisme préfère l'automatisme au contrôle.

Tous ces artistes seraient, pour Caillois, submergés par l'instinct d'abandon dont il a déjà constaté les méfaits dans le

mimétisme animal. Comment pourrait-il donner son agrément à de telles oeuvres ? Cependant, il ne semble pas que Caillois puisse inclure toute l'histoire de l'art dans ce laisser-aller : loin de là, elle lui paraît au contraire propre au XX^{ème} siècle. Aussi, l'art, selon lui, ne réapparaîtra pas tant que régnera cet abandon de l'artiste, ainsi que, paradoxalement, sa frénésie de la soi-disant innovation dominée exclusivement par l'idée : "Je pense que l'époque est dès maintenant engagée dans un cheminement pareil, c'est-à-dire la disparition totale de l'art comme distinction spécifique d'une oeuvre, (...), en un mot son occultation totale durant une nouvelle ère, dont la durée est imprévisible" (869).

5. Art et dissymétrie créatrice

Mais si l'homme subit cette tendance à l'abandon, il est raisonnable d'envisager qu'il est animé tout autant par l'instinct de conservation. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que le mimétisme animal peut être aussi source de vie. D'une part, le mimétisme a son utilité (870) autant face aux prédateurs -sans aucun camouflage, l'animal serait plus vite repéré-, que pour surprendre la proie nécessaire. D'autre part, le labelle, brun et poilu, de l'orchidée *Drakaea*, "ressemble à s'y méprendre, et à un détail près, au corps de la femelle du *Thynnidae*" (871); cette imitation d'une guêpe par le végétal nous offre l'exemple d'un mimétisme qui apporte "un plus de vie" (872) et dont l'utilité est indiscutable. On pourrait donc aller jusqu'à en déduire, par analogie, qu'il doit exister deux formes d'art : l'une qui ne ferait que prolonger l'aspect négatif du mimétisme animal, -c'est-à-dire celui qui semble obéir au second principe de la thermodynamique-, tandis que la seconde inverserait le sens de l'entropie et serait dès lors source d'information, c'est-à-dire de vie (873). En effet, puisqu'avec l'homme apparaît la conscience, la volonté et la liberté et donc les pouvoirs de l'esprit qui sont à même d'influencer le milieu, cette deuxième

forme d'art ne serait pas une "inutile exaltation des structures naturelles" mais serait le fruit de la "dissymétrie créatrice".

Les oeuvres de l'art informel ne peuvent-elles pas être considérées comme tendant vers un équilibre, vers l'uniformité avec la matière, c'est-à-dire vers une symétrie ? Caillois semble permettre une telle approche. Il emploie en effet les termes équilibre et symétrie souvent l'un pour l'autre, -la symétrie est l'élément de stabilité (874)-, et lorsqu'il recherche un exemple d'asymétrie, il en trouve un dans la peinture tachiste (875). En partant de l'hypothèse que l'on puisse définir ces oeuvres comme étant asymétriques, ne pourrait-on alors reconnaître que l'autre forme d'art, celle où l'artiste renverserait le sens de l'entropie, appartiendrait à la dissymétrie ? Les premiers, les peintres partant de l'asymétrie, produiraient des oeuvres pré-symétriques tandis que les seconds, inversant cette approche, partiraient de la dissymétrie et créeraient, pour se rapprocher le plus possible, mais sans l'atteindre, de l'équilibre, des oeuvres post-symétriques.

On pourrait objecter, suivant les propos de Caillois, qu'il est impossible au peintre de partir d'une dissymétrie et de se rapprocher ensuite de la symétrie : la dissymétrie doit surgir d'une symétrie préalablement établie. Caillois prétend de plus que que la dissymétrie ne se crée pas "car le caprice, le hasard ou la fantaisie, même la volonté maligne, sont inopérants et disparaissent aussi vite qu'ils ont surgi" (876). Il semble donc être interdit au peintre de faire surgir la dissymétrie naturellement, mais lui est-il réellement interdit de partir d'une dissymétrie totale et de se rapprocher ensuite, le plus justement possible, de la symétrie ? Et si la qualité de cette "justesse", comme Caillois parle de la "justesse de l'image poétique", tenait précisément dans la précision de cette approche ? Ainsi plus cette dissymétrie serait proche de l'équilibre, plus le tableau serait réussi parce que vivant. Cette notion de donner vie à l'oeuvre se retrouve d'ailleurs, rappelons-le, chez Caillois quand il pense déceler

dans le passage de l'inanimé à l'animé, que lui semble opérer son écriture sur les pierres, "une des naissances possibles de la poésie" (877). La pratique picturale de certains lettrés chinois abonde dans le même sens : pour eux, la symétrie, qui est immobilité, doit être dépassée sinon le tableau "resterait privé de vie" (878).

La notion de dissymétrie semble cependant devoir être maniée avec la plus grande précaution : l'échec guette là-aussi l'artiste. Roger Caillois le met en effet en garde contre trop de dissymétrie. Il semble nécessaire que celle-ci reste insidieuse, un peu à la manière de l'intrusion du fantastique (879) : dissymétrie et fantastique doivent déséquilibrer l'ordre établi. Si la dissymétrie est trop accentuée, -c'est ce que Caillois reproche à Picasso (880) -, non seulement l'ordre disparaît mais aussi le pouvoir créateur de la dissymétrie. L'artiste ne propose alors à l'amateur qu'une composition de formes et de couleurs "arbitraire et dérisoire" (881). Une trop grande dissymétrie est synonyme de vertige et de chaos. L'homme, lorsqu'il est entraîné vers la folie, tente désespérément de rétablir l'équilibre : "le recours à la symétrie devient alors une bouée de sauvetage à laquelle se raccroche le malade : menacé de tomber dans le chaos, il y voit la dernière manifestation perceptible de la régularité de l'univers" (882).

6. Symétrie : équilibre et carcan

Ce besoin de symétrie, tout comme le besoin de dissymétrie, est une constante chez l'homme. Si avec cette dernière apparaît la vie, la symétrie n'en est pas moins nécessaire pour en garantir la conservation. L'esprit humain semble pourtant préférer la symétrie qui le rassure et va jusqu'à l'inventer lorsqu'il se trouve en présence d'une dissymétrie flagrante. Roger Caillois raconte une expérience qu'il a effectuée à ce propos et qui concerne l'Ecole Militaire. Sa façade paraît, au premier coup d'oeil, symétrique.

Mais, la présence de quatres imposantes cheminées au-dessus de l'aile droite ne peut échapper au regard : "la différence saute aux yeux une fois qu'on l'a remarquée, mais le besoin de symétrie est si invétéré en l'homme que presque personne ne perçoit une entorse pourtant aussi visible et que plusieurs se sont refusés à me croire quand je la leur ai signalée. J'ai dû mener maintes fois mon interlocuteur jusque devant l'édifice pour qu'il s'en rende à l'évidence" (883).

La dissymétrie de l'Ecole Militaire lui semble être la marque de l'étrange, du fantastique, un "avertissement qu'à partir de cette frontière, l'ordre des choses, du moins les habitudes de l'architecture étaient changées" (884). De plus, Caillois remarque que l'esprit de l'homme a cru bon d'imaginer que l'énorme et unique dent gauche du narval était la corne de la Licorne, placée, elle, dans une position axiale (885). Il reconnaît que lui-même a omis de signaler cet exemple si troublant de dissymétrie dans le monde animal et croit en découvrir la cause : "la perception et la mémoire poussent à rectifier la vision ou le souvenir et à introduire la symétrie où elle est absente" (886). Un esprit même très averti semble donc continuer à subir l'attraction de la symétrie.

L'action rassurante de la symétrie sur l'esprit semble également, pour Caillois, influencer le jugement esthétique. Telle rosace sera considérée comme belle par la grâce de la symétrie qui la gouverne (887). On peut alors se demander si la symétrie doit être considérée comme une norme propre à l'esprit humain. Dans le domaine des arts plastiques, existe ce qui appartient à la "norme", c'est-à-dire à un certain académisme, et ce qui s'en écarte est refoulé aussi bien par l'esprit que par les institutions censées s'en occuper (888). "L'écart" et la "norme" ne pourraient-ils pas être rapprochés des rapports qu'entretient l'esprit avec la symétrie et la dissymétrie ? La dissymétrie représentant ce qui vient troubler l'équilibre établi apparten-drait davantage au domaine de "l'écart". De là, aux deux formes

d'art gouvernées l'une par l'asymétrie, l'autre par la dissymétrie, viendrait s'ajouter celle de la norme, qui correspondrait ici à la symétrie. La première, donc, serait le prolongement du mimétisme animal -domaine de l'asymétrie qui tend vers l'uniformité-, la seconde renverserait le sens de l'entropie -domaine de la dissymétrie et de la vie-, et la troisième serait le reflet de la norme -domaine de la symétrie et de l'immobilité-. Il y aurait ainsi ressemblance, sinon identité, du processus de l'art et de celui de la vie : asymétrie, symétrie et "dissymétrie créatrice". Si l'on traçait un axe vertical qui représenterait la symétrie, l'asymétrie prendrait alors place à sa gauche et la dissymétrie occuperait la droite tant appréciée par l'homme. Il n'est peut-être pas inintéressant de rappeler ici qu'au sujet de la bipolarité de l'esthétique sacrificielle, Leiris assimile l'élément droit à la "beauté immortelle, souveraine, plastique" tandis que l'élément gauche symbolise, pour lui, le "sinistre, situé du côté du malheur, de l'accident, du péché" (889).

Roger Caillois insiste volontiers sur le fait que la symétrie nécessaire à l'évolution en est aussi un frein à son développement. Si trop de dissymétrie s'avère inefficace, trop de symétrie est synonyme d'immobilité et de mort prochaine. Même l'artisan qui tisse un tapis, n'oublie pas d'introduire "une docte négligence (...) pour restituer un peu de souplesse à un univers mort" (890). Dans les arts plastiques, la norme tente d'envelopper ou de rejeter tout écart dès qu'il se présente. Ailleurs, dans le domaine scientifique, -où on peut espérer davantage d'objectivité-, il s'avère que le besoin de symétrie freine souvent certaines recherches et explique le mépris avec lequel sont accueillies certaines découvertes. Quand les futurs prix Nobel Lee et Yang découvrirent le phénomène de la "violation de la parité" et remirent dès lors en cause l'une des lois de la physique, certains physiciens s'évertuèrent à "imaginer que les particules scandaleuses étaient à elles-mêmes leurs propres antiparticules" (891). De même, lorsque des chercheurs révélèrent la dissymétrie fonctionnelle de l'encéphale humain, on leur opposa

la loi de la parfaite symétrie des organes anatomiques (892).

A l'opposé des schizophrènes et des dépressifs qui se raccrochent désespérément à la symétrie, des esprits équilibrés ressentent les taches symétriques des planches de Rorschach "comme une pénible contrainte, comme une limitation qui gêne leur fantaisie interprétative" (893). De son enquête qui va de l'atome à l'imaginaire, Roger Caillois en retire cette définition : "la symétrie, première conquête et tout de suite élément de stabilité, frein par conséquent; la dissymétrie, élément de vitalité novatrice, donc risque et aventure" (894).

S'il reconnaît que le prolongement de la dissymétrie dans l'imaginaire n'est que pure hypothèse de sa part (895), il donne à cette "entropie inverse" une dimension universelle et il semble en dégager des conséquences morales et humanistes. Morales quand il indique clairement que l'homme se doit de combattre son instinct d'abandon et que ce combat est inhérent à sa condition. Humanistes puisque la dissymétrie est un message de vie.

L'homme a non seulement vaincu la symétrie sagittale, atteignant dès lors l'ultime "dissymétrie créatrice", mais son intelligence, sa volonté et son adresse lui permettent maintenant de choisir à l'encontre de ses instincts. Si cet homme a endossé par exemple la responsabilité d'être peintre, on peut donc faire l'hypothèse qu'il se trouve confronté au choix suivant : son oeuvre va-t-elle s'efforcer à l'écart ou se contenter de la norme, va-t-elle se laisser-aller à l'asymétrie, s'endormir dans la symétrie ou s'aventurer dans la dissymétrie ?