

C O N C L U S I O N

Comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, "Le refus de l'art", Roger Caillois, au temps de son "adhésion ambiguë" au mouvement surréaliste, se livra à une critique de l'art en général; seule l'étude de l'imagination paraissait vraiment l'intéresser. Il considérait alors l'art de nature seulement flatteuse pour l'esprit, pouvant même se révéler être une menace pour la conscience. Cette position radicale de Caillois à l'égard de l'art semble pouvoir s'expliquer quand il confia bien des années après que non seulement à cette époque il ressentait l'art comme "incertain et mensonger" (896) mais qu'en plus il en redoutait les séductions. Cependant, nous avons également souligné l'importance qu'il attachait toujours à son expérience surréaliste.

Le Collège de Sociologie représente aussi une étape décisive et le moment où sa position intellectuelle semble atteindre le point culminant de son éloignement de l'art. Caillois définit, à cette époque, le principe du plaisir suivant la règle exogamique. Il désirait alors réactiver la société, la resacraliser, grâce à l'attitude du clerc qui, grâce à sa frigidité, serait en mesure d'inverser le sens de l'entropie. Caillois entendait séparer les maîtres des esclaves en fonction de leurs attitudes face au principe du plaisir. Partant de l'affirmation que celui qui s'abandonnait aux jouissances perdait de ce fait la possession de lui-même, il se réclamait de ces maîtres qui devaient laisser aux esclaves "la jouissance (...) des chefs-d'oeuvre de l'art" (897). On peut donc émettre l'hypothèse que c'est le refus du plaisir qui amena Caillois à se détourner ainsi de l'art.

Par ailleurs, comme nous l'avons vu, Caillois ne chercha nullement à établir une relation entre l'art et le sacré, et, au contraire, s'efforça de les distinguer soigneusement. Malgré tous

les rapprochements qu'il accepta de faire et parce qu'il ignora délibérément ceux qu'il aurait pu reconnaître, il refusa également toute confusion entre l'art et le jeu : la raison essentielle avancée par lui étant que le jeu ne crée rien. Pour lui, quand apparaît la civilisation, l'objet sacré se transforme en objet esthétique, et il est nécessaire de se garder de tout amalgame facile entre art et magie. Tant que la magie domine, elle ne laisse pas de place à l'esthétique, elle occupe tout le terrain.

Pour Caillois, l'art apparaît donc seulement lorsque l'objet est désaffecté de sa qualité sacrée ou magique et il va jusqu'à regretter que la beauté ait remplacé le sacré. Mais on peut se poser la question de savoir si sa méfiance à l'égard de l'art à l'époque du Collège de Sociologie ne sous-entend pas une reconnaissance implicite d'un certain pouvoir. Son attitude vis-à-vis de l'art rappelle en effet curieusement celle qu'il décrit comme écartelée entre l'aspect terrifiant qui repousse (*tremendum*) et le charme qui ne cesse d'attirer (*fascinans*).

Certes, par la suite, Caillois prit ses distances avec les opinions qu'il avait émises au temps du Collège de Sociologie. Plus tard, il allait en effet considérer la plupart de ses recherches comme appartenant à "une gigantesque parenthèse" et il allait nommer "fêlure" son acceptation de l'émotion (898). C'est dans *Patagonie*, livre charnière, qu'il reconsidéra la position de l'homme dans la nature et qu'il entama "un lent retour (...) vers la création poétique" (899). Cette fêlure, Caillois éprouva alors le sentiment qu'elle avait en quelque sorte été toujours présente et que c'est elle qui l'avait guidé dans le choix de ses thèmes. Elle semblait partager un même mode d'apparition avec le "fantastique" à travers le principe de la transgression.

Le vrai fantastique, celui qui l'émeut, est toujours de l'ordre du mystère, de l'énigme impossible à résoudre -il est "rupture", "déchirure", "transgression de la cohérence universelle"-, c'est ce "fantastique de terreur" qu'il découvre,

parfois, dans la peinture quand celui-ci ne lui apparaissait qu'à la suite d'une observation minutieuse tant il est insidieux et secret. Pour Caillois, ce fantastique dans les arts plastiques naît d'une contradiction soit dans le style, soit dans le sujet. Il trouve sa source dans la puissance de l'ambiguïté. Ce qui est un peu troublant c'est que Caillois se trouve devant certaines oeuvres, comme l'*Allégorie Sacrée* de Bellini, à en appeler, pour en défendre le mystère, à la qualité plastique du tableau ou, plus exactement peut-être, à la propriété d'un art à son meilleur moment (900). Mais Caillois refusait une telle explication : l'oeuvre d'un "très mauvais peintre" (901), Evariste Vital Luminais, était pour lui la meilleure preuve que le fantastique était un élément autonome.

Ce qui importe peut-être davantage c'est qu'à travers sa recherche du fantastique dans les arts plastiques, il paraît essentiellement appréhender une oeuvre en tant qu'objet. De plus, lorsque ses "objets-sorciers", comme il aimait à les appeler, se confondent avec certaines oeuvres d'art, il avoue en ressentir une sorte de gêne. Le statut de l'objet paraît donc lui procurer comme un refuge lui permettant de maintenir sa distance vis-à-vis de l'art et peut-être vis-à-vis de l'homme.

Si l'on se souvient de son attirance pour les animaux et les végétaux étranges, voire terrifiants, il semble qu'il lui fallait nécessairement un élément étranger au règne de l'homme pour stimuler son imagination comme le confirme son goût pour *L'Aridité*. Au Brésil, lorsqu'il découvrit la puissance du végétal, il dit clairement sa répulsion devant ces formes proliférantes. Il préférait les jardins et, mieux encore, sa prédilection allait au minéral. Sa fascination pour celui-ci paraît être une interrogation sur la mort. Les pierres, qui lui permettent de rechercher la syntaxe, la cohérence de "l'écriture permanente du monde" (902), le font aussi rêver à une "inaccessible et vaine longévité" (903). Sa communion avec le minéral l'entraîna à reconnaître ce qui l'animait en profondeur : une "mystique matérialiste" dénuée de

toute connotation religieuse. Désormais, le combat que mène Caillois contre la poésie, et même l'art en général, semblait définitivement dépassé. Il avouait que son écriture sur les pierres faisait "appel aux nostalgies du désir et de l'enfance plutôt qu'aux réticences ou aux scrupules de l'exactitude et du contrôle"(904).

Cherchant à découvrir ce qui caractérise la beauté qu'il est possible de retrouver aussi bien dans une agate ou un papillon, que dans une oeuvre d'art, Caillois distingue deux catégories de beauté : la beauté créée par l'homme et la beauté naturelle. Pour lui, "les structures naturelles constituent le départ et la référence ultime de toute beauté imaginable" (905). Il reconnaît que c'est là une "nécessité pour [sa] pensée" afin de pouvoir affirmer l'unité du monde (906). Cette beauté, qui provient "de la nature seule", y est sous-jacente. Elle a pour caractéristique la rareté. Caillois ne s'en tient pas à la beauté de la nature, il va au-delà : lorsque "les lois physiques et biologiques qui gouvernent l'univers" (907) nous apparaissent, elles sont en effet le paradigme de la beauté. La nature est alors le domaine le plus observable par l'homme des manifestations de ces lois. Il s'agit donc là d'une esthétique de "reconnaissance" (908).

Il n'est pas sans importance de bien préciser que pour Roger Caillois l'art est la "beauté produite exprès, créée intentionnellement, ajoutée par l'homme à l'univers" et que l'artiste se dresse en "concurrent de l'univers" (909) auquel il appartient. Aussi, 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 et cela parce qu'il renonce à sa liberté et donc à sa capacité d'invention qui est, pour Caillois, l'essence de l'art. L'art demeure donc bien le domaine exclusif de l'homme même si l'esthétique peut être "généralisée" !

Toutefois, l'invention propre à l'homme ne doit pas prendre

une importance exagérée dans l'élaboration d'une oeuvre d'art et c'est pourquoi l'oeuvre de Picasso apparaît à Roger Caillois comme la marque de la fin de l'art autonome, cet art qui s'était détaché du sacré pour se consacrer à la seule beauté. Ainsi bien des artistes contemporains, à sa suite, "liquident l'art et la beauté" (910). Quant à ceux qui se détournent de la représentation traditionnelle de l'univers humain, ils se trouvent confrontés à une redoutable concurrence, celle de la nature elle-même. L'art doit nécessairement se distinguer de la nature sous peine d'être voué à disparaître. Les artistes qui se contentent de désigner la beauté existant dans la nature font certes oeuvre utile mais ne produisent pas pour autant vraiment des oeuvres d'art. S'ils revendiquent un art qui se fait sans eux, c'est-à-dire presque par accident, il est plus que probable que la nature produise d'elle-même des "oeuvres" qu'ils pourraient signer. Si l'artiste prétend jouer le même jeu que la nature, il lui manquera toujours les puissances dont celle-ci dispose. Caillois, qui définissait l'art comme étant la beauté ajoutée par l'homme à l'univers, ne pouvait que critiquer l'appauvrissement qu'engendrent de tels comportements. Mais, il faut bien reconnaître que l'essentiel pour Caillois est la recherche d'un principe unique commun aux beautés naturelles et à celle des oeuvres d'art. Il "appelle art la beauté expressément produite par l'homme", il nomme "esthétique l'appréciation de toute beauté, celle qui est issue de l'art aussi bien que celle qu'on rencontre accidentellement dans l'univers" (911).

C'est cette recherche d'un principe unique qui l'amène à tenter de concilier le second principe de la thermodynamique de Carnot avec la théorie de l'évolution de Darwin. Par sa théorie de la "dissymétrie créatrice", il tentera d'articuler ces deux principes. Les artistes qui ne font que se soumettre aux lois de l'univers lui paraissent être comme avalés et digérés par le milieu. L'abandon des facultés de l'esprit qu'ils revendiquent lui semble prolonger le comportement mimétique de l'animal. A travers un "art abstrait", un "Nouveau Réalisme", ils se laissent

submerger par l'instinct d'abandon. Mais si l'homme subit cette tendance à l'abandon, il est tout autant animé par l'instinct de survie. Celui-ci inverse le sens de l'entropie et est dès lors source d'information, c'est-à-dire de vie. Les oeuvres de l'art informel tendent vers un équilibre avec la matière et Caillois trouve un exemple d'asymétrie dans la peinture tachiste. Dès lors une autre forme d'art, celle où l'artiste assumerait sa volonté et sa liberté ne pourrait-elle pas être considérée comme appartenant à la dissymétrie ? Certes, mais Caillois met en garde l'artiste contre trop de dissymétrie. Il est nécessaire que celle-ci reste insidieuse à la manière du fantastique. Une dissymétrie trop accentuée est synonyme de vertige et de chaos. Mais c'est avec la dissymétrie qu'apparaît la vie.

Nous l'avons déjà mentionné, mais il est nécessaire de le souligner, dans le domaine des arts plastiques, existe ce qui appartient à la "norme", c'est-à-dire à ce qui est accepté, et ce qui est refoulé et qui est du domaine de "l'écart". "L'écart" et la "norme" (912) ne pourraient-ils pas être rapprochés des rapports qu'entretient l'esprit avec la symétrie ? Si la tentation de l'asymétrie précipite nombre d'artistes contemporains dans une concurrence perdue d'avance avec la matière, elle n'est propre qu'au XXème siècle et somme toute peut être considérée comme un bref moment de l'histoire de l'art auquel Caillois s'est attaché parce qu'il en a été le témoin et qu'elle illustrait son propos. Mais le choix crucial de l'artiste semble devoir être trouvé entre la symétrie nécessaire à la conservation et la dissymétrie créatrice d'art vivant.

Caillois propose l'idée d'un "ordre esthétique autonome" qui serait le fruit de correspondances entre les différents règnes de l'univers. Son esthétique semblerait donc pouvoir se définir par la "reconnaissance" des lois qui gouvernent aussi bien l'homme que la nature à laquelle il appartient. L'émotion esthétique correspondrait à la "joie de se découvrir de la famille" (913) et révélerait l'ordre qui régit à la fois l'univers, et, à travers

lui, notre propre personne.

La place de Roger Caillois dans l'histoire de l'esthétique pourrait donc être considérée comme celle d'un des derniers classiques prolongeant les conceptions esthétiques qui reposent sur le sentiment de retrouver quelque chose de soi-même au contact d'un élément extérieur (914). En Inde par exemple, la "dégustation de la saveur" provient de la reconnaissance des liens qui unissent des émotions passées à l'oeuvre d'art qui a suscité leur ressurgissement dans la conscience (915). Pour Platon, l'émotion esthétique est provoquée par le souvenir de "la beauté jadis saluée par l'âme" (916). Aucun objet n'égallera bien évidemment cette beauté mais toute chose qui parvient à raviver la mémoire de ce souvenir est un réconfort pour l'âme. L'homme est heureux de se découvrir ainsi une affinité, un lien avec le monde qui l'entoure : il s'agit bien là de la reconnaissance d'un accord entre l'homme et une donnée du monde (917). Certains ont même voulu voir dans l'esthétique de Caillois un prolongement "génial" de l'esthétique Kantienne (918) : "Ici comme chez Kant la rose n'est belle que parce que mon esprit s'en est ému, mais il ne s'en est ému que parce qu'elle est belle, c'est-à-dire obéissant à son ordre. La rose à sa loi soumet l'esprit, parce que l'esprit à la sienne soumet la rose, parce que la loi est unique" (919).

Mais on sent bien, car nous sommes, puisqu'il s'agit d'art, plongés dans le domaine du sensible, que la mise en place de l'art entre symétrie et dissymétrie se révèle par trop rationnelle. Or "le jeu qui est en l'espèce celui de l'art interdit d'opérer un partage tranché entre ce qui procéderait d'un calcul délibéré et ce qui relèverait au contraire de l'inconscient" (920). L'essentiel de ce qu'on pourrait nommer "l'esthétique de reconnaissance" de Roger Caillois n'est peut-être pas tant à reconnaître dans son relatif classicisme issu d'un humanisme presque conventionnel mais dans le fait qu'il apparaît comme l'aboutissement d'un parcours. Ce parcours que nous avons essayé de retracer semble avoir toujours été une affaire autour du

plaisir -de son refus au début à son acceptation à la fin-. Reste à savoir si une oeuvre d'art ne va pas au-delà du plaisir et que c'est ce pas que Caillois s'est retenu de franchir. Est-ce parce que son ambition était trop englobante pour attribuer une si grande force à l'art, ce qui aurait été au détriment de la recherche d'un principe universel, ou parce que la nature de l'art est trop humaine ?