Ecole des Hautes Etudes
en Sciences Sociales

Roger Caillois et la nature de l'art

Approches d'une esthétique dans le domaine des arts plastiques

Mémoire présenté en vue du Diplôme
de l'E.H.E.S.S.
par

Ludovic Sanejouand

Directeur du mémoire : Mr DAMISCH

1994

I N T R O D U C T I O N

Nous nous proposons dans ce mémoire de tenter une approche de l'esthétique plastique de Roger Caillois. On pourrait croire que Caillois a résumé celle-ci dans son *Esthétique généralisée*(1), mais nous verrons qu'il n'en est rien. En effet, ce livre doit être replacé dans son contexte et surtout mis en perspective en étudiant l'ensemble des écrits de l'auteur. Nous devons d'ailleurs souligner ici le malentendu qu'un tel titre peut provoquer. Comme il apparaîtra, il n'y est nullement question de considérer toute chose comme esthétique. Notre étude sera donc amenée à définir un parcours. Nous chercherons, à travers les prises de position de Roger Caillois à l'égard de la peinture et de la sculpture, à dégager la "syntaxe" de sa pensée. Nécessairement, tant la poésie demeure une préoccupation "obsessionnelle" dans son oeuvre et dans sa vie (2), nous serons amenés à reconnaître l'activité du poétique dans son attitude à l'égard des arts plastiques. D'ailleurs, nous ne devrons pas nous étonner de voir différents thèmes se recouper sans cesse dans l'oeuvre de Caillois, puisque, pour lui, le monde est fini et se répète, des liens existent aussi bien entre le monde des insectes et l'imaginaire de l'homme qu'entre les dessins des pierres et les arts plastiques.

Les textes de Roger Caillois posent des questions pertinentes au problème de la spécificité de l'art. A cela deux raisons. La première tient à l'homme même que fut Roger Caillois et à son parcours intellectuel qui fut marqué à ses débuts, c'est-à-dire à l'époque du surréalisme, par un violent refus de l'art, alors qu'à la fin de sa vie, il souhaitait que l'avenir se souvienne de lui comme d'un poète (3). En approfondissant ce revirement d'attitude, nous espérons pouvoir déceler, dans les étapes successives qui jalonnent sa pensée, certains indices qui nous aideront peut-être à cerner la nature de l'art telle qu'il a pu la concevoir. La

seconde raison réside dans le rapprochement effectué par Caillois entre certaines productions de la nature et les oeuvres d'art, ceci aussi bien quand il s'interroge sur les effets et les raisons du mimétisme animal, sur la beauté des ailes des papillons et des dessins proposés par certaines pierres, que dans sa traque des dissymétries. D'ailleurs, n'est-ce pas au contact des pierres que Caillois se découvrit poète (4) ? Certes, il peut paraître présompteux de prétendre aborder un sujet d'une telle difficulté. Pourtant, la question de la nature de l'art, même si elle paraît à beaucoup encore aujourd'hui une énigme, n'en demeure pas moins une question incontournable et fascinante.

La méthode que nous adopterons pour suivre les méandres qu'emprunte la pensée de Caillois et pour souligner les changements qui s'opèrent dans sa perception esthétique, est celle qui d'ailleurs se révèle comme une des rares possible en matière d'art et plus généralement de connaissance sensible, c'est-à-dire une méthode d'enquête qui ne peut "se formuler que chemin faisant, tout en allant se développant, se précisant, s'infléchissant, se modifiant, et peut-être se transformant, au gré de ses détours (ce qui constituerait, en soi, une règle de méthode)" (5).

Dans le premier chapitre, "Le refus de l'art", nous serons amenés à nous interroger au sujet de son adhésion au mouvement surréaliste qui semble avoir été déterminant non seulement pour sa pensée en général, mais aussi, si ce n'est surtout, pour comprendre son attitude négative vis-à-vis de l'art. Il nous faudra découvrir les motivations profondes d'un homme qui, d'une part, se révèle être un ardent défenseur de la méthodologie et de la rigueur scientifique et, d'autre part, accuse l'art de tous les maux.

Notre second chapitre s'intitulera "Le détour par le sacré" en raison du chemin emprunté par Caillois qui ne peut être considéré que comme un détour et du sacré qui ne serait alors qu'un substitut de l'art. Nous devrons nous intéresser au Collège

de Sociologie que fondèrent Roger Caillois, Georges Bataille et Michel Leiris, et à mieux cerner le climat intellectuel qui régnait alors à l'intérieur de ce Collège et lui faisait revendiquer une nécessité de sacralisation de la société (6). Nous tenterons ensuite de découvrir, dans les propos tenus alors par Caillois, les relations, autant dans leur présence que dans leur absence, que celui-ci établit, ou se refusa d'établir, entre l'art et le sacré. Nous serons donc amenés à étudier leurs échanges éventuels; ce aussi bien au niveau de la représentation totémique que du tatouage, et à interroger Caillois au sujet des peintures rupestres issues des pratiques rituelles et magiques, ainsi que sur l'antinomie qui lui paraît exister entre l'art et le jeu.

Sous le titre de "La fêlure dans la parenthèse" , nous nous appliquerons à relever les apparitions, dans les textes de Caillois, du lyrisme qu'il redoutait tant. Le fait que celui-ci réapparaisse comme malgré lui dans ses écrits nous incitera à aborder ensuite dans ce chapitre le thème du fantastique. Il peut paraître déplacé, voire audacieux d'entreprendre un tel rapprochement, mais il nous semble dicté par Caillois lui-même quand il définit le fantastique par les termes de "déchirure" et de "transgression". En effet, n'existe-t-il pas une similitude non négligeable entre l'apparition soudaine du fantastique dans l'oeuvre d'art et ce lyrisme qui surgit en dépit de l'auteur ?

Notre quatrième et dernier chapitre s'intitulera "Reconnaissance et Dissymétrie". L'étude du fantastique dans les arts plastiques entrainant Roger Caillois à développer la théorie d'un "fantastique naturel" (7), il conviendra de repérer les rencontres que provoque Caillois entre l'art et la nature. Comme prolongement de la notion de "sciences diagonales", qui lui était si chère, nous serons conduits à découvrir le "mystique matérialiste" qu'il devint et à souligner l'importance pour lui et pour notre propos de *L'écriture des pierres* (8). Sa contemplation du minéral va en effet lui faire reconnaître une connivence significative aussi bien entre l'art et la nature qu'entre l'homme et l'univers. Mais

il n'en abondonnera pas pour autant sa quête rigoureuse d'un principe explicatif qu'il croira avoir découvert dans la dissymétrie, concept qui s'avéra éclairant quant à la nature de l'art.

Planche I



I / LE REFUS DE L'ART

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

A / Repères au sein de surréalisme

1. Une adhésion ambiguë

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

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

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

2. Jeux surréalistes

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

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

3. Ecriture automatique

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

grandes les écluses restera sans nul doute l'idée génératrice du surréalisme." André Breton, 1938 (28)

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

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

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

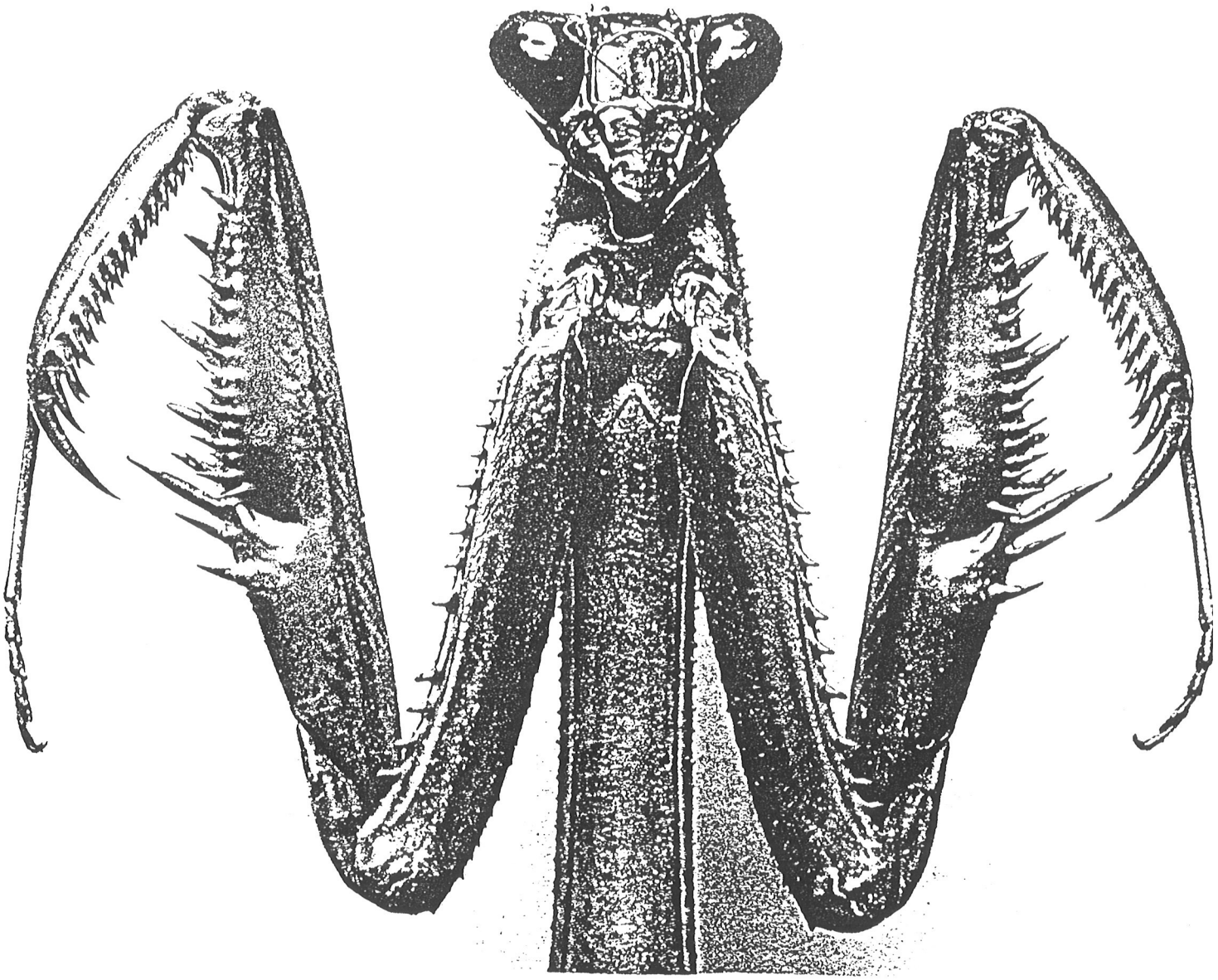
ouvertement à Breton son scepticisme (36), Caillois commit là son premier "blasphème" (37) à l'encontre de "la clé de voûte" du surréalisme (38). Il est peut-être à souligner que lorsque l'écriture automatique fut quasiment abandonnée, Caillois n'en continua pas moins à en combattre le principe tant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

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

4. Pensée automatique

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

Planche II



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

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

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

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

5. Poétisation de la science

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

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

6. Scientificisation de la poésie

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

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

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

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

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

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

B / Esthétique

1. Art pur et impuretés dans l'art

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Oeuvre d'art et document

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

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

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

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

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

3. Signes merveilleux

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

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

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

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

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

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

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

C / Divergences et complicités

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

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

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

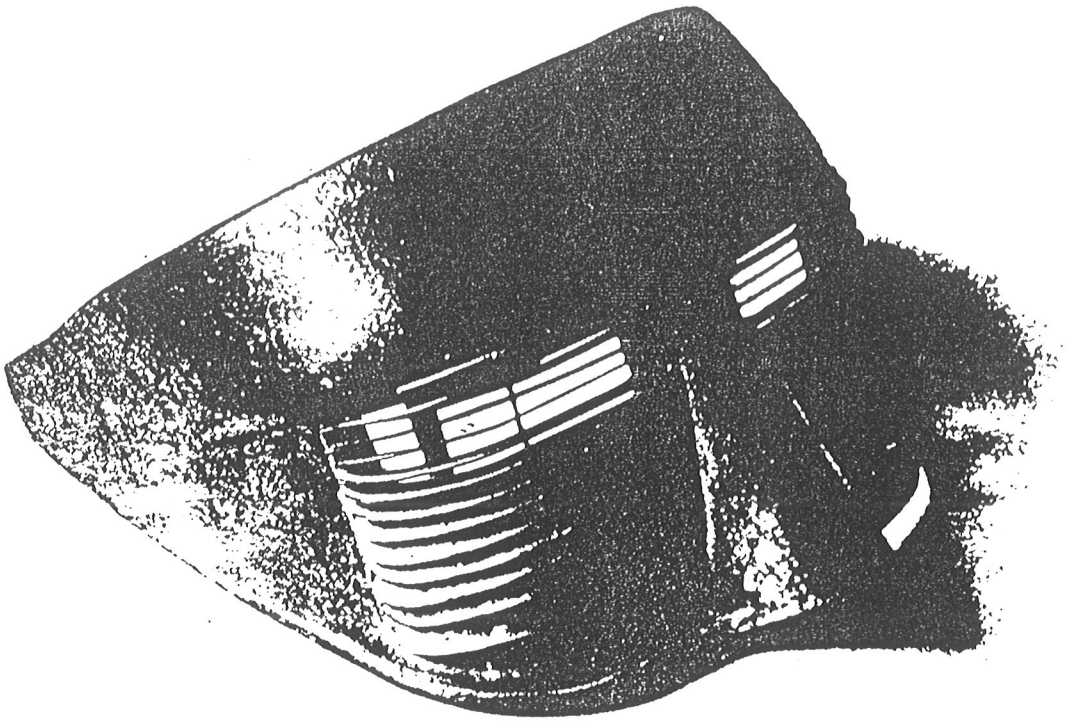
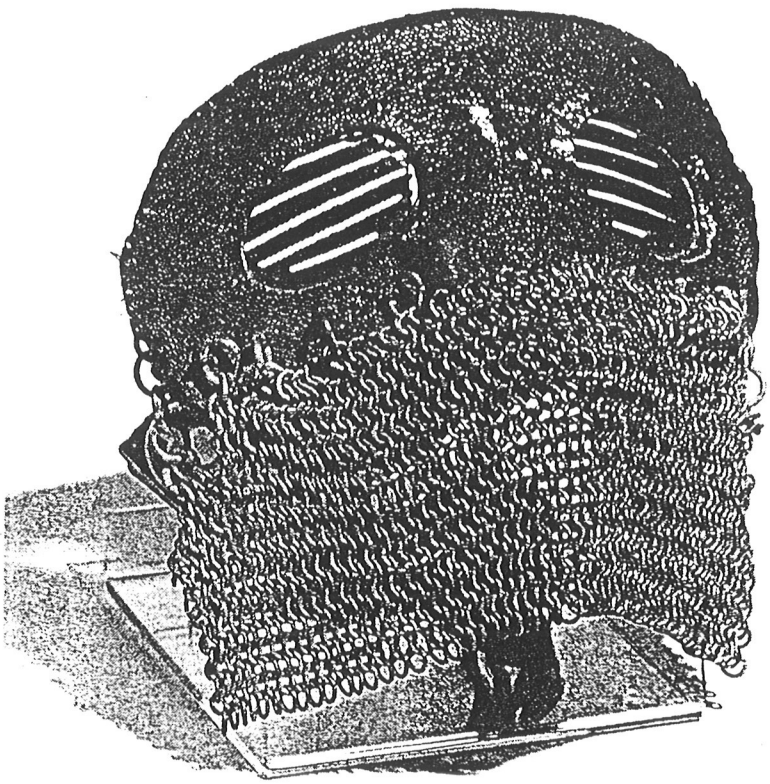


PHOTO MAN RAY

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



Masque ayant appartenu à Roger Caillois.

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

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

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

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

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

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

II / LE DETOUR PAR LE SACRE

"Qu'est-ce que le sacré ?
C'est ce qui unit les âmes."
Goethe (169)

A/ Le Collège de Sociologie

Le Collège de Sociologie fut fondé par Georges Bataille, Roger Caillois et Michel Leiris dans les premiers mois de 1937, ses conférences s'échelonnèrent de novembre 1937 à juillet 1939 (170). Son but initial était d'analyser les manifestations du sacré dans la vie sociale et ceci principalement dans les groupes fermés, telles que les communautés, les sectes , les organisations terroristes, etc., (171). Cette recherche se voulait être dans le prolongement de l'anthropologie Durkheimienne et Maussienne mais la volonté d'action qui anima ce "groupe d'ardents iconoclastes" (172) dévoila rapidement le projet de glisser "d'une volonté de connaissance à une volonté de puissance" (173). Il ne sera pas question dans cette partie de revenir en détail sur cette période, que l'on pourrait qualifier d'ambiguë, d'autres l'ont fait remarquablement (174). Toutefois, nous nous devons de souligner, d'une part, l'expérience commune à ces trois hommes, c'est-à-dire celle d'avoir côtoyé le surréalisme et, d'autre part, le fait que Caillois et Bataille se rencontrèrent chez Lacan (175). Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est, d'une part, que le Collège de Sociologie fut une étape importante pour l'évolution de la pensée de Caillois et, d'autre part, que sa position intellectuelle atteignit à ce moment-là, semble-t-il, le point culminant de son éloignement de l'art. D'ailleurs son combat contre les émotions esthétiques ne semblait plus devoir à ses yeux

mobiliser son énergie. En effet, à lire ses textes d'alors, nous avons l'impression que toute trace de ce conflit a disparu. Et pourtant, sa *hiérarchie des êtres* (176) va peut-être nous permettre de mieux saisir son parcours esthétique dans le domaine des arts plastiques.

Dans ce texte, Roger Caillois reprit la dichotomie entre les maîtres et les esclaves qu'il devait à sa lecture de Nietzsche. Il serait malséant de conclure trop rapidement, comme certains l'ont fait (177), que Caillois se rapprochait ainsi des théories fascistes et qu'il souhaitait une société dominée par la puissance physique et prônant une ségrégation raciale. Apparemment Caillois n'a pas cessé de combattre le fascisme et le nazisme (178) ainsi que "toute espèce de détermination de caractère collectif ou extérieur,telles que race, nationalité, religion, classe, fortune, naissance, etc "(179). Sa distinction ne fut-elle pas plutôt alors celle qui séparait les êtres dont la rigueur intellectuelle pouvait leur faire accepter un ascetisme de ceux qui préféraient prendre le parti du moindre effort aussi bien moral qu'intellectuel, c'est-à-dire d'un côté, les partisans de l'ordre et de la distinction, de l'autre, ceux de la facilité et de la confusion (180) ?

L'intérêt intellectuel que manifesta Roger Caillois dans ses premières études sur le sacré devait bientôt laisser la place à une sorte de fascination pour le sacré lui-même. Caillois définit alors le principe du plaisir suivant la règle exogamique : il qualifia sa consommation comme un tabou égal à celui de l'inceste (181). Cette attitude radicale relevait d'une ambition démesurée de revivifier une société minée alors, selon lui, par toutes les faiblesses et de ce fait mal préparée à résister au fascisme. Il désirait alors la réactiver grâce à l'attitude du clerc qui, par sa frigidité agissant comme un congélateur artificiel, serait en mesure d'inverser le sens de l'entropie, c'est-à-dire d'augmenter le rendement social (182).

La volonté de resacraliser la société (183) qui anima le Collège, impliquait entre autre "la restauration des différences hiérarchiques" (184). Caillois entendait séparer les maîtres des esclaves en fonction de leurs attitudes face au principe du plaisir : les premiers en seraient uniquement les producteurs, les seconds les consommateurs. Partant de l'affirmation que celui qui s'abandonnait aux jouissances du plaisir perdait de ce fait la possession de lui-même, Caillois en concluait que les maîtres domineraient puisqu'ils auraient le pouvoir de donner le plaisir sans l'éprouver (185).

Il n'est pas sans importance de noter que la fondation souhaitée dans le *Programme pour un Collège de Sociologie* d'une "communauté morale" (186), régit par les maîtres, semblait être pour Caillois "plus universaliste que la démocratie (...), à plus forte raison, l'ordre s'oppose davantage encore sur ce point au fascisme nationaliste" (187). C'est donc le souci d'un ordre universel qui paraît alors accompagner cette austérité et qui amena Caillois à se déclarer insensible à la beauté de la rose (188). Il se réclamait en effet de ces maîtres qui devaient abandonner aux esclaves "la jouissance de la richesse, des femmes, des chefs-d'oeuvre de l'art"(189).

A cette époque, on peut donc prétendre que le refus du plaisir fut ce qui amena Caillois à se détourner radicalement de l'art puisqu'il est difficile de ne pas reconnaître que l'art est de l'ordre du désir et de refuser le principe du plaisir sur lequel il se règle (190). Caillois donc choisit, avec le Collège de Sociologie, le camp du sacré comme il préféra la science à l'art lorsqu'il était chez les surréalistes.

Malgré cette évidente mise à distance de l'art, la position de Caillois vis-à-vis de celui-ci paraît cependant des plus troublantes. Quand il déclarait que la consommation du plaisir était tabou, ne pouvait-on en déduire que l'objet du plaisir, et notamment l'oeuvre d'art, était lui-même tabou ? Il est bien

entendu que c'est le plaisir qui était interdit mais ce que Caillois laissait aux esclaves, entre autre la contemplation des oeuvres d'art, ne pouvait-il pas être considéré comme interdit aux maîtres ? Nous ne pouvons faire semblant d'ignorer que Caillois a toujours refusé un caractère sacré à l'art mais pas davantage qu'il n'a cessé de graviter autour de lui, comme si ce dernier, tout à la fois, le fascinait et le repoussait; ces deux actions, le *tremendum* et le *fascinans* définissant précisément pour lui le sacré (191).

Ceci nous amène à nous demander si, malgré ses dénégations, Caillois ne considérait pas malgré tout l'art comme appartenant au domaine du sacré. Cet ancien surréaliste qui avouait bien volontiers toute l'influence que continuait d'exercer sur lui ce mouvement, n'a-t-il pas été marqué plus qu'il ne le laissait entendre, par l'avénement annoncé par Breton d'un mythe nouveau surgissant dans la poésie et l'art contemporain (192) ? Il nous semble donc utile de déceler les relations éventuelles entre l'art et le sacré. Il nous faudra pour cela aussi bien les étudier dans leurs manifestations au niveau du totem que d'aborder les domaines des rites et des mythes, ainsi que ceux des jeux et de la magie qui semblent être des terrains propices à leurs rencontres. Nous espérons que la recherche effectuée nous permettra ainsi de cerner plus précisément l'attitude de Caillois dans ce domaine.

B/ ART ET SACRE

1. Totems et tatouages

Caillois, lors de ses recherches sur le sacré, se mit à étudier la signification du totem au sein des sociétés primitives.

Son approche du totémisme fut celle de l'anthropologue. Le totem représente, pour lui, la personnalité de la phratrie et "se réfère à l'une des données cosmiques fondamentales" (193). Caillois décrit les emblèmes totémiques comme étant "des *signatures* , manifestant des vertus mystiques dont la rivalité et la collaboration conservent le monde et entretiennent la société"(194). Force est cependant de constater que Caillois ne s'aventura pas dans les rencontres possibles entre l'art et le sacré au niveau du totem. Pourtant la bibliographie que Caillois donne dans *L'Homme et le Sacré* (195) montre qu'il utilisa *Totemism and exogamy* où Frazer décrit le totémisme comme étant "la nourrice de la peinture et de la sculpture" (196). Une telle définition aurait dû pourtant intéresser Caillois qui compara plus tard si volontiers les dessins des ailes des papillons à des emblèmes héraldiques pour ensuite établir une concurrence entre ces ailes et les oeuvres d'art. D'autant plus que Durkeim, pour sa part, lui indiquait que les totems furent souvent comparés aux blasons héraldiques en se référant à Shoolcraft, entre autre, pour lequel le totem est "un dessin qui correspond aux emblèmes héraldiques des nations civilisées, et que chaque personne est autorisée à porter comme preuve de l'identité de la famille à laquelle elle appartient" (197). Cette occasion "manquée" par Roger Caillois, sûrement de façon délibérée, n'en est pas moins hautement symptomatique du point de vue qui nous intéresse, car le totem ouvre la voie, par les représentations qui en découlent, au dessin et à la peinture (198). Ces dessins d'ailleurs pouvaient se retrouver jusque sur le corps humain : "les images totémiques ne sont pas seulement reproduites sur les murs des maisons, les parois des canots, les armes, les instruments et les tombeaux; on les retrouve sur le corps même des hommes" (199).

L'existence du tatouage semble remonter à la préhistoire. Des archéologues ont découvert dans des cavernes toutes sortes d'outils à tatouer (aiguilles en bois de renne, os et silex taillés) ainsi que des godets contenant des colorants minéraux (200); Robert Ganzo pense que le tatouage apparut à cette époque

afin de remplacer les peintures qu'on utilisait pour se camoufler lors des chasses et des guerres. Il servit par la suite à bien d'autres activités. Dans le monde primitif, le tatouage désigne le niveau social de l'individu et s'ajoute alors à celui de la tribu. Si trois mille ans avant notre ère, les égyptiens utilisèrent la scarification comme procédé thérapeutique, leurs prêtres l'utilisèrent eux comme emblème magique, sa protection étant même supposée conférer l'invulnérabilité, comme c'est le cas encore aujourd'hui à Bankok avec un *S* tatoué sur la main (201). Par ailleurs, selon Hérodote, son caractère sacré imposait le respect et sauva Pâris de ses poursuivants, lui qui avait été tatoué dans le temple d'Héraclès et en était devenu intouchable (202).

Durkheim établit donc une relation entre l'image totémique et le tatouage, et souligna même l'importance de cette forme de représentation. Caillois y fit allusion dans *L'Homme et le Sacré* en le présentant comme "signe" de "cette qualité qui affecte dans son essence la personnalité de chacun" (203). Bien qu'il reconnut, dans *Un mannequin sur le trottoir* (204), les tatouages modernes comme révèlant "une nostalgie de la peinture universelle" (205) et qu'il mentionna l'existence de tatouages recouvrant entièrement le corps, ces *irezumi* réservés aux criminels japonais, montrant ainsi l'importance de cette pratique et sa diversité, Caillois, qui toute sa vie oeuvra dans la croyance d'un univers fini, étrangement ne s'attarda pas sur ce point de rencontre entre le profane, l'art et le sacré.

2. Mythes, rites et fêtes

Roger Caillois s'intéressa beaucoup au fait, que pour les primitifs, leur société aussi bien que la nature se trouvent immobilisées par le sacré et ses interdits, ce qui les obligent à les revivifier afin de ne pas dépérir. Il s'agit alors pour eux de revivre la période appelée "Le Grand Temps Mythique", régne du chaos et de l'âge d'or, "le lieu idéal des métamorphoses et des

miracles" (206), celui où les Ancêtres divins décidèrent de fixer les formes et de dicter les lois qui allaient préserver un nouvel état : le cosmos. Il est sans doute intéressant de le souligner : les interdits dont le but est de préserver l'*ordo rerum*, notion reprise par Caillois de Mauss (207), se révélent "impuissants à maintenir l'intégrité de la nature et de la société" (208). Ils n'assurent que la cohésion du cosmos et sont incapables de lui fournir l'énergie nécessaire à sa survie. Il devient alors indispensable de "faire appel à la vertu créatrice des dieux et revenir au début du monde, se tourner vers les forces qui ont alors transformé le chaos en cosmos"(209).

Caillois découvre que la fête permet, par son gaspillage, ses destructions de nourriture, sa violence et par la transgression des interdits sexuels, de renouer avec le chaos et l'âge d'or : "La fête, écrit-il, se présente en effet comme une actualisation des premiers temps de l'univers, de *l'Urzeit*, de l'ère originelle éminemment créatrice qui a vu toutes les choses, tous les êtres, toutes les institutions se fixer dans leur forme traditionnelle et définitive" (210). La fête représente donc la période sacrée par excellence et ce sont les mythes et les rites qui vont faire revivre les ancêtres divins : "Il s'agit, en effet, de rendre présents et agissants les êtres de la période créatrice, qui, seuls, ont la vertu magique capable de conférer au rite l'efficacité désirable" (211).

Il remarqua alors que les primitifs emploient divers procédés en vue de leur réactualisation. Tout d'abord, il y a la récitation des mythes qui "suffit à provoquer la répétition de l'acte qu'ils commémorent" (212). Puis la pantomime des ancêtres, réalisée par des membres de la tribu qui deviennent ainsi acteurs, aidés en cela par le port de masque, et qui peut prendre parfois l'apparence d'"une véritable représentation dramatique" (213). Et enfin, le fait de retracer les peintures rupestres qui représentent les ancêtres : "en leur rendant leurs couleurs, en les retouchant périodiquement (il ne faut pas les refaire d'un coup complètement:

on romprait la continuité), on rappelle à la vie les êtres qu'elles figurent, on les *actualise*, pour qu'ils assurent le retour de la saison des pluies, la multiplication des plantes et des animaux comestibles, le foisonnement des esprits-enfants qui rendent les femmes enceintes et garantissent la prospérité de la tribu" (214). Souvenons nous qu'à ce propos Marcel Mauss accordait la même importance à la couleur qu'au dessin dans les conseils qu'il donnait dans son *Manuel d'ethnographie* (215) concernant l'étude des différents dieux et esprits : "Il faudra, écrivait-il, transcrire tout cela sous forme d'histoire en reproduisant tout ce qui est l'imagerie divine, ne pas omettre les couleurs, la couleur est aussi importante que le dessin" (216).

Ces peintures, citées dans *L'Homme et le Sacré*, se trouvent en contact direct avec le mythe, "le foyer jamais éteint du *sacré*" comme le décrit André Chastel(217). Wundt, cité dans les écrits de Mauss (218), souligne, de son côté, la caractéristique commune à l'art et au mythe : il les reconnait tous les deux comme étant issus du domaine de la fantaisie, de l'activité imaginaire. Mauss toutefois n'engage pas son lecteur à suivre Wundt sur ce terrain car "nous craignons, écrit-il, que Wundt ne soit prisonnier des vieilles divisions de la *Volkerpsychologie* : la langue rattachée à l'intellect, le mythe et l'art à la fantaisie, les droits et les moeurs à la volonté" (219). Quoiqu'il en soit Caillois, quant à lui, ne chercha nullement à établir une relation entre l'art, le mythe et ses rites, alors que Mauss, lui, n'hésita pas à déclarer que "tout rite est une espèce de langage. C'est donc qu'il traduit une idée" (220).

Bataille, pour sa part, au temps du Collège de Sociologie, croyait pouvoir trouver dans le mythe le moyen efficace de vivre totalement sa propre existence (221). Il affirmait sa préférence pour le mythe aux dépens de l'art et de l'artiste qui renoncait, selon lui, à représenter "un monde vrai" à cause de l'importance qu'il accordait à son "*moi*" ainsi qu'à sa carrière(222). L'intérêt de Bataille pour l'anthropologie influença toute une partie de son

oeuvre et l'amena naturellement à s'intéresser aux transgressions du sacré. Il se référa même à l'ouvrage de Caillois sur le sacré (223) dans sa comparaison entre les oeuvres d'art et les transgressions effectuées lors des fêtes : "Une oeuvre d'art, écrit-il, un sacrifice, participent, si l'on m'entend, d'un esprit de fête débordant le monde du travail et, sinon la lettre, l'esprit des interdits nécessaires à la protection de ce monde" (224). Il s'appuya aussi sur la notion de "potlach" défini par Mauss (225) afin d'établir son concept de la notion de dépense (226). Il n'est pas impossible de plus qu'il faille chercher l'origine de son intérêt pour l'érotisme dans la croyance primitive qui reconnaît l'acte sexuel comme étant une "puissance fécondante" et qui, selon Caillois, "développe une énergie capable d'accroître, d'exciter toutes celles qui se manifestent dans la nature : l'orgie de la virilité, dont la fête est l'occasion, aide donc à la fonction de celle-ci par le seul fait qu'elle encourage et ranime les forces cosmiques" (227). Quand Bataille apprit que la fête perdait de son pouvoir lorsque la victime humaine était remplacée par une effigie, comme c'est le cas encore dans les carnavals (228), il alla même jusqu'à réclamer un sacrifice humain afin de sacraliser sa société secrète *Acéphale* (229). Et si Bataille, dans *L'Apprenti-sorcier* (230), en appela au mythe pour revivifier la société, ce fut peut-être dans l'espoir de s'approprier un des moyens utilisés par les primitifs pour accéder au réservoir des énergies, celui du "Grand Temps mythique".

Roger Caillois remarque en outre que la colonisation a amené les sociétés primitives à abandonner leurs fêtes et leurs croyances :"la société a perdu son lien et s'est désagrégée"(231). Et que les notions de pur et d'impur ont évolué au profit du domaine profane qui " s'élargit d'autant et embrasse maintenant la presque totalité des affaires humaines", et il en conclue que maintenant "rien n'engage plus l'homme entier" (232). Il tente alors de découvrir ce qui pourrait remplacer la fête qui donnait l'occasion à l'homme de satisfaire ses instincts "refoulés par les nécessités de l'existence organisée" (233). Dans *Bellone ou la*

pente de guerre (234), il effectue aussi le rapprochement entre le "paroxysme collectif" atteint lors de la fête et celui occasionné par la guerre. Le premier lui apparaît comme "une volonté de communion" à l'opposé de "la volonté de nuire" du second (235). Ainsi la perte du sacré ouvre, selon lui, la porte aux débordements destructeurs de la guerre : "Monde non sacré, sans fêtes, sans jeux, par conséquent sans repères fixes, sans principe de dévouement et sans licence créatrice, monde où l'intérêt immédiat, le cynisme et la négation de toute norme non seulement existent, mais sont érigés en absolus à la place des règles que supposent tout jeu, toute noble activité et honorable compétition : qu'on ne s'étonne pas s'il s'y rencontre peu de choses qui ne conduisent pas à la guerre" (236). Ici donc Caillois établit un autre lien, cette fois avec le jeu; le jeu qui justement, pour Bataille, rejoint l'art à sa génèse (237).

3. Les jeux

Comme nous l'avons vu Roger Caillois n'a voulu considérer les peintures rupestres que sous l'angle de leur caractère sacré : elles représentent le fruit de mythes et de rites. Mais quand ceux-ci, écrit Benveniste (238), se trouvent séparés, alors apparaît le jeu : le rite seul devient un simulacre en l'absence du pouvoir "des paroles sacrées" du mythe, il n'est plus que représentation ludique sans effet sur la réalité et il en va de même pour le mythe lorsqu'il n'est plus accompagné de son rite : privé de son action corporelle, il n'est plus désormais que "simple jeu de mots".

Lorsque Caillois publie en 1946 "Le jeu et le sacré" (239), qu'il mettra en appendice dans la réédition de 1950 de *L'Homme et le Sacré*, il consacre celui-ci à la critique du livre de Huizinga intitulé *Homo Ludens* (240). Bataille réagira lui aussi à ce livre dans *Sommes-nous là pour jouer ou pour être sérieux ?* paru dans *Critique* en 1951 (241). Les cinq années qui séparent leurs

réactions s'expliquent par le fait que Caillois avait pris connaissance de *Homo Ludens* dans sa traduction espagnole paru en 1943 alors que Bataille avait dû attendre jusqu'en 1951 sa version française (242). Ce petit texte de Caillois trouvera son développement lorsqu'il rédigera *Les Jeux et les Hommes* (243) qui paraîtra en 1958.

Bataille, Caillois et Huizinga s'accordent tous trois à reconnaître au jeu une fonction d'opposition au monde utilitaire. Il n'appartient pas, écrit Huizinga (244), à la catégorie du travail mais il demeure une qualité qui est peut-être plus spécifique à l'homme, et insiste Bataille, loin de l'animalité (245). Pour Caillois, il répond surtout au besoin que l'homme éprouve de contredire l'incessante mise en garde contre les gestes aux conséquences néfastes. Le travail à l'instar du sacré lui dicte constamment sa conduite, et l'homme, figé ou mal à l'aise dans ce monde qu'il ne domine pas, se doit de rétablir l'équilibre. Le jeu devient alors cette "activité libre et qui ne l'engage qu'autant qu'il en a convenu d'avance" (246). Il lui permet ainsi de mieux supporter les contraintes de la civilisation.

Si le jeu diffère du travail ce n'est cependant pas à cause du sérieux que l'on attribue plus volontiers au second. Bataille et Caillois approuvent tous deux Huizinga quand il défend le sérieux du joueur. Qu'il s'agisse du comédien, du sportif ou de l'enfant, chacun d'entre eux subit volontairement, comme le dit Caillois, "une dépense d'énergie à l'intérieur d'un espace et d'un temps déterminés, et suivant des conventions plus ou moins arbitraires. Pourtant le sérieux n'en est pas absent. Il est au contraire indispensable" (247). Roger Caillois est ainsi amené à définir le jeu comme étant une activité *libre*, *séparée*, *incertaine*, *improductive*, *réglée* et *fictive* (248).

a/ Classification des jeux

Dans *Les jeux et les hommes*, Caillois propose de classer les jeux en quatre catégories (249) : *Agôn*, *Alea*, *Mimicry* et *Ilinx*. L'*Agôn* rassemble tous les jeux à caractère agonistique. Le joueur ne peut se reposer que sur sa propre personne. Il s'agit pour lui de battre ses adversaires et celui qui y participe doit avoir "l'ambition de triompher grâce au seul mérite dans une compétition réglée" (250). Les jeux qui appartiennent à l'*Alea* se distinguent nettement de ceux de l'*Agôn* par le fait que leurs résultats ne sont plus liés à la volonté du joueur mais au fruit du hasard. Le joueur se retrouve seul face à son angoisse issue d'un jeu qui se déroule sans lui. Il préfère ainsi " s'abandonner aux puissances qui lui échappent" plutôt que d'essayer de dominer l'action du jeu. L'*Alea* se définit alors par " la démission de la volonté au profit d'une attente anxieuse et passive de l'arrêt du sort" (251). La troisième catégorie de jeux, *Mimicry*, concerne le joueur qui a "le goût de revêtir une personnalité étrangère" (252). Il faudra pour cela qu'il "imagine qu'il est un autre que lui" mais surtout, s'il veut être un bon comédien, il doit réussir à paraître aux yeux des autres ce qu'il s'efforce d'être. Le personnage incarné peut aussi bien être réel que fictif, le joueur ne doit pas simplement se contenter d'imiter, il faut qu'"il invente un univers fictif" (253). Sont concernés par cette catégorie aussi bien l'enfant qui imite l'adulte et tout divertissement qui nécessite pour le joueur d'être masqué ou travesti, comme par exemple le carnaval, que "l'identification au champion" (254), où dans ce dernier cas, le spectateur est pris d'une "contagion physique" qui le "conduit à esquisser l'attitude" du sportif (255). Quand un jeu peut se définir par la recherche du *vertige*, il correspond alors au dernier groupe : *l'Ilinx*. A l'exemple des jeux de foire où le joueur recherche pour son corps et son esprit des perceptions qui lui sont étrangères afin de s'échapper de la réalité : "il contente l'envie de voir passagèrement ruiné la stabilité et l'équilibre de son corps, d'échapper à la tyrannie de sa perception, de provoquer la déroute de sa cons-

cience" (256). Mais celle-ci intègre aussi "les exercices des *voladores* mexicains" (257), que l'on pratique encore de nos jours sous le nom de "saut à l'élastique", que ceux des "derviches tourneurs" qui "recherchent l'extase en tournant sur eux-mêmes, selon un mouvement qu'accélèrent des battements de tambour plus précipités" (258), ainsi que de nombreuses danses, comme la valse, en un mot toutes les activités physiques qui procurent la panique et l'hypnose de la conscience : "la voltige, la chute ou la projection dans l'espace, la rotation rapide, la glissade, la vitesse, l'accélaration d'un mouvement rectiligne ou sa combinaison avec un mouvement giratoire" (259).

Il est à noter que Caillois ne reprend pas à son compte la distinction qu'avait faite Bataille quelques années auparavant entre le jeu *mineur* et le jeu *majeur* (260) dans son article *Sommes-nous là pour jouer ou pour être sérieux ?* Georges Bataille y considérait la plupart des jeux comme "le reflet de cette triste humanité qui préfère le travail à la mort" (261). Ils les désignait mineurs parce que leur but était la recherche d'une détente de l'esprit dans un monde sans passion gouverné par le travail. Lui au contraire proposait d'élever l'homme au-dessus de ce monde utilitaire et puisque le jeu mineur correspondait à la vie pratique, c'est-à-dire à la sphère du profane (262), le jeu majeur, qui lui ouvre l'accès au sacré (263), allait être celui qui la niait le plus totalement, et qu'est-ce qui pouvait aller le plus à l'encontre de l'intérêt, si ce n'est le fait de risquer sa vie. Plus le jeu irait dans ce sens, plus il gagnerait en valeur et en passion.

Aucune des quatre catégories décrites par Caillois ne met en péril la vie du joueur, seules les jeux de hasard, issus de l'*Alea*, où l'argent domine, peuvent conduire à la mort par honneur ou par désespoir. Jamais il ne sera question de *jeu suprême* et de *risque de mort*. D'ailleurs Caillois ne mentionne pas, dans son étude, le "jeu" de la *roulette russe* (264) qu'il connaissait sûrement fort bien puisque, d'après Leiris, Bataille l'a pratiqué

un temps (265). Bien au contraire, pour Caillois, les satisfactions de *l'homo ludens* proviennent du sentiment de sécurité propre au jeu. Quand il joue, l'homme ressent moins le poids de la civilisation et possède davantage le sentiment de la liberté. Il a le pouvoir de déterminer à l'avance les risques qu'il va entreprendre : "On est ainsi conduit à définir le jeu comme une activité libre où l'homme se trouve dégagé de toute appréhension à l'égard de ses gestes" (266).

b/ L'art et le jeu

Pour Huizingua , la solitude que l'artiste recherche dans son atelier semble indiquer l'absence du jeu dans les arts plastiques. Son action ne se déroule pas en public (267), l'artiste est plutôt comparable à un ouvrier soucieux de son travail qui ne peut se laisser aller à des fantaisies ludiques lorsqu'il crée ses oeuvres. Il qualifie même de "téméraire" (268) l'esprit qui serait amené à déclarer que les peintures rupestres ont une origine ludique.

Georges Bataille sera justement celui qui effectuera "ce bond téméraire de l'esprit". Dans son livre, *Lascaux ou la naissance de l'art* (269), s'il y admet l'importance du rôle de la magie dans l'élaboration des oeuvres primitives, il se refuse à comparer l'homme de Lascaux à un primitif moderne ou bien à un enfant et ceci parce qu'il ne subit pas l'immobilité forcée du premier, ni l'assistanat du second. Ce qui l'amène à critiquer l'explication systématique de ces peintures par la magie, comme les préhistoriens en ont pris l'habitude. Ceux-ci affirment en effet volontiers que la fonction de ces peintures ne peut être que celle d'un moyen magique utilisé dans le but de capturer les animaux représentés. Bataille fait remarquer, pour sa part, que la magie semble être étrangère à la figure de la "licorne" ainsi qu'à "la scène du puits" (270). Que peut-on dire en effet sur elles qui autoriserait à les qualifier de magique ? Bataille se demande

aussi comment il est possible d'expliquer qu'une peinture apparaisse si on ne conçoit pas qu'elle soit précédée par des exercices exécutés "au hasard et par jeu" (271). La présence des "Macaronis", ces traces de doigts colorés sur la paroi, lui confirme également l'origine ludique de ces premières tentatives picturales (272).

Toutefois, si nous en arrivons à admettre que "le premier signe sensible" (273) de l'homme a bel et bien comme origine le jeu, puisque Huizingua lui-même, bien qu'il qualifie de *téméraire* celui qui pense que les peintures rupestres sont issus du jeu, en vient à admettre qu'il arrive à l'art de puiser et même parfois de naître de l'esprit ludique (274) et que Marcel Mauss considère que l'art et le jeu sont deux "moyens imaginaires de créer des émotions"(275), ceci ne nous autorise pas pour autant à considérer comme démontré que l'art continue à entretenir par la suite un rapport étroit avec celui-ci car Mauss ajoute en effet qu'un point essentiel les sépare : la recherche exclusive du Beau qui qualifie l'art (276). Caillois semble suivre Mauss sur ce point quand il distingue à son tour l'art et le jeu en considérant leurs résultats : "c'est en effet une caractéristique du jeu qu'il ne crée aucune richesse, aucune oeuvre. Par là , il se différencie du travail ou de l'art" (277).

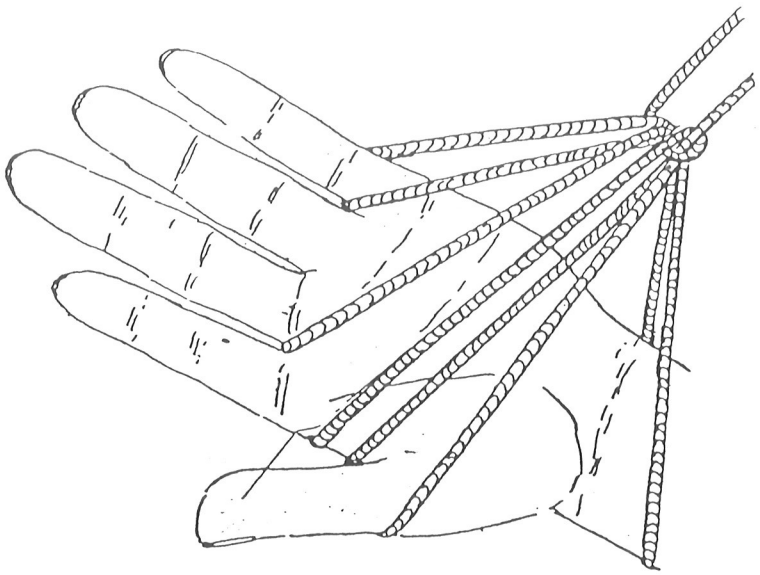
Mais Caillois n'en retenait pas moins que certains jeux pouvaient influencer l'art. Ils appartenaient alors, selon lui, à la catégorie de l'*Alea* : les jeux de hasard. Mais il ne leur attribuait une telle qualité que "chez des populations relativements oisives, dont le travail est loin en tout cas d'absorber l'énergie disponible et où il ne règle pas l'ensemble de l'existence quotidienne"(278). Plus étrangement Caillois se risqua à reconnaître un rapport entre l'oeuvre d'art et l'échiquier(279). Il définit ce dernier comme étant le contraire d'un espace réel et le jeu d'échec comme une activité où la raison gouverne le déroulement de la partie. Mais il déclare sans plus s'étendre que la comparaison est possible et il ajoute que "l'effort a d'abord

consisté à définir un point d'équilibre et de perfection simple, après quoi il ne reste que la ressource de compliquer, ce qui n'est jamais difficile" (280).

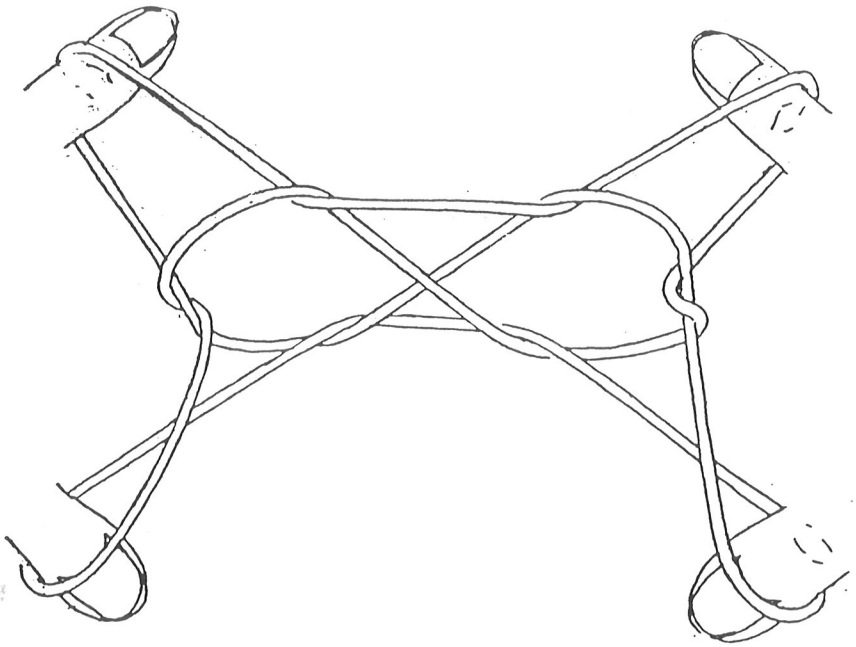
c/ Rencontres entre l'art, le sacré et le jeu

Une question se pose en ce qui concerne certains jeux d'enfants qui se matérialisent sous forme de dessins ou de peintures. Les jeunes Dogons, écrit Marcel Griaule, s'amusent sur la place du village, lieu sacré (281), à tracer "dans la poussière, d'un seul trait, une ligne compliquée qui se coupe dans tous les sens. Le suivant doit repasser son doigt dans les mêmes traces en opérant en sens inverse. La difficulté consiste à ne pas se fourvoyer aux croisements"(282). On pourrait associer une telle pratique à une sorte de Land art interactif mais ce serait aller bien vite et oublier qu'il manque à ces réalisations éphémères la volonté d'une transposition.

La présence de cette dernière par contre paraît moins contestable dans les jeux de ficelles, appelés aussi cat's cradle (283). Marcel Griaule nous décrit ce jeu comme étant "un exercice de mémoire visuelle et tactile" (284). Les deux mains du joueur, parfois une seule est requise, tiennent une ficelle nouée à ses extrémités. Il doit, avec cette boucle ainsi tenue, formé des figures précises : ailes-de-roussette, cul-d'hyène, paillotte du Peul, patte-d'oiseau, etc,... L'apprentissage de ce jeu débute par l'observation des joueurs. Il est nécessaire que le néophyte retienne la suite des combinaisons effectuées jusqu'à ce que la figure recherchée apparaisse. Quand celle-ci surgit, le joueur est alors satisfait d'avoir pu transposer la réalité entre ces mains. Pour Marcel Griaule, l'esprit du joueur est "réservé à la spéculation désintéressée, aux rêves irréalisables et, pour tout dire, à l'activité esthétique" (285). Il ne faudra pas pour autant sous-estimer les aspects mythiques et religieux concernant ces mêmes



"Paillotte du peul"



"Ailes-de-roussette"

jeux (286).

Plus intéressant encore à nos yeux vont être les peintures que les jeunes Dogons doivent effectuer lors de leur passage dans le monde adulte. Juste après la cérémonie de la circoncision, l'enfant fait une retraite dans un abri rocheux où il se consacre à peindre des masques sur les parois. Le choix précisément de ce sujet, d'après les travaux de Marcel Griaule (287), résulte de l'importance psychologique de cet objet rituel dans la société, il représente l'état d'homme auquel doit aspirer chaque enfant. Le monde des masques le rapproche du monde de l'adulte dans lequel il va pénétrer. Ce monde lui est encore inaccessible lors de sa retraite, mais déjà l'enfant peut exprimer ses désirs et ses préoccupations à travers ses peintures. De ce fait on peut dire qu'elles appartiennent à l'art tout autant qu'au sacré car le masque représente alors le *fascinans* et le *tremendum* (288). L'enfant est mis momentanément à l'écart de la société et déclaré impur comme le sont "les femmes indisposées, les accouchées ou encore les guerriers au retour des expéditions"(289) et c'est bien le jeu qui réunit ici alors l'art et le sacré. Lorsque l'enfant sortira de de sa retraite, il sera définitivement un homme et non plus un être sans valeur sociale; il pourra alors rejoindre l'*awa*, la Société des Masques (290).

Nous sommes donc ici en présence de jeux où l'art et le sacré se côtoient, voire s'entremêlent. Nous est-il pour autant permis de penser que le jeu associé au sacré devient créateur d'oeuvres d'art ?

d/ Jeu et sacré

Dans leurs travaux, les ethnologues Marcel Mauss, Van Gennep et Marcel Griaule ont montré que l'origine des jeux est souvent de l'ordre du sacré. Roger Caillois, à la suite de l'enseignement qu'il reçut de Mauss, reprit pour son compte ces exemples de jeux d'origines sacrées : jeux de cordes , cerfs volants , mât de

cocagne (291) et s'est également intéressé aux jeux oraux, en particulier à l'énigme.

L'énigme joue dans le sacré un rôle important en tant qu'élément ludique dans le sacré. Ce genre de jeu est à inscrire dans le cadre des rites religieux se présentant sous une forme de compétition. Il s'agit alors de résoudre ou d'aborder le mieux possible les mystères de la vie. Huizinga voit dans ce jeu sacré qui se déroule lors de ces concours cultuels d'énigmes, la naissance de la philosophie (292). Mais il n'est plus question ici d'un jeu innocent sans conséquence sur la vie : celle-ci est maintenant en jeu. L'énigme "sur la tête" appartient à ce que Bataille qualifie de jeu majeur. Elle nait d'un mélange de jeu, parce qu'elle est compétition, et de sacré, par le risque de mort qu'elle entraîne : "la vie de celui qui répond est intéressée à la solution, elle constitue l'enjeu de la partie" (293). L'énigme sacrée n'est pas le seul jeu oral qui se doit de suivre un rituel. Il en est de même des devinettes que l'on pose aux enfants Dogons la nuit tombée. Il leur est interdit de pratiquer ces jeux oraux durant la journée car sinon ils se verraient accusés "d'insulter la mère de Dieu" (294).

De plus Roger Caillois établit un parallèle entre les jeux de hasard et le sacré. Il qualifie l'argent qui est en jeu d'"élément sacré" (295) et constate que le résulat obtenu a le pouvoir d'influencer l'existence du joueur. Le jeu strictement de hasard est une invention de notre civilisation, il n'existe pas, dans le monde primitif, de jeu de hasard qui ne soit accompagné d'un jeu d'adresse (296) ou bien alors il n'est plus véritablement un *jeu* de hasard, mais un moyen magique lié à la divination (297). Roger Caillois rapproche aussi la fête primitive de nos jeux de hasard par le fait qu'ils sont tous les deux des "activités type de risque et de dilapidation (298).

La fête, quant à elle, est le moment où jeu et sacré se trouvent liés ensemble. Les membres de la phratrie assistent à la

venue des esprits sans appréhension tant ils sont conscients qu'il s'agit en fait de déguisements revêtus par certains des leurs. Ceci est à rapprocher des épreuves d'initiation durant lesquelles le jeune primitif doit combattre un monstre représenté par un vulgaire mannequin. Dans les deux cas les protagonistes de ces scènes reconnaissent le simulacre sans que cela les empêche, bien au contraire, de ressentir pleinement leur ferveur religieuse : "On voit que le jeu et le sacré sont ici comme de connivence : l'émotion religieuse intense s'accompagne d'une représentation que l'on sait factice, d'un spectacle que l'on joue sciemment, mais qui pourtant n'est aucunement tromperie ou divertissement" (299).

Les connivences entre le jeu et le sacré se manifestent également dans l'espace. Leur pratique spécifique à chacun réclame un lieu priviligié, séparé du monde habituel : stade, casino, gymnase pour l'un, temple et église pour l'autre. Leurs étroites connexions apparaissent encore davantage lorsqu'ils partagent le même lieu comme, par exemple, dans les grands temples d'Amérique central où se déroulaient les jeux de balles (300) ou bien encore sur la place du village où on laisse les enfants jouer en présence du totem protecteur. A l'intérieur de ces différents lieux, il est requis du joueur comme de l'officiant un sérieux et des gestes précis et convenus agissant suivant une structure rigoureuse.

Nous pourrions donc nous croire autorisé à penser que le jeu et le sacré, de par leurs formes comparables, véhiculent un contenu similaire : "sacré et ludique se rassemblent dans la mesure où ils s'opposent tous les deux à la vie pratique" (301). Mais Caillois lui-même nous met en garde contre une telle conclusion : "si l'on considère non plus les formes, mais l'attitude intime de l'officiant et des fidèles, je vois aussi qu'il s'agit de sacrifice et de communion, qu'on se trouve en plein sacré et aussi loin du ludique qu'il est possible de le concevoir" (302). Le jeu appartient au monde humain, il est surtout forme dont le but est de distraire, de reposer, il n'a

donc le plus souvent pas de conséquence sur la vie pratique (303). Le sacré, quant à lui, est contenu pur créant chez qui l'approche une tension intérieure (304). Il est cette force étrangère à l'homme qui a le pouvoir d'agir sur la vie de celui-ci aussi bien de façon bénéfique que dramatique.

A la suite de Benveniste, nous avions déjà remarqué que le sacré, vidé de son contenu, pouvait alors se transformer en simple jeu : "toute manifestation cohérente et réglée de la vie collective ou individuelle est transposable en jeu quand on retranche la motivation de raison ou de fait qu'il lui confère l'efficacité" (305). Seule la puissance du contenu du sacré créait cette tension et cette angoisse chez l'homme, tandis que le jeu au contraire lui permettait de libérer les instincts que le sacré avait refoulés. Nous nous trouvons ainsi en présence d'une symétrie : le sacré domine la vie qui, elle-même, commande le jeu quand le besoin s'en fait ressentir : "on se sent aussi soulagé quand on passe de l'activité sacrée à la vie profane que lorsqu'on passe des préoccupations et vicissitudes de celle-ci au climat du jeu" (306).

Nous en sommes donc au point où il nous faut admettre que pour Caillois, malgré tous les rapprochements qu'il accepte de faire et parce qu'il ignore délibérément ceux qu'il pourrait faire et dont il a parfaitement connaissance, l'art est à distinguer radicalement du jeu : la raison essentielle en étant que le jeu ne crée rien. Comme par ailleurs, nous avons vu clairement que pour lui l'art est rigoureusement du domaine du profane, il nous reste à nous interroger sur les rapports éventuels que Caillois a pu établir entre l'art et la magie. Celle-ci, selon Cazeneuve, se distingue en effet du sacré (307). Le sacré est l'utilisation, "tout en la rendant inoffensive", du *mana*, du *numineux* (308), cette force surnaturelle qui peut s'avérer dangereuse, à des fins bienvaillantes. Le mana est alors élevé "à la dignité du sacré" et la religion est le moyen de "se concilier ses bonnes volontés par des prières ou des offrandes" (309). Tandis que la magie, elle,

tente de manipuler la "puissance extraordinaire" du mana, de la soumettre en son pouvoir.

4. la magie

A propos de l'utilisation du masque dans la société, Caillois remarque que sa fonction magique disparaît quand apparaît la civilisation. L'objet sacré se transforme en objet esthétique : "Sa fabrication comme son utilisation ne relève plus de la magie, mais de l'art"(310). Roger Caillois paraît là signaler que l'art a bien des origines magiques mais qu'il faut se garder de toute confusion entre art et magie. Freud, dans *Totem et tabou* (311), estime lui que l'art a certainement comme origine des "intentions magiques" (312). Lors de ses études sur les tribus totémiques australiennes, Frazer, de son côté, constate que "l'art est le simple auxillaire de la magie" (313). Il est l'instrument dont se sert le magicien : "au cours des cérémonies magiques célébrées en vue de multiplier ou d'influencer leur totem, ils construisaient souvent de grandes images de l'animal totem" (314). Frazer en conclut que "la magie peut être appelée, avec une apparence de raison, la mère nourricière de l'art" (315). Il semblerait donc entendu que pour eux l'art, et ce même si la génèse du dessin s'effectue par le jeu, possède des origines magiques et que ces débuts sont à chercher au service de la magie. Salomon Reinach nous confirme dans cette hypothèse. Les "images d'animaux gravées ou peintes sur les parois des cavernes de France", il les qualifie de moyens pour "exorciser", qualité qu'il semble retrouver dans leur emplacement et leurs sujets : "C'est pourquoi ces dessins se trouvent dans les parties les plus éloignées, les plus inaccessibles des cavernes et qu'on ne trouve pas *parmi ces dessins, d'images d'animaux de proie redoutés* "(316).

L'homme s'est toujours persuadé que l'image est capable d'influencer le cours des choses. C'est ainsi que l'on peut expliquer la peur religieuse face à la représentation de l'être

humain comme nous l'indique Frazer : "L'interdiction biblique d'exécuter une image d'un être vivant quelconque n'a pas été dictée par un parti pris de principe contre les arts plastiques : cela avait uniquement pour but de détourner les hommes de la magie que la religion hébraïque abhorrait" (317). La sentence pouvait aussi s'abattre sur l'enfant innocent qui se voyait interdire de dessiner à même le sol : " Lorsqu'un chasseur Gilyak suit dans la forêt la piste d'un gibier, il est interdit à ses enfants, restés à la maison, de tracer des dessins sur le bois ou sur le sable; autrement les sentiers de la forêt se trouveraient embrouillés, comme le sont les lignes du dessin, et le chasseur ne retrouverait plus le chemin du retour" (318).

Bien sûr, la magie n'est pas qu'interdiction. Son utilisation peut être positive. L'exemple qui suit est rapporté par Viviana Pâques, il concerne le dessin magique lorsque celui-ci apporte son concours à la future union d'un homme et d'une femme : "Au Soudan, les jeunes filles décorent de dessins les murs des cases des jeunes gens. Elles dessinent suivant la demande, des cuillers, des calebasses pour solliciter la nourriture, des aniamus, des figures géométriques. Ces dessins sont chargés de symboles; ils reproduisent des motifs traditionnels toujours les mêmes et cependant, en les traçant, les jeunes filles expriment leurs sentiments et leur personnalité. Ces formules constituent une sorte de déclaration écrite qui a le pouvoir de capter et de retenir l'intérêt et l'amour du jeune homme. Celui-ci juge les jeunes filles sur ces dessins et choisira pour amie celle dont l'oeuvre révèle qu'elle connaît le mieux les aspects de la réalité cachée et sait le mieux les exprimer" (319).

Reinach nous précise par ailleurs que l'expression "la magie de l'art" utilisée par les modernes n'a pas lieu d'être : "Entendu au sens propre, qui est celui d'une contrainte mystique, exercée par l'homme sur d'autres volontés ou sur les choses, cette expression n'est plus admissible" mais il ajoute "qu'elle était autrefois rigoureusement vraie, du moins dans l'opinion des

artistes" (320 . Nous trouvons les traces de cette croyance dans les écrits de Baudelaire quand il rédige son compte-rendu de l'exposition universelle de 1855 : "La peinture est une évocation, une opération magique (si nous pouvions consulter là-dessus l'âme des enfants !), et quand le personnage évoqué, quand l'idée ressuscitée, se sont dressés et nous ont regardés face à face, nous n'avons pas le droit, -du moins ce serait le comble de la puérilité -,de discuter les formules évocatoires du sorcier"(321). De même, Freud déclare, d'une part, que la magie est la technique de l'animisme et, d'autre part qu'elle est le siège de la toute-puissance des idées. Cette dernière caractéristique créant le lien entre la magie et l'art : "l'art est le seul domaine où la toute-puissance des idées se soit maintenue jusqu'à nos jours" (322) et il n'hésite pas à conclure : "C'est avec raison qu'on parle de la magie de l'art et qu'on compare l'artiste à un magicien"(323).

Dans l'*Esthétique généralisée*, alors qu'il se demande comment la beauté d'une oeuvre d'art peut réunir l'assentiment commun de personnes si différentes, Caillois, devant ce mystère, en appelle d'abord au "sortilège" tout en questionnant : "Mais comment être assuré que le sortilège joue pour tous ou même pour la plupart, pour toujours ou même pour longtemps ?"(324). La magie serait-elle alors, pour lui, toujours présente dans les oeuvres d'art ce qui serait en contradiction avec ses propos sur le masque ? Nous sommes d'autant plus amenés à nous poser cette question qu'il définit la peinture de Picasso comme étant "une sorcellerie aussi destructrice" (325).

Lors d'une enquête sur l'art magique, André Beton donna à Roger Caillois, et à d'autres, l'occasion de s'expliquer sur cette notion. Caillois commence sa réponse en faisant la critique d'une citation de J.A.Rony citée par Breton dans son questionnaire : "La civilisation n'a dissipé la fiction de la magie que pour exalter , dans l'art, la magie de la fiction" (326). Caillois y dénonce "une dégradation du sens du mot magie"(327) qui est tour à tour employé

"dans son sens plein" puis dans le sens d'un "envoûtement esthétique" (328). Poser la question de l'art magique, sans préciser au préalable de quel art magique il s'agit, relève, pour lui, de l'imprécision : "S'agit-il d'oeuvres dont j'attends personnellement un effet magique ? Mais je ne crois pas à la magie. D'oeuvres fabriquées en vue d'obtenir un effet magique par des gens qui croyaient à la magie ? Les ouvrages ethnographiques en sont pleins. Des illustrations d'un quelconque *Musée des Sorciers* ? De tableaux représentant quelque cérémonie magique ? D'objets enfin auxquels il peut m'arriver en effet de prêter par jeu une signification magique à cause de leur caractère étrange ou inexplicable ? "(329).

Roger Caillois semble donc confirmer que lorsqu'il emploie le terme magique à propos de l'art il ne s'agit en fait que d'une image poétique : "La magie des sorciers est-elle comparable par quelque aspect à la *magie*, disons d'un coucher de soleil ou de quelque oeuvre d'art ? Ne s'agit-il pas d'une simple métaphore qui traduit notre émerveillement dans les deux cas ?"(330).Il constate de plus que les notions d'art et de magie se sont davantage mêlées lorsque les artistes se sont intéressés à l'art primitif et il s'étonne que ceux-ci aient cru pouvoir utiliser ces masques et statuettes sacrées pour établir leur indépendance en matière de création: "En faveur de la liberté absolue de la création plastique et contre les servitudes qui, bien interprétées, aboutissent à créer un style, comme celles de la syntaxe pour le langage, on invoquait des oeuvres en apparence issues d'une fantaisie spontanée, totale, mais dérivant en réalité d'une soumission à des contraintes d'ordre incomparablement plus strict (et d'ailleurs presque toutes extérieures à l'art)" (331). Il rappelle alors que la fonction des masques primitifs est essentiellement d' "assurer la métamorphose effective des sorciers qui les coiffent" (332) et que celui qui prendrait l'initiative de modifier leur conception risquerait de se voir ôter la vie.

Caillois insiste donc pour qu'on distingue soigneusement la

magie de l'art : "Art et magie sont complémentaires, par conséquent irréductibles. Il ne saurait avoir entre eux que des rapports accessoires. Il faut choisir entre la liberté d'esprit que permet le détachement esthétique et que d'ailleurs il suppose, et le formalisme rigoureux et immuable qu'implique la croyance à la magie" (333). Tant que la magie domine, elle ne laisse pas de place à l'esthétique, elle occupe tout le terrain. L'objet doit avoir été en quelque sorte "désaffecté" pour que l'on puisse adopter devant lui une attitude esthétique : "On ne peut apprécier esthétiquement une oeuvre magique qu'à condition de cesser de croire à la force qu'elle est censée véhiculer : sans quoi, c'est l'évidence même, on ne s'intéresse pas d'abord à sa beauté, mais à sa qualification lithurgique" (334). Tandis que Caillois sépare l'art et la magie en invoquant leur nature distincte, Bataille souligne pour sa part leur différence quant à leurs effets : "Il y a une cause de malentendu dans la tendance à voir dans l'oeuvre d'art une possibilité de conséquence dans le monde réel autre que son effet le plus saisissable qui est d'agir sur la sensibilité" (335).

*

Nous avons donc été amenés à constater que Caillois trace une frontière qui se veut définitive : l'art apparaît seulement quand l'objet est désaffecté de sa qualité sacré ou magique. Caillois rejoint en cela la pensée de Malraux lorsque celui-ci déclare que l'art autonome est issu de sa séparation avec le domaine du sacré (336). Il faut bien en effet reconnaître que tant que le sacré ou le magique domine, il est l'englobant et ne laisse pas de place à l'idéal esthétique. Mais Caillois va plus loin puisqu'il semble même reprocher à la beauté d'avoir remplacé le sacré (337) et il paraît accuser les musées d'être responsables en partie du pouvoir de désacralisation des oeuvres d'art. Il prend comme exemple un chrétien face à un tableau représentant une scène biblique au Louvre, et qui contrairement à son habitude dans une

église, ne lui montrera aucun signe de dévotion : "c'est que le musée est endroit laïc voué à la beauté" (338). Il dénonce aussi l'erreur que certains ont de croire que les artistes contemporains ont un rôle à jouer dans les églises et qu'il est dangereux, pour le sacré, de leur confier la réalisation de "fresques et émaux, vitraux et calvaires" (339) car c'est encourir le risque que l'art de l'artiste soit davantage apprécier que la représentation divine : "le peintre, j'en ai peur, n'aura fait qu'étendre jusqu'à l'intérieur du sanctuaire la puissance profanatrice du musée" (340). Caillois se surprend même alors "à retrouver (ou à compléter) les raisons qui ont pu inspirer Savonarole à Florence, à Byzance les Iconoclastes" (341).

Cependant son hostilité à l'égard de l'art qui atteint sans doute son paroxysme à l'époque du Collège de Sociologie, ne peut-elle pas être considérée comme la reconnaissance implicite d'un certain pouvoir magique à l'art puisqu'à entendre Caillois, il suffit de se laisser aller à la contemplation d'une oeuvre d'art pour courir le risque de perdre la possession de soi-même et toute volonté ? De même nous avons déjà souligné l'ambiguïté de Caillois lorsqu'il définit l'art comme étant tabou. Certes, il distingue irrévocablement l'art du sacré et du magique mais il n'en demeure pas moins que son attitude vis-à-vis de l'art rappelle curieusement celle qu'il décrit comme écartelée entre l'aspect terrifiant qui repousse (*tremendum*) et le charme qui ne cesse d'attirer (*fascinans*).

Par la suite Caillois prit ses distances avec les opinions qu'il avait exprimées au temps du Collège de Sociologie. La guerre lui montra le danger monstrueux d'une, soit disante, élite fascinée par la volonté de puissance : "ces forces noires que nous avions rêvé de déclencher s'étaient libérées toutes seules, leurs conséquences n'étaient pas celles que nous avions attendues" (342). Il est à noter que Caillois lors de la dernière année de l'existence du Collège eut des ennuis de santé qui l'empêchèrent de participer aux conférences, celles-ci étant

essentiellement données par le duo Caillois-Bataille, ce dernier se vit contraint d'exécuter de véritables numéros de ventriloque, parlant aussi bien pour Caillois que pour lui-même (343). Par ailleurs, si on peut envisager que son étude sur *Les jeux et les Hommes* signifiait implicitement la fin du Collège de Sociologie (344) puisque Caillois y jetait "les fondements d'une sociologie *à partir* des jeux" (345) et non plus du sacré, il semble que Caillois abandonne la sphère du sacré de façon plus définitive lorsqu'il publie trois ans plus tard son premier roman (346) : *Ponce Pilate* (347). En effet, d'une part, il qualifiait, dans *Puissances du roman* (348), ce genre littéraire comme étant du domaine du profane, et donc en abandonnant l'essai pour la fiction il se séparait irrémédiablement du sacré qui, selon lui, condamnait le roman. D'autre part, le contenu même de celui-ci allait à l'encontre du sacré puisque Caillois imaginait que Pilate condamnait Barabas et sauvait ainsi Jésus du martyre, ce qui avait pour conséquence de rendre impossible l'avénement du christianisme.

III / LA FELURE DANS LA PARENTHESE

"Petit à petit, j'en suis même arrivé à tenir la presque totalité de mes recherches et travaux pour une gigantesque *parenthèse*, que j'ai laissée se refermer sur moi, qui aura duré presque toute ma vie et à laquelle appartiennent presque tous mes livres."

Roger Caillois (349)

A / LA FELURE

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

unes des impressions que j'y avais ressenties. Le jour où je les publiai, épurées cependant de tout détail anecdotique ou pittoresque pour donner à mes pages la même nudité que celle de la contrée qu'elles s'efforcaient de décrire, ce jour-là, je devins écrivain malgré moi"(357).

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

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

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

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

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

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

B / LE FANTASTIQUE

> "Je suis attiré par le mystère. Ce n'est pas que je m'abandonne avec complaisance aux charmes des féeries ou à la poésie du merveilleux. La vérité est tout autre : je n'aime pas ne pas comprendre, ce qui est très différent d'aimer ce qu'on ne comprend pas mais s'y apparente cependant sur un point très précis qui est de se trouver comme aimanté par l'indéchiffré."
>
> Roger Caillois (387)

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

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

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



Racine de Mandragore ayant appartenu à Roger Caillois

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

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

1. Le fantastique littéraire

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

ration totale des éventualités prévisibles"(406).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Le fantastique dans les arts plastiques

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

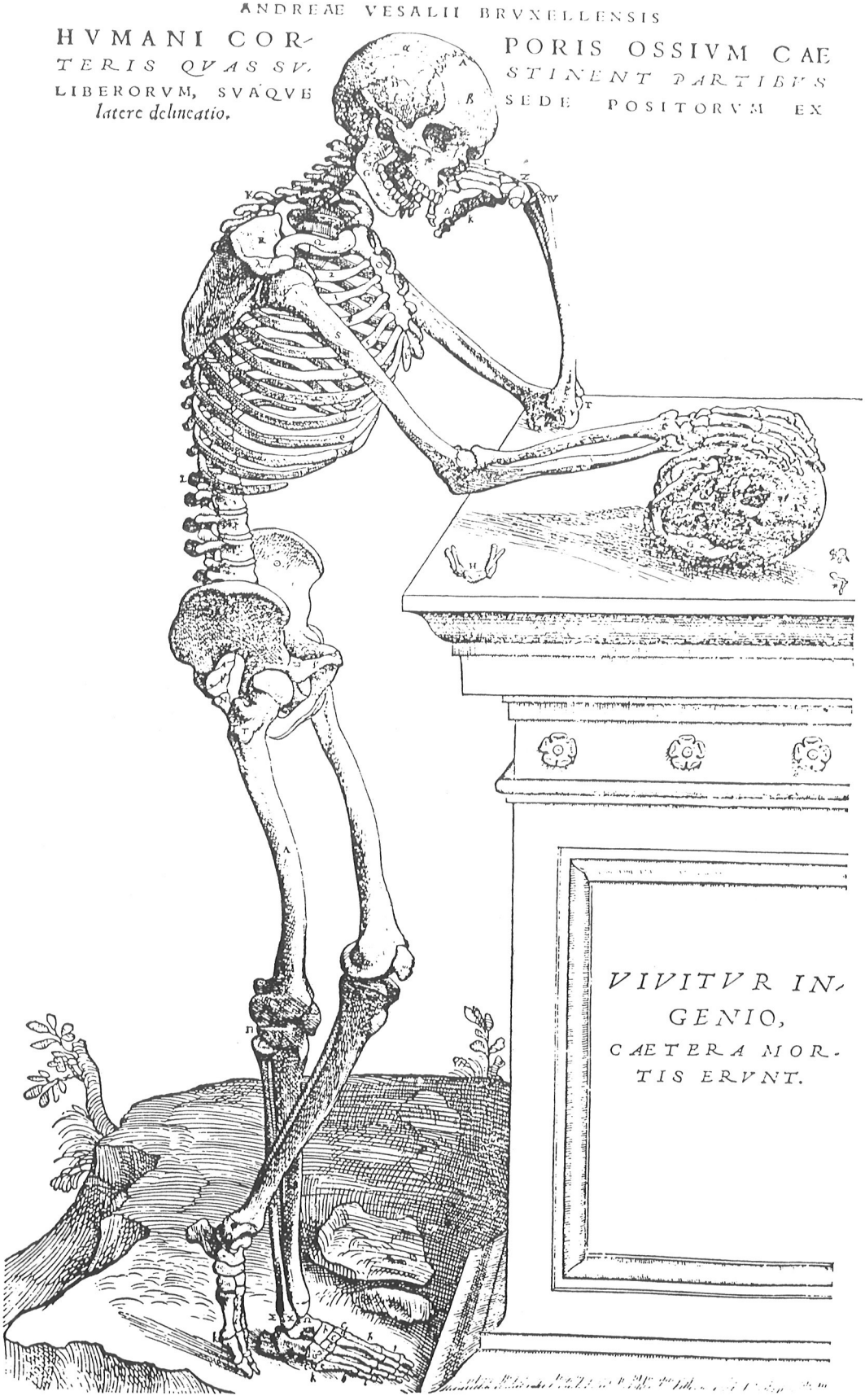


✳ Julius CASSERIUS. *Tabulae anatomicae.* Venise, E. Deuchinus, 1627.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

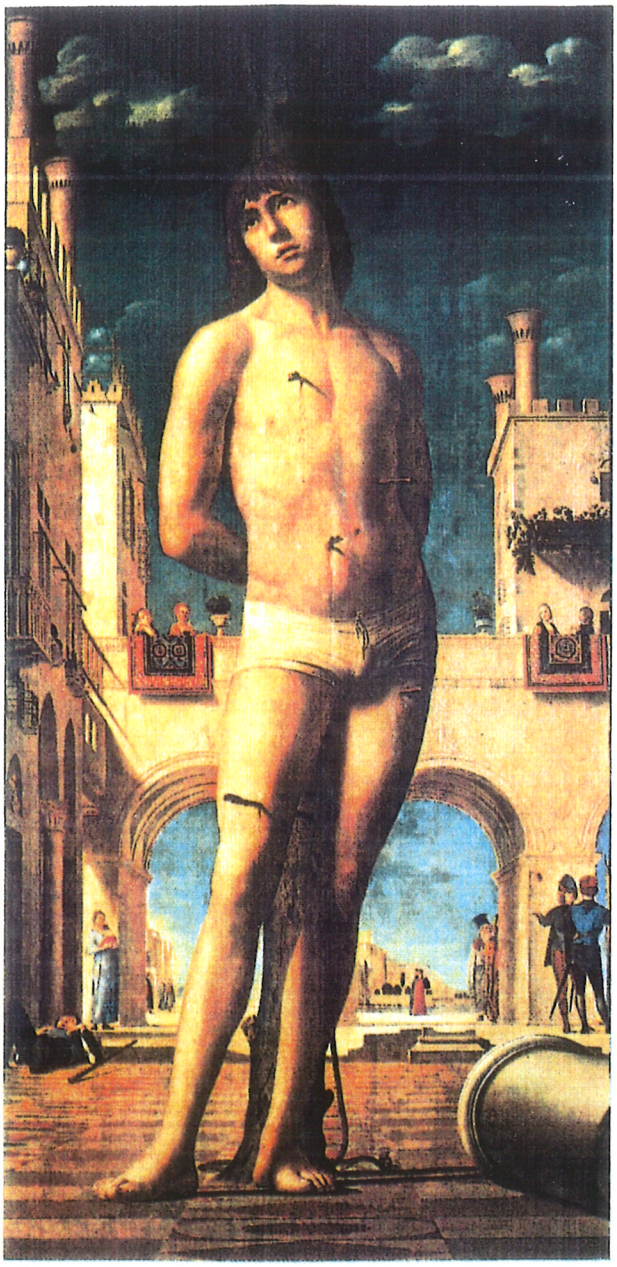
Malgré les nombreuses exégèses que ce tableau provoqua, aucune ne satisfait vraiment Caillois. Après leurs lectures, le mystère de la toile reste intact. Il va même jusqu'à considèrer que chaque nouvelle explication ne sera au mieux qu'"une autre anecdote (...), toujours possible, plus satisfaisante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



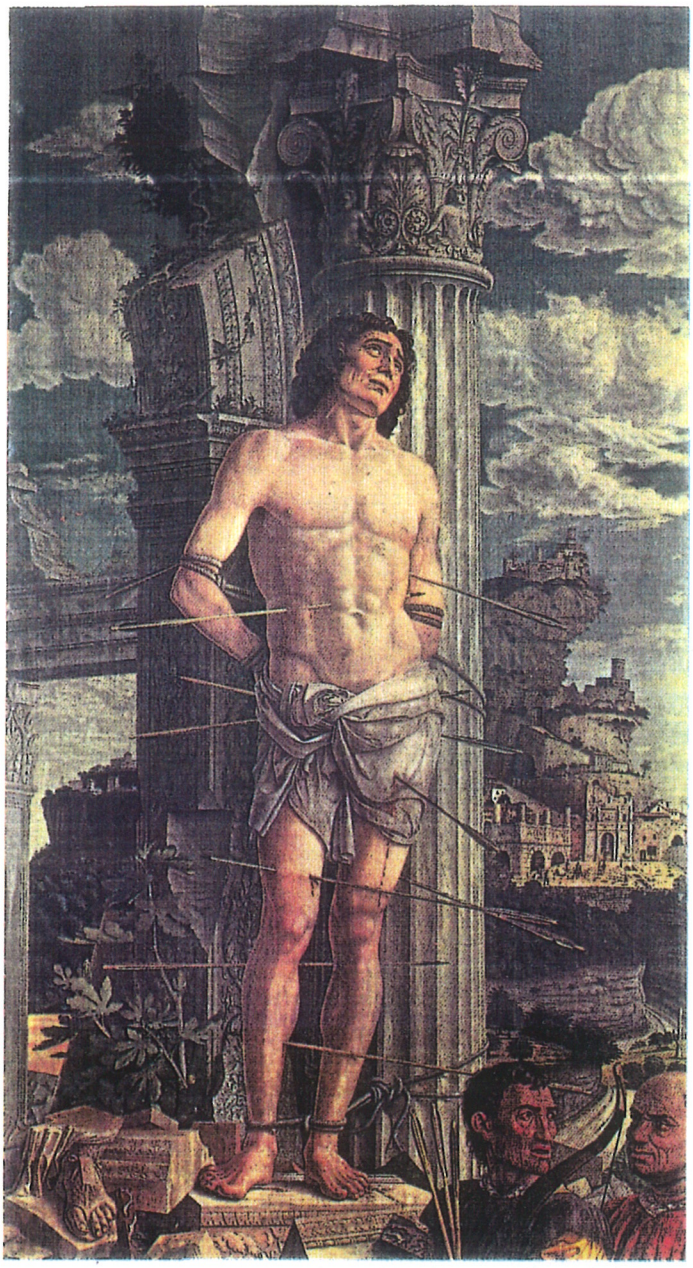
Giovanni Bellini (1426-1516), *Les Ames du Purgatoire ou Allégorie sacrée*

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

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



Antonello de Messine
Saint Sébastien
1476



Mantegna
Saint Sébastien
1480

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

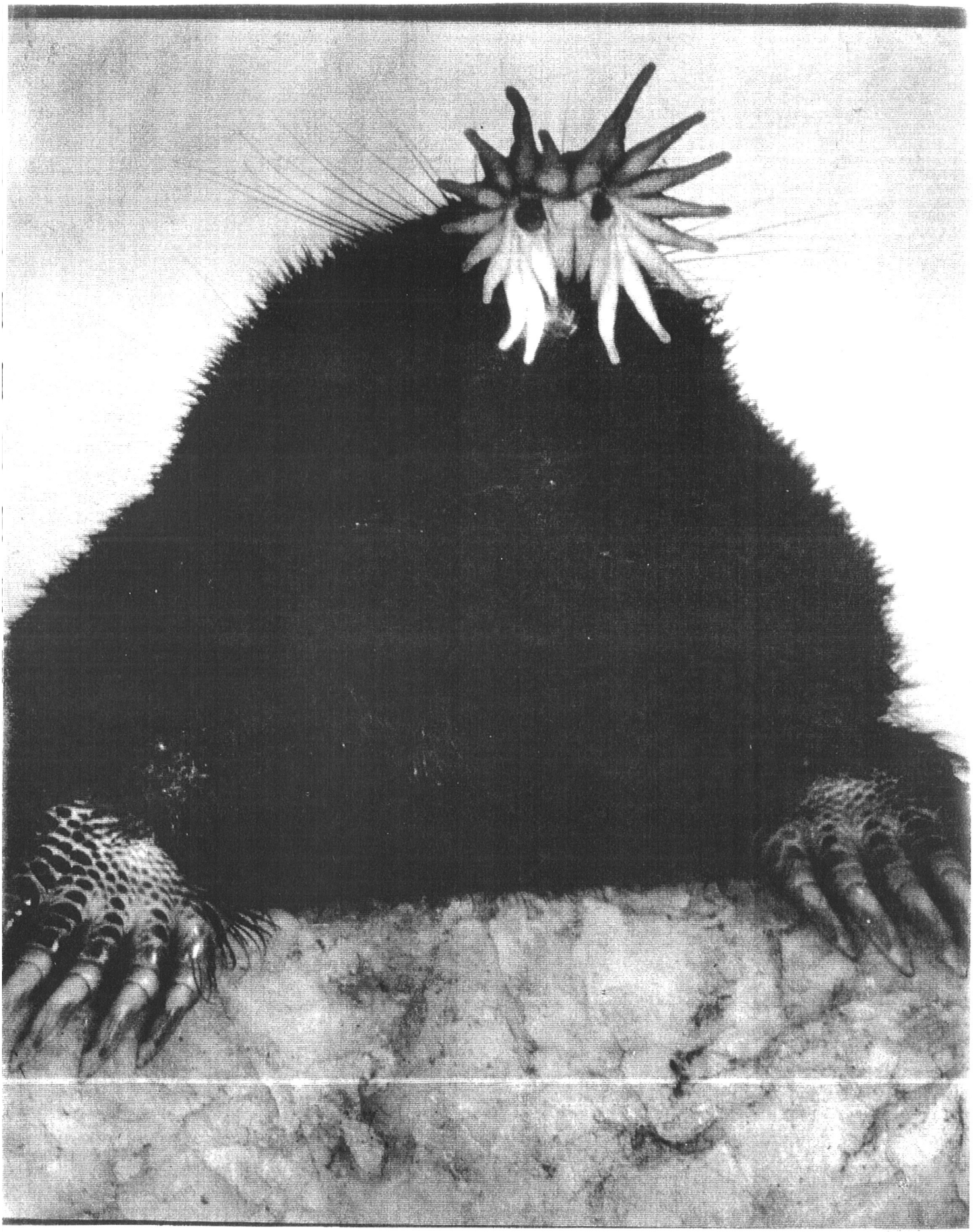
IV / RECONNAISSANCE ET DISSYMETRIE

"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 *Carettta 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 moeurs, exceptés les papilllons 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 mileu. 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 extrèmes bonheurs (...). Comme les gorges malades, l'esprit a des végétations dont il se doit guérir" (536). Ce penchant pour les étendues désertes refléte 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, sournoises 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 chlorophyle 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 joailler, 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 émmerveillé 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 génèse 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 intégre 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 permettrent 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'élude d'ailleurs pas la légéreté 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 luxeux 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 discernenment,

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 parait 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 sévérement 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 extrèmes.

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

davantage 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 extrèmes, 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 Pline 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, évanescente, 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° 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 vieillies 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 reconnaitrait aucunement l'intervention de l'homme (653).

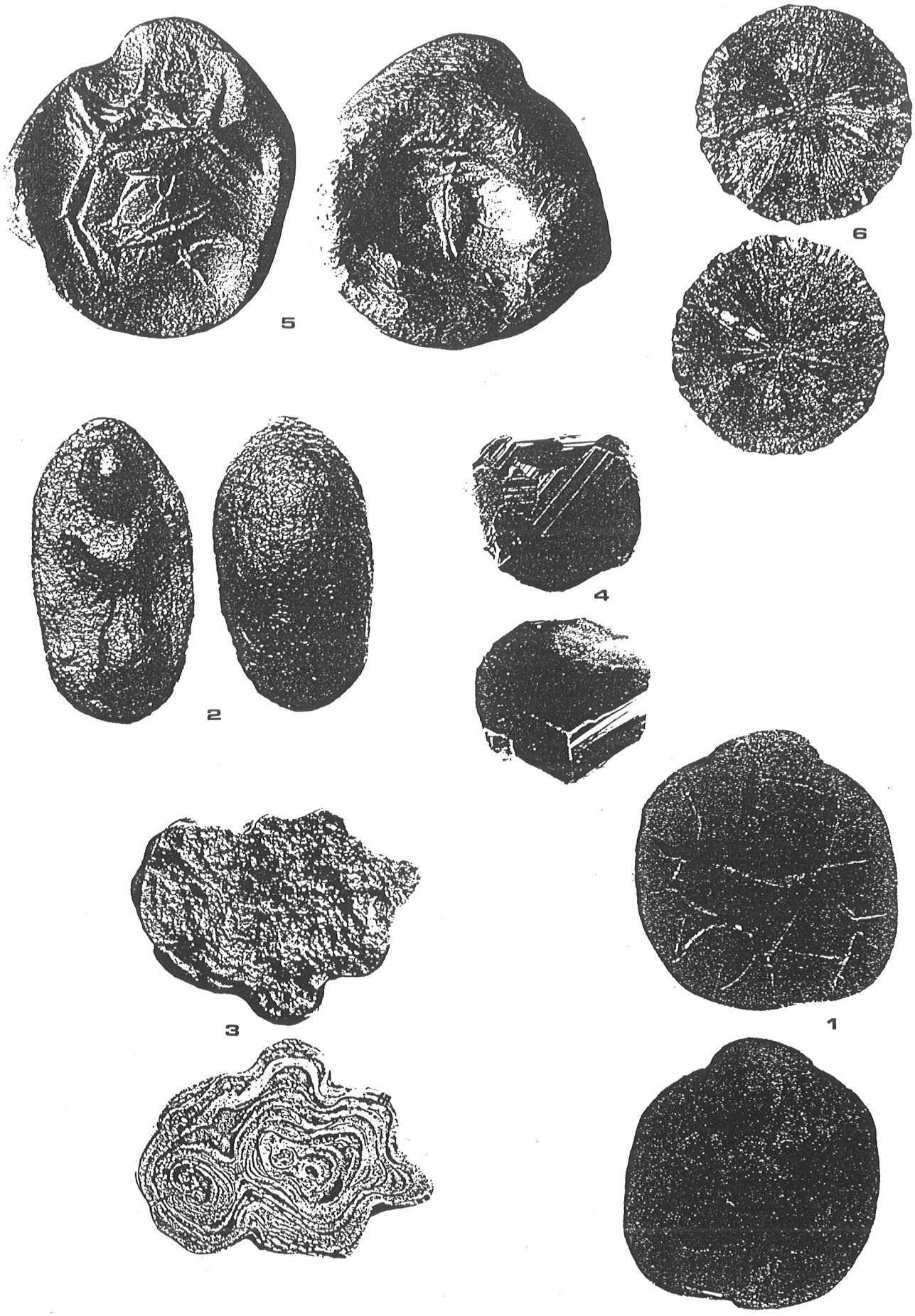
La sévérité dont fait preuve Caillois à l'égard des artistes de son temps est par ailleurs à mettre en balance avec ses propres expérimentations. Il avoue en effet qu'il se risque à prendre le rôle de ce sculpteur qui, si respectueux de la nature et si sensible à ses charmes, n'oserait même plus intervenir, 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 demeurait 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 "médailles 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 ferraille 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'infaillibilité 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 savamment concevoir et magistralement exécuter" (666). Mathieu, le bouillonant "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'excerçait 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 torturéees, scoriacées des métaux forgés dans les fournaises 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 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

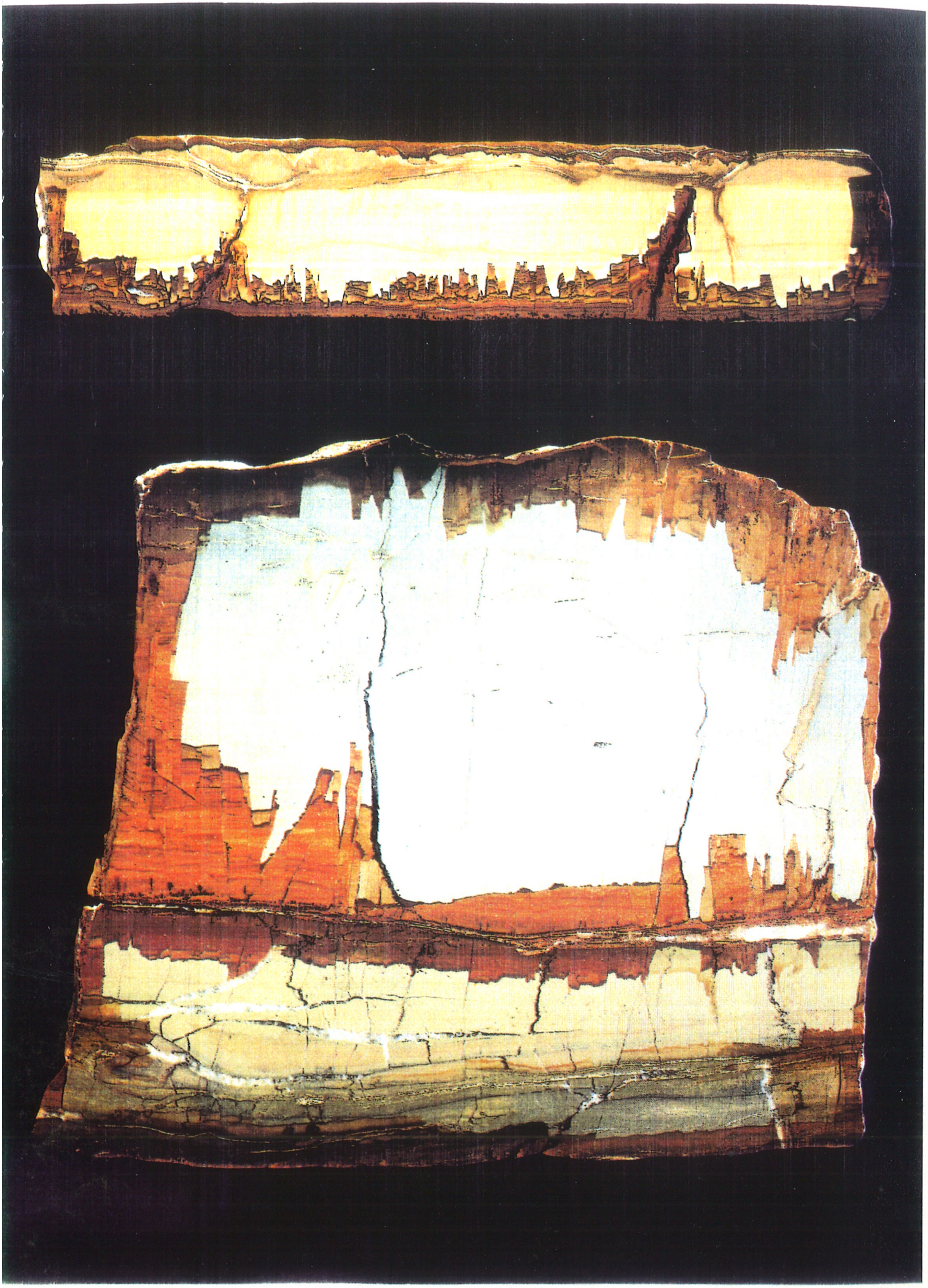
"Une pierre sans souffle est une pierre morte."
Manuel du Jardin du Grain de Moutarde (678)

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 conquit 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 XIIIème 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).

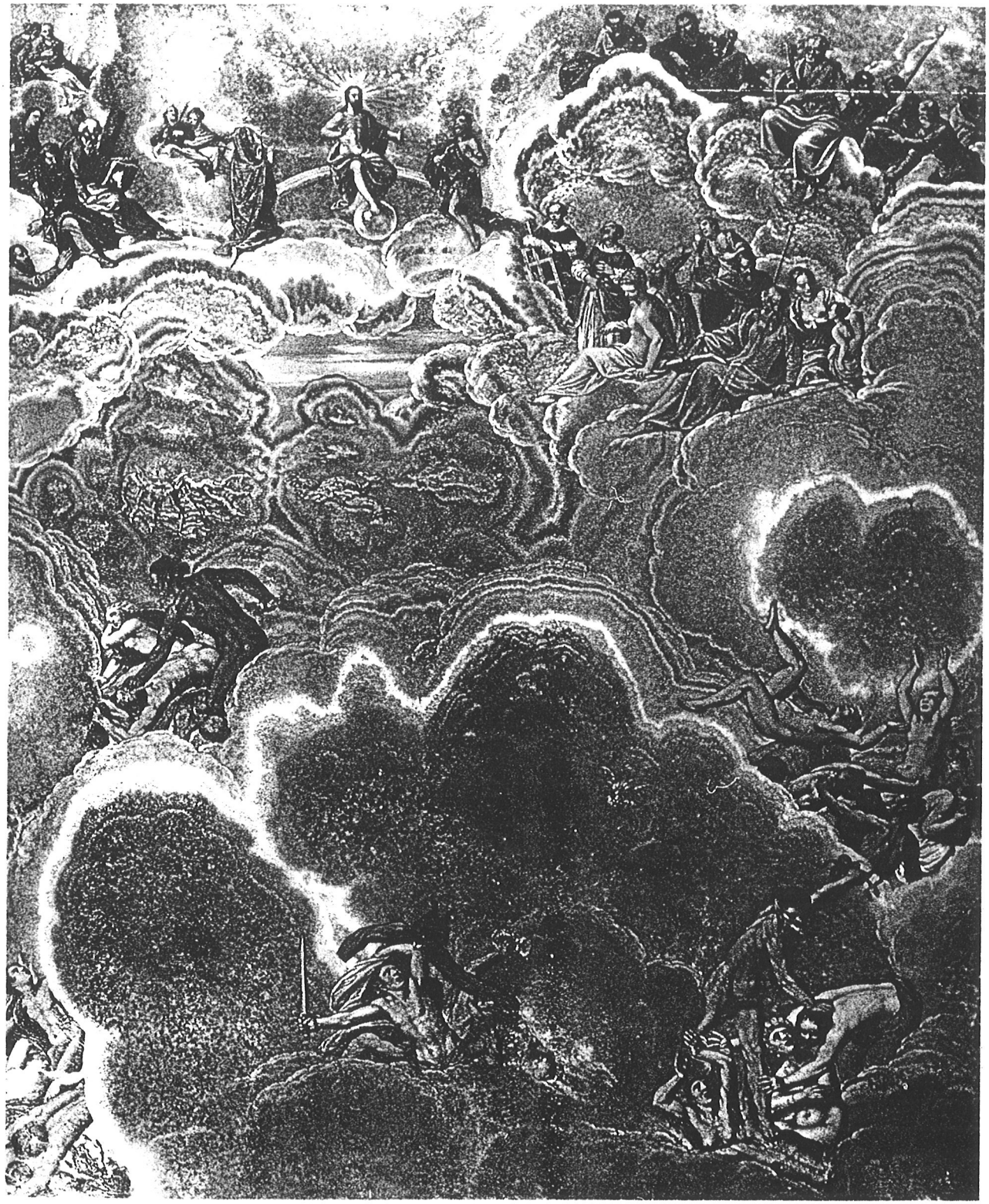
Si l'intérêt pour les "pierres imagées" semble remonter à l'Antiquité (687), c'est particulièrement au XVI et XVII ème siècle qu'apparaissent de nombreux collectionneurs passionnés par les marbres de Florence. Roger Caillois rapporte qu'un marchand d'Augsbourg vendait des armoires ornées de ces pierres 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 parait 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 XVIè et XVIIème siècle amenèrent Caillois à en déduire que ces artistes reconnaissaient à



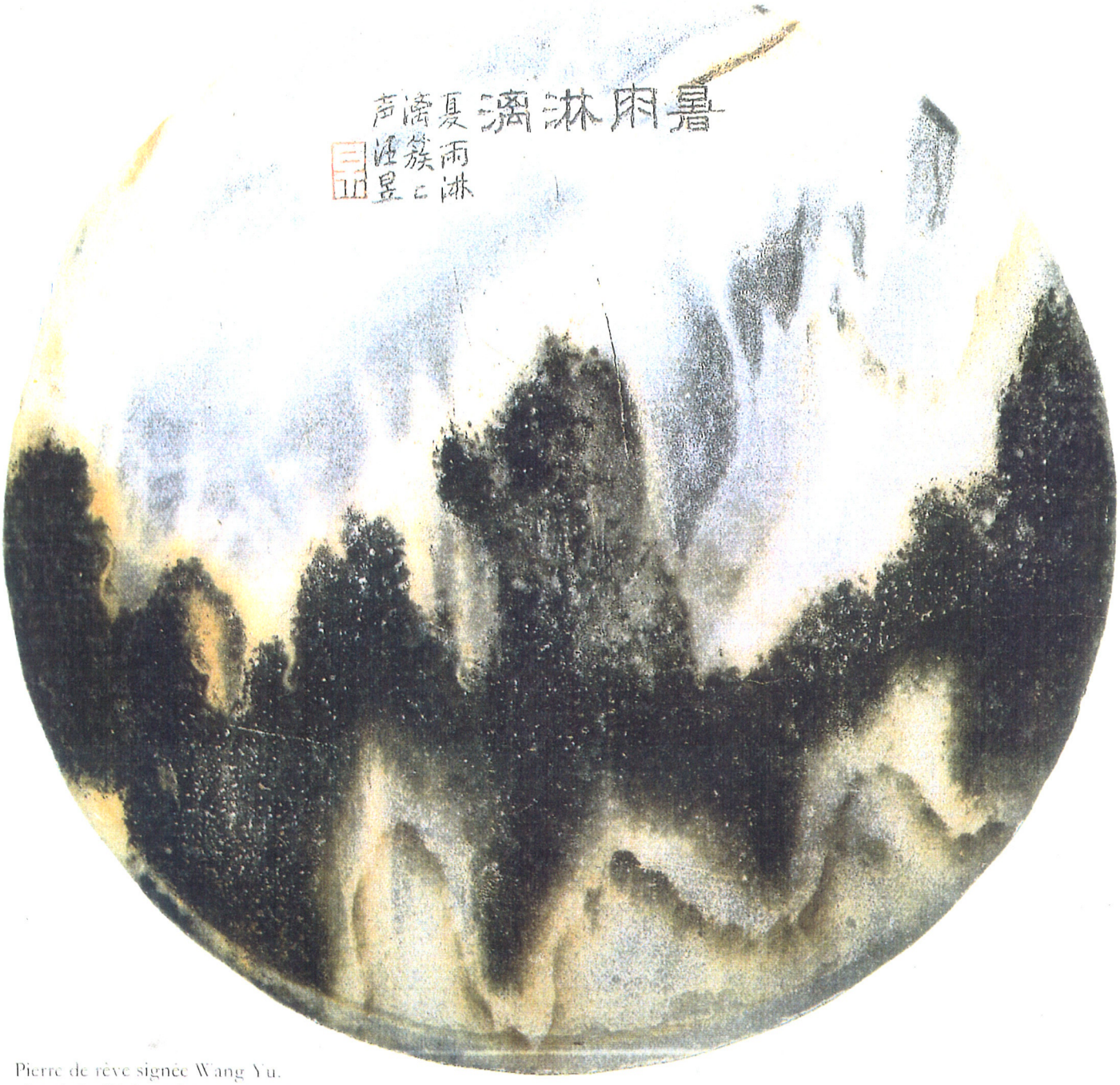
J. KÖNIG, JUGEMENT DERNIER PEINT SUR UNE AGATE. UPPSALA, CABINET DE GUSTAVE-ADOLPHE, 1632. PHOTO UNIVERSITÉ D'UPPSALA.

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 briévement 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 Longévité". 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 reconnait 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'anime, 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, irresponsabbles 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 le 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 parait 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 découvrit, 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





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

Encrier 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 parait 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 reconnait 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 parait 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.

C / LA DISSYMETRIE CREATRICE

"La symétrie caratéristique 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 caratéristique 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'occurence 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 doué 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 appropié, 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 préfére 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,

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.





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.

Deux moitiés droites

Deux moitiés gauches

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 dûe à l'hémisphère gauche. Des lésions survenant dans ce dernier "entraînent les troubles du langage articulé , des gestes conventionnels, des activité 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 rappele 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 rélexion (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 carbonne, 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 réparti 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 putréfication, 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 nécéssaires 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 déchêts, 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 nait 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 symptomes 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 répère 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 préfére 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 *Thynnnidae*" (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 jugememt 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 appartiendrait 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 rappeller 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 désespérémment 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 ?

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 attacha 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 rappprochements 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 apparaît 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'ambiguité. Ce qui est un peu troublant c'est que Caillois se trouve devant certaines oeuvres, comme l'*Allégorie Sacrée* de Bellini, à en appeller, 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 parait 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 mena 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'égalera 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 révéle 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 conventionel 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 ?

N O T E S

INTRODUCTION

(1) : Caillois Roger , *Esthétique Généralisée* , éditions Gallimard, Paris , 1962 . Repris dans *Cohérences Aventureuses* , éditions Gallimard, Paris, collection "Idées", 1976. Nous nous référerons par la suite uniquement à cette dernière édition.

(2) : Lambert Jean-clarence , "Roger Caillois et le trésor de la poésie universelle", in *Roger Caillois*, éditions de la Différence , collection "Les Cahiers de Chronos" , Paris , 1991, p. 264.

(3) : Caillois Roger , "Les dernières énigmes de Roger Caillois", Entretiens avec Hector Bianciotti et Jean-Paul Enthoven , in *Roger Caillois* , Centre Georges Pompidou et Pandora éditions, collection "Cahiers pour un Temps", 1981, p.25.

(4) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée*, éditions Gallimard , Paris, 1978, pp.204-206.

(5) : Damisch Hubert , *Le Jugement de Pâris* , éditions Flammarion, collection "Idées et Recherches", Paris, 1992, pp.149-150.

(6) : Hollier Denis , *Les Dépossédés* , Les Editions de Minuit, collection "Critique", Paris, 1993, p.57.

(7) : Caillois Roger, *Au Coeur du Fantastique* , éditions Gallimard, Paris, 1965 ; repris dans *Cohérences Aventureuses* , *op.cit.*, [1] , p.80 . A partir de maintenant , nous nous référons à cette dernière édition . Dans l'introduction de cet ouvrage consacré au fantastique dans les arts plastiques , Caillois annonce qu'il souhaite traiter un jour du fantastique dans la nature . Il le fera par la suite avec , entre autres , "Idée paradoxale de fantastique naturel" in *Obliques*, 1967,éditions Fata Morgana , Montpellier ; ce texte sera remanié dans "Fantastique naturel" in *Cases d'un Echiquier*, 1970, éditions Gallimard, Paris.

(8) : Caillois Roger , *L'Ecriture des pierres* , 1970 , éditions Flammarion en collaboration avec les éditions Skira, Genève, 1981 ; *Pierres* , éditions Gallimard , Paris , 1966 ; *Pierres Réfléchies*, éditions Gallimard, Paris, 1975.

(9) : Caillois Roger , *La Dissymétrie* , éditions Gallimard , Paris, 1973; repris dans *Cohérences Aventureuses*, *op.cit.*, [1] . Par la suite, nous nous référerons exclusivement à cette dernière éditions

CHAPITRE I : LE REFUS DE L'ART

A/ Repères au sein du surréalisme

(10) : Breton André , "Manifeste du surréalisme" (1924) , in *Manifestes du surréalisme* , collection "Folio/Essais" , éditions Gallimard, 1991, p.36.

(11) : Caillois Roger , "Les dernières énigmes de Roger Caillois", *op.cit.*,[3], p.18 . Voir aussi la lettre de Breton à Caillois datée du 14 avril 1932 à la p.182 ; ainsi que son hommage à Breton , "Divergences et complicités" , paru dans la Nouvelle Revue française, Gallimard, n°172, avril 1967, p.686-698 . Ce texte fut repris dans *Cases d'un échiquier* , Roger Caillois, 1970, pp.209-222, sous le titre "Intervention Surréaliste".

(12) : Chastel André , "La loyauté de l'intelligence" , in *Roger Caillois* , collection "Cahiers pour un Temps , Centre Georges Pompidou & Pandora éditions , 1981 , p.30. Caillois préparait alors l'Ecole Normale au Lycée Louis-le-Grand ; il y entra en 1933.

(13) : Worms Jeannine , *Entretiens avec Roger Caillois* , éditions La Différence, Paris, 1991, pp.90-91.

(14) : Thirion André , *Révolutionnaires sans révolution* , éditions Le Pré aux Clercs, 1988, p.331.

(15) : Caillois Roger , "Divergences et complicités", *op.cit.*, nous nous référerons à la version paru dans la Nouvelle Revue Française, n°172, avril 1967.

(16) : *Ibid.*, p.688.

(17) : Linhartova Vera, "Premiers jalons, premiers détours", Cahiers pour un Temps, in *Roger Caillois* , Centre Georges Pompidou et Pandora éditions , collection "Cahiers pour un Temps", Paris, 1991, p.112.

(18) : Gracq Julien, *André Breton*, éd.José Corti, 1985, pp.51-53.

(19) : Caillois Roger , "Divergences et complicités" , *op.cit.*,[15], p.688.

(20) : Caillois Roger , "Spécification de la poésie" , paru dans la revue "Le surréalisme au service de la révolution", n°5 , Mai 1933, p.31 , [cette revue sera citée par la suite par l'abréviation : ASDLR] . Ce texte a été réédité dans *Approches de l'imaginaire*, éditions Gallimard, Paris , 1974, pp.15-18, [la référence se trouve alors à la p.18] . Ce texte fut aussi repris et modifié dans *La nécessité d'esprit*, éditions Gallimard, Paris, 1981 , pp.21-32 ,[référence.p.27].
Désormais , nous nous référerons à la version paru dans *Approches de l'imaginaire*.

(21) : Jenny Laurent , préface de *Correspondance Jean Paulhan Roger Caillois (1934-1967)* , "Cahiers Jean Paulhan n°6" , éditions Gallimard, Paris, 1991, p.11.

(22) : Meschonnic Henri , "Le coeur des pierres" , La Nouvelle Revue Française, n°320, 1er septembre 1979, p.162.
(23) : Caillois Roger, "Divergences et complicités", *op.cit.*,[15], p.690.
(24) : *Ibid.*
(25) : *Ibid.*
(26) : *Ibid.*
(27) : Caillois Roger , "Témoignage" paru dans *Roger Caillois* , collection "Les Cahiers de Chronos", éditions La Différence, Paris, 1991, p.130.
(28) : Breton André, Eluard Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* 1938, réédité par les éditions Corti, Paris, 1991, p.4.
Il est à remarquer que le nom de Caillois n'apparaît pas.
(29) : Béhar Henri & Carassou Michel, *Le surréalisme*, Le Livre de Poche, Biblio/Essai, Librairie Générale Française, 1984, nouvelle édition 1992, p.170.
(30) : *Ibid.*,p.179.
(31) : Caillois Roger, "Divergences et complicités", *op.cit.*,[15],p.689.
(32) : Caillois Roger, "Témoignage", *op.cit.*, [27], p.130.
(33) : Caillois Roger, "Divergences et complicités", *op.cit.*,[15],p.692.
(34) : Caillois Roger, "Les dernières énigmes de Roger Caillois", *op.cit.*,[3], pp.18-19.
(35) : Caillois Roger, "Divergences et complicités", *op.cit.*,[15],p.692.
(36) : *Ibid.*,p.692.
(37) : *Ibid.*,p.693.
(38) : *Ibid.*
(39) : *Ibid.*
(40) : *Ibid.*,p.692.
(41) : Caillois Roger, "Les dernières énigmes de Roger Caillois",*op.cit.*, [3], p.18.
(42) : Caillois Roger, "Divergences et complicités", *op.cit.*,[15], p.688.
(43) : Béhar Henri,"Roger Caillois, Boussole mentale du surréalisme" in *Roger Caillois, la pensée aventurée*, éd.Belin, 1992, p.21.
(44) : Caillois Roger, *La nécessité d'esprit*, éditions Gallimard, Paris, 1981.
(45) : P.M, préface de *La nécessité d'esprit*, Roger Caillois, éditions Gallimard, Paris, 1981, p.11.
(46) : *Ibid.*,p.96.
(47) : *Ibid.*,pp.95-97; *La mante religieuse*, article paru dans le n°5 de la revue Minotaure, 1934, pp.23-25. Ce texte fut repris en 1937 , éditions Aux Amis du Livre , Paris (il s'agit en fait d'un tiré à part de la revue *Mesures* qui publia cet article dans son numéro de Août 1937 , pp.89-119) . Texte repris et augmenté dans *Le mythe et l'homme* ,1938 , éditions Gallimard, réédité en 1989 , pp.37-85 ; ainsi que dans *La nécessité d'esprit*, éditions Gallimard, 1981, pp.100-119.
Consultez aussi "Sémantique de la mante" de Danielle Chaperon paru dans *Roger Caillois , la pensée aventurée* , éditions

Belin, 1992, p.33-50 ; dans le même ouvrage , "Mimétisme et castration 1937" de Denis Hollier , pp.71-89 , article repris dans *Les dépossédés* , Les éditions de minuit , Paris , 1993, pp.55-71.

(48) : Béhar Henri, "Roger Caillois, boussole mentale du surréalisme" *op.cit.*[43], p.20.

(49) : Breton André , *Les Vases communicants* (1932) , éd. Gallimard, collec. "Idées", p.161, cité par Henri Béhar , *op.cit.*, [43], p.20.

(50) : Chaperon Danielle , "Sémantique de la mante", texte paru dans *Roger Caillois,la pensée aventurée*, éditions Belin,1992,p.46.

(51) : Hollier Denis, *Les dépossédés, op.cit.*,[6], p.137.

(52) : Caillois Roger, *La nécessité d'esprit, op.cit.*,[45], p.22.

(53) : *Ibid.*, p.25.

(54) : Alexandrian Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, éd. Gallimard, Paris , 1974 , p.465 . Voir aussi à ce sujet , les textes de Caillois : "Infaillible psychanalyse" paru dans *Approches de l'imaginaire, op.cit.*,[31],pp.99-103; ainsi que *L'incertitude qui vient des rêves*, éditions Gallimard, Paris, 1956.

(55) : Syrotinski Michael , "Echec et nécessité dans *La nécessité d'esprit*" , texte paru dans *Roger Caillois, la pensée aventurée*, éditions Belin, 1992, p.68.

(56) : Hollier Denis, *Les dépossédés, op.cit.*,[6], pp.131-137.

(57) : Syrotinski Michael, *op.cit.*,[55], p.54.

(58) : Bédouin Jean-Louis , *André Breton* , éditions Pierre Seghers, coll.Poètes d'aujourd'hui, Paris, 1955, p.39.

(59) : *Ibid.*, p.40.

(60) : *Ibid.*, pp.36-37.

(61) : Jenny Laurent, préface de *Roger Caillois, la pensée aventurée*, éditions Belin, 1992, p.7.

(62) : *Ibid.*, pp. 4 et 8. Termes employés par Laurent Jenny afin de distinguer deux des principaux mouvements de la pensée de Roger Caillois à l'époque du surréalisme.

(63) : Gracq Julien, *André Breton; op.cit.*,[18], p.120.

(64) : Caillois Roger, "Spécification de la poésie",*op.cit.*,[20].

(65) : *Ibid.*, p.15.

(66) : Caillois Roger , *Procès intellectuel de l'art* , Cahiers du Sud, Marseille,1935; Réédité dans *Approches de l'imaginaire*, pp.33-54 , *op.cit.*,[31] , désormais nous citerons uniquement cette édition.

(67) : *Ibid.*, p.36.

(68) : *Ibid.*, p.54.

(69) : *Ibid.*, p.51.

(70) : *Ibid.*, p.54.

(71) : Jenny Laurent, préface de *Correspondance Jean Paulhan, Roger Caillois, op.cit.*,[21], p.11.

(72) : Caillois Roger, *Approches de l'imaginaire, op.cit.*,[31],p.36. Breton qualifia aussi l'attitude de Caillois d'"antilyrique".

Cf. Roger Caillois , "Divergences et complicités" , *op.cit.*, [15], p.689. Caillois fait ici allusion à son article "Systématisation et Détermination" qui paru dans le numéro de juin 1934 , intitulé "Intervention surréaliste" , de la revue *Documents 34*.Le numéro de la revue *Documents 34* a été réédité dans la collection "L'Arc", librairie Duponchelle,Paris,1990. Cet article est repris dans *Approches de l'imaginaire, op.cit.*,[31], pp.19-24.

(73): Caillois Roger , *Cases d'un échiquier*, éditions Gallimard, 1970, p.17.

(74): Caillois Roger , *Correspondance Jean Paulhan Roger Caillois, op.cit*, [21], Lettre du 14.04.37, n°19, p.45.

B/ Esthétique

(75) : Fabre Gladys C., *Abstraction Création (1931-1936)*, catalogue de l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 16.06 au 17.09.1978, p.23 :
" Seuphor avait réuni autour de lui toutes les tendances de l'avant-garde à l'exception du surréalisme , qu'il désirait combattre . *J'entends par surréalisme... ce petit morceau de merde que chacun a dans son coeur pour citer un des leurs et non le moins bourgeois* , écrit-il dans le n°1 d'Abstraction-Création . Des attaques aussi virulentes se retrouvent sous la plume de Van Doesburg dans la plaquette d'Art Concret."

(76) : Caillois Roger, *Approches de l'imaginaire,op.cit.*,[31],p.42.

(77) : *Ibid.*, p.43.

(78) : *Ibid.*

(79) : *Ibid.*

(80) : *Ibid.*, p.45.

(81) : *Ibid.*

(82) : *Ibid.*, p.42.

(83) : *Ibid.*

(84) : Damisch Hubert, *Théorie du nuage*, éditions Du Seuil, 1972, pp.313-315.

(85) : Caillois Roger, *Approches de l'imaginaire, op.cit.*, p.46.

(86) : *Ibid.*, p.49.

(87) : *Ibid.*

(88) : *Ibid.*

(89) : *Ibid.*, p.41.

(90) : *Ibid.*, p.49, note 1.

(91) : *Ibid.*

(92) : *Ibid.*, p.46.

(93) : *Ibid.*, p.49.

(94) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier, op.cit.*,[73], p.17.

(95) : Caillois Roger, *Correspondance Jean Paulhan Roger Caillois,*

op.cit.,[21], p.45.

(96) : Hollier Denis, *Les dépossédés*, *op.cit.*,[6], p.131.

(97) : Caillois Roger, la *Lettre à André Breton* ouvre son *Procès intellectuel de l'art*, *op.cit.*,[66].

(98) : Lévi-Strauss Claude , référence provenant de la " note sur les rapports de l'oeuvre d'art et du document , écrite et remise à André Breton à bord du *Capitaine Paul-Lemerle* en mars 1941" reproduite dans *Regarder Ecouter Lire* , éditions Plon, Paris, 1993, p.139.

(99) : Caillois Roger , *Approches de l'imaginaire* , *op.cit.*,[31], pp.35-36.

(100): Breton André , référence provenant de la réponse de Breton à la note de Lévi-Strauss reproduite à sa suite dans *Regarder Ecouter Lire*, *op.cit.*,[98], p.143.

(101): Caillois Roger, *La nécessité d'esprit*, *op.cit.*,[45], pp.136-137.

(102): Meschonnic Henri, "Le coeur des pierres", *op.cit.*,[22],p.161.

(103): Caillois Roger, *Approches de l'imaginaire*, *op.cit.*,[31],p.50.

(104): Breton André, *L'Amour fou*, cité par Julien Gracq , *André Breton*, *op.cit*, [18], p.62.

(105): Gracq Julien, *André Breton*, *op.cit.*,[18], p.62.

(106): *Ibid.*, p.63.

(107): Breton André (1924), *Manifestes du surréalisme* , *op.cit.*, [10], pp.24-25.

(108): Linhartova Vera, "Premiers jalons, premiers détours", *op.cit.*, [17], p.112.

(109): Caillois Roger, *Approches de la poésie*, éditions Gallimard, Paris, 1978, p.60.

(110): Caillois Roger, "Divergences et complicités",*op.cit.*,[15], p.693.

(111): *Ibid.*

(112): Béhar Henri,"Roger Caillois,boussole mentale du surréalisme" *op.cit.*,[43], p.23.

(113): Caillois Roger, *Obliques*, éditions Fata Morgana,Montpellier, 1967 ; réédité et précédé de *Images, Images...*(1966) en 1975 par les éditions Stock , Paris ; nous nous référerons à la dernière réédition de *Obliques* précédé de *Images, Images ...* par les éditions Gallimard, Paris, 1987, p.238-247.

(114): *Ibid.*, p.240.

(115): *Ibid.*, p.240.

(116): *Ibid.*, p.241.

(117): *Ibid.*, p.243.

(118): *Ibid.*, p.243.

(119): *Ibid.*, p.241.

(120): Caillois Roger,*Approches de l'imaginaire*, *op.cit.*,[31],p.37.

(121): Caillois Roger, *Obliques ...*, *op.cit.*,[113], p.246.

(122): Breton André , *La clé des champs* , éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967, p.10.

C/ Divergences et complicités

(123) : Caillois Roger, "Les dernières énigmes de Roger Caillois", *op.cit.*,[3], p.19.
(124) : Béhar Henri,"Roger Caillois,boussole mentale du surréalisme" *op.cit.*,[43] p.17.
(125) : Pajon Alexandre , article : " A la recherche d'une revue Caillois et *DIOGENE* ", revue Diogène, n°160, oct-déc.1992, p.118.
(126) : Bosquet Alain, *Roger Caillois*, coll.Poètes d'aujourd'hui, n°199, éditions Pierre Seghers, 1971, p.15.
(127) : Gracq Julien, *André Breton*, *op.cit.*, pp.81-83.
(128) : Breton André, *Manifestes du surréalisme*, *op.cit.*,[18],p.19.
(129) : Starobinsky Jean, article : "Saturne au ciel des pierres", recueil *Roger Caillois* , Cahiers pour un Temps , éditions Centre Georges Pompidou & Pandora, 1981, p.100.
(130) : Autié Dominique , *Approches de Roger Caillois* , éd.Privat, Toulouse, 1983, p.29-30.
(131) : Alexandrian Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, *op.cit.*,[54], p.467.
(132) : Breton André , *L'Amour Fou* (1937), collection "Folio", éditions Gallimard, 1980, p.47 : il s'agit d'une photo d'un masque . Il est à noter que le passage concernant ce masque, ainsi qu'une cuiller d'origine paysanne, ne fait que reprendre un article de André Breton intitulé "Equation de l'objet trouvé" , numéro de juin 1934 de la revue *Documents 34*, *op.cit.*,[72];la dimension de la reproduction du masque y est d'ailleurs plus importante . Il est à souligner encore que, dans le même numéro , Caillois fit paraître "Systématisation et détermination", *op.cit.*,[72] . Caillois fit référence au masque de Breton dans *Le Fleuve Alphée*,*op.cit.*,[4],pp.94-96; ainsi que dans *Obliques* précédé de *Images,images...*,*op.cit.*, [113], pp.243-244 ; et quelques lignes sur son propre masque dans *Cases d'un Echiquier*, *op.cit.*,[73], p.28.
(133) : Breton André, *L'Amour Fou*, *op.cit.*,[132], p.42.
(134) : *Ibid.*
(135) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée*, *op.cit.*,[4], p.94.
(136) : *Ibid.*, p.95.
(137) : Caillois Roger, *Obliques...*, *op.cit.*,[113], p.244.
(138) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée*, *op.cit.*,[4], p.95.
(139) : *Ibid.*, p.98.
(140) : Caillois Roger, *Obliques...*, *op.cit.*,[113], p.244.
(141) : Caillois Roger, *Fleuve Alphée*, *op.cit.*,[4], p.98.
(142) : Breton André, *Equation de l'objet trouvé*, *op.cit*, [132].
(143) : *Ibid.*, p.20; et dans *L'Amour Fou*, *op.cit.*,[132], p.43.
(144) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée*, *op.cit.*,[4], p.94.

(145) : Bosquet Joë , cité par Béhar Henri dans *André Breton , le grand indésirable*, éditions Calmann-Lévy, 1990, p.276. Il est à souligner que la lettre de Bosquet réagit à l'article de Breton, "Equation de l'objet trouvé", *op.cit.*, [129].

(146) : *Ibid.*, p.276.

(147) : Breton André, *L'Amour Fou*, *op.cit.*, [132], p.42.

(148) : Bosquet Joë, *op.cit.*, [145], p.277.

(149) : Voir : Breton André : " Fronton virage " , Cahiers de la Pléiade , été 1948 , Gallimard, Paris , p.115 , texte repris dans *La clé des champs*, *op.cit.*,[122], pp.222-223. Nous nous référons à partir de maintenant qu'à cette dernière version. Caillois Roger : "Divergences et complicités", *op.cit.*,[15], pp.687 et 690, texte repris dans *Cases d'un échiquier* ; *op. cit.*,[73], pp.209-222 ; *Approches de l'imaginaire* , *op.cit.*, [31],p.11; *Rencontres* , éditions P.U.F., 1978 , pp.290-294. Voir aussi la lettre de Caillois à Paulhan du 7 janvier 1949 à propos du texte de Breton "Fronton virage"(1948): "Et pour le texte de Breton paru dans les *Cahiers* , à part l'impudent mensonge sur l'affaire des haricots sauteurs , je le trouve du délire pur et simple" , *Correspondance Jean Paulhan Roger Caillois*, *op.cit.*,[21], lettre n°134 , p.184; "Les dernières énigmes de Roger Caillois",*op.cit.*,[3],p.19; Worms Jeannine, *Entretiens avec Roger Caillois* , *op.cit.*,[13], p.97.
Voir aussi : Béhar Henri , "Roger Caillois, boussole mentale du surréalisme" , *op.cit.*, [43], pp.15-17 ; du même auteur, *André Breton,le grand indésirable*, *op.cit.*,[145],pp.279-280. Autié Dominique, *Approches de Roger Caillois*, *op.cit.*,[130], pp.52-53, et, dans le même livre , "extrait d'une lettre de Pierre Peuchmaurd à l'auteur , datée du 4 septembre 1982", pp. 149-153 ; Thirion André , " La boussole d'obsidienne ", in *Roger Caillois* , "Cahiers pour un Temps" , Centre Georges Pompidou & Pandora éditions, 1981, pp.124-127 ; Alexandrian Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, *op.cit.*,[54], p.464.

(150) : Peuchmaurd Pierre, dans une lettre à Dominique Autié, prétend que Jacques Lacan a confirmé la version de Breton; cf. Autié Dominique, *Approches de Roger Caillois*, *op.cit.*, [130], p.150.

(151) : Breton André, "Fronton-virage", in *La clé des champs*, *op.cit.*,[149], p.223.

(152) : *Ibid.*, pp.222-223.

(153) : Béhar Henri,"Roger Caillois,boussole mentale du surréalisme" *op.cit.*,[43], p.15.

(154) : Caillois Roger, *Rencontres*, éd. P.U.F., Paris, 1978, p.290.

(155) : Peuchmaurd Pierre, cf. Autié Dominique, *op.cit.*,[130],p.150.

(156) : Caillois Roger,"Divergences et complicités", *op.cit.*,[15], p.690.

(157) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier* (1970), *op.cit.*, [73], p.221; *Approches de l'Imaginaire* (1974), *op.cit.*,[31], p.13;

Fleuve Alphée (1978), *op.cit.*,[4], p.66.

(158): Barrière Gérard , "Reconnaissance" , in La Nouvelle Revue Française, septembre 1979, N°320, p.97.

(159): *Ibid.*, p.97.

(160): Starobinsky Jean, "Saturne au ciel des pierres",*op.cit.*, [129], p.91.

(161): Caillois Roger, *Obliques...*,*op.cit.*,[113], p.247.

(162): Caillois Roger, *La Nécessité d'Esprit*, *op.cit.*,[45], p.112.

(163): Barrière Gérard,"Reconnaissance", *op.cit.*,[58], p.98.

(164): Caillois Roger , "Les dernières énigmes de Roger Caillois", *op.cit.*,[3], p.19.

(165): Yourcenar Marguerite , "Discours de réception de Madame Marguerite Yourcenar à l'Académie Française et réponse de Monsieur Jean d'Ormesson (scéance du jeudi 22 janvier 1981)" éditions Gallimard, Paris, 1981, p.19.

(166): Gracq Julien, *André Breton*, *op.cit.*,[18], p.25.

(167): Alexandrian Sarane, *op.cit.*,[54], p.467.

(168): Autié Dominique, *op.cit.*,[130], p.42.

II. LE DETOUR PAR LE SACRE

A/ Le Collège de Sociologie

(169): Hollier Denis, in *La Prise de la Concorde* suivi de *Les dimanches de la vie* , collection "Le Chemin" , éditions Gallimard, 1993, p.21 : citation de Goethe.

(170): Hollier Denis, *Le Collège de Sociologie*, collection "Idées", éditions Gallimard, 1979, p.15.

(171): Auclair Georges, "Le Collège de Sociologie" , in La Nouvelle Revue française, n°320, septembre 1979, pp.87-88.

(172): *Ibid.*, p.86.

(173): Caillois Roger , "Programme pour un Collège de Sociologie" , paru dans la NRF en juillet 1938 , ce texte est repris dans *Approches de l'imaginaire* , *op.cit.*, [31] , pp.70-72 (notre référence se trouve ici à la page p.72 ; il est aussi repris dans l'ouvrage de Denis Hollier , *Le Collège de Sociologie*, *op.cit.*,[170].

(174): Auclair Georges , "Le Collège de Sociologie" , *op.cit.*,[71], pp.86-95.
Hollier Denis, *Le Collège de Sociologie*, *op.cit.*, [170] ; et "Mimétisme et castration 1937", in *Roger Caillois, la pensée aventurée*, éditions Belin, 1992, pp.71-89; texte repris dans *Les Dépossédés*, *op.cit.*,[6], pp.55-71.
Pajon Alexandre, "L'intrépidité politique de Roger Caillois avant-guerre", in *Roger Caillois*, éditions de La Différence,

"Les Cahiers de Chronos",Paris, 1991, pp.373-387.

(175) : Hollier Denis, *Le Collège de Sociologie, op.cit.*,[170],p.22. Voir aussi : Caillois Roger,"Entretien avec Gilles Lapouge", in *Roger Caillois* , éditions La Différence , collection "Les Cahiers de Chronos", Paris, 1991, p.134.

(176) : Caillois Roger , le texte intitulé "La Hiérarchie des Etres" paru dans l'édition mexicaine de *La Communion des Forts*, 1943; il fut supprimé par crainte de la censure dans l'édition française de 1944 . Il fut réédité après la disparition de Caillois dans *Naissance de Lucifer* , éditions Fata Morgana , Montpellier , 1992 , pp.69-88 . Cette notion apparaît déjà dans *Le Vent d'Hivers* (1938) ; texte repris dans *Approches de l'Imaginaire*, 1974, pp.73-84, ainsi que dans l'ouvrage de Denis Hollier, *Le Collège de Sociologie, op.cit.*, pp.75-97.

(177) : Cités par Denis Hollier "Mimétisme et Castration 1937" , in *Roger Caillois*, éditions Belin, 1992, p.71 et p.73, note.1 :
- Schapiro Meyer, "French Reaction in Exile", *The Kenyon Review*, vol.7 (winter 1945), pp.29-42. Il s'agit d'un compte rendu de *La Communion des Forts* . A la page p.39 , on peut y lire concernant Caillois : "His assumption of the inherent inferiority of the non-elite is a foolish prejudice , no better than Nazi racism".
- Benjamin Walter, note du *Zeitschrift für Sozialforschung* (1938; repris dans *Gesammelten Schriften* , vol.7 , Suhrkamp, p.549) qu'il a signée J.E. Mabin. Il y reproche à Caillois de donner l'exemple, dans son texte *L'Aridité* paru en 1938, de ce qu'est une "praxis de type fasciste" ;

Cités par Alexandre Pajon, "L'intrépidité politique de Roger Caillois avant-guerre", *op.cit.*,[174], pp.373-387 :
- Ginzburg Carlo , "Mythologie germanique et nazisme. Sur un livre ancien de G.Dumézil", *A.E.S.C.*,juillet-août 1985, n°4, pp.695-715. Il y traite Caillois de nazi; Dumézil dû prendre sa défense dans le numéro suivant, "Sciences et politique. Réponse à C.Ginzburg", septembre-octobre 1985 , n°5, pp.985-989 : "Quant à Caillois -Caillois nazi !- le plus brillant de mes étudiants, devenu très vite malgré la différence de nos âges un ami sûr et franc, ce qui m'a d'abord attaché à lui était son agilité d'esprit et sa curiosité sans borne, il me donnait le spectacle d'une jeunesse bouillante d'idées , d'ambitions , d'incertitudes , de contradictions". Voir aussi, du même auteur *L'oubli des hommes, l'honneur des dieux* , éditions Gallimard, Paris, 1985, pp.298-318. Réponse à E.Momigliano.
- Lindenberg Daniel , *Les Années souterraines , 1937-1947*, éditions La Découverte , Paris , 1990 , p.77 , il présente Caillois comme étant un représentant d'un "courant culturel

à la fois réactionnaire et germanophile qui ne cesse d'enfler (en France) depuis 1930".
Voir aussi :
- Mauss Marcel, lettre du 22 juin 1938, adressée à Caillois, et consacrée à la parution de son ouvrage *Le Mythe et l'Homme*, dans laquelle Mauss dénonce "l'influence de Heidegger Bergsonien attardé dans l'hitlérisme" ; reprise dans *Roger Caillois*, Centre Georges Pompidou et Pandora éditions, collection "Cahiers pour un Temps", 1981, p.205.
- Paulhan Jean , lettre du 7 octobre 1939 , adressée à Caillois : "je vois bien sur quels points (au demeurant Bataille l'a assez marqué) l'hitlérisme peut s'accorder avec les thèses du *C.S.* Quand ce ne serait que par ce pouvoir accordé à ceux qui s'en sentent dignes..." ; reprise dans *Cahiers Jean Paulhan*, n°6, "correspondance Jean Paulhan Roger Caillois, 1934-1967, éditions Gallimard, Paris , 1991, p.121.

(178) : Pajon Alexandre , "L'intrépidité politique de Roger Caillois avant-guerre",*op.cit.*,[74], p.387.
(179) : Caillois Roger , "La Hiérarchie des Etres" , in *Naissance de Lucifer*, éditions Fata Morgana, Montpellier, 1992, p.80.
(180) : Pajon Alexandre,"L'intrépidité politique de Roger Caillois avant-guerre", *op.cit.*,[174], p.386.
(181) : Hollier Denis, "Mimétisme et castration 1937",*op.cit.*,[177], p.77.
(182) : *Ibid.*, pp.84-85.
(183) : *Ibid.*, p.74.
(184) : *Ibid.*, pp.74-75.
(185) : *Ibid.*, pp.76-77.
(186) : Caillois Roger, *Approches de l'imaginaire*, *op.cit*,[31],p.72.
(187) : Caillois Roger, *Naissances de Lucifer*, "La Hiérarchie des Etres", *op.cit.*,[176], p.81.
(188) : Hollier Denis, "Mimétisme et Castration 1937", *op.cit.*,[177], p.79.
(189) : Caillois Roger, *Naissance de Lucifer*, *op.cit.*,[176], p.83.
(190) : Damisch Hubert, *Le Jugement de Pâris*, *op.cit.*,[5], p.178.
(191) : Caillois Roger , *L'Homme et le Sacré* , éditions Gallimard, collection "Folio/Essais", Paris, 1989, p.212.
(192) : Graff Marc-Ange, "Ombre du mythe, phénix du sphinx" , revue *Europe* , numéro consacrée à André Breton, mars 1991 , n°743, p.115.

B/ Art et Sacré

(193) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré*, *op.cit.*,[191],p.87.
(194) : *Ibid.*, p.95.
(195) : *Ibid.*

(196) : Frazer James George , *Totemism and Exogamy* , vol.IV , p.25 ; cité dans *L'Homme, Dieu et l'Immortalité* , Frazer, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1928, p.74.
(197) : Schoolcraft cité par Emile Durkheim, *Les formes élementaires de la vie religieuse*, 1960, éditions Quadrige/P.U.F., Paris, 1990, p.159.
(198) : Durkheim Emile, *op.cit.*, [197], p.160.
(199) : *Ibid.*, p.160.
(200) : Delarue Jacques , Giraud Robert , *Les tatouages du "milieu"*, éditions La Roulotte, Paris, 1950, p.11.
(201) : *Ibid.*, p.15.
(202) : *Ibid.*, pp.13-14.
(203) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré, op.cit.*,[191],p.96.
(204) : Caillois Roger, "Un Mannequin sur le trottoir"(1974) , in *La Lumière des Songes*, éditions Fata Morgana, 1984.
(205) : *Ibid.*, p.17.
(206) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré, op.cit.*,[191], p.137.
(207) : *Ibid.*, p.19 : "si dans cet ouvrage, une place si grande est faite à la notion d'*ordo rerum*, le mérite exclusif en revient à M. Mauss".
(208) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré, op.cit.*,[191], p.136.
(209) : *Ibid.*
(210) : *Ibid.*
(211) : *Ibid.*, p.144.
(212) : *Ibid.*
(213) : *Ibid.*
(214) : *Ibid.*
(215) : Mauss Marcel, *Manuel d'ethnographie* (1947), éditions Payot, collection "Petite bibliothèque Payot", 1989.
(216) : *Ibid.*, p.249.
(217) : Chastel André,"La loyauté de l'intelligence",*op.cit.*,[12], p.35.
(218) : Mauss Marcel, *Oeuvres tome II , représentations collectives et diversité des civilisations* , Les Editions de Minuit, collection "Le Sens Commun", 1969, p.196.
(219) : *Ibid.*, p.222
(220) : Mauss Marcel, *Sociologie et anthropologie*, éditions Quadrige et P.U.F, Paris, 1991, p.53.
(221) : Bataille Georges, *L'apprenti sorcier*; repris dans *Le Collège de Sociologie*, Denis Hollier, *op.cit.*,[170], pp.36-59.
(222) : *Ibid.*, p.43.
(223) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré, op.cit*, [191].
(224) : Bataille Georges, *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, éditions Skira, Genève, 1955, p.29.
(225) : Mauss Marcel, "Essai sur le don", in *Sociologie et anthropologie, op.cit.*, [220], p.151.
(226) : Hollier Denis, *La Prise de la Concorde, op.cit.*,[169], p.171
(227) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré, op.cit.*,[191],p.157.

(228) : *Ibid.*, p.162.
(229) : Auclair Georges,"Le Collège de Sociologie" , *op.cit.*, [171], pp.89-90 . Caillois relate et critique cet épisode dans *Instincts et Société*, éditions Denoël-Gonthier, 1976, pp.66-68; *Approches de l'imaginaire*, *op.cit.*,[31],p.59; "Entretien avec Gilles Lapouge", *op.cit.*, [175], p.136 . Il est à noter aussi la version qu'en donne André Thirion dans "La boussole d'obsidienne", *op.cit.*, [149] , p.121 : "Bataille conçut le projet de sceller l'union irréfragable de complices à toute épreuve et leur initiation en perpétrant un sacrifice humain consenti par la victime , par le génie propre de Bataille, avait notamment pour but de conjurer le roulement des blindés germaniques, l'idée de leur opposer d'autres blindés plus nombreux et plus redoutables étant considérée en 1938 comme suspecte et sommaire par un grand nombre d'intellectuels parisiens."
(230) : Bataille Georges, *op.cit.*,[221].
(231) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré*, *op.cit.*[191], p.166.
(232) : *Ibid.*,p.75.
(233) : *Ibid.*,p.167.
(234) : Caillois Roger , *Bellone ou la pente de guerre* (1963), éditions A.-G. Nizet, collection "La Lettre et l'Esprit", Paris, 1973.
(235) : *Ibid.*, p.216.
(236) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré*, *op.cit.*,[191], p.217.
(237) : Bataille Georges, *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, *op.cit.*, [224], p.35.
(238) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré*, *op.cit.*, [191], p.215, note.1. : citation de Benveniste.
(239) : *Ibid.*, p.10 : "Jeu et Sacré", publié en mars 1946, dans la revue *Confluences*, n°10, pp.66-67.
(240) : Huizinga Johan , *Homo Ludens* , essai sur la fonction sociale du jeu (1938),traduction espagnole 1943,trad.française 1951, éditions Gallimard, collection "Tel", Paris, 1988.
(241) : Bataille Georges , "Sommes-nous là pour jouer ou pour être sérieux ?", paru dans *Critique*, n°49, juin 1951, pp.512-522, n°51/52 , août-septembre 1951 , pp.734-748 ; repris dans *Oeuvres Complètes* , tome XII : articles II , 1950-1961, éditions Gallimard , Paris , 1988 , pp.100-125 . Nous nous référerons par la suite exclusivement à cette réédition.
(242) : Huizingua Johan, *Homo Ludens*, *op.cit.*, [240].
Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré*, "Jeu et Sacré", p.204 : "Je citerai d'après la traduction espagnole : *Fondo de Cultura Economica*, Mexico, 1943.
(243) : Caillois Roger, *Les Jeux et les Hommes* , 1958 , éditions Gallimard , Paris ; réédité et augmentée en 1967 : nous nous référerons à la troisième édition paru en 1985, collection "Idées", Gallimard.

(244) : Huizinga Johan, *Homo Ludens, op.cit.*, [240], p.257.
(245) : Bataille Georges,"Sommes-nous là pour jouer ou pour être sérieux ? " *op.cit.*, [241], p.114.
(246) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré, op.cit.*,[191], p.212.
(247) : *Ibid.*, p.208.
(248) : Caillois Roger, *Les Jeux et les Hommes, op.cit.*, [243], pp.42-43.
(249) : *Ibid.*, p.102.
(250) : *Ibid.*
(251) : *Ibid.*
(252) : *Ibid.*
(253) : *Ibid.*, p.103.
(254) : *Ibid.*, p.66.
(255) : *Ibid.*, p.67.
(256) : *Ibid.*, p.103.
(257) : *Ibid.*, p.68.
(258) : *Ibid.*
(259) : *Ibid.*, p.70.
(260) : Bataille Georges, "Sommes-nous là pour jouer ou pour être sérieux ?", *op.cit.*,[241], p.117.
(261) : *Ibid.*
(262) : Le Bouler Jean-Pierre, "Bataille, Caillois et Huizinga : le j et le sacré", in *I quaderni di Igitur*, décembre 1991,année II n°2, p.65.
(263) : *Ibid.*
(264) : *Ibid.*,p.67.
(265) : *Ibid.*
(266) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré, op.cit.*,[191], p.214.
(267) : Huizingua Johan, *Homo Ludens, op.cit.*,[240], p.269.
(268) : *Ibid.*, p.272.
(269) : Bataille Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art, op.cit.*, [224], pp.25-26 et 34.
(270) : *Ibid.*, p.34.
(271) : *Ibid.*, p.35.
(272) : *Ibid.*, p.35, note.
(273) : *Ibid.*, p.35
(274) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré, op.cit.*,[191], p.204 : citation de Huizingua.
(275) : Mauss Marcel, *Oeuvres* , tome II, *op.cit.*,[218], p.197.
(276) : Mauss Marcel, *Manuel d'ethnographie, op.cit.*,[215], p.94.
(277) : Caillois Roger, *Les Jeux et les Hommes, op.cit.*,[243],p.35.
(278) : *Ibid.*, pp.280-281.
(279) : Caillois Roger, *Cases d'un Echiquier,op.cit.*,[73], p.39.
(280) : *Ibid.*
(281) : Mauss Marcel, *Manuel d'ethnographie, op.cit.*,[215], p.91.
(282) : Griaule Marcel, *Jeux Dogons*, Institut d'ethnologie, Musée de l'Homme, Paris, 1938, p.182.
(283) : Mauss Marcel, *Manuel d'ethnographie, op.cit.*,[215], p.92.

(284) : Griaule Marcel, *Jeux Dogons, op.cit.*,[282], p.10.
(285) : *Ibid.*, p.11.
(286) : Haddon cité par J.A. Mauduit, *Manuel d'ethnographie*,éditions Payot, "Bibliothèque Scientifique", Paris, 1960, p.287.
(287) : Griaule Marcel, *Jeux Dogons, op.cit.*,[282], p.181.
(288) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier, op.cit.*,[73], p.29.
(289) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré, op.cit.*,[191], p.68.
(290) : Griaule Marcel, *Masques Dogons*, 1938, Institut d'ethnologie, Musée de l'Homme, Paris, 1983, p.259.
(291) : Caillois Roger, *Les Jeux et les Hommes, op.cit.*,[243], p.127; *L'Homme et le Sacré, op.cit.*,[191], p.209.
(292) : Huizingua Johan, *Homo Ludens, op.cit.*,[240], p.180.
(293) : Huizingua cité par Bataille , *Oeuvres Complètes* , tome XII, *op.cit.*,[241], p.123.
(294) : Griaule Marcel, *Jeux Dogons, op.cit.*,[282], p.206.
(295) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré, op.cit.*,[191], p.205, note.1.
(296) : Mauss Marcel, *Manuel d'ethnographie, op.cit.*,[215], p.94.
(297) : Caillois Roger, *Les Jeux et les Hommes, op.cit.*,[243],p.129.
(298) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré, op.cit.*,[191],p.150.
(299) : *Ibid.*, p.209.
(300) : Mauss Marcel, *Manuel d'ethnographie, op.cit.*,[215], p.93.
(301) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré,op.cit.*,[191], p.215.
(302) : *Ibid.*, p.216.
(303) : *Ibid.*, p.205 : sauf bien sûr en ce qui concerne les jeux d'argent qui peuvent conduire aussi bien à la richesse qu'à la ruine et, même parfois, jusqu'au suicide.
(304) : *Ibid.*, p.212.
(305) : Benveniste cité par Caillois, *ibid.*, p.216, note.1.
(306) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré, op.cit.*,[191], p.215.
(307) : Cazeneuve Jean, *Histoire des dieux des sociétés et des hommes*, éditions Hachette, 1984, p.67.
(308) : *Ibid.*, p.66 : Cazeneuve cite , à propos de la notion de "numineux", l'ouvrage de Rudolf Otto, *Le Sacré*, Payot, 1949.
(309) : *Ibid.*, p.67.
(310) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier,op.cit.*,[73], p.32.
(311) : Freud Sigmund, *Totem et Tabou*, 1923, éditions Payot, collection "Petite Bibliothèque Payot", 1990.
(312) : *Ibid.*, p.140.
(313) : Frazer, *L'Homme, Dieu et l'Immortalité, op.cit.*,[196], p.74.
(314) : *Ibid.*
(315) : *Ibid.*
(316) : Reinach Salomon , *L'art et la magie* , " Cultes , Mythes et Religions" , tome I , pp.125-136 ; cité par Freud in *Totem et tabou, op.cit.*, [311], p.140, note.1.
(317) : Frazer James George , *The Magic Art* , tome II , p.87 , note; cité par Freud, *ibid.*, p.124.
(318) : Frazer James George, *The Magic Art* , tome I, p.122; cité par

Freud, *ibid.*, pp.125-126.

(319) : Réponse de Viviana Pâques dans *L'Art Magique* de André Breton éditions du Club Français du Livre, formes de l'art , formes et reflets, tome I, Paris, 1957, p.58.

(320) : Reinach Salomon, *op.cit.*,[316].

(321) : Baudelaire Charles,*Critique d'art* suivi de *Critique musicale* éditions Gallimard, collection "Folio/Essais" , Paris, 1992, p.240.

(322) : Freud Sigmund, *Totem et tabou*, *op.cit.*,[311], p.139.

(323) : *Ibid.*, pp.139-140.

(324) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée*, *op.cit.*,[1], p.35.

(325) : Caillois Roger, "L'Englobant" in *Roger Caillois*, éditions de La Différence , collection "Les Cahiers de Chronos" , Paris, 1991, p.113.

(326) : Breton André, *L'art magique*, *op.cit.*,[319], p.51.

(327) : Réponse de Roger Caillois dans *L'art magique*, *op.cit.*,[319], p.69.

(328) : *Ibid.*

(329) : *Ibid.*, p.70.

(330) : *Ibid.*, p.69.

(331) : *Ibid.*, p.70.

(332) : *Ibid.*

(333) : *Ibid.*

(334) : *Ibid.*

(335) : Réponse de Georges Bataille dans *L'art magique* de Breton, *op.cit.*,[319], p.53.

(336) : Caillois Roger, "L'Englobant", *op.cit.*,[325], p.116.

(337) : Chastel André, "La loyauté de l'intelligence", *op.cit.*,[12], p.48.

(338) : Caillois Roger, *Obliques*, *op.cit.*,[113], p.169.

(339) : *Ibid.*, p.171.

(340) : *Ibid.*

(341) : *Ibid.*

(342) : Caillois Roger, "Entretien avec Gilles Lapouge", *op.cit.*, [175], p.137.

(343) : Hollier Denis, *Le Collège de Sociologie*, *op.cit.*,[170],p.16.

(344) : Le Bouler Jean-Pierre , *Bataille, Caillois et Huizingua : le "jeu" et le "sacré"*, *op.cit.*, [262], p.67.

(345) : Caillois Roger, *Les Jeux et les Hommes*, *op.cit.*,[243],p.142.

(346) : Hollier Denis, *Les Dépossédés*, *op.cit.*, [6], pp.20-21.

(347) : Caillois Roger , *Ponce Pilate* , 1961 , éditions Gallimard, collection "L'Imaginaire", Paris, 1981.

(348) : Caillois Roger , *Puissances du roman* , 1942 , repris dans *Approches de l'imaginaire* , *op.cit.*, [31] , pp.153-243; nous ne faisons ici que reprendre les arguments avancés par Denis Hollier, *Les Dépossédés*, *op.cit.*, [6], pp.20-21.

III. LA FELURE DANS LA PARENTHESE

A/ La fêlure

(349) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée, op.cit.*,[4], p.67.
(350) : *Ibid.*, p.64.
(351) : Caillois Roger, *L'Aile Froide* (1938), Fontfroide, éditions Fata Morgana, 1989.
(352) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée, op.cit.*,[4], p.67.
(353) : Caillois Roger , *Patagonie* , éditions de l'Aigle , Buenos Aires, 1942; consultez la bibliographie pour les rééditions.
(354) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée, op.cit.*,[4], p.69.
(355) : Yourcenar Margueritte, *op.cit.*, [165], p.30.
(356) : Autié Dominique, *Approches de Roger Caillois, op.cit.*,[130], p.71.
(357) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée, op.cit.*, [4], p.68.
(358) : Felgine Odile , "Lettres Françaises : le virage américain", in *Roger Caillois* , éditions de La Différence , collection "Les Cahiers de Chronos", Paris, 1991, p.314.
(359) : Bosquet Alain, *Roger Caillois, op.cit.*, [126], p.179.
(360) : Felgine Odile, *op.cit.*, [358], p.317.
(361) : Caillois Roger , "Naturaleza del hitlerismo" , revue *SUR* , n°61, octobre 1939, pp.51-52.
(362) : Caillois Roger, *Correspondance Jean Paulhan Roger Caillois* , *op.cit.*, [21] , lettre n°89 , du 16 septembre 1939 , p.119 ; citée par Felgine Odile, *op.cit.*,[358], p.315.
(363) : Felgine Odile, *op.cit.*,[358], p.319.
Voir aussi :
- Felgine Odile & Laura Ayerza de Castilho , préambule d'Ernesto Sabato, *Victoria Ocampo*, éditions Critérion, 1990, Paris . Toute une partie du livre est consacrée à Roger Caillois et, notamment, à *Lettres françaises*.
- Rabourdin Dominique , "Roger Caillois et les Lettres françaises", in *Roger Caillois ou la traversée des savoirs*, revue *SUD*, n°Hors-série, juillet 1981, pp.164-173.
(364) : Caillois Roger, *Correspondance Jean Paulhan Roger Caillois* , *op.cit.*, [21] , lettre n°101, du 13 mai 1941 , p.145 ; citée par Felgine Odile, *op.cit.*,[358], p.320.
(365) : Rabourdin Dominique, *op.cit.*,[363], p.170 : extrait d'une lettre du 4 juin 1942 à Saint-John Perse.
(366) : Rabourdin Dominique, *op.cit.*,[363], p.170.
(367) : Franck Claudine , "Système et résidu : l'osmose selon Caillois" , in *Roger Caillois, la pensée aventurée*, éditions Belin, 1992, p.132 : Breton publia "secrets trésors" dans le numéro de juin 1942 de la revue *VVV*.
(368) : Béhar Henri, *André Breton, le grand indésirable, op.cit.*, [145], p.347.

(369) : Little Roger, "Pour une poétique sévére : Roger Caillois lecteur de Saint-John Perse" , in *Roger Caillois ou la traversée des savoirs*, revue *SUD*, n°hors-série , juillet 1981, p.63.
(370) : Caillois Roger, *Obliques*, *op.cit.*,[113], p.255.
(371) : Little Roger, *op.cit.*,[369], p.63.
(372) : Caillois Roger, *Poétique de Saint-John Perse*, 1954, éditions Gallimard, Paris; *Oeuvres poétique*, 1965, la vie et l'oeuvre de Saint-John Perse, Presse du Compagnonnage, Paris.
(373) : Caillois Roger, "Notes pour un itinéraire de Roger Caillois" in *Roger Caillois* , collection "Cahiers pour un Temps", Centre Georges Pompidou & Pandora éditions , 1981 , pp.170-171.
(374) : *Ibid.*, p168.
(375) : Felgine Odile , "Lettres françaises : le virage américain", *op.cit.*,[358], p.327.
(376) : Autié Dominique, *Approches de Roger Caillois*, *op.cit.*,[130], p.77. Caillois Roger, *Ponce Pilate*, 1961, éditions Gallimard (prix combat 1962) , réédité en 1981 par Gallimard dans la collection "L'Imaginaire".
(377) : Hollier Denis, *Les Dépossédés*, *op.cit.*,[6], p.132; consultez aussi la bibliographie.
(378) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée*, *op.cit.*,[4], p.147.
(379) : *Ibid.*, p.154.
(380) : *Ibid.*, p.155.
(381) : *Ibid.*, p.148.
(382) : Autié Dominique, *Approches de Roger Caillois*, *op.cit.*,[130], p.103.
(383) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée*, *op.cit.*,[4], p.146.
(384) : Jean d'Ormesson, "Eloge du pommier" , revue *Diogène* , n°160, octobre-décembre 1992, pp.3-7.
Pajon Alexandre , "A la recherche d'une revue : Caillois et Diogène", *op.cit.*, [125], pp.115-144.
(385) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée*, *op.cit.*,[4], p.74.
(386) : *Ibid.*, p.68.

B / Le Fantastique

(387) : Caillois Roger, *Au coeur du fantastique* (1965), repris dans *Cohérences Aventureuses* , éditions Gallimard , collection "Idées", Paris , 1976 , p.71 . A partir de maintenant, nous nous référerons uniquement à cette édition mais afin de distinguer ce texte de *La Dissymétrie* et de *L'Esthétique Généralisée* qui y sont repris également , nous continuerons à nous référer à son titre.
(388) : Felgine Odile, "Lettres françaises : le virage américain", *op.cit.*, [358], p.314.

(389) : Chastel André, "La loyauté de l'intelligence", *op.cit.*,[12], p.36.
(390) : Felgine Odile, *op.cit.*, [358], p.315.
(391) : Cortazar Julio , "Pour un intercesseur", La Nouvelle Revue Française, n°320, septembre 1979, p.124.
(392) : Caillois Roger, *Au coeur du Fantastique*, *op.cit.*,[387].
(393) : *Le surréalisme au service de la révolution*, n°6 , Mai 1933, pp.13-14.
(394) : Extrait du catalogue de la vente de la "collection Aléna et Roger Caillois" du 16 mars 1993 par Maître François de Ricqlès à Drouot-Richelieu, p.12; référence provenant de Al-Bireni, *Les magies de la Mandragore*,le courrier de l'Unesco, juin 1974.
(395) : Linhartova Vera , "Premiers jalons, premiers détours" , *op. cit.*,[17], p.115 : cite une lettre de Jiri Voskovec à R.C. du 28 novembre 1934, collection Mme Alena Caillois.
(396) : *Ibid.* : cite une lettre de Mme Voskovec à R.C. du 15 février 1935.
(397) : *Ibid.*, p.109.
(398) : Caillois Roger, Mémoire à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes
-"Les démons de midi" , *Revue de l'histoire des religions*, n°115 , pp.142-173, 1936 et n°116 (juillet-août 1937; sept. -déc.1937) : pp.54-83 ; pp.143-186 . Réédition en 1991 chez Fata Morgana, Montpellier.
Voir aussi :
-"Les spectres de midi dans la démonologie slave" , paru en deux parties dans la *Revue des études slaves* : "les faits", n°16, pp.18-37, 1936 ; "l'interprétation des faits" , n°17, pp.81-92, 1937.
-"Le complexe de midi", revue *Minotaure*, n°9, pp.9-10, 1936.
(399) : Linhartova Vera, "Premiers jalons, premiers détours", *op.cit.*,[17], p.109.
(400) : *Ibid.*
(401) : *Ibid.*, p.110. A consultez aussi , dans le même ouvrage, la lettre de Roger Gilbert-Lecomte adressée à Roger Caillois et datée du jeudi 30 janvier 1930, p.180.
(402) : Vax Louis , *La séduction de l'étrange* , éditions P.U.F, 1965, Paris, p.8.
(403) : Worms Jeannine, *Entretiens avec Roger Caillois*, *op.cit.*, [13], pp.96-97.
(404) : Autié Dominique, *Approches de Roger Caillois*, *op.cit.*, [130], p.86.
(405) : *Ibid.*, pp.86-87.
(406) : Caillois Roger, *Images, images*, *op.cit.*,[113], pp.30-31.
(407) : *Ibid.*, pp.18-19.
(408) : *Ibid.*, p.18.
(409) : *Ibid.*, p.22.
(410) : *Ibid.*, pp.28-29.

(411) : *Ibid.*, p.29 : il est à noter que ce livre sera présenté par Caillois dans sa réédition chez Gallimard en 1958.
(412) : Caillois Roger, *Obliques, op.cit.*,[113], p.210.
(413) : Caillois Roger, *Images, images, op.cit.*,[113], p.46.
(414) : *Ibid.*, p.47.
(415) : *Ibid.*, p.24.
(416) : *Ibid.*, pp.24-25.
(417) : Caillois Roger , *Petit guide du XVème arrondissement à l'usage des fantômes*, éditions Fata Morgana, Font-froide le Haut , 1977 ; repris , chez le même éditeur, en 1984, dans *Apprentissages de Paris* . Nous nous référerons par la suite uniquement à cette réédition.
(418) : *Ibid.*, p.50.
(419) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier, op.cit.*,[73], p.261.
(420) : *Ibid.*, pp.261-262.
(421) : *Ibid.*, p.262.
(422) : *op.cit.*, [387].
(423) : Caillois Roger, *Au Coeur du Fantastique , op.cit.*,[387], pp.81-82 : il s'agit des ouvrages de Marcel Brion , *Art fantastique*, Paris, 1961 ; René de Solier, *L'Art fantastique* , Paris , 1961 ; Claude Roy , *Arts fantastiques*, Paris, 1960; André Breton , *L'art magique* , Paris, 1957.
(424) : *Ibid.*, p.71.
(425) : Caillois Roger, *Cohérences aventureuses, op.cit.*,[387], préface de février 1976, p.15.
(426) : Tixier Jean-Max, "Notes sur le fantastique" , in *Roger Caillois ou la traversée des savoirs* , revue *SUD*, n°hors-série, juillet 1981, p.212.
(427) : *Ibid.*
(428) : Caillois Roger, *Au Coeur du Fantastique , op.cit.*, [387], p.72.
(429) : *Ibid.*, p.87.
(430) : *Ibid.*, p.104.
(431) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier, op.cit.*,[73], p.263.
(432) : Caillois Roger,*Au coeur du Fantastique, op.cit.*,[387],p.186.
(433) : *Ibid.*, p.85.
(434) : *Ibid.*, p.105.
(435) : *Ibid.*, p.124.
(436) : *Ibid.*
(437) : *Ibid.*, pp.123-124.
(438) : *Ibid.*, p.126.
(439) : *Ibid.*, p.132.
(440) : *Ibid.*, pp.123-124.
(441) : *Ibid.*, p.123.
(442) : *Ibid.*, p.125.
(443) : *Ibid.*, p.74.
(444) : *Ibid.*, p.75.
(445) : *Ibid.*, p.160.

(446) : *Ibid.*
(447) : *Ibid.*
(448) : *Ibid.*, pp.160-161.
(449) : *Ibid.*, p.162.
(450) : *Ibid.*
(451) : *Ibid.*, p.76.
(452) : *Ibid.*, p.163.
(453) : *Ibid.*, p.76; Worms Jeannine, *Entretiens avec Roger Caillois, op.cit.*, [13], p.124.
(454) : Worms Jeannine, *ibid.*, pp.124-125.
(455) : Caillois Roger,*Au Coeur du Fantastique, op.cit.*,[387],p.163.
(456) : *Ibid.*, pp.167-174 : la plupart des exemples cités par Caillois proviennent de l'ouvrage *Histoire de la médecine et du livre médicale* par le Docteur André Hahn , Paule Dumaître et Janine Samiot-Contet , éditions Olivier Perrin , Paris, 1962. Ce livre a été réédité chez Pigmalion en 1978.
(457) : *Ibid.*, p.170.
(458) : *Ibid.*, p.169.
(459) : *Ibid.*
(460) : *Ibid.*, p.167.
(461) : *Ibid.*, p.173.
(462) : *Ibid.*, p.178.
(463) : *Ibid.*, p.183.
(464) : *Ibid.*, p.94.
(465) : *Ibid.*
(466) : *Ibid.*, p.89; Worms Jeannine, *op.cit.*,[13], pp.119-120.
(467) : Caillois Roger, *Au Coeur du Fantastique, op.cit.*,[387],p.90.
(468) : *Ibid.*, p.99.
(469) : *Ibid.*, p.154, note.2.
(470) : *Ibid.*, p.126.
(471) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier, op.cit.*, [73], p.262.
(472) : Caillois Roger,*Au Coeur du Fantastique, op.cit.*,[387],p.125.
(473) : -*Tout l'oeuvre peint de Giovanni Bellini*, Flammarion, Paris, 1975, planche XLIV-XLV : *Allégorie sacrée*.
-*Giovanni Bellini* , G. Fiocco, collection "mito del colore", édition La Silvana, Milan, 1960 , pl.XXIX : *Allegoria Sacra*
-*Giovanni Bellini*, Rona Goffen , Yale university press , New Haven & London , 1989, p.114 : *Sacred Allegorie* (meditation on the passion).
-*Giovanni Bellini*, Giles Robertson, At the Clarendon Press, Oxford, 1968, plate LXXXIII : *Sacre Allegorie* (a meditation on the incarnation).
(474) : Caillois Roger,*Au Coeur du Fantastique, op.cit.*,[387],p.126.
(475) : *Ibid.*, p.151.
(476) : *Ibid.*, p.152.
(477) : *Ibid.*, p.151.
(478) : *Ibid.*, p.154.
(479) : *Ibid.*, p.155.

(480) : Chastel André, "La loyauté de l'intelligence",*op.cit.*,[12], p.48.
(481) : Robertson Giles , *Giovanni Bellini , op.cit.*, p.99 : il se référe ici à l'ouvrage *Bellini madonna am zee* (1902) de Ludwig.
(482) : Mantegna, *Saint Sébastien*, 1480, Musée du Louvre, Paris.
(483) : Damisch Hubert , *Théorie du nuage , op.cit.*, [84] , p.184 : citation de Fioccio Giuseppe, *Mantegna*, Paris, 1938, p.121.
(484) : Antonello de Messine, *Saint Sébastien*, 1476, Gemäldegalerie, Dresde.
(485) : Caillois Roger,*Au Coeur du Fantastique, op.cit.*,[387],p.153: la citation est de Carla Gamba.
(486) : *Ibid.*
(487) : *Ibid.*, pp.109-111.
(488) : *Ibid.*, p.94.
(489) : Chastel André, "La loyauté de l'intelligence", *op.cit.*,[12], p.48.
(490) : *Ibid.*
(491) : Meschonnic Henri, "Le coeur des pierres",*op.cit.*,[22],p.155.
(492) : L'exemple de ce tableau est le seul qui soit cité à chaque fois que Caillois aborde le thème du fantastique dans les arts plastiques : *Au coeur du fantastique , op.cit.*, [387], pp.91-93 et p.95 ; *Le Fleuve Alphée, op.cit.*,[4],pp.110-111; Worms Jeannine, *Entretiens avec Roger Caillois,op.cit.*,[13], pp.120-122.
(493) : Worms Jeannine, *op.cit.*,[13], p.121.
(494) : *Ibid.*, p.120.
(495) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée, op.cit.*,[4], p.109.
(496) : Caillois Roger, *Au Coeur du Fantastique, op.cit.*,[387],p.91.
(497) : Worms Jeannine, *op.cit.*,[13], p.121.
(498) : Caillois Roger, *Au Coeur du Fantastique, op.cit.*,[387],p.93.
(499) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée , op.cit.*,[4], p.111.
(500) : *Ibid.*, p.110.
(501) : Caillois Roger, *Au Coeur du Fantastique, op.cit.*,[387],p.92.
(502) : Worms Jeannine, *op.cit.*,[13], p.120.
(503) : *Ibid.*, p.121.
(504) : Caillois Roger, *Au Coeur du Fantastique, op.cit.*,[387],p.95.
(505) : *Ibid.*
(506) : *Ibid.*, p.92.
(507) : Worms Jeannine, *op.cit.*, [13], p.121.
(508) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée , op.cit.*,[4], pp.110-111.
(509) : Caillois Roger, *Au Coeur du Fantastique, op.cit.*,[387],p.92.
(510) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée , op.cit.*,[4], p.109.
(511) : Caillois Roger, *Au Coeur du Fantastique,op.cit.*,[387],p.155.
(512) : *Ibid.*, p.154.
(513) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée , op.cit.*,[4], p.85.
(514) : *Ibid.*, p.53.
(515) : Caillois Roger, "Les dernières énigmes de Roger Caillois",

op.cit.,[3], p.17.
(516) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée* , *op.cit.*,[4], p.88.
(517) : *Ibid.*, p.93.
(518) : *Ibid.*, p.107.
(519) : *Ibid.*
(520) : *Ibid.*
(521) : *Ibid.*, p.85.
(522) : *Ibid.*, pp.99-100.
(523) : *Ibid.*, pp.102-103.
(524) : *Ibid.*, p.106.

IV. RECONNAISSANCE ET DISSYMETRIE

A/ Approches et regards sur la nature

(525) : Thirion André, "La boussole d'obsidienne",in *Roger Caillois*, Centre Georges Pompidou & Pandora éditions, collection "Cahiers pour un Temps", 1981, p.119.
(526) : Dorst Jean, "Roger Caillois naturaliste", in *Roger Caillois*, collection "Cahiers pour un Temps" , Centre Georges Pompidou & Pandora éditions, 1981, p.61.
(527) : *Ibid.*, p.70.
(528) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée* , *op.cit.*,[4], p.125.
(529) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier* , *op.cit.*,[73], p.63.
(530) : Caillois Roger , *Le Mythe de la Licorne* , éditions Fata Morgana, Montpellier, 1991 : texte inachevé qui décrit la corne de la Licorne comme étant en réalité l'unique canine supérieure gauche du narval et qui peut mesurer jusqu'à 3 mètres ; ce mammifère cétacé est appelé aussi "Licorne de mer".
(531) : Starobinsky Jean , "Saturne au ciel des pierres" , *op.cit.*, [129], p.91.
(532) : Dorst Jean , "Roger Caillois naturaliste" , *op.cit.*, [526], pp.69-70.
(533) : *Idid.*, p.71.
(534) : *Ibid.*, p.70.
(535) : Caillois Roger, *L'aile froide* (1938), éditions Fata Morgana, Montpellier, 1989, p.12.
(536) : Caillois Roger , "L'aridité" , in *Naissance de Lucifer*, éditions Fata Morgana , 1992, p.61 . Ce texte fut édité pour la première fois dans le n°3 de *Mesures* en avril 1938.
(537) : Dorst Jean, "Roger Caillois naturaliste",*op.cit.*,[526],p.71.
(538) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée* , *op.cit.*,[4], p.126.
(539) : Jenny Laurent , "La fêlure et la parenthèse" , in *Roger Caillois*, éditions de La Différence, colection "Les Cahiers

de Chronos", Paris, 1991, p.359.
(540) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée , op.cit.*, [4], pp.129-130.
(541) : Dorst jean, *op.cit.*,[526], p.70. Il est à noter que Caillois désignait aussi par ce terme les pierres de son choix , voir à ce sujet : *Le Fleuve Alphée*, pp.203-219.
(542) : *Ibid.*
(543) : Caillois Roger , *Pierres réfléchies* , éditions Gallimard, Paris, 1975, p.22.
(544) : *Ibid.*, pp.22-23.
(545) : *Ibid.*, p.23.
(546) : Dorst Jean, "Roger Caillois naturaliste",*op.cit.*,[526],p.73.
(547) : Caillois Roger, *op.cit.*, [8].
(548) : Caillois Roger, *Pierres réfléchies , op.cit.*,[543], p.13.
(549) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier, op.cit.*,[73], p.62.
(550) : Caillois Roger , *Le mimétisme animal* , éditions Hachette, Paris, 1963, p.98.
(551) : White Kenneth , "Vers une poétique généralisée" , in *Roger Caillois*, éditions de La Différence, collection "Les Cahiers de Chronos", Paris, 1991, p.436.
(552) : Caillois Roger , *Obliques , op.cit.*,[113], p.255.
(553) : Caillois Roger , *Cases d'un échiquier , op.cit.*,[73], p.80.
(554) : Barrière Gérard , "Reconnaissance" , *op.cit.*,[158], p.98.
(555) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier , op.cit.*,[73], p.81.
(556) : Caillois Roger , *Esthétique généralisée , op.cit.*,[1], p.47.
(557) : *Ibid.*, p.30.
(558) : *Ibid.*, p.31.
(559) : *Ibid.*, p.34.
(560) : *Ibid.*, pp.36-37.
(561) : Chastel André, "La loyauté de l'intelligence", *op.cit.*,[12], p.43.
(562) : Caillois Roger , *Esthétique généralisée , op.cit.*,[1], p.38.
(563) : *Ibid.*, p.40.
(564) : *Ibid.*, p.25.
(565) : Paulhan Jean , *Correspondance Jean Paulhan Roger Caillois, op.cit.*, [21] , p.247 , lettre du mardi 15 mai 1962 , n°192.
(566) : Caillois Roger, *ibid.*,p.248, lettre du 9 juillet 1962,n°193.
(567) : Caillois Roger , *Esthétique généralisée , op.cit.*,[1], p.43.
(568) : *Ibid.*, p.42.
(569) : Caillois Roger, *Méduse et Cie* , 1960, éditions Gallimard, Paris, 1979, pp.46-47 . A propos du titre de cet ouvrage, Dominique Autié, *op.cit.*,[130], p.92, note (16) , précise "-afin d'éviter tout contresens- que Roger Caillois fait explicitement allusion à la seule des trois gorgones retenue par Homère : Méduse. Fiction qu'il invoque, selon sa méthode, lorsqu'il envisage la fonction d'intimidation du mimétisme animal."
(570) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée, op.cit.*,[1], p.43.
(571) : *Ibid.*, p.47.

(572) : *Ibid.*, p.45
(573) : *Ibid.*
(574) : *Ibid.*, p.44.
(575) : *Ibid.*, p.43.
(576) : *Ibid.*, p.41.
(577) : *Ibid.*, p.50.
(578) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier, op.cit.*,[73], p.186.
(579) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée,op.cit.*,[1],pp.38-39.

B/ Rencontres entre la nature et l'art

(580) : *Ibid.*, p.51.
(581) : *Ibid.*, p.57.
(582) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier , op.cit.*,[73], p.184.
(583) : *Ibid.*, p.190.
(584) : *Ibid.*, p.191.
(585) : *Ibid.*, p.185.
(586) : *Ibid.*
(587) : *Ibid.*, pp.183-184.
(588) : Caillois Roger, "La Mante Religieuse", *op.cit.*, [47].
(589) : Caillois Roger, *Le Mythe et l'Homme* (1938) , éditions Gallimard, collection "Folio/Essais", Paris, 1987.
(590) : *Ibid.*, p.82.
(591) : Caillois Roger, *Méduse et Cie, op.cit.*, [569).
(592) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier , op.cit.*,[73], p.28.
(593) : Caillois Roger, *Le mimétisme animal, op.cit.*, [550].
(594) : *Ibid.*, p.102.
(595) : Caillois Roger, "Les ailes des papillons", in *Méduse et Cie, op.cit.*,[569], pp.35-53.
(596) : *Ibid.*, p.35.
(597) : *Ibid.*, p.36.
(598) : *Ibid.*
(599) : Lacan Jacques , *Le séminaire de Jacques Lacan* , 1963 , Livre XI, éditions Du Seuil, Paris, 1973, p.93.
(600) : Caillois Roger, *Méduse et Cie, op.cit.*,[569], p.37.
(601) : *Ibid.*, p.47.
(602) : *Ibid.*, p.41.
(603) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier, op.cit.*, [73], p.88 : l'auteur nous informe ici qu'il existe des espèces de papillons *variables*, c'est-à-dire "ceux dont les individus diffèrent les uns des autres , à tel point qu'il n'en est vraisemblablement pas deux absolument identiques" ; tel est le cas, par exemple , du *Parnassius Apollo* et de l'*Ecaille-martre*.
(604) : Caillois Roger, *Méduse et Cie , op.cit.*,[569], pp.36-37.
(605) : *Ibid.*, p.37.
(606) : *Ibid.*, p.38.

(607) : *Ibid.*, p.47.
(608) : *Ibid.*, pp.52-53.
(609) : *Ibid.*, pp.54-55.
(610) : Caillois Roger, *Vocabulaire esthétique* (1946), in *Babel* précédé de *V.E*, éditions Gallimard, collection "Idées", Paris, 1978, p.96.
(611) : Caillois Roger, *Méduse et Cie* , *op.cit.*,[569], p.52.
(612) : Chauvin Rémy , *L'éthologie, étude biologique du comportement animal* , éditions P.U.F , collection "SUP", 1975 , pp.52-53.
(613) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée* , *op.cit.*,[1], p.46.
(614) : Caillois Roger, *Méduse et Cie*, *op.cit.*, [569], p.67.
(615) : Caillois Roger, "L'Englobant", *op.cit.*,[325], p.115.
(616) : *Ibid.*
(617) : *Ibid.*
(618) : *Ibid.*
(619) : Chastel André, "La loyauté de l'intelligence", *op.cit.*,[12], p.49.
(620) : Caillois Roger, "L'Englobant", *op.cit.*,[325], p.113.
(621) : *Ibid.*, p.116.
(622) : *Ibid.*, p.117.
(623) : Chastel André, *op.cit.*,[12], p.40 : citation de Caillois.
(624) : Caillois Roger , "Un mannequin sur le trottoir", *op.cit.*, [204], pp.25-26.
(625) : Chastel André, *op.cit.*,[12], p.47.
(626) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée* , *op.cit.*,[1], p.53.
(627) : *Ibid.*
(628) : *Ibid.*, p.56.
(629) : *Ibid.*
(630) : *Ibid.*, p.53.
(631) : *Ibid.*, p.56.
(632) : *Ibid.*, p.58.
(633) : *Ibid.*, p.63.
(634) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier* , *op.cit.*,[73], p.186.
(635) : Hollier Denis , "Mimétisme et castration" , *op.cit.*, [177], p.84.
(636) : Caillois Roger , *Cases d'un échiquier* , *op.cit.*,[73], p.193.
(637) : Damisch Hubert, *Théorie du nuage*, *op.cit.*,[84], p.53.
(638) : *Ibid.*
(639) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*, [73] , p.194.
(640) : Bataille Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, *op.cit.*, [224] , note p.133 : A propos de la figure du cervidé de la grotte Bayol ,à Collias , dans le Gard , il nous est précisé qu'elle "est tracée à partir des reliefs naturels de la paroi."
(641) : Damisch Hubert, *Théorie du nuage* , *op.cit.*, [84], pp.49-52 : -Piero di Cosimo : il est précisé, par Vasari, que l'artiste s'intéressait "aux marques laissées sur les murs par l'accumulation *des crachats de personnes malades* , d'où il

tirait toutes sortes de batailles et de cités fantastiques, et les paysages les plus grandioses" . L'"étrangeté du caractère et des moeurs" de di Cosimo paraît être , pour Vasari, le *symptôme* d'une disposition pour le morbide.

-Léonard de Vinci : "Je n'aurai garde d'oublier d'inclure parmi ces préceptes une nouvelle invention spéculative qui, bien qu'elle semble une petite chose , et presque risible, se révèle néanmoins propre à conduire l'esprit à diverses inventions . Elle consiste à regarder des murs maculés de diverses taches ou des pierres de couleurs mélangées. Si tu devais inventer quelque site, tu pourrais y voir l'image de divers paysages ornés de montagnes , fleuves , rochers, arbres, grandes plaines, vallées, collines. Bien mieux , tu pourrais y voir diverses batailles et actions rapides de figures, d'étranges expressions de visages, des costumes et un nombre infini de choses qu'il te serait possible de ramener à une forme bonne et complète." Il est souligné qu'ici l'intérêt pour les taches prend "les allures d'une *méthode*".

-Song Di , peintre chinois du XIè siècle, proposait, déjà à cette époque , une *méthode* identique : "Choisissez un vieux mur en ruine , étendez sur lui un morceau de soi blanche. Alors, soir et matin , regardez-le , jusqu'à ce qu'à la fin vous puissiez voir la ruine à travers la soie, ses bosses, ses niveaux, ses zizags , ses fentes, les fixant dans votre esprit et dans vos yeux. Faites des proéminences vos montagnes , des parties les plus basses vos eaux , des creux vos ravins , des fentes vos torrents , des parties les plus éclairées vos points les plus proches, des parties les plus sombres vos points les plus éloignés . Fixez tout cela profondément en vous et bientôt vous verrez des hommes , des oiseaux , des plantes et des arbres et des figures volants ou se mouvant parmi eux . Vous pourrez alors jouer de votre pinceau suivant votre fantaisie . Et le résultat sera une chose du ciel et non de l'homme."

(642) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier, op.cit.*,[73], p.193.
(643) : *Ibid.*
(644) : *Ibid.*
(645) : *Ibid.*, p.194.
(646) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée, op.cit.*,[1], p.65.
(647) : *Ibid.*
(648) : *Ibid.* : l'*Esthétique généralisée* est paru en 1962.
(649) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier , op.cit.*, [73], p.188.
(650) : *Ibid.*, p.189.
(651) : Rambach Pierre et Susanne, *Jardins de longévité*, éditions Skira, Genève, 1987, p.42.
(652) : Focillon Henri, *Vie des formes* suivi de *Eloge de la main*, 1943, éditions Quadrige/PUF, Paris, 1993, p.53.

(653) : Rambach Pierre et Susanne, *op.cit.*, [651], p.177.
(654) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*,[73], p.201.
(655) : *Ibid.*, p.200.
(656) : *Ibid.*, p.201.
(657) : Caillois Roger,"Yggdrasil stupéfié", in *Images de l'univers*, Deyrolle éditeur, Paris , 1991 ; repris dans *Roger Caillois*, éditions de La Différence , collection "Les Cahiers de Chronos", Paris, 1991, p.36.
(658) : Gascar Pierre , "Le bonheur des pierres", in *Roger Caillois*, éditions de La Différence , collection "Les Cahiers de Chronos" , Paris , 1991 , p.259 : citation de Roger Caillois provenant de son ouvrage *Le Champ des signes ou récurrences dérobées* (1978).
(659) : Autié Dominique, *Approches de Roger Caillois*, *op.cit.*,[130], p.113.
(660) : Dehaye Pierre (Directeur des Monnaies et Médailles à Paris), "Roger Caillois et les médailles naturelles" , in *Roger Caillois ou la traversée des savoirs* , revue *SUD* , n°hors-série, juillet 1981, pp.120-121 : citation de Roger Caillois provenant de son texte "Sceau et contre-sceau", paru dans le bulletin du Club français de la médaile , 2è trimestre 1976, n°53 . Outre la description technique des "médailes naturelles" que ses services ont excécutés , il donne la liste des articles publiés à leur sortie par Caillois dans Le bulletin du Club français de la médaille, pp.122-123.
(661) : Caillois Roger , *Malversations* , éditions André de Rache, Paris, 1975, p.31.
(662) : *Ibid.*, p.31.
(663) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée*, *op.cit.*,[1], p.66.
(664) : *Ibid.*
(665) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*,[73], p.196.
(666) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée*, *op.cit.*,[1], p.64.
(667) : Illouz Claire , *Les Quatres Princes* , éditions Dessain et Tolra, Paris, 1989, p.33.
(668) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée*, *op.cit.*,[1], p.67.
(669) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*,[73], p.196.
(670) : *Ibid.*
(671) : *Ibid.*
(672) : *Ibid.*
(673) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée*, *op.cit.*,[1], p.57.
(674) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*,[73], p.199.
(675) : *Ibid.*, pp.198-199.
(676) : Tapié Michel, *Un art autre*, 1952.
(677) : Hollier Denis, "Tacite", in La Nouvelle Revue Française, n°320, septembre 1979, p.146.
(678) : Illouz Claire, *Les Quatres Princes*, *op.cit.*,[667], p.96 : citation du Manuel du Jardin du Grain de Moutarde.
(679) : Caillois Roger, *Pierres* (1966) suivi d'autres textes,

éditions Gallimard, collection "Poésie", Paris, 1971, pp.11-22.

(680) : Caillois Roger, *Obliques, op.cit.*,[113], p.125.

(681) : *Ibid.*, pp.126-127.

(682) : Caillois Roger, *Pierres, op.cit.*, [679], pp.11-22.

(683) : Baltrusaitis Jurgis, *Aberrations* (1957) essai sur la légende des formes , éditions Flammarion , collection "Idées et Recherches", Paris, 1983, p.68.

(684) : *Ibid.*, p.71.

(685) : *Ibid.*, p.68.

(686) : Caillois Roger , *L'écriture des pierres* (1970) , éditions Flammarion , Paris , en collaboration avec les éditions Skira, Genève, collection "Champs", 1981, p.22.

(687) : Baltrusaitis Jurgis, *Aberrations, op.cit.*,[683], p.68.

(688) : Caillois Roger, *L'écriture des pierres, op.cit.*,[686], p.32.

(689) : *Ibid.*, p.30.

(690) : *Ibid.*, p.31.

(691) : *Ibid.*, p.42.

(692) : Baltrusaitis Jurgis, *Aberrations, op.cit.*,[683], p.60.

(693) : *Ibid.*, p.82.

(694) : Damisch Hubert, *Théorie du nuage, op.cit.*,[84],p.50,note.1 : ce "tableautin" se trouve à la galerie Borghèse, Rome.

(695) : Baltrusaitis Jurgis, *Aberrations, op.cit.*,[683], p.63 : Celui-ci se trouve au Musée National de Capodimonte, Naples.

(696) : *Ibid.*, pp.57-58 et 64 :
-J.König, "Passage de la mer rouge" et le "Jugement dernier" peinture sur agate , cabinet de Gustave-Adolphe , 1632, Uppsala.
-Bonavita, "La chute de saint Paul", Musée Fesch, Ajaccio.

(697) : *Ibid.*, p.55 : collection J.Combe, Paris.

(698) : *Ibid.*, p.60.

(699) : Caillois Roger, *L'écriture des pierres, op.cit.*,[686], p.42.

(700) : Rambach Pierre et Susanne , *Jardins de longévité , op.cit.*, [651], p.27.

(701) : Stein A.Rolf , *Le monde en petit* : jardins en miniatures et habitations dans la pensée religieuse d'extrême-orient, collection "Idées et Recherches" , éditions Flammarion, Paris, 1987, p.38.

(702) : *Ibid.*, p.59.

(703) : *Ibid.*, p.38.

(704) : *Ibid.*, p.7.

(705) : Rambach Pierre et Susanne , *Jardins de longévité , op.cit.*, [651], p.20.

(706) : Stein A.Rolf, *Le monde en petit , op.cit.*,[701], p.114.

(707) : Granet Marcel, *La pensée chinoise* (1934), éditions Albin Michel, 1980, pp.414-417.

(708) : Caillois Roger, *Pierres, op.cit.*,[679], p.68 : "le *Chan-kou* rapporte que le préfet de Siang-Kiang dépensa dix mille

pièces d'or pour sa collection".

(709) : Vandier-Nicolas Nicole, *Art et sagesse en Chine* (1963), éditions P.U.F., Paris, 1985, p.144.

(710) : Gernet Jacques, *La vie quotidienne en Chine à la veille de l'invasion Mongole (1250-1276)* , 1959 , éditions Hachette, Paris, 1990, p.126.

(711) : Stein A.Rolf, *Le monde en petit, op.cit.*,[701], p.41.

(712) : *Ibid.*, p.45.

(713) : Vandier-Nicolas Nicole , *Art et sagesse en Chine , op.cit*, [709], p.244.

(714) : Caillois Roger, *L'écriture des pierres, op.cit.*,[686], p.47.

(715) : Caillois Roger, *Méduse et Cie, op.cit.*,[569], p.64.

(716) : Caillois Roger, *L'écriture des pierres, op.cit.*,[686], p.52.

(717) : *Ibid.*, p.47; *Méduse et Cie, op.cit.*,[569], pp.63-64.

(718) : Caillois Roger, *L'écriture des pierres, op.cit.*,[686] ,p.49.

(719) : Damisch Hubert, *Théorie du nuage, op.cit.*,[84],p.299,note.2.

(720) : *Ibid.*, pp.283-292 :
"L'encre et le pinceau sont comme *chair* et *os* : l'encre , si elle fait s'épanouir les formes du paysage , c'est dans la mesure où elle confère sa chair à l'ossature qu'il appartient de produire : elle remplit la forme , lui confère son contour , comme la chair donne au corps sa "figure" . Mais, pas plus que chair sans os ou d'os sans chair , il n'est d'encre sans pinceau ni de pinceau sans encre"; p.289.

(721) : Vandier-Nicolas Nicole , *Art et sagesse en Chine , op.cit.*, [709], p.27.

(722) : Damisch Hubert , *Théorie du nuage , op.cit.*,[84], p.297.

(723) : Vandier-Nicolas Nicole, *Esthétique et peinture de paysage en Chine* , éditions Klincksieck, Paris, 1987, p.29.

(724) : Caillois Roger , *Pierres , op.cit.*,[679], p.89.

(725) : Vandier-Nicolas Nicole , *Art et sagesse en Chine , op.cit.*, [709], p.19.

(726) : Ragon Michel,*La peinture actuelle*, librairie Arthème Fayard, Paris, 1959, p.115.

(727) : Damisch Hubert, *Théorie du nuage, op.cit.*,[84], p.310.

(728) : Raynal Henri, "Le sévère rapatriement de l'art", in *Roger Caillois* , Centre Georges Pompidou & Pandora éditions, collection "Cahiers pour un Temps", 1981, p.135.

(729) : Caillois Roger, *Méduse et Cie , op.cit.*,[569], p.55.

(730) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier , op.cit.*,[73], p.184.

(731) : Caillois Roger, *Méduse et Cie , op.cit.*,[569], p.68.

(732) : Caillois Roger,*Cases d'un échiquier,op.cit.*,[73],pp.200-201.

(733) : *Ibid.*, p.184.

(734) : *Ibid.*, p.197.

(735) : *Ibid.*, p.184.

(736) : *Ibid.*

(737) : *Ibid.*

(738) : Caillois Roger, *Correspondance Jean Paulhan Roger Caillois,*

op.cit.,[21], lettre de mi-septembre 1962, n°205, p.261.
(739) : *Ibid.*
(740) : *Ibid.*, p.262.
(741) : *Ibid.*, p.261.
(742) : Vandier-Nicolas Nicole , *Art et sagesse en Chine* , *op.cit.*, [709], p.143.
(743) : Caillois Roger, *Pierres* , *op.cit.*,[679], p.89.
(744) : Caillois Roger , "La voie humaine est autre..." , réponse à l'enquête "L'art informel en questions" paru dans la revue *Preuves* , février 1964, n°156, p.8.
(745) : Dorst Jean, "Roger Caillois naturaliste",*op.cit.*,[526],p.61.
(746) : Boisdeffre Pierre de , "Roger Caillois et le langage des pierres" , in *Roger Caillois ou la traversée des savoirs*, revue *SUD* , n°hors-série , juillet 1981 , p.54.
(747) : Hollier Denis, "Craintes et tremblement à l'âge du surréalisme", in *Les dépossédés*, *op.cit.*,[6], p.131.
(748) : Gascar Pierre, "Le bonheur des pierres",*op.cit.*,[658],p.258.
(749) : Pouilloux Jean-Yves, "La part de l'ombre",in *Roger Caillois, la pensée aventurée*, éditions Belin, 1991, p.232.
(750) : White Kenneth , "Vers une poétique généralisée" , *op.cit.*, [551], p.437.
(751) : Caillois Roger, *Méduse et Cie*, *op.cit.*,[569], p.43.
(752) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée*, *op.cit.*, [4], p.199.
(753) : Stein A.Rolf, *Le monde en petit*, *op.cit.*,[701], pp.96-98.
(754) : Caillois Roger, *Pierres* , *op.cit.*,[679], p.68.
(755) : *Ibid.*, pp.68-69.
(756) : *Ibid.*, p.69.
(757) : Stein A.Rolf, *Le monde en petit*, *op.cit.*,[701], p.66.
(758) : Caillois Roger, *Pierres*, *op.cit.*,[679], p.68.
(759) : Gernet Jacques , *La vie quotidienne en Chine à la veille de l'invasion Mongole (1250-1276)*, *op.cit.*,[710], p.126.
(760) : Stein A.Rolf, *Le monde en petit*, *op.cit.*,[701], p.46.
(761) : Vandier-Nicolas Nicole, *Art et sagesse en Chine*, *op.cit.*, [709], p.144.
(762) : Stein A.Rolf, *Le monde en petit* , *op.cit.*,[701], p.47.
(763) : *Ibid.*, p.46.
(764) : Caillois Roger, *Pierres* , *op.cit.*,[679], p75.
(765) : Stein A.Rolf, *Le monde en petit* , *op.cit.*,[701], p.66.
(766) : Autié Dominique, "Roger Caillois : pour une "poétique généralisée" ? ", in *Roger Caillois ou la traversée des savoirs*, revue *SUD*, n°hors-série, juillet 1981, p.46.
(767) : Caillois Roger, *Pierres* , *op.cit.*,[679], pp.75-76.
(768) : *Ibid.*, p.91.
(769) : *Ibid.*
(770) : Boisdeffre Pierre de, "Roger Caillois et le langage des pierres", *op.cit.*,[746], p.56.
(771) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée* , *op.cit.*,[4], p.205.
(772) : Paz Octavio, "Pierres : reflets et réflexions", La Nouvelle

Revue française , n°320 , septembre 1979 , p.166 : ce texte correspond à la "Lettre-préface à une sélection de *Pierres Réfléchies*, traduction de José de la Colina, *Plural* 56, Mai 1976".

(773) : Autié Dominique, "Roger Caillois : pour une "poétique généralisée" ? ", *op.cit.*,[766], p.45.

(774) : Caillois Roger, "Les dernières énigmes de Roger Caillois", *op.cit.*, [3] , p.25 : à la question posée par Hector Bianciotti et Jean-Paul Enthoven : "Quelle image aimeriez-vous que l'on garde de votre oeuvre , de vous-même ? ". Caillois répondit : "Peut-être , et exclusivement , celle d'un poète : je ne parle pas qu'en mon nom , mais comme si chacun, dans mes mots, s'exprimait autant que moi."

(775) : Murciaux Christian, *Saint John-Perse*, collection "classiques du XXè siècle", éditions Universitaires, Paris, 1960, p.42 : citation de Saint John-Perse.

(776) : Caillois Roger, *Pierres*, *op.cit.*,[679], p.96.

(777) : Lambert Jean-Clarence, "Roger Caillois et le trésor de la poésie universelle", *op.cit.*,[2], p.268.

(778) : Caillois Roger, *Trois leçons des Ténèbres* (1978), éditions Fata Morgana, Montpellier, 1989, p.59.

(779) : Panofsky Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, 1943, collection "35/37", éditions Hazan, 1987, p.18.

(780) : Caillois Roger, "D'après Saturne" in *Trois leçons des Ténèbres*, *op.cit.*,[778], pp.11-28.

(781) : Pouilloux Jean-Yves, "La part de l'ombre", *op.cit.*,[749], p.238.

(782) : Caillois Roger, *Pierres* , *op.cit.*,[679], p.38.

(783) : Caillois Roger, "D'après Saturne", *op.cit.*,[780], pp.27-28.

(784) : Caillois Roger, *Pierres Réfléchies*, *op.cit.*,[543], p.147 : "Pierres blessées" est le titre de son épilogue.

(785) : Caillois Roger, *Pierres* , *op.cit.*,[679], p.105, notes.

(786) : Caillois Roger , *La Dissymétrie* , 1973, in *Cohérences aventureuses* , éditions Gallimard, Paris , collection "Idées", 1976.

C/ La dissymétrie créatrice

(787) : Curie Pierre , "Sur la symétrie dans les phénomènes physiques" (1894) , in *Oeuvres*, pp.126-127 ; cité in *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, vol.2. , André Lalande , éditions Quadrige/P.U.F., Paris, 1991, p.1082, note.

(788) : Caillois Roger, *op.cit.*,[66].

(789) : Caillois Roger , *La dissymétrie* , *op.cit.*, [786] , p.195 : il nous est précisé que l'auteur a présenté un rapport au Séminaire international sur la Symétrie , tenu à Venise

du 12 au 19 avril 1970; et que celui-ci constitue le point de départ du présent travail : "j'en ai donné une version élargie le 8 juin 1971 à Oxford pour la *Zaharoff Lecture* de l'année , version qui fut publiée dans le numéro 76 (oct-déc. 1971) de *Diogène* . Le présent texte en constitue le développement."

(790) : *Ibid.*, p.198.
(791) : Dorst Jean, "Roger Caillois naturaliste",*op.cit.*,[526],p.77.
(792) : Caillois Roger, *La Dissymétrie, op.cit.*,[786], p.198.
(793) : *Ibid.*, pp.267-268.
(794) : *Ibid.*, p.242 : citation de Pasteur, *Oeuvres complètes*, t.1, "Dissymétrie moléculaire", Paris, 1922, p.343.
(795) : Syrotinsky Michael,"Echec et nécessité dans *La Nécessité d'Esprit*", *op.cit.*,[55], p.67.
(796) : Gascar Pierre, "Le bonheur des pierres",*op.cit.*,[658],p.256.
(797) : Caillois Roger, *La Dissymétrie , op.cit.*,[786], p.277.
(798) : *Ibid.*, p.206.
(799) : *Ibid.*, pp.211-212.
(800) : *Ibid.*, p.206.
(801) : *Ibid.*, p.213.
(802) : *Ibid.*
(803) : *Ibid.*, p.220.
(804) : *Ibid.*, p.264.
(805) : *Ibid.*, p.220.
(806) : *Ibid.*, pp.220-221.
(807) : *Ibid.*, p.219.
(808) : *Ibid.*, p.222.
(809) : *Ibid.*, p.224.
(810) : *Ibid.*, p.225.
(811) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier , op.cit.*,[73], p.29.
(812) : Caillois Roger, *La Dissymétrie, op.cit.*,[786], p.226.
(813) : *Ibid.*, p.230.
(814) : *Ibid.*, p.231.
(815) : *Ibid.*, p.236
(816) : *Ibid.*, p.235.
(817) : *Ibid.*, p.213.
(818) : *Ibid.*, pp.206-207.
(819) : Meschonnic Henri , "Le coeur des pierres" , *op.cit.*,[22], pp.158-159.
(820) : Caillois Roger , *La Dissymétrie , op.cit.*,[786] , p.247 : citation de A. Dauvillier , "L'Origine de la vie" , in *Biologie*, Encyclopédie de la Pléiade, 1965, pp.1865-1866. Cf.Jacques Monod, *Le Hasard et la nécessité*, Paris, 1970, pp.161-162.
(821) : *Ibid.*, p.242.
(822) : *Ibid.*, p.249 : pour cette découverte, ils reçurent le prix Nobel en 1957.
(823) : *Ibid.*, p.249.

(824) : *Ibid.*, p.249.
(825) : Valéry Paul, *Les merveilles de la mer, les coquillages*, Librairie Plon , collection "Iris" , Paris , 1936, p.7.
(826) : Caillois Roger, *La Dissymétrie , op.cit.*,[786], p.239.
(827) : *Ibid.*, p.240.
(828) : *Ibid.*
(829) : *Ibid.*
(830) : *Ibid.*, p.241.
(831) : *Ibid.*
(832) : *Ibid.*, p.245.
(833) : *Ibid.*
(834) : Focillon Henri, "Eloge de la main", *op.cit.*,[652], p.106.
(835) : Leiris Michel , "Le sacré dans la vie quotidienne" , in *Collège de Sociologie* , textes et conférences réunis et commentés par Denis Hollier , *op.cit.*, [170] , pp.62-63.
(836) : Batailles Georges , "Attraction et répulsion : II. La structure sociale", conférence du samedi 5 février 1938, in *Collège de Sociologie, ibid.*, p.227.
(837) : *Ibid.*, pp.225-226.
(838) : *Ibid.*, p.225.
(839) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré, op.cit.*,[191], p.57.
(840) : Caillois Roger , *La Dissymétrie , op.cit.*,[786] , p.257 : il nous est précisé en note qu'"une évolution récente , limitée au domaine politique, tend à conférer un sens favorable à la *gauche*. A la gauche sont associées les idées de progrès, de générosités, de réformes, de justice sociale, plus généralement d'idéal et d'avenir , tandis que la droite évoque la stagnation et l'égoïsme, le maintien d'injustes privilèges, en tout cas l'ordre, l'expérience et le passé. On sait que la désignation par l'épithète "gauche" des partis du mouvement est récente et quasiment fortuite.
D'origine française , elle remonte aux débuts de la IIIè République. Les députés "progressistes" ont alors siégé à la gauche du président de l'Assemblée , parce que , la majorité étant conservatrice, le président -qu'elle avait élu- a tout naturellement placé son parti à la place d'honneur traditionnelle , c'est-à-dire à sa droite . La coutume s'en est consolidée , perpétuée , a même débordé les frontières françaises, quelle que fût la couleur politique du président en exercice . Les sociologues auraient attendu, comme le souligne H.C. Van der Meer , *Polarisation droite-gauche dans l'espace phénoménal* , Groningen , 1958 (cité par Vilma Fritsch, *La gauche et la droite*, Paris, 1967, p.85), "que le côté droit soit le côté de la liberté et de l'action , et le côté gauche celui de la passivité , de la dépendance" . Or, c'est justement la prééminence du côté droit qui a amené le contraire . Chose remarquable , le renversement des connotations usuelles depuis longtemps accréditées est resté stric-

tement confiné à la qualification des tendances électorales. L'épithète gauche prise favorablement n'évoque jamais rien qu'une attitude politique ou à résonnance politique . Aucune contamination de sens ne s'est produite : les deux domaines sont demeurés absoluments indépendants."

(841) : *Ibid.*, p.260.
(842) : *Ibid.*, p.274.
(843) : Mauss Marcel, *Sociologie et anthropologie*, *op.cit.*,[220], p.151.
(844) : Caillois Roger, *La Dissymétrie*, *op.cit.*,[786], p.275.
(845) : *Ibid.*
(846) : *Ibid.*
(847) : *Ibid.*, p.276.
(848) : *Ibid.*
(849) : *Ibid.*
(850) : Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré*, *op.cit.*,[191], p.142.
(851) : Caillois Roger, *La Dissymétrie*, *op.cit.*,[786], p.277.
(852) : *Ibid.*, p.273.
(853) : Caillois Roger, *Le Mythe et l'Homme* , *op.cit.*, [589] , p.76; "La Mante Religieuse" , revue *Minotaure* , n°5 , 1934 , p.26.
(854) : Caillois Roger , "Mimétisme et psychasténie légendaire", revue *Minotaure*, n°7, 1935, repris dans *Le Mythe et l'Homme*, *op.cit.*,[589], pp.86-122.
(855) : Caillois Roger, *Le mimétisme animal*, *op.cit.*,[550], p.5.
(856) : *Ibid.*
(857) : *Ibid.*, p.18.
(858) : *Ibid.*, p.19.
(859) : Lacan Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan*, *op.cit.*,[599],p.92.
(860) : Caillois Roger, *Le mimétisme animal* , *op.cit.*,[550], p.54.
(861) : Caillois Roger, *Le Mythe et l'Homme*, *op.cit.*,[589], p.113.
(862) : Chaperon Danielle, "Sémantique de la mante", *op.cit.*,[50], p.38.
(863) : Caillois Roger, *Le Mythe et l'Homme* , *op.cit.*,[589], p.110.
(864) : *Ibid.*, pp.112-113.
(865) : *Ibid.*, p.118.
(866) : *Ibid.*, p.121.
(867) : *Ibid.*, p.119.
(868) : *Ibid.*, p.120.
(869) : Caillois Roger, "L'Englobant", *op.cit.*,[325], p.117.
(870) : Dorst Jean, "Roger Caillois naturaliste",*op.cit.*,[526],p.64.
(871) : Leroy-Terquem Gérald , Si-Ahmed Djohar , *Orchidées passion*, éditions Bordas , Paris, 1991, pp.23-29 : La *Drakaea* est une orchidée australienne . Elle a été découverte en 1840 , mais il fallut attendre 1975 pour comprendre sa pollinisation ainsi que le rôle de son labelle . Les botanistes et entomologistes australiens, Bastian Meeuse et Sean Morris, observèrent autour de la *Drakaea* la présence "de guêpes aux moeurs plutôt étranges , appartenant à la famille des *Thynnidae* , dont les larves vivent en parasitant des larves de coléoptères qui parasitent elles-mêmes les racines des

vieilles souches d'arbres morts" . La femelle doit alors s'enfouir sous la terre afin de déposer ses oeufs sur ces larves . Cette activité l'empêche de posséder des ailes et donc de voler. Lors de la période de reproduction,la femelle sort de terre et se place sur quelque hauteur dans le but de se faire voir du mâle.Celui-ci s'en empare alors et l'emmène dans les airs afin de copuler . C'est ici que "les *Drakaea* vont s'insérer avec un sens de l'*imagination* et de l'à-propos stupéfiants, dans le cycle reproductif de ces guêpes. En effet les *Thynnidae* mâles sortent plusieurs jours avant les femelles. Et dans ce scénario remarquablement réglé, les fleurs du *Drakaea* s'ouvrent juste après la sortie des mâles et juste avant celle des femelles . Leur labelle ressemble à s'y méprendre , et à un détail près , au corps de la femelle du *Thynnidae* ; mais plus encore , tout comme les *Ophrys* (orchidées européennes) , les fleurs du *Drakaea* secrètent une substance identique à celle que secrètent la guêpe femelle : un phéronome" . Le mâle en rut tente alors vainement d'emporter son indéracinable femelle et , dans son effort, s'en va cogner la colonne pleine de pollen. Lassé,il répétera cette opération sur d'autres *Drakaea* , permettant ainsi l'échange nécessaire du pollen . "Tout se passe comme si le *Drakaea* avait appris, tout au long de son évolution, à utiliser et à détourner à son profit la période de *manque* que connaît la guêpe mâle , en élaborant une fleur sur laquelle le *Thynnidae* se précipitera , leurré dans ses perceptions olfactives, visuelles et ses conduites sexuelles (...). A l'inverse du *moins de vie* inhérent à la *végétalisation* ou à la minéralisation des animaux, les orchidées,par leur mimétisme, réalisent indiscutablement, *un plus de vie*".

(872) : *Ibid.*, p.29.
(873) : Barrière Gérard, "Reconnaissance", *op.cit.*,[158], p.106.
(874) : Caillois Roger, *La Dissymétrie*, *op.cit.*,[786], p.265.
(875) : *Ibid.*, p.208.
(876) : *Ibid.*, p.209.
(877) : Caillois Roger, *Pierres*, *op.cit.*,[679], p.105.
(878) : Vandier-Nicolas Nicole , *Art et sagesse en Chine* , *op.cit.*, [709], pp.223-224.
(879) : André Robert, "La dissymétrie vécue", in *Roger Caillois ou la traversée des savoirs*, revue *SUD*, n°hors-série, juillet 1981, p.110.
(880) : Caillois Roger, "L'Englobant", *op.cit.*,[325], p.114.
(881) : *Ibid.*, p.113.
(882) : Caillois Roger, *La Dissymétrie*, *op.cit.*,[786], p.263.
(883) : Caillois Roger, *Petit guide du XVè arrondissement à l'usage des fantômes*, *op.cit.*,[417], p.13.
(884) : *Ibid.*, p.14.
(885) : Caillois Roger, *Le Mythe de la Licorne*, *op.cit.*,[530], pp.16-17.

(886) : *Ibid.*, p.17.
(887) : Caillois Roger, *Méduse et Cie* , *op.cit.*,[569], pp.46-47.
(888) : Damisch Hubert, *Théorie du nuage*, *op.cit.*,[84], p.47.
(889) : Hollier Denis, *Le Collège de Sociologie*, *op.cit.*, [170], p.63, note 2 : citation de Michel Leiris provenant de *Miroir de la tauromachie*, publié en 1938, dans la collection "Acéphale".
(890) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée*,*op.cit.*,[1],pp.56-57.
(891) : Caillois Roger, *La Dissymétrie*, *op.cit.*,[786], p.250, note.
(892) : *Ibid.*, p.230.
(893) : *Ibid.*, p.263.
(894) : *Ibid.*, p.265.
(895) : *Ibid.*, p.266.

CONCLUSION

(896) : Caillois Roger, *Cases d'un échiquier*, *op.cit.*,[73], p.17.
(897) : Caillois Roger, *Naissance de Lucifer*, *op.cit.*,[179], p.83.
(898) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée*, *op.cit.*,[4], p.67.
(899) : Felgine Odile, "Lettres françaises : le virage américain", *op.cit.*,[358], p.327.
(900) : Chastel André, "La loyauté de l'intelligence", *op.cit.*,[12],p.48
(901) : Worms Jeannine, *Entretiens avec Roger Caillois*, *op.cit.*,[13], p.121.
(902) : White Kenneth, "Vers une poétique généralisée", *op.cit.*,[551], p.437.
(903) : Caillois Roger, *Le Fleuve Alphée*, *op.cit.*,[4], p.199.
(904) : *Ibid.*, p.151.
(905) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée*, *op.cit.*,[1], p.25.
(906) : Caillois Roger, *Correspondance Jean Paulhan Roger Caillois*, *op.cit.*, [21], p.248, lettre du 09.07.1962, n°193.
(907) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée*, *op.cit.*,[1], p.41.
(908) : Barrière Gérard, "Reconnaissance", *op.cit.*,[158], p.96.
(909) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée*, *op.cit.*,[1], p.51.
(910) : Caillois Roger, "L'Englobant", *op.cit.*,[325], p.116.
(911) : Caillois Roger, *L'Ecriture des pierres*, *op.cit.*,[686], p.52.
(912) : Damisch Hubert, *Théorie du nuage*, *op.cit.*,[84], pp.41-50.
(913) : Caillois Roger, *Esthétique généralisée*, *op.cit.*,[1], p.43.
(914) : Barrière Gérard, "Reconnaissance", *op.cit.*,[158], pp.99-100.
(915) : *Ibid.*, p.100.
(916) : *Ibid.*
(917) : *Ibid.*
(918) : *Ibid.*
(919) : *Ibid.*, p.101.
(920) : Damisch Hubert, *Le Jugement de Pâris*, *op.cit.*,[5], p.222.

ILLUSTRATIONS

Planche I, p.5 : Portrait de Roger Caillois. Extrait du catalogue de l'exposition "L'Univers de Roger Caillois" organisée dans le cadre des Rencontres Internationales, à l'initiative de la Société des Amis et Lecteurs de Roger Caillois, par l'Association Dialogue Entre les Cultures (ADEC) et la Maison de l'Amérique Latine où durant les mois de mai et de juin 1991 se déroula l'exposition; Orep Usbeck-Ricaa, Paris, p.4.

Planche II, p.11 : Tête et prothorax d'une Mante Religieuse. Extrait de *L'insecte* par Jacques Brosse, éditions R. Delpire Paris, 1968, p.29.

Planche III, p.26 : -Figure 1 : Masque de métal. Extrait de l'article de Breton, "Equation de l'objet trouvé", paru dans le numéro de la revue *Documents 34* intitulé "Intervention surréaliste" et réédité par la Librairie Duponchelle, collection "L'ARC", Paris, 1990, p.19.

-Figure 2: Masque en cuir et mailles de fer. Extrait du catalogue de la vente aux enchères publiques de la collection Aléna et Roger Caillois qui eut lieu à Drouot-Richelieu le 16 mars 1993 par Maître François de Ricqlès, Paris, numéro 35, p.11.

Planche IV, p.46 : Jeux de ficelles Dogons. Extrait des *Jeux Dogons* par Marcel Griaule, Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, Paris, 1938, pp.74-75.

Planche V, p.64 : Racine de Mandragore, socle bois et contresocle en albâtre. Extrait du catalogue de la vente aux enchères publiques de la collection Aléna et Roger Caillois qui eut lieu à Drouot-Richelieu le 16 mars 1993 par Maître François de Ricqlès,numéro 38, p.12.

Planche VI, p.76 : Ecorché, *Tabulae anatomicae* par Julius Casserius, Venise, E. Deuchinus, 1627. Extrait de l'*Histoire de la médecine et du livre médicale* par le Docteur André Hahn, Paule Dumaître et Janine Samiot-Contet, édition originale chez Olivier Perrin, Paris , 1962, réédité chez Pigmalion, 1978, p.222.

Planche VII, p.78 : Squelette méditant, *De humani corporis fabrica* par André Vésale, Bâle, J. Oporinus, 1543. Extrait de l'*Histoire de la médecine et du livre médicale* par le Docteur André Hahn, Paule Dumaître et Janine Samiot-Contet, édition originale chez Olivier Perrin Paris, 1962, réédité chez Pigmalion, 1978, p.132.

Planche VIII, p.81: *Les Ames du Purgatoire* ou *Allégorie Sacré* par Giovanni Bellini (1426-1516), Florence, Uffizi.

Planche IX, p.83 : -*Saint Sébastien* par Antonello de Messine, 1476. Dresde, Gemäldegalerie.

-*Saint Sébastien* par Mantegna, 1480. Paris, Musée du Louvre.

Planche X, p.90 : Taupe au nez étoilé, *condylura*, Amérique du Nord. Extrait de *Au Coeur du fantastique* par R. Caillois, éditions Gallimard, Paris, 1965, p.6.

Planche XI, p.103 : Papillons. Extrait de *Masques et simulacres, le mimétisme dans la nature* par Claude Nuridsany et Marie Pérennou, éditions Dumay, Paris, 1990, p.127; A la page 126, nous trouvons la légende suivante : "En haut : le papillon de la seconde rangée mime à la fois un *Heliconius* (à gauche) et un *Lycorea* (à droite), ces deux espèces toxiques présentant elles-mêmes, entre elles, une grande ressemblance. Tous trois vivent au Mexique, dans les mêmes régions. En bas : le *Papilio dardanus* (en haut, à gauche) a pris pour modèle l'*Amauris damocles* (à droite). Chez ce papillon africain, seules les femelles sont mimétiques; le *dardanus* mâle (en bas) arbore toujours la livrée jaune et noir typique de son espèce".

Planche XII, P.115 : Médailles naturelles de Roger Caillois. Extrait du catalogue de la Monnaie de Paris, pp.339-341 . Nous reproduisons ci-dessous le tableau proposé par Pierre Dehaye à la fin de son article "Roger Caillois et les médailles naturelles", *Roger Caillois ou la traversée des savoirs*, revue *SUD*, n° hors-série, juillet 1981, p.123 :

LISTE DES « MEDAILLES NATURELLES » DE ROGER CAILLOIS
EDITEES PAR LA MONNAIE DE PARIS
(CLUB FRANÇAIS DE LA MEDAILLE)

	Titre des médailles	Date de la décision d'édition	Dimensions des médailles	Nombre d'exemplaires	Annonce de l'édition par le bulletin du C.F.M.	
					Numéro	Date de sortie
1	*Coupe de septaria*	23-02-1973	125 mm	bronze : 150	41e S.	15-10-73
2	*Vénus dans le galet*	03-08-1973	90 × 50 mm	bronze : 150	d°	d°
3	*Maternité magdalénienne* (coupe de stalactite)	01-02-1974	108 × 83 mm	) argent : 100 500) cuivre : 400	43/44e S.	15-06-74
4	*Eclat noir* (cristaux de fer oligiste)	05-02-1974	50 × 50 mm	argent : 150	45e S.	15-10-74
5	*Sceau et contre-sceau* (grès siliceux)	10-05-1976	147 × 140 mm	bronze : 150	53e S.	15-10-76
6	*Monnaie géologique* (marcassite pyritée)	07-02-1978	80 mm	) vermeil : 25 250) argent : 50) laiton : 175	61e S.	15-10-78

Planche XIII, p.120 : Paesines, marbres ruiniformes, collection Cl. Boullé, photos Flammarion. Extrait de *Aberrations* par Jurgis Baltrusaitis, collection "Idées et Recherches", Flammarion, Paris, 1983, p.62 bis.

Planche XIV, p.122 : Peinture sur agate de J. König, *Jugement dernier*, 1632, Uppsala, cabinet de Gustave-Adolphe. Extrait de *Aberrations* par Jurgis Baltrusaitis, *op.cit.*, planche XIII, p.58.

Planche XV, p.124 : Pierre de rêve signée Wang Yu. Extrait de *Jardins de longévité* par Pierre et Suzanne Rambach, Skira, Genève, 1987, p.26.

Planche XVI, p.131 : Gravure de l'encrier en forme de montagne de Mi Fou et reproduction d'un encrier en porcelaine datant de l'époque T'ang. Extrait de *Le monde en petit* par A. Rolf Stein, Flammarion, Paris, 1987, p.47.

Planche XVII, p.139 : Visages symétriques et dissymétriques. Extrait de *Le portrait* par Walter Carone et Chenz, éditions Denoël-Filipacchi, Paris, 1980, p.55.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

-Alexandrian Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, éditions Gallimard,Paris 1974.
-André Robert, "La dissymétrie vécue", article paru dans la revue *SUD, Roger Caillois ou la traversée des savoirs*, n°hors-série, juillet 1981.
-Auclair Georges , "Le Collège de Sociologie", article paru dans *La Nouvelle Revue Française*, n°320 , septembre 1979.
-Autié Dominique, *Approches de Roger Caillois* , éditions Privat, Toulouse, 1983.
-Autié Dominique, "Roger Caillois : pour une *poétique généralisée* ?", article paru dans *Roger Caillois ou la traversée des savoirs* , revue *SUD*, n°hors-série, juillet 1981.
-Baltrusaitis Jurgis, *Aberrations* , essai sur la légende des formes, éditions Flammarion, collection "Idées et Recherches", Paris, 1983.
-Barrière Gérard , "Reconnaissance", article paru dans la *Nouvelle Revue Française*, n°320, septembre 1979.
-Bataille Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, éditions Skira, Genève, 1955.
-Bataille Georges, *Oeuvres Complètes*, tome XII, articles II (1950-1961), éditions Gallimard, Paris, 1988.
-Baudelaire Charles, *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, éditions Gallimard, collection "Folio/Essais", Paris, 1992.
-Bédouin Jean-Louis, *André Breton* , éditions Pierre Seghers, collection "Poètes d'aujourd'hui", Paris, 1955.
-Béhar Henri, *André Breton, le grand indésirable*, éditions Calmann-Lévy, 1990.
-Béhar Henri, "Roger Caillois, boussole mentale du surréalisme", article paru dans *Roger Caillois, la pensée aventurée*, sous la direction de Laurent Jenny, éditions Belin, collection "L'Extrême Contemporain", 1992.
-Béhar Henri & Carassou Michel, *Le surréalisme*, Le Livre de Poche,biblio essais, Librairie Générale Française, 1984, nouvelle édition, 1992.
-Bianciotti Hector & Enthoven Jean-Paul, "Les dernières énigmes de Roger Caillois", entretien paru dans *Roger Caillois*, Centre Georges Pompidou et Pandora éditions, collection "Cahiers pour un Temps", 1981.
-Boisdeffre Pierre de, "Roger Caillois et le langage des pierres", article paru dans *Roger Caillois ou la traversée des savoirs*, revue *SUD*, n°hors-série, juillet 1981.
-Bosquet Alain, *Roger Caillois*, éditions Pierre Seghers, collection "Poètes d'aujourd'hui", n°199, Paris, 1971.
-Breton André, *Manifestes du surréalisme*, éditions Gallimard, collection "Folio/Essais", Paris, 1991.
-Breton André, *La clé des champs*, éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967.
-Breton André, *L'amour fou*, éditions Gallimard, collection "Folio", Paris 1980.

-Breton André, *L'art magique*, éditions du Club Français du Livre, formes de l'art, formes et reflets, tome I, Paris, 1957.
-Breton André & Eluard Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*,éditions Jean Corti, Paris, 1991.

-Caillois Roger :
-*L'Aile froide* (1938), éditions Fata Morgana, Font-froide le Haut,1989.
-*Apprentissages de Paris* , éditions Fata Morgana , Font-froide le Haut, 1984 : *Petit guide du XVè arrondissement à l'usage des fantômes* (1977) et *Un apprentissage de Paris* (1978).
-*Approches de la poésie*, éditions Gallimard, "bibliothèque des sciences humaines", Paris, 1978.
-*Approches de l'imaginaire* (1974) , éditions Gallimard, "bibilothèque des sciences humaines", Paris, 1990.
-*Babel* (1948) précédé de *Vocabulaire esthétique* (1946), éditions Gallimard, collection "Idées", Paris, 1978.
-*Bellone ou la pente de guerre* (1963), éditions A.G. Nizet, collection "La Lettre et l'Esprit", Paris, 1973.
-*Cases d'un échiquier*, éditions Gallimard, Paris, 1970.
-*Cohérences aventureuses* , éditions Gallimard , collections "Idées", 1976 : *Esthétique généralisée* (1962), *Au coeur du fantastique* (1965), *La Dissymétrie* (1973).
-*Corresponance Jean Paulhan Roger Caillois (1934-1967)*, éditions Gallimard, collection "Cahiers Jean Paulhan", n°6, 1991.
-*Les Démons de Midi* (1937), éditions Fata Morgana, Montpellier, 1991.
-*L'Ecriture des Pierres* (1970), éditions Flammarion, Paris, en collaboration avec les éditions Skira, Genève, 1981.
-*Le Fleuve Alphée*, éditions Gallimard, Paris, 1978.
-*L'Homme et le Sacré* (1939), éditions Gallimard, collection Folio/Essai Paris, 1989.
-*Images de l'Univers*, éditions Deyrolle, Paris, 1991.
-*Instincts et Société* (1964), éditions Denoël-Gonthier, collection "Bibliothèque Médiations", 1976.
-*Les Jeux et les Hommes* (1958), éditions Gallimard, collection "Idée", Paris, 1985.
-*La Lumière des Songes*, éditions Fata Morgana, 1984 : *Un mannequin sur le trottoir* (1974), *le rêve de Solange* (1977).
-*Malversations*, éditions André de Rache, Paris, 1975.
-*Méduse et Cie* (1960), éditions Gallimard, Paris, 1979.
-*Le Mimétisme Animal* , éditions Hachette, Paris, 1963.
-*Le Mythe de la Licorne* , éditions Fata Morgana, Montpellier, 1991.
-*Le Mythe et l'Homme* (1938), éditions Gallimard, collection "Folio/Essais", Paris, 1987.
-*Naissance de Lucifer*, éditions Fata Morgana, Montpellier, 1992.
-*La Nécessité d'Esprit* (1934), éditions Gallimard, Paris, 1981.
-*Obliques* (1967) précédé de *Images, images...* (1966), Paris, éditions Gallimard, 1987.
-*Pierres* (1966) suivi d'autres textes, éditions Gallimard, collection

"Poésie", Paris, 1971.
-*Pierres Réfléchies* , éditions Gallimard, Paris, 1975.
-*Ponce Pilate* (1961), éditions Gallimard, collection "L'Imaginaire", Paris, 1981.
-*Rencontres*, éditions Presses Universitaires de France, Paris, 1978.
-*Trois Leçons des Ténèbres* (1978), éditions Fata Morgana, Montpellier, 1989.
Articles de Roger Caillois :
-"Divergences et complicités", paru dans *La Nouvelle Revue Française*, n°172, avril 1967, pp.686-698.
-"L'Englobant", paru dans *Roger Caillois*, Editions de La Différence, *op.cit.*, pp.112-117.
-"Notes pour un itinéraire de Roger Caillois", paru dans *Roger Caillois* Centre Georges Pompidou et Pandora éditions, *op.cit.* pp.165-176.
-"Témoignage" (1973), paru dans *Roger Caillois*, Editions de La Différence, Cahiers de Chronos, Paris, 1991, pp.128-133.
-"La voie humaine est autre...",paru dans *Preuves*, n°156, février 1964, pp.7-8.

-Cazeneuve Jean, *Histoire des dieux des sociétés et des hommes*, éditions Hachette, 1984.
-Chaperon Danielle, "Sémantique de la mante", article paru dans *Roger Caillois, la pensée aventurée*, éditions Belin, 1992.
-Chastel André, "La loyauté de l'intelligence", article paru dans *Roger Caillois*, Centre Georges Pompidou et Pandora éditions, collection "Cahiers pour un Temps", 1981.
-Chauvin Rémy, *L'éthologie, étude biologique du comportement animal*, éditions Presses Universitaires de France, collection "SUP", 1975.
-Cortazar Julio, "Pour un intercesseur", article paru dans la *NRF*,n°320, septembre 1979.
-Damisch Hubert, *Le Jugement de Pâris*, éditions Flammarion, collection "Idées et Recherches", Paris, 1992.
-Damisch Hubert, *Théorie du nuage*, éditions du Seuil, Paris, 1972.
-Dehaye Pierre, "Roger Caillois et les médailles naturelles", article paru dans *Roger Caillois ou la traversée des savoirs*, revue *SUD*,juillet 1981, n°hors-série.
-Delarue Jacques & Giraud Robert, *Les tatouages du milieu*, éditions la Roulotte, Paris, 1950.
-Dorst Jean, "Roger Caillois naturaliste", article paru dans *Roger Caillois*, Centre Georges Pompidou et Pandora éditions, 1981.
-Durkheim émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, éditions Quadrige/PUF, Paris, 1990.
-Fabre Gladys.C., *Abstraction-Création 1931-1936*, catalogue de l'exposition du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (16.06 - 17.09.1978).
-Felgine Odile, "Lettres françaises : le virage américain", article paru dans *Roger Caillois*, éditions de La Différence, collection "Les Cahiers de Chronos", Paris, 1991.
-Felgine Odile & Laura Ayerza de Castilho, *Victoria Ocampo*, éditions

Critérion, Paris, 1991.
-Focillon Henri, *Vie des formes* suivi de *Eloge de la main*, éditions Quadrige/PUF, Paris, 1993.
-Franck Claudine, "Système et résidu : l'osmose selon Caillois", article paru dans *Roger Caillois, la pensée aventurée*, éditions Belin, 1992.
-Frazer James George, *L'homme, dieu et l'immortalité*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1928.
-Freud Sigmund, *Totem et tabou*, collection "Petite Bibliothèque Payot", éditions Payot, 1990.
-Gascar Pierre, "Le bonheur des pierres", article paru dans *Roger Caillois*, éditions de La Différence, Paris, 1991.
-Gernet Jacques, *La vie quotidienne en Chine à la veille de l'invasion Mongole (1250-1276)*, éditions Hachette, 1990.
-Gracq Julien, *André Breton*, éditions Jean Corti, 1985.
-Graff Marc-Ange, "Ombre du mythe, phénix du sphinx", article paru dans la revue *Europe*, numéro consacré à André Breton, mars 1991, n°743.
-Granet Marcel, *La pensée chinoise*, éditions Albin Michel, 1980.
-Griaule Marcel, *Jeux Dogons*, Institut d'ethnologie, Musée de l'Homme, Paris, 1938.
-Griaule Marcel, *Masques Dogons*, Institut d'ethnologie,Musée de L'Homme, Paris, 1983.
-Hollier Denis, *Le Collège de Sociologie*, textes de Bataille, Caillois, Guastalla, Klossowski, Kojève, Leiris, Lewitzky, Mayer, Paulhan, Wahl, etc., éditions Gallimard, collection "Idées", Paris, 1979.
-Hollier Denis, *Les Dépossédés*, Les Editions de Minuit, collection "Critique", Paris, 1993.
-Hollier Denis, *La prise de la Concorde* suivi de *Les dimanches de la vie*, éditions Gallimard, collection "Le Chemin", Paris, 1993.
-Hollier Denis, "Tacite", article paru dans la *Nouvelle Revue Française*, n°320, septembre 1979.
-Hollier Denis, "Mimétisme et castration 1937", article paru dans *Roger Caillois, la pensée aventurée*, éditions Belin, 1992 ainsi que dans *Les Dépossédés, op.cit.*
-Huizingua Johan, *Homo Ludens*, essai sur la fonction du jeu , éditions Gallimard, collection "Tel", Paris, 1988.
-Illouz Claire, *Les Quatres Princes*, éditions Dessain et Tolra, Paris, 1989.
-Jenny Laurent, préface (et sous sa direction) de *Roger Caillois , la pensée aventurée*, éditions Belin, 1992.
-Jenny Laurent, préface de *Correspondance Jean Paulhan Roger Caillois 1934-1967*, éditions Gallimard, collection "Cahiers Jean Paulhan", n°6, Paris, 1991.
-Jenny Laurent, "La fêlure et la parenthèse", article paru dans *Roger Caillois*, éditions de La Différence, Paris, 1991.
-Lacan Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan* (1963), Livre XI, éditions Du Seuil, Paris, 1973.
-Lambert Jean-Clarence, "Roger Caillois et le trésor de la poésie universelle", article paru dans *Roger Caillois*, Editions de La Différence,

Paris, 1991.
-Lapouge Gilles, "Entretien avec Gilles Lapouge", paru dans *Roger Caillois*, Editions de La Différence, Paris, 1991.
-Le Bouler Jean-Pierre, "Bataille, Caillois et Huizingua : le jeu et le sacré", article paru dans *I quaderni di Igitur*, décembre 1991 , année III, n°2.
-Levi-Strauss Claude, *Regarder Ecouter Lire*, éditions Plon, Paris, 1993.
-Leroy-Terquem Gérald & Si-Ahmed Djohar, *Orchidées passion*, éditions Bordas, Paris, 1991.
-Linhartova Vera, "Premiers jalons, premiers détours", article paru dans *Roger Caillois*, Centre Georges Pompidou et Pandora éditions, 1981.
-Little Roger,"Pour une poétique sévère Roger Caillois lecteur de Saint-John Perse", article paru dans *Roger Caillois ou la traversée des savoirs*, revue *SUD*, n°hors-série, juillet 1981.
-Mauduit J.A., *Manuel d'ethnographie*, collection "Biblio thèque scientifique", éditions Payot, Paris, 1960.
-Mauss Marcel, *Manuel d'ethnographie*, éditions Payot, collection "Petite bibliothèque Payot", 1989.
-Mauss Marcel, *Sociologie et anthropologie*, éditions Quadrige/PUF, Paris 1991.
-Mauss Marcel, *Oeuvres tome II, représentations collectives et diversité des civilisations*, Les Editions de Minuit, collection le "Sens Commun", 1969.
-Meischonnic Henri, "Le coeur des pierres",article paru dans la *Nouvelle Revue Française*, n°320, septembre 1979.
-Murciaux Christian, *Saint-John Perse*, éditions Universitaires, collection "Classiques du XXè siècle", Paris, 1960.
-Ormesson Jean d', "Eloge du pommier", article paru dans *Diogène*, n°160, octobre-décembre 1992.
-P.M., préface de *La nécessité d'esprit* de Roger Caillois, éditions Gallimard, Paris, 1981.
-Panofsky Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, collection "35/37", éditions Hazan, 1987.
-Paulhan Jean, *Correspondance Jean Paulhan Roger Caillois (1934-1967)*, éditions Gallimard, colection "Cahiers Jean Paulhan", n°6, Paris, 1991.
-Pajon Alexandre, "A la recherche d'une revue Caillois et DIOGENE", article paru dans *Diogène*, n°160, octobre-décembre 1992.
-Pajon Alexandre, "L'intrépidité politique de Roger Caillois avant-guerre", article paru dans *Roger Caillois*, Editions de La Différence, Paris, 1991.
-Paz Octavio, "Pierres : reflets et réflexions", article paru dans la *Nouvelle Revue Française*, n°360, septembre 1979.
-Pouilloux Jean-Yves, "La part de l'ombre", article paru dans *Roger Caillois, la pensée aventurée*, éditions Belin, 1992.
-Rabourdin Dominique, "Roger Caillois et les Lettres françaises",article paru dans *Roger Caillois ou la traversée des savoirs*, revue *SUD*,n°hors-série, juillet 1981.
-Ragon Michel, *La peinture actuelle*, Librairie Arthème Fayard, Paris,

1959.
-Rambach Pierre et Susanne, *Jardins de longévité*, éditions Skira,Genève, 1987.
-Raynal Henri, "Le sévère rapatriement de l'art",article paru dans *Roger Caillois*, Centre Georges Pompidou et Pandora éditions, 1981.
-Robertson Giles, *Giovanni Bellini*, At the Clarendon Press, Oxford,1968.
-Starobinsky Jean, "Saturne au ciel des pierres",article paru dans *Roger Caillois*, Centre Georges Pompidou et Pandora éditions, 1981.
-Stein A. Rolf, *Le monde en petit : jardins en miniatures et habitations dans la pensée religieuse d'extrème-orient*, éditions Flammarion,collection "Idées et Recherches", Paris, 1987.
-Syrontinsky Michael, "Echec et nécessité dans *La nécessité d'esprit*", article paru dans *Roger Caillois, la pensée aventurée*, éditions Belin, 1992.
-Thirion André, *Révolutionnaires sans révolution*, éditions le Pré aux Clercs, 1988.
-Thirion André, "La boussole d'obsidienne", article paru dans *Roger Caillois*, Centre Georges Pompidou et Pandora éditions, 1981.
-Tixier Jean-Max, "Notes sur le fantastique", article paru dans *Roger Caillois ou la traversée des savoirs*, revue *SUD*, n°hors-série, juillet 1981.
-Valéry Paul, *Les coquillages*, Librairie Plon,collection "Les merveilles de la mer", Paris, 1936.
-Vandier-Nicolas Nicole, *Art et sagesse en Chine*, éditions P.U.F, Paris, 1985.
-Vandier-Nicolas Nicole, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, éditions Klincksieck, Paris, 1987.
-Vax Louis, *La séduction de l'étrange*, éditions P.U.F., Paris, 1965.
-White Kenneth, "Vers une poétique généralisée", article paru dans *Roger Caillois*, Editions de La Différence, Paris, 1991.
-Worms Jeannine, *Entretiens avec Roger Caillois*, Editions de La Différence, Paris, 1991.
-Yourcenar Marguerite, *Discours de réception de Madame Yourcenar à l'Académie française et réponse de Monsieur Jean d'Ormesson*, scéance du jeudi 22 janvier 1981, éditions Gallimard, Paris, 1981.

BIBILOGRAPHIE DE ROGER CAILLOIS

1935 : -***Procès intellectuel de l'art*** .-Marseille,Cahiers du Sud (Repris dans *Approches de l'imaginaire*, 1974).

1937 : -***La Mante religieuse***. - Paris, Aux amis du livre. Tiré à part de la revue *Mesures* . Repris et augmenté dans *Le Mythe et l'Homme*, 1938; ainsi que dans *La Nécessité d'Esprit*, 1981.

1938 : -***Le Mythe et l'Homme***. - Paris, NRF, collection "Les Essais", n°6, Gallimard. Toujours chez Gallimard, réédité dans la collection "Idées" en 1972 (avec une préface inédite), et, en 1987 dans la collection "Folio/Essais".

1939 : -***L'Homme et le Sacré***. - Paris, éditions Librarie Ernest Leroux, Presses Universitaires de France, collection "Mythes et Religions" . Réédité, et augmenté de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré, dans la collection "Les Essais", Gallimard , Paris , 1950 . Toujours chez Gallimard, réédité en 1963 avec une préface dans la coll. "Idées"; puis en 1988, dans la collection "Folio/Essais".

-Corneille : *Le Cid* , édition scolaire présenté par R. Caillois, Paris, éditions Hachette, collection "Classiques de France".

1941 : -***Le Roman Policier***. -Buenos Aires,éditions des Lettres françaises (Repris dans *Puissances du Roman*, 1942; et dans *Approches de l'imaginaire*, 1974).

1942 : -***Patagonie*** précédé de ***La Pampa*** . - Illustré par trois lithographies de Manuel Angeles Ortiz . Editions de l'Aigle , Buenos Aires . *Patagonie* a été réédité par les éditions Confluences, Paris, 1945 (Repris également dans le *Rocher de Sisyphe*, 1946). En ce qui concerne le texte *La Pampa* , il est paru dans les *Cahiers du Sud* 244, avril 1942, pp.175-178; ainsi que dans les *Lettres françaises*, n°4, avril 1942, pp.1-3, Buenos Aires.

-***La Roca de Sisifo*** .-Buenos Aires, éditions Sudamericana (traduction française en 1946).

-***Puissances du Roman***. -Marseille, éditions Le Sagittaire (Repris dans *Approches de l'imaginaire*, 1974).

1943 : -***La Communion des Forts***. - Mexico , éditions Quetzal, collection "Renaissance" . Réédité (édition amputée de quatre chapitres par crainte de la censure), Marseille, collection "Les documen-

taires", éditions Le Sagittaire, 1944. Le chapitre "Défense de la République" sera repris dans *Circonstancielles*, 1946; "Athènes devant Philippe" dans *Le Rocher de Sisyphe*, 1946; "Le Vent d'hivers" dans *Approches de l'imaginaire*, 1974 (cet article a aussi été repris dans *Le Collège de Sociologie*, ouvrage de Denis Hollier, regroupant les textes des conférences du Collège, éditions Gallimard, collection "Idées", Paris, 1979); "La hiérarchie des êtres" sera reprise, dans un recueil d'articles posthume, *Naissance de Lucifer*, 1992. Tous les textes rassemblés dans *La communion des forts* datent d'avant guerre.

1944 : -***Les Impostures de la Poésie***. - Buenos Aires,éditions des Lettres françaises, n°5, SUR, collection "La Porte Etroite" . Réédité, Paris, éditions Gallimard, collection "Métamorphoses", n°XXVI, 1945. Troisième édition, augmentée d'un avertissement, collection "Métamorphoses", Paris, Gallimard, 1962 (Repris dans *Approches de la Poésie*, 1978).

1945 : -***Ensayo sobre el spiritu de las Sectas***. - Mexico, El Colegio de Mexico, collection " Jordanas " (Repris dans *Fisiologia de Leviatan*, 1946; puis traduit en français dans *Instincts et Société*, 1963; le "préambule pour l'esprit des sectes" a été repris dans *Approches de l'imaginaire*, 1974).

-*Anthologie de la poésie française moderne*, présentée par Bastos Valentina, préface de Roger Caillois, "Aventures de la poésie moderne" (Reprise dans *Approches de la poésie*, 1978), Editions de l'Amateur, Buenos Aires.

1946 : -***Sur l'Enjeu d'une Guerre***. -Paris,éditions Le Sagittaire (*Conversations avec les nazis* et *Paradoxe de la liberté* repris dans *Circonstancielles*, 1946, et *La vertu d'espérance* repris dans *Le Rocher de Sisyphe*, 1946).

-***Le Rocher de Sisyphe***. -Paris, éditions Gallimard.

-***Circonstancielles (1940-1945)***. -Paris, éditions Gallimard.

-***Vocabulaire Esthétique***.- Paris, éditions Fontaine. Réédité dans *Babel* précédé de *Vocabulaire Esthétique*, 1978.

-***Fisiologia de Leviatan***. -Buenos Aires, éditions Sud-Américana. Douze essais en langue espagnole y sont réunis : Del Espiritu de las Sectas, El Culto de la Guerra, Del Podes de la palabras, La idea de la libertad, El poder Espirittual en la societad moderne , Sociologia del Verdugo, Vertigos, Tesoros Secretos, Sociologia de la Novela policial, Sociologia de lo novelesco,

De los Excesos de la litteratura, Fuentes de la Moral, préfacés par la Comunion de los Fortes (la plupart de ses chapîtres sont repris et traduit en français dans *Instincts et Société*, 1963).

-Ducasse Isidore, Comte de Lautréamont : *Oeuvres complètes*, introduction de Roger Caillois, frontispice de Salvador Dali, Paris, éditions José Corti. Réédité avec les préfaces de L. Genonceaux, R. De Gourmont, Ed. Jaloux, A. Breton, Ph. Soupault, J. Gracq, R. Caillois, M. Blanchot, éditions José Corti, Paris, 1953 et 1991.

-Mistral Gabriela : *Poèmes*. Traduction et postface de R.Caillois. Paris, NRF, Gallimard, collection "du monde entier".

-Lucila Godoy Alcayaga : *Poèmes*. Introduction et traduction de Roger Caillois. -Paris, Gallimard.

1948 : -***Babel***. -Paris, éditions Gallimard. Réédité dans *Babel* précédé de *Vocabulaire Esthétique*, 1978.

-***Espace américain***. -Paris, éditions Paul Morihien. Réédité en 1983, éditions Fata Morgana, Montpellier.

-Montesquieu : *Histoire véritable...* , édition critique de Roger Caillois, Genève, Lille, éditions Droz-Giard.

1949 : -Montesquieu : *Oeuvres complètes*, présentées et annotées par Roger Caillois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (Tomes 1 et 2). Réédités par Gallimard en 1990.

-Porchia Antonio : *Voix* (extraits). Introduction et traduction de Roger Caillois. Paris, éditions G.L.M.

-Borgès Jorge-Luis : *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité*, traduit par Roger Caillois, Laure Guille-Bataillon et avec l'aide de Julio Cortazar, éditions du Rocher, Monaco. Réédité en 1964 par l'Union Générale d'Editions, Paris.

1950 : -***Description du marxisme***.-Paris, éditions Gallimard (Repris dans *Approches de l'imaginaire*, 1974).

-Corneille : *Théâtre complet*, texte préfacé et annoté par Pierre Lièvre, édition complétée par Roger Caillois, Gallimard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.

-Carner Josep : *Paliers*. Prologue de Roger Caillois. Bruxelles, éditions La Maison du Poète.

-Paz Octavio : *Le feu de chaque jour* précédé de *Mise au net* et *D'un mot à l'autre*, traduit par Roger Caillois, Claude Esteban, Jean-Claude Masson, éditions Gallimard, Paris; réédité en 1990.

1951 : -***Quatre essais de sociologie contemporaine***. -Paris, collection "Jeu Savant", éditions Olivier Perrin (Les trois premières études ont été reprises dans *Instincts et Société*, 1964; la quatrième dans *Bellone ou la pente de la guerre*, 1963).

1953 : -***Poétique de Saint-John Perse***. -Paris, éditions Gallimard. Réédité et augmenté, éditions Gallimard, Paris, 1986.

-Saint-Exupéry, Antoine de : *Oeuvres complètes*, préface de Roger Caillois,Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Réédité chez Gallimard en 1963 et 1986.

-Borgès Jorge-Luis : *Labyrinthes*, traduction de Roger Caillois, Paris, éditions Gallimard, collection "La Croix du Sud".

-Balzac Honoré de : *Splendeur et misères des courtisanes*, précédé de "La philosophie de Balzac" par Denis Saurat , "Le décor" par Roger Caillois et "Balzac miroir de son siècle" par Henri Clouard. Editions Le Livre Mondial, Paris.

1956 : -***L'Incertitude qui vient des rêves***. -Paris, éditions Gallimard.

1957 : -Borgès Jorge-Luis : *Enquêtes*. Traduction de Paul et Sylvia Bénichou, et avec Roger Caillois pour la 2ème édition, éditions Gallimard, Paris.

1958 : -***Art poétique***. -Paris, éditions Gallimard(Repris dans *A la gloire de l'image* suivi de *Art poétique*, 1977, ainsi que dans *Approches de la Poésie*, 1978).

-***Les Jeux et les Hommes***. -Paris, éditions Gallimard. Rééditée et augmentée, éditions Gallimard, 1967. Troisième édition en 1985, collection "Idées", Gallimard.

-*Anthologie du fantastique*, textes réunis et présentés par Roger Caillois, Paris, Club Français du Livre, collection "Récits", n°25, 2 tomes. Réédité et augmenté en 1966, Gallimard, Paris, réédition en 1977 (sa préface sera reprise et augmentée dans *Images, images...*, 1966).

-*Trésor de la poésie universelle* , en collaboration avec Jean-Clarence Lambert, préface de Roger Caillois, Paris, éditions Gallimard. Réédition Paris, Gallimard-Unesco, 1988.

-Potocki Comte Jan : *Manuscrit trouvé à Saragosse* , texte établi, présenté et préfacé par R. Caillois, Paris, éditions Gallimard. Réédité en 1961 avec des eaux-fortes de Léonor Fini, Compagnie des Bibliophiles du Livre d'Art et de l'Amérique Latine, Paris. Réédité aux éditions Gallimard, Paris, en 1972, sous le titre de *La Duchesse d'Avila* (manuscrit trouvé à Saragosse), collection Folio.

1960 : -***Méduse et Cie*** . -Paris, éditions Gallimard (réédité en 1979).

1961 : -***Ponce Pilate***. -Paris, éditions Gallimard (prix Combat 1962). Rééditée dans la collection "L'Imaginaire", Gallimard, Paris, 1981.

-*L'Oeuvre de Balzac* . -Paris, éditions du Club Français du Livre. Tome 4 : préface de Roger Caillois, *Balzac et le mythe de Paris*, Cette préface sera reprise dans l'ouvrage de Balzac : *A Paris !*, éditions Complexe, collection "Le Regard Littéraire", Bruxelles, 1993.

-*Les littératures contemporaines à travers le monde*. Introduction de Roger Caillois, Paris, édition Hachette.

-Neruda Pablo : *Hauteurs de Macchu-Picchu*. Préface et traduction par Roger Caillois. -Paris, éditions Seghers.

1962 : -***Esthétique Généralisée***. -Paris, éditions Gallimard (Repris dans *Cohérences Aventureuses*, 1976).

-*Puissances du rêve*. Textes anciens et modernes réunis et présentés par Roger Caillois. Paris, éditions Club français du Livre (l'introduction est reprise et augmentée dans *Images, images...*, 1966).

-Thiry Marcel : *Echec au temps*, préface de Roger Caillois sur le récit irréel, Bruxelles, La Renaissance du Livre (cette préface est reprise et augmentée dans *Images, images...*, 1966).

1963 : -***Bellone ou la Pente de la Guerre***. -Bruxelles, La Renaissance du livre (Prix International de la Paix). Réédition, Paris, collection "La Lettre et l'Esprit", éditions A.-G. Nizet, 1973.

-***Le Mimétisme animal*** -Paris, collection "L'aventure de la vie", éditions Hachette.

-Carner Josep : *L'ébouriffé*, traduit par Roger Caillois et Emile Noulet, Paris, éditions Gallimard.

1964 : -***Instincts et société***. -Paris, collection "Médiations", éditions Gonthier. Réédition, collection "Bibliothèque Médiations", Paris, éditions Denoël-Gonthier, 1976.

1965 : -***Au coeur du fantastique***. -Paris, éditions Gallimard (Repris sans ses illustrations dans *Cohérences Aventureuses*, 1976).

-Saint-John Perse : *Oeuvre poétique*, la vie et l'oeuvre de Saint-John Perse par Roger Caillois, introduction de Kjell Strömberg, discours de réception prononcée par Anders Osterling lors de la remise du Prix Nobel de littérature à Saint-John Perse, le 10 décembre 1960; illustrations originales de Zao Wou-ki. Editions des Presses du Compagnonnage, Paris.

-*Le Robot, la Bête et l'Homme*. Textes de R. Caillois, Stanislaw, Ulam, Jacques Monod, J. de Ajurriaguerra, Guido Calogero, R.P. Niel, Vercors, Ernest Ansermet; XX° Rencontres Internationales de Genève 31 août-3 sept.1965, Neuchâtel, éditions de La Baconnière, collection "Histoire et société d'aujourd'hui".

-Demoulin-Bernard Henriette : *Masques*, exposés dans l'annexe du Musée Guimet en décembre 1959, commentaires empruntés au catalogue de l'exposition par Henriette Demoulin-Bernard, préface de Roger Caillois, photographies de G. Pierre, éditions Olivier Perrin, Paris.

-Borges Jorge Luis : *L'Auteur* suivi d' *autres textes*. Traduction de Roger Caillois et de L.F. Durand, éditions Gallimard, Paris, collection "La Croix du Sud". Nouvelle traduction en 1971 en collaboration avec Sylvia et Paul Bénichou, éditions Gallimard, Paris.

1966 : -***Pierres***. - Paris, éditions Gallimard (Repris dans *Pierres* suivi d'autres textes, 1971).

-***Images, images...***, essai sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination. Paris, éditions José Corti (Repris dans *Obliques* précédé de *Images, images...*, 1975).

-Wirth Oswald : *Tarot des imagiers du Moyen Age*, préface de Roger Caillois, Paris, éditions Tchou. Réédité en 1978.

1967 : -***Obliques***. Frontpice de Max Ernst. Montpellier, éditions Fata Morgana (Repris et augmenté d'un avertissement et d'une seconde partie dans *Obliques* précédé de *Images, images..*,1975).

-*Le Rêve et les sociétés humaines*, sous la direction de Roger Caillois et de C.E. Von Grünebaum. - Paris, éditions Gallimard,

collection "Sciences Humaines" (le texte de Caillois est repris et augmenté dans *Obliques* précédé de *Images, images...*,1975).

-*Jeux et sports*, dirigée par Roger Caillois, Paris, collection "Encyclopédie de la Pléiade", éditions Gallimard.

-Borges Jorge Luis : *L'Aleph*, traduit par Roger Caillois et René L.F. Durand, éditions Gallimard, Paris.

1970 : -***Cases d'un échiquier***. -Paris, éditions Gallimard. Réédité chez Gallimard en 1977.

-***L'Ecriture des pierres***. -Genève, collection "Les Sentiers de la Création", éditions Albert Skira. Réédition, Paris, collection "Champs", éditions Flammarion en collaboration avec les éditions Skira, Genève, 1981 (certains de ces chapitres sont repris dans *Pierres suivi d'autres textes*, 1971).

-***Fenosa*** . 10 poèmes de R.Caillois - Paris , éditions F. Mourlot. Réédité dans une édition de luxe tiré à 140 exemplaires avec 20 lithographies originales de Apel les Fenosa, éditions F.Mourlot, Paris, 1972.

1971 : -***Pierres suivi d'autres textes***. -Paris, collection "Poésie", éditions Gallimard.

-Furhange Maguy : *Carzou , graveur et lithographe*. Préface de R. Caillois, -Nice, éditions d'Art de Francony.

1972 : -***Discours de réception de Roger Caillois à l'Académie française et réponse de René Huyghe***. -Paris, éditions Gallimard.

-***75 ème anniversaire de l'Académie brésilienne des lettres*** : discours prononcés à Rio de Janeiro le 20 août 1972 par Elmano Cardim et Roger Caillois. Publié par l'Institut de France, Paris, Académie Française.

-Mérimée Paul : *Contes étranges*, introduction de Roger Caillois, Paris, éditions Vialetay.

1973 : -***La Dissymétrie***. - Paris, éditions Gallimard (Repris dans *Cohérences Aventureuses*, 1976).

-***La Pieuvre***, essai sur la logique de l'imaginaire. Editions de La Table Ronde, Paris.

-*Mélanges africains*, préface de Roger Caillois, sous la direction de Thomas Melone, éditions Pédagogiques Afrique-contact,Yaoundé.

1974 : -***Approches de l'imaginaire***. -Paris, éditions Gallimard. Réédité collection "Bibliothèque des Sciences humaines", éditions Gallimard, Paris, 1990.

-***Un mannequin sur le trottoir***. - Remarques au pinceau par Pierre Alechinsky- Paris, édition Yves Rivière (Repris dans *La lumière des songes*, 1984).

-***Discours de réception de Mr Claude Lévi-Strauss à l'Académie française et réponse de Mr Roger Caillois, le 27 juin 1974***, éditions de l'Institut de France, *Publications divers de l'année* 1974.

-*Milshtein graveur*. Introduction de Roger Caillois. Editions du Musée de Poche.

-*L'Encyclopédie de la nature*, publié par Pino Agostini, préface de Roger Caillois, sous la direction de Sandro Ruffo, éditions Laffont, Paris.

1975 : -***Malversations***. - Paris, éditions André de Rache . Les trente-quatre premiers exemplaires sont accompagnés chacun de quatre empreintes gravées, imprimées et rehaussées à la main par Carréga, une cinquième empreinte illustrant la couverture. Réédité par les éditions Fata Morgana, St-Clément-la-Rivière, 1993 (trois de ces quatre chapitres sont repris dans *Pierres réfléchies*, 1975, seul le chapître *Invention des médailles naturelles* est inédit).

-***Pierres réfléchies***. -Paris, éditions Gallimard (le chapitre II est repris dans *Malversations*, 1975). Edition de luxe tiréé à 150 exemplaires, illustrée par des eaux-fortes de Raoul Ubac, Paris, édition Maeght, 1975.

-***Randonnées***. Illustré par Zao Wou-Ki. Editions Yves Rivière, Paris. Réédité, Montpellier, éditions Fata Morgana, 1986.

-***Cybelle***. - Extraits de *Pierres* et de *L' Ecriture des Pierres*, illustrés par 12 Eaux-Fortes de Kristina Vell. Paris, éditions de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs.

-***Aveu du nocturne***. Illustré par A. Goezu. Paris, éditions d'Art Agori.

-***Obliques*** précédé de ***Images, images...*** -Paris, éditions Stock. Réédition, Paris, NRF, éditions Gallimard, 1987.

-*Nykta*, textes de Claire Laffay, Dominique Autié, Peter Handke et C. Hugues; avant-propos de Roger Caillois, éditions d'Agorie, Paris.

1976 : -***A la gloire de l'image***. Avec quinze lithographies de Zao Wou-Ki. -Barcelone, éditions Poligrafa, édition de luxe tiré à 150 exemplaires. Réédité en 1977 suivi d'*Art poétique*.

-***Cohérences aventureuses*** : *Esthétique généralisée - Au coeur du fantastique - La Dissymétrie*. -Editions Gallimard, collection "Idées", Paris.

1977 : -***Petit guide du XVe arrondissement à l'usage des fantômes***. Font-froide le Haut, éditions Fata Morgana (Repris dans *Apprentis-sages de Paris*, 1984).

-***A la gloire de l'image*** suivi de ***Art poétique***, illustrés par 15 lithographies en couleurs de Zao Wou-ki, éditions Poligrafa, Barcelone.

-Paz Octavio : *La mise au net*, traduit par Roger Caillois, Paris, éditions Gallimard.

1978 : -***Le Fleuve Alphée*** . -Paris, éditions Gallimard. Réédité dans la collection "L'Imaginaire", Paris, éditions Gallimard, 1992.

-***Approches de la poésie***. -Paris, collection "Bibliothèque des Sciences Humaines", éditions Gallimard.

-***Rencontres***. -Paris, collection "Ecriture", éditions P.U.F.

-***Récurrences dérobées. Le Champ des signes***. Aperçu sur l'unité et la continuité du monde physique : intellectuel et imaginaire ou premiers éléments d'une poétique généralisée . Illustré par Estève, Paris, éditions Hermann (Caillois pensa tout d'abord à l'intitulé *Le preneur de rats de Hameln*).

-***Trois Leçons des Ténèbres*** : *D'après Saturne ; Arc-en ciel pour la mélancolie ; La sécheresse* . Illustré par Albuisson, éditions Fata Morgana, Montpellier. Réédité en 1989.

-***Un apprentissage de Paris***. Préface au Guide Bleu de Paris. Paris , éditions Hachette (Repris dans *Apprentissages de Paris*, 1984).

-***Babel*** précédé de ***Vocabulaire esthétique***. -Paris, éditions Galli-mard, collection "Idées".

-*Colloque sur la traduction poétique. Centre Europe-Afrique-Asie (8 et 10.12.1972)*. Postface de Roger Caillois. -Paris, éditions Gallimard.

-Borgès Jorge-Luis : *Treize Poèmes*, illustré par P. Alechinsky, traduction de Roger Caillois, édition Fata Morgana, Montpellier.

1979 : -***Chiffres***. Poèmes de Roger Caillois. Illustré par Shiryu Morita, accompagné de la version japonaise de Yoshi Abe. -Tokyo, The Zauho Press.

-***Brouillon pour une confidence***. Poème de Roger Caillois. Avec un témoignage de A.Goezu et une introduction de Hector Bianciotti. Illustré par une lithographie originale de A. Goezu. -Paris, éditions Gallimard. Tiré à part à 200 exemplaires hors commerce. (le poème de RC est repris dans la NRF, n°320, septembre 1979, pp.19-20 ainsi que dans *Roger Caillois*, éditions de La Différence, collection "Les Cahiers de Chronos", Paris, 1991, pp.13-14, dans ce même receuil, le texte de Bianciotti est repris, pp.179-180.

-Saint-Exupéry : *Courrier du Sud* suivi de *Vol de nuit*, préface de Roger Caillois, éditions Bibliothèque des Chefs-d'Oeuvre, Paris.

1981 : -***Chroniques de Babel***. Paris, éditions Denoël/Gonthier, collection "Bibiothèque Médiations".

-***La Nécessité d'Esprit***. Regroupe des textes parus dans le *Minotaure* N°5 et repris dans *Mesures* , 1936; ainsi que dans le *surréalisme au service de la révolution* n°5; la revue *Documents 34*, juin 1934; et *Recherches philosophiques 1934-1935* : pour les chapitres I.V.VI, les autres sont inédits. Editions Gallimard, Paris.

1982 : -Mizon Luis : *Poème du sud et autres poèmes*, traduit par Roger Caillois (*Terre prochaine* et *L'Arbre*) et Claude Couffon (*Poème du Sud*) , éditions Gallimard, Paris.

1983 : -Borges Jorge Luis : *Fictions*. Préface d'Ibarra; traduction par Roger Caillois, P. Verdevoye et Ibarra.

1984 : -***La Lumière des Songes*** : regroupe *Un mannequin sur le trottoir* (1974) et *Le Rêve de Solange* paru dans *La revue des deux mondes* (1977). Fontfroide-le-Haut, éditions Fata Morgana.

-***Apprentissages de Paris*** : regroupe le *Petit guide du XVè arrondissement à l'usage des fantômes* (1977) suivi de *Un apprentis-*

sage de Paris (1978). Fontfroide-le-Haut, éditions Fata Morgana.

-***Songes de pierre*** : extraits de *Pierres*; illustré par Clayette Pierre, éditions de La Caisse des Dépôts, Paris.

1989 : -***L'Aile Froide*** (1938). Fontfroide-le-Haut, éditions Fata Morgana.

-Borges Jorge Luis : *L'Immortel*, traduction de Roger Caillois, éditions Les Bibliophiles de l'Automobile Club de France, Paris.

1991 : -***Les Démons de Midi*** (1936). Mémoire à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, publié dans la *Revue de l'histoire des religions*, n°115 et n°116 (1936/1937). Fontfroide-le-Haut, éditions Fata Morgana.

-***Le Mythe de la Licorne***. Texte inachevé. Editions Fata Morgana, Montpellier.

-***Images de l'Univers***. Illustré par Bazaine. Regroupe *La rature*, *Yggdrasil stupéfié* et *Images de l'Univers*; ces trois textes, écrits peu de temps avant sa disparition, étaient destinés à compléter les "pierres" déjà parues (*Pierres* , *Ecriture des Pierres* et *Pierres Réfléchies*). A leur suite, il est proposé une partie de la correspondance entre Roger Caillois et Jean Bazaine durant l'année 1978. -Paris, éditions Deyrolle.

1992 : -***Naissance de Lucifer***. Regroupe des textes parus dans les revues *Europe*, n°161, mai 1936; *Verve*, n°1-2-3-4 (1937-1938); *Acéphale* n°3-4, juillet 1937; *Mesures*, n°3, avril 1938; *Les Volontaires* n°5, avril 1939; ainsi que des compte-rendu de lectures parus dans la revue *Inquisitions* n°1, juin 1936; et dans *La Nouvelle Revue française* (1936-1937-1939). -Montpellier, éditions Fata Morgana.

COMPLEMENT DE BIBLIOGRAPHIE

-En ce qui concerne la bibliographie des articles de Roger Caillois, consultez celle établie collectivement par Odile Felgine, Claudine Franck, Marina Galleti, Monique Kuntz, Annamaria Laserra, Claude-Pierre Pérez, Dominique Rabourdin qui se trouve dans *Roger Caillois, la pensée aventurée*, sous la direction de Laurent Jenny, éditions Belin, Paris, 1992, pp.281-302.

-Concernant la télé-filmographie de R. Caillois, Dominique Rabourdin en propose une dans *Roger Caillois*, Editions de La Différence, collection "Les Cahiers de Chronos", Paris, 1991, pp.447-449.

-Au sujet de la participation de Roger Caillois à des émissions de radio ainsi que pour consulter quelques traductions de ses ouvrages (il en existe environ une cinquantaine en plus de douze langues), *L'Univers de Roger Caillois*, catalogue de l'exposition de la bibliothèque municipale de Vichy (31.05-26.06.1975).

-En complément à ses émissions de radio et surtout pour la bibliographie proposée des ouvrages collectifs, des revues et des articles consacrés à la vie et à l'oeuvre de Roger Caillois ainsi que pour les catalogues d'exposition, les correspondances, les discours et les travaux universitaires, *Roger Caillois* par Odile Felgine, éditions Stock, Paris, 1994.

TABLE DES MATIERES

PAGE

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I : LE REFUS DE L'ART 6

A. Repères au sein du surréalisme 6

1. Une adhésion ambiguë 6
2. Jeux surréalistes 7
3. Ecriture automatique 8
4. Pensée automatique 10
5. Poétisation de la science 13
6. Scientificisation de la poésie 14

B. Esthétique 16

1. Art pur et impuretés dans l'art 16
2. Oeuvre d'art et document 19
3. Signes merveilleux 21

C. Divergences et complicités 24

CHAPITRE II : LE DETOUR PAR LE SACRE 30

A. Le Collège de Sociologie 30

B. Art et Sacré 33

1. Totems et tatouages 33
2. Mythes, rites et fêtes 35
3. Les jeux 39
   a. classification des jeux 41
   b. art et jeu 43

PAGE

c. rencontres entre l'art, le jeu et le sacré .. 45
d. jeu et sacré 47
4. La magie 51

CHAPITRE III : LA FELURE DANS LA PARENTHESE 58

A. La fêlure 58

B. Le fantastique 62

1. Le fantastique littéraire 65
2. Le fantastique dans les arts plastiques 69

CHAPITRE IV : RECONNAISSANCE ET DISSYMETRIE 89

A. Approches et regards sur la nature 89

1. Approches de la nature 89
2. Théorie de la génèse des formes 94
3. Beauté et nature 95

B. Rencontres entre la nature et l'art 99

1. Un ordre esthétique autonome 101
2. Liberté et abandon 106
3. L'homme et les pierres 118

C. La dissymétrie créatrice 135

1. Vie et dissymétrie 135
2. La gauche et la droite dans l'univers 141
3. Les sociétés à symétries 144
4. Le mimétisme animal et l'instinct d'abandon 145
5. Art et dissymétrie créatrice 149
6. Symétrie : équilibre et carcan 151

CONCLUSION 155

PAGE

Notes 163

Table des illustrations 200

Bibliographie générale 203

Bibliographie de Roger Caillois 209

Table des Matières 220

PAGE

Notes 163

Table des illustrations 200

Bibliographie générale 203

Bibliographie de Roger Caillois 209

Table des Matières 220