

ROGER CAILLOIS, "BOUSSOLE MENTALE" DU SURREALISME

S'agissant des rapports de Roger Caillois avec le surréalisme, nul n'ignore, désormais, l'épisode des haricots sauteurs du Mexique, qui provoqua sa sortie du groupe, pour n'en plus être qu'un "correspondant", comme on dit à l'Académie française de certains savants étrangers.

Plusieurs versions, divergentes, en ont été données par les intéressés¹. Je n'y reviendrai pas, et je ne chercherai pas à démêler le certain de l'approximatif parmi ces souvenirs contradictoires, sauf à souligner combien l'affaire symbolise à nos yeux, de façon quasi mythique, les trois tendances qui se sont toujours manifestées à l'intérieur du surréalisme, sinon en chaque individu lui-même. Supposons donc qu'ils étaient trois, le 26 décembre 1934, attablés à leur café habituel ou dans l'atelier de Breton, à s'émerveiller de ce qui, pour la génération actuelle est devenu gadget de Pif le chien. Le premier, Roger Caillois, jeune normalien imbu d'une connaissance scientifique toute fraîche acquise, voulait qu'on découpât la graine afin de voir si elle ne contenait pas un insecte capable de la mouvoir ; le second, le psychanalyste Jacques Lacan, disait de n'en rien faire, absolument, puisque seul compte l'étonnement des observateurs ; quant au troisième, le poète André Breton, il tenait à prolonger la rêverie devant ce prodige, jusqu'à en épuiser toutes les ressources, quitte à se livrer, ensuite, à la vérification.

Trois attitudes, trois tendances simultanées de l'esprit humain. Je ne suis pas certain qu'il y ait eu là matière à rupture de part et d'autre. Aussi Breton regretta-t-il ce départ impulsif, certainement "surdéterminé" à ses yeux. Pour sa part, Caillois, s'il a été un critique sévère du surréalisme et s'il a dénoncé ce qu'en 1974 encore, dans ses Approches de l'imaginaire, il nommait "l'équivoque surréaliste", il avoue en avoir conservé une empreinte constante, fût-elle à éclipses. De cela, il s'était déjà ouvert dans son hommage posthume à André Breton, significativement intitulé "Divergences et complicité".

Mais ce que l'on sait moins, dont, me semble-t-il, Caillois ne s'est nullement ouvert dans ses écrits, c'est que son Art poétique de 1958 a d'emblée été l'objet d'une réécriture "au bien", comme aurait dit Isidore Ducasse, de la part d'André Breton et Jean Schuster en juin 1959, dans la revue Bief², ce qui témoigne d'un débat maintenu, indirectement, durant un quart de siècle, entre le poète et le poéticien.

Dans ce trop bref exposé, je ne me propose pas de retracer l'historique exact de relations tumultueuses, comme il y en eut tant à l'intérieur du Mouvement surréaliste, d'énumérer les déclarations collectives, les jeux, auxquels Caillois prit part durant deux années seulement, ni de dépister ces rapports occultes maintenus entre les individus, à travers des circonstances éprouvantes pour tous, mais de situer le débat à son vrai niveau, qui est celui des idées, comme le montre l'apologue initial, en pointant son enjeu capital : la poésie. Pour la clarté de l'exposé, je m'écarterai parfois de l'ordre strictement chronologique en analysant d'abord la contribution de Caillois au surréalisme, puis sa critique des pharisiens, enfin le dialogue d'échos qui s'instaura entre le mythe et cette entreprise collective pour remythifier l'univers.

*

* *

1- Voir : André Breton : "Fronton virage", [préface, datée : Antibes, 12-19 mars 1948, à : Jean Ferry, Une étude sur Raymond Roussel, Arcanes, 1953, pp. 13-14], texte repris dans La Clé des champs, Pauvert, 1967, pp. 222-223 ; Roger Caillois : "Divergences et complicités", La Nouvelle Revue Française, 1967, p. 687 ; Approches de l'imaginaire, Gallimard, 1974, p. 11 ; Rencontres, P.U.F. 1978, p. 291.

2- André Breton et Jean Schuster : "Art poétique", Bief, jonction surréaliste, n° 7, 1er juin 1959, p. . Texte repris en plaquette aux éditions Le Temps qu'il fait, Cognac, 1990, n.p.

Roger Caillois a, comme il en témoigne à deux reprises, été "recruté" en avril 1932 par André Breton, à la suite d'une enquête de Paris-soir sur le goût littéraire des élèves des classes préparatoires aux grandes écoles¹. Peu après, répondant à l'enquête de Minotaure lancée par Eluard et Breton sur "la rencontre capitale de votre vie", il en met en cause aussitôt la formulation et le bien fondé, considérant que le concept de rencontre n'est pas suffisamment élaboré, et que les coïncidences dont on pourrait faire état, pour s'en étonner naïvement, ne sont que la résultante de surdéterminations multiples. "De même, poursuit-il, les quelques recherches positives du surréalisme sont autant de tentatives méthodiques destinées à déceler la trame des surdéterminations lyriques dont la rigoureuse systématisation latente ne permet pas de laisser aux prétendues rencontres la couleur de miracle dont les pare la méconnaissance de leur syntaxe".² C'est dire combien, d'entrée de jeu, il se place sur le terrain de la discussion et de la critique, ce qui n'était pas pour déplaire à ses interlocuteurs dont, par ailleurs, il renforçait les convictions en alléguant le concept freudien de "surdétermination". En effet, son apport au Mouvement, sur le plan théorique, sera une exigence de clarté et de rigueur portant sur la nature du langage poétique, de la surdétermination, de la dialectique de la poésie, puisqu'aussi bien, à cette époque, il s'appuie simultanément sur Marx et Freud, comme font, d'ailleurs, dans le même temps, ses nouveaux compagnons.³ Ses articles, publiés dans l'organe du Mouvement, Le Surréalisme au service de la révolution, comme dans les revues inspirées par celui-ci (Minotaure, Documents 34 ...) sont désormais réunis dans un ouvrage posthume : La Nécessité d'esprit, auquel il tenait assez, en dépit du temps passé et de son évolution personnelle, pour en avoir préparé le tapuscrit intégral.⁴

On ne s'étonnera pas que le futur candidat à l'agrégation de grammaire n'ait pas connaissance du Cours de linguistique générale, de Ferdinand de Saussure, pourtant publié en 1916, lorsqu'il médite sur la nature du langage poétique. Cet ouvrage, on le sait, n'exercera une influence déterminante, en France, qu'une cinquantaine d'années après. Pourtant, la démarche de Caillois se peut décrire en termes saussuriens de dénotation et de connotation. De fait, il adhère plutôt à l'analyse exposée par Tristan Tzara dans son "Essai sur la situation de la poésie".⁵ Pour lui, le concept, qu'il désigne du terme, fort ambigu, d'idéogramme lyrique, "araignée", par exemple, a un contenu manifeste : l'animal aux pattes grêles qui tisse sa toile; et un contenu latent : l'ensemble des représentations, individuelles ou collectives, associées à l'araignée. Or, ces représentations sont doublement déterminées, par les idées sociales d'abord, véhiculées à l'état de veille ; ensuite par les rêves, les hallucinations, la folie, provenant du sommeil de la raison. L'état de veille conjugué au sommeil produit la pensée automatique. Celle-ci fournit des images, des "idéogrammes lyriques", auxquels tous les lecteurs sont sensibles parce qu'ils reposent sur un certain nombre d'archétypes, communs à tous les individus, dans toutes les sociétés. Davantage, l'auteur postule une continuité de l'homme à l'univers, sur laquelle je reviendrai, qui ferait que le lyrisme n'est pas subjectif mais, bel et bien objectif, comme dans Les Chants de Maldoror : "C'est un homme ou une

¹- Voir : Roger Caillois : "Intervention surréaliste", Cases d'un échiquier, Gallimard, 1970, p. 209, et le numéro consacré à Roger Caillois des Cahiers pour un temps, Centre Pompidou, Pandora, pp. 18 et 182.

²- Roger Caillois : réponse à l'enquête sur la rencontre, Minotaure, n°3-4, 1933, p.105. Repris dans Approches de l'imaginaire, Gallimard, 1974, p. 12. Dans la suite de cet article, nous renvoyons à cet ouvrage par le sigle AI suivi de la pagination en chiffres arabes.

³- On peut même parler, en cette période, d'une conjonction des deux théories dans le Mouvement. Voir à ce sujet mon étude : "Le Freud-marxisme des surréalistes", Méluquine XIII, 1991, p.

⁴- Voir : Roger Caillois : La Nécessité d'esprit, Gallimard, 1981, 192 p. Ouvrage auquel je me réfère, par la suite, sous le sigle NE.

⁵- Voir : Tristan Tzara : "Essai sur la situation de la poésie", Le Surréalisme Au Service De La Révolution, n° 4, [décembre 1931], pp. 15-23, complété par deux notes dans le n° 5, [15 mai 1933], pp. 38-41 ; repris dans ses Oeuvres complètes, Flammarion, t. V, 1982, pp. 7-31.

Pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant".⁶ On reconnaît là, à quelques variantes près, la distinction qu'opère Tzara, s'aidant de C.-G. Jung, entre le penser dirigé et le penser non-dirigé, la poésie-moyen d'expression et la poésie-activité de l'esprit, leur résolution dialectique devant produire, dans le devenir révolutionnaire, la poésie-connaissance.

Mais avant d'en venir à ce stade utopique, la méthode scientifique, convenablement dirigée, doit expliquer pourquoi un poème, expression personnelle du sentiment, peut être accessible à tous. C'est là l'objet des "surdéterminations" dont Caillois étudie les mécanismes, considérant que la psychologie classique manque à expliquer l'association des idées.

Partant de l'analyse d'un rêve personnel, de l'interprétation paranoïa-critique de L'Angélus de Millet par Salvador Dalí⁷, de l'essai de "mysticisme rationnel" d'August Strindberg dans Inferno (1896)⁸, il pose que les idéogrammes lyriques formulés en état de veille relèvent des mêmes phénomènes que le rêve, pour lequel Freud parle d'image surdéterminée et qu'il résume en termes de condensation et de déplacement. Caillois en déduit "qu'il exist[e] des idéogrammes objectifs et que la surdétermination jou[e] aussi bien dans le monde physique que dans le monde psychique" (NE 38). En d'autres termes, il postule une poétique généralisée, soumise au double principe d'analogie et de continuité. Il opère la démonstration dans le monde psychique sur une série d'associations personnelles⁹, puis dans le monde physique sur un animal, la mante religieuse¹¹. Le premier exemple lui permet de déceler une série d'éléments principaux, dont l'ordre ne peut être déterminé que par une série d'éléments secondaires, occultes, de nature lyrique. Ceci le conduit à poser la règle du déterminisme conjugué (NE 55), l'un qui propose, l'autre qui dispose (NE 56). Ainsi, parmi la multiplicité des chaînes associatives possibles dans l'état de rêverie qu'il décrit, il reconnaît trois thèmes interdépendants : le pessimisme, la femme fatale, la souveraine cruelle. Or ce sont des thèmes semblables que l'on retrouve à propos de la mante religieuse, "foyer naturel de surdéterminations" qui suscite les mêmes représentations d'amour et de mort chez Eluard et Breton, les deux animateurs de la revue Minotaure où ces lignes sont publiées. Ou encore dans deux vers de Ralentir travaux, recueil collectif d'Eluard, Breton et Char :

Celles qui dans l'amour entendent le vent passer dans les peupliers

Celles qui dans la haine sont plus élancées que les mantes religieuses

Les associations que ces vers lui inspirent sont absolument semblables à celles que l'auteur, André Breton, interrogé par ses soins, lui confie. Cela revient à dire que les "idéogrammes lyriques" contiennent les mêmes éléments associatifs, des "mythèmes" identiques, pour parler comme Claude Lévi-Strauss, rendant la poésie communicable et non plus affaire strictement individuelle.

On observera que, ce faisant, Caillois ne fait que prolonger, à sa manière, les considérations d'André Breton pour qui le monde extérieur et le monde intérieur sont reliés par un tissu capillaire¹⁰, et celles de Tristan Tzara dont le "rêve expérimental" qu'est Grains et

⁶- Lautréamont : Les Chants de Maldoror (1869), Librairie José Corti, 1961, p. 250.

⁷- Voir : Salvador Dalí : "Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste", Minotaure, n° 1, 1933, repris dans Oui 2, Denoël, "Médiations", 1971, p. 7.

⁸- Caillois cite les extraits les plus significatifs d'Inferno en appendice à La Nécessité d'esprit. Mais la note en question devait paraître dans la première livraison de la revue Inquisitions, en 1936, précédée d'un paragraphe soulignant l'intérêt, pour la science, de reprendre l'investigation de cas limites comme ceux qu'expose Strindberg (voir ce texte dans : Du surréalisme au Front Populaire : Inquisitions, fac-similé de la revue augmenté de documents inédits, présenté par Henri Béhar, Editions du C.N.R.S., 1990, pp. 129-132.

⁹- L'article "Analyse et commentaire d'un exemple d'association libre d'idées" a d'abord paru dans les Recherches philosophiques IV, 1934-1935, pp. 321-336.

¹⁰- "Il m'a paru et il me paraît encore, c'est même tout ce dont ce livre fait foi, qu'en examinant de près le contenu de l'activité la plus irréfléchie de l'esprit, si l'on passe outre à l'extraordinaire et peu rassurant bouillonnement qui se produit à la surface, il est possible de mettre au jour un tissu capillaire dans l'ignorance duquel on s'ingénierait en vain à vouloir se figurer la circulation mentale. Le rôle de ce tissu est, on l'a vu, d'assurer l'échange constant qui doit se produire dans la pensée entre le monde extérieur et le monde intérieur, échange qui nécessite

issues procède de la même méthode¹¹. Dès lors, assuré d'être dans le droit fil du surréalisme, et de pouvoir contribuer à son expansion dans le domaine scientifique, Caillois propose de rompre avec le nominalisme absolu que revendiquait naguère l'Aragon du Traité du style, dont procède encore l'écriture automatique telle que la définit Breton dans le premier Manifeste du surréalisme, pour lui substituer la "pensée automatique". Celle-ci n'est plus tributaire du seul langage. C'est "la suite des associations spontanées de représentations ou d'idées évoquées en vertu du déterminisme lyrique des idéogrammes et en dehors de toute sollicitation extérieure venue soit des exigences théoriques de la pensée conceptuelle soit des exigences utilitaires du comportement pratique, en dehors par conséquent de toute activité finale consciente" (NE 48-49). L'exemple qu'il en donne, à partir des motifs que lui suggère la vision de la lettre M sur une pancarte, à un moment de désœuvrement, se rapproche singulièrement des visions hypnagogiques enregistrées par Tristan Tzara dans ses Grains et issues. Il se réfère lui-même à cet auteur, en identifiant la distinction proposée par Ribot entre "diffluent" et "plastique" à celle de Jung entre "pensée dirigée" et "non dirigée"(NE 49). A ses yeux, une telle pensée, qu'il n'hésite pas à qualifier de "lyrique", doit pouvoir systématiser l'univers objectif, sans quoi elle n'offre aucun intérêt. C'est donc sa valeur synthétique qu'il explore, à l'instar de la psychanalyse pour le rêve. En éprouver la nécessité, la systématisation, la détermination, comme il le fait dans un article d'intervention surréaliste de la revue belge Documents 34, c'est aussi, d'une autre manière, approfondir la connaissance humaine et, finalement, mieux mesurer notre liberté d'esprit. En conclusion de ces réflexions à la lumière du surréalisme, il en vient à démontrer "le rigoureux déterminisme de l'imagination affective" (NE 154). Ce qui est un curieux retournement dialectique, à la manière d'Isidore Ducasse, et ce qui, en bonne logique, devrait le conduire à s'expliquer avec ses anciens compagnons qui, tout en approuvant sa démarche, ne sont pas (encore) parvenus aux mêmes conclusions.

*

* *

C'est alors qu'il entreprend sa lutte contre les pharisiens, persuadé qu'il peut encore les convaincre. Il dénonce ce que, parodiant l'un de ses essais sur la poésie, j'appellerai "l'imposture surréaliste". Fondée, lui semble-t-il, sur l'attachement de ses sectateurs à la littérature, avec laquelle ils prétendaient rompre, comme avait fait Lautréamont dans ses Chants de Maldoror. "Il ne semble pas pourtant qu'il ait été suivi bien loin dans cette voie par les hommes de Lettres qui l'ont depuis admiré si bruyamment, tout en conservant de leurs personnes et de leur fonction une idée plus aimable et plus respectueuse" déclare-t-il en 1946, dans une préface aux oeuvres complètes de ce météore.¹²

Le Mouvement surréaliste s'est triplement fourvoyé, dès l'origine, avec l'écriture automatique, l'image arbitraire, la réhabilitation de l'inspiration.

Dès avant sa rupture, Caillois reprochait à Breton de considérer le problème du langage comme résolu, ou plutôt de confondre le langage et la pensée en leur supposant une adéquation parfaite, ce que l'introspection et, plus encore, la psychanalyse ont rendu insoutenable, disait-il (NR 47) avant d'apprendre de la bouche de Lacan que l'inconscient est structuré comme un langage. En 1946, il se montrera encore plus sévère en dénonçant certains abus des lettres contemporaines : "Tel prophète affirmait fournir la recette du génie, et c'était qu'on laissât courir la main sur le papier, sans la guider le moins du monde, en l'obligeant à repartir si elle s'arrêtait. On prétendait aussi que, des profondeurs mystérieuses où la

l'interprétation continue de l'activité de veille et de l'activité de sommeil". André Breton, Les Vases communicants (1932), Gallimard, "Idées", p. 161.

¹¹- Voir : Tristan Tzara : Grains et issues, Denoël et Steele, 1935, 320 p. Texte repris dans les Oeuvres complètes, Flammarion, t. 3, 1979, et dans la collection Garnier-Flammarion. Le premier chapitre a paru dans l'ultime livraison du SASDLR, en mai 1933.

¹²- Préface à Lautréamont : Oeuvres complètes, Librairie José Corti, 1961, p. 94.

conscience n'atteint pas, surgiraient aussitôt, tout armés, des chefs d'oeuvre immortels..."¹³ Ce qu'il reproche à ces écrivains dévoyés, c'est d'avoir abandonné la raison et la volonté, ces deux piliers de l'humanité, au profit d'une dérive subjective.

L'image surréaliste en est la preuve caractéristique. D'une part, Breton réduit toute la poésie à l'image, ce qui est déjà la priver d'une bonne partie de ses constituants propres. D'autre part, il ne se contente pas de reprendre la définition de Reverdy, selon qui "L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte -- plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique"¹⁴; il la corrige, dans le sens de l'arbitraire absolu. "La rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie" devient, par suite d'un contresens sur la poétique narquoise de Lautréamont, le paradigme de la poésie surréaliste. Plus, lâchant la proie pour l'ombre, le surréalisme préconise la panique de l'esprit (AP 69). Et, paradoxalement, alors qu'il voulait une poésie par tous et pour tous, il aboutit à une oeuvre élitiste, même s'il faut convenir que, plongeant au fond du gouffre, il y a trouvé du nouveau. "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" (AP 60). En somme, Caillois ne cesse de plaider pour la justesse de l'image, c'est-à-dire sa cohérence interne, son rapport précis avec le monde objectif, sa clarté, son efficacité pour le lecteur. Ceci suppose, on l'a vu, l'existence de schèmes dynamiques communs, un système déterminé et même surdéterminé.

Ultime imposture : à l'instar des Romantiques, le surréalisme se fonde sur l'inspiration. Pour les surréalistes, le langage poétique serait comme un fleuve souterrain qu'ils se donnent pour mission de ramener au jour. Il suffit de savoir entendre sa rumeur, de se placer dans les conditions particulières d'écoute. D'ailleurs, ce fleuve est en chacun de nous, c'est le discours de notre moi profond. Aragon explique : "Le surréalisme est l'inspiration reconnue, acceptée et pratiquée. Non plus comme une visitation inexplicable, mais comme une faculté qui s'exerce. Normalement limitée par la fatigue. D'une ampleur variable suivant les forces individuelles. Et dont les résultats sont d'un intérêt inégal..."¹⁵

Breton, de son côté, cherche à déterminer l'origine de cette voix qui s'exprime en nous et il recommande l'étude du mécanisme de l'inspiration, dès lors qu'on cesse de la tenir pour une chose sacrée : "Nous la reconnaissons sans peine à cette prise de possession totale de notre esprit qui, de loin en loin, empêche que pour tout problème posé nous soyons le jouet d'une solution rationnelle plutôt que d'une autre solution rationnelle, à cette sorte de court-circuit qu'elle provoque entre une idée donnée et sa répondante (écrite par exemple)..."¹⁶

Philippe Soupault, dont on sait l'extraordinaire spontanéité, distingue deux façons d'écrire le poème. La première lui est "dictée" : "Je veux dire par là qu'à la suite d'un choc quelconque, je sens se former en moi une sorte de nébuleuse : j'entends des mots, je vois naître des vers ainsi que des rythmes...". La seconde procède d'une sorte de nécessité intérieure; il éprouve un vertige, un vide. Il s'empare alors d'une feuille de papier et la couvre de mots, sans idée préconçue.

Comme on le voit, ces deux états ne sont pas opposés, ils procèdent d'un même besoin, d'un même investissement intermittent. Mais cela ne suffit pas à transformer le poète en machine à écrire perpétuelle. Artaud affirme : "Un homme se possède par éclaircies, et même quand il se possède, il ne s'atteint pas tout à fait. Je me rends parfaitement compte des arrêts et

¹³- Roger Caillois: "Des excès de la littérature", Les Cahiers de la pléiade, n° 1, avril 1946, p. 127. Propos semblables dans Les Impostures de la poésie (1944), repris dans AP 35.

¹⁴- Pierre Reverdy : "L'image", Nord-Sud n° 3, mars 1918, repris dans Nord-Sud, Flammarion, 1975, pp. 73-75.

¹⁵- Aragon : Traité du style (1928), Gallimard, "L'imaginaire", 1980, p. 187.

¹⁶- André Breton : "Second Manifeste du surréalisme", dans les Manifestes, Gallimard, "Idées", p. 119.

des saccades de mes poèmes, saccades qui touchent à l'essence même de l'inspiration et qui proviennent de mon indélébile impuissance à me concentrer sur un objet..."¹⁷

On est loin de la facilité. Déconcentration du sujet, volonté de trop embrasser d'un même mouvement, les obstacles sont nombreux et il n'est pas certain que l'individu en proie à ce type d'inspiration se retrouve, à la fin, plus uni, plus en accord avec lui-même. Il convient donc de poursuivre la quête, pour percer le secret du langage.

Lorsque Rimbaud déclare : "C'est oracle ce que je dis", Caillois s'esclaffe : le poète se vante, il se prend pour ce qu'il n'est pas, un voyant, un prophète, un mage. C'est le délire de la Pythie. "On s'accorde à dénoncer trop de crédulité dans la foi des anciens qu'un dieu suscitait l'enthousiasme des poètes, mais y en a-t-il moins à concevoir qu'une puissance aveugle, ensevelie au fond de l'homme dans un enfer de ténèbres, y compose des oracles qui dévoilent à l'intelligence stupéfaite les secrets de l'univers et de la destinée ?" (AP 36), interroge-t-il, sceptique face à la trop grande confiance que les surréalistes placent dans leur inconscient. Car tous les moyens pour le faire se prononcer, en bonne orthodoxie freudienne, ne sont qu'anamnèse, restitution d'un passé enfoui, et non découverte, explication du monde à venir : "Le poète est-il surpris d'une image, d'une strophe, qu'un souffle étranger paraît lui apporter sans cause et que ses recherches eussent été, croit-il, incapables d'obtenir ? C'est qu'il ne réfléchit pas qu'il doit à son application de naguère le miracle d'aujourd'hui. Il ne voit aucun lien entre tant de peines et tant d'aisance, qui pourtant lui naquit d'un travail insensible que le sommeil lui-même n'interrompt pas" (AP 37). Davantage, si l'on en croit l'exemple d'Hugo à Guernesey, de William Blake, de Swedenborg et de tant d'autres contemporains, la bouche d'ombre parle à chacun "avec une parfaite docilité le langage de son temps, de son école, de ses préjugés" (AP 135).

Au vrai, le poète doit choisir : s'il est l'interprète neutre de l'inspiration, c'est-à-dire de quelque chose qui, à travers lui s'exprime, il doit s'interdire tout travail du texte, toute mise en forme, et donc se satisfaire de la prose (AP 104). Ou bien il prend en compte l'autre part de la poésie, qui est rythme, nombre, harmonie, élaboration du vers, et dans ce cas l'inspiration n'est pas pour grand chose dans l'affaire.

En somme, les surréalistes sont de piètres disciples de Lautréamont et de Rimbaud : ils n'ont pas su imiter leur silence, faisant "retentir l'univers du bruit de récriminations fanfaronnes"¹⁸. On sent combien il leur préfère l'obscur grandeur d'un Vigny...

*

* *

Pourtant, les choses seraient trop simples si on s'en tenait à ces Destinées là. De même que Breton, interrogé au soir de son existence, déclare avoir été sensible depuis l'adolescence à certaines images audacieuses de "La Mort du loup" et s'être laissé subjugué par "La Maison du berger" et le sens distant et tragique de la vie qu'enseigne Stello¹⁹, de même Caillois n'a cessé de discuter avec Breton (ou ses disciples) à distance et par livres interposés sur des sujets qui leur tenaient par trop à coeur : l'imaginaire, le poétique, les universaux de la connaissance.

Dès son Procès intellectuel de l'art (1935), Caillois somme les surréalistes de mettre un terme à la littérature pour s'intéresser sérieusement à l'imagination (AI 54), doutant que la poésie soit une technique valable d'exploration de l'inconscient. Sensible aux rêves, qu'il note lui-même et dont il tente d'analyser les enchaînements, il critique l'usage qui en est fait dans La Révolution surréaliste, où ils apparaissent comme des poèmes. Non seulement il lui semble impossible de fixer les songes : "Rien ne se prête moins à l'ordonnance que les paroxysmes. On ne doit pas attendre de l'éclair une clarté qui permette la contemplation" (AP 30) ; mais

¹⁷- Antonin Artaud : Lettre à Jacques Rivière, 25 mai 1924.

¹⁸- Roger Caillois : Préface à Lautréamont, Oeuvres complètes, op. cit. p. 106.

¹⁹- Voir : Henri Béhar : André Breton le grand indésirable, Calmann-Lévy, 1990, p. 25.

encore l'idée que l'on puisse croire à l'exactitude d'un récit de rêve lui semble une imposture manifeste. "Déjà pour raconter ses songes, il faut être éveillé" (AP 33). Quant à l'étude du rêve, elle est antinomique de son objet. Il revient sur ce propos en 1956, dans son essai L'Incertitude qui vient des rêves, considérant que tous les récits de rêve lus dans cette revue "sont assurément propres à déconcerter, mais ils ne donnent nullement l'impression d'être des rêves, parce qu'ils écartent de parti pris la vraisemblance..."²⁰. Et d'élaborer à son tour une rhétorique du récit de rêve, apte à désorienter le lecteur et à lui faire percevoir, a posteriori, l'énigme à déchiffrer, comme dans l'oeuvre de Kafka.

Autrement dit, c'est toujours le même débat qui se poursuit entre eux depuis plus de vingt ans sur la nécessité, la justesse de l'image ou son arbitraire absolu...

En revanche, c'est Breton lui-même qui prend Caillois à témoin lorsque, sans doute victime de quelque maléfice, il peine à la préparation d'un ouvrage sur L'Art magique, qu'on vient de rééditer luxueusement.²¹ Avec la lucidité que l'enquêteur lui supposait, Caillois dénonce l'ambiguïté du concept d'art magique, pris en un premier sens comme action sur quelqu'un, et par métaphore comme suscitant l'enchantement. Les exemples soumis à sa sagacité lui paraissent relever d'une confusion du même ordre. Pour lui, un masque traditionnel africain n'est artistique que s'il est désaffecté de sa fonction primitive. Inversement, un objet magique (à supposer qu'il en existe réellement) est rarement artistique. La magie n'a pas besoin de l'art pour être efficace, l'art ne nécessite aucun pouvoir magique pour agir sur l'amateur. Voilà une réponse formellement impeccable, qui ne pouvait aider Breton dans la difficulté où il se débattait.

On conçoit que tant de mesure, tant de logique, aient pu provoquer un sentiment d'irritation chez qui tentait d'explorer un domaine complexe, particulièrement insondable, qui lui tenait à coeur depuis, pratiquement, le premier Manifeste du surréalisme. Il suffit que Caillois fit paraître son Art poétique, résumant les réflexions de toute sa vie, pour que, renouvelant un acte de sa jeunesse autrefois opéré avec la complicité de Paul Eluard, à l'encontre de Valéry, Breton se livrât, en compagnie de Jean Schuster, à un retournement de sa poétique, en bonne et due forme. Mais, je l'ai jadis montré à propos des Notes sur la poésie d'Eluard et Breton²², le jeu serait trop simple s'il suffisait de mettre au positif cette "confession négative". En effet, l'opération peut porter sur le thème ou le prédicat, ou les deux ensemble. Elle comprend aussi des adjonctions-suppressions ou des modifications par substitution. Le tout produit un texte qui n'est pas exactement l'inverse du texte cible, mais autre chose, non moins signifiant et personnel. Ainsi, en prologue, Caillois indique : "le poète se disculpe devant un juge idéal", à quoi les surréalistes rétorquent : "mais le poète n'a à se disculper devant aucun juge". Lorsque le poète anonyme de Caillois affirme : "J'ai observé le même respect dans l'atelier de l'artisan", ses contradicteurs répliquent : "Je n'ai pas observé le même irrespect dans l'atelier de l'artisan". La double négation ferait croire qu'ils disent la même chose, mais, à la différence des mathématiques, le jeu des mots laisse une part d'incertitude. De fait, la négation est sémantiquement totale lorsque Caillois écrivant "Je n'ai pas prétendu exprimer l'inexprimable", il se voit répondre : "J'ai exprimé ce qu'on tenait, avant moi, pour inexprimable". Afin de ne point vous lasser par cette grammaire de la réécriture, je citerai un seul exemple de substitution. L'avant-dernier article de la contrition déclare : "A toute joie j'ai donné sa gloire, à toute vérité son évidence, à toute tristesse sa fécondité", ce que les deux compères simplifient en cette belle formule, rajeunissant un banal cliché : "A toute vérité j'ai donné son puits".

²⁰- Roger Caillois : L'Incertitude qui vient des rêves, Gallimard, 1956, p. 138.

²¹- André Breton avec le concours de Gérard Legrand : L'Art magique, Club français du livre, 1957, 237 p. réédité par Adam Biro et Phébus, 1991, 358 p. ill.

²²- Voir : Henri Béhar : "Le pagure de la modernité", Cahiers du XX^e siècle, n° 5, 1976, repris dans Littéruptures, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, p. 183-204.

Le jeu, on l'aura compris, n'est pas innocent. Tandis que Caillois cherche à intégrer, dans un nouvel art poétique, l'expérience issue des surréalistes aussi bien que de leurs contemporains, et qu'il tente de définir une voie médiane, entre le paroxysme surréaliste et la poésie pure d'ascendance mallarméenne, alliant le travail à la trouvaille, Breton et son jeune compagnon lui opposent une fin de non recevoir, proclamant à nouveau les vertus du scandale, du hasard, du rêve, de la coïncidence²³, le pouvoir des mots, l'arbitraire de l'imagination, le refus du travail poétique. Néanmoins, tous sont d'accord pour considérer que la poésie "est destinée à l'éloge, non au dénigrement" (AP 154) ou, pour le dire avec les mots d'André Breton, qu'elle est marquée d'un signe ascendant.

Au vrai, cette divergence sur la conception de la poésie est fort ancienne. Elle me semble même consubstantielle au surréalisme qui, d'une part, se livre aux expériences les plus abyssales et, d'autre part, entend bien les soumettre à l'analyse, afin d'élargir la connaissance.²⁴ Or Caillois a passé sa vie à rechercher le système du monde, à en repérer les invariants, ce qu'en termes de philosophie scolastique on nommerait les universaux, étant entendu qu'ils opèrent dans les créations de l'homme comme dans la nature. A cet égard, la confrontation de deux essais, aux deux extrêmes de son aventure intellectuelle, me semble des plus éloquentes.

Au début de 1936, il constitue, essentiellement avec Tzara et Monnerot, le Groupe d'études pour la phénoménologie humaine, devant lequel il prononce un exposé intitulé : "Pour une orthodoxie militante"²⁵, où, contestant à la fois le rationalisme étroit des philosophes et le flou artistique des surréalistes qui prétendaient parvenir à la libération de l'esprit, il préconise une méthode de généralisation, intégrant l'imagination et l'affectivité dans l'analyse scientifique, étendue à tous les domaines de l'affectivité humaine. Au demeurant, il formule, à sa manière, ce que Bachelard, dans l'article inaugural de la même revue, Inquisitions, appelle le "surrationalisme". Au cours de la discussion devant le Groupe, le 8 janvier 1936, il définit ainsi le terme "orthodoxie", qui n'est pas sans soulever des réserves de la part de ses auditeurs : "une connaissance qui engage l'affectivité en même temps que l'intelligence, une connaissance consciente du fait qu'elle constitue une doctrine et peut déterminer l'action ; assez sûre d'elle-même, par surcroît, et de sa valeur sur tous les plans, pour être liée indissolublement au désir de s'imposer [...]" (I, 66). Pour lui, la "systématisation" est bien un mode de penser capable de faire céder les cadres de la raison pour la mettre à l'épreuve des réalités. C'est au cours du même débat qu'il ébauche d'ailleurs une critique du marxisme et de la psychanalyse en tant que sciences infaillibles.

Il retrace la cohérence de son parcours, dans la conclusion de son Approche de l'imaginaire. Partant de l'idée, comme autrefois Tristan Tzara, que la poésie est une activité de l'esprit et pas seulement un genre littéraire, il en est venu à ambitionner une poétique généralisée, concernant l'ensemble du monde, comme le laissait entendre le sous titre de son essai sur "La Nécessité d'esprit ou la continuité de l'Univers". D'où ses études sur la mante religieuse, les masques, les éléments fantastiques, lui permettant d'approcher une esthétique généralisée où l'accent est mis sur la rupture, la dissymétrie, autant que sur la continuité; la redondance ou la récurrence. De là son ultime définition de l'image : "Elle suppose également une identité occultée et une disparité apparente qui rend le rapprochement des deux termes de la métaphore imprévu, sinon scandaleux. En même temps, elle en révèle la connivence

²³- Cf. André Breton : "Je chante la lumière unique de la coïncidence", Clair de terre, Poésie/Gallimard, 1966, p. 170.

²⁴- Voir cette observation capitale d'André Breton dans le premier Manifeste (1924) : "Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison." Manifestes du surréalisme, Gallimard, coll. Idées, 1963, p. 19.

²⁵- Voir Inquisitions, pp. 6-14, réédition signalée note 9. Le texte de l'article est repris intégralement en conclusion de : Le Mythe et l'homme (1938), Gallimard, "Folio/Essais", 1987, pp. 177-188.

cachée, qui la justifie et qui l'exalte, jusqu'à en faire un des signes multiples et conjugués de la cohérence du monde" (AP 252).

Autre point de controverse, prolongé bien après la guerre. Il a trait à la notion baudelairienne de correspondances (via Swedenborg) ou, plus précisément, d'universelle analogie. On sait que Breton y voyait un moyen de renouer les contacts primordiaux avec l'univers, et que le groupe en avait conçu la pratique au moyen du jeu de "L'Un dans l'autre"²⁶. Tandis que Breton affirme que tout objet peut être comparé à un autre, Caillois, s'appuyant sur l'analyse des énigmes de la tradition islandaise, considère que l'imagination ne peut jeter un pont qu'entre deux éléments pour le moins homologues, sinon identiques. Par quoi nous retrouvons l'universelle analogie postulée par les surréalistes et leurs ancêtres, l'unité du macrocosme et du microcosme dont Caillois s'est évertué à trouver la grammaire, la morphologie et la syntaxe.

*

* *

Au terme de cette rapide confrontation, on aura compris que, pour brève qu'elle fût, l'adhésion de Roger Caillois au surréalisme laissa en lui des traces profondes. Elle le conduisit à développer une poétique générale de la matière, au point qu'il en vint à se persuader que les lois qu'il découvrait à l'observation des animaux et des pierres étaient purement objectives, alors qu'elles ne portaient que sur le regard que les hommes leur accordent. Le poéticien était un mythologue et ne s'intéressait qu'aux représentations collectives.

Plus proche de Tzara que de Breton, dans les années trente, son parcours est étrangement parallèle à celui de l'auteur d'Arcane 17. Ce dernier déclarait : "Il y a trop de Nord en moi pour que je sois l'homme de la pleine adhésion". Orfèvre en la matière, il qualifiait son jeune correspondant de "boussole mentale" du surréalisme, attendant de lui qu'il ne cesse d'indiquer la voie de rectitude.²⁷

Comme lui subjugué par la psychanalyse et le marxisme, Caillois en devint l'un des critiques les plus aigus. A son instar, l'imaginaire devient sa préoccupation majeure. Une de ses dernières notes fait étrangement écho à l'apologue initial des haricots sauteurs. Après avoir étudié la légende du Preneur de rats de Hameln, il explique comment il a demandé à plusieurs personnes comment se terminait le conte avant d'aller vérifier par lui-même, "tant je souhaitais, dit-il, constater comment opérait l'imagination laissée à elle-même".²⁸ N'est-ce pas la démarche que Breton préconisait bien des années auparavant ?

Henri BEHAR

²⁶- Ce jeu a été commenté par Breton dans Médium, nouv. série, n° 2, février 1954, p. 17. Repris dans Perspective cavalière, Gallimard, 1970.

²⁷- Texte de la dédicace de Qu'est-ce que le surréalisme, Bruxelles, R. Henriquez, 1934 : "A Roger Caillois, la boussole mentale, de tout coeur. André Breton." reproduite dans le catalogue de l'exposition à la Bibliothèque municipale de Vichy, 31 mai-26 juin 1975 : L'Univers de Rogrer Caillois, p. 29.

²⁸- Roger Caillois : Le Champ des signes, Hermann, 1978, p.89.