



HAL
open science

L'auteur et ses possibles

Guillaume Bridet

► **To cite this version:**

Guillaume Bridet. L'auteur et ses possibles. Littérature, 2013, Roger Caillois, 170 (2), <http://www.cairn.info/revue-litterature-2013-2-page-82.htm>. 10.3917/litt.170.0082 . hal-01497121

HAL Id: hal-01497121

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-01497121v1>

Submitted on 31 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'auteur et ses possibles

On n'a pas coutume de rapprocher Caillois du courant structuraliste. L'auteur appartiendrait à une autre histoire, celle du surréalisme dont, par-delà sa rupture avec Breton en 1934, il serait resté un épigone tardif jusqu'à sa mort en 1978. Caillois surréaliste, mais aussi structuraliste à sa manière ? Né en 1913, il appartient à peu de chose près à la même génération que Lévi-Strauss (1908), Barthes (1915) ou Althusser (1918). Comme l'indiquent les parcours de Lacan, admirateur de Dalí dans la première moitié des années 1930, ou de Lévi-Strauss, proche de Breton au moment de leur exil commun à New York pendant la Seconde Guerre mondiale, certaines des figures importantes de la mouvance structuraliste ont, comme Caillois, évolué un temps dans la proximité de l'avant-garde surréaliste. C'est que, par-delà ces rencontres biographiques, court plus profondément du surréalisme au structuralisme une interrogation commune sur l'imagination, ses mécanismes, son universalité et sa puissance sociale. Avec les sciences diagonales, Caillois aspire non seulement à découvrir les structures de son imaginaire, les représentations nodales qui dans son esprit sont chargées d'affects et qui conditionnent ses réactions, mais encore à élaborer une connaissance plus large rassemblant à la fois la société, l'individu humain et le monde du vivant comme le monde inorganique. Il s'agit pour lui d'identifier des points de contact entre les uns et les autres, non pas certes avec la prétention d'en dévoiler toute l'architecture, mais en jetant la lumière sur quelques-uns des phénomènes qui permettent d'en inférer l'existence. Contre une pensée de l'histoire et du sujet humain, Caillois propose ainsi une table de correspondances éternelles qui, d'un règne à l'autre, orchestrent des résurgences impersonnelles. Cette inspiration, qu'il puise davantage chez le chimiste Mendeleïev et chez le poète Saint-John Perse que chez Lévi-Strauss, n'est pas toutefois sans entraîner un autre point de rapprochement possible entre Caillois et le structuralisme : un constat comparable de ce que l'on a appelé, après un célèbre article de Barthes, « la mort de l'auteur ». Lorsqu'il retrace la genèse de cette disparition, le critique ne manque certes pas de faire une place au surréalisme, dont il explique que, tout en restant fidèle à une théorie romantique de l'expression, il n'en a pas moins contribué à « désacraliser l'image de l'Auteur¹ » par des pratiques comme l'écriture automatique ou l'écriture à plusieurs. Mais sans doute n'est-ce, ni tout à fait rendre justice au mouvement de Breton, ni s'autoriser à saisir les figures

1. Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* [1984], Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1993, p. 65.

les plus originales qui, en son sein ou dans ses alentours, mirent en cause l'humanisme occidental et le droit à la propriété littéraire. Car le passage d'une théorie de l'auteur à une théorie du scripteur laissant la voie libre à l'interprétation n'aurait sans doute pas été possible sans le formidable ébranlement infligé à la figure de l'auteur par ces grands aventuriers de l'esprit que furent Artaud, Daumal ou Caillois, l'un parti au Mexique, l'autre nourri par l'Inde, le dernier, enfin, longeant les rives des fleuves, du Rio de la Plata au quai de Javel. Mort de l'auteur ? Mieux encore : le remplacement d'un auteur par d'autres, ou le suspens de son hypothèse et l'ouverture à des myriades de possibles.

BORGES, BONAPARTE OU CAILLOIS ?

Histoire de l'infamie. Histoire de l'éternité de Jorge Luis Borges paraît en France en 1958 dans une traduction de Roger Caillois et Laure Guille. À la suite des contes de l'auteur argentin, Caillois fait deux ajouts : un appendice, dans lequel il précise le caractère très largement fictif des sources de Borges, en particulier pour l'un de ses contes, « Le Teinturier masqué Hakim de Merv², ainsi qu'un conte d'à peine quatre pages signé du jeune Bonaparte, « Le masque prophète³ », et qui prend pour objet le même héros que celui de Borges. L'effet de ces interventions est étrange : d'un côté, la longue note savante tente de faire le tri entre ce qui relève des sources avérées et des sources fictives dans l'œuvre de Borges, de l'autre, Caillois tend à substituer au recueil de l'auteur argentin une série de textes qui en font une co-, voire une tri-production. Mais qui est qui et qui écrit quoi ? Est-ce à Borges que l'on doit les ouvrages mentionnés dans « Le Teinturier masqué Hakim de Merv » ou chacun a-t-il un auteur authentifié ? Et « Le masque prophète », sa paternité en revient-elle réellement à Bonaparte ? On s'y perd un peu ; on s'y perd si bien, que l'éditeur de Borges dans la Pléiade, Jean Pierre Bernès, se laisse prendre au piège en expliquant que, cédant à « la tentation de singer le génial pasticheur⁴ », Caillois aurait inséré dans le recueil de Borges un texte qui ne serait pas de Bonaparte mais qui serait en fait de lui-même. N'ayant pas pris la peine de vérifier la référence donnée par Caillois, il considère comme pure fiction la citation pourtant tout à fait exacte d'un Bonaparte écrivain.

Pour quiconque a lu Pierre Bayard, il y a beaucoup à dire ici et il apparaît effectivement que « l'erreur n'est pas nécessairement mauvaise en

2. Voir Roger Caillois, « Postface du traducteur », dans Jorge Luis Borges, *Histoire de l'infamie. Histoire de l'éternité* [1935 et 1936], Monaco, Éditions du Rocher, 1958, p. 213-220.

3. Voir « "Le Masque prophète", conte par Napoléon Bonaparte (*Œuvres littéraires*, Tancredè Martel, 1888, tome I, p. 3-6) », *ibid.*, p. 221-223.

4. Jean Pierre Bernès, dans Borges, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 1495. La toute récente réédition des *Œuvres complètes* de Borges (2010) maintient ce jugement.

soi⁵ ». D'abord, elle dit quelque chose, moins de Bonaparte, de Borges et de Caillois que de Jean Pierre Bernès lui-même. Quand le critique estime ainsi que la dernière phrase du « Masque prophète » constitue « une sorte de dérisoire moralité⁶ », il faut prendre garde que son jugement ne s'applique pas à un texte qu'il attribue à Bonaparte mais à un texte qu'il pense être de Caillois. Peut-être Jean Pierre Bernès reconnaît-il un certain talent littéraire au futur empereur, ce qui expliquerait qu'il ne l'imagine pas avoir écrit ce qu'il considère comme des platitudes. Ce qui semble en tous les cas certain, c'est qu'il a une piètre opinion de l'écrivain Caillois. Mais il y a plus : Jean Pierre Bernès est à ce point fasciné par Borges qu'il considère que tout écrivain approchant l'auteur argentin est entraîné dans son sillage et qu'il le suspecte de vouloir l'imiter en forgeant des faux. Conformément au lecteur décrit par Pierre Bayard et qu'anime surtout son désir, l'éditeur lit « Le masque prophète » en choisissant un auteur qu'il juge « plus approprié à l'œuvre » et « à partir de sa sensibilité propre »⁷, afin de s'apporter une triple satisfaction, puisqu'il innocente le futur empereur d'une mauvaise prose, décharge une dose d'agressivité sur Caillois et entretient la légende de l'écrivain Borges qu'il admire.

On pourrait essayer de cerner ce qui motive l'agressivité de Jean Pierre Bernès à l'égard de l'éditeur et du traducteur Caillois. Si on laisse de côté ce qui relèverait de ses motivations intimes – une secrète jalousie à l'égard d'un Caillois quasi-inventeur de Borges ? –, il faut reconnaître que les reproches susceptibles de lui être adressés ne manquent pas. Certes, c'est à Caillois que l'on doit l'introduction en France de la littérature sud-américaine et en particulier de l'œuvre de Borges, dont il favorise la diffusion, non seulement par un travail de traduction et d'édition précoce et abondant au sein de la collection qu'il fonde chez Gallimard, « La Croix du Sud »⁸, mais encore en lui consacrant divers articles⁹. Mais s'il convient d'éviter tout anachronisme et de ne pas oublier que la pensée de la traduction n'est pas aussi développée dans les années 1950 qu'elle peut l'être aujourd'hui avec la traductologie¹⁰, Caillois n'en commet pas moins de multiples maladroites avec Borges¹¹.

5. Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2010, p. 12.

6. Jean Pierre Bernès, dans Borges, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1495.

7. Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, *op. cit.*, respectivement p. 11 et p. 150.

8. La collection « La Croix du Sud » est lancée par *Fictions* en 1951. Caillois ne publie pas moins de cinq autres livres signés par Borges, ce qui fait de lui, et de loin, l'auteur le plus présent dans sa collection. Il s'agit, d'*Enquêtes : 1937-1952* (1957), de *Labyrinthes* (1962), de *L'Auteur et autres textes* (1965), de *Discussion* (1966) et de *L'Aleph* (1967).

9. Ces textes ont récemment été repris dans Roger Caillois, *Jorge Luis Borges* [Saint-Clément], Fata Morgana, 2009.

10. L'essai de Georges Mounin, *Les Belles Infidèles* (1955), et la traduction de l'article de Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » (1959), ne sont pas encore parus quand Caillois commence son entreprise de traduction.

11. Dans l'édition des *Œuvres complètes* de Borges en Pléiade, Jean Pierre Bernès se fait le pourfendeur des traductions de Caillois.

Il s'obstine à le traduire lui-même, alors que l'auteur argentin juge ses traductions sujettes aux contresens et d'un style trop terne et prosaïque ; il montre peu de respect pour l'unité et la cohérence internes des recueils qu'il n'hésite pas à défaire et à recomposer ; et il se permet des mises au point érudites par lesquelles il tend à départager la réalité et la fiction dans les contes de Borges et à morigéner l'auteur.

L'enquête peut se poursuivre en remontant des motivations de Jean Pierre Bernès à celles de Caillois. Dans une perspective biographique, sa manière cavalière de traiter Borges pourrait se nourrir des rivalités de personnes au sein du microcosme des lettres argentines et de la revue *Sur*¹² ou encore, dans une perspective postcoloniale, du sentiment de supériorité qui pouvait être celui d'un Français comme Caillois par rapport à ce Borges ressortissant d'une Argentine longtemps colonisée par l'Espagne, que l'affaiblissement européen de la Seconde Guerre mondiale venait juste de faire apparaître sur le planisphère des puissances et dont les écrivains commençaient à peine d'être reconnus en Europe. Cette dissymétrie nationale entre une France s'éprouvant comme le pays par excellence de la littérature et de la consécration littéraire et une Argentine encore périphérique dans ce que Pascale Casanova nomme *la République mondiale des Lettres*¹³ autorisait peut-être comme des évidences la formulation de jugements de valeur, voire certaines manifestations de désinvolture auxquelles Caillois ne cédait en rien lorsqu'il s'agissait de publier Corneille et Montesquieu ou de préfacer les œuvres de Saint-Exupéry dans la Pléiade.

Le rapport que Caillois entretient avec la littérature a sans aucun doute joué aussi un rôle. Si dans les années 1950 il ne porte plus sur elle un regard aussi sévère que dans ses essais de la décennie précédente, *Vocabulaire esthétique* (1946) ou *Babel* (1948), son revirement a tout de même des limites. L'écrivain n'est plus contraint d'être, comme José Martí, T. E. Lawrence, Saint-Exupéry ou Malraux, un héros solidaire de la civilisation à laquelle il appartient et prônant les valeurs morales de dévouement et de grandeur, l'exercice des facultés de raison et de volonté, seules à même de servir la cause de l'homme et de le protéger contre le désordre des pulsions individuelles. Mais deux exigences fondamentales restent tout de même en place. D'abord, l'exigence esthétique d'ordre et de clarté, qui relève de la compétence particulière de l'écrivain et qui constitue à ce titre sa contribution minimale au service de l'homme et de la civilisation. Caillois traduit ainsi un Borges qu'il rend conforme à son goût d'une prose classique, dont il purifie la langue de tout baroquisme et de tout pittoresque

12. Voir sur ce point Odile Felgine, *Roger Caillois*, Paris, Stock, 1994, p. 199, p. 209, p. 211 et p. 236-237.

13. Pascale Casanova consacre dans son livre quelques pages à la traduction de Borges en France et en Europe. Voir en particulier Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 181-182 et p. 191.

et chez lequel il privilégie l'aspect abstrait et spéculatif. L'exigence morale, ensuite : l'idéal n'est certes plus l'homme de lettres qui est aussi et avant tout un homme d'action témoignant par les mots de son engagement dans la cité, mais l'homme de lettres pour ainsi dire pur qu'est Borges, tout entier consacré aux jeux de l'écriture et en particulier à la manipulation du récit de fiction et du récit référentiel, lui semble d'une inconséquence inquiétante. Alors que, pendant la guerre tout du moins, Caillois publie des essais théoriques ou des écrits dictés par les circonstances, que, plus généralement, il se méfie à tel point de l'imagination qu'il prend toujours soin de la distinguer de la réalité ou de la fonder sur elle, il ne peut qu'être indisposé par les nouvelles de Borges qui sont autant de renchérissements imaginaires se donnant pour rapports véridiques. Cette tromperie sur la marchandise – ce que, dans une expression réprobatrice, Caillois nomme « la fausse érudition caractéristique du personnage¹⁴ – témoigne d'une excentricité qui rappelle la surenchère d'originalité des avant-gardes littéraires qu'il dénonce ailleurs abondamment et elle constitue un obstacle à toute responsabilité morale en rendant indiscernable la place exacte de l'auteur dans ce qu'il écrit.

À partir de son admiration pour Borges et de ce qu'il pense être un travail d'éditeur de qualité, Jean Pierre Bernès imagine toutefois un Caillois borgesien et bonapartiste doté aussi d'une certaine réalité. Et de fait, Caillois se rallie dès 1940 au général de Gaulle et, qu'il s'agisse de *Ponce Pilate* ou des petits récits réunis dans *Cases d'un échiquier*¹⁵, il a bien écrit dans la seconde partie de sa carrière littéraire des fictions très inspirées par l'auteur argentin (mais qui n'ont toutefois rien de « dérisoire »). L'erreur d'attribution de Jean Pierre Bernès révèle même sans doute le moteur le plus profond de l'ambivalence qu'éprouve Caillois à l'égard de Borges, dont l'œuvre le fascine et le terrifie à la fois : son angoisse devant la perspective d'un auteur effacé de sa propre création au profit – premier possible – de toute une série de prédécesseurs qui viendraient se substituer à lui.

L'idée de la création récurrente est liée chez Borges à la conception antique et nietzschéenne d'un temps circulaire, organisateur selon Caillois de toute son œuvre et impliquant que toute entreprise humaine n'est que la répétition d'une entreprise antérieure destinée à faire retour sans fin dans l'avenir.

Le problème de la causalité se trouve ainsi posé, mais non pas celui de la responsabilité, encore moins celui de la création, capital pour l'écrivain. Créer, c'est pour Dieu, tirer quelque chose du néant ; pour le poète, pour l'artiste, c'est ajouter quelque chose au monde par une opération, on aimerait presque

14. Roger Caillois, lettre à Jean Paulhan, 9 août 1957, dans *Correspondance Jean Paulhan-Roger Caillois (1934-1967)*, Paris, Gallimard, « Cahiers Jean Paulhan », 1991, p. 233. Le jugement de Caillois est très tôt formé après son arrivée en Argentine, comme en témoigne une lettre envoyée à Paulhan en juillet 1939 (voir *ibid.*, p. 118).

15. Voir Roger Caillois, *Ponce Pilate* [1961], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1981, et *Cases d'un échiquier*, Paris, Gallimard, 1970, p. 283-331.

dire, par une manipulation appropriée, portant sur les sons, les couleurs, les formes ou les mots. [...] L'idée de Borges est ici que tout créateur est la créature d'un autre créateur et qu'aucune cause première ne saurait échapper à cette loi de récurrence infinie¹⁶.

Aucune volonté humaine ne peut donc prétendre à quelque action que ce soit sur le cours du monde puisque tout est déjà écrit de toute éternité. La conception borgesienne d'un temps circulaire, pour métaphysique qu'elle soit et hautement spéculative, n'en a pas moins pour conséquence d'effacer la personne de l'écrivain en renvoyant son action et ses pensées à des déterminations obscures sur lesquelles il n'a aucune prise. Créateur d'une autre créature, l'écrivain lui-même se trouve réduit à réécrire indéfiniment un livre que d'autres, c'est-à-dire lui-même, ont déjà écrit¹⁷. Or, Caillois confie partager les conceptions de Borges concernant la redondance universelle, poussée chez l'auteur argentin jusqu'à l'identité de toute chose sous l'apparente diversité phénoménale et jusqu'à la réduction de tous les discours à un seul. « Je suis persuadé pour ma part que ces structures et ces correspondances sont aussi celles de l'univers¹⁸ ». À l'image végétale qu'il utilise le plus souvent pour désigner la structure inextricablement redondante de l'univers, des songes et de la réalité, Caillois ajoute celle du sentier labyrinthe très fréquente chez Borges. Il évoque ainsi dans *Le Fleuve Alphée* « l'antique sentier, aux pistes toujours plus ténues à mesure qu'elles bifurquent, à la fin plus qu'aériennes : proches de l'inexistence » ou encore « l'immense dédale, depuis le noyau massif et muet jusqu'aux orifices innombrables de la périphérie poreuse »¹⁹.

La redondance selon Borges n'est cependant pas exactement identique à la redondance telle que Caillois la met en place dans les sciences diagonales. Chez le Caillois scientifique, les correspondances du sujet et de l'univers qui l'entoure n'abolissent pas son identité propre, et c'est cette différence dans la répétition qui garantit la conscience qu'il peut prendre de lui-même. Or, c'est précisément cette identité propre qui disparaît dans les contes borgesiens, chaque sujet, et d'abord chaque écrivain, étant condamné à n'être que la reduplication d'un autre dans une série infinie de fictions répétitives. Dans *Le Fleuve Alphée*, Caillois exprime explicitement son angoisse de n'être pas lui-même dans des termes qui, comme l'ont montré Jean-Yves Pouilloux puis Stéphane Massonet²⁰, sont ceux de Borges. « Je

16. Roger Caillois, « Thèmes fondamentaux de Jorge Luis Borges » [1964], *Rencontres*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1978, p. 226.

17. « Personne n'est quelqu'un, un seul homme immortel est tous les hommes » (Borges, « L'Immortel » [1947], *L'Aleph* [1949], dans *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 572). Flaminus Rufus est le chien Argos, il est l'antiquaire Joseph Cartaphilus et aussi Homère, voire Borges lui-même.

18. Roger Caillois, « Thèmes fondamentaux de Jorge Luis Borges », *op. cit.*, p. 218.

19. Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Paris, Gallimard, 1978, respectivement p. 173 et p. 180.

20. Voir Jean-Yves Pouilloux, « La part de l'ombre », dans Laurent Jenny (dir.), *Roger Caillois, la pensée aventurée*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1992, note 2 p. 245 ;

déteste les miroirs, la procréation et les romans, qui encombrant l'univers d'êtres redondants qui nous émeuvent en vain »²¹, écrit-il ainsi, en citant approximativement son propre poème « Aveu du nocturne²² », mais aussi en écho à cette formule de « Tlön, Uqbar Tertius » selon laquelle « les miroirs et la copulation [sont] abominables, parce qu'ils [multiplient] le nombre des hommes »²³. Ce que met finalement en scène l'œuvre de Borges, c'est le cauchemar d'une abolition de l'identité contre lequel se défend Caillois. Ce qui disparaît dans la fiction, c'est la fonction rationalisante des sciences diagonales qui, contre la menace du miroir aspirant l'intériorité du poète et l'assimilant au reste de l'univers, affirment la correspondance mais aussi la différence entre la réalité naturelle et la réalité humaine. De là, sans doute, cette manière si étrange de traduire et publier Borges, en s'immiscant dans son œuvre jusqu'à se l'approprier, comme gagné par une logique du parasitage et de la redondance qui est celle-là même de l'auteur argentin et qu'il retourne contre lui. Caillois hante comme un fantôme l'œuvre en français de Borges (ou c'est peut-être Borges lui-même qui n'est plus qu'un fantôme dans les livres parus sous sa propre signature). Dans un sens ou dans l'autre, une entreprise de possession marque la traversée de l'Atlantique, transformant l'auteur et son traducteur en présences spectrales.

GILBERT-LECOMTE, UN AUTRE, AUTRE CHOSE

La question de l'auteur est au cœur de l'œuvre de Caillois. De ses premiers textes du tout début des années 1930 à ses ultimes publications de 1978, il ne cesse en effet de scruter son propre imaginaire, ses propres motivations à écrire et ses propres atermoiements de savant, de moraliste et de poète. Pourquoi telles images se présentent-elles à la pensée ? Dans quel ordre se succèdent-elles ? Pourquoi brusquement s'épuise l'énergie qui l'instant d'avant les poussait précipitamment les unes à la suite des autres ? Ce sont les questions que, déjà sans apporter de réponse définitive, pose *La Nécessité d'esprit*, un texte qu'il rédige alors qu'il n'a pas encore vingt-cinq ans et qui reste inachevé. Pourquoi ? Parce que. La réponse tombe à la fin de sa vie dans *Le Fleuve Alphée*, quand Caillois reconnaît l'ignorance à peu près totale de ce qui le pousse à écrire et à écrire ceci plutôt que cela – l'ignorance donc de ce qu'être un auteur veut dire. Dans ses textes

Stéphane Massonet, *Les Labyrinthes de l'imaginaire dans l'œuvre de Roger Caillois*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1998, p. 257-258.

21. Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, op. cit., p. 185.

22. Voir Roger Caillois, « Aveu du nocturne », Avant-propos à Claire Laffay, Dominique Autié, Peter Handke, Hughes C. Pernath, François Rivière, *Nykta*, Paris, Éditions d'Art-Agori, 1975, n. p.

23. Jorge Luis Borges, « Tlön Uqbar, Orbis Tertius » [1940], *Fictions* [1944], dans *Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 452. Cette formule de Borges est elle-même reprise du « Teinturier Kakim de Merv » et elle redouble ainsi la redondance (voir Jorge Luis Borges, « Le Teinturier Hakim de Merv » [1934], *Histoire universelle de l'infamie* [1935], *ibid.*, p. 339).

successifs, il use tour à tour de diverses clés pour comprendre ce mystère ; il cite Bergson, Freud, Bachelard ou Valéry, mais il demeure toujours un noyau d'opacité, une couche inaccessible, quelque chose qui résiste à la pénétration de l'esprit par lui-même et qui, d'année en année, ne trouve à s'avouer que sur le mode métaphorique et extériorisé de l'enchevêtrement végétal. Un auteur, cela n'existe pas, parce que *ça* ne se contrôle pas, ou pas complètement. Ce n'est pas que *je* soit *un autre*, mais il est – deuxième possible – *autre chose*. Passent des forces, circulent des flux, et les textes sont des objets étranges où des énergies se nouent, venues des tréfonds du corps, des roches indurées depuis la nuit des temps, de formules mathématiques ou de dosages chimiques qui se font et se défont entre les sphères qui roulent.

À la suite de sa lecture des ouvrages de Marcel Granet et peut-être influencé par son ami Étiemble, Caillois a régulièrement souligné son admiration pour la civilisation chinoise, mais cette mise en lumière conduit à occulter une présence plus discrète mais néanmoins décisive dans son œuvre : celle de l'Inde. Il suffit de feuilleter *Le Fleuve Alphée* pour s'en convaincre. Description des temples d'Ajanta creusés au sein d'une falaise et qui signent l'inscription de l'homme dans une nature minérale qui le résorbe presque, fascination pour *Les Indes noires* de Jules Verne, qui évoque au moins l'Inde par son titre et renvoie de nouveau à l'enfouissement minéral, longue citation de la *Bhagavad-Gîtâ* évoquant l'unité de l'Être immobile sous la multiplicité des apparences, rappel de la théorie des cycles cosmiques par laquelle Çakya-Mouni prédit la disparition du bouddhisme qu'il vient pourtant de fonder²⁴ : un point commun rassemble toutes ces allusions. Elles évoquent la disparition de l'homme ou plus exactement la résorption de son individualité dans un monde plus vaste tissé d'échos et de duplications dont elle ne constitue qu'un avatar.

Dans le parcours de Caillois, l'Inde est intimement liée à sa proximité de jeunesse avec les membres du Grand Jeu qu'il rencontre par l'intermédiaire de Gilbert-Lecomte. Avec leur lecture d'ouvrages mêlant mysticisme, occultisme et métaphysique, les uns et les autres cherchent à accéder à une connaissance directe et absolue. L'extrait que donne Caillois des litanies de la *Bhagavad-Gîtâ* qu'il se répète alors « avec ébriété » renvoie exemplairement à cette quête de « la totalité du monde »²⁵ à laquelle le sujet serait assimilé par la profération d'une formule incantatoire. Il consiste en effet en « une accumulation [...] illimitée » d'identités par lequel un *je* se multiplie jusqu'à s'identifier, à toutes les réalités du monde sensible :

Je suis l'Âme qui réside en tous les êtres vivants ; je suis en eux le commencement, le milieu et la fin... Parmi les Adityas, je suis Vishnu ; parmi les corps lumineux, le Soleil rayonnant ; je suis Maritchi parmi les Maruts, et la Lune

24. Voir Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, op. cit., p. 38-41, p. 57, p. 61-63 et p. 196-198.
25. *Ibid.*, respectivement, p. 60 et p. 62.

*parmi les constellations... Entre les sens, je suis l'Esprit ; entre les vivants, l'Intelligence*²⁶...

Caillois poursuit la citation sur plus d'une page, qui rassemble divinités, principes abstraits et corps célestes, aussi bien que réalités géographiques, moments du temps ou lettres de l'alphabet.

Mais que reste-t-il, chez Caillois, de l'ambition métaphysique du Grand Jeu persuadé, contre l'incapacité des Occidentaux à dépasser l'activité intellectuelle, de l'existence d'une autre réalité qu'il serait possible de rejoindre dans certaines circonstances et à l'aide de certaines pratiques expérimentales ? Moins le fatras de lectures où les textes de l'Inde se mêlent aux œuvres de Mesmer, aux traditions de la kabbale ou aux livres sacrés de l'Égypte, de la Perse, de la Chaldée et que le jeune homme met rapidement au rebut, qu'une lucidité sans concession et une exigence de connaissance scientifique de ce qu'est l'imaginaire et, au bout du processus, moins la libération de l'âme du corps dans lequel elle est emprisonnée que l'identification avec un développement affectif sur lequel l'individu n'a nulle prise : ce que Caillois nomme la nécessité d'esprit²⁷. « Il s'agit de systématisation, de connaissance, de connaissance de la nécessité. [...] Il ne s'agit que [...] d'identification à la détermination elle-même²⁸ ». Que cette identification à la nécessité conduise très précisément Caillois à « la capitulation du vouloir-vivre, du savoir-vivre, devant les obsédantes exigences positives ou négatives des multiples foyers d'effroi ou de désirs où chacun a pu depuis son enfance accumuler les plus équivoques sécrétions²⁹ » n'est d'une certaine manière que secondaire, comme est secondaire le consentement héroïque que, sous le signe d'un *amor fati* nietzschéen, il entend donner à cette nécessité. Certes, ce qui se profile ici, c'est un destin à la Gilbert-Lecomte, tout entier ou presque voué à la négation de soi et s'engageant sur la voie fatale de la toxicomanie et d'un épuisement progressif de l'œuvre pour une identification rêvée et subie, entre assomption et effondrement, aux choses mêmes. Mais l'essentiel est plus fondamentalement encore la disparition du sujet de la création qui, mort ou vif, n'est plus qu'un nœud d'affects et de représentations, de pulsions et d'images, de forces qui s'agrègent puis se défont après l'avoir poussé dans telle ou telle direction. Sans mot dire ? Pas exactement, et l'œuvre de Caillois en témoigne ; mais sans décider ce qu'il est en mesure de dire, sans contrôler ce qui anime un esprit largement possédé par ce qui le traverse et l'emporte au-delà de ce qu'il imaginait l'instant d'avant concevoir.

26. *Ibid.*, p. 61.

27. Voir Roger Caillois, *La Nécessité d'esprit*, Paris, Gallimard, 1981.

28. Roger Caillois, « Systématisation et détermination » [1934], *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1974, respectivement p. 23 et p. 24.

29. Roger Caillois, *La Nécessité d'esprit, op. cit.*, p. 180.

Serait-ce donc cela, une littérature débarrassée de l'auteur ? Ce milieu inconfortable entre rien et tout ; ce sentiment de ne plus s'appartenir ou de s'appartenir approximativement ; ce témoignage dont Laurent Jenny demande à raison s'il correspond à une esthétique généralisée (étendue à toute la nature sans distinction) ou à une esthétique fantôme (propre d'un sujet dont on ne saurait exactement établir la présence)³⁰ ? Dans *Le Fleuve Alphée*, Caillois développe « une idée » qu'il juge « fort banale » et « un peu affreuse » :

Je me rendis compte que [...] si ma naissance l'avait décidé, ou les leçons d'autres maîtres, ou l'enchaînement de mes lectures et de mes amitiés, le prestige des doctrines alors nouvelles, autrement dit, si j'avais vécu dans un autre milieu, ailleurs ou dans une autre époque, j'aurais élucubréd des démonstrations non moins rigoureuses, sans doute, ou tout aussi erronées, mais différemment orientées, marquées en tout cas par une autre terminologie, par une autre problématique, d'autres affinités ou d'autres exclusives. À l'extrême, il me semblait que ce qu'on pouvait écrire dépendait de tout, sauf de soi. [...] Si j'avais poussé à bout mon raisonnement, j'en serais venu à me croire interchangeable, ce dont il m'est arrivé ensuite d'être plus ou moins convaincu, tant il est clair qu'on ne peut écrire (je parle des livres de savoir et de réflexion), qu'à partir des ouvrages de même sorte, écrits antérieurement, qu'on se trouve connaître et qu'on se met en tête de prolonger, de commenter, de compléter ou, à l'inverse, de discuter et de réfuter. De telle sorte que les livres qu'on écrit en dépendent presque entièrement³¹.

Parti sur l'idée très générale selon laquelle chaque être humain ne serait que ce que les circonstances font de lui, contenant vide que viennent remplir différents contenus qui le définissent tout entier, rassemblement temporaire de chiffres aléatoires dont le tout serait identique à la somme des parties, Caillois en réduit ensuite l'application aux seuls ouvrages relevant du savoir et épargne ainsi implicitement, au moins pour un court instant, la poésie. Car la suite du livre confirme la généralité du diagnostic premier : l'être humain n'est pas seulement ce que sa culture fait de lui, il appartient en outre pleinement à la nature et, ici et là, dans les livres que nous écrivons comme dans le corps qui nous porte, circule ce que Caillois nomme une même « sève générale³² », s'exercent des lois auxquelles nous ne pouvons qu'acquiescer. Nous sommes reliés aux autres et aux choses du monde par des liens que nous ne soupçonnons pas. Quoi que nous fassions, quoi que nous écrivions, ce n'est pas ou pas seulement de notre fait, mais sous le coup de forces, de mouvements, d'énergies qui nous dépassent et dont nous ne sommes que les fédérateurs momentanés.

30. Voir Laurent Jenny, « Roger Caillois : esthétique généralisée ou esthétique fantôme ? », *Littérature*, n° 85, février 1992, p. 59-73.

31. Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, op. cit., p. 177-178.

32. *Ibid.*, p. 104.

On est loin ici de l'euphorie libératrice d'une relégation du sujet cartésien au profit des machines désirantes telle qu'elle a pu être valorisée par Deleuze et Guattari. L'absence de sujet, ce n'est pas la fin de l'ordre des pères et la multiplication des intensités possibles sur le seul plan de l'immanence, c'est la soumission à la nécessité, c'est l'estompement intérieur, la réduction à l'état de halo psychasthénique, c'est au mieux, avec l'écriture des pierres, un consentement apaisé à sa propre condition. Reste cette perspective, ouverte aussi par Caillois, d'un espace littéraire dans lequel les œuvres ne feraient pas seulement que changer d'auteur, comme le propose Pierre Bayard, mais en seraient absolument dénuées. Qu'est-ce que l'œuvre ? « Quelque chose qui *arrive* à l'artiste³³ », et dont il ne saurait pas davantage se prévaloir qu'elle n'est en mesure de lui porter préjudice. Il faut imaginer un espace presque vide, un de ces déserts glaciaux à l'image de la Patagonie dont Caillois avait le goût et où l'œil ne discernerait de place en place que des présences erratiques posées sur l'étendue. Ne seraient identifiables que des textes saisis et fixés sous le coup d'un changement de température ou de pression : eau devenue glace, laves durcies, améthyste transformée en citrine – précipités de forces. Signer un texte, pour un auteur, c'est céder à la facilité aussi bien qu'à la coutume ; c'est aussi ne commettre rien de moins qu'un faux en écriture. Car le texte n'est en fait que la trace de processus impersonnels qui ne cessent d'avoir lieu et qui, de temps à autre, sans que l'intelligence humaine ait le moyen d'en rien prévoir, prennent et se figent : comme un coup d'arrêt, un arrêt sur image. Moins un Aleph donc, « point de l'espace qui contient tous les points », « lieu où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers »³⁴, qu'un résidu de forces convergentes et aussitôt dispersées dont l'aspect, la composition, la structure et le poids constituent une énigme. Quelle présence, ici ? Qui ? Ou quoi ? Devant « les pierres [qui], présentes à l'origine des choses, se confondent avec les choses elles-mêmes³⁵ », Caillois prend le parti d'une méditation sur la mort qui le confronte à une raréfaction dont il ne peut sauver que des traces : ses livres.

LES FANTÔMES DU XV^e ARRONDISSEMENT, L'ÉCRIVAIN DU VII^e

Ou sourire.

Observant lors de promenades successives l'aspect étrange et inattendu de certaines maisons et de certains immeubles du XV^e arrondissement de Paris, Caillois se persuade peu à peu – ou feint d'être persuadé – qu'ils ne

33. Marc Verminck, *Comme un miroir brisé. Réflexions psychanalytiques sur l'œuvre de l'artiste*, Bruxelles, Academic & Scientific Publishers-Sint-Lukas/books, 2011, p. 48.

34. Jorge Luis Borges, « L'Aleph » [1945], *L'Aleph, op. cit.*, p. 660.

35. Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée, op. cit.*, p. 204-205.

peuvent être que les pied-à-terre de sortes de fantômes. Vu d'un certain point de vue, l'angle formé par deux de leurs murs est en effet à ce point biseauté et l'épaisseur réservée à l'habitation semble si étroite, qu'ils ne sauraient accueillir des êtres humains, dotés d'une certaine corpulence, mais plus sûrement des êtres flottants, intermédiaires, chimériques, venus peut-être d'une autre planète, peut-être d'une autre dimension, mais insinués sans aucun doute dans la dépouille de certains trépassés pour passer inaperçus. Tel est l'objet de ce curieux *Petit guide du XV^e arrondissement à l'usage des fantômes* publiés par Caillois en 1977 : indiquer à ceux d'entre eux qui passeraient par là les lieux absolument authentiques – un avertissement l'indique d'emblée – où ils pourraient trouver refuge : maison en porte-à-faux à l'angle de la rue de Suffren et de la rue du Laos, immeuble vétuste dominant le groupe scolaire Duplex, maisons de rapport encadrant le n° 152 de la rue Émile-Zola, etc.

Mais prétendre que Caillois croit aux fantômes serait à la fois excessif et insuffisant.

Insuffisant : Caillois ne croit pas aux fantômes, il est lui-même un des leurs. C'est ce qu'il écrit très explicitement à la fin du récit. Alors que la nuit tombe, il a pris la décision de rentrer chez lui et son regard croise alors celui d'un brocanteur. « Soudain, il me regarde fixement. Je devine qu'il a compris et qu'il sait. Aussitôt je sais, moi aussi. Je jouais à traquer les fantômes : j'étais le fantôme³⁶ ». Et Caillois – ou plutôt le fantôme – de raconter comment, pour s'approprier son corps, son identité et ses souvenirs, il mit fin à la vie consciente d'un jeune étudiant des années 1930 parti faire une promenade dans une forêt allemande située entre Jössnitz et Plauen et qui se trouve être Caillois lui-même, alors en séjour linguistique outre-Rhin (le lecteur l'a appris quelques pages auparavant). « J'ai oublié son nom. Pourtant, c'est celui sous lequel j'ai signé tous les livres que j'ai publiés depuis plus de trente ans³⁷ ». Voilà Caillois une nouvelle fois transformé en écrivain bourgeois ou en entité interchangeable, devenu quelqu'un d'autre ou autre chose, comme exproprié de sa propre existence, signataire d'une œuvre en quête d'auteur et dont le nom propre superflu ne renvoie plus à aucune réalité bien définie.

Excessif : l'écrivain est comme l'enfant, tous deux imaginent des histoires de fantômes. Ils le font toutefois de manière quelque peu différente. « Je ne joue plus tout à fait. Je joue à jouer. Je me distrais sciemment. En un mot, je m'entraîne³⁸ ». L'écrivain n'est plus un enfant, il joue à faire l'enfant qui joue : il fait comme s'il était celui qui fait comme si. Car il y a un temps pour tout : un temps pour errer dans les rues du XV^e

36. Roger Caillois, *Petit guide du XV^e arrondissement à l'usage des fantômes* [1977], dans *Apprentissages de Paris* [Font-Froide le Haut], Fata Morgana, 1984, p. 49-50.

37. *Ibid.*, p. 50.

38. *Ibid.*, p. 29.

arrondissement de Paris et se perdre dans ses rêveries, un temps pour dresser la cartographie des rues et des immeubles, un temps encore pour fixer le cheminement mystérieux de l'esprit. Caillois est moins un fantôme que ce personnage représenté sur une affiche publicitaire datant de son enfance et promouvant une agence de détective privé. Une photographie reproduite dans les premières pages du *Petit guide* montre l'écrivain accoutré comme lui, vêtu de noir, couvert d'une cape et le visage dissimulé sous un loup, portant également entre ses mains, barrant tout son buste, une clé immense. Une clé, mais pour ouvrir quelle porte, percer quel mystère ? Fidèle à ses premières intuitions des années 1930 mais dans une formulation plus poétique que philosophique et desserrant quelque peu l'étau de la nécessité, Caillois rappelle sa conviction d'écrivain la plus profonde : aussi loin qu'on puisse remonter dans l'enfance, nos rêveries sont faites d'« un ensemble d'aimantations jamais bien élucidées qui nous guident sans que nous nous en rendions compte, des envoûtements dont l'origine nous échappe et dont nous demeurons prisonniers³⁹ ». L'auteur ne disparaît pas exactement, il s'effiloche ; il n'est pas mort, il devient flou et il se dissémine – et c'est alors un troisième de ses possibles, que caractérise une essentielle incertitude. On retrouve ici quelque chose de « l'*attribution mobile*⁴⁰ » évoquée par Pierre Bayard, à condition toutefois de procéder à trois extensions : c'est une attribution qui ne concerne seulement ni ce qui, dans l'humain, relève du sujet, ni même l'humain en général ; qui ne s'arrête jamais sur telle ou telle entité pour établir une auctorialité à coup sûr décisive par rapport aux autres ; et qui ouvre par conséquent une rêverie sur l'origine aussi vaine (scientifiquement) que créatrice (d'un point de vue poétique). Lire selon cette modalité, surtout lorsque, comme Caillois, on considère sa propre œuvre, n'est-ce pas finalement délaissier le savoir et adopter une position d'écrivain ?

Ce que se donne Caillois en observant les habitations déconcertantes du XV^e arrondissement, c'est « un élément quasi ludique de contre-assurance idéale, destiné peut-être à mieux assurer le jeu, c'est-à-dire la liberté de l'esprit⁴¹ ». Même si ce n'est sans doute pas exactement par hasard si la liberté nouvelle qu'il s'octroie gagne en évidence avec la mort qui approche – car la mort elle-même n'est-elle pas l'ouverture la plus large ? –, le chemin n'est pas seulement chronologique, qui conduit de *La Nécessité d'esprit* à « la liberté de l'esprit » ; il n'oppose pas de manière tranchée le Caillois déterministe des années 1930 à celui, libéré, des années 1970. Là encore, comme pour les bâtisses du XV^e arrondissement, il s'agit d'une alternance de perspectives qui est aussi un changement de position

39. *Ibid.*, p. 19.

40. Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?*, op. cit., p. 152.

41. Roger Caillois, *Petit guide du XV^e arrondissement à l'usage des fantômes*, op. cit., p. 40.

intérieure dans le processus de création lui-même⁴² : chercher les fantômes, se laisser momentanément entraîner dans leur sillage, s'imaginer qu'on en est un soi-même – rentrer chez soi. Rêver des histoires, prendre conscience de sa rêverie, en arrêter la forme – (se) laisser faire et écrire. Tel est l'entraînement de Caillois pour l'année 1977 ; tel fut l'entraînement de sa vie : scruter les mystères de sa créativité, en rapporter des éclats ; n'en être pas davantage avancé. Le trouble que suscite son œuvre vient sans doute de cette obstination déçue : c'est que, tout en étant extrêmement intellectualisée et élaborée, elle en revient toujours au moment de son commencement, scrute son émergence, s'interroge sur ce qui, choix ou nécessité, lui fait prendre tel tour plutôt que tel autre, reconduit la pensée vers cette nébuleuse enfantine et divine d'où émergent et se précisent des points alignés, un trait, des mots. Caillois n'est pas le prophète Hakem du conte de Bonaparte, défiguré par la maladie et qui cache sa laideur derrière un masque d'argent avant d'entraîner ses sectateurs dans la mort. Dissimuler n'est pas son genre, ni s'en faire accroire, ni fanatiser.

Retour à la photographie du détective, écho d'une enfance lointaine mais dont demeure la puissance d'émerveillement, presque la stupeur. Dans ce XV^e arrondissement à la réputation tranquillement bourgeoise, Caillois pose ironiquement en Fantômas ou en Arsène Lupin de plus de soixante ans, sourire aux lèvres, mais à peine, devant la devanture d'une agence de la Société Générale et la terrasse du café *Cambronne*. L'homme à la clé, c'est lui. Il rejoint bientôt son immeuble à la façade impeccable de l'avenue Charles-Floquet (VII^e arrondissement). Il ouvre une porte ; son bureau l'attend.

42. Didier Anzieu a écrit des pages très éclairantes sur ce qu'il nomme la « grande dénivellation des modes de fonctionnement » (Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de l'inconscient », 1981, p. 66) qui caractérise le psychisme de l'écrivain.