

Tangence



Le dernier législateur du Parnasse : Roger Caillois The last lawmaker of the Parnassus: Roger Caillois

Thomas Mainguy

Number 113, 2017

Miroirs de la poésie. Regards sur l'art poétique aux XX^e et XXI^e siècles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1040006ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1040006ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mainguy, T. (2017). Le dernier législateur du Parnasse : Roger Caillois. *Tangence*, (113), 29–44. <https://doi.org/10.7202/1040006ar>

Article abstract

Roger Caillois is, astonishingly, among the poets who composed an “Art poétique” during the 20th century. This fact is surprising insofar as Caillois denounced the deceptions of poetry on more than one occasion in his work. Now, although his comments are sometimes tinged with hate, they appear to spring from a genuine attachment to poetry. It is this attachment above all that shaped the writing of his *Art poétique* (1958), somewhat marginal owing to his firm prescriptions at the very time the idea of regulating poetry was falling out of fashion. In the guise of a negative confession, Caillois defined a framework, at once practical and ethical, aimed at ensuring the success of the poem and the good conduct of the poet. This approach, characterized by classicism and humanism, is largely a response to the development of the surrealist poetics that Caillois implicitly decried.

Le dernier législateur du Parnasse : Roger Caillois

Thomas Mainguay
Collégial international Sainte-Anne

« N'est-ce pas légitime pour un profane de s'adresser d'abord aux gens de métier¹ ? » Voilà la question que posent Jeanne Demers et Yves Laroche pour expliquer le désir, qui se manifeste chez l'amateur de poèmes, de comprendre ce qu'est la poésie, c'est-à-dire de percer les arcanes de ce langage associé, au fil de l'histoire et à travers les cultures, aux dieux, à la magie, à la musique et au silence. En effet, qui mieux que le poète peut nous renseigner sur ce difficile sujet ? J'ajouterais : qui mieux que le poète ayant pris la peine d'écrire un art poétique qui résume ses réflexions et ses convictions en la matière ? L'amateur de poésie moderne peut ainsi s'informer auprès de Paul Claudel, de Max Jacob, de Raymond Queneau, d'Eugène Guillevic ou encore d'Yves Bonnefoy, tous « gens de métier » qui ont fait le pari, dans un texte intitulé « art poétique », sinon d'en donner la définition, du moins d'adopter un positionnement par rapport au concept quelque peu évanescent de poésie.

Si on ajoute à cette liste le nom de Roger Caillois, qui a lui aussi publié un *Art poétique* (1958), quelque chose cloche. C'est peut-être en raison de ce détail : au moment où Caillois l'a composé, il ne faisait pas tout à fait partie des « gens de métier », puisqu'il n'était alors l'auteur d'aucun livre de poésie. Alain Bosquet relève volontiers ce

1. Jeanne Demers et Yves Laroche, « Poétiques de poètes : bibliographie descriptive », *Études françaises*, vol. 29, n° 3 (*La poétique de poète*), 1993, p. 155.

paradoxe dans son essai sur Caillois, paru chez Seghers au sein de la collection « Poètes d'aujourd'hui », le nom même de cette collection venant à sa façon parfaire la bizarrerie. « [J]e m'apprête, écrit Bosquet, à rédiger quelques notes sur un homme que j'admire, et qui, à proprement parler [...] n'a jamais publié de poèmes². » Au reste, l'essayiste s'accommode bien de cette petite aporie, puisque de l'aveu même de Caillois, la rédaction de *Patagonie* (1942), son premier texte véritablement littéraire, avait provoqué une « fêlure [...] qui devait s'élargir secrètement³ », préparant la venue de ses œuvres poétiques, dont *Pierres* (1966), qui est, en définitive, son unique recueil. C'est précisément comme un cheminement progressif vers l'écriture poétique que Bosquet présente l'œuvre et qu'il justifie le statut de poète de Caillois, lui qui avait à cœur d'être reconnu comme tel. Questionné à la fin de sa vie sur l'image qu'il souhaitait laisser de lui-même, ce dernier répond :

Peut-être, et exclusivement, celle d'un poète. D'un poète qui ose dire : je ne parle qu'en mon nom, mais comme si chacun, dans mes mots, s'exprimait autant que moi. Qui ose dire : je m'adresse à un interlocuteur invisible, mais de façon telle que chacun peut avoir l'illusion que mes mots ne s'adressent qu'à lui seul. Oui, c'est cela que j'ai essayé de faire... Confidences impersonnelles d'une ombre cachée à des ombres anonymes...⁴

La formulation de cette réponse peut rappeler à certains quelque chose. Elle reprend en effet presque mot pour mot le fragment XIII de l'*Art poétique*, lequel paraît donc tracer la cible que Caillois s'est efforcé d'atteindre en écrivant. Ce recoupement invite d'ailleurs à mieux apprécier l'importance que prend cet *Art poétique* au sein du vaste échiquier de l'œuvre.

La réponse de Caillois a aussi de quoi surprendre, pas tellement en raison du paradoxe qui vient d'être évoqué, d'ailleurs, mais plutôt parce qu'elle constitue une formidable palinodie. Quiconque a lu les

2. Alain Bosquet, *Roger Caillois*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1971, p. 7-8.
3. Roger Caillois, *Le fleuve Alphée*, dans *Œuvres*, éd. Dominique Rabourdin, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008, p. 113.
4. Roger Caillois, « Entretien donné à Hector Bianciotti et Jean-Paul Enthoven », dans *Pour un temps/Roger Caillois*, Paris, Centre Georges Pompidou — Pandora Éditions, coll. « Cahiers pour un temps », 1981, p. 25. Cet entretien a d'abord été publié dans *Le Nouvel Observateur* en 1978.

ouvrages de Caillois sur la poésie sait que les rapports qu'il entretient avec elle se définissent avant tout par une adversité irréprouvable. Dans le premier essai qu'il lui consacre, intitulé, avec un brin d'impudence, *Les impostures de la poésie* (1945), il annonce d'entrée de jeu ses dispositions militantes à l'intérieur d'une déclaration pour le moins glaciale : « Si c'est ici l'occasion d'une confiance, je me suis toujours senti plus disposé à combattre la poésie qu'à m'y abandonner⁵. » La perplexité que provoque cette relation conflictuelle de Caillois avec la poésie n'est pas étrangère à l'intérêt que suscite son *Art poétique*. On se demande effectivement ce qui l'amène à définir une chose qu'il dénonce par ailleurs sans retenue. Bosquet rappelle à cet égard qu'une telle hostilité a pu amener certaines personnes à voir en Caillois « une sorte de Père Fouettard de la poésie, sinon un de ses ennemis parmi les philosophes et les sociologues⁶. » De fait, la position qu'il adopte trouve, d'un certain point de vue, des échos chez Platon, notamment dans la faveur attribuée à l'homme du *logos* (philosophe, sociologue, scientifique), qui jouit, compte tenu de la distance qu'il entretient avec la poésie, du recul nécessaire pour juger et, le cas échéant, prononcer la condamnation du poète.

Caillois ne va pas tout à fait jusque-là. Disons que son hostilité ne découle pas d'une haine viscérale envers la poésie, mais d'une intolérance et d'un désaccord quant à la tournure arbitraire que celle-ci avait prise dans le groupe surréaliste, peut-être surtout par le concours de ses épigones. Nul n'ignore qu'après avoir adhéré au surréalisme pendant quelque temps, il s'en désaffilie au mois de décembre 1934. À première vue, sa critique de la poésie, largement dirigée contre les propositions du mouvement avant-gardiste avec lequel il a rompu, peut passer pour une entreprise réactionnaire. La hauteur où il se hisse pour procéder à son rappel à l'ordre — le ton dans les *Impostures de la poésie* ne manque pas d'être pontifiant — n'est pas étrangère à l'orgueil et au dédain des mentalités conservatrices. Mais Caillois était un jeune homme trop brillant et ambitieux pour se tenir sur la défensive et accepter que sa pensée s'imprègne d'une simple attitude nostalgique. L'intransigeance et la fermeté de sa vision entrent, au fond, en symétrie avec l'esprit sectaire et belliqueux du surréalisme. Elles révèlent en bout de ligne un

5. Roger Caillois, *Les impostures de la poésie*, dans *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1978, p. 23.

6. Alain Bosquet, *Roger Caillois*, ouvr. cité, p. 26.

amour vénéneux de la poésie, dont l'antidote est une antipathie plus ou moins grande envers elle. Il semble que Caillois s'en soit injecté quelques doses.

C'est au prix d'une lutte intérieure qu'il se laisse toucher par la poésie. Son approche ressemble en cela à celle de Jean-Pierre Issenhuth, qui considérait le « manque de réceptivité » comme « le fondement le plus sûr de la critique⁷ ». Un tel parti pris peut faire penser à de la fermeture d'esprit, à un blocage méprisant. Or ce qu'indique l'exemple de Caillois, et celui d'Issenhuth après lui, c'est que le prétendu ennemi de la poésie est parfois, d'entre tous, celui qui la chérit le plus, en sorte qu'il ne tolère aucune complaisance lorsqu'il en est question. Le lien développé avec une œuvre qui a eu raison de nos réticences, qui nous a littéralement conquis, ce lien n'est-il pas plus riche et durable que celui entretenu avec celle qu'on a saluée sans prendre la peine de la mettre à l'épreuve? En l'absence d'une telle capitulation de soi, y a-t-il lieu de croire à une véritable possession par la poésie? Et celui qui ne s'est pas perdu en elle, c'est-à-dire qui n'en a pas été profondément éperdu, l'a-t-il seulement connue, rencontrée?

Il me semble que ce sont de telles préoccupations qui conditionnent la sévérité de Caillois à l'endroit des poètes. Il est hors de question pour lui de prendre la chose à la légère. Son *Art poétique* insiste au contraire sur le caractère complexe et délicat du poème, qui met l'intégrité de celui qui l'écrit à risque, d'où les précautions intellectuelles et esthétiques auxquelles il invite.

Confesser, arbitrer

Caillois expose sa conception de la poésie sous la forme d'une « confession négative ». Il s'inspire de « *l'âme égyptienne [qui] énu-mère devant Osiris les fautes qu'elle n'a pas commises, afin de montrer qu'elle mérite la béatitude éternelle* ». Il imagine le poète en train de « *se disculper devant un juge idéal*⁸ ». L'*Art poétique* correspond ainsi à la récitation d'un plaidoyer de défense, réparti en 23 fragments. Pris

7. Jean-Pierre Issenhuth, *Le petit banc de bois*, Montréal, Nota bene, coll. « Cahiers du centre Hector-De Saint-Denys-Garneau », 2014, p. 13-14. Auteur lui aussi d'un seul recueil de poèmes (*Entretien d'un autre temps*, 1981), Issenhuth est reconnu pour avoir été un critique intraitable en matière de poésie au Québec.

8. Roger Caillois, *Art poétique*, dans *Approches de la poésie*, ouvr. cité, p. 69; l'auteur souligne. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AP, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

à témoin, le lecteur devient juré d'un procès qui a lieu au tribunal des voix.

La mise en scène judiciaire est en partie responsable de la solennité de l'œuvre. L'évocation d'Osiris, qui donne un point de comparaison pour mieux saisir l'enjeu salutaire auquel fait face le poète, maintient à l'horizon de cet *Art poétique*, comme une sorte de mythe, l'idée que la pratique de la poésie excède l'action temporelle et tombe, du moins en partie, sous une juridiction surnaturelle. On ne peut se méprendre, il s'agit bien d'une stratégie rhétorique, car il est clair que l'explication de la poésie par l'exercice de pouvoirs occultes est irrecevable aux yeux de Caillois. La conclusion du huitième fragment statue sans détour sur la question : « Je n'ai jamais essayé de faire croire que j'étais mage ou prophète. » (*AP*, p. 78) Mais l'image du poète ayant à justifier son travail auprès d'une instance plus haute que lui, presque terrible, signale dans quel ordre Caillois situe l'activité poétique, à savoir le plus élevé.

La représentation du poète en plein procès insinue d'autre part que la poésie peut confiner le discours et la pensée à un registre basement coupable. Caillois met en garde contre le fait que céder à la poésie multiplie les chances de commettre une faute, de manquer à l'honnêteté intellectuelle dont il faut faire preuve. Il subsiste au cœur de son plaidoyer, qui cherche pourtant à rendre justice à la poésie, l'idée que « le goût pour la littérature est le fait des lâches », c'est-à-dire « de ceux qui se détournent de la rigueur scientifique pour la facilité littéraire⁹ », explique Guillaume Bridet. Ce tiraillement est constitutif de l'*Art poétique*, mais aussi bien de l'œuvre cailloisienne en général, où les puissances de l'imagination incarnent une tentation dangereuse contre laquelle la raison se rebiffe. Denis Hollier traduit bien l'ambivalence de cette démarche lorsqu'il se figure Caillois s'attachant au mât de la théorie, comme Ulysse, afin « d'approcher l'imaginaire sans y sombrer¹⁰ ».

C'est pour cette raison que la confession de Caillois n'a pas la plénitude et la générosité d'un cœur qui se livre. Elle conserve une froideur systématique laissant très bien deviner que sous l'apparente

9. Guillaume Bridet, *Littérature et sciences humaines : autour de Roger Caillois*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2008, p. 245.

10. Denis Hollier, *Les dépossédés*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1993, p. 131.

volonté d'être innocenté se cache, en fait, le besoin de Caillois d'arbitrer son conflit avec la poésie de son temps. La ruse, qui fait évoluer le plaidoyer jusqu'au commandement, confère à cet *Art poétique* son caractère remarquable, car il en existe peu, au xx^e siècle, où l'écrivain légifère avec une telle fermeté au nom de la réussite du poème. Celui de Max Jacob, publié en 1922¹¹, est intéressant à cet égard, puisqu'il ne manque pas de mettre quelque discernement dans les principes de la poésie. Or ses aphorismes demeurent assez ouverts, sans compter que l'ironie contribue souvent à les déraider. Plus contemporains de celui de Caillois, les arts poétiques de Queneau et de Bonnefoy ne laissent pas quant à eux percevoir d'ambition utilitaire ou universelle. Queneau refuse de se prendre au sérieux et tourne en dérision l'acte poétique, croyant sans doute qu'il n'y a pas mieux que cette réduction pour en résumer la puissance :

on sait pas toujours ce qu'on dit
lorsque naît la poésie
faut ensuite rechercher le thème
pour intituler le poème
mais d'autres fois on pleure on rit
en écrivant la poésie
ça a toujours kékchose d'extrême
un poème¹²

De son côté, Bonnefoy compose un « Art poétique » à la fois élaboré et concis. Il énonce une idée générale de la poésie, ou plutôt, il en évoque une à l'aide du pouvoir symbolique des figures :

Visage séparé de ses branches premières.
Beauté toute d'alarme par ciel bas,

En quel être dresser le feu de ton visage,
O Ménade saisie jetée la tête en bas¹³ ?

Au lieu de trancher, la construction métaphorique et interrogative dispose à méditer sur la nature de la poésie. Cette approche oblique évacue les considérations techniques ou esthétiques, encore que la

11. Voir Max Jacob, *Art poétique* (1922), Paris, L'Élocoquent, 1987.

12. Raymond Queneau, « Pour un art poétique », *L'instant fatal* (1948), dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. 1, p. 106.

13. Yves Bonnefoy, « Art poétique », *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), dans *Poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 78.

beauté soit mentionnée pour ébaucher les contours d'une science, qui reste pourtant ici, dirait-on, inaccessible aux démarches prosaïques de la pensée.

L'*Art poétique* de Caillois ne concerne pas tellement, quant à lui, le mystère sous-jacent à la création, ni ne nie pour autant qu'il existe. Il est précisé dans le commentaire sur le fragment XI, que le poète compte parmi ses devoirs, celui « de montrer à chacun que le mystère le concerne et le nourrit » (*AP*, p. 145). Cela dit, dans l'expression « art poétique », Caillois se préoccupe surtout du premier terme. Ce sont les moyens, les procédés conscients permettant de faire advenir la poésie qui l'intéressent et, qui plus est, la conduite à respecter lorsque vient le temps de mettre en œuvre ces procédés. Voilà pourquoi, au milieu d'un siècle où la quête de liberté a causé une fulgurante érosion des normes qui instituaient la pratique du poème, Roger Caillois se donne, à travers son *Art poétique*, l'allure du dernier législateur du Parnasse. En le désignant ainsi, en souvenir de Boileau, j'insiste sur les consonances que sa vision de la poésie développe avec celle du classicisme. Le rapprochement, comme on le verra, n'est pas gratuit. S'il mène à inférer qu'il y a quelque chose d'anachronique dans la perspective de Caillois, qu'elle accuse à tout le moins un décalage important avec les voies explorées par la sensibilité moderne, on doit aussi convenir que le parti pris qu'il révèle pour le maintien d'une étroite corrélation entre l'éthique et l'esthétique s'accorde avec la question de la responsabilité de l'écrivain, largement débattue au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Pour cela, il convient de dire que l'*Art poétique* de Caillois est davantage en synchronie avec son temps qu'il n'y paraît d'abord.

Le dernier législateur du Parnasse

On prend connaissance du classicisme que Caillois valorise en poésie dès le fragment II de sa plaidoirie : « Je ne me suis pas servi de la cadence, de la rime, des mots inaccoutumés et de la musique des syllabes pour donner le change à l'esprit sur la valeur de mon discours. » (*AP*, p. 72) Après que la poésie, tour à tour redéfinie par le romantisme et les avant-gardes, eut dépendu de l'inspiration et des états irrationnels du poète, la voici replacée sous l'égide de la raison. Le fragment met clairement en opposition la forme, assimilée en l'occurrence à l'arsenal prosodique et phonétique, et le sens que le poème a pour but de véhiculer, assurant au second la primauté.

Caillois enjambe intentionnellement l'art poétique verlainien, « De la musique avant toute chose », pour tenter de réconcilier la poésie avec certains des grands principes qu'avait énoncés Boileau en 1674 : « La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir. / [...] Au joug de la raison, sans peine elle fléchit, / Et, loin de la gêner, la sert et l'enrichit¹⁴. » Sans faire abstraction de la longue histoire que la poésie partage avec la musique, Caillois refuse de les confondre en réaffirmant que le travail du poète concerne avant tout le maniement du langage, dont la fonction principale est d'exprimer et de communiquer clairement la pensée. Le « rêve d'égaliser la poésie à la musique¹⁵ », niché au cœur des poétiques les plus influentes de la modernité, est méprisé par Caillois, qui voit dans sa poursuite une manière de falsifier le poème en le vidant de son contenu.

Sans surprise, ce mépris se révèle particulièrement dur lorsqu'il est question du « funèbre et désertique Mallarmé¹⁶ », au sujet duquel Caillois se demande, toujours dans son commentaire sur le fragment XI, « si l'ensemble des minces merveilles issues de [son] application extrême ne mérite pas pour épigraphe, pour épitaphe, le vers pittoresque, cristallin, intelligent [...] de leur créateur fourvoyé : Aboli bibelot d'inanité sonore » (*AP*, p. 144). Si Mallarmé passe pour le responsable de la dévitalisation de la poésie, c'est précisément parce qu'après *Crise de vers*, plusieurs ont pris pour acquis son incompatibilité « avec le récit (mais aussi avec la description ou le didactisme, avec le discours référentiel)¹⁷ », comme l'a montré Dominique Combe. L'*Art poétique* de Caillois fait bien entendu sauter ce postulat en redonnant à la discursivité du poème son ancienne légitimité.

Le poète doit donc pouvoir et savoir tenir un discours. Sans prêcher pour une poésie proprement didactique, compte tenu de l'aspect scolaire qu'un tel terme peut sous-entendre, Caillois n'en appelle pas moins à la nécessité de faire du poème le lieu d'un développement méthodique et rigoureux, c'est-à-dire destiné à élargir le domaine de l'intelligible. De cette manière, le poète trouve encore dans le mythe d'Orphée une allégorie de son art, non parce qu'il

14. Nicolas Boileau, *Art poétique*, dans *Œuvres*, éd. Georges Mongrédien, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1961, p. 160.

15. Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 66.

16. Roger Caillois, *Le fleuve Alphée*, ouvr. cité, p. 132.

17. Dominique Combe, ouvr. cité, p. 71.

évoque la musique ou les pouvoirs du mage, mais parce que la remontée des enfers représente un passage vers la lumière. « Je n'ai pas augmenté à plaisir l'obscurité de mes vers. Mais, travaillant dans l'obscur, j'ai cherché la clarté » (*AP*, p. 73), peut-on lire au fragment III. Les deux fragments subséquents achèvent de poser les bases de ce travail d'élucidation. Il est question d'ordonner, de définir, d'amener à reconnaître, autant d'opérations qui invitent à une meilleure appréciation des réalités, particulièrement celles qui découlent de la nature ondoyante de l'âme, si difficile à saisir. Par le concours de la nomination, de la formulation et de l'articulation que permet le langage, le poète génère de la cohérence là où règne au départ un enchevêtrement chaotique d'émotions, d'intuitions et de fantasmes : « Les songes de l'homme, ses délires, ont trouvé place dans mes poèmes, mais pour y recevoir un nom, une forme, un sens. J'ai ordonné leur confusion. J'ai arrêté leur fuite. Ils sont fixés dans mes mots. » (*AP*, p. 74) À la différence des surréalistes, qui comptaient sur la crue de l'inconscient pour laisser l'imagination se déchaîner, Caillois pense qu'il faut l'harnacher pour éviter les débordements, regardés comme contraires à l'exactitude lyrique sur laquelle repose la vérité du poème. Pour lui, la liberté poétique est indissociable du contrôle exercé par l'esprit sur l'imagination¹⁸. Autrement dit, l'authentique poète est maître de lui-même, car il est inadmissible, selon Caillois, que le chant ait une valeur en dehors de l'intervention réfléchie de l'artisan qui souhaite nous le faire entendre.

Le retour anaphorique du « je » au fil du plaidoyer attire l'attention sur la responsabilité unique du poète à l'égard de son travail, surtout en ce qui concerne la signification qu'il est supposé transmettre. Le poète est chargé de savoir précisément ce qu'il écrit, au lieu de céder à des approximations laissant au lecteur le soin d'expliquer ce qu'il a voulu dire. Ses poèmes, dit le fragment XI, « n'exigent aucune glose » (*AP*, p. 81). Tout en faisant écho à l'énoncé de Boileau, devenu un axiome populaire — « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement¹⁹ » —, la pensée de Caillois anticipe également ici sur celle de

18. Dans *Vocabulaire esthétique*, Caillois notait : « Il y a plus de liberté dans un texte où l'auteur a tout surveillé et dont il a soumis chaque mot à plusieurs servitudes que dans la page qui pour ainsi dire lui échappa, tant il laissa courir la plume, et qui fut écrite en dehors de tout soin et de sa conscience même, comme en transe. » (*Babel* précédé de *Vocabulaire esthétique*, Paris, Gallimard, 1978 [1948], p. 33.)

19. Nicolas Boileau, *Art poétique*, ouvr. cité, p. 163.

George Steiner, qui voit pour sa part la culture moderne inaugurer une « heure d'épilogue²⁰ », dans la mesure où les écrivains, à la suite de Rimbaud et de Mallarmé, « rompirent souverainement le contrat entre le mot et le monde, entre le je et le moi²¹ », renonçant à l'idée que par l'entremise de l'art, de la poésie, le monde et la vie puissent tomber sous le sens, c'est-à-dire manifester leur logique à travers le sentiment d'une profonde union avec les choses. L'analyse de Steiner corrobore les appréhensions perceptibles chez Caillois, puisque cette « heure d'épilogue » est le théâtre d'une transformation du poème qui passe du statut de texte à celui de « prétexte ». Dès lors, « [c]e n'est plus [l'œuvre] qui est la raison d'être de notre lecture », estime Steiner, mais « la lecture, notre lecture, qui accorde [...] une raison d'être²² » à l'œuvre.

Comme elle requiert de préméditer l'intervention poétique, la discursivité vient en quelque sorte protester contre l'essor d'une pareille dépendance à l'égard de l'interprétation du lecteur. Si l'*Art poétique* de Caillois ne manque pas sur ce plan d'intransigeance, au point où il paraît volontiers s'engager dans la polémique, il ne va pas jusqu'à exclure les grâces qui sont parfois accordées au poète. Il arrive que surgissent, par la voie d'une action délibérée, nullement fermée aux tentatives imprudentes, quelques trouvailles. Il faut apprendre à recevoir ces dons avec gratitude. En tout cas, le poète confie au fragment xvii qu'il ne les a pas « refusés par orgueil, afin de [se] réjouir en secret de devoir tout à [lui]-même » (AP, p. 87). Il s'interdit, ce faisant, de se croire plus méritant qu'il ne l'est, mais il n'accepte pas de « compter sur les présents du sort » (AP, p. 87), encore moins de les systématiser en courtisant le hasard, pour décider du contenu et de la forme de son poème. L'inspiration, cette grâce poétique, est la fille du travail, « elle ne fait jamais que restituer²³ », dit Caillois, la peine que l'écrivain s'est donnée en bûchant sur sa copie. Ses efforts suffisent à démystifier le miracle.

Le modèle de l'artiste visionnaire, transporté, fait ainsi place à celui de l'ouvrier, qui rapproche la poésie d'une recherche humble et consciencieuse. Le poète s'identifie à la réalité terre-à-terre du travail

20. George Steiner, « Avant-propos à l'édition française », dans *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991, p. 16.

21. George Steiner, « Avant-propos à l'édition française », ouvr. cité, p. 12.

22. George Steiner, « Avant-propos à l'édition française », ouvr. cité, p. 12.

23. Roger Caillois, *Les impostures de la poésie*, ouvr. cité, p. 37.

manuel, il en reconnaît la beauté et le prix lorsqu'il déclare : « J'ai observé le [...] respect dans l'atelier de l'artisan. J'ai loué son labeur et son ouvrage. » (AP, p. 85) La poésie, comme tous les métiers, est rapportée à un savoir-faire. Elle requiert d'apprendre à maîtriser un certain nombre d'outils, en premier lieu le vers. Les fragments v, xviii et xxi font chacun ressortir qu'il s'agit de l'instrument par excellence de la communication poétique. Caillois lui reconnaît une fonction et des pouvoirs civilisateurs, ce qui met de nouveau en relief le classicisme de son point de vue. D'après Boileau, l'ordre qui mit fin aux temps de la barbarie, dictés par la « grossière nature » de l'homme, « [c]et ordre fut [...] le fruit des premiers vers²⁴ ». De même, Caillois considère que la discipline du vers structure le flou de la pensée, quand ce n'est pas le désordre des instincts. La poésie forme ainsi une activité contre-nature, bien plus qu'un langage originel. Caillois discrédite dans la même foulée le vers libre, qui cause la perte du rythme en abandonnant le principe de régularité. « Cette voie, qui suit la nature, aboutit au cri ou au gémississement » (AP, p. 104), écrit-il, de sorte que le poème est refoulé à l'extérieur des limites de l'art, où l'informe et l'inarticulé doivent être surpassés.

Il faut peut-être mettre la revalorisation par Caillois du mètre et de la prosodie au compte de son aversion pour la poésie surréaliste. Il critique de cette manière la supériorité accordée à l'image, tandis que pour sa part, il l'envisage comme les anciens rhéteurs, c'est-à-dire en tenant ses charmes pour insidieux et en soumettant son usage à un double code : prudence et parcimonie. Les images sont comparées dans le commentaire sur le fragment viii aux « simples condiments d'un mets » (AP, p. 126). En d'autres mots, leur abondance rend le poème indigeste plutôt qu'il n'en rehausse les saveurs. C'est pourquoi le poète se défend d'avoir fait une aussi mauvaise cuisine : « Je n'ai pas forcé les images » (AP, p. 78), soutient-il, pour montrer qu'il n'a que faire d'impressionner le lecteur, surtout s'il est ensuite abandonné à son trouble initial. Pour remplir sa mission, l'image doit avoir une portée significative. Le rapport qu'elle met en lumière sert à rénover nos perceptions, ce qui veut dire qu'elle ne pénètre pas dans une réalité sans précédent. Au contraire, elle contribue à rétablir une idée ou une intuition déjà assimilée, mais à l'insu du lecteur, qui perçoit alors l'image comme un moyen d'accéder à une frange à

24. Nicolas Boileau, *Art poétique*, ouvr. cité, p. 186.

la fois personnelle et impersonnelle de son savoir. Le plaisir poétique repose entre autres sur le « moment où l'esprit perçoit et homologue le rapport inattendu » (*AP*, p. 130). Henri Béhar constate ainsi que « 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 lecteur²⁵ ». Bien qu'elle tire son potentiel « d'illumination sur l'imagination²⁶ » d'un écart, Caillois insiste en contrepartie sur le fait qu'elle doit atteindre à un maximum de vraisemblance, sans quoi elle reste parfaitement creuse.

C'est lorsqu'il discute de l'image poétique que ressort le plus son obstination à défendre la nécessité, comme le dit le fragment xvi, « d'avoir l'imagination juste » (*AP*, p. 86). Cette conviction, reflétée par l'économie conceptuelle rigoureuse des fragments dans l'*Art poétique*, influence profondément son rapport à la poésie. Avec plus de précautions, mais surtout moins d'ambitions querelleuses, il confiait vers la fin de sa vie : « Ce que j'ai cherché dans la poésie, ce que j'ai peut-être cru qu'elle était faite pour exprimer, c'était une certaine sorte d'exactitude²⁷. » De fait, sa théorie de l'image évolue vers une science positive. Inspiré par le tableau périodique de Mendeleïev, il croit que « c'est parce que l'univers lui-même est fait d'éléments limités que les images peuvent avoir une [telle] exactitude²⁸ ». L'orientation rationnelle de Caillois contribue de cette façon à définir la poésie comme « une pensée de l'Univers », que Claude-Pierre Perez s'empresse d'associer à l'idée, identifiée au romantisme allemand et à ses prolongements, « d'une Totalité dont les analogies vérifient la cohérence²⁹ ». Sur ce plan, l'approche cailloisienne est solidaire de certaines démarches cruciales quant à l'essor de la poésie au xx^e siècle, celles de Saint-John Perse, de Queneau (notamment avec la *Petite cosmogonie portative*) et de Ponge, qui font du dénombrement, de la collecte, de la description, autant d'opérations prioritaires pour rendre compte du réel en le résumant. Le recueil que Caillois consacre aux *Pierres* indique qu'il

25. Henri Béhar, « Roger Caillois, "boussole mentale" du surréalisme », dans Laurent Jenny (dir.), *Roger Caillois, la pensée aventurée*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1992, p. 23.

26. Jeannine Worms, *Entretiens avec Roger Caillois*, Paris, La Différence, coll. « Mobile matière », 1991, p. 140.

27. Jeannine Worms, *Entretiens avec Roger Caillois*, ouvr. cité, p. 145.

28. Jeannine Worms, *Entretiens avec Roger Caillois*, ouvr. cité, p. 146.

29. Claude-Pierre Perez, « Le fantôme de Novalis », *Europe*, n^{os} 859-860 (2000), p. 144.

a lui-même donné dans la poésie matérialiste, alors qu'une bonne partie des textes élabore le signalement d'une variété minéralogique. L'étude des pierres couvre en outre les liens tissés avec la « mythologie », la « métaphysique » et la « morale³⁰ ». Porté par une passion encyclopédique, Caillois passe près d'épuiser le sujet. Il le fait bien entendu sans jamais priver son discours « de la simplicité, de la transparence et de la précision de la prose » (*AP*, p. 82), honorant ainsi les principes défendus quelques années plus tôt dans son *Art poétique*.

Un fond humaniste

La fascination qu'éprouvait Caillois pour les minéraux à la fin de sa vie l'a conduit non seulement à la publication de *Pierres*, mais également à celles de *L'écriture des pierres* en 1970 et, la même année, de « Minéraux » dans *Cases d'un échiquier*. Devenu presque exclusif, le goût de la minéralogie est un signe de cette « sorte d'indifférence à l'humain³¹ » décelée dans l'œuvre par Marguerite Yourcenar. Elle emploie sciemment le mot « humain », qui connote mieux l'expérience personnifiée du monde que le mot « homme », davantage lié à une abstraction, car on le rencontre plus facilement dans les livres que dans la rue. Respectant les plus hautes exigences en matière d'intellection, les ouvrages de Caillois semblent ainsi mettre de côté une affectivité qui aurait rendu plus sensible la part compréhensive qui sous-tend leurs efforts de compréhension. Il faut toutefois reconnaître que dans l'exercice froid de l'intelligence, il subsiste un élan d'intimité, un désir de liaison. Quand la raison n'est pas brandie telle une arme, elle traduit le besoin profondément humain d'organiser les choses pour les rendre accessibles au plus grand nombre. Le langage est le principal instrument dévolu à l'établissement, au maintien et à l'expansion d'un pareil lieu commun. Dans son *Art poétique*, Caillois légifère précisément pour éviter que la poésie soit dissociée de ce projet démocratique. Il expose ainsi le fond humaniste sur lequel repose sa vision du métier.

Il réactualise « la croyance selon laquelle toute vérité et réalité — à part une singulière marge bien réduite, tout à fait au

30. Il s'agit des titres de section du recueil, auxquels deux autres s'ajoutent : « Physique » et « Testament ». Voir Roger Caillois, *Pierres*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971 [1966].

31. Marguerite Yourcenar, « L'homme qui aimait les pierres », dans Roger Caillois, *Œuvres*, ouvr. cité, p. 23.

sommet — peuvent être enfermées à l'intérieur des murs du langage³² », pour reprendre les mots de Steiner. Ce faisant, son plaidoyer aligne la poésie sur un principe capital de la culture humaniste, au moment même où de nombreux poètes l'ont pris à contre-pied, comme en témoignent la rhétorique négative et le désaveu de la littérature questionnés par Jean Paulhan dans *Les fleurs de Tarbes* (1941). L'abandon par ces poètes de leurs titres et de leurs outils découle, en partie du moins, de l'équation entre la poésie et l'indicible, confirmée selon plusieurs d'entre eux par le silence définitif de Rimbaud. Or si le langage ne fait que dénaturer l'intuition à l'origine de leurs poèmes, Caillois s'explique mal pourquoi ils ne se taisent pas eux aussi une fois pour toutes. En attendant, il leur rappelle « qu'ils courent une aventure humaine » (*AP*, p. 136) et que le mépris des ressources du langage les empêche d'élever cette aventure jusqu'au sens commun.

Caillois n'admet pas que la poésie puisse devenir un facteur de discrimination, tantôt en laissant entendre que le poète jouit d'une supériorité sur ses semblables, tantôt en devenant une parole seulement accessible à un petit nombre d'initiés. Son bien-fondé tient au contraire à sa capacité de présenter notre véritable nature, mettant des mots sur les sentiments, les désirs et les angoisses qui établissent une continuité entre les êtres. Extrait de l'ombre par la voie du raisonnement, le savoir que le poète diffuse coïncide ainsi avec celui que chacun possède de manière intuitive, d'où l'impression, parfois, que le poème parle à notre place sous l'effet d'une amicale clairvoyance. Au fragment XIX, « le plus important à [ses] yeux » (*AP*, p. 158), Caillois énonce la portée heuristique de cette correspondance intime dans le cadre de la communication poétique :

Je n'ai pas prétendu divulguer l'inconnaissable. J'ai révélé la science la plus répandue, ce qu'il n'est pas possible de ne pas savoir, toute chose simple que chacun connaît depuis qu'il respire et qu'il n'oubliera qu'en mourant. Mais, la rencontrant dans mes vers, il croit recevoir la confiance d'un important secret qu'il était depuis toujours malheureux d'ignorer. (*AP*, p. 89)

L'intervention du poète voisine ici de près celle du philosophe, puisqu'en révélant au lecteur son propre savoir implicite, elle

32. Georges Steiner, *Langage et silence*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le goût des idées », 2010 [1967], p. 21.

constitue en quelque sorte une maïeutique, à ceci près qu'une divulgation immédiate remplace la progression dialectique.

À l'évidence, l'humanisme de Caillois est confirmé par le souci que la poésie soit un intermédiaire privilégié de la connaissance et, partant, un moyen d'avoir plus d'emprise sur la réalité. C'est bien parce qu'elle manifeste une saisie sans pareil de l'univers, suivant la synthèse orchestrale de la nature et des civilisations qu'elle effectue, que la poésie de Saint-John Perse l'enchanté autant. Mais son humanisme ne revête pas seulement la forme d'une quête savante, car l'extrême tension de l'esprit qu'il conditionne se répercute aussi, et surtout, dans une attention portée aux autres. Caillois discerne à l'intérieur de la poésie une démarche généreuse que le poète ne doit pas négliger d'accomplir s'il veut assumer convenablement sa fonction. Il déclare au fragment v : « J'ai défini les sentiments qu'on éprouve en aveugle et qu'on ne sait pas identifier. Grâce à mes vers, chacun maintenant les reconnaît et les salue. Il se sent avec eux dans une intimité nouvelle. Il est plus à l'aise dans son âme et il tient bien ce qui toujours lui échappait. » (AP, p. 75) Par le truchement du savoir dont il a la charge, le poème intervient jusque dans la sphère profonde de l'être, en sorte que l'homme peut grâce à lui s'accorder un peu mieux avec lui-même et entrevoir la possibilité du bonheur à travers le sentiment de l'harmonie, aussi transitoire soit-il. D'une certaine manière, Caillois inscrit au cœur de son *Art poétique* « cette idée simple, énoncée par Hermann Broch », reprise ensuite par Yvon Rivard, « voulant que le premier devoir de l'intellectuel, dans l'exercice de son métier, soit de porter assistance à autrui³³ ». Il parachève ainsi sa conception de la poésie, qui s'articule en trois temps : elle est d'abord issue d'un travail consciencieux, qui a pour but, ensuite, d'augmenter le champ et le contenu de la conscience, en respectant finalement les limites de la moralité. Ce dernier élément est celui qui saute le plus aux yeux, car tout compte fait, l'*Art poétique* brosse le portrait d'un poète exemplaire en définissant les règles de sa conduite idéale. Depuis la forme du plaidoyer jusqu'aux principes mis de l'avant dans chaque fragment, tout indique que pour Caillois, la poésie ne peut pas être exercée en toute impunité. Sa fabrication doit répondre aux exigences éthiques qui visent à faciliter l'accès du plus grand nombre au bonheur, conçu comme un équilibre et un

33. Yvon Rivard, *Une idée simple*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2010, p. 9.

épanouissement intérieurs. On aurait donc tort, même si cela paraît juste au premier coup d'œil, de croire Caillois hostile à la poésie, puisque l'essentiel de ses accusations pèse non pas sur elle, mais sur ceux qui, pensant la révolutionner, n'arrivent selon lui qu'à la dévoyer, c'est-à-dire à la détourner des hommes qu'elle doit en premier lieu toucher.