



## **PUISSANCES DE LA FICTION SELON ROGER CAILLOIS : DE LA MORT DE LA LITTÉRATURE A LA POÉTIQUE GÉNÉRALISÉE**

**THE POWERS OF FICTION ACCORDING TO ROGER CAILLOIS: FROM THE DEATH OF LITERATURE TO  
GENERALIZED POETICS**

**PODERES DE LA FICCIÓN SEGÚN ROGER CAILLOIS: DE LA MUERTE DE LA LITERATURA A LA  
POÉTICA GENERAL**

Marina Seretti

Université Bordeaux-Montaigne

Laboratoire SPH, « Sciences, Philosophie, Humanités », UMR(U)4574

[marina.seretti@u-bordeaux-montaigne.fr](mailto:marina.seretti@u-bordeaux-montaigne.fr)

Fecha de recepción: 28/09/2023

Fecha de aceptación: 09/12/2023

DOI : <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.29113>

**Résumé :** Devenu écrivain après avoir annoncé la mort de la littérature, Roger Caillois élève la fiction au rang de modèle réduit de l'univers. À ce titre, la fiction n'œuvre pas seulement au décentrement de l'humain mais encore au dévoilement de l'univers sans l'homme. Le présent article s'attache à l'examen de cette contradiction en faisant, avec Rancière, le pari que « la vie de la littérature est la vie de cette contradiction » : l'utopie d'une liquidation de la littérature, loin de mener Caillois au désistement, lui donne la justification d'écrire. Jusqu'à la fin de sa vie, cet ancien compagnon de route des surréalistes et co-fondateur du Collège de sociologie, n'eut de cesse de jeter les bases d'une poétique généralisée, où les éléments les plus disjoints de l'univers révèlent leur fraternité souterraine, l'onde d'une pierre se propageant jusqu'à la chambre d'échos

du poème. Des fables aux pierres, Caillois propose un nouveau partage du sensible qui ramène l'homme au tissu naturel dont il provient et le réconcilie avec la syntaxe de l'univers. Le concept de « pétrification littéraire » envisagé par Rancière à la suite de Sartre permet d'éclairer ce geste à la fois littéraire et politique par lequel Caillois nous met à l'écoute des pierres et de leurs sérénités plus qu'humaines.

**Mots clés :** fiction ; roman ; engagement ; responsabilité littéraire ; imagination ; poétique généralisée ; pétrification.

**Resumen:** Habiéndose convertido en un escritor después de haber declarado la muerte de la literatura, Roger Caillois eleva la ficción al rango de modelo reducido del universo. Por este motivo, la ficción no solo se empeña en descentrar lo humano, sino que, además, desvela el universo sin el hombre. En este artículo se trata de examinar esta contradicción afirmando, con Rancière, que “la vida de la literatura es la vida de esta contradicción”: la utopía de una liquidación de la literatura, lejos de llevarle al desistimiento, otorga a Caillois la justificación de la escritura. Hasta el final de su vida, este antiguo compañero de camino de los surrealistas y cofundador del Colegio de sociología trató siempre de asentar las bases de una poética generalizada en la cual los elementos más diversos del universo revelan su fraternidad oculta, como la onda de una piedra propagándose hasta la cámara de resonancia del poema. De las fábulas hasta las piedras, Caillois propone un nuevo reparto de lo sensible que trae al ser humano de vuelta al tejido natural del que procede y lo reconcilia con la sintaxis del universo. El concepto de “petrificación literaria” proyectado por Rancière siguiendo a Sartre permite arrojar luz sobre este gesto a la vez literario y político mediante el cual Caillois nos pone a escuchar a las piedras y a sus serenidades sobrehumanas.

**Palabras clave:** ficción; novela; compromiso; responsabilidad literaria; imaginación; poética generalizada; petrificación.

**Abstract:** After asserting that literature was dead, Roger Caillois became a writer and elevated fiction to the status of a small-scale universe. In so doing, he made fiction not only move away from the human but also reveal a universe without mankind. This article examines this contradiction by following Rancière's view that “the life of literature is the life of this contradiction”: Far from making Caillois desist, the eviction of literature gave him the justification to write. Until the end of his life, this former travelling companion of the Surrealists and co-founder of the Collège de Sociologie kept laying the foundations of a generalized poetics in which the most disjointed elements of the universe reveal

their subterranean brotherhood, where the wavelength of a stone travels and hits the echo chamber of the poem. From fables to stones, Caillois proposes a new distribution of the sensible that brings man back into the natural fabric from which he originates and reconciles him with the syntax of the universe. Rancière's concept of "literary petrification", following Sartre, sheds light on this literary and political gesture, through which Caillois makes us listen to the stones and their more-than-human serenities.

**Keywords:** Fiction; Novel; Commitment; Literary Responsibility; Imagination; Generalized Poetics; Petrification.

Comme le rappelle Jacques Rancière en se référant à la *Poétique* d'Aristote, « ce qui distingue la fiction de l'expérience ordinaire, ce n'est pas un défaut de réalité mais un surcroît de réalité » (*Les Bords de la fiction* 7).

Ancien compagnon de route du surréalisme et cofondateur du Collège de sociologie, Roger Caillois, dont le projet fut de mettre au jour la logique de l'imaginaire, aurait pu souscrire à cette définition positive de la fiction, comme modèle sous-jacent des sciences humaines et instrument d'investigation du réel que la littérature met en exergue et contribue à renouveler.

Dans ses ouvrages comme dans ses méthodes, Caillois entend en effet réviser cet usage dominant qui consiste, comme l'écrit encore Rancière, à opposer les « fictions avouées de la littérature » et celles « inavouées du politique », au motif que seules ces dernières seraient indexées sur le réel, les fictions littéraires n'en offrant pour leurs parts que des « reflets déformés » (*Les Bords de la fiction* 16). Au contraire, c'est au croisement de la fiction poétique et des sciences de l'homme et de la nature que Caillois situe son vaste projet d'« approches de l'imaginaire » qu'il nomme aussi « sciences diagonales » ou « cohérences aventureuses ». Comme le remarque Laurent Jenny, un tel projet s'inscrit dans l'espace situé entre une « poétisation de la science » et une « scientification de la poésie » (8).

Dans cette perspective, les rapports de méfiance et de critique, sinon d'opposition, que Roger Caillois entretient durablement avec la littérature moderne ont de quoi surprendre. Le théoricien et polémiste, diagnostiquant la mort de la littérature, entre en tension avec l'homme de sciences et de lettres devenu, selon ses propres mots, écrivain malgré lui. Contre toute attente, celui qui espérait « discréditer si possible la littérature toute entière » (Caillois, *Œuvres* 215) place finalement son œuvre sous le sceau d'une poétique généralisée incluant les pierres elles-mêmes, tenues pour objets fictionnels et

sujets d'écriture à part entière, aux côtés des essais, poèmes et fictions qui s'y rattachent. La stratégie de liquidation s'inverse au profit d'un élargissement aux proportions universelles, mettant pierres et poèmes sur un même plan d'immanence : comment comprendre un tel geste ? Autrement dit, comment éclairer le paradoxe qu'il recèle non seulement par rapport aux positions initiales de Caillois mais aussi par rapport à l'idée même d'une poétique naturalisée où l'écrivain semble voué à se taire pour laisser respirer les pierres ? Quelles puissances de la fiction s'y trouvent-elles engagées ? Quelles nouvelles relations entre les mots et les choses ? Et quelle place reste-t-il pour la responsabilité de l'écrivain ?

Dans le cadre de cet article, il s'agit tout d'abord d'entrer dans les raisons du procès que Caillois intente à la littérature, avant d'étudier quelques-unes des fictions littéraires qu'il range parmi ses « livres renégats » et le nouveau régime fictionnel qui s'y élabore, pour envisager, dans un dernier moment, comment cet écrivain paradoxal, fasciné par les pierres qu'il étudie, collectionne et décrit, en vient à proposer les éléments d'une « poétique généralisée » qui s'étend jusqu'au minéral et propose un partage du sensible d'une étonnante radicalité.

### **1. Le procès : la littérature au banc des accusés**

Dans les trois essais qu'il consacre à la littérature, entre 1942 et 1948, et qui seront réédités et complétés (par une étude sur Balzac) en 1974, Caillois tire à boulets rouges sur la littérature, en particulier sur la poésie et le roman modernes. À maints égards, *Puissances du roman* (1942), *Les Impostures de la poésie* (1944), ainsi que *Babel* (1948) relèvent davantage du réquisitoire que de la théorie littéraire, malgré les précautions liminaires de leur auteur qui prétend s'en tenir à une étude sociologique, sans jugement de valeur, dans son premier essai de 1942. Par la suite, Caillois abandonne ces précautions, au profit d'une parabole en 1944 (« Les arbres de Lapa » et « La plaine »), puis de la réécriture du mythe de Babel en 1948. De la prétendue neutralité axiologique à la reprise du châtement biblique par la confusion des langues, son propos se radicalise plus qu'il ne se nuance. Donnons-en à grands traits les positions et les arguments.

Tout d'abord, l'accusation d'imposture : de « l'héritage de la Pythie » (*Impostures de la poésie* 34) à la confusion des langues de Babel, les écrivains modernes – poètes et romanciers – ne savent plus ce qu'ils écrivent, ils ont perdu le sens des mots et vaticinent, tels les poètes surréalistes érigeant l'écriture automatique ou le jeu de l'un pour l'autre au rang d'oracle. La langue ne sert plus à exprimer ou communiquer, mais rivalise avec la peinture dans sa tendance à l'abstraction, voire avec la musique pure, sans pour autant parvenir à égaler ni l'une ni l'autre puisqu'il lui faut bien composer

avec les mots de la tribu. Au contraire, selon Caillois, l'écrivain doit se faire le « gardien du langage » (*Babel* 316) et préférer la justesse à l'originalité, la maîtrise au délire. Aux abus de langage des « faux monnayeurs » qui font tinter les mots comme des coquilles vides, Caillois oppose une écriture indexée sur le réel, engagée par l'expérience qui en suscite la vocation et lui demeure toujours antérieure et fondatrice. Autrement dit l'écriture d'un homme d'expérience qui paie de sa personne au lieu de se payer de mots (*Babel* 274). Sur ce point, le propos de Caillois se rapproche de celui avancé par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, publié la même année que *Babel*. Comme le relève Jean-Baptiste Mathieu, « Caillois partage avec Sartre le souci de rétablir dans ses droits l'idée d'une responsabilité sociale et morale de la littérature » (43), mais à la différence de Sartre, Caillois s'attache à distinguer l'engagement de la responsabilité. Tandis que chez l'écrivain engagé l'expérience prend la forme, toujours seconde par rapport à sa vie de lettré, de l'adoubement idéologique et du « chèque sans provision » (Caillois, *Babel* 268), chez l'écrivain responsable, dont Conrad fournit à ses yeux la figure exemplaire, l'écriture s'enracine dans l'expérience. « L'urgence d'une action qui ne souffre ni erreur ni caprice est la rude épreuve où il apprend l'ordre d'importance des choses », et cette urgence trouve à s'exprimer dans la forme du témoignage davantage que dans les « fictions incertaines » du romancier (361-362). Différence de forme donc, mais aussi de fin. Là où l'écrivain engagé prétend édifier un monde meilleur, l'écrivain responsable travaille à sauvegarder le langage, condition de possibilité d'une entente entre les hommes : au tapage des hommes de lettres et de partis, Caillois oppose l'ascèse verbale de l'écrivain, mûri par le silence (306), capable de répondre de ce qu'il écrit.

Malgré ce différend, on retrouve chez Caillois comme chez Sartre la reprise, sous une forme plus ou moins « progressiste », de l'accusation réactionnaire portée en son temps contre Flaubert et l'absolutisation du style qui s'impose dans son œuvre, anéantissant la hiérarchie classique des genres littéraires et jusqu'au sujet du roman lui-même. « Barbey d'Aurevilly résumait [cette] critique en disant que Flaubert poussait ses phrases devant lui comme un terrassier pousse ses pierres dans une brouette » (Rancière, *Politique de la littérature* 16). Sartre emploie pour sa part l'image de la pétrification qui fait écho au motif de la tour de Babel chez Caillois :

Flaubert écrit pour se débarrasser des hommes et des choses. Sa phrase cerne l'objet, l'attrape, l'immobilise et lui casse les reins, se referme sur lui, se change en pierre et le pétrifie avec elle. Elle est aveugle et sourde, sans artères ; pas un souffle de vie, un silence profond la sépare de la phrase qui suit ; elle tombe dans le vide, éternellement, et entraîne sa proie dans cette chute infinie (Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* 136).

Comme le souligne Rancière, cette pétrification qui supprime « toute hiérarchie entre sujets nobles et sujets vils, entre narration et description [...], entre hommes et choses », apparaissait pour ces premiers critiques comme « la marque même de la démocratie » (Rancière, *Politique de la littérature* 17). Retournant l'argument sur lui-même, Sartre y voit au contraire un élan aristocratique faisant le jeu du nihilisme bourgeois. Caillois semble davantage poursuivre l'argument réactionnaire, puisqu'il voit dans cette pétrification, par laquelle l'écriture se retranche de l'expérience au profit du style, une crise du langage reflétant un essoufflement civilisationnel et menant la littérature à sa propre ruine.

Dans cette perspective, Caillois dénonce encore l'attrait des fausses libertés et le dérèglement qui en découle. L'anarchie qui prospère selon lui dans la poésie moderne, de Rimbaud aux surréalistes, produit plus de servitude que d'indépendance dans la mesure où elle subordonne le vers apparemment « libre » à l'arbitraire onirique et pulsionnel. Mais si le dérèglement menace la poésie moderne, en revanche l'absence de règles apparaît consubstantielle au roman. Caillois en veut pour preuve les proportions encyclopédiques et l'ouverture illimitée du roman qui ambitionne au XIXe siècle d'égaliser les sciences humaines<sup>1</sup>. Obéissant à une « législation stricte », le roman policier constitue l'exception qui confirme l'absence de règle propre au roman, car il « n'est pas un récit, mais un jeu, non une histoire, mais un problème » à résoudre, proche en cela du problème logique ou mathématique (Caillois, *Puissances du roman* 115).

Enfin, qu'il s'agisse d'absence ou de privation de règles, le désordre littéraire menace d'accroître le désordre social dont il procède et qu'il intensifie en retour. Ainsi le roman, qui doit son essor à l'individualisme croissant, renforce l'isolement des lecteurs et la dissolution du lien social. La fiction romanesque n'offre plus alors de modèle rationnel pour comprendre le monde, mais de pures fantasmagories, des mondes de substitution, merveilleux et trompeurs, invitant au repli narcissique. Platon l'emporte sur Aristote : avilissant au lieu d'éduquer, la fiction ne donnerait plus à connaître le réel mais à rêver de s'en échapper. Cette puissance délétère du roman, à la fois conséquence et vecteur d'insociabilité, semble l'enfermer dans un cercle vicieux, même si Caillois envisage plus largement les capacités non seulement expressives mais aussi transformatrices du roman qui en font un « élément actif et vivant de la société », une « puissance qui modifie continuellement ses propres causes » (42). Malgré cette capacité de métamorphose, une même logique de destruction semble conduire inexora-

---

<sup>1</sup> Au passage soulignons l'opposition pour Caillois entre la poésie, art éminemment réglé, suscitant par sa forme un plaisir contemplatif, art par conséquent dévoyé par le dérèglement surréaliste, et le non-art que constitue le roman (proche du cinéma), voué par principe au dérèglement et à d'autres formes de plaisir, de participation et d'identification de la part du lecteur.

blement soit au « suicide du roman », soit à la dissolution du lien social. Caillois paraît en effet acculer l'écrivain à cette impasse : ou bien construire et consolider le lien d'une société qui n'aurait alors plus besoin de lui, utopie impliquant le « suicide du roman » – « il est venu de nouveau une époque d'architecture, de construction de pyramides, de cathédrales » (Caillois, *Approches de l'imaginaire* 231) –, ou bien conduire la communauté à sa ruine en repliant les individus et les signes sur eux-mêmes au point de les rendre incommunicables et illisibles, selon le mythe de Babel. Des deux côtés, c'est au sacrifice que Caillois voue la littérature. À noter au passage qu'il prend soin d'effacer tous les noms d'auteurs de son dernier texte, *Babel*, mimant ainsi la confusion du langage qu'il dénonce en littérature.

À cet égard, il semble que, tout en restant fidèle aux critiques qu'il adresse très tôt aux surréalistes<sup>2</sup>, Caillois prenne acte du coup mortel infligé par ses premiers compagnons de route à la littérature. Dans l'essai qu'il consacre au surréalisme envisagé comme « dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), Walter Benjamin appréhende de manière plus dialectique ce travail de sape, véritable « travail du négatif », mis en œuvre par Breton, Soupault, Éluard, Aragon et Desnos : « on a vu ici un cercle d'hommes étroitement unis faire éclater du dedans le domaine de la littérature en poussant la "vie littéraire" jusqu'aux limites extrêmes du possible » (114). L'acte de décès de la littérature qu'entérine *Babel* poursuit en ce sens « l'organisation [surréaliste] du pessimisme » (132) dont Benjamin saisit pourtant le renversement dialectique lorsqu'il avance que, le deuil de la littérature menant à celui de la liberté, c'est contre toute attente « une façon d'agir » qui « engendre et constitue elle-même l'image », devenue « espace corporel », susceptible à ce titre d'innover le corps collectif (133-134). De fait, si Caillois n'envisage pas une telle subversion, la liquidation de la littérature qu'il thématise dans ses essais d'après-guerre porte un ferment dialectique dont témoigne son œuvre ultérieure<sup>3</sup>. Plus que les attaques massives et le portrait à charge d'une littérature à bout de souffle, courant vers son propre néant, il convient donc de retenir sa pensée de l'expérience au principe de l'écriture, de la responsabilité qui engage l'écrivain en amont de lui-même et du style qui l'exprime pour ainsi dire tacitement. Lorsqu'elle répond à l'urgence de l'action tout en répondant du langage dont elle a la garde, la littérature constitue par elle-même un « acte public ». Caillois va plus loin : « dès qu'un ouvrage exprime quelque chose, ne fût-ce que par sa

2 Voir la Lettre à André Breton du 27 décembre 1934 (Caillois, Œuvres 222-225).

3 Dans cette perspective dialectique, faisant de la « mort » ou « liquidation de la littérature » la condition de possibilité de l'écriture, il serait intéressant de se reporter aux ouvrages de Blanchot, en particulier *Comment la littérature est-elle possible ?* (1942), voire aux œuvres ultérieures de Foucault et de Barthes (dès *Le Degré zéro de l'écriture*, 1953). Le problème du silence auquel se confrontent ces auteurs, silence de Mallarmé ou de Rimbaud dont les surréalistes se réclamèrent, joue en effet un rôle essentiel dans l'œuvre de Caillois, manifeste à travers la méditation renouvelée qu'il consacre à *Lettre de Lord Chandos* d'Hofmannsthal.

facture, le simple amour de l'art, il manifeste, et de la sorte secourt, une attitude devant la vie » (Caillois, *Babel* 171). Le congé qu'il donne à la littérature, vouée d'une manière ou d'une autre à mourir, n'en est que plus paradoxal.

## 2. Trois fictions de Caillois : Le délogé, Ponce Pilate et D'après Saturne.

Or, cette fin de non-recevoir donnée à la littérature, Caillois la désavoue trente ans plus tard, dans son autobiographie intellectuelle, *Le Fleuve Alphée* (1978) :

Petit à petit, j'en suis [même] arrivé à tenir la presque totalité de mes recherches et travaux pour une gigantesque parenthèse, que j'ai laissée se refermer sur moi, qui aura duré presque toute ma vie et à laquelle appartiennent presque tous mes livres. Certes, il m'est advenu plusieurs fois de lui échapper, mais ce fut toujours par accident et intermittence et non sans difficulté ni remords (Caillois, *Œuvres* 111).

La « gigantesque parenthèse » qui s'est refermée sur sa personne désigne par métonymie toute sa production théorique et livresque, notamment ses « recherches et travaux » portant sur la littérature, dont il « se sent [désormais] fort éloigné » (Caillois, *Rencontres* 299). Mise à distance et, plus encore, mise en doute rétrospective. L'image est d'autant plus parlante qu'elle dénonce a posteriori un « homme-parenthèse », réduit au signe de ponctuation par lequel l'écriture se reconnaît contingente et accessoire. Lorsqu'il se replonge en souvenir dans l'expérience de cette parenthèse, Caillois lui reconnaît la force écrasante d'une religion du livre dont il aurait été, sans le savoir, le moine copiste, en digne héritier de Bouvard et Pécuchet :

Ce qui me paralysait si fort, c'était la toute-puissance de la parenthèse, l'espèce de terre sacrée qu'elle exerçait sur moi. Je ne consentais à rien écrire qui ne fût vérifiable et que je n'eusse moi-même vérifié, ce qui revenait à dire : que j'eusse lu quelque part. Je ne soupçonnais pas que cet extravagant rigorisme signifiait pratiquement que je ne voulais rien écrire qui ne fût emprunté à un autre livre (Caillois, *Œuvres* 111).

Non sans ironie, Caillois se reconnaît victime de cet absolu littéraire qu'il avait lui-même critiqué au nom d'une littérature responsable, fondée sur l'expérience. À la « parenthèse », il oppose cependant la « fêlure », celle des livres « renégats » (112) qui parvinrent malgré tout à s'échapper comme une « percée d'eau vive » (113), parmi lesquels un récit de voyage, *Patagonie* (1942) et, plus tardivement, trois fictions qui nous intéressent au premier chef : *Ponce Pilate* (1961), *Récit du délogé* (1970) et « D'après Saturne » (première des *Trois Leçons des ténèbres* parues en 1978). D'inspiration très diverse, ces trois fictions se signalent par un motif paradoxal similaire : la contradiction entre un énoncé et ses conditions d'énonciation, comme si Caillois minait de l'intérieur la fiction qu'il propose de fait au lecteur, la rendant à la fois impossible et réelle.

Dans *Ponce Pilate* qui fait écho à Borges, en particulier aux « Trois versions de Judas » de *Fictions* (recueil que Caillois publia dans la collection La Croix du Sud en 1951 et qu'il contribua à traduire pour l'édition augmentée de 1957), Caillois imagine les raisons qui auraient pu amener Pilate à ne pas condamner à mort le Christ. Dans son récit, il donne le soin à l'un de ses personnages, un sage chaldéen dénommé Mardouk, consulté par Pilate, d'exposer, dans un discours donné pour hypothétique, la concaténation irrésistible des événements conduisant de la crucifixion du Christ à l'avènement du christianisme. Or, parmi les multiples conséquences, majeures ou mineures, de la condamnation du Christ, Mardouk va jusqu'à trouver « un nom admissible pour l'écrivain français qui, un peu moins de deux mille ans plus tard, reconstituerait et publierait cette conversation aux éditions de la Nouvelle Revue Française, se flattant sans doute de l'avoir imaginée » (*Œuvres* 421), autrement dit « Roger Caillois » lui-même. Cette mise en abîme apparemment prophétique est pourtant rendue impossible par la logique de la fiction qui s'achève ainsi :

À cause d'un homme qui réussit contre toute attente à être courageux, il n'y eut pas de christianisme. A l'exception de l'exil et du suicide de Pilate, aucun des éléments présumés par Mardouk ne se produisit. L'histoire, sauf sur ce point se déroula autrement (436).

Comme le remarque Denis Hollier, « le "sauf sur ce point" de la conclusion est infirmé par le livre dans lequel il figure », puisque la conversation prédite a bien été publiée ; « l'affabulation de Caillois repose sur la concurrence de deux futurs », une première série d'événements liant la crucifixion à l'avènement du christianisme et à la publication du récit de Caillois, la seconde excluant tous les événements de la première à l'exception de l'exil et du suicide de Pilate (Hollier 19).

Or c'est dans la première [série d'événements] que figure le livre où nous apprenons que Pilate a choisi la seconde. Le livre que nous lisons est comme exclu par les événements qu'il retrace. Le choix de Pilate frappe d'impossibilité le récit qui en est fait (19).

Le livre mis en abîme par la fiction apparaît impossible, il existe pourtant. Le *Récit du délogé* procède de manière analogue à rendre impossible sa propre réalité, puisqu'il relate à la première personne l'expérience de « désindividuation » irréversible par laquelle un homme se métamorphose en coquillage. Dans ce récit fantastique, comme le remarque Denis Hollier :

le plus étrange est sans doute que, malgré son sujet, il soit conduit jusqu'au bout à la première personne. Y a-t-il une limite au-delà de laquelle le récit d'une expérience de dépersonnalisation [ou de « désindividuation » comme se corrigera aussitôt le narrateur] devrait renoncer au je ? Jusqu'où une conscience dépersonnalisée peut-elle continuer à utiliser la première personne ? [...] La première phrase nous plonge d'emblée au cœur

de ce paradoxe narratif : « Je ne m'étais jamais réellement imaginé qu'on pût se trouver dépersonnalisé » (64).

Si le thème de la métamorphose s'inspire de Kafka, le « paradoxe narratif » se rapproche davantage, selon Hollier, de *L'Étranger* de Camus ou de *La Nausée* de Sartre. Ce paradoxe s'adresse en définitive au lecteur qu'il vise à inquiéter, voire à piéger dans son méandre comme la double temporalité impossible de *Ponce Pilate*. Ainsi, le narrateur désindividué, « atteignant la réalité ultime, qui n'est pas le néant, mais la grisaille que je suis devenu » (*Œuvres* 474), s'interroge :

Raisonnerai-je encore quand je ne me distinguerai plus de l'eau marine, des lents courants et du frémissement des molles anémones ? Peut-être existe-t-il aussi une sorte de reflux, un courant ascendant qui remonte la chaîne des êtres. Alors il pourra m'arriver de me loger à mon tour dans l'avant-bras, puis dans le bas-ventre d'un humain pour l'alarmer et pour l'avertir, lui insinuer le désir de faire chavirer sa conscience dans une autre, indistincte et diluée ? (*Œuvres* 474)

Le récit du délogé devient en puissance celui du lecteur qu'il déloge à son tour, et d'un autre encore, etc., selon un motif de récurrence emprunté à Borges.

Quelques mois avant sa mort en décembre 1978, l'année où paraît *Le Fleuve Alphée*, Caillois publie une dernière fiction, « D'après Saturne », où le paradoxe narratif déployé dans *Ponce Pilate* et *Récit du délogé* trouve sans doute sa forme la plus radicale. Le narrateur y décrit (toujours à la première personne) une agate au dessin fantastique qui l'emplit de mélancolie, « morosité soudaine, irrémédiable, sans objet », à l'instar de son ancien propriétaire, Albrecht Dürer. C'est à ce dernier, en effet, que l'agate au « soleil d'encre » et au « cube englouti », aurait inspiré l'allégorie de la Mélancolie, « un soir de l'automne 1514, lors de son second voyage en Rhénanie, celui qu'il dissimula et dont ses biographes ne parlent pas » (*Œuvres* 1114). En un saut de paragraphe, le narrateur passe abruptement de la description mélancolique de l'agate à la genèse du chef-d'œuvre qu'elle aurait inspiré à Dürer, plus de cinq siècles auparavant. Le moindre détail de la gravure trouve alors son point d'origine dans la salle d'auberge où l'artiste contemple la fameuse pierre et succombe, comme le narrateur après lui, à la tentation saturnienne. Mieux, ce narrateur fantastique, à la fois subjectif et omniscient, apte à voyager jusqu'à Dürer malgré l'ellipse des biographes, termine son récit par la vision par principe invisible de ce que Baudelaire nomme « l'univers sans l'homme » (287), vision qui prend la forme laconique du constat : « de fait, l'espèce humaine disparut de la planète encore plus vite qu'elle s'y était installée » (Caillois, *Œuvres* 1119). Le narrateur saturnien poursuit :

Aucun miracle (d'ailleurs, à qui destiné ?) ne sauva les cabinets d'estampes, l'histoire de l'art, le nom d'Albrecht Dürer. Lièvres et rhinocéros réels ou représentés subirent le

sort commun. La végétation [...] fut éliminée à son tour d'un astéroïde sans chlorophylle. Comme au début, il n'exista qu'un désert de pierres immortelles : parmi elles, je suppose, un nodule d'agate portant dans sa transparence épaisse, comme les meubles d'un vain blason, un soleil inverse et un polyèdre égaré (1119).

Le paradoxe narratif trouve son reflet dans l'hypothèse finale, qui souligne par contraste la modalité du réel dans laquelle s'inscrit la fiction. Un réel que la mélancolie des pierres rend proprement fantastique puisque la fiction jusqu'en cette dernière supposition s'origine dans la description d'un nodule d'agate, selon une récurrence croisée de la pierre et de la gravure : l'agate anticipant la gravure qui s'en inspire, la gravure ne perpétuant son vestige que par l'un des reflets internes au minéral. Cette fascination pour la pierre rend d'ailleurs indiscernable le narrateur de l'auteur de cette fiction, comme des précédents recueils intitulés *Pierres* (1966), *L'Écriture des pierres* (1970), *Pierres réfléchies* (1975) et *Agates paradoxales* (1977). Mieux, c'est dans l'écriture des pierres, archives d'un temps démesurément plus qu'humain, que Caillois découvre, en quelque sorte objectivé, le paradoxe narratif qui sert de leitmotiv aux trois fictions ici examinées. Voici ce qu'il écrit dans la dédicace de *Pierres* :

Je parle de pierres qui ont toujours couché dehors ou qui dorment dans leur gîte et la nuit des filons. [...] Ni bornes ni stèles [...], elles n'attestent qu'elles-mêmes. [...] Elles sont du début de la planète, parfois venues d'une autre étoile. [...] Je parle des pierres plus âgées que la vie et qui demeurent après elle sur les planètes refroidies, quand elle eut la fortune d'y éclore. [...] Je parle des pierres nues, fascination et gloire, où se dissimule et en même temps se livre un mystère plus lent, plus vaste et plus grave que le destin d'une espèce passagère (Caillois, *Œuvres* 1037-38).

Pour parler des pierres, Caillois adopte un point de vue impossible : il se place au crépuscule d'un monde sans hommes, crépuscule de l'aube ou du soir de l'univers. « L'écriture des pierres », au double sens du génitif objectif et subjectif, se réclame d'un en-dehors du langage. Elle puise dans une rêverie métaphysique des commencements et des fins, les pierres constituant à la fois l'ébauche et le vestige d'une logique de l'imaginaire dont la littérature et l'art en général n'offriraient qu'un surcroît éphémère. Au sujet des tableaux qu'il voit se succéder dans la matière protéiforme des agates, Caillois écrit :

Je regarde ces dessins comme ils étaient au matin des âges, quand rien n'existait qu'eux, quand la matière en train de durcir inventait les premiers équilibres et, rétive à toute discipline, évitait à l'occasion l'ordre et la symétrie – qu'elle essayait ailleurs (Caillois, *La Lecture des pierres* 145).

Dans ces hiéroglyphes minéralisés (devançant tout art, tout langage, et ne s'adressant à personne), Caillois retrouve le paradoxe narratif où l'énoncé entre en contradiction avec

ses conditions d'énonciation, où la fiction se donne pour impossible et pourtant réelle. Comme la mante religieuse et les ocelles des ailes de papillon, les pierres nous initient à ce que Caillois nomme le « fantastique naturel » : contrairement au merveilleux qui implique « un monde d'enchantements, de métamorphoses et de miracles continuels », le fantastique apparaît « comme la rupture d'un ordre naturel, tenu pour imperturbable » (Caillois, *Œuvres* 569). Le paradoxe au travail dans les fictions de Caillois trouve sa source dans le fantastique naturel des pierres écrivant par et pour elles-mêmes.

Cette écriture minéralisée rejoint le second sens que Rancière assigne à la pétrification. Contre la hiérarchie qui gouvernait l'ancien régime représentatif, en distinguant la vie de l'action, le cri de la parole, et *in fine* les choses des hommes, la littérature se découvre comme « une parole écrite sur le corps des choses », « proférée par personne » et

qui ne répond à aucune volonté de signification mais exprime la vérité des choses à la manière dont les fossiles ou les stries de la pierre portent leur histoire écrite. [...] La littérature est le déploiement et le déchiffrement de ces signes écrits à même les choses. L'écrivain est l'archéologue ou le géologue qui fait parler les témoins muets de l'histoire commune (Rancière, *Politique de la littérature* 23-24).

Caillois aurait sans nul doute pu se reconnaître dans un tel portrait, à ceci près que l'histoire commune dont témoignent les pierres constitue pour lui une « leçon de ténèbres » plus implacable que toutes les peintures de Vanités. L'histoire commune qu'il nous invite à déchiffrer est celle du tissu de la matière dont provient l'espèce humaine, un texte silencieux où l'humanité retourne pour se perdre comme le motif dans le tapis.

Ce faisant, Caillois accorde à la fiction une toute autre portée que celle du mirage ou de l'échappatoire. Au contraire, la fiction qu'il pratique en tant qu'écrivain excède les limites de toute expérience possible pour mieux arrimer l'écriture au réel. Elle procède de la définition du « fantastique naturel ». En ce sens, la fiction crépusculaire de « l'univers sans l'homme » porte l'ambition éminemment réaliste de la littérature. Pétrifiée en ce second sens, la fiction apparaît bien comme surcroît, et non défaut, de réalité. L'auteur qui « compromet risiblement son nom éphémère » au bas des pages de *Pierres* témoigne d'un réel qu'il ne saurait avoir inventé (Caillois, *La Lecture des pierres* 237)<sup>4</sup>. Dans l'un de ses *Exercices d'admiration*, Cioran le remarque, stupéfait :

En lisant *Pierres*, il m'est arrivé plus d'une fois de me demander s'il ne s'agissait pas d'un langage confiné dans ses propres significations, sans autre réalité que ses prestiges.

4 La célèbre formule de Boileau selon laquelle « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » (III, v. 48), apparaît très souvent dans l'œuvre de Caillois, et sert d'exergue au chapitre « poésie de la vérité » (VI) de l'étude qu'il consacre à Saint-John Perse (*Poétique de St-John Perse*, 137).

[...] J'allai donc visiter la Galerie de Minéralogie et, à ma grande surprise, j'y constatai que le livre avait dit vrai, qu'il n'était pas l'œuvre d'un virtuose mais d'un guide, attaché à saisir du dedans des merveilles figées, pour en reconstituer, par une régression à peine concevable, l'état d'indétermination originelle (1593).

Loin de diagnostiquer la « mort de la littérature », Caillois en voit s'ébaucher la vie jusque dans la matière la plus inerte. C'est au miroir des pierres, dans le reflet de sa propre vanité et celle de l'homme en général, qu'il découvre le pouvoir de la littérature : « Je ne me suis réconcilié avec l'écriture qu'au moment où j'ai commencé à écrire avec la conscience que je le faisais de toute façon en pure perte » (Caillois, *Œuvres* 213).

Au plan fictionnel, Caillois fait de l'impossible une puissante modalité narrative apte à élargir nos conceptions du temps (*Ponce Pilate*), à mettre à l'épreuve les contours de la subjectivité (*Récit du délogé*). En poursuivant cette mise en vertige de l'expérience, la fiction « D'après Saturne » donne à éprouver non seulement la contingence des civilisations et la précarité de la personne humaine, mais celle de l'humanité en général, à son tour délogée, fantôme errant parmi les pierres. Partage du sensible éminemment paradoxal : la fiction donne à penser et à imaginer ce qui nous est, avec notre propre mort, par principe impossible de ressentir parce que son être se situe aux marges de toute sensibilité. Elle nous donne à sentir cette insensibilité même. Fictionnelles autant que réelles, ces pierres apportent à l'homme, « qui tiennent dans sa paume, la pureté, le froid et la distance des astres, plusieurs sérénités » (Caillois, *Œuvres* 1038) : un sentiment d'immortalité dans l'immanence de la matière.

### 3. Pétrification littéraire : la pierre, nouveau modèle pour la fiction ?

À ce point de l'enquête, il nous faut revenir au « régime nouveau d'identification de l'art d'écrire » par lequel Rancière définit la littérature et la politique qui est la sienne (*Politique de la littérature* 15). À travers la pétrification des sujets et des choses elles-mêmes, la littérature bouleverse selon lui l'ancienne hiérarchie des genres et l'ordre classique de la représentation pour se mettre à l'écoute des choses mêmes : sans sujet ni adresse déterminée, l'écriture circule à la surface des choses muettes qu'elle donne à déchiffrer. En un troisième sens, la pétrification s'approfondit au cœur des choses mêmes dont elle fait sourdre des intensités, « des individualités que ne sont plus des individus mais des différences d'intensité dont le rythme pur guérit de toute fièvre de société » : « À la mutité trop bavarde de la lettre comme à la parole écrite sur les choses et les corps s'oppose alors une troisième sorte d'équivalence de la parole et du mutisme : la respiration des choses délivrées de l'empire des significations » (*Politique de la littérature* 35).

Dans cette dialectique où la pétrification littéraire confine à l'utopie, se retrouve l'idée chère à Caillois d'une littérature abolie par son propre dépassement. Mais là où ce dernier annonçait le « suicide du roman » au profit d'une société enfin réconciliée, Rancière voit dans « la vie de la littérature [...] la vie de cette contradiction » : « Le corps nouveau chantant l'hymne du verbe nouveau est destiné à rester l'utopie, à la fois nécessaire et irréalisable, par laquelle le régime de l'écriture littéraire se projette au-delà de lui-même » (39).

Au troisième stade de la pétrification, mettant au jour des intensités infra-individuelles, correspond chez le dernier Caillois la découverte émerveillée de ce « pouvoir de vibration » par lequel les pierres se relient aux fables : des silex de Tonnerre et des pierres de Klein Kems jusqu'à la poésie populaire des contes du folklore allemand – le *Joueur de flûte de Hamelin* – et aux diverses mythologies – les « Dormants d'Ephèse » de la sourate XVIII du Coran et le mythe de Deucalion et Pyrrha par exemple – en passant par les anneaux de l'aubier, les figures de Chladni et les dessins littéralement extra-terrestres des météorites (Caillois, *Œuvres* 1150). Dans *Le Champ des signes* (1978) qu'il fait paraître peu de temps avant de mourir, Caillois se donne en effet pour projet de

regarder les pierres comme des sortes de poèmes et de chercher en revanche dans les fictions la pérennité des pierres [...], c'est-à-dire d'essayer de réunir par quelque biais même ténu les parties disjointes et contrastées de notre indivisible univers (*Œuvres* 1129).

Des pierres aux fables, Caillois procède par « récurrences dérobées », jeux de miroirs où se perdent la distinction des règnes naturels et leur différence qualitative d'avec les techniques et cultures humaines. Comme l'indique le sous-titre de cet ouvrage, à mi-chemin de la fiction poétique et de l'essai scientifique, il s'agit de donner un « aperçu sur l'unité et la continuité du monde physique, intellectuel et imaginaire », autrement dit d'esquisser « les premiers éléments d'une poétique généralisée » (1129). La prudence de Caillois n'a d'égale que son ambition, lorsqu'il conclut, en nouveau Pythagore, à l'harmonie des sphères et des pierres dans un univers rendu à l'ancienne harmonie de la lyre cosmique :

J'ai seulement insinué qu'une sensibilité générale aux rythmes et aux cadences permettait de conjecturer une continuité insoupçonnée entre pierres et discours. [...] Les vibrations périodiques provoquent ou accentuent une hypnose, une soumission qui touche l'inanimé comme le vivant. L'imagination répercute dans les mythes une propriété générale, à la séduction de quoi il eût été fort étrange qu'elle échappât, car elle aussi fait partie de l'univers si elle y apparaît seulement comme écume extrême. Elle ignore les trépidations insensibles qui modifient la configuration de la matière, en revanche elle rêve d'incantations et de malélices auxquels elle assigne le même rôle (*Œuvres* 1150-1151).

Plus encore qu'aux fables, c'est aux « trépidations insensibles » des pierres, à leur affleurement liminal dans les rets du langage que Caillois se voue lorsqu'il accepte d'écrire « en pure perte ». Comme le souligne Jean Starobinski dans « Saturne au ciel des pierres », « Le savoir généralisé, tel que le souhaitait Caillois, ne pouvait s'énoncer que sous l'aspect d'une anticipation lyrique, extrapolant audacieusement à partir de l'acquis scientifique » (636).

Chemin faisant, Caillois découvre autre chose que ce qu'il recherchait, un nouveau « régime historique d'identification de l'art d'écrire » (Rancière, *Politique de la littérature* 17), transgressant les frontières habituelles de la science et de la poésie, en donnant à voir, à penser et à pratiquer la fiction<sup>5</sup> comme le prolongement vibratoire d'un pouvoir d'agencement immanent à la matière. La cosmologie absorbe ici la sociologie, « en réduisant l'homme et son histoire à n'être, dans un "univers ramifié", qu'une ramille infime » (Starobinski 629). Cette leçon de décentrement, Caillois se l'applique à lui-même lorsqu'il retrouve le poème « au bout du chemin par lequel il avait cru s'en éloigner » (Starobinski 632), comme il l'avoue dans *Pierres réfléchies* :

Il est infiniment plus malaisé et plus rare de découvrir, de calculer un alphabet que de composer ou de laisser de soi jaillir un cri, un aveu, une brève splendeur, je veux dire : un poème. J'ai cherché, je cherche dans le monde, qui est limité pour un dieu, mais inépuisable pour un mortel, l'élémentaire, le chiffre, plus précisément l'alphabet. C'est démarche vaine. Trop fortuné encore si, au cours d'une quête qui toujours l'a refusé, il m'arrivait de buter contre un poème (Caillois, *Pierres réfléchies* 15).

C'est en empruntant le chemin des sciences diagonales que Caillois bute sur le poème comme on bute sur une pierre, nous invitant dès lors à regarder les pierres comme on lit un poème et à lire ses poèmes comme on scrute une pierre.

Son dernier ouvrage, *Le Fleuve Alphée*, donne au genre autobiographique la forme poétique d'une mythologie personnelle célébrant le retour au minéral : Caillois se reconnaît dans ce fleuve fabuleux qui remonte son propre cours, lancé en vain à la poursuite d'une nymphe, et, loin de se jeter dans la mer, retourne à la fissure du rocher dont a jailli son eau. Manière d'authentifier par l'écriture de sa vie la leçon du décentrement selon laquelle, l'homme étant « un animal comme les autres [...], il y a plus d'anthropomorphisme réel, [...] à récuser d'avance toute correspondance profonde qu'à consentir les conséquences d'une inévitable communauté de condition » (Caillois, *Œuvres* 484-485).

Ce faisant, l'écriture des pierres se fonde sur le paradoxe inhérent à sa forme crépusculaire. En tant qu'œuvre littéraire, tentant de rédimmer les mots de la tribu, elle

---

5 Aussi appelée « fabulation », en référence à la « fonction de fabulation » thématisée par Bergson dans le deuxième chapitre des *Deux sources de la morale et de la religion* (1932).

relève d'un projet libre et faillible, caractéristique des productions humaines. Pourtant ce n'est qu'à ce titre, en tant que projet humain et non en tant qu'accident naturel, que l'écriture révèle à l'homme son appartenance au tissu continu de la nature, et reconnaît des pierres aux fables un même « pouvoir de vibration »<sup>6</sup>. Le voile d'Isis que Caillois lève par l'écriture ne peut s'affranchir de la « parenthèse » que constitue la littérature. C'est elle qui fait parler le fleuve Alphée depuis « le gouffre minuscule et insondable », la « petite fente du rocher » (Caillois, *Œuvres* 178).

À cet égard, le jugement évolutif que Caillois porte sur la fameuse *Lettre de Lord Chandos* éclaire celui qu'il porte sur la littérature, en théorie et en pratique. Dans cette lettre fictive écrite par Hofmannsthal, la pétrification littéraire atteint son comble en médusant son auteur (Lord Chandos, alter-ego d'Hofmannsthal), en proie au doute radical à l'égard du langage lui-même :

je n'écrirai aucun livre anglais ni latin : [...] parce que précisément la langue dans laquelle il me serait donné non seulement d'écrire mais encore de penser n'est ni la latine ni l'anglaise, mais une langue dont pas un seul mot ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent, et dans laquelle peut-être je me justifierai un jour dans ma tombe devant un juge inconnu (Hofmannsthal 51).

Comme le note Rancière, « cette troisième forme de la parole muette définit elle-même une troisième forme de démocratie » qui peut « se résumer dans une boutade de Flaubert où il déclare s'intéresser moins au pauvre loqueteux qu'aux poux qui le dévorent » (Rancière, *Politique de la littérature* 35). Pour Caillois, on l'a vu, ce primat du détail microscopique et de l'individualité intensive mène à la mort de la littérature :

D'une façon générale, on cherche à saisir la structure fine de la conscience, à observer des états minuscules et instables que la grossièreté du vocabulaire, formé pour d'autres usages, ne permet ni de cerner ni de retenir. L'auteur décide alors de se taire : Rimbaud se lasse de fixer des vertiges et Hofmannsthal fait écrire à Lord Chandos la lettre par laquelle celui-ci informe Francis Bacon qu'il renonce à écrire et quasi à parler, les mots humains lui paraissant définitivement trop mal adaptés aux intuitions qu'il voudrait traduire (Caillois, *Approches de l'imaginaire* 224).

À la préférence de Flaubert pour les poux du loqueteux correspondent, dans la *Lettre de Lord Chandos*, les rats empoisonnés, plus pitoyables que Niobé (même si le mot de « pitié » ne convient pas), Crassus portant le deuil de sa murène et, en-deçà de tout jugement moral comme de toute appréciation esthétique, l'extase ressentie à la vue d'un simple arrosoir oublié à moitié plein sous un arbre, « avec un scarabée allant d'un bord à l'autre à la surface de cette eau sombre » (Hofmannsthal 47).

6 On trouve un paradoxe analogue dans l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy (Bimbenet).

Si Caillois, dans les *Puissances du roman*, déplore le renoncement nihiliste auquel conduit un tel désaveu du langage, dans *Le Fleuve Alphée* au contraire il fait de la *Lettre de Lord Chandos* l'emblème des « embellies de l'âme ». Cette contradiction apparente se dénoue si l'on considère « l'acte d'allégeance » par lequel Caillois met l'écriture au service des pierres et de leur « certitude apaisante [...] peut-être abolissant tout discours », mais « paradoxalement, me justifiant d'écrire » (Caillois, *Œuvres* 173). L'humiliation du langage, rendu à sa vanité face au sublime des pierres, se retourne en promesse et en garantie : loin de pouvoir rivaliser avec le temps immémorial et les forces démesurées qui président à l'élaboration accidentelle des pierres, « la grandeur de l'homme fut toujours d'être faillible et de créer à tâtons » (Caillois, *La Lecture des pierres* 508).

Ainsi, bien qu'il ne renonce pas à écrire, Caillois se reconnaît dans la « révélation profane » qui porte Lord Chandos à communier avec une famille de rats sur le point d'expirer, avec Crassus pleurant sa murène, ou bien encore avec la simple nage d'un scarabée dans l'anse d'un arrosoir. Toutefois, le bonheur qu'il puise dans la contemplation des pierres ne garde pas ce « goût de cendres » lié à la condition mortelle (Caillois, *Œuvres* 174). Pour désigner « les états de fièvre tranquille » qu'il doit à leur contemplation, Caillois forge l'expression de « mystique matérialiste »<sup>7</sup> (176).

[Ainsi] malgré les différences que j'ai soulignées, le point commun avec les confidences du poète autrichien réside bien dans le caractère athée, absolument non religieux, des émotions identiques que nous avons ressenties. Elles lui ont fait imaginer un écrivain qui renoncerait à écrire, elles m'ont rendu au contraire une raison d'écrire, au moment où je doutais de celles qui, jusque-là, m'en avaient persuadé. Quelque chose m'a poussé à mimer les pierres par le seul moyen dont je disposais : le langage. [...] La béatitude que je ressentais ne m'éloignait pas de la source : les pierres de l'origine et de la fin. Elle me reconduisait vers elle. En ceci également, elle faisait de moi un fleuve Alphée (176-177).

Dans ce jeu d'imitation et de vertige<sup>8</sup>, les pierres dont Caillois s'approche « par des phrases qui en répètent les structures, la rudesse, la stupeur », et qui l'absorbent à son tour dans leur « émotion d'abîme », respirent un instant à travers ses poèmes et proposent au lecteur leur « révélation profane » : elles nous « réconcilient momentanément avec une syntaxe qui [nous] dépasse de toute part » (178). La mystique matérialiste que déploie la poésie des pierres ne s'accomplit pas dans une extase hors du monde et du langage mais bien ici-bas, à même l'alchimie du verbe. Le poème-pierre

7 Proche de « l'illumination profane » chère aux surréalistes dont relève, selon Walter Benjamin, la lecture, la pensée, l'attente, la flânerie et la solitude, plus encore que l'opium, le rêve ou l'ivresse (Benjamin 131).

8 L'écriture des pierres emprunte de manière privilégiée à deux catégories fondamentales du jeu mises au jour par Caillois dans *Les jeux et les hommes* (1958) : l'imitation, « mimicry », et le vertige, « ilinx ».

constitue le « modèle miniaturisé et original de cet univers quadrillé », autrement dit « une nouvelle manière de lier le dicible et le visible, les mots et les choses » qui répond à l'exigence politique de la littérature en tant que littérature (Rancière, *Politique de la littérature* 17). La littérature n'est plus envisagée comme poison, détruisant tout lien social ou menant au « suicide du roman », mais au contraire comme l'instrument grâce auquel « chaque donnée du monde » peut apporter « au moins préparé [d'entre nous] un baume équivalent [à l'émotion reçue des pierres], dont il ne devine d'abord ni la puissance ni le secours et qui, peu à peu, devient pour lui un bouclier, un vaccin, un vin généreux » (Caillois, *Œuvres* 177).

### **Conclusion : l'homme et les pierres**

Les trois stades de la pétrification littéraire dont Rancière envisage la dialectique heureuse trouvent, terme à terme, leurs correspondants dans l'essai que Sartre consacre à Ponge, « L'homme et les choses », en décembre 1944. Sartre y distingue en effet la première pétrification des sujets, égalisant hommes et choses jusqu'à évincer tout sujet du poème, de la deuxième, donnant la parole aux choses mêmes, douées par leur être propre d'un élan vers l'expression, et de la troisième pétrification – « statue ensorcelée » – qui se poursuit à l'intérieur des choses jusqu'aux états qui en donnent la pulsation intime et première. Cette dialectique qui jette « les bases d'une Phénoménologie de la Nature » aboutit cependant à certains échecs selon Sartre (270). Malgré sa « tentative pour conquérir des terres vierges à nos sensibilités », le projet de Ponge s'enliserait dans un « grand rêve nécrologique » : le fantasme d'« exister enfin sur le type de l'en-soi », d'être comme sont les choses, dans une « totale adhésion à soi », sans colère ni angoisse, dans « l'imperturbabilité insensible du galet » (265). Or l'inquiétude est notre lot : « l'homme n'est pas ramassé en lui-même, mais dehors, toujours dehors, du ciel à la terre », par conséquent la fonction de la littérature est moins « d'acquiescer des sentiments nouveaux que d'approfondir notre condition humaine » (268). Outre l'impossibilité de se faire témoin cosmogonique tout en restant homme et savant, nulle terre vierge, nul matin du monde ne viendra enrichir ou renouveler de l'extérieur nos sensibilités.

Force est de le reconnaître, Caillois aurait pu faire les frais d'une critique analogue à celle que Sartre adresse à Ponge. Mais il aurait sans nul doute opposé au philosophe qu'il tombait dans l'écueil d'un « anthropomorphisme négatif » en faisant de la condition humaine un règne séparé de celui de la nature, jeté au dehors par le mouvement projectile de son existence. Le partage du sensible auquel nous invite l'écriture des

pierres procède à l'inverse d'un profond décentrement où l'homme se découvre une fraternité insoupçonnée non seulement avec les rats, les murènes et le scarabée, mais aussi avec les pierres, insensibles autant qu'immortelles. Mieux, l'unité prévaut à l'intérieur de la pierre jusque dans son ultime réduction : « entière, même brisée », elle possède son propre mode de résonance. La pierre tient par elle-même comme sur la note d'une vibration interne, et constitue à la fois le présage et le vestige du pouvoir humain de fabuler. Cette fantastique propagation, qui relie la fantaisie humaine à l'onde de choc tapie dans la roche, Caillois ne l'explore pas seulement en théoricien mais en écrivain éprouvant et donnant à éprouver « l'excitation très particulière » qui lui vient, lorsqu'il s'efforce de saisir les pierres « à l'ardent instant de leur genèse » : « je me sens devenir un peu de la nature des pierres » (Caillois, *La Lecture des pierres* 213). Cette altération minérale ne fait de l'homme un délogé que pour autant qu'elle le réconcilie « avec la syntaxe de l'univers » (Caillois, *Œuvres* 178).

*Le Fleuve Alphée* ajointe et compose les deux parts de ce symbole minéralisé, puisque son nom désigne à la fois l'une des pierres de la collection de Caillois et le récit par lequel Caillois répond en poète de sa propre vie. Loin de conduire l'écrivain au silence et au désistement, les pierres l'autorisent à parler depuis leur bruissement minéral. Elles supposent de sa part cet acte libre et faillible, éminemment équivoque sinon contradictoire, qui consiste à écrire, « puisqu'on accroît par les mêmes pages qu'on noircit le bagage encombrant dont on aspire à se débarrasser » (*Œuvres* 156). En dernière analyse, le concept de pétrification éclaire ce mouvement par lequel la « mort de la littérature » se change en « poétique généralisée » pour faire de l'écriture cette vie nouvelle, sans cesse recommencée, où les termes apparemment les plus disjoints de l'univers, les mots et les choses, les fables et les pierres, se trouvent réconciliés. Caillois recourt alors « à des mots amphibies, à des vocables pivots, à double, à multiples sens, dont les résonances et les analogies émettent des échos qui se répercutent entre eux avant de s'évanouir » (*Œuvres* 172). Il creuse la langue en profondeur, fait appel aux multiples strates du sens, ouvre une chambre d'échos entre les phrases et dans chacune d'entre elles, comme s'il était possible de « prolonger la pierre » par le verbe et d'en faire surgir la « statue ensorcelée ».

De *Babel* au *Fleuve Alphée*, la métaphore architecturale se trouve subvertie : en lieu et place du monument élevé par l'orgueil humain, Caillois fait l'éloge d'une « architecture invisible », « inversée », « en creux », celle des églises de Cappadoce et des temples d'Ajanta, dégagée ou décantée plutôt qu'édifiée « à l'intérieur du sol et continuant de lui appartenir sans report ni apport, encore plus savante que l'aérienne, née dans une vacuité creusée pour lui permettre d'apparaître » (*Œuvres* 98-100). Cet

éloge de l'architecture soustractive plaide en faveur d'une écriture humble, rattachée par son propre évidemment au « plein de la planète », manifestant « avant tout le désir de ne pas rompre [...] le cordon ombilical » avec la terre (99). Il en va de même du poème lorsque, mimant la pierre dont il procède, il « fait résonner un chapelet de réminiscences et de présages qui rebondissent sous les voûtes de la mémoire comme dans les limbes du désir, sans d'ailleurs y rien éveiller qu'un vide illimité, une sereine exaltation et la solitude déjà surpeuplée où il a bien fallu que tout ait commencé » (177-178). Aussi utopique soit-elle dans son idéal crépusculaire, une telle écriture ne consiste finalement pas tant à dire « l'univers sans l'homme » – projet paradoxal en ce qu'il use du langage pour désigner et atteindre ce qui lui échappe par définition – qu'à faire paraître l'appartenance de l'homme au « magma terraqué » (164). Dans ce vertige, rien d'humain ne demeure étranger aux pierres, « archi-fossiles »<sup>9</sup> d'un temps profond, qui déborde autant qu'il englobe notre humanité de toute part. Dans cette bouche d'ombre, Caillois place en effet le mot de Térence<sup>10</sup>, faisant de l'adage humaniste une surprenante formule de décentrement :

Les pierres, présentes à l'origine des choses, se confondent avec les choses mêmes. Et rien d'humain qui ne leur soit irrémédiablement étranger. Elles subsisteront dans l'espace sidéral après l'universelle et inévitable dissolution. Les vestiges du parasite d'un jour ne seront plus que trace dans l'épaisseur des pierres. Fossiles pour personne (171).

Mais par la littérature. C'est dans ces poèmes pétrifiés que se découvre en effet l'acte d'écrire comme acquiescement, dévoilement et prolongement d'une syntaxe du monde. L'écriture des pierres fait ainsi éclater cette bulle dans laquelle l'homme s'est retranché au point de ne plus se croire « de la même glaise originelle » que la nature (164-165). Leçon de ténèbres ou plutôt de sérénités, selon Caillois. Comme un démon – sans doute celui de la littérature – le lui souffle en effet : « décrire [les pierres] équivaut à refléter un instant leur éternité » (172).

## Bibliographie

Aristote. *Poétique*. Traduit par Pierre Destrée. Paris, Flammarion, 2021.

Baudelaire, Charles. *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, édition établie par Claude Pichois. Paris, Gallimard, 1976.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953.

9 J'emprunte l'expression à Quentin Meillassoux dans *Après la finitude, Essai sur la nécessité de la contingence*.

10 « Je suis homme, et rien de ce qui touche à l'humanité ne m'est étranger [*Homo sum, et humani nihil a me alienum puto*] » (*Heautontimoroumenos* 1.1.25).

- Benjamin, Walter. « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929). *Œuvres*, II. Traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, pp. 113-134.
- Bergson, Henri. *Les Deux Sources de la morale et de la religion*. Paris, Félix Alcan, 1932.
- Borges, Jorge Luis. *Fictions*. Traduit par Néstor Ibarra, Paul Verdevoye et Roger Caillois. Paris, Gallimard, 1957.
- Bimbenet, Étienne. « «Affirmer, tel est mon souci». La provocation philosophique d'Yves Bonnefoy », *Bonnefoy et la philosophie*, édité par Jérôme Thélot, Paris, Manucius, 2023, pp. 17-27.
- Boileau, Nicolas. *Art poétique*. Paris, Flammarion, 1998.
- Blanchot, Maurice. *Comment la littérature est-elle possible ?* Paris, José Corti, 1942.
- Caillois, Roger. *Puissances du roman*. Marseille, Sagittaire, 1942.
- \_\_\_\_\_. *Babel*. Paris, Gallimard, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Poétique de St.-John Perse*. Paris, Gallimard, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Les jeux et les hommes*. Paris, Gallimard, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Approches de l'imaginaire*. Paris, Gallimard, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Pierres réfléchies*. Paris, Gallimard, 1975.
- \_\_\_\_\_. « Agates paradoxales ». *La Nouvelle Revue Française*, no. 291, 1977, pp. 1-14.
- \_\_\_\_\_. *Rencontres*. Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Œuvres*. Paris, Gallimard, 2008.
- \_\_\_\_\_. *La Lecture des pierres*. Paris, Éditions Xavier Barral, 2015.
- Camus, Albert. *L'Étranger*. Paris, Gallimard, 1942.
- Cioran, Emil. *Exercices d'admiration : essais et portraits*. Paris, Gallimard, 1986.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*. Traduit par Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1992.
- Hollier, Denis. *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*. Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- Jenny, Laurent, éditeur. *Roger Caillois, la pensée aventurée*. Paris, Belin, 1992.
- Mathieu, Jean-Baptiste. « Engagement et responsabilité. Sur Babel de Roger Caillois », *L'engagement littéraire*, édité par Emmanuel Bouju, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 43-48 <https://doi.org/10.4000/books.pur.30040>

Meillassoux, Quentin. *Après la finitude, Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris, Seuil, 2012.

Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris, Galilée, 2007.

\_\_\_\_\_. *Les bords de la fiction*. Paris, Seuil, 2017.

Sartre, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris, Gallimard, 1938.

\_\_\_\_\_. « L'homme et les choses ». *Critiques littéraires (Situations, I)*. Paris, Gallimard, 1947, pp. 226-270.

\_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que la littérature ? (Situations II)*. Paris, Gallimard, 1948.

Starobinski, Jean. « Saturne au ciel des pierres ». *L'encre de la mélancolie*. Paris, Seuil, 2012, pp. 619-633.

Térence. *Comédies. Tome II : Heautontimoroumenos – Phormion*. Traduit par Jules Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 1984.