

RENÉ DAUMAL AU STUDIO DES URSULINES

Alessandra MARANGONI

*Le poète épique s'exprimera au moyen
du cinéma.*

Apollinaire*

Le premier poème publié de René Daumal – « La Loi, le monde plein... » – figure dans la plaquette *samedi 18 février 1928 au studio des Ursulines* (cinéma d'avant garde que Daumal fréquente depuis son arrivée à Paris en automne 1925¹). Dans les lettres des années 1926-1927, les allusions vont parfois à une manière de concevoir la poésie tangente au mode cinématographique, par exemple : « ce qui correspond au mot, dans le cinéma c'est le geste, ce qui correspond à l'écriture automatique, dans le cinéma, ce serait une danse improvisée, d'inspiration (souvent certaines trouvailles de Charlot s'en rapprochent) filmée à mesure de l'invention². »

Bien que les considérations de Daumal aillent, le plus souvent, de la poésie au cinéma, art nouveau-né, il est possible de voir l'incidence d'un mode cinématographique dans ses premiers textes poétiques, à allure fortement diégétique, où l'histoire est avant tout donnée à voir. Parenté de mode indirectement confirmée par une affirmation, passée inaperçue, de Roger Vailland : « On va aussi faire des scénarios de cinéma : les petits poèmes à la Max Jacob de lui [R. Daumal] mis en très courts petits films³. »

Par ailleurs, la vision filmique la plus importante, chez Daumal, est celle qu'il se donne à lui-même (« de temps en temps la sensation d'une petite chute et la vision d'un film se déroulant sur l'écran de mes paupières⁴ »), ce qui explique son aptitude pour les expériences de vision

*. Interview paru dans *SIC* en 1916, *Œuvres en prose complètes* II, Gallimard, « Pléiade », 1991, p. 986.

1. Cf. R. Daumal, *Correspondance* I, Gallimard, 1991, p. 67.

2. *Ibid.*, p. 147.

3. Document publié dans R. Daumal, *Correspondance* I, p. 88.

4. *Ibid.*, p. 83.

paroptique (extra-rétinienne) promues par son professeur de lycée René Maublanc, lequel prend, en cela, le relais de J. Romains⁵.

Étant donné ces faits, feront l'objet de notre analyse le poème né studio des Ursulines — ensuite publié dans *Commerce* et inséré dans le premier *Contre-Ciel* sous le titre «La Tête et le trou» — et d'autres poèmes du premier *Contre-Ciel* — «Entrée des larves», «La Cavalcade», «La Révolution en été», «Sorcellerie» — entièrement mus par le geste et l'action. Notre hypothèse étant que la dominante épique⁶ devienne l'un des critères d'épuration dans le passage du premier au second *Contre-Ciel*, dans le sens que les pièces à teneur événementielle, à la troisième personne, seront sacrifiées au profit d'une parole lyrique et tutoyante, elle aussi ensuite dépassée. (On n'en finit jamais avec les cadavres de soi-même.)

Soit dans le 1^{er} *Contre-Ciel* (1930-1931), deux poèmes en prose composés en 1927 (René Daumal a dix-neuf ans) : «Entrée des larves» et «La Cavalcade», l'ordre étant celui imposé par le recueil — ordre que nous considérons comme prioritaire sur la chronologie, sans qu'on puisse pour autant négliger les dates de composition.

«Entrée des larves» est publié, quelques mois après «La Loi, le monde plein...», dans *Le Grand Jeu* I (été 1928). Dans le numéro XXIV de *Commerce*, qui contient douze poèmes de Daumal⁷, le titre deviendra «L'Entrée des larves» : s'agissant de la dernière publication du poème du vivant de l'auteur et, surtout, de la dernière avant la sortie du *Contre-Ciel* — attendue fin 1930, début 1931 — l'article défini aurait peut-être été gardé dans le recueil, par analogie avec des titres semblables («Le Prophète», «La Cavalcade», «La Révolution en été»...) et pour dissiper, désormais, en 1930, la rupture advenue avec les surréalistes, tout risque d'assimilation à des titres tels qu'*Entrée des médiums* (Breton) ou *Entrée des succubes* (Aragon).

5. Cf. Y. Duplessis, «R. D. et des recherches expérimentales sur un "sens paroptique" en l'homme», dans *René Daumal*, «dossiers H», *L'Age d'homme*, 1994, pp. 56-78.

6. «la poésie épique a pour but de peindre, non la subjectivité du poète, mais des faits et événements concrets», Hegel, *Esthétique. La Poésie*, Aubier-Montaigne, 1965, p. 145.

7. p. 98 de la revue : «Copyright by Éditions Kra (Extraits d'un recueil à paraître : le *Contre-Ciel*).» Ce premier *Contre-Ciel* ne sera jamais publié.

Entrée des larves⁸

Le suisse de l'église menait paître ses chèvres dans l'avenue vide.

Quelques enfants mouraient ou séchaient aux fenêtres – c'était le printemps et les mains des hommes se déroulaient au soleil, offrant à tous le pain de leurs paumes que les enfants n'avaient pas encore mordu.

Sur les terrasses on se retrouvait entre terre et ciel ; il y eut beaucoup de crânes brisés ce jour-là, de jeunes gens qui voulaient voler au-dessus des jardins.

Les mouettes et les mouchoirs claquaient dans l'air et cassaient du bleu dans les vitres, des steamers de cristal s'enfuyaient par-delà les nuages.

Quand le soir⁹ vint, ce fut le tour des vieillards ; ils envahirent les rues, assis sur leurs tabourets de bois grossier, ils charmaient les pigeons et buvaient du lait chaud.

Le ciel était seulement un peu plus foncé et plus haut.

Les arbres s'étirent dans le parc et tendent des pièges aux papillons de nuit ; le suisse est rentré dans l'église et les chèvres dorment dans la crypte.

Les femmes hurlent soudain toutes avec des gorges de louves parce que dans les faubourgs s'est glissé un homme nu et blanc venant des campagnes.

Chaque paragraphe visualise une ou plusieurs actions, dans ce monde larvaire¹⁰ — il en existe un frappant parallèle dans *Aurélia*¹¹- dont la

8. Le texte que nous reproduisons, ici et par la suite, est celui procuré par C. Rugafiori pour la collection « Poésie » de Gallimard (R. Daumal, *Le Contre-Ciel* suivi de *Les Dernières Paroles du poète*, 1990).

9. La version de *Commerce* donne ici *soleil* au lieu de *soir*.

10. Le terme de larve entre dans la traduction française de la *Bhagavad-Gîtâ* par E. Burnouf. Le mot relève du jargon simpliste : « Vous, vous appartenez au monde des larves », R. Gilbert-Lecomte, *Correspondance*, Gallimard, 1971, p. 124.

11. « un soleil implacable dévorait ces contrées, et les faibles enfants de ces éternelles dynasties semblaient accablés du poids de la vie. Cette grandeur imposante et montone, réglée par l'étiquette et les cérémonies hiératiques, pesait à tous sans que personne ôsat s'y soustraire. Les vieillards languissaient sous le poids de leur couronnes et de leurs ornements impériaux, entre des médecins et des prêtres, dont le savoir leur garantissait

chèvre est l'emblème d'ouverture¹². Monde desséchant pour les enfants (le destin malheureux de l'enfin a commencé, dans le 1^{er} *Contre-Ciel*, dès « Poème pour désosser les philosophes... » et n'est pas près de se terminer). Tentatives de révolte des jeunes gens : essais de vol et « crânes brisés » subséquents.

Valeur paralysante des vitres. *Mouettes*, *mouchoirs* bruyants et violents, *steamers* de cristal fuyants.

Le soir amène la vieillesse. Vaines actions de ces vieillards « assis¹³ », pour qui le titre de Rimbaud, « Les Assis », fonctionne comme détonateur de la condamnation au dérisoire. Si la jeunesse connaît la liberté de l'essai (troisième paragraphe), la vieillesse a perdu tout son mordant. Il serait d'ailleurs possible d'entendre le poème de Rimbaud en tant que noyau germinatif/explicatif d'autres images d'« Entrée des larves ». La « main invisible qui tue » (« Les Assis », v. 29) peut être vue, en filigrane, derrière « les mains des hommes [...] offrant à tous le pain de leurs paumes que les enfants n'avaient pas encore mordu » : l'inexplicable mort des enfants (« Quelques enfants mouraient ») ressortirait ainsi du contact avec des mains invisiblement tueuses (« La morale, instrument terrible dans la main des hommes », pour le dire avec M. Henry¹⁴). Il est sûr qu'en écrivant – dans *Commerce* – « soleil » à la place de « soir », au début du paragraphe consacré aux vieillards (« Quand le *soleil* vint »), Daumal payait ouvertement sa dette envers le poème de Rimbaud (« Ces vieillards... / Sentant les soleils vifs... », v ; « L'âme des vieux soleils... », v. 15).

Sixième paragraphe : gros plan sur le ciel.

Brusque changement dans les deux derniers paragraphes. Alors que jusqu'ici tous les verbes étaient à l'imparfait — temps de la durée monotone, de l'*habitus* — le présent fait, tout à coup, son apparition. Dans l'avant-dernier paragraphe, c'est encore pour dire, par contraste, l'état végétatif et dormant des êtres, état larvaire dont la « crypte » – niveau

l'immortalité. Quant au peuple, à tout jamais engrené dans les divisions des castes, il ne pouvait compter ni sur la vie, ni sur la liberté. Au pied des arbres frappés de mort et de stérilité, aux bouches des sources tariées, on voyait sur l'herbe brûlée se flétrir des enfants et des jeunes femmes énervées et sans couleur.» G. de Nerval, *Les Filles du feu... Aurélia...*, Mercure de France, coll. des plus belles pages, 1905, pp. 334-335.

12. *Dictionnaire des symboles* de J. Chevalier et A. Gherbrant (Laffont, 1969, 1982) : « Dans l'Inde, parce que le mot qui la [chèvre] désigne signifie également non-né, elle est le symbole de la substance primordiale non manifestée. »

13. « Mes pensées dorment si je les assis », M. de Montaigne, *Essais*, livre III, ch. III.

14. M. Henry, « Discours du révolté », même numéro du *Grand Jeu* qu'« Entrée des Larves ».

intermédiaire entre le sous-sol et Dieu – devient le nouvel emblème de clôture. Enfin, dans le dernier paragraphe, l’irruption du présent fait pendant à l’irruption d’« un homme nu et blanc venu des campagnes », homme sans doute éveillé¹⁵ – vis-à-vis de l’état dormant des larves – que les femmes, vite transformées en « louves¹⁶ », sont les premières à flairer.

Publié dans *Commerce* à la suite de « L’Entrée des larves », le poème « La Cavalcade » a probablement été écrit tout au début de 1928, si ce n’est à la fin de 1927. (Une lettre de mars 1927 en donne ce que nous croyons être une amorce, encore pourvue de sa captivante gangue génétique : « Souvent dans la journée mes yeux se ferment pour une parcelle de temps – et surgissent des paysages merveilleux : une mer trop bleue bascule et laisse échapper un vaste poisson ou navire blanc comme un nouveau-né – un pantin de bambous danse au pied d’une montagne de laque et de jade qu’escalade un escalier en zigzag, de bambous aussi¹⁷. »)

La Cavalcade

Du nord au sud, des crêtes de glace aux robes des mers, des doigts de neige aux terres endormies des tempes, la cavalcade court, s’enfle, explose et se reconstruit en carcasses de cuisses et en chimères de carton peint.

La géante aux yeux blancs fait un bruit de raz de marée en soufflant dans les orgues de ses doigts creux. Mettez des tapis de mains coupées sur son passage. Éloignez les enfants, leurs ongles pâles mourraient parmi les rides rouges des lèvres luisantes et les gestes monstrueux des femmes mécaniques.

Sur la plage les langues de la mer se retournent et lèchent le sable à rebrousse-poil. Deux bras levés au ciel s’envolent à tire-gorge pour annoncer la procession. Au-dessus de la ligne des dunes une architecture de poutres vernies se dresse, où s’ouvrent de gros yeux sans profondeur.

15. Cf. l’homme éveillé de « Liberté sans espoir », même numéro du *Grand Jeu* qu’« Entrée des larves ».

16. « La femme étale son désir animal, à la forme de son désir », A. Artaud sur *La Coquille et le Clergyman*, *Œuvres complètes* III, 1961, Gallimard, p. 76.

17. *Correspondance* I, p. 145.

L'humanité cherche le héros qui la sauvera. Où est David, le petit berger David ? On le cherche partout, on vide tous les sacs de charbon dans tous les entrepôts du monde. Au chant des cigales télégraphistes, les fausses nouvelles étranglent l'espace. De tous les points du monde, on peut voir maintenant, se dressant à l'horizon, et grandissant un peu chaque jour, un bras ou une bouche de carton, ou un doigt de plâtre qui s'écrase entre les dents des cristaux célestes. On n'ose plus sortir que la nuit, en se coulant le long des maisons.

Le dernier jour, un homme débarqua sur la plage, amené par un steamer d'enfant, en fer blanc et à ressort. Son haut chapeau de tôle noire portait ce mot à la craie : DAVID. Un coup de trompette horriblement faux l'étendit raide mort, et tout fut noyé dans un flot de bière aigrie et d'eau de vaisselle. La procession des géants avait crevé comme un hydropique, et cette fois c'était bien fini.

La cavalcade dont il est question dans le texte doit être entendue comme force primordiale, terre-mer-ciel en son mouvement initial¹⁸: élan vital dont les traces humaines/animales sont unies au cosmos (« crête de glace », « robes des mers », « doigts de neige », « terres endormies des tempes »); équilibre que reproduit, sur le plan syntaxique, la correspondance entre les trois compléments circonstanciels de lieu (de... à...) et les trois prédicats verbaux décrivant l'action de la cavalcade : « la cavalcade court, s'enfle, explose¹⁹ ». La suite de la vie de la cavalcade montre une suprématie de la composante humaine et une survivance de la force initiale sur le mode de l'apparence et du simulacre : « se reconstruit en carcasses de cuisses et en chimères de carton peint. » C'est le monde que nous connaissons.

(On sera sensible à l'utilisation par Artaud, du même mot — « la cavalcade rapide des vagues » — à peu près à la même période, pour nom-

18. Cf. *Timée* : « ce corps en perpétuel flux et reflux », « un flot abondant » (43a) ; « courant ininterrompu » (43c). Traduction de L. Robin.

19. « L'universelle mort ressemble au flux marin / Tranquille ou furieux, n'ayant hâte ni trêve, / Qui s'enfle, gronde, roule et va de grève en grève », L. de Lisle, « Fiat nox » (*Poèmes barbares*).

mer, dans un scénario tiré du *Maître de Ballantrae*, ce que l'Écossais Stevenson avait défini « heavy water » et que Théo Varlet traduisait, en 1920, très raisonnablement, par « mer grosse²⁰ »).

Paragraphe deuxième. Passage, non sans dégénérescence (« doigts creux »), de la cavalcade à la géante (géante dont Baudelaire et Rimbaud ont posé, en poésie, les antécédents²¹, les exemples de Rabelais et de la *Bhagavad-Gîtâ* n'y sont pourtant pas moins opérants). « Le prophète » — poème qui précède « Entrée des larves » dans le 1^{er} *Contre-Ciel* — nous avait mis en présence de la « grande Gueule ». Commun tribut de sang demandé par leur passage : là (« Le prophète ») : « Il lui faut vos nourrissons / vos nez fraîchement coupés, / il lui faut une moisson d'orteil pour son souper » ; ici : « Mettez des tapis de mains coupées sur son passage ». La vie de la géante s'avère donc inséparable d'une loi de construction et de destruction des corps humains (« carcasses de cuisses », « tapis de mains coupées »). Loi antinomique de celle de l'évangile (« Éloignez les enfants » vs « Laissez les enfants venir à moi », Luc, 18,16). Cortège démoniaque désigné métonymiquement²² (« rires rouges des lèvres luisantes », « gestes monstrueux des femmes mécaniques »), comme par métonymie – gros plan sur le détail corporel – est désignée l'humanité (« carcasses de cuisses », « mains coupées », « ongles pâles »). La dégénérescence du simulacre continue d'être signalée par « architecture de poutres vernies », « gros yeux sans profondeur » : tout dit l'apparence creuse, l'image dépourvue d'épaisseur.

Paragraphe quatrième. Nouvelle phase. Désir de salvation de la part de l'humanité. Attente d'un messie. Si pour la géante on demandait – avec un impératif d'autant plus exceptionnel qu'il marque la seule intervention du locuteur dans le texte — l'éloignement des enfants, c'est, maintenant, d'un enfant berger qu'on attend la libération²³ (moment du judaïsme chrétien). Plusieurs simulacres paraissent approcher de leur fin (« un bras ou une bouche de carton, ou un doigt de plâtre qui s'écrase entre les dents des cristaux célestes »).

Dernier paragraphe : irruption du passé simple pour relater l'événement/avènement : « un homme débarqua sur la plage, amené par

20. R.-L. Stevenson, *Le Maître de Ballantrae*. Roman d'aventures traduit de l'anglais par Théo Varlet, Paris, aux éditions de la Sirène, 1920, p. 224.

21. Cf. pour Baudelaire « La Géante » (XIX, *Fleurs du mal*) et pour Rimbaud « Cybèle [...] / gigantesquement belle » (*Soleil et chair*).

22. « Pars pro toto : c'est la méthode fondamentale pour transformer au cinéma les choses en signes. » R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 106.

23. Cf. « le berger David » du deuxième des *Chants de Maldoror*.

un steamer d'enfant ». Final dérisoire par rapport aux attentes (songer à la miniaturisation qui clôt *Le Bateau ivre* : enfant, bateau frêle...) : l'*habitus* de la fausseté (« coup de trompette horriblement faux ») empêche tout renouveau, entraînant, de plus, le gauchissement anéantissant de la matrice inaugurale de démesure et violence (« la procession des géants avait crevé comme un hydropique »).

On remarquera, dans ces deux poèmes en prose contigus – contigus dans le temps et surtout, dans l'espace (ordre voulu dans *Commerce* et prévu pour le 1^{er} *Contre-Ciel*) : (1) l'absence élocutoire du sujet et (2) le saut temporel (passage abrupt du passé au présent), qui détache le dernier paragraphe des ceux qui précèdent. Or, dans un article de 1933 sur le cinéma au tournant du sonore – ensuite inséré dans *Questions de poétique* – R. Jakobson avait relevé, premièrement, l'ajout sémantique inhérent à tout saut contrevenant à la « loi de la liaison des plans » — non sans entrevoir une parenté entre cinéma et épopée (« de manière fort surprenante, le montage du film sonore suit avec précision les principes très anciens de la poétique de l'épopée »), deuxièmement, la marginalité de la composante humaine à l'écran — « la parole, au cinéma, est un cas particulier de la chose acoustique, à côté du bourdonnement d'une mouche et du clapotement d'un ruisseau, à côté du fracas d'une machine, etc. » Les futuristes russes, sur la voie des italiens, n'avaient-ils pas réduit la primauté traditionnelle de l'homme (« Nous n'avons aucune raison d'accorder dans l'art du mouvement l'essentiel de notre attention à l'homme »²⁴) ? Le temps n'était pas si loin où M. Foucault devait constater la présence accidentelle de l'homme et annoncer sa disparition prochaine.

Dans le même registre – absence du *je*, priorité donnée à l'action vue du dehors, éclatant saut temporel – se situe « Sorcellerie », poème en prose qui suit de près, dans le 1^{er} *Contre-Ciel*, « Entrée de larves » et « La Cavalcade », mais qui fut composé quelques mois avant : une lettre à Maurice Henry datée²⁵ [26 mars 1927] nous montre ce même poème sous le titre apparemment neutre de « Conte », en fait révélateur de son imposante armature diégétique.

24. Manifeste de 1922 du groupe fondé par Dziga Vertov. Citation d'après *Les Cahiers du cinéma*, 220-221, 1970.

25. Avec l'habituelle précision, par H.J. Maxwell : R. Daumal, *Correspondance* I, pp. 144-149.

Sorcellerie

Un enfant regarde d'un air stupide la cassure d'une vitre. L'homme qui est derrière la vitre tourne une petite roue de cuivre. La vitre oscille, la cassure bascule et l'enfant a le crâne fendu.

L'homme fit entrer l'enfant dans la grande boutique vide. Un taureau réduit par on ne sait quel procédé à la taille d'une souris galopait en furie dans la poussière du plancher. Dans un coin, un vieux coq avalait des noix.

« Cet enfant est à moi ! » cria une dame rampant sur le trottoir. Elle avait le museau rose et humide des jeunes agneaux.

L'homme fit faire un second tour en sens inverse à la roue de cuivre, tapota de ses doigts ses tempes de laiton, et rendit l'enfant à la femme.

L'enfant prit sa mère sur son dos et partit par la ville en criant : « Vitrier ».

Est-ce un hasard si le titre neutre de « Conte » se change (en se précisant sémantiquement) en « Sorcellerie », juste au moment où A. Artaud emploie ce terme pour désigner « toute une vie occulte avec laquelle [le cinéma] nous met directement en relation »²⁶ ?

Histoire tout aussi transparente dans son déroulement qu'elle est opaque dans ses transitions et sa signification.

Premier paragraphe. « Crâne fendu », par la cassure d'une vitre, pour l'enfant. Tout paraît être entre les mains de l'homme, comme le symbolise la « roue de cuivre » que, seul, il manie.

Deuxième paragraphe. Surprenant saut temporel, avec solution de continuité du présent au passé, et nouvelle version de la même histoire. Présences fantastiques²⁷: « un taureau réduit par on ne sait quels procédés à la taille d'une souris ». Taureau venant sans doute du réseau imaginaire

26. A. Artaud, *Œuvres...*, pp. 79-82. Si la première publication de ce texte, encore que partielle, date de 1949, il est sûr que sa rédaction remonte à 1927, puisqu'il y est question, en ces termes, du film passé aux Ursulines : « *La Coquille et le Clergyman* participe de cette recherche d'un ordre subtil, d'une vie cachée que j'ai voulu rendre plausible, plausible et aussi réelle que l'autre. »

27. « Le cinéma se rapprochera de plus en plus du fantastique », *ibid.*, p. 81.

de Roger Gilbert-Lecomte (« Taureau noir : c'est le diable »)²⁸, issu du grand réservoir que fut *Kim* de R. Kipling (« Neuf cent mille diables de premier ordre dont le dieu était un Taureau rouge²⁹ »). Mais taureau diminué qui fera bientôt partie du comique surréaliste³⁰.

Le « second tour en sens inverse à la roue de cuivre » restitue l'enfant – d'abord vu « crâne fendu » — à sa mère, « femme » dont l'instinct animal est indiqué par le « museau rose et humide » (on songe aux « gorges de louves » d'« Entrée des larves ») et qu'il sera désormais impossible de dessiner du nom de « dame » (seule variante de quelque relief qui sépare « Conte » de « Sorcellerie »). La source de la « roue de cuivre », dans laquelle est manifestement impliqué le destin de l'enfant, pourrait être encore indiqué dans *Kim*³¹, et encore *via* Roger Lecomte³², s'il ne s'agissait du symbole traditionnel de Fortune de l'Occident et du *Samsâra* de l'Orient, symbole³³ que Daumal va bientôt retrouver dans *Aurélia*³⁴ ; image, surtout, qui va revêtir un rôle cardinal avec les « roues de cuivre hurlantes » de « Je parle dans tous les âges », poème qui clôt le 1^{er} *Contre-Ciel*. Sur « un nouveau tour de roue » s'achèvera, du reste, le *Contre-Ciel* publié en 1936.

Sans doute l'inversion des rôles du final, quoiqu'ayant d'illustres précédents (on songe à Enée portant son père Anchise sur le dos, à la pitié *Rondanini* du vieux Michel-Ange...), tient-elle à ce « tour en sens inverse de la roue de cuivre » et ne pourrait être conçue en dehors de ce geste. L'invocation finale « Vitrier », memento de l'histoire entière et signe d'un passage des consignes, lance en outre un pont intertextuel vers « Le Mauvais vitrier » de Baudelaire, achevant de transférer à l'enfant la négativité qui émane de l'homme³⁵.

Force est de reconnaître dans ces poèmes en prose voués à l'enregistrement d'actions retentissantes (parfois proches de l'acte gratuit

28. Cf. « Taureau noir » et sa première version commentée par C. Rugafiori dans l'introduction à R. Gilbert-Lecomte, *Caves en plein ciel*, Fata Morgana, 1977.

29. R. Kipling, *Kim*, Mercure de France, 1925, p. 7. L'on sait, d'après Roger Caillois, que c'est de ce roman que vient le titre de la revue *Le Grand Jeu*.

30. Cf. dans *Êtes-vous fous ?* de R. Crevel (avril 1929) le « taureau d'appartement » et le « rat qui pèse cinquante kilos ».

31. « La Roue des Choses », R. Kipling, *Kim*, p. 87.

32. « dans la Roue des Choses », R. Gilbert-Lecomte, *Correspondance*, p. 158.

33. Largement exploité dans le cinéma des années '20 (*La Roue*, *La Roue infernale*), pour son étroite jonction à la vitesse de la machine.

34. G. de Nerval, *Les Filles du feu* [...], p. 332.

35. Demeure inédit, à l'époque, « Le vitrier » de Mallarmé, quatrain dont le vers final récite : « Sur le dos du vitrier ».

gidien) vues de l'extérieur, et d'où le sujet est évincé, une coïncidence de mode, en général avec les films d'action aimés des futuristes et des surréalistes, en particulier avec quelques-unes des visées techniques-théoriques dont se fait porteur Antonin Artaud : « J'ai cherché dans le scénario qui suit [*La Coquille et le clergyman*] à réaliser cette idée de cinéma visuel où la psychologie même est dévorée par les actes³⁶. » On sait gré à Breton de l'éviction de la psychologie.

Une forme, vite dépassée par Daumal, de *poésie objective* — coïncidant momentanément avec certaines lois filmiques — dont les origines sont à rechercher dans ce que le XIX^e siècle a dit et produit de meilleur en fait de poésie.

Rimbaud : « votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j'espère [...] je verrai [...] la poésie objective.³⁷ »

Nietzsche : « L'artiste subjectif nous semble toujours un piètre artiste, et ce que nous exigeons dans tous les genres et à tous les niveaux de l'art, c'est, avant tout et surtout, qu'on triomphe du subjectif, qu'on nous délivre du Moi.³⁸ »

Mallarmé : « disparition élocutoire du poète.³⁹ »

Idee qui gagne les premiers rassemblements de poètes du XX^e siècle réclamant, après les Parnassiens, « une revanche de l'art objectif sur le subjectivisme effréné » (Romains⁴⁰). Impératif, surtout, que les avant-gardes ont su prendre à la lettre. Marinetti : « Détruire le Je dans la littérature, c'est-à-dire toute la psychologie.⁴¹ »

Quant à Daumal, il enlève de son poème « Entrée des larves » la seule phrase impliquant la première personne (« au-dessus des jardins. / on m'as raconté aussi que les alouettes se suicidaient en se précipitant contre un arbre. / Les mouettes... »)⁴².

Soit, enfin, « La loi, le monde plein... », poème publié aux enseignes des Ursulines, février 1928 ; poème en prose qui constitue un point d'arrivée du filon épique (que représentent dans le 1^{er} *Contre-Ciel* des poèmes tels qu'« Entrée des larves », « La Cavalcade », « Sorcellerie »)

36. A. Artaud, *Œuvres complètes*, t. III, p. 22.

37. Lettre à G. Izambard de mai 1871.

38. *La Naissance de la Tragédie* [1872], Gallimard, 1949, p. 41.

39. Crise de Vers, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », p. 366.

40. *Revue littéraire de Paris et de Champagne*, avril 1906. Extrait du dossier de *La Vie unanime*, Gallimard, « Poésie », 1983, éd. de M. Décaudin.

41. *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912). Nous traduisons.

42. Merci à Claudio Rugafiori d'avoir ouvert pour nous les portes de ses archives et celles de son clair esprit.

tout en contenant des marques du lyrisme qui va donner sa tonalité dominante au recueil.

La Loi, le monde plein, les seins de pierre et les animaux écrasés à terre.

Le grand silence des sorcelleries, puis le balancement derrière les huttes des yeux rouges et des peaux qui luisent et vibrent.

L'aïeule apporte un bol de lait pour mon dégoût⁴³. Il faut fuir.

Les ailes sont aussi de glaise, le fouet ne mord plus sur la chair.

Le monde n'est pas assez plein pour que je sois obligé de le quitter. Mais où est ce vide qui m'attire ? Vide qui me ressemble, vide muni de bras et de jambes, mais plus décevant qu'une statue taillée dans la nuit. Faut-il que j'attende que quelqu'un vienne combler ce vide, ou dois-je le combler moi-même ? Il y a trop de place pour moi dans le monde. Ce qu'on nomme l'horreur sacrée, les mortes à tête de plâtre, les demi-dieux à pieds de chèvres et les rites monstrueux dans le sang noir des victimes, ce serait pour moi le repos.

Que tout soit plein, et qu'il n'y ait plus rien que tout.

On aura reconnu des composantes lexicales – substances, idées, connotations – déjà rencontrées, preuve du *continuum* qui rythme le livre à venir : « sorcelleries », « peaux qui luisent », « plâtre », « rites monstrueux »... Si l'on met en rapport grande Gueule, aïeule, cavalcade et géante, une loi majeure de ce *continuum* sera manifeste : « Femelle-aïeule première » (*Clavicules* 15) dans ses multiples passages du grand au petit ; d'autant que la métaphore des seins de pierre, indiquant la Montagne⁴⁴, constitue une nouvelle image de la Géante (rapprochée de la mort, elle sera la Néante...)

43. « un bol de lait froid reçu des mains d'une vieille habile à cultiver les morts. » *Correspondance* I [sept. 1927], p. 179

44. Cf. Baudelaire, « La Géante », vv. 13-14 : « Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins, / Comme un hameau paisible au pied d'une montagne. » Parmi les contemporains de Daumal, cf. M. Leiris, *Grande fuite de neige* [1934, mais écrit en 1926], Fata Morgana, 1982, p. 14 : « une montagne décharnée me mit au monde, fécondée par la sueur des volcans. [...] mes nourrices furent des pierres, dont le sein rugueux [...] ».

La cassure se transporte cette fois du plan du prédicat verbal (saut temporel) à celui du sujet de l'énonciation (apparition imprévue du « Je ») : jusqu'ici en retrait, le point de vue personnel enfile le cinquième paragraphe, segment typographique surchargé par rapport à ceux qui précèdent. Abondance qui se fait le corrélatif visuel du très important thème du monde plein que Daumal va considérer et qu'il développera, discursivement, dans *La Grande Beuverie* (II, 39)⁴⁵.

Point d'arrivé du filon épique, point de départ du filon lyrique, « La Loi, le monde plein... » est emblématique d'un passage en train de se faire entre poésie objective – aboutissement de la vision filmique de 1927 – et poésie du sujet qui entre en contact avec la Mort (« J'étais amoureux de Ma Mort », dira Daumal⁴⁶). Contact amoureux illustré par le tutoiement lyrique de *La Mort et son homme* (deuxième section du *Contre-Ciel*), dont les modèles rythmiques sont « Le Léthé » de Baudelaire, « Artémis » de Nerval (fréquentations qu'atteste la correspondance de Daumal) et – avançons-nous – « Invocation à la Momie » d'Artaud.

Suprême appendice de cette langue épique et de sa parole objective est « La Révolution en été » : appendice puisque ce poème fut composé après « La Loi, le monde plein... » (vers la fin de 1928 ?), suprême puisqu'il en constitue, à bien des égards, l'accomplissement. Il n'est pas indifférent que Daumal ait placé ce texte à la suite d'« Entrée des larves » et de « La Cavalcade » dans *Commerce*, ordre reproduisant celui du 1^{er} *Contre-Ciel*. Encore poème en prose, même effacement du sujet — sauf pour un impératif négatif, marque du lyrisme emporté débordant aussi de « La Cavalcade » -, avec un supplément de raffinement dans la distance par rapport à l'objet décrit car il s'agit, ici, manifestement, du spectacle d'un spectacle.

La Révolution en été

*La lumière est excessive. Les hommes courent acheter
des foulards, et ce n'est pas pour se moucher.
Dernier recours : l'éclipse, acrobatie céleste.*

45. Cf. Hugo, *Les Contemplations* : « Le firmament est plein... ». Cf. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* : « le nombre des âmes est-il fini ou infini ? » (*Œuvres complètes* I, Gallimard, « Pléiade », 1975, p. 681). Voir ce même sujet entre les mains de Ribemont-Dessaignes : « Le monde est plein d'agneaux, de loups, de papillons... » (Coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1966, p. 96, présentation par F. Jotterand.)

46. Cf. Keats : « I have been half in love with easeful Death », *Ode to a Nightingale*, v. 52.

Dans le carnaval cosmique, cet homme qui prend au sérieux son rôle de planète. On brûle le soleil en effigie, ironie du sort, plaisanterie d'esclaves.

Qu'on n'en rie pas trop. Les esclaves tournent maintenant autour de la meule qui moule du vide. Leur sueur enivre les astres, le soleil pansu se traîne dans la poussière des routes, un œil crevé s'ouvre dans le ciel et les cadavres rient, les épaules luisantes.

Vision du spectacle qu'est le monde : « carnaval » aussi minutieusement décrit que les vues de Raymond Roussel, « envers du décor » (c'est le titre d'un important poème du *Contre-Ciel*) qui rappelle la caverne imaginée par Platon dans sa *République* (y compris pour l'exhortation qui y est jointe : « Qu'on n'en rie pas trop⁴⁷ ».) Ne supportant pas la lumière⁴⁸, les hommes s'en prennent à des simulacres (« on brûle le soleil en effigie ») et s'identifient aux rôles qui déterminent leur état d'esclaves. La « sueur » trahit l'effort d'un travail apparent (« meule qui moule du vide ») accompli sans grâce. Le saut conceptuel que comporte le passage abrupt du mot « esclaves » à l'appellation de « cadavres », range définitivement ces hommes dans le règne de l'image morte, du rire inconscient (« les cadavres rient, les épaules luisantes », à rapprocher des « rires rouges des lèvres luisantes » de « La Cavalcade »). Encore faut-il préciser que le texte de « La Révolution en été » publié dans *Commerce* – seule publication du vivant de l'auteur – garde le mot « esclaves » jusqu'à la fin. Bien que l'image du cadavre, notamment associée au rire, devienne une sorte de chiffre de Daumal, qui peut dire lequel des deux termes le poète aurait élu pour la sortie de son premier recueil de poèmes ?

Esclaves ou cadavres, c'est le négatif de l'ère du cinéma que préconise Saint Pol-Roux⁴⁹ : lumière (vs « la lumière est excessive »), âge du soleil (vs « le soleil, pansu se traîne dans la poussière »). Or, Bergson – dans des pages chères à Daumal, à Lecomte, à Vailland – n'avait-il pas dit, par un célèbre rapprochement, « le caractère cinématographique de notre connaissance des choses⁵⁰ » ? Suprême achèvement de la vision filmique du monde que Daumal — conformément à Platon et à Bergson pour les idées, à Roussel pour la manière – sait atteindre, « La Révolution en été »

47. « si l'on avait envie de rire... » *République* 518b. Traduction de L. Robin.

48. Cf. *République* 515.

49. *Cinéma vivant*, Rougerie, 1972.

50. *L'évolution créatrice*, ch. IV : « Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécaniciste... »

constitue un sommet – une *summa* – non susceptible d’approfondissement poétique ultérieur. Viendront des comptes rendus de films⁵¹, proses souvent alimentaires, certes intéressantes. Significativement, René Daumal n’aura rien à dire pour le numéro des *Cahiers jaunes* consacré au cinéma, auquel participent la plupart des ex-membres du *Grand Jeu*. Viendront, surtout, les mots sans équivoque — de « poète noir » qu’il était, Daumal sera entretemps devenu « poète blanc » — de *La Grande Beuverie* (1938) jetant un blâme sur le décor « en carton », la « sueur » des « agis » et le « semblant d’être »⁵² que « La Cavalcade », « La Révolution en été », « Entrée des larves » avaient magistralement mis en scène.

UNIVERSITÉ DE PADOUE

51. Les notes de Daumal sur le cinéma, parues pour la plupart dans *La Nouvelle Revue Française* entre décembre 1933 et août 1934, ont été recensées et republiées par P. Sigoda (dans le numéro René Daumal des « dossiers H » et dans *René Daumal et ses abords immédiats*, Mont Analogie, 1994) et par A. et O. Virmaux (*Le Grand Jeu et le cinéma*, Paris expérimental, 1996).

52. *La Grande Beuverie*, II, 22.