

Archives Méraires 8 3 0 0 0

Revue des

Archives municipales de Toulon N°3 - 2011

Pierre Caminade
Plus haut vivre

uui vivic



Poète, critique, théoricien, Pierre Caminade (1911-1998) était profondément engagé dans la vie de son époque avec une volonté d'ouverture et de partage. L'exercice d'une conscience lucide, la quête du bonheur de l'instant, le désir de transmettre l'ont amené à produire une œuvre abondante et multiforme.

Ses documents de travail (originaux, inédits, correspondances, articles de presse, photographies, bibliothèque...), ont été déposés aux Archives municipales de Toulon par son épouse, Madeleine. Offert à la perspicacité des chercheurs, ce fonds, extrêmement riche, représente une source considérable d'informations sur son œuvre poétique, littéraire et critique, sur la vie culturelle de la région toulonnaise dont il a été à la fois témoin et acteur pendant plus de quarante ans, et sur les courants de pensée du XX° siècle auxquels il a pris part.

C'est pourquoi les Archives municipales de Toulon tiennent à exprimer toute leur reconnaissance à Madame Caminade pour ce don.

## Pierre Caminade : « Plus haut vivre »

A Madeleine

« Vivant » ! Avec ce cri jailli du plus profond de l'être, Pierre Caminade choisit le parti de la vie :

Vivant parmi l'amour Vivant vivant. *Corps à corps* (1945)

Dès l'adolescence, il opte pour une révolution des esprits et des corps, libérés des pesanteurs de l'histoire et des conformismes, car « l'homme porte en lui les statures, les murs et les buissons qui le dominaient enfant » (*Reliefs*, 1967). Pourtant, si l'objectif est excitant, le poète se trouve confronté à ce dilemme : comment passer de la révolution personnelle à la libération de tous ?

Ainsi, l'œuvre de Caminade ne peut se comprendre que par sa mise en perspective dans une histoire du XX<sup>e</sup> siècle comprenant événements historiques, idéologies, courants littéraires et philosophiques, progrès des sciences... L'irrépressible jaillissement de sa pulsion de vie qui s'accompagne d'une créativité polymorphe et démiurgique se pense dans la globalité.

Son œuvre naît au confluent de plusieurs pôles. Il y a d'abord une poétique de l'intime, illuminée par la joie profonde d'exister, de sentir, de jouir : « Vivant ». Puis il y a l'exercice de la pensée réflexive, spéculation pure confrontée à l'épreuve de la réalité du monde et de l'altérité, vivacité d'esprit d'une personnalité qui rayonne, ardente à l'échange, à la joute, à la maïeutique : « Et plus que jardin / Dialogue ». Et il y a aussi tout ce qui procède du rapport spécifique à l'art, création autant que réflexion, réunies dans l'acte de médiation, Caminade étant tout à la fois – ensemble ou alternativement – critique, créateur, concepteur, organisateur d'actions culturelles : « Plus haut vivre ».

Poésie, dialectique, art, voici donc trois données fondamentales selon lesquelles s'architecture l'œuvre. Mais plus encore essentiel, s'ajoute leur liant, le principe qui impulse la vie, l'amour, sous sa forme la plus universelle et primordiale : éros. C'est lui qui relie et unit, et par lui que tout vit :

> Plus haut vivre, Plus haut racines de terre, Toi. Plus haut, plus haut, tout bas,

Tout bat. Le double du baiser (1941)

Voilà rapidement évoquées les grandes lignes permettant d'aborder l'univers de Caminade. La célébration de son centenaire donne l'opportunité de faire le bilan du travail accompli et d'approfondir quelques thèmes, avec les études présentées ci-après.

Dans un premier temps, des bases ont été posées, avec d'une part, *Présence de Pierre Caminade*, publié dans la collection « Var et poésie » de l'Université du Sud Toulon-Var, en 2000. Des témoignages, des hommages d'amitié, des exégèses, des extraits, des photos et la bibliographie exhaustive tracent la silhouette de l'homme, les contours de l'œuvre et des voies de recherche thématique ou globale. D'autre part, *Se surprendre mortel*, paru aux éditions du Castor astral en 2004, collige la poésie complète et offre au lecteur la découverte et le parcours des recueils publiés de 1932 à 1997 par Caminade, de son vivant.

Dans un second temps, Madeleine, l'épouse du poète, a donné ses documents de travail au fonds littéraire des Archives municipales de Toulon. Dossiers, inédits, originaux, bibliothèque, brouillons, correspondance, photos... constituent désormais le complément indispensable de l'œuvre, pour la comprendre, la situer, l'apprécier. Ces archives en sont la chair et le sang qui l'irrigue, la présence qui vibre (« Tout bat »).

En 2011, pour le centenaire de sa naissance, nous privilégions l'écriture poétique. Ancré dans la filiation de Mallarmé, de Lautréamont, de Rimbaud, de Valéry, de Breton, et annonçant Ponge, Caminade invente un « nouveau mode de parole poétique et politique », comme le montre Guy Auroux, dans son travail sur *Le double du baiser* (1941). Pour « changer la vie » (Rimbaud) et « transformer le monde » (Marx), le poète « imagine une méthode avec des dispositifs qui, empruntant simultanément à tous les arts, recourant au langage poétique pour exalter les pouvoirs du rêve et de l'inconscient,

produisent des ébauches d'opéras ou de spectacles [...], susceptibles de mobiliser la jeunesse européenne dans un culte fervent de l'amour et de l'utopie sociale ».

Atsuko Nagaï, quant à elle, envisage cette écriture de l'être au monde par-delà les temps et les courants littéraires. L'expression minimaliste des formes brèves l'intéresse. Elle compare l'écriture à une ascèse, plaçant le poète directement en contact avec le cosmos et avec la Nature. Il en résulte une position radicale, qui va à l'essence même des choses, attitude trans-courants, trans-espace/temps, qui relie Caminade à Bashô et à l'art du haïku d'un côté, et annonce la Beat Generation américaine de l'autre.

Cette tendance à la sobriété est aussi ce qui interpelle Martine Monteau. Elle apprécie « cet art du peu » et se penche sur la démarche esthétique des *Ficelles de facteur*. Elle analyse le mécanisme de la « poétique instantanée » qui conduit Pierre et Madeleine Caminade, au vu de l'humble « fil de chanvre, vrillé sur lui-même », de l'énigme au jeu, puis de l'extase à l'analyse. Ce dernier recueil, composé par le poète lui-même en 1991, associant photos et textes, n'est publié qu'en 1999, comme un hommage de ses amis, un an après sa mort. Il montre sa volonté de coupler étroitement esthétique et poétique, axe majeur de l'écriture et de la vie quotidienne.

Robert Bonaccorsi en témoigne, mettant en valeur le rôle actif, créateur et réflexif, « fusion du critique, du philosophe et du poète », que Caminade tient dans la région toulonnaise durant un demi-siècle. « Tout va se jouer dans une dialectique subtile où l'enjeu esthétique se pense dans la réflexion et l'action et trouve son dépassement dans l'écriture comme principe de vie ».

Après cet aperçu – gros plan sur un coin de voile levé – il reste encore tant à faire que nous engageons les jeunes générations à suivre les fils d'Ariane que propose la vie exemplaire de Caminade. Trois directions seraient à prendre. D'abord la notion d'éros, fondamentale, source de la vie et de l'œuvre, mériterait une exploration sous l'angle des humanités comme sous l'aspect surréaliste, annonciateur des idéologies de libération du XX<sup>e</sup> siècle. Ensuite, il faudrait voir, dans le processus créatif même, comment se fait l'accord des pôles antagonistes, comment Caminade associe le jour/la nuit, ici/ailleurs, enracinement/élan, action/réflexion, extase/analyse... Enfin, et assurément synthèse entre ces deux plans, il manque encore l'étude indispensable de la place et du rôle de Madeleine, celle que le poète

### nomme dans un acrostiche d'anniversaire avec chute palindromique :

Madeleine, ma miroitante au sourire d'

Arc-en-ciel

Délivrant hors de soi

En soi-même

Les variations d'une lumière où s'accordent

Esquissés les thèmes de l'

Ici et de l'ailleurs

Navigue le temps de notre amour

Encore et nie le dam. D'une parole l'autre (1989)

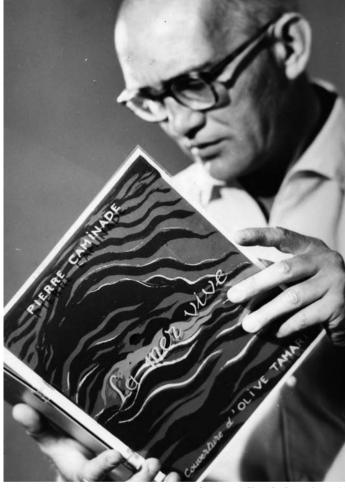


Photo Studio Chabert (1957).

# Le double du baiser : un étrange poème de Résistance

Ce recueil paraît en 1941 après un silence en poésie de neuf années. Il témoigne par sa structure d'une rupture dans l'itinéraire de Pierre Caminade puisque le texte liminaire, une « Poétique » provocatrice et tonitruante, est tourné vers l'avenir, alors que le poème final, « Ma vie à dix ans », sorte d'autobiographie mythifiée, revient à une poésie du moi après l'ouverture aux autres et au monde, et campe l'image d'un préadolescent rebelle, rimbaldien, habité par des désirs précoces, avant d'affirmer solennellement que cette page est tournée :

Je sais ce que je fuis, je sais ce que je cherche  $(...)^1$ .

Que s'est-il passé pendant les années 1932 à 1941 dans la vie de Pierre Caminade, et comment expliquer qu'il mette fin à un long silence au moment le plus sombre de l'Occupation, quand ses anciens amis surréalistes se préparent à l'exil après être passés en zone Sud. et que les rares tentatives de poésie militante se font dans la mouvance communiste et patriotique? Engagé à l'extrême gauche, il adhère aux Jeunesses communistes puis au Parti, le quitte en 1933. Séduit par les positions trotskystes, il s'en éloigne l'année suivante, et se rapproche du groupe de Claude Cahun, avant de connaître un certain désarroi. Cette tentation de l'action et ses déconvenues seraient susceptibles d'expliquer qu'il renonce au poème dans cette période<sup>2</sup>. Sa rencontre avec Christiane Rochefort, en 1938, donne naissance à un pamphlet intitulé Sans classe où se mêlent exaltation de la sexualité, condamnation de l'ordre moral et appel à créer une association libertaire3. C'est un programme assez proche que nous allons retrouver, sous une forme surprenante et cryptée, dans Le double du baiser, paru sous le pseudonyme ironique de Claude Haltier, dont le titre ne laisse guère présager le contenu ni l'enjeu, au demeurant masqués par les trois premiers poèmes.

Il nous faudra donc épouser l'ordre des textes pour tenter d'en

saisir le cheminement. Les deux premiers poèmes, après l'art poétique initial, sont des chants d'amour qui s'inscrivent dans le sillage du premier recueil de 1932 et dans la filiation de l'*éros* surréaliste, alors que les deux suivants intitulés « Ailleurs » révèlent une brusque mutation, l'inspiration, le registre, la polyphonie et l'esthétique appelant un autre type de lecture sinon de représentation et de mise en œuvre. Notre hypothèse sera que ce bref recueil opère un tournant entre une poésie lyrique qu'il s'agirait d'abandonner et un nouveau mode de parole poétique et politique appelant à « changer la vie »<sup>4</sup>.

### Les premiers textes :

Des poèmes d'amour dans la mouvance surréaliste

« Poétique ou Cinématique ». Un manifeste crypté

Le texte inaugural adopte le registre pamphlétaire, interpellant un allocutaire fictif, adversaire qu'il évite bien de nommer : « que *vous* le vouliez ou non », « *votre* paravent du vide ». Le ton est provocateur, puisqu'on feint de haïr ce qu'on offre au lecteur (« A bas la poésie »), dans une langue proche de l'oral, parfois familière (« pouah ! »), et sans craindre les paradoxes : « La poésie est actuellement silence, c'est pourquoi je parle ». Or, les seules références claires sont Rimbaud et Lautréamont, ces figures de rebelles en qui Breton avait su voir les pères fondateurs de la modernité – et nous retrouverons bien un peu plus loin la trace de « Voyelles » ou d'*Illuminations*, et celle des *Chants de Maldoror*, plus oblique, avec une allusion possible au héros qui pratique l'art de la métamorphose et du masque, le ton à la fois exalté et désinvolte qui marque ce manifeste lui-même, et l'humour qui permet de rapprocher poésie, cinéma burlesque (les Marx Brothers) et Michaux (celui de *Voyage en grande Garabagne* ou de *Plume*)<sup>5</sup>.

Pour autant, le message n'est pas très explicite. Qui vitupère Pierre Caminade ? Les tenants d'une poésie lyrique et sentimentale, sans doute, à moins qu'il ne s'agisse de ceux qui se désespèrent et choisissent le silence :

A bas les nostalgies, les désespoirs, les séparations, l'angoisse, la rétention lacrymale (...)

Seraient aussi visés les surréalistes, qui avaient pratiqué les

« rêves », et le Michaux de *La nuit remue*, avec le refus du « sommeil » ou de « la vie intra-utérine ». Il se dresse encore contre les recherches formelles coupées du monde réel, comme celles de Mallarmé (« la poésie, votre paravent du vide »), puisqu'il présente la poésie comme « la décomposition de l'art », rappelant la façon dont Rimbaud, dans le prologue d'*Une Saison en enfer*, blasphémait contre la Beauté.

Si le message est brouillé, c'est d'abord parce qu'il convient aux deux moments d'un recueil hétérogène : l'exaltation de l'amour annonce « Le double du baiser » et « Racines de terre », tandis que celle de la modernité, de la recherche, de l'avenir, semble mieux se rapporter aux deux poèmes intitulés « Ailleurs » : ensuite parce que la censure veille et qu'il peut être bon de la prévenir par un écrit de contrebande ou encore pour le plaisir d'un jeu où l'humour aurait sa part. Plusieurs indices sèment en effet le trouble dans l'esprit du lecteur. Le ton pamphlétaire implique une adhésion du scripteur à son propos, quand l'humour introduit une distance, un détachement : ce registre anachronique des avant-gardes triomphantes n'est pas exempt d'une légère autodérision, en ces temps où la discrétion et la modestie semblent plus appropriées. Autre indication ambiguë : si ce recueil se donne comme l'œuvre « d'un couple », n'est-ce pas pour cacher, sinon l'ambition que la poésie soit « faite par tous »<sup>6</sup>, au moins l'ambition politique d'une parole adressée à tous, qui pourrait alarmer la censure? Comment comprendre ensuite cette « cinématique », terme qui désigne la science du mouvement, étrangement accolé à la « poésie »? Enfin et surtout, que signifie « l'intime » exalté par ce manifeste ? Estce l'amour, ouvertement revendigué par ailleurs, une réalité neuronale, ou encore la texture de la matière et du cosmos ? Et que sont le « réel », « le moderne », ces « mythes à venir », ou « la recherche » ? Parle-t-on d'écriture ou de science, de poésie ou de société, de programme littéraire ou d'ambition politique? Autant d'énigmes laissées en suspens, que le recueil va dévoiler peu à peu. Mais d'abord, place à l'amour.

### « Le double du baiser ». Un poème d'amour fervent

Comme dans *Se surprendre mortel* (1931), ce poème chante l'amour pour l'aimée dont les lèvres l'enflamment depuis le jour de leur rencontre, moment de véritable naissance dans le désir partagé. Or, après une ouverture discrètement narrative, le temps va

s'immobiliser dans un présent perpétuel (« ce soir », scandé à quatre reprises), celui du désir et peut-être de l'ivresse charnelle, dans une géométrie des corps des amants rivés l'un à l'autre et une jouissance qui n'exclut pas la cruauté. L'invocation fervente, marquée par des anaphores qui donnent une allure de litanie au poème, se traduit aussi par une accumulation de métaphores souvent surprenantes, comme chez Lautréamont et les surréalistes, en particulier dans « L'Union libre » de Breton, auquel il peut faire songer.

Ces métaphores, ces comparaisons ou ces métonymies ne font guère entrevoir l'image de cette femme. A l'inverse de Breton, s'il y a bien quelques comparaisons animales ou végétales, la destinataire du poème est plutôt associée aux éléments, aux *soleils*, aux *étoiles* dont ses lèvres forment les *tresses*, aux nuages, au feu comme aux couleurs du *spectre*, ou à l'onde, en une superposition qu'évoquent les métaphores des *lianes*, de la *chevelure* ou de la toile d'araignée et qui pourrait faire songer aux « transparences » de Picabia<sup>7</sup>. L'insolite tient donc d'abord à ces enchaînements d'images, sans doute aussi à une vision rapprochée et mobile de l'amant (« Gros plans en fuite » sur cette « anatomie divine et cinétique »), qui rappelle le cinéma, ses *inserts* et ses mouvements de caméra, enfin à des associations libres parfois surgies par glissement phonique, comme dans ce vers :

Les lèvres, les oronges, les lièvres, les blondeurs.

Elles expriment la douceur à travers des métaphores textiles (« Leur soie tisse mes yeux... »), et introduisent parfois une ferveur religieuse sinon idolâtre (« Et ceci est le corps/ De ton sang »), mais surtout, elles induisent le passage, l'échange, un mouvement de flux et de reflux (« se prennent / se déprennent »), d'abaissement et d'élévation (« engloutissent / se lèvent »), ou épousent les moments du souffle (« Tout expire à tes lèvres, / Tout inspire tes lèvres, / Tes lèvres respirent »), tandis que le corps de l'amant devient à son tour la proie de la métamorphose (« Sous mes doigts et mes palmes »). Véritables muses, les lèvres de la femme donnent naissance au poème qu'elles génèrent comme par fulguration, pour en faire entendre la caressante musique et faire jouer les mots :

Tes lèvres sont la stupeur Des lois et des poèmes, Mais supplient le poème, Les marrons huileux des mots, Les jeux. Tout semble donc relever d'une « cinématique » : l'objet perçu, entrevu dans les élans et les phases du désir et de la jouissance ; la perception, avec les effets de grossissement qui produisent d'étranges distorsions (comme ces « yeux des lézards ») ou de perspectives changées par la giration des corps ; le passage de l'éros physique à la jouissance des mots qu'il suscite ; le mouvement des images ellesmêmes, qui glissent de l'une à l'autre comme par des « taupinières », par des canaux obscurs et « nocturnes », selon des associations de sens (des soleils aux « tresses des étoiles » puis au « spectre », ou des « lianes » à « l'araignée » et des « tresses » à la « chevelure ») ou de sonorités (lèvres /lièvres, roseaux /roseraies, lèvres/rêves).

### « Racines de terre ». De l'exaltation au murmure de l'intime

Le poème suivant, « Racines de terre », présente des caractères voisins, avec en particulier des anaphores encore plus obsédantes, et une structure qui évoque une chanson avec le jeu des refrains introduits par « Plus haut » dans les strophes 3, 5, 7, 9, avant la belle chute finale.

C'est à nouveau un chant d'amour et de célébration de la femme aimée (« Plus haut, plus haut encore mon étreinte, / Plus haut, plus haut ma joie, /.../ Toi »), où l'interpellation fait surgir l'autre comme présence mystérieuse, opaque, qui n'a de visage que pour le poète, dans l'instant où il parle.

Les métaphores ou les comparatifs suggèrent cependant un corps dilaté, un paysage à dominante végétale, sans qu'on sache avec certitude s'il renvoie vraiment à la destinataire ou s'il n'exprime pas plutôt une expérience amoureuse, sensuelle, érotique, celle d'un enfouissement qui suscite un effet paradoxal de surrection : racines, aubépines, sapin, lierres, forêt, autant de racines de terre qui se nourrissent du sol, puisent leur substance et leur énergie au plus profond, se déploient en rhizomes avant d'être propulsées vers la lumière.

La dynamique ascendante de cette passion physique exerce une action libératrice, les chaînes sont « brisées », le poète sort de l'enfance pour naître à lui-même (« Brisées mon enfance et mon identité »), jusqu'à ce que l'ivresse prenne fin, comme par un effet d'épuisement érotique :

Plus haut, plus haut, tout bas, Tout bat.

Par cette chute qui interrompt la litanie et les anaphores exaltées, l'euphorie fait place au murmure de tendresse (« tout bas »), et le silence restauré permet d'entendre la respiration ou les battements de cœur des amants, mais aussi le souffle ténu de la vie, comme une promesse panthéiste (« Tout bat »).

Tel est donc ce premier moment du recueil dominé par l'éros et l'hymne à la femme et à l'amour, comme chez Breton ou Eluard, avec des procédés assez proches, l'anaphore surtout, et des accumulations de métaphores surprenantes, même si l'amour ne débouche pas sur un quelconque surréel, sinon peut-être le corps de la femme transfiguré par le désir. Les textes suivants vont confirmer le passage, embryonnaire dans « Racines de terre », de l'horizon trop étroit du couple à celui de tous, et de la célébration d'un seul être à la recherche d'une inspiration plus universelle.

Inventer un nouveau lyrisme : « Ailleurs. Poème-opéra »

### A quel merveilleux se raccrocher?

Le texte liminaire le disait, « Ailleurs » le répète, il faut échapper à « l'angoisse », mais par quelles ressources en ces années d'Occupation ? L'éros surréaliste n'est plus guère de mise ou écarte trop une dimension collective devenue nécessaire. L'espérance politique, donc, mais sous quelle forme ? Endosser le rôle de poète national à la manière d'Aragon pour célébrer la France comme femme aimée n'est guère envisageable quand on sait, comme l'ancien trotskiste Pierre Caminade, que cette posture a été décidée par Staline et par l'Union Internationale des Ecrivains révolutionnaires aux ordres de Moscou. Comment faire alors pour sortir du moi et aller vers un « ailleurs » riche de promesses ?

D'abord, puisque la réponse baudelairienne à la soif d' « Inconnu » est trop désespérée<sup>8</sup>, il faut bien revenir à Rimbaud, moins celui des *Illuminations* avec leur rêve « opératique » (qui gardait encore la fascination pour les métropoles modernes), que celui de « Voyelles », qui voulait allier la féerie de la lumière physique, les couleurs et les sons, c'est-à-dire une poésie scientifique qui ferait retour au cosmos, par-delà les aléas de l'histoire des hommes. C'est donc du côté de la science qu'il faut se tourner<sup>9</sup>.

Un « poème philosophique ». Nouer la physique à l'érotique et à la politique

L'ambition d'une poésie réflexive est clairement assumée : « On va voir si la conscience de l'opération s'oppose à l'inspiration ». Le questionnement scientifique sur la structure de la lumière telle que la décrit la physique des particules serait-il à même d'alimenter un nouveau lyrisme? Le mystère de la matière que la science fait reculer constitue, dans sa nouveauté radicale, une source de dépaysement total, un « ailleurs » qui nourrit une méditation sur l'espace et le temps. Pierre Caminade va donc renouer avec la grande tradition de Lucrèce, grâce aux découvertes du XXe siècle (Niels Bohr, 1913). Mais à la place du *clinamen*, il va poser comme principe universel l'*éros*, l'attraction, devançant la publication du grand poème cosmologique de Ponge, « Le Soleil placé en abîme » (1928-1954).

Partant de la lumière nocturne, comme il sied en 1941, il médite sur les étoiles et sur la façon dont les « corps captent » leur rayonnement, et s'émerveille devant les couleurs du spectre qu'il associe comme Rimbaud aux voyelles, c'est-à-dire au langage, aux sons et aux mots du poème :

Sin, sin, sin, vert-orange-vert. Des infra aux ultra Violet ou rouge ou vert Ou sol ou fa.

Cette strophe rappelle « Les Fenêtres » d'Apollinaire (qui faisait écho à la série de toiles quasi abstraites peintes par Delaunay en 1912, sur la lumière décomposée par les jeux prismatiques des reflets), et « Voyelles» de Rimbaud, surtout son dernier vers (« – O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux »), mais sur un registre léger de chanson ou de comptine enfantine, que va poursuivre l'évocation du chant du rossignol, des danses et des parades amoureuses.

Le poète s'émerveille alors devant le terme qui rend compte de la manière dont les atomes perdent ou gagnent des électrons et les chargent électriquement, c'est-à-dire l'ionisation. Ce mot ouvre la voie à une nouvelle rêverie sur le désir et l'amour comme loi d'attraction à distance, baptisée « la radioactivité du désir », au prix d'un déplacement dans l'usage du terme. Toute une série d'alliances de mots ou de néologismes va ainsi sceller la fusion de la physique des

corpuscules ou du rayonnement et de l'éros : « phosphèmes de désirs », « les corps captent les gammes de l'amour », « les fièvres des rayons ». Le désir devient ainsi la grande force motrice de l'univers, dans l'infiniment grand des *novae*, des *nébuleuses* ou des *naines rouges* (dont l'appellation en astronomie est déjà une personnification) comme à l'échelle de l'infiniment petit, des atomes ou des électrons, et la rêverie du poète épouse tour à tour la pente des « deux infinis » pascaliens, mais dans une vision païenne, panthéiste et hédoniste qui culmine avec la proclamation du « jouir ionisé » (clin d'œil amusé, peut-être, à la « Maison du jouir» de Gauguin)<sup>10</sup>.

### Lyrisme et humour

Cette exploration des ressources nouvelles que la science offre à la poésie permet le lyrisme enthousiaste (« L'avenir s'envole comme une aubépine, / Ses lèvres comme un tournesol »), mais implique aussi, en contrepoint, une réflexion critique ou une interrogation, signalée par le passage à la prose avec parfois des parenthèses non dénuées d'humour : ainsi, une incise (« je ris ironiquement ») tempère l'ambition excessive d'accéder à « un poème philosophique » ; une note sur un manuel de Sciences physiques, le Cuvillier, donne la clé de ce savoir de néophyte ; un jeu de mots à la manière de Prévert ou du Ponge d'après-guerre personnifie *le temps* que le poète *tient* et *caresse*, jusqu'à en faire, par ce geste d'appropriation et de tendresse, « un chat » ; enfin la séance de couture et de pose métamorphose le concept scientifique en *modèle*, aux deux sens du mot, comme matrice pour penser l'univers et comme essayeuse que le poète amoureux fait pivoter et virevolter pour mieux aviver son désir :

- Viens, IONISE, tourne, mannequin, Je veux faire l'amour avec toi.
- Non, pas comme ça, le bras, oui, parfait,
  Penchez et souriez la tête, les reins,
  Ah! les reins.

### Du poème à l'opéra révolutionnaire

Cette alternance, dont on pourrait montrer qu'elle structure tout le poème, ordonne une distribution entre deux voix du poète, celui qui cherche et s'interroge, recourt aux données de la physique, commente sa quête ou prend le recul de l'humoriste, et le sujet lyrique qui cède promptement à la rêverie et à l'enthousiasme. A ces deux voix décalées s'ajoute parfois une troisième, les citations savantes d'un manuel, placées en retrait par une justification spécifique, avant que cette polyphonie ne débouche sur des exercices phonétiques proches de vocalises :

Femme-homme-hom-fem me o h m

- I... O... NI... SE...
(I rouge... Ah!)
Je hurle détachant syllabes et voyelles L'écho?

Le poète passe ainsi de l'écriture à un exercice oral, vocal, de décomposition des syllabes (on glisse des *phosphèmes* aux phonèmes), comme un acteur ou un chanteur dans sa loge, à moins qu'il ne feigne de raisonner en linguiste (« Ailleurs, la double l mouillée/.../ Et la finale en eurs »)<sup>11</sup>. La quête est donc aussi phonique ou phonétique, jusqu'au cri et au « hurlement », qui rappelle l'*Ursynphonie* du dadaïste Kurt Schwitters et annonce surtout les lettristes. Puis l'espace du poème, déjà occupé par le corps du récitant, devient théâtre, avec le mime (du mannequin), les danses et le chant, et à la fin du poème, d'une façon abrupte, une didascalie annonce la venue d'une foule de manifestants ou de révolutionnaires sur le point d'envahir la scène, comme si on passait soudain à un drame de Brecht ou à un opéra de Meverhold<sup>12</sup>:

 Ici, on entend une foule disciplinée en marche, ou un train-express (de l'intérieur) ou une centrale électrique,
 Sur la musique finale d'El cancion del agrarista,
 Elle scande ailleurs.

Ainsi, la quête d'une source d'espérance, qui a cru trouver son objet dans la science, puis dans un *éros* panthéiste, guidée par un défilé d'images mentales (le train *de l'intérieur*), se poursuit par un travail sur les sons et les couleurs qui fait surgir la musique, la danse, le théâtre, et trouve son aboutissement dans le rêve de liberté de travailleurs porté par l'hymne révolutionnaire catalan. Voilà donc réunis, dans un collage audacieux, physique des particules, cosmos, *éros*, langue, chant, espérance collective, le titre du poème se trouvant justifié par le cri de la foule, qui lui confère bien un caractère

explicitement politique.

Mais cette conception de la politique est tout à fait neuve en 1941, et c'est celle d'un poète : ni revendication syndicale ou corporatiste, ni même volonté de prendre le pouvoir, elle exprime le rêve impossible d'un « ailleurs », d'une « vraie vie » aussi indéterminée qu'inaccessible. Cette quête d'un horizon *utopique* qui serait celui du peuple en marche, veut-elle s'inscrire dans l'imaginaire, comme chez Baudelaire, Rimbaud et les surréalistes, ou dans le réel ? Que pourrait être cet horizon lointain dont rêvent les foules ?

Le texte suivant dont le titre, avec sa redondance curieuse, est peut-être à entendre comme un cri exaspéré du désir, relance la quête d'espérance, non plus cette fois-ci par la science, mais par un appel direct à « changer la vie », selon le mot d'ordre rimbaldien<sup>13</sup>, où l'amour sera l'opérateur décisif.

### « Ailleurs. AILLEURS ». Changer la vie

### L'argument d'une étrange scénographie

Un prologue nous met l'eau à la bouche. Ecrit comme un pastiche de la préciosité mallarméenne – « Dans ce poème, ce cher, il y a déjà (...). Quelle merveille ce : ô cultivateur »<sup>14</sup> –, il ressemble à un boniment de parade ou de foire, où l'annoncier vante son spectacle pour attirer les badauds censés y assister, dans un parc, au crépuscule.

Rappelons le scénario proposé. La foule est composée de jeunes gens, des couples surtout ; des voix cosmopolites célèbrent « l'ailleurs » en diverses langues ; une voix lit alors des textes poétiques en prose, d'un lyrisme exalté. Le spectacle s'anime ensuite peu à peu, avec de jeunes garçons et filles costumés qui distribuent des cartes postales de tableaux, lesquels vont être mimés avec un accompagnement musical, puis joués par les acteurs que la musique a tirés de leur torpeur, tandis que la foule chante au son d'une musique de plus en plus forte. Le script s'interrompt alors, comme si l'événement devait se poursuivre de façon improvisée, porté par sa dynamique propre.

### Un message fidèle à l'esprit et à la lettre du surréalisme

Or, si notre texte porte essentiellement des indications scénographiques, deux éléments s'en distinguent en ce qu'ils véhiculent un message, l'un explicite, les passages de romans, l'autre plus allusif et codé, le programme iconographique comportant noms de peintres et titres de tableaux. Que disent-ils ?

Les extraits des romans sont des hymnes à l'amour empruntés au *Paysan de Paris* et à *Anicet* de Louis Aragon. *Eros* y est donné comme apte à résoudre toutes les apories de la raison, à réunir ce qui est séparé, et même à garantir une extase provisoire :

« Suprême abolition des catégories, l'amour rendait tout aisé, tout docile, nous n'avions plus de limites à nous-mêmes au moment qu'il s'accomplissait... ».

L'amour se trouve aussi associé à la révolte d'abord, comme chez Rimbaud et chez Breton, et à la poésie puisqu'il arrache à la prose du quotidien. L'un comme l'autre sont donc un mode d'accès privilégié au « réel », appelé ici « concret », et qui semble évoquer l'onirique, l'au-delà, le rêve ou le fantastique.

Voilà donc la religion de l'amour que ce texte d'un lyrisme hyperbolique entend, par une pratique de détournement, proposer aux jeunes gens de l'assemblée, jeunes couples, voire « jeunes garçons et filles » réunis dans le parc et attirés par le spectacle. Etonnant programme politique! On se croirait à Hyde Park, si le crépuscule et la musique n'étaient censés agir sur l'imaginaire ou même l'inconscient pour favoriser l'émergence d'un rêve partagé d' « amour » et de « révolte ».

Le second vecteur de cette séance d'hypnose collective, ce sont les tableaux, là encore *détournés*, qui proposent des images plus ou moins insolites, des rêves déjà ordonnés, comme dans une salle de cinéma ou un théâtre d'ombre joué devant une toile de fond (le prologue se référait d'ailleurs au septième art). Ces tableaux sont d'abord présentés sur des cartes postales, en modèles réduits mais phosphorescents. Devant la toile de fond qui expose l'image agrandie d'un Max Ernst, les tableaux sont ensuite mimés puis joués.

Ils mêlent deux périodes et des registres apparemment incompatibles de l'histoire de l'art : des tableaux classiques du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, avec des sujets chrétiens ou païens, réalistes, mythologiques ou mystiques, et des oeuvres symbolistes (Rops) ou surréalistes (Ernst et Dali). Faut-il y voir une intention allégorique, qui opposerait une réalité douloureuse (« Le Prisonnier », « La Cruche cassée ») aux délices de la féerie et de l'onirique le plus débridé (Dali ou Ernst)? Mais alors, que faire des « Moissonneurs » et de « l'Angélus » de Millet ? Ces chromos apparemment réalistes ont en vérité

émerveillé Dali, qui a, par sa méthode paranoïaque critique, transformé les deux paysans recueillis en statues géantes plantées dans un paysage désertique surplombant des humains minuscules<sup>15</sup>. C'est dire à quel point ces références sont codées en fonction de l'imaginaire surréaliste.

Certes, le poète prétend qu'il s'agit d'illustrer un thème général, « l'entrée de la femme dans l'histoire », mais c'est un propos trop académique pour être crédible, à moins de savourer quelque ironie dans l'intervention de dieux pour sauver une femme du viol ou du meurtre, chez Rubens, puis, chez La Tour, dans les réprimandes de cette matrone sévère dont la masse écrase le pauvre Job¹6. La fin du texte ordonne d'ailleurs la superposition d'un mime et d'une scène jouée, censés illustrer en même temps deux tableaux de Rubens, comme pour mieux brouiller les cartes en mêlant image religieuse de renoncement (ou de jouissance, si l'on songe à Bataille) et théâtralisation spectaculaire du désir de la chair inséparable d'une pulsion sadique¹7.

Nous préférons pour notre part percevoir un autre message subliminal destiné aux spectateurs. Le rêve d'abord. Ainsi, ces œuvres d'art dégénéré (comme disaient en 1941 les nazis), que sont la gravure de Félicien Rops ou les tableaux surréalistes, installent une atmosphère étrange et décadente, comme « La Métamorphose de Narcisse » de Dali, avec le clivage et la pétrification qui menace celui qui reste indifférent à l'appel des nymphes, ou « La ville entière » de Max Ernst, qui dresse l'image morne d'un paysage minéral, d'une mesa sur laquelle semblent surgir les ruines d'une ville pétrifiée, surplombée par une lune énorme, tel un hymne à la nuit.

A l'inverse, plusieurs tableaux mettent en scène l'*Eros*, sur divers modes : aimable, il remédierait à la mélancolie de Narcisse, puisqu'à l'arrière-plan danse un groupe de jeunes gens et de jeunes filles nus aux gestes élégants et souples, dans la manière italienne de la Renaissance ; coupable et désirable, il exprime la honte mêlée d'une rêverie nostalgique chez la jeune fille peinte par Greuze, dont le geste pudique suggère la perte délicieuse de sa puberté ; mystérieux dans « La Carmagnole de l'amour » de Max Ernst, où une femme ardente, nue, blême comme une statue, s'offre à un homme emprisonné dans une sorte d'armure, il suggère les fortes résistances intérieures qui empêchent de s'abandonner à la passion, et le moyen de les vaincre (le viol du guerrier par la femme ?) ; libéré mais violent, il atteindrait à la

démesure d'un érotisme échevelé dans les deux toiles de Rubens, « Minerve et Hercule repoussent Mars prêt à tuer une femme », dont les corps puissants sont animés de mouvements de torsion, et « Le martyre de sainte Ursule et des *onze mille vierges*<sup>18</sup>», où s'accumulent des myriades de corps de jeunes filles à peine vêtues, au pied de l'héroïne qui offre son sein à l'épée du guerrier.

Ce programme iconographique confirme donc bien le message véhiculé par les textes d'Aragon sur les pouvoirs de l'amour et du rêve, avec une inflexion marquée sur la pulsion sauvage prête à surgir au cœur du désir, sur la proximité d'Eros et de Thanatos, selon une vision bien plus proche de Bataille que l'érotisme assez sage des premiers poèmes du recueil. Il s'inscrit dans la lignée des surréalistes pour qui le rôle de l'art est de nous révéler le contenu de l'inconscient et de nous aider à surmonter le refoulement<sup>19</sup>. Mais la confidentialité de ces œuvres rend le message codé, voire indéchiffrable, pour le lecteur de 1941, comme pour le censeur.

# Spectacle, mimodrame, hypnose collective, happening? Un genre inédit

Le medium utilisé, cet étrange spectacle, devrait être à même d'agir sur le subconscient du public plongé dans l'obscurité et baigné dans un flot de musique. L'ombre crépusculaire qui gagne le parc exerce son pouvoir sur la foule ; on peut songer aux tableaux nocturnes de Delvaux ou de Magritte, dominés par la lune (figurée ici sur la toile de fond empruntée à Max Ernst), avec leurs personnages spectraux impersonnels, délestés de toute identité sociale, comme prêts à se laisser porter par le magnétisme invisible du désir.

Se met alors en place la dynamique d'un spectacle féerique qui éveille les participants, les fait passer de la torpeur au jeu (comme dans le château de la Belle au bois dormant), de la passivité de la foule à son entrée en scène, de la parole à la musique et au chœur, selon un mouvement insensible, comparable au « fondu enchaîné sonore au cinéma » (comme dit le prologue), qui croît jusqu'au « paroxysme ».

La polyphonie babélienne mise en place au début doit donner un sentiment concret, immédiat, de fraternité européenne par-delà la guerre et l'Occupation, puisque les langues des adversaires ou des belligérants sont réunies dans un rêve commun d'« ailleurs ». La voix puissante qui s'élève ensuite doit surprendre et captiver, et ce qu'elle dit, dans cette langue poétique, déclamée et enthousiaste, s'adresse moins à l'intellect qu'à l'affect, à la raison qu'à l'imagination, comme le finale de la Symphonie de Beethoven qui lui sert de fond sonore. Elle rend les esprits disponibles pour le surgissement d'apparitions étranges.

C'est alors le défilé d'images picturales sur des supports différents, qui vise à faire passer d'une fascination intime (des adolescents costumés distribuant à chacun des cartes postales qui luisent dans l'ombre) à un étonnement collectif et silencieux (le *mimodrame* muet qui transforme des rêves de peintres en réalité corporelle palpable), avant de faire naître une mélancolie prenante, si les acteurs jouent le « Narcisse » de Dali, ou la frénésie d'une sarabande ou d'une « Carmagnole » collective, si l'on imagine qu'ils se laissent emporter par les Bacchanales de Rubens ou par l'élan érotique de Max Ernst. Le passage de la vision encore passive des tableaux à leur animation par le mime puis par le théâtre, comme si les rêves prenaient corps, veut faire entrer l'imaginaire dans la réalité tangible.

Le chant choral soude une communauté dans un rêve partagé, ses participants étant conviés à se rapprocher dans l'ombre... Le public serait ainsi conduit, comme par hypnose, à s'abandonner aux forces du désir promues nouveau vecteur de socialité, apte à transcender les identités<sup>20</sup>

Le parc, qui tenait lieu d'agora quasi clandestine, sert ainsi de cadre à l'avènement d'une conscience individuelle et collective, poétique et politique, dans la célébration de l'amour et du verbe, censée arracher le sujet à son aliénation ou à son refoulement et l'ouvrir à l'horizon de « la vraie vie ».

Se souvenant peut-être des expériences de Brecht, Copeau ou Vitrac, ce projet préfigure surtout le mouvement situationniste des années 56-70, moins ses « Scandales », par trop violents, que sa tentative de construire des *situations* pour susciter une *dérive* favorable aux rencontres aléatoires dans des espaces ouverts<sup>21</sup>, entreprise dont les effets contribueront pour une large part à mai 68 et à des interventions artistiques comme celles d'Ariane Mnouchkine ou du Bread and Puppet peu après. Bien qu'il reste plus dans la mouvance surréaliste par la référence à des œuvres emblématiques et le primat accordé à la rêverie et à l'*éros*, il vise, comme plus tard ces mouvements et ces acteurs politiques et culturels, à construire une

intervention collective qui, croisant les champs et les disciplines, mobilisant la musique et les arts visuels, mêlant acteurs et public, utilisant la langue poétique pour en tirer des mots d'ordre, travaille sur l'imaginaire des sujets pour les inviter à vivre autrement.

Tel est donc l'étonnant parcours de ce bref recueil, dont le titre n'évoque pas seulement l'amour (le « baiser »), mais aussi ce « double » que serait l'autre objet du désir, la fraternité dans la révolte. Fidèle aux surréalistes et au projet politique, il vise à « changer la vie », comme Rimbaud, et à « transformer le monde », comme Marx, ce que voulait déià Breton en 1938 dans « Prière d'insérer pour La Clé » 22. Mais pour ce faire, il entrevoit une articulation entre les deux pôles, un hédonisme révolutionnaire, inspiré, sinon de Wilhelm Reich, du moins de Jean Legrand<sup>23</sup> et. soucieux de toucher un public et d'agir ici et maintenant, il imagine une méthode avec des dispositifs qui. empruntant simultanément à tous les arts, recourant au langage poétique pour exalter les pouvoirs du rêve et de l'inconscient. produisent des ébauches d'opéras ou de spectacles qui annoncent ce qu'on appellera plus tard *happenings* ou *performances*, susceptibles de mobiliser la jeunesse européenne dans un culte fervent de l'amour et de l'utopie sociale.

En quelques pages, on passe ainsi de l'univers des surréalistes des années 20-30 à l'anticipation des pratiques des situationnistes, et ce, au moment le plus noir de l'Occupation! Bien que son caractère hétérogène, crypté, allusif et déconcertant ait voué ce recueil à passer inaperçu, Pierre Caminade y est beaucoup plus moderne, plus inventif et plus novateur que les poètes de la Résistance puisqu'il échappe aux sirènes du patriotisme sans céder au défaitisme ni au désespoir. Son rêve de poésie matérialiste devra attendre Ponge pour trouver sa mesure, et son projet d'éveiller les foules au désir et à la révolte, les années soixante et soixante-dix pour se réaliser.

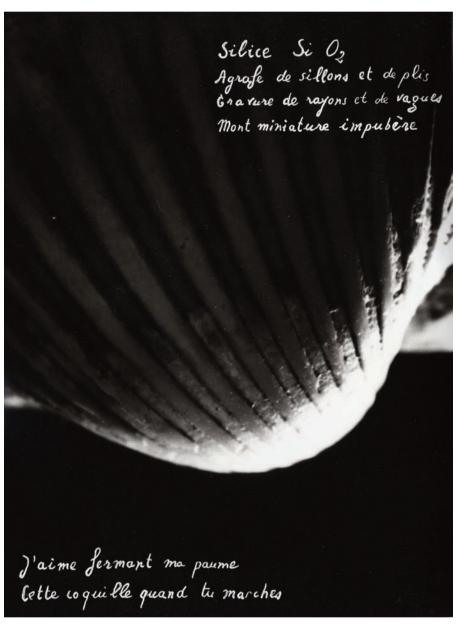
-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Le double du baiser*, in *Se surprendre mortel*, Œuvre poétique complète, Le Castor astral, 2004, p. 75 pour « La Poétique » et p. 90 pour « Ma vie à dix ans ».

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Pour le contexte biographique, politique et culturel des années 33-41, on se reportera aux articles de Pierre Caminade, « Le rayonnement de Jean Cocteau à Montpellier années trente », et de François Leperlier, « La Porte Brunet », in *Présence de Pierre Caminade*, Var et Poésie

- n°2, Edisud, 2000, ainsi qu'à la préface de François Leperlier à l'édition de référence, en particulier les pages 8 à 10, et à celle qu'il a donnée à l'œuvre de Jean Legrand, *L'amour insolent*, parue en 2003 aux éditions de La Termitière, pp. 9-32. Ce sont ses indications très éclairantes qui ont guidé notre lecture du recueil *Le double du baiser*.
- <sup>3</sup> François Leperlier, *Présence..., ibidem*, p. 10, et un extrait de ce manifeste dans Var et Poésie, op. cit., p. 196.
- <sup>4</sup> Cette expression de Rimbaud (*Une saison en enfer*, « Délires, I ») est celle qu'emploie le poète lui-même dans son article sur Cocteau, pour résumer l'engagement de toute une vie (*Présence de Pierre Caminade, op. cit.*, p. 145).
- <sup>5</sup> Le prologue du texte de Lautréamont souhaite aussi que le lecteur, « enhardi (...) trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage » dans un texte crypté et audacieux.
- <sup>6</sup> Lautréamont Poésies II
- <sup>7</sup> Voir la période des superpositions et des « transparences », vers 1929-30, mais les avantgardes cinématographiques en avaient fait aussi un grand usage.
- <sup>8</sup> On se souvient des derniers vers des *Fleurs du mal*, « Plonger (...)/ Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau! » (CXXVI, « Le Voyage »), où le poète envisage, en ultime recours, l'Ailleurs radical qu'est la mort.
- <sup>9</sup> L'inventaire que Patrick Née dresse des multiples formes de l'Ailleurs dans la poésie des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (in *L'Ailleurs en question. Essais sur la littérature française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, Hermann, 2009), oublie l'infiniment grand et l'infiniment petit explorés par la science comme par Ponge dans <i>Pièces*, en particulier dans « Le Soleil placé en abîme », ou de nos jours par Lorand Gaspar.
- $^{10}$  On notera que Ponge, lui aussi, fera du désir la loi de l'univers, au point d'ajouter une planète Eros au système solaire et de faire d'elle un foyer de gravitation.
- <sup>11</sup> Le choix humoristique du féminin fait ainsi entendre « la double aile » et « la finale en heurs » (vs malheurs), pour donner au mot (et au rêve qu'il exprime) un caractère euphorique, presque divin.
- <sup>12</sup> La dimension dramatique et lyrique peut sans doute rappeler les *Illuminations* de Rimbaud comme « Solde », avec « l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales », « l'opéra-comique » de « Scènes » ou « la parade sauvage » de « Parade », mais les chants révolutionnaires mêlés à d'autres formes artistiques et la référence à l'industrie font plutôt songer aux œuvres révolutionnaires russes (*La Punaise*, 1929, *Le Nez*, 1930), sans qu'un message précis soit proposé ni qu'une organisation prétende dicter un sens à la représentation.
- <sup>13</sup> *Une saison en enfer*, Délires, I, « ...il pouvait être un sérieux danger dans la société. Il a peut-être des secrets pour changer la vie ? ». En oubliant la première phrase, on gomme souvent le caractère subversif de la formule.
- <sup>14</sup> A moins qu'il ne faille encore penser à Rimbaud, qui raillait, dans une formule très voisine, la poésie de Banville dans « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs, III ».
- <sup>15</sup> Ajoutons que Dali a fait des « Moissonneurs » une « interprétation paranoïaque critique » dans le premier numéro de la revue *Minotaure* (1933), où il prétend déceler dans l'enfant blotti contre sa mère la même image du vautour maternel que Freud avait trouvée chez Léonard
- <sup>16</sup> « Le Prisonnier » est aujourd'hui identifié comme « Job raillé par sa femme ».
- <sup>17</sup> On notera que la « Sainte Ursule » de Rubens, dont le sacrifice fait sourire, tant elle s'offre à l'épée phallique du vainqueur, est impossible à jouer, à moins de disposer de vingt ou trente jeunes filles dont les corps dénudés s'empileraient sur scène...
- <sup>18</sup> C'est nous qui soulignons la fin du titre, malicieusement omise par l'auteur, et qui n'est pas sans rappeler le roman érotique d'Apollinaire, *Les onze mille Verges*, inspiré lui aussi d'une rêverie amusée sur le récit tiré de *La Légende dorée*.

- <sup>19</sup> Voir Robert Benayoun, *Erotique du surréalisme*, « Bibliothèque internationale d'érotologie » n°15, Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- <sup>20</sup> On pourrait, certes, songer à Fourier, auquel Breton consacrera une *Ode*, mais il n'y a pas ici de construction sociale résultant de l'attraction du désir, tout reste fluide, indéterminé, ouvert
- <sup>21</sup> Voir sur ce point Gianfranco Marelli, *L'amère victoire du situationnisme. Pour une histoire critique du situationnisme (1957-1971)*, Arles, éditions Sulliver, 1998, chapitres 1 et 3, et Robert Estivals, « De l'avant-garde esthétique à la révolution de Mai », *Communications*, n°12, 1968, aussi bien pour la construction de *situations* que pour la pratique du détournement ou le recours au langage poétique dans les slogans.
- <sup>22</sup> Voir ce passage où Breton évoque « La révolution que nous voulons, destinée à *changer la vie*, destinée à *transformer le monde* », in José Pierre, *Tracts surréalistes*, t. I, Eric Losfeld, 1980, p. 343, et Henri Béhar, *Les Enfants perdus. Essai sur l'avant-garde*, L'Age d'homme, « Bibliothèque Mélusine », 2002. III° partie, ch. 5. « L'utopie surréaliste », p. 239 s.
- <sup>23</sup> On ne sait s'il a connu les thèses de Reich, en tout cas, si influence il y a, elle est débarrassée des théories biologiques fumeuses et du souci d'enrégimenter la jeunesse qui ont gâté l'œuvre du psychiatre autrichien ; quant à l'influence de Jean Legrand et de son « sensorialisme » fondé sur la libération sexuelle, une subversion hédoniste des rapports sociaux et la critique de la séparation entre l'art et la vie quotidienne, elle est attestée par François Leperlier, mais là encore, l'inflexion propre à Pierre Caminade tient aussi bien à l'ambition politique de son projet qu'au rôle dévolu aux arts visuels et à la poésie.



« Coquille », *Lumières et lumière*, Poèmes de Pierre Caminade, Photos de Mic-Lobry, Hyères, 1962.

# Les formes brèves chez Pierre Caminade : l'esprit du haï-kaï

### Pierre Caminade et ses poèmes brefs

Après des siècles de versification classique, la modernité de la littérature consacre le « poème libre¹ ». Les vers, tantôt très longs, tantôt très courts, sont disposés avec une grande liberté comme le montrent « Un coup de dés » de Mallarmé et les calligrammes d'Apollinaire.

Pierre Caminade (1911-1998) a écrit lui aussi des poèmes de forme très variée, y compris en prose. Dans *Se surprendre mortel* (1932), son premier recueil, plusieurs textes ont des vers courts richement espacés. Il en est de même pour les ouvrages publiés après la seconde guerre mondiale. Je vais y consacrer cette étude car il me semble que ces poèmes brefs et concis nous montrent, paradoxalement, l'un des aspects les plus riches de sa création poétique.

Deux éléments témoignent de l'intérêt de Caminade pour les formes brèves et nous amènent à penser qu'il les a introduites volontairement dans son œuvre. D'abord, dans une communication intitulée « La métaphore bicéphale² » (1984), il montre que cette figure de style – par ailleurs un des sujets principaux de ses recherches littéraires – est en quelque sorte une forme brève comme le sont l'aphorisme, l'épigramme et le proverbe. Et il rappelle que la rhétorique classique a nommé la métaphore *similitude brevio*, soit comparaison abrégée. Ensuite, dans son ouvrage *D'une parole l'autre* (1989), il dédie six poèmes courts (de 4 à 6 vers) à son ami Yves Broussard, « en écho à *Paroles de Silence*³ » dont la plupart des textes comportent moins de 10 vers, d'une grande sobriété d'inspiration et obéissant « plutôt à une poétique de l'observation⁴ ».

Sans délimiter d'une manière rigoureuse le corpus de cette étude, je vais m'intéresser aux poèmes de Caminade dont le nombre de vers et la longueur sont si restreints qu'on peut mettre tout le poème sous un seul regard et que leur lecture exclut la temporalité tout comme les inscriptions lapidaires. Toutefois, l'instantanéité de la lecture ne signifie pas nécessairement celle de la compréhension, les poèmes courts demandant quelquefois une longue méditation pour les goûter. Je vais y revenir.

Par ailleurs, à propos des poèmes brefs de Caminade, on ne peut s'empêcher de trouver à cette forme minimaliste un certain rapport avec le « haïku », une forme poétique japonaise de 3 vers contenant au total 17 syllabes (5-7-5), ceci d'autant plus que le poète a mis dans *Corps à corps* (1945) un poème de 2 vers dont le titre est justement « Haï-kaï » :

Ta voix contre le roc Est-ce voile latine?

Caminade n'a pas essayé de transposer les règles du haïku dans la langue française et il n'est pas, non plus, à l'origine de l'intérêt des poètes français pour cette forme. C'est à la fin du XIXº siècle que les occidentaux ont commencé à la découvrir avec admiration. Paul-Louis Couchoud (1879-1959) fut le premier en France à présenter et à traduire, dès 1906, des haïku dans son article « Les Epigrammes lyriques du Japon⁵ » utilisant le terme « haïkaï »⁶. Depuis, en plus de Paul Claudel qui avait acquis une grande et solide connaissance de la littérature classique japonaise, des écrivains français tels Jean Paulhan et Paul Eluard ont été attirés par cette forme courte et simple⁵.

Les études de Couchoud sont devenues l'une des sources principales d'information y compris pour les Anglais et les Américains, notamment pour les « Imagists » auxquels se rattachait Ezra Pound qui a introduit l'esprit et la forme des poèmes orientaux dans sa création rénovatrice. Après la seconde guerre mondiale, des écrivains américains, en particulier ceux de la Beat Generation comme Jack Kerouac (1922-1969) et Gary Snyder (1930-), ont manifesté un grand intérêt pour la pensée orientale et se sont inspirés de la forme du haïku<sup>8</sup>. Certes plus jeunes que Caminade, ils ont écrit dans les années 1950 et 1960 des textes dont la forme est proche de celle de certains de ses poèmes.

Ainsi, l'introduction du haïku dans la littérature occidentale coïncide avec l'émancipation de la poésie vers une plus grande modernité. Quant à Caminade, il ne privilégie pas cette forme poétique, et s'il ne s'agit pas, ici, d'identifier ses sources, on va quand

même voir, d'une part, ce qu'il a réalisé avec cette forme restreinte et, d'autre part, ce qu'il y a de commun entre ses poèmes, certains haïku japonais et les poèmes courts de la Beat Generation.

## L'improvisation ou la ciselure

Caminade fait apparaître souvent des éléments proches de lui, pris dans son environnement, par exemple la mer et le ciel ou encore les êtres vivants et les choses simples de la vie quotidienne ainsi que les sensations brèves mais fortes qu'ils ont provoquées en lui. Sa façon de les présenter échappe non seulement à l'ornement solennel et romantique, mais aussi à l'abstraction conceptuelle. D'un point de vue formel, on ne sent aucune recherche de musicalité émotionnelle et lyrique. Au contraire, la simplicité, la sobriété et la quiétude dominent. Ainsi, ses poèmes sont en soi une antithèse aussi bien du panache classique que de l'hermétisme moderne.

Cependant, la sobriété et la simplicité ne proviennent ni de l'improvisation ni du caprice. La brièveté du haïku nous fait penser, souvent faussement, à un coup de pinceau qu'un génie jetterait à l'improviste ou à un petit soupir sorti de la bouche d'un ermite. Mais on sait par exemple que Bashô (1644-1694), l'un des plus grands maîtres et rénovateurs du haïku, avait l'habitude de rectifier bien des fois, pour les améliorer, non seulement ses propres poèmes mais aussi ceux de ses disciples. Il nous semble, de même, que Caminade a profité intentionnellement de la brièveté de la forme pour s'imposer de choisir rigoureusement les mots et construire des poèmes denses et bien ciselés. Si les poètes de la Beat Generation, tout autant que Caminade, ont recherché la simplicité, ce dernier paraît plus attentif à la construction du texte que ces poètes américains. Lisons par exemple « Quatrain ».

Dans l'herbe sèche, je veux mourir M'a dit ma belle, Parmi les cris des sauterelles Voici les cris de mon mourir. *Corps à Corps*, 1945

Le plaisir sensuel suggéré par l'union de la nature et de l'amour est inséparable de la sensation aiguë de la mort, instantanément éprouvée. Celle-ci nous rappelle la notion de « syncope » chez Catherine Clément, présentée par Caminade dans son article sur Paul Valéry et Jean Legrand<sup>9</sup>. La forme du poème provoque elle-même une sensation érotique instantanée et forte. Le mot « mourir », répété, sert de base à la construction des rimes embrassées du quatrain et, à l'opposé, dans les deux derniers vers, les mots placés en tête avec leurs deux syllabes terminées par /i/, suivis chaque fois par « les cris » provoquent une scansion du rythme. « Les sauterelles » et « mon mourir » sont ainsi mis en parallèle. En outre, les allitérations de /m/, de /r/ et de /i/ qui traversent tout le poème contribuent à en faire un espace petit, mais bien construit.

Les poèmes courts, lus en un instant, n'ont pas généralement une grande sonorité. Pourtant, nous le voyons, Caminade a recherché à la fois la sobriété formelle et la construction musicale. Il en est de même du poème « Coquille ».

> Silice, Si O2 Agrafe de sillons et de plis Gravure de rayons et de vagues Mont miniature impubère

J'aime fermant ma paume Cette coquille quand tu marches. *Reliefs*, 1967

Si les deux versets ont une construction différente, l'allitération de /m/ dans le dernier vers du premier verset et dans le premier vers du second sert de jointure sonore entre les deux. Examinons de plus près le premier verset. Figure ici l'une des tendances des poèmes courts : des noms juxtaposés qui laissent libre cours à l'ambiguïté du sens et à une certaine liberté d'interprétation. Dans cet exemple, après réflexion, le lecteur découvre que chaque vers se réfère à la coquille. La « Silice », dont le symbole chimique est « Si O2 », est la matière de la coquille. Non sans un grain d'humour, ce vers a une relation synecdotique avec le sujet du poème. Les autres sont des métaphores de la coquille. Il ne s'agit pas d'une qualification maniériste, ni d'une dénomination arbitraire, mais plutôt de la perception sauvage et immédiate de la couleur, de la forme et du toucher de la coquille comme celle que ressent l'enfant jouant sur la plage. Le choix des mots est de prime abord un peu déconcertant, mais, de fait, rationnel, car on peut y reconnaître une relation analogique avec la coquille. De plus, de la toute petite unité invisible désignée par le symbole chimique jusqu'à l'image massive de la « montagne », les vers agrandissent progressivement la vision de la coquille. Il en va de même de « Haïkaï » (poème déjà cité) où le deuxième vers dirige notre regard imaginaire du roc lavé par des vagues jusqu'à la haute mer où flotte une voile. Caminade charge ainsi ses poèmes brefs d'une dynamique qui fait varier notre perspective. De la même façon, « Un ciel » évoque une relation étroite entre notre corps et le cosmos :

Un ciel secret et noir au-delà des regards Entre l'os et la peau Les étoiles étoilent. *Reliefs* 

On peut penser que l'épaisseur du corps recèle un ciel où s'entretissent les étoiles quand il s'agit du corps de celui ou de celle qu'on aime. Le poète met en relief la continuité qui existe entre le corps humain et le ciel. Il nous fait découvrir ainsi la présence cosmique dans un être banal, mais qu'on aime. Tout en respectant la vivacité des émotions, Caminade utilise de manière très personnelle la sobriété des poèmes courts sans se laisser emporter par ses affects.

### De l'amour du couple à l'érotisation du monde

Comme les trois premiers textes cités le montrent bien, les poèmes courts de Caminade concernent souvent la relation du sujet « ie » avec celle qu'il aime : « tu » ou « elle ». En effet, beaucoup de ses poèmes courts sont des poèmes d'amour. C'est l'une des différences principales avec les haïku japonais où l'affection amoureuse est rarement exprimée. De plus, comme le sujet du verbe japonais n'a pas nécessairement besoin d'être précisé, il est souvent formellement éliminé ou il reste ambigu<sup>10</sup>. Sinon ce sont plutôt les plantes, les animaux, les phénomènes atmosphériques, etc. qui sont utilisés comme suiet du verbe et l'observateur reste en arrière-plan. En raison de leur brièveté, les poèmes d'amour de Caminade n'ont pas besoin d'en expliciter les circonstances. Il arrive en effet que plus les poètes relatent leur situation personnelle, plus on se sent loin d'eux. En revanche lorsque ces poèmes sont exempts de tout contexte personnel, le lecteur y retrouve aisément son propre espace intérieur car sont notées souvent des références générales, de simples éléments naturels comme le ciel et la mer.

En outre, Caminade n'a pas besoin d'utiliser un vocabulaire sexuel pour évoquer une atmosphère richement érotique et d'ailleurs l'érotisme qu'il évoque n'est pas exclusivement celui du couple. Lisons

#### « Oursin ».

Quand tu sors de l'eau J'ai sur la bouche Le goût d'or grave Rouge orangé de l'oursin *Reliefs* 

La relation amoureuse évoquée érotise les alentours du couple. Ainsi dans « Clarté », le paysage de la plage semble éclairé, chauffé par l'amour

> La chair chambrée s'éveille Dans les sables du soir et d'ambre Deux vont l'amble Et l'incendie

Le plaisir s'ouvre les veines Reliefs

Autre exemple, dans « Rumba », (4 vers aux rimes embrassées et de forme interrogative), ce sont les vrilles qu'érotise le poète : il les compare au mouvement circulaire du couple qui danse.

Vrilles, 1, 2, 3, 4, et selon quel arcane De sève et de soleil qui annulent leurs lois L'impudeur du printemps dans le rameau conçoit De danseuse à danseur ses trilles de liane? *Reliefs* 

L'érotisme ne se trouve pas seulement dans la relation amoureuse des êtres humains : il parcourt le monde comme le dévoilent les poèmes d'amour.

### Le simple sentiment de l'être

Ces poèmes courts de Caminade expriment ainsi des sensations aussi instantanées que fortes suscitées par l'affection amoureuse, la fusion avec la nature, etc. Mais cette instantanéité n'implique pas celle de l'écriture, ni celle de la compréhension. L'utilisation de la forme brève permet au poète, par une grande liberté du style, d'échapper aux règles grammaticales et d'user d'une construction expressive qui ne s'oppose pas nécessairement au dépouillement et à la pureté du texte tout comme dans le haïku. La construction bien calculée, le choix d'un lexique simple, tout comme la forme interrogative montrent l'intention du poète de communiquer, de s'adresser au lecteur.

« Qu'est cela ? » qui consiste en deux phrases interrogatives est l'un de ses plus courts poèmes et la réponse reste ouverte :

Qu'est cela que rien n'apaise ?
Etre un seul corps en un seul lieu ? Reliefs

Ces interrogations nous induisent vers une réflexion méditative tout en nous plaçant dans une position d'attente. Le contraste entre la brièveté de l'expression et la longueur que demande la réflexion peut être en soi une antithèse de notre vie quotidienne qui s'écoule à grande vitesse en consommant avec abondance des informations et des marchandises industrielles. Quoique l'approche prise ne soit pas complètement identique, Caminade et les poètes américains de la Beat Generation ont exprimé une protestation contre la manière de vivre généralement menée par leurs contemporains. Les poèmes courts de Caminade nous rappellent la richesse que doit contenir chaque instant de notre existence. Voici, par exemple, le dernier des quatre poèmes intitulés : « D'un moment à l'autre ».

Les oliviers s'ouvrent à la clairière Ils tendent les cordes de l'être Ombres légères Si elles jouent encore C'est toi. *D'une parole l'autre*, 1989

On n'a pas besoin de se demander si ce « toi » s'adresse au poète lui-même, à celle qu'il accompagne ou au lecteur. Ce poème est rempli d'une invitation au bonheur simple d'être au monde, auprès de la nature, comme le rire dans un haïku de Bashô est « l'écho d'une jubilation profonde au spectacle du monde et au simple fait d'exister<sup>11</sup> ». Caminade lui-même d'ailleurs nous interroge sur la manière humaine d'exister dans l'introduction de la communication qu'il a prononcée en avril 1968.

Pouvons-nous imaginer un humanisme qui n'opposerait pas à la civilisation à demi barbare de l'*avoir* le désir d'une civilisation de l'*être* ? Pouvons-nous, maintenant, imaginer théorie plus humaniste que celle qui s'élabore autour de trois projets fondamentaux : projet de réalisation de soi, projet de communication avec autrui, projet de participation au monde<sup>12</sup> ?

Il n'est pas surprenant que ce que respecte Caminade dans la vie humaine corresponde à la manière d'être qui traverse la vie des « poètes routards et ermites du XVIº siècle » japonais et le style de leur haïku.

Au niveau de l'écriture poétique, bien sûr, elle engage à alléger, à être minimaliste pour tenter d'atteindre l'essence des choses. Pour ce qui est de l'expérience de la vie, la simplicité est un appel à l'authenticité et au renouvellement constant des sensations et des pensées.

Le dépouillement amène la fraîcheur, alors que l'envahissement qui arrive lorsqu'on possède trop d'objets ou lorsqu'on cherche la richesse nous condamne à la lourdeur d'une existence encombrée<sup>13</sup>.

Il est clair que Caminade partage avec les poètes de haïku japonais non seulement l'esthétique du dépouillement mais aussi l'idéal de vie dépouillée, secret qui permet de savourer la vie et qui demeure une contestation radicale de l'idée du bonheur facile si répandue en son temps.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Voir Michel Murat, Le Vers libre, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Pierre Caminade, « La Métaphore bicéphale », in *Les Formes brèves (Etudes Hispaniques 6*), Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984, p. 53.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Pierre Caminade, *D'une parole l'autre*, in *Se surprendre mortel*, édition présentée par François Leperlier, Pantin, Le Castor Astral, 2004, pp. 246-247. Les poèmes de Caminade cités dans cet article se réfèrent à cette édition.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Daniel Leuwers, « Postface », in Yves Broussard, *Paroles de silence*, Marseille, SUD, 1988, p. 57.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Jean-Louis Couchoud, *Le haïkai : Les épigrammes lyriques du Japon*, Paris, La Table ronde, 2003.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> « L'emploi du mot de *haïkaï* repose donc sur une petite confusion, du reste pas très grave. Le court poème de trois vers que nous voyons habituellement étiqueté *haïkaï* devrait en réalité se nommer haïkou ». (« Avertissement » par Kuni Matsuo, in *Haïkaï de Bashô et de ses disciples*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1936, p. 15.)

<sup>7 «</sup> Lettre-préface » par Julien Vorance, in Julien Vorance, Le Livre 7 des Haï-kaï, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1937, p. 8.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Sur la Beat generation, voir Alain Dister, *La Beat Generation*, Paris, Gallimard, 1997; Jack Kerouac, *Le livre des haïku*, Paris, La Table ronde, 2010.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Pierre Caminade, «L'amour ambrosien et le sensorialisme de Jean Legrand», *Bulletin des Etudes Valéryennes*, n°68, mars 1995, p. 60.

 $<sup>^{\</sup>scriptscriptstyle 10}$  Pascale Senk, «Préface», in Bashô, Issa, Shiki, L'Art du Haïku : Pour une philosophie de l'instant, textes japonais traduits par Vincent Brochard, Paris, Belfond, 2009, p. 28

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> *Id.*, p. 82.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Pierre Caminade, «Morale sans moralisme», Association Guillaume Budé, *Actes du VIII*<sup>e</sup> congrès (Paris, 5-10 avril 1968), Paris, Les Belles Lettres, 1969, p. 769.

<sup>13</sup> Pascale Senk, op.cit., p. 35.

# Ficelles de facteur, une poétique instantanée

J'ai choisi de présenter *Ficelles de facteur*, un livret modeste qui s'ouvre et se clôt sur une page de texte (1 et 2) enserrant neuf photographies en noir et blanc réalisées (en couleurs) par Pierre et Madeleine Caminade en 1991¹, avec en regard des fragments du proème. Le recueil est paru, à 500 exemplaires, sous la signature du couple, pour l'hommage rendu au poète à la bibliothèque municipale de La Seyne-sur-Mer le 18 novembre 1999.

Sa sobriété m'a touchée. L'œuvre minimale qui ouvre notre regard sur l'humble nous livre, sans y paraître, une expérience poétique, circonstanciée. Je propose de suivre à travers l'entrevision métaphorique la démarche d'Ariane-Orphée. Un couple s'écarte, se penche sur une énigme et, dans un éclair esthétique, saisit des méandres et du virement l'unicité. Son geste électif et collecteur de traces nous garde le passage.

En cet art du peu, l'élément minuscule retient le regard poète. Le futile prend pour « l'œil sauvage » et instruit une dimension euristique et anthropologique. Le sujet qui s'étonne va donner intelligibilité ouverte à la rencontre révélante. Orbes, détours et tropes viennent suggérer ce que le *je* veut dire.

### le réel, la circonstance

Au commencement est posé le contexte politique mondial : ce jour, 16 janvier 1991, la guerre du Golfe est proclamée. Le qui-vive et l'abattement planent avec l'éternel retour du combat qui agite les hommes. Les esprits s'inquiètent ; l'inacceptable s'ajoute au sentiment d'impuissance : « L'horreur là-bas et dans notre cœur. Double bind jumeau. »\*

Au conflit qui déchire les camps, qui s'annonce dévastateur, réplique alors un micro événement porteur d'espoir. Détournant de la gravité de l'heure, l'imprévu atteste de ce qui nous dure.

Pierre Caminade cherche la poésie à sa source : l'effet déclencheur qui engendre, la circonstance qui inspire. Le requièrent la genèse de la forme, le cheminement d'une impression ou de l'idée et l'acheminement vers le poème. On relève chez lui les embraveurs qui déploient leurs champs lexicaux et conceptuels : musicaux ils sont dus aux phonèmes, à la langue saisie dans sa matérialité (timbre, voix, physiologie, acoustique), visuels, à tout argument graphique et plastique. Sa phrase enregistre formes spatiales, sculpturales et rythmes et s'il marie les sensations. Caminade tient la vision pour le plus intellectuel des sens. Du figural aux figures du discours, du tangible au texte, c'est l'intellection qui mène. Le penseur poète, méditerranéen et solaire, vise par l'expression adéquate du sensible, le penser juste. Mariant l'abstrait au concret, ce valérven veut « enchaîner une analyse à une extase », le poème réussi suscitant à son tour extase et réflexion. Si l'observateur se tient détaché, dans une extériorité intime, l'aimeur vit l'effusion. Ce monde cosmosé par la force d'éros, souffrant le délien de nos actes. Caminade l'a habité en poète.

### détours

Ce jour là, la tension contrariant l'ordinaire offre l'occasion de saisir l'*insight* créateur. Gravement, Madeleine et Pierre Caminade s'en vont marcher, tête basse, par les chemins familiers. Il leur faut taire l'inquiétude, s'extraire du souci quand la trouvaille au sens d'André Breton les attend et les surprend au bord de la voie. La tension libère-t-elle soudain le pur jeu des facultés de l'esprit ? Leur attention fixe cette épiphanie où l'informel appelle le jeu des formes, où la mémoire conjugue maints rapports.

Jusqu'alors le couple n'avait pas remarqué ces ficelles atterries là. L'improbable surgit et sa force d'éveil, ici, et d'un presque rien engendre une expérience ludo-poétique. Le couple suit ce hasard qui le mène à d'autres ficelles – toutes pareilles et différentes. Le jet devient jeux de facteurs, *objeu* fomenteur de liens.

Révoquant le tourment initial, c'est avec eux-mêmes, sur leur parcours, que la poésie leur donne rendez-vous. L'inattendu qui serpente sur la voie, qui fuit et ne fuit pas, « explosante-fixe », « objet à réaction poétique »², les convoque. Leur position, l'incertitude, la culture, l'intériorité oubliées, transfigurées, détournées, sont ici d'un regard authentifiées. Espace et temps s'illimitent du ténu, du soudain

– c'est le passé qui revient, la mémoire du futur. Le phénomène suscite une intuition globale et simultanée qui défie l'analyse.

Quelconque l'objet du hasard ? Filant la métaphore, le fil remonte un chemin mnésique. Echeveau appelant la réminiscence, le serpent du co-naître, la spirale de l'insu et de l'oubli, la boucle du savoir et l'interconnexion remembrent le sujet à lui-même, au soi et au monde, à l'entre soi. La forme est passante d'émoi, d'idées forces, de liaisons opérantes. La structure du texte entrouvre questions et pistes. Ajoutons celle-ci : que laisse-t-on après soi ? Quelles traces ?

### concrétude

Le lien marque le départ de la tournée du facteur vicinal. Le geste quotidien défait l'attache, jetée après usage, délivrant liasse et lettres. Porteur de destins, le facteur arpente un territoire précis. L'information, qui est vie, circule par lui. Les lignes postales, le chemin de la lettre, le rituel de la ronde dessinent un plus vaste *topos*. Topographie, réseau, trajectoire : des lieux communs transférables à d'autres champs lexicaux, d'autres images. Ce départ qui « emprunte un chemin vicinal ou de grande communication »\* initie. Nous voici d'entrée avertis : il s'agira, à partir d'un brin blond, d'accroître la communication et les proximités.

Un fil convulsif fait signe. Puis un autre, et d'autres : du même et de la répétition surgit l'étrange. Matérialisant la forme, la formule illisible chiffre comme un message dans ses tours et circonvolutions appelant divers niveaux d'interprétation.

Formes se créant uniques sur cet écritoire inconnu [...]. Les hiéroglyphes garderont le secret de leurs messages.\*

Madeleine apporte la réponse : ce sont des ficelles de facteurs. Ce fil de chanvre, vrillé sur lui-même, se fait l'ouvreur d'un regard nu, neuf. Il réveille le sommeilleux alerté par la série. Le mystère levé on s'intéresse au multiple. Au même s'ajoute l'autre. Rebuts imputrescibles, brins en torsion, ganses élégantes offrent au regard des objets partiels et finis, uniques et sériels, dynamiques et figés : complexes.

Vanité, ces lacets n'empiègent que le vent, le rien. Le message en boucles s'adresse aux quêteurs dans la langue sans code d'un présage. Entre eux, « gens de lettres », ce lien là, cette piste. Au geste qui dénoue, le poète donne sens, augural.

### l'expérience du sujet

L'arabesque du chanvre se dessine, là, explosive, entre gravillons et brins d'herbe. Son élan figure et le déchirement et l'itinéraire. Paraphe, il est à soi son début et sa fin. En son expansion figée, son abstraction contrarie les schèmes clairs de nos catégories. Ce pur morceau de matière se pose en hiéroglyphe de l'évidence, du simple. On contemple ce monde coi qui déborde les mots. Que divulgue-t-elle cette pseudo écriture dans sa passibilité? L'insignifiant déjoue notre savoir quand celui-ci s'en tient au connu, au déjà vu. Par ce que la langue tait, ne sait dire, délaisse – l'exclus, le hors – le couple appréhende un mode de communiquer libéré par ces indicateurs du silence. Indices de quel visible, quel monde, quels pensers ? Pour quel liseur ?

Qu'est ce que déceler ? Trouver ? Trouveur, le poète est, d'avoir su « se surprendre mortel », un ouvreur à la présence, un passeur. Son regard et sa parole le situent dans l'ouvert du monde (après Hölderlin, après Rilke), à l'orée du dicible, là où s'arrête ce qui signifie. En deçà de la raison, la perception, la pensée lucide et transgressive coïncident avec ce monde quiet et ses objets qui nous environnent, toujours individués, spatialisés. L'incompréhension, l'impouvoir des mots ne sont pas incommunicabilité fatale pour l'artiste, le *voyant*. Cela qui s'insinue, qui étonne, qui insiste, indique un hors champ du langage, crée, non l'issue, mais un passer outre.

Le micro événement délie un espace transfini de directions. Ombilic de l'ailleurs et du proche, il met en tension le sujet, qui le dégage comme avènement, et le monde connu inconnu. Il met en dialogue un sujet couplé dans l'aventure singulière. Emblème de qui l'observe, il désigne tout le chemin les menant ici. Fil, trace, chemin, rencontre et démarche sont un. Trois textes en vont naître, à l'enchaînement discontinu, digressif, explosé.

Chemin faisant, la trouvaille qui requiert le chercheur poète qui étudia la métaphore<sup>3</sup> concrétise ici cette figure rhétorique. Sa matérialisation le sur-prend. Elle dépasse l'ordre du discours. Comment transmettre l'ineffable d'une rencontre objective et subjective ? Comment dire cette étreinte doublement sentie ? Pour le

philosophe, il faut donner raison du contexte, dire la complicité, se dégager et s'inscrire sujet(s), et transmettre les traces. Ainsi est né le livre

# l'objet livre

Les textes 1 et 2, narratifs, posent les circonstances et l'argument de façon prosaïque. Voici presque un journal d'expérience. L'expression dit au plus près ces lacs ouverts, concis, segmentés, ramassés entre boucles et questions. D'une version l'autre, nous lisons les reprises et les différences qui déploient une polysémie. Il s'agit de dire le même et l'autre, l'un et le multiple, le séparé et le lien. Itérations : le monde ancien, la guerre, la destruction, le désert. Le chemin, la tournée, le jet. Liens : le fil, l'entente, la rejonction de soi. Changements : la rupture événementielle, la désobstruction du regard, la surprise, l'hétérogénie. Variations : les textes, l'entrelacs, elle et lui.

Entre les deux versions, la troisième est brisée<sup>4</sup>. Le choix de la forme *fragment* est conforme aux brins de chanvre. Les mots, éclats des deux textes, leur font écho ; ils ponctuent de noir l'image en face – des ficelles en gros plan sur le sol.

Chaque vocable ou expression, chaque fil constitue pourtant un tout, entier, accompli. Emouvant en lui-même, le fragment témoigne d'une unité disparue sur laquelle il invite à méditer. Il pose la question du tout, de la perte, de la survivance. Il mène ici à une archéologie de soi. Se comprendre fragment, savoir la séparation et le défait, lier et s'unir dans le discontinu : « une main prenant une main voisine »\*.

Vectrice de poésie, la trouvaille renvoie à la présence et au singulier. Imagination visionnaire et mémoration remembrant l'avant l'après dévoilent l'unicité d'un parcours. La représentation méandreuse s'avère indémêlable.

Interrompre soudain la marche de la mémoire sans cesse brûlant les étapes les courbes Labyrinthe où s'égare le fil d'Ariane.\*

Car de ça la raison ne peut rien dire. Devant un lacet, le psychanalyste perd ses mots. Selon Lacan qui l'utilise pour illustrer sa typologie de l'inconscient, le réel de la topologie, science des routes, des nœuds et des réseaux, réduit l'analyste au silence. Le nœud borroméen ne se dénoue pas ; Lacan récuse « le nœud qui dénoue ». Le discours touche là l'inanalysable.

#### la trace

« Le geste vif a délivré les lettres qui attaquent le temps. Les hiéroglyphes garderont le secret de leur message »\*. Le recours à la photographie, qui garde trace de la trace, va aider à fixer le processus. L'inextricable qui a retenu le poète, le regard fil qui relie la série, feront image passible d'une lecture. De la trouvaille au livre images, Pierre et Madeleine Caminade inscrivant l'événement et la preuve dans la durée donnent comme un *présent* perpétué.

Le recueil objective par la litote une démarche expérimentale. La focale, le cadre isolent le graphe, anoblissent l'objet en image. Voici ce qui fut perçu comme une amorce d'alphabet échappé du chaos du monde. Voici l'impression subjective traitée, transmise par l'élection artiste à laquelle chaque lecture agrège un sens nouveau.

Voici, surgi des limbes, un objet culturellement promu, susceptible de recréer un événement déclencheur. Porteur donc de message. La photographie rend à ces ficelles, avec l'élégance formelle, leur force poétique. Le geste électif confère une visibilité, une lisibilité partagées dans le monde intelligible. Le singulier s'adressant à la subjectivité d'autrui touche un universel.

La chose ne signifie rien quant à elle. L'artiste et l'art visent une forme objectivable, éligible, promue. C'est, depuis Duchamp, le geste artiste qui désigne tel objet arbitraire d'artistique ; il ne fonctionnera comme « œuvre » que pris dans un réseau interagissant de fonctions symboliques, à l'intérieur des lieux et du milieu culturel et d'un cadre institutionnel. Ainsi le produit de l'art contemporain ne requiert-il aucun préalable ; il se pose en rupture avec toute définition esthétique d'une culture humaniste, d'une histoire des idées et de l'art. Sa signification n'est que d'affirmer cette rupture, ce reniement. Tel objet ou tracé brut, spontané, direct, nie la profondeur : muet, il provoque le silence, se dérobe à la pensée.

Qu'en est-il ici où le souci du monde et la polysémie excèdent ? Huit clichés pris sur le terrain, sans intervention, se succèdent sur la page de droite du recueil. Des graphes purs jouant avec l'environnement, ouvrant maints réseaux parallèles, la série révèle l'étonnante liberté. Le neuvième, sis à gauche, ajoute un sens nouveau. En ce dernier, l'atterrissage fortuit s'est produit selon des augures favorables qui apportent réponse au pacifisme des Caminade: « Isolées, perdues sur un sol gravillonneux lunaire, elles vibrent soudain et signent la paix dans le désert »\*. L'objet, devenu support visionnaire, délivre une prédiction: la paix sera. Demain s'annonce par la rencontre fortuite de la ficelle avec l'empreinte d'un cadran téléphonique, signe de communication, de dialogue, et de quelques feuilles d'olivier. Ce gage est vérité.

La photo où passe du subjectif confère un sentiment esthétique ; la communicabilité renoue l'unité d'un monde. Ainsi agit entre nous la médiation du poète, de l'art.

A mi-chemin entre sens et non-sens, forme et informe, le fil, dans son champ sémantique et métaphorique, canalise la circulation réel, imaginaire et symbolique au va-et-vient de la pensée, des images. De lien en lien est contredit l'usage du monde, mis en crise par l'accession à une intelligibilité d'ordre esthétique. Une logique autre crée ses rapprochements et un déplacement.

## la métaphore

Au niveau du langage, la métaphore opère ce déplacement. « Instrument merveilleux de communication à la jointure de la recherche poétique et d'une expérience »<sup>5</sup>, elle est langue amoureuse du poème, expression nuptiale :

A certains moments, ces figures jaillissent et parlent comme si elles étaient créées par ces moments mêmes, par la sensation, l'émotion, le trouble, le rythme de la présence au monde. Elles éclairent l'instant ; elles le qualifient ; elles le font connaître, cependant qu'elles acquièrent de cette vérification par le vécu une nouvelle puissance poétique, souvent, de nouvelles significations. Alors l'infini du langage et de la parole coïncide avec l'infini de la vie.6

Elle a attiré Caminade dont l'univers poétique et romanesque dit la présence charnelle du monde, noue l'art et la vie. Mais bonheur sensuel et joie dans *Le Don de merci*<sup>7</sup> s'inversent en crise douloureuse et ébranlement de l'être. La révélation altérante de soi amène au retournement – commencement, genèse d'un sujet jusque-là au monde, immergé dans le sensible, le corps. La conscience naît, dans l'ambigu, de sa conversion au sens. Avec celui dont le nom va cheminant, qui sait l'art des directions et raccourcis, « le philosophe

est en route<sup>8</sup> » sur cette route qui le change.

Les lignes ouvertes du poème, le graphe explosé peuvent rappeler cette crise originaire. Mis sur la piste des signes, Madeleine et Pierre lisent-ils comme rappel ce qui vient reconfigurer les donnes et le champ réflexif?

Le message du facteur devient, à son insu, cette sorte d'équation topographique sur la boucle du trajet. Son geste délieur le sépare chaque jour d'une autre voie, d'un sens du merveilleux. La fonction de l'utile, le lien du collectif se font de se séparer. Or le poète se trouve être le destinataire imprévu d'un rejet purement fonctionnel, où il lit la portée d'un geste qui départage. Un double itinéraire, parallèle, vicinal se trace : la tournée du facteur, la démarche esthète du poète. De la traversée des apparences, du retour du sens, une passibilité s'effectue. Du poétique rejoint l'auteur ici maintenant, aux franges d'une abstraction dont son itinéraire intellectuel lui fait percevoir la fonction imageante et effective. La métaphore est « ficelle » du métier d'écrire, nexus du message poétique qui le convoque sur le chemin de la réalité, au cœur du monde. Son mythe personnel, son thème, ses tours : « tout est là » dit Madeleine. S'agrégeant la trame d'une vie, le chanvre prosaïque l'interpelle poétiquement.

### l'ouvert

Au point critique, un regard anthropologique entretisse là raison, folie et imaginaire, sens et non-sens, intime et distant, guerre et paix, urgence et futilité, danger et jeu gratuit. Et, « double bind jumeau » telle saisie est partagée. La frontière est ténue, mince, impalpable.

C'est cela qui signifie : cette présence qui soudain fait signe à deux passants, cet éclair de lucidité qui s'impose. Non descriptible, le signe ne dégage au vrai que son topos spatial, visuel. Dans un contexte vibrant d'information, la menace d'un monde défait, une rencontre et un partage tacitement adviennent — une preuve de communication (qui inclut aussi son silence et l'incommunicable). Une même irruption du réel, de l'événement brut qui bâillonne l'expression, a lieu à l'échelle planétaire ou minuscule. Le lien entre les deux : la synchronicité et l'explosion formelle qui opèrent pour le sujet une série de jonctions et de disjonctions. Ce trait sur le trajet du jour, ouvrant sur le réel de la

poésie, délivre la trajectoire du poème, cheminement de l'intime.

# trajectoire de l'intime

D'un réseau tissé de perplexité, le sujet tire pré-texte. Liaisons des contraires et discontinuités frayent un chemin au poème, comme d'autres rencontres, d'autres ruptures ont confirmé la genèse de soi, du poète. Sur l'axe périlleux, funambule, saisissons au propos émouvant du livre images le relais de l'intime : la *filiation*.

Son fil invisible, qui unit loin et proche, passé et avenir, marie aussi secrètement, au berceau du regard, père et mère : l'imprimeur typographe et la couturière.

Entendons le titre, *Ficelles de facteur* où vibrent celles du métier. Elles murmurent des savoir-faire transmissibles, des secrets : l'expérience vécue de l'écriture. Exercice de connaissance, la poésie suit une voie ésotérique par où passe une tradition qui va en pointillés des initiés et penseurs antiques, des troubadours, des Fidèles d'amour, de *Délie* jusqu'aux modernes. Là, entre Ciel et béance, constellations et vide, lumière et astre noir, se renouvelle la source, gouffres et résurgences. Le poète érudit explore par une écriture expérimentale dont la clarté préserve la lisibilité.

De cette transparence, le poème offre un condensé. Tout s'y tient, serré en un symbole : des circonstances et du lieu, de la révélation de soi, d'un nous et d'un art poétique vécus dans l'instant. Au cœur d'une saisie affective et intellectuelle, l'intégrale se fait, jouissive, heureuse. Gageure de tout tenir que cet art du peu formulé tel un jeu entre soi.

Au lecteur d'éprouver cette simultanéité où composent l'art et la vie. Le message ? Celui du simple impliquant une complexité, requerrant l'interprétation performative du lecteur, l'analyse du soudain comme infinie.

#### entre soi

Le poème biface figure dans le recueil *Entre soi*<sup>9</sup>. Pour François Leperlier<sup>10</sup> la réflexion qu'a menée Pierre Caminade sur la poétique, éros cosmique et expérience artiste, s'est unifiée avec la rencontre de Madeleine. Ecrire et vivre qui forgent un art d'aimer, deviennent un art d'aimer Madeleine. De l'aimer en poète, de l'associer à la genèse

du poème, la partenaire cosigne les textes : « Entre soi est un entredeux qui ne font plus qu'un ». Or, si d'après Leperlier, du pluriel subsiste dans cet *entre* signifiant l'intervalle, un pas n'est-il pas franchi en publiant à part les deux textes, fragments et photos ? Ici, brièvement, avec peu, tout est obtenu ; pour ces passants l'*un* s'est accompli. Jusqu'au bleu uni, mer et ciel, couvrant l'ouvrage.

Recourons pour finir à ces jeux verbaux empruntés à la phonétique et à l'étymologie. Entendons dans le doublet *fil / ficelle* l'euphonie *il / elle* bien unis, serrés, l'un contre l'autre, l'un en l'autre. Il s'agit d'une invention et d'un ouvrage à deux que cosignent la préposition *de* (où s'entend le chiffre 2), les consonnes *fc (fecit)* et le mot *facteur* : faiseur, auteur<sup>11</sup>. *Vicinal, vicinité* disent les proximités, évoquent un penser ensemble, une intelligence des mots.

Dans l'entente, dans les noces du verbe, là est le joy d'amor, là joue l'éros dans l'étreinte du dit et du non-dit, dans l'amour libre des idées. Volonté d'un homme et d'une femme d'« aller ensemble au-delà du soi menacé » et « d'épouser un autre monde » 12.

Alors, elle est retrouvée, quoi ? L'unité. Celle du sujet en état esthétique. La trouvaille scelle cette union dedans dehors. C'est pourquoi la joie déborde : « Nous nous sommes regardés, nous avons ri aux éclats »\*. Sagesse et vanité : tout ne tient qu'à un fil, à un rien ! Et les deux textes se dénouent en questions.

Formes originales, happées par le hasard et la terre, chacune d'elles multiple si l'on tourne autour, comme à vol d'oiseau, plastiquement achevée et dérisoire, n'étreignant plus rien maintenant, et signant, se gravant, ou alanguie à la poussière, isolée en nœuds et méandres, enlacée, serrée à ellemême, unique, signant, sur cet espace infime, l'absence, l'oubli, un bizarre pourquoi pas.\*

Quête d'un pôle, d'un axe, la poésie s'est faite dans la proximité. Tant de plis et preuves d'amour frayeront-ils une lecture, des lecteurs connivents : « mais l'écheveau ? »\*

Les Ficelles délivrent ainsi au tressage de l'art et de la vie, un nous. Le simple obtenu en fin de parcours n'est pas dénouement, ni fin. Aux ajours de l'évidance surgit, éternellement, le présent provident à qui sait le recevoir.

Sous une forme minimale, à proximité du silence, s'est condensé un art poétique, effectif. En quelques pages, quelques lignes, quelques vues, au travers du fil métaphorique, un monde intime s'est solidarisé à un univers menacé, par un réseau d'alliances et – pourquoi pas – dans le secret du nous signe sa direction à la paix.

<sup>\*</sup> Extraits de Ficelles de facteur.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> En réponse à une rubrique « qui a pour but de familiariser les lecteurs avec des objets peu courants d'art populaire ou de curiosité et de les inviter à nous faire part de leurs trouvailles dans ce domaine mal connu » Caminade envoya le premier texte et deux photos parus dans *Le Pharmacien de France*, 1991, 12, p. 719. Les extraits du second avec photos couleur ont été exposés dans *La Poste et l'imaginaire*, Paris, Ministère de l'industrie de la poste, 21-22 mars 1997.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Expressions d'André Breton, *L'Amour fou*; de Charlotte Perriand et Pierre Jeanneret.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> P. Caminade, *Image et métaphore*, Bordas (Etudes supérieures, 36), 1970. *Le Livre des métaphores amoureuses*, textes réunis par Joseph Jolliet, préf. P. Caminade, Mane, R. Morel, 1971.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Pierre Caminade participa – ainsi que moi-même – au colloque international sur *Les Formes brèves*, La Baume-les-Aix, 26-28 novembre 1982, Aix-en-Provence, Université de Provence (Etudes hispaniques, 6), 1984, « La métaphore bicéphale», p. 53-63.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> P. Caminade, préf. à J. Jolliet, Op. cit.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ibid.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> P. Caminade, *Don de merci*, Mane, Morel, 1970.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Maurice Merleau-Ponty.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> P. et M. Caminade, Entre soi, La Sevne, 1997.

 $<sup>^{\</sup>rm 10}$  P. Caminade, Se surprendre mortel, poèmes 1932-1997, préf. F. Leperlier, Bègles, Le Castor astral, 2004.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Facteur (1326) emprunt au latin classique factor = fabricant, employé en latin chrétien au sens de créateur, auteur, pour traduire le mot grec poiêtés. Factor (de factum, supin de facere = faire) est celui qui crée (écrivain, artiste), au XVI<sup>e</sup> s. synonyme de créateur. Facteur désigne, en termes de négoce, un intermédiaire puis le porteur de lettres (1651). Usage mathématique (1805). Alain Rey, Dict. historique de la langue française, Paris, Le Robert, 1992.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> P. Caminade, Se surprendre mortel.



« Soudain / cette forme inconnue / sur le sol... », Ficelles de facteur, Textes de Pierre Caminade, Photos de Madeleine Caminade, La Seyne-sur-mer, ACEMBA, 1999.

# Portrait du poète en critique d'art

Avec l'apparent naturel du hasard objectif, Pierre Caminade se retrouve à la Seyne-sur-Mer en 1954, via le journalisme. Le poète se revendique alors de son expérience de chroniqueur, mettant ainsi en évidence une unité contradictoire qui dépasse la simple anecdote et l'aspect contingent d'une production littéraire contrainte. Pour autant, du *Patriote de Toulouse* au *Petit Varois*, quid de l'écriture poétique ?

Très tôt en effet. Pierre Caminade intervient dans la presse. tout d'abord dans les pages cinéma du Petit Méridional de Montpellier de 1931 à 1932, mais aussi comme critique littéraire de *L'Essor* (Paris 1945) et de *Paris Arts et Lettres* essentiellement entre 1945 et 1946. De 1951 à 1954, il devient correspondant au *Patriote de Toulouse* tout en militant au Mouvement de la Paix à Villefranche de Rouergue. Cette double référence explique sa venue dans « la ville de mer aux quarante collines ». Il rejoint la rédaction du Petit Varois, un quotidien qui « exigeait beaucoup et payait si mal », pour reprendre la formule de Charles Galfré et qui en conséquence « ne pouvait attirer que des amoureux de l'écrit. Et de l'espèce la plus désintéressée. Nous eûmes un poète<sup>1</sup> ». Il deviendra le responsable des pages « Arts et Lettres » (de 1945 à 1966), tout en intervenant dans Les Lettres Françaises (de 1956 à 1965), dans *Sud* (de 1970 à 1991) mais également dans la revue de l'Office Municipal de la Culture et des Arts. Etraves (de 1967 à 1978) qui avait pour vocation de faire « connaître les activités de l'Office, ses projets », et de publier des études sur « les différentes formes de l'art : musique, peinture, cinéma, poésie<sup>2</sup> ». Un bulletin qui devait rendre compte d'une volonté municipale et « refléter d'une manière littéraire la vie proprement culturelle de notre ville<sup>3</sup> ». Une vie culturelle où Pierre Caminade jouait un rôle majeur depuis 1959 en tant que conseiller artistique, concepteur, initiateur, programmateur, le tout sous l'égide d'un bénévolat qui impliquait un investissement constant. Un engagement donc, qui pouvait conduire sinon à la confusion, tout au moins au mélange des genres. Poète, commissaire d'expositions, critique d'art... Tout va se jouer dans une dialectique subtile où l'enjeu esthétique se pense dans la réflexion et l'action, et trouve son dépassement dans l'écriture comme principe de vie. Le contexte encore et toujours.

La Seyne-sur-Mer n'est pas une ville qui se laisse appréhender facilement. Elle s'affirme alors dans la double identité d'une cité ouvrière et d'une ville balnéaire où le souvenir de la station climatique voulue par Michel Pacha s'estompe dans la conscience d'être un bastion politique (une municipalité communiste, mieux, une *Ville Rouge*) qui assume son originalité transposée très vite spéculairement en singularité, y compris en proposant une politique culturelle ambitieuse pour l'époque.

De fait, deux lignes se trouvent en présence, l'une s'inscrivant dans la perspective d'un réalisme socialiste à la française en voie d'évolution vers un « réalisme sans rivages », l'autre liée à une pensée radicale issue, bien qu'en rupture, du surréalisme et du trotskisme et conjuguant irréductiblement l'art et la vie comme possibilité de libération collective et individuelle. Le conflit (prévisible, surtout rétrospectivement!) se limita au débat. L'analyse précise de cette rencontre fructueuse reste à faire. Elle infirme par son existence même et sa pérennité, les visions réductrices qui président souvent à l'histoire culturelle de cette période. Les rapports amicaux qui s'étaient noués entre Pierre Caminade, Jean Passaglia et Jean Rayoux et la confiance de Toussaint Merle (maire de 1947 à 1969), ont certes joué un grand rôle. Un projet culturel original, tout à la fois dans l'air du temps, éclectique et audacieux, élaboré et mis en œuvre dans la contingence de l'action municipale, impliquait une volonté commune et un accord sur les principes. Grau ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum! Une pensée en actes, voilà le fil conducteur, l'axe du travail critique de Pierre Caminade.

Le détour théorique reste indispensable. Dans une lettre du 19 mai 1960, Pierre Caminade soumet à Albert Ayme quelques observations sur un texte de Georges Mathieu *De l'Abstrait au possible*<sup>4</sup>. Il livre en conclusion de son propos sur l'art abstrait, une réflexion de portée plus générale :

L'idée directrice est une vieille idée toujours jeune : l'artiste, producteur d'inconnu, doit orienter sa recherche vers de véritables inconnus et s'efforcer de prendre conscience des déterminismes de ses créations ou, s'il en est incapable, de livrer tous les éléments qui permettront à d'autres de connaître. Et connaissance et jouissance...<sup>5</sup>

Nous sommes au cœur d'une problématique issue du travail théorique mené par le groupe *Brunet* « qui se soude en 1932-33, à Paris autour de Jean Legrand<sup>6</sup> ». Caminade va longuement revenir, développer, prolonger cette démarche qui prenait en compte l'unité contradictoire « du savoir et de l'être<sup>7</sup> » et préfigurait, à bien des égards, la réflexion d'Henri Lefebvre sur l'aliénation et la critique de la vie quotidienne, et les thèses de l'Internationale Situationniste. Il revient sur cette expérience décisive dans un texte mûrement réfléchi, resté inédit jusqu'à ce jour et rédigé en août 1960 avec Madeleine Caminade. Il s'agit de l'étude critique d'un essai de Jean-Claude Bédard – transmis par Albert Ayme qui avait sollicité l'avis du poète et de l'ami<sup>8</sup> – abordant l'état créatif, la dépersonnalisation et son aspect contradictoire, le silence, l'espace ouvert, l'art abstrait à nouveau:

... on pourrait donc dire, à ce niveau, que l'art abstrait est une fuite dans l'art devant la connaissance, une réaction contre la connaissance de plus en plus grande qu'on prenait du processus de la création artistique, une tentative de perpétuer l'aliénation artistique [...]. Mais, d'un autre côté, et je rejoins Bédard dans sa croyance aux possibilités infinies d'expression, l'art abstrait peut permettre (souvent à l'insu de ses producteurs) des explorations, partielles peut-être, mais passionnantes de notre inconnu. La conscience du producteur faciliterait diantrement les choses<sup>9</sup>.

Pierre Caminade y évoque surtout l'art comme phénomène contradictoire d'aliénation et de libération. Devenir conscient du processus de la création artistique, voilà l'axe principal de cette réflexion initiée vingt-huit ans auparavant.

Ce désir de conscience est un élément du grand travail commencé par la Renaissance et qui culmine avec le marxisme. Il a pour objet de débarrasser, concrètement, les hommes de toute mystification, des interdits, de toute aliénation, afin de nous permettre de devenir seigneurs et maîtres du monde et de notre vie¹0.

La critique radicale de l'art, – « complexe et dans sa partie destructrice impitoyable », – s'avère indispensable. « Ce fut un énorme feu de joie¹¹ [...]. L'art propose une libération fausse, une satisfaction amorphe, cérébralisée, bureaucratique, inactive ; la "catharsis" est odieuse ». Mais l'art possède intrinsèquement un élément révolutionnaire :

L'art est purification et affinement sensoriels, nerveux, affectifs, découverte de pouvoirs originaux de la jouissance d'être, en opposition donc avec les aliénations qui empêchent cet approfondissement de soi. Il rejoint la science dans un amoralisme qui est chez lui plus assuré et plus immédiat de se fonder dans les sensations, les entrailles et les synthèses individuelles. On pourrait même dire, après tant d'autres, que l'amoralisme constitue un des critères généraux de la valeur humaine des œuvres d'art, si l'on n'oublie pas que cet amoralisme doit être soumis à une critique plus générale et englobée par elle, qui rejoint celle que nous avons faite de la dépersonnalisation [...]. Or, l'être individuel vivant est une totalité, et il est la confluence des arts (il doit l'être), il doit reconstituer le melon qui a été débité en tranches. Ne dissimulons pas la difficulté de la tâche, mais les exigences de cet être relègueront dans l'oubli des milliers de momies<sup>12</sup>.

Pour Pierre Caminade, la critique ne constitue en aucun cas un passe-temps de dilettante mais se veut le prolongement de cette réflexion dont il assume pleinement la radicalité. Une critique qui opère la synthèse d'un regard, d'une pensée, d'une pratique éditoriale liée à ses fonctions discrètes de commissaire d'expositions ainsi que d'une expérience de plasticien menée avec Mic Lobry, autour de « Photos-poèmes » exposés à la galerie d'art du Faubourg Saint-Honoré en avril 1962 : Lumières et lumière<sup>13</sup>. A cela s'ajoutent des pratiques diversifiées – qui nourrissent des chroniques précises, concises, argumentées, où le souci de la technique, de la matière, de la touche et du trait est constant, – quelquefois déclinées en plusieurs feuilletons. Heureuse époque où le formatage n'avait pas totalement pris le pouvoir sur le rédactionnel. Ainsi, par exemple, voici un extrait du compte-rendu du 10<sup>e</sup> Salon de Peintures de Sanary (Le Petit Varois à partir du 21 juillet 1958) où se retrouve la volonté de rendre compte de l'événement mais aussi de témoigner de l'expérience concrète, charnelle, visuelle de l'œuvre, de conjuguer à plusieurs niveaux l'image et la sensation.

Mais les plus grands, et socialement reconnus comme tels, un Jacques Villon et un Pignon, opèrent le passage de ce féminin et de ce masculin. Le portrait de Jacques Villon, qui lui garde ses contours, s'impose par la solidité de son assise, le relief de l'homme dans l'espace et par les mouvements que le monde extérieur impose aussi bien à ses vêtements qu'à la chair du visage. Le visage est pour lui une mosaïque terriblement géométrique qui se moque des grandes lois de la peinture des valeurs, du modelé, du passage. Les deux rectangles verts que Villon dessine sur le front de son personnage sont à hurler parce qu'ils sont merveilleusement vrais. Il est de ceux qui comme le Van Gogh et le Picasso des platanes, nous apprennent à voir, ainsi à mieux aimer. Pignon est présent par une aquarelle où se confondent, mais d'une manière toute différente faite d'assurance et de discrétion, ce sens du mouvement par les courbes sombres des buissons, des troncs, des profils des collines qui se succèdent et ce vouloir de stabilité par les terres brun-rouge

et claires. Olive Tamari, dans sa composition très vernie des volutes noires sur fond bleu à peine attendrie par un pointillisme orangé-rouge et une minuscule lune, atteint à son tour à cette synthèse d'un certain féminin tourmenté et d'une certaine certitude masculine et bleue<sup>14</sup>.

Il suit avec amitié le parcours d'Albert Ayme en faisant part de l'évolution de son jugement. Ses réserves initiales liées à l'évocation de « l'insistance linéaire de Bernard Buffet » le conduisent à visiter l'atelier, à débattre avec l'artiste, à approfondir son approche de l'œuvre dans l'échange et la confrontation.

En entrant dans la pièce de séjour, on est aussitôt attiré par une nature morte qui représente un papillon, un machaon, et quelques feuilles de lierre soutenues et dispersées par un verre. Nous avons aussitôt regretté qu'Albert Ayme ne l'eût pas exposée : elle interdit en effet toute confusion. Les feuilles sont d'un vert tendre qui donne une impression de fraîcheur démentie partiellement par la forme des feuilles qui semblent mourir déjà de sècheresse et par une double anomalie : leur petit nombre et leur rassemblement en un bouquet dans un verre. Le verre est un gris où un vert secret se module<sup>15</sup>.

Cette pratique du dialogue constitue un élément fondamental de sa démarche critique, une approche matérialiste refusant les apriorismes au profit d'une connaissance dialectique, conceptuelle et sensible de l'œuvre. Elle implique aussi la plus grande courtoisie et le respect mutuel. Une lettre adressée au peintre Henri Didonet le 19 mars 1958 traduit ce constant souci de juger sans blesser, d'appréhender une œuvre dans son mouvement interne.

Je ne vous donne pas que des éloges, je parle de vous sans hypocrisie, car vous le méritez. Si vous pensez que mes observations vous gênent, considérez qu'elles ne sont que personnelles, émanant d'un individu limité, sujet à l'erreur et que tout ou presque est préférable au silence. C'est déjà un succès d'avoir le Musée, et devant la jalousie de certains, j'ai failli prendre systématiquement votre parti : ça n'aurait pas été honnête. En Art, les intentions ne sont pas comptées, ni comme ailleurs les idées qu'on se fait sur soi et sur ses œuvres. Mais je dois m'excuser d'abord de n'avoir pas parlé de votre touche qui mérite un examen : la place dans un journal quotidien n'est pas démesurée. Je ne suis pas allé, dans cet article, jusqu'au bout, ni dans le sens de votre drame, ni dans ma critique. La confiance que je sentais que vous me témoigniez, que votre lettre a confirmée, m'a amené à écrire que souligner les profils et les contours de noir était inadmissible. Ce qui fut découverte par Rouault, Lhote, etc...., qui fut vulgarisé entre 1942 et 1947 par les jeunes peintres que j'ai rencontrés à Paris, n'est plus qu'un truc, même și vous l'avez découvert par vous-même (ce qui rend dramatique pour un jeune peintre de ne pas travailler à Paris). Vous avez profilé en noir parce

que vous n'avez pas su résoudre la contradiction picturale entre votre vouloir, qui est intéressant et sympathique, d'un thème unique (le bleu, le gris) et le problème de la distance, du relief. Il n'y a objectivement, à l'heure actuelle, que deux solutions principales : le modèle classique ou la modulation de Cézanne ou bien affronter l'abstrait – à quoi vous pousse votre désir émouvant de dépouillement. Je conçois que cette alternative vous déchire. Alors ? Alors, il faut trouver autre chose. Quoi ? C'est à vous peintre, à nous le révéler<sup>16</sup>.

Avant eu le privilège de travailler aux côtés de Pierre Caminade dans les dernières années de la revue Etraves, je peux témoigner de ce souci constant du dialogue. Je garde le souvenir d'un échange à propos des intentions qui « ne sont pas comptées » en art, (je soutenais qu'il était tout de même nécessaire d'en tenir compte) et qui s'était prolongé sur le rôle de la critique. Pierre Caminade me confiant qu'il choisissait le plus souvent de ne pas écrire sur un artiste qui le laissait perplexe ou indifférent, préférant le silence à un éreintement convenu. Cette approche originale de la critique qui se développe dans une tension permanente entre l'intelligence du procès artistique et la présence charnelle de l'œuvre qui s'avoue et se dérobe dans le même mouvement, va se poursuivre à propos de plasticiens tels que Robert Ascain, Denis Donesse, Claude Venard dont il salue « la facture multiple, le travail multiforme de la pâte, un dessin au graphisme très sûr et libre, une écriture qui se permet de nombreuses variations, une recherche de la valeur et de la lumière qui se soumet au jeu des couleurs, des demi-teintes, des gris, ces éléments séparés par l'analyse ne le sont pas dans le tableau<sup>17</sup> », Etienne Blanc, Willy Eisenschitz, Odette Ducarre, Maurice Sartoux, Michèle Dolfi-Mabily, Théo Kerg... Van Rogger : « Jamais nous n'avions éprouvé cette sensation : que la pâte d'un peintre fût, à la fois, la matière de son cœur et de son imagination créatrice motrice, l'engagement de la totalité de l'être, et ses couleurs, au centre même d'une force, les fines facettes de sa sensibilité<sup>18</sup> ».

Il intervient plus rarement dans la presse quotidienne au profit d'une collaboration régulière à la revue *Sud*, où nous trouvons l'exemplaire description de *L'Hommage à Rimbaud* par Jean Amado « proue défiant la mer, la falaise, l'ivresse, corps chaotique et for intérieur, un grand sphinx allongé au fond des solitudes que rongent vainement le tropique et le temps<sup>19</sup> ». Il intervient parallèlement dans plusieurs catalogues d'expositions (Pignon, Tamari, Etienne Blanc).

La publication de la bibliothèque municipale de La Sevne-sur-Mer. Regard d'un poète sur 29 plasticiens de passage à La Seune-sur-Mer (1958-1993) restitue cette voix précise, scrupuleuse et lyrique. La critique devient poème et le poème s'affirme critique. Ainsi, Sur deux aouaches de Jean Neuberth

> Nul Rien Sauf sous un vif soleil bleu Les fleurs translucides des vertèbres

J'enlumine l'obscur<sup>20</sup>.

Sans oublier la poignante dédicace à Andres Serrano à l'occasion de son exposition *The Morque* (20 mars – 30 avril 1993), à la galerie La Tête d'Obsidienne, au Fort Napoléon :

Et cette fente et cette peau et elles seulement et ces baisers et le baiser obscur ce chant des désastres et des néants vaincus par la solitude de la lumière, de la peau et de mon pathétique baiser<sup>21</sup>.

Ainsi, se dévoile la confluence des lignes de vie de Pierre Caminade. La fusion du critique, du philosophe et du poète, par et pour l'écriture, réalisant dans la constance de l'éphémère « la synthèse du politique, du poétique et de l'amour ». Cette intuition de la possibilité d'une vie autre, désaliénée, envisagée comme un processus, un devenir, une « expérience de transformation de la conduite de la vie », de sa propre vie avec Madeleine. « Le lieu des similitudes, des objectivités, des dépersonnalisations, de l'espace ouvert, de la communauté, de l'identification de l'être – du divin, si l'on tient à ce mot –, est la plage infinie et chaude de la nudité double et multiple. La plus haute œuvre de l'art est l'action et le geste d'amour<sup>22</sup> ».

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Charles Galfré, « Journaliste aussi » in *Présence de Pierre Caminade*, Var et Poésie n°2, Edisud, 2000, p. 33.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Jean Passaglia, *Etraves* n°1, éditorial, printemps 1967, p. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Jean Ravoux, Etraves n°4, éditorial, hiver 1967, p. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Georges Mathieu, De l'Abstrait au possible. Jalons pour une exégèse de l'art occidental, Zurich, Edition du Cercle d'Art Contemporain, 1959, broché, sous couverture illustrée, 56 p.

Le texte est la transcription intégrale de la conférence prononcée par Georges Mathieu, le 27 novembre 1958 au Palais des Beaux-arts de Bruxelles.

- <sup>5</sup> Cette lettre inédite se trouve dans le fonds Pierre Caminade déposé par Madeleine Caminade aux Archives municipales de la Ville de Toulon. Nous avons eu largement accès à cette précieuse documentation grâce à la courtoisie de Mme Christine Monge, Conservateur, et de Mme Magali Bérenger et grâce à la disponibilité de Marie-Paule Giraudo et de Madeleine Caminade. Qu'elles trouvent ici l'expression de notre gratitude.
- <sup>6</sup> Pierre Caminade, *Image et métaphore*, Paris, Bordas, Collection Etudes Supérieures, 1971, p. 123.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 123.
- <sup>8</sup> Pierre et Madeleine Caminade, *Commentaires sur l'essai de Jean-Claude Bédard*, tapuscrit inédit, août 1960, fonds Pierre Caminade, Archives municipales de Toulon.

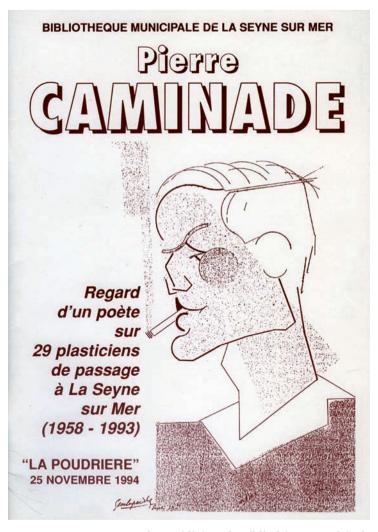
Ce texte comprend 37 pages dactylographiées dont le point de départ est un « Essai » du peintre Jean-Claude Bédard rédigé en octobre 1959 (7 pages dactylographiées transmises par Albert Ayme à Pierre Caminade pour avis). Le texte de Jean-Claude Bédard s'apparente à une suite de réflexions ponctuées de citations sur la création, l'état créateur, l'art dolménique, etc. Le texte de Pierre et Madeleine Caminade dépasse largement le simple commentaire au profit d'une réflexion dense et cohérente dont l'édition critique serait nécessaire. JC Bédard souhaitait créer un groupe anonyme avec Albert Ayme et Jeanne Champion. Ce collectif ne connaîtra qu'une existence virtuelle en raison des exigences de JC Bédard qui voulait en assurer la direction (témoignages de Martine Seillard et Madeleine Caminade). Jean-Claude Bédard (1928-1982) a notamment exposé dans le cadre des Peintres témoins de leur temps, certaines de ses œuvres se trouvaient au titre du 1% à l'Université Pierre et Marie Curie (Paris, Jussieu), elles ont disparu dans le cadre de la réfection des terrasses. Apparemment, il a rompu avec le marché de l'art en 1960 au profit d'une recherche collective qui fit l'obiet d'une exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1964. Les dernières œuvres de JC Bédard auraient fait l'objet d'une exposition au centre Pompidou en 1982. Sur le groupe « Brunet », on consultera avec profit les travaux de François Leperlier.

- 9 Pierre et Madeleine Caminade, ibid., p. 23.
- <sup>10</sup> Pierre et Madeleine Caminade, *ibid.*, p. 27.
- <sup>11</sup> Pierre et Madeleine Caminade, *ibid.*, pp. 31 et 30.
- <sup>12</sup> Pierre et Madeleine Caminade, *ibid.*, pp. 33 et 34.
- <sup>13</sup> On découvre le compte-rendu de cette exposition sous la signature de Marie-Pierre Paulicevitch, *République* du 7 janvier 1963 : « Un feu d'artifice poétique ».
- <sup>14</sup> *Le Petit Varois* des 21.22.23.24.25 juillet 1958. Il est à noter que certains articles sont signés conjointement par Pierre et Madeleine Caminade (par exemple, *Le Petit Varois* du 7 février 1958 à propos de l'exposition d'Olive Tamari au Musée de Toulon).
- 15 Le Petit Varois du 9 août 1958.
- <sup>16</sup> Lettre inédite adressée à Henri Didonet le 18 mars 1858, fonds Pierre Caminade, Archives municipales de la Ville de Toulon.

Henri Didonet (Saint-Etienne, 1932-Montreux, 2009) a vécu et travaillé à Sanary de 1952 à 1961, avant de s'installer à Zurich. Il a notamment exposé aux côtés de Picasso à Genève, au Musée de Toulon, Prix de la Ville de Sanary en juillet 1958, au Etats-Unis, à Munich... Son travail se situait à la confluence de la poésie et de la peinture.

- $^{7}$  Etraves n°18, été 1971. L'exposition de Claude Venard s'était tenue à la Salle des Fêtes de l'Hôtel de Ville de la Seyne-sur-mer, du 9 au 25 avril 1971.
- $^{18}$  Pierre Caminade,  $\it Etraves$  n°9, printemps 1969, p. 19 (l'exposition de Van Rogger s'était tenue à la Salle des Fêtes du  $\,$  25 janvier au 16 février 1969).
- 19 Sud nº84.

- <sup>20</sup> « Sur deux gouaches de Jean Neuberth » (1969), in *Pierre Caminade, Regard d'un poète sur 29 plasticiens de passage à La Seyne-sur-Mer* (1958-1993), Bibliothèque municipale de La Seyne-sur-Mer, (1994), pp. 20-21.
- <sup>21</sup> « Le Sablier invisible III, Pour Andres Serrano », *Ibid.* pp. 36-37.
- <sup>22</sup> P. et M. Caminade. Commentaires sur l'Essai de JC Bédard, op. cit., pp. 29, 36.



Catalogue édité par la Bibliothèque municipale de La Seyne-sur-mer, 1994.

#### Ont collaboré à cette revue :

**Guy Auroux** est professeur agrégé de Lettres (e. r.). Il a participé à des colloques et a publié des études sur les poètes du XX<sup>e</sup> siècle comme Lorand Gaspar, Saint-John Perse, Jean-Claude Renard, Jean Grosjean, Jean Malrieu, André Salmon, Marcel Spada.

**Robert Bonaccorsi** est directeur de la Villa Tamaris Centre d'Art. Il a coordonné et réalisé de nombreuses expositions ainsi que des monographies et des ouvrages sur et autour de l'art moderne et contemporain.

**Michèle Gorenc** est maître de conférences à l'Université du Sud Toulon-Var. Travaillant sur la poésie du lieu, elle a créé le groupe de recherche « Var et poésie » au laboratoire Babel. Elle organise des colloques sur ce thème et en publie les actes dans la collection qu'elle a fondée.

Martine Monteau est bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale de France (département philosophie). Titulaire d'un DEA de philosophie, elle a soutenu sa thèse de doctorat en histoire de l'art sur le peintre Jacqueline Lamba (1910-1993). Poète, elle est aussi critique d'art et critique littéraire. Elle publie dans de nombreuses revues.

**Atsuko Nagaï** est professeur au Département de littérature française de l'Université Sophia, à Tokyo. Docteur ès lettres de l'Université d'Angers, elle est spécialiste de l'œuvre de Julien Gracq. Elle a publié en japonais des traductions de Julien Gracq et d'André Breton et une étude sur Claude Cahun (éditions Suiseisha, Tokyo, **2010**).

# Archives littéraires

# **Déjà parus**

N°1 Maurin des Maures, l'homme libre ! N°2 Jean Rambaud, un itinéraire

Archives municipales de Toulon 3 impasse Calvi 83100 Toulon Tél. 04 94 27 35 39

Directeur de la publication : Christine Monge Achevé d'imprimer : septembre 2011 Imprimerie MARIM

> Dépôt légal 4º trimestre 2011 ISSN : 1967- 2705

> > Photo de couverture : Jean-Louis Salvadori

Parmi les documents qu'elles conservent, les Archives municipales de Toulon possèdent des fonds d'écrivains et de poètes. Ils constituent une ressource importante pour les chercheurs qui travaillent sur la vie et l'œuvre de ces auteurs. Afin de faire vivre ces fonds, de favoriser les échanges, de mettre en commun les découvertes et les porter à la connaissance du public, le service des Archives a créé une revue, *Archives littéraires 83000*.

Dans ce numéro, des chercheurs, français et japonais, ont travaillé sur l'œuvre de Pierre Caminade, poète, écrivain et critique d'art à partir du fonds d'archives donné en 2010 aux Archives municipales de Toulon par Madeleine Caminade l'épouse du poète.

Pierre Caminade : « Plus haut vivre » 1
par *Michèle Gorenc* 

Le double du baiser : un étrange poème de Résistance par Guy Auroux

Les formes brèves chez Pierre Caminade : l'esprit du haï-kaï par *Atsuko Naga*ï

Ficelles de facteur, une poétique instantanée par Martine Monteau

Portrait du poète en critique d'art

par Robert Bonaccorsi

Ce numéro de la revue « Archives littéraires, 83000 » a été réalisé en collaboration avec le laboratoire Babel de l'Université du Sud Toulon-Var.







22