

Le paysage, le corps et le je dans *Reliefs*

Je ne connaissais pas du tout Pierre Caminade lorsque l'annonce du colloque qui se tiendrait à La Seyne m'a amenée à me pencher sur son œuvre. J'ai alors découvert un poète qui mérite d'être mieux connu, doublé d'un théoricien très stimulant. J'ai aussi été un peu désarçonnée par l'extrême diversité d'écriture d'un recueil poétique à l'autre et même à l'intérieur d'un seul recueil. Pour réduire quelque peu cette diversité, j'ai choisi pour cette communication de me centrer sur la façon dont apparaît le paysage dans trois ensembles qui figurent dans le recueil *Reliefs* publié en 1967 chez Seghers et rassemblant des poèmes écrits entre 1946 et 1966.

Je vais donc essayer de préciser quel rôle joue le paysage dans *Lieux de naissance*, *L'arrière-pays* et *Reliefs de Paris*. Thématiquement ces ensembles diffèrent, puisque *Lieux de naissance* se compose de 4 poèmes évoquant la Camargue et deux lieux de la ville de Montpellier, le jardin des Plantes et le Peyrou, *L'arrière-pays* comprend 11 poèmes se référant à des attributs du paysage méditerranéen de l'intérieur (vignes, oliviers, pins), et *Reliefs de Paris*, qui clôt le livre, est constitué de 10 textes qui ont pour cadre des rues et un musée de Paris. Toutefois, contrairement aux autres ensembles qui constituent *Reliefs* et qui sont centrés sur des activités de personnages, nageurs, sportifs, amants, *Lieux de naissance*, *L'arrière-pays* et *Reliefs de Paris* ont pour point commun d'accorder une place centrale au paysage. Ce sont les

Présence de Pierre Caminade

diverses modalités de cette présence du paysage que je m'efforcerai de dégager, ainsi que la façon dont, très significativement, le paysage et le corps échangent leurs attributs dans nombre de ces poèmes.

La leçon du paysage

On trouve en lisant *Reliefs* une première série de textes essentiellement descriptifs, écrits au présent, et marqués par une alternance entre des phrases assertives et d'autres de modalité interrogative ou exclamative. Le paysage dans ces textes semble en position de donner une leçon à celui qui le contemple, la tâche du poète étant de rendre compte de cette leçon, d'interpréter ce qu'il voit dans un sens moral. Les quatre poèmes de *Lieux de naissance* sont de cet ordre, mais on peut y adjoindre également *Le plan des oliviers*, *Le pin déchiré*, et *Oliviers noirs* qui figurent dans *L'arrière-pays*. Etudions-les d'un peu plus près.

A l'exception du *Peyrou* et d'*Oliviers noirs*, tous ces poèmes commencent par poser le paysage à l'aide de phrases assertives au présent, parfois de phrases nominales, qui assoient la présence de ce paysage et ne font pas de place au *je* :

La terre craque, fait eau de toutes parts, épuise la mer, la divise. (p. 7)

Terres mortes aigues mortes marines, mue ! (p. 9)

A l'écart, cœur penché dans la poitrine, une île s'enfoncé, au cœur de la ville. (p. 11)

L'air est intimement lumineux. Il en ressemble aux feuilles du chêne-kermès qui sont épineuses, dentelées, craquantes. (p. 37)

Abattu par la neige, un pin de tronc trapu est déchiré jusqu'au cœur. (p. 40)

Le Peyrou et *Oliviers noirs* se distinguent par un début qui d'emblée associe, par le biais de l'apostrophe lyrique et des marques de première personne, le paysage et le locuteur :

Montpellier, je te veux ma ville. (p. 14)

Oliviers, calcinés par la vie, ma vie, souvent, s'est calcinée à votre jeunesse irréfutablement dressée sur vos troncs ravinés de vieillards. (p. 46)

A l'opposé de ces deux poèmes plus lyriques, les quatre autres se signalent par la discrétion du *je*, d'autant plus notable qu'il s'agit de poèmes d'origine autobiographique. Rare dans les deux poèmes initiaux et référant au poète qui s'efforce de rendre intelligible un paysage, et non pas à l'homme qui se souvient d'un lieu d'enfance, le

je est carrément absent dans *Le jardin des Plantes* où l'évolution de l'enfant puis de l'adolescent est évoquée à travers le pronom *on* (« On ne sera ni pêcheur, ni chasseur, ni guerrier » p. 11), des phrases nominales (« Chasse aux filles qui cherchent » p. 12), des phrases impersonnelles (« (il y eut, ici, d'exactes presciences) » p. 12), et la troisième personne *il* reprenant « l'homme » au début du texte, « l'adolescent inquiet » à la fin. Même dans *Le Peyrou* et *Oliviers noirs* où sa présence est plus marquée, le *je* ne fait pas retour sur un passé singulier, il s'efforce de comprendre ce que des lieux de prédilection peuvent signifier pour l'expérience humaine dans le *hic et nunc* de l'écriture puis de la lecture.

Il est à noter en effet que ces paysages ont partie liée au temps, mais il s'agit du temps présent, qui n'est ni remémoration d'une vie, ni abstraction indépendante de l'humain. Ils sont, comme le dit *Le Peyrou*, « Événement, brusquement de soleil, d'ampleur et de calme » (p. 14) dans un présent suspendu : la lumière « suspend le jour au long d'une aube sans fin » (p. 7). On ne peut les comprendre que dans le moment où ils se donnent à voir, dans le moment de la rencontre avec la vérité transitoire qu'ils proposent :

Où hésite la mer dépérissent les roses,
Où la terre se perd j'interroge mon temps,
Le monde qui s'enlise élit le seul qui ose,
Épilogue, prélude, ou recommencement. (p. 10)

Le Peyrou rassemble en lui la Nature et l'Histoire, non pas dans un hors-temps de durée indéfinie mais au moment où « la marche ceint les allées de platanes » et où « le regard s'allume », instantanéité que formule bien la phrase suivante, saturée de déictiques :

Tu donnes d'un demi-tour tout l'héritage dans le creux de cette main, dans le creux de ce regard, dans le creux musclé du cœur, dans ce nœud éphémère indénouable que je suis que le Temps a formé avec le Temps, au hasard, – au hasard ! (p. 15)

Le jardin des Plantes qui a accueilli l'enfant, puis l'adolescent, puis l'homme mûr, n'est pas saisi dans une continuité, mais au long des paragraphes qui le composent, comme un ensemble d'instantanés chaque fois uniques, et il devient une figure du temps :

Parfums, lumière, ombre, chaleur, idées, rythmes, désir, sont de race féline, – le temps même comme tigre royal.(...)
Lieu pathétique du temps par toutes les fibres, cloîtré. (p. 13)

Présence de Pierre Caminade

Incarnant le temps dans un espace précis, ces textes descriptifs n'ont par ailleurs rien de statique : les paysages y sont saisis en pleine action, ce qui bouleverse la perception traditionnelle du paysage objet de la contemplation de l'homme¹. Les paysages se définissent ici par ce qu'ils font, ce qu'ils opèrent, avec des verbes essentiellement imperfectifs, appréhendant des procès en cours, et souvent transitifs, portant le faire du sujet sur un autre actant :

La lumière, à sa plénitude, unifie la figure et l'informe, le squelette et la chair, à leur foyer même, à l'œuvre. (p. 7)

Elle [l'île que constitue le jardin des Plantes] s'enferme dans ses remparts de cyprès et de pierre, dans une vaste odeur d'arbres et de buis, elle se referme sur sa proie : le temps. (p. 11)

Le Peyrou scelle la terre et la ville, plante contre le ciel son volume rasé et son aire rectangle, à soi-même son propre horizon. (p.14)

Le début du recueil est particulièrement significatif de cette activité puisque les trois premiers paragraphes du *Pays des étangs de la mer* décrivent un combat de la terre et de l'eau où les verbes se multiplient :

La terre craque, fait eau de toutes parts, épuise la mer, la divise.

La mer la vise poussière, sable, vase et, chlorure, la stérilise. Elle se taille en pièces, fluidité volumineuse en haillons. Elle se ressaisit, imprègne, s'imprime.

Et la terre se reprend, chaîne et trame. (p. 7)

On notera que cette activité se formule par le biais de métaphores : la terre est comparée à un bateau qui « fait eau de toutes parts », la mer à un tissu qui « se taille en pièces » et devient « haillons », puis la terre devient à son tour tissu et « se reprend, chaîne et trame ». Mais certains verbes tels que « épuise », « se ressaisit », suggèrent une vision anthropomorphique des éléments. Celle-ci est plus accusée avec l'adjectif « androgyne » qualifiant la lumière quelques lignes plus bas.

Dans d'autres textes, le paysage prend plus nettement des attributs humains, cependant que l'humain devient géométrie ou paysage. Dans *Les étangs de la mer* (p. 9-10), la mer « pleure », « hésite », le soleil « s'ouvre les veines », cependant que l'homme est un « vertical volume », puis, au moment de la mort, un « bloc dissous » par le méthane. Dans *Le jardin des plantes*, l'éveil de la sensualité se fait dans un environnement de « pétales de chair et nacre, dressés » (p. 12), et de têtards frétilants, « lutins séminaux noirs » (p. 11), « le jasmin

jaune enlac[e] le palmier », cependant que l'adolescent inquiet est décrit comme « sûr de l'essence et des sèves² ». Dans *Le plan des oliviers*, l'avant-dernier paragraphe se caractérise par une humanisation des arbres discrètement préparée dans le reste du texte, cependant que le dernier suggère une métamorphose de l'aimée semblable à celle de Daphné ou de Philémon et Baucis :

Il est des êtres dont on découvre ici le secret : troncs lapidés, brèches qui traversent le cœur et pourtant une écorce tendre, vaisseaux desséchés par la soif du soleil et du fruit, mais vibrant.

Dans l'allée, sur les pierres, au poison de l'euphorbe, celle que j'aime est frissonnement des feuilles. Elle aimait tant déjà l'olivier qui frémit. (p. 37)

Plusieurs mots fonctionnent selon la double isotopie végétale et humaine (« cœur », « écorce », « vaisseaux », « soif », « frémit ») cependant que « êtres », « secret », « lapidés », « vibrant », réfèrent essentiellement à l'humain, et que « frissonnement » et « frémit » cristallisent cette union du végétal et de l'humain en une image connotant l'émotion.

Mais c'est dans *Le Peyrou* que l'échange des attributs est le plus notable. Le Peyrou, d'abord saisi dans son activité (il « scelle », « plante », « donne », « dresse »), est ensuite assimilé à un « cloître ouvert, rayonnant », puis il est requalifié ainsi :

L'homme devenant cloître, mais cloître ouvert, rayonnant.

Et qui se meut, et selon des lois ! (p. 15)

On peut donc dire qu'aux yeux de Pierre Caminade, en édifiant le Peyrou, les architectes ont incarné l'humain dans un paysage monumental sans lui faire perdre sa mobilité. D'où le lien intime que le *je* éprouve avec ce lieu (« Je te prends, offrande. Déférence, tu me laisses. Seuls et reliés. Hôtes » p. 16), d'où l'assimilation des nerfs aux pierres qui le composent (« Polis et blonds comme tes pierres, les nerfs ne vibrent que d'instant et de devenir »), et la transmutation finale du jardin en parole, le poème s'achevant ainsi :

Et plus que jardin,

Dialogue. (p. 16)

Présence de Pierre Caminade

Cette fin de texte me semble emblématique de tout le mouvement qui anime ce premier ensemble de textes où les paysages suscitent la parole qui essaiera de les déchiffrer, et deviennent eux-mêmes une parole adressée.

Mais face à cette activité du paysage, qu'en est-il du travail de déchiffrement du locuteur ? Elle se manifeste tout d'abord par des interrogations :

Qui commence à vivre, à mourir ?

Qui appelle le port ? (...)

Proposition d'infini ? Loisir de la lumière, de la possession pas à pas ? (p. 7-8)

Dans quels replis obscurs quelle mémoire tremble ? (p. 11)

Le paysage, dans ces cas-là, se donne comme un appel ou une énigme, dont les éventuelles solutions sont convoquées puis rejetées au profit d'autres, meilleures :

Non possession : passage, glissement, soumission.

Non soumission : être des êtres debout, les seuls, est substance, reconquête (...)

Non : ni sculpture ni futur. Un long calme horizontal de plaine (...) (p. 8)

– Prison ?

– Monde clos délivré de tout fors le jeu. (p. 11)

L'activité du locuteur apparaît aussi dans les parenthèses qui ponctuent le texte, et invitent à s'en distancier, dans un mouvement d'analyse à la fois du paysage et de ce que le locuteur en dit, ou de passage à un autre plan, comme on peut le voir aux pages 7, 8, 11, 14.

Mais à l'inverse de cette distance réflexive, le régime énonciatif du *Peyrou* et d'*Oliviers noirs* joue plutôt sur la communion entre le locuteur et le paysage : le *je* apostrophe le paysage, engage avec lui un dialogue, et les exclamations qui parcourent le texte sont le signe d'une exaltation mais aussi d'une effusion, d'un désir de communication avec ces lieux et avec le lecteur, mis en demeure – par une modalité qui ne laisse pas la place au doute – d'entrer dans cette communion :

Et voici ta beauté, voici ton excellence : Oui ! Cloître ! Magie du cloître, mais cloître ouvert, rayonnant,

Seul cloître osant la perfection de sa propre essence,

Seul cloître païen qui soit au monde,

Seul cloître futur ! (p. 15)

Vous voici calcinés par la mort, décharnés par le froid du février séculaire, oliviers noirs, ô ma détresse ! Oliviers noirs de ma détresse ! Oliviers noirs de la ruine des hommes ! (p. 46)

Mais il ne peut y avoir de leçon du paysage que si celui-ci préserve son identité intrinsèque, et ne se limite pas à être un miroir sur lequel l'homme projette ses angoisses ou son enthousiasme. Ainsi le dispositif romantique d'invocation au paysage est-il contenu, voire contrecarré dans *Oliviers noirs*, par des notations descriptives qui coupent court à l'effusion (« Les folioles permanentes de la folie du soleil et des vents ne sont plus ») et par une fin suspensive juxtaposant avec brusquerie l'espoir et le doute :

A vos pieds jaillissent les buissons fragiles, frais, nombreux. Du futur ? Oliviers noirs ! (p. 46)

La déploration se trouve interrompue, mais aucune jubilation ne la remplace. Quant au *Peyrou*, il allie l'exaltation portée à son comble avec des mots du vocabulaire intellectuel ou mathématique (« la monarchie absolue de l'horizontale », « le triangle pythagoricien », « les pouvoirs de la racine carrée de 2 ») pour donner l'image, comme le dit le texte en jouant sur les deux sens du mot « irrationnel », d'un « irrationnel toujours vivace et toujours maîtrisé » (p. 15), pour signifier dans son écriture même qu'au *Peyrou*, « place forte de la paix et du zénith, de la méthode et de la passion, la rigueur de l'esprit et la vigueur des sens fêtent leur première alliance » (p. 16). Grâce à la tension préservée entre l'analyse et l'exaltation, à l'accumulation de métaphores antithétiques (« Cœur secret ouvert, / Jardin net comme un désir lucide et sûr, / Aérodrome, sans nul vol que le soleil et l'avenir ! » p. 16), à la présence de plusieurs interrogations sans réponse, le *Peyrou* reste un lieu énigmatique, en dialogue avec l'homme, et dont on ne peut prétendre avoir fait le tour.

Les trois paysages précédents³ se révèlent encore plus énigmatiques, comme nous l'avons vu avec la succession d'interrogations et de dénégations du premier poème, la saisie instable du temps dans les deux autres où l'on change constamment de repère spatial et/ou temporel⁴, l'échange des attributs entre le paysage et l'humain qui déroutent notre perception habituelle. On pourrait y ajouter les incertitudes de la syntaxe nominale et des appositions, l'hermétisme de

Présence de Pierre Caminade

certaines phrases à allure d'aphorismes comme l'alexandrin blanc « Accompli, il consent, chaque jour, à sa mort. » De tous ces traits que je ne peux étudier en détail, résulte l'impression à la lecture que le paysage se dérobe à toute possession, à toute soumission, ainsi qu'il est dit à la page 8 du *Pays des étangs de la mer*. De ne pouvoir être réduit, il suscite la parole, et il devient poème lui-même, miroir du poème qui s'efforce de le dire, de le recréer :

Rien, nul, ne s'oppose au silence, à la parole.

Terre, mer, ici détruites. Langage ! Nous recommençons. (p. 8)

Si dans les trois poèmes de *L'arrière-pays*, la leçon du paysage est un peu trop explicite (antithèse du tronc desséché et de l'écorce tendre, de la jeunesse et de la mort, ou du désir et de la mort), *Lieux de naissance* résiste à la traduction en oppositions simples car les lieux évoqués, éminemment actifs, y existent pour eux-mêmes indépendamment du regard humain, et suscitent la parole comme impossible élucidation de leur mystère, recommencement, opaque lui aussi, de l'instant où, se donnant à voir, ils n'ont pourtant été ni soumis ni possédés, mais se sont proposés comme des figures éphémères du temps.

Le récit lacunaire ou quand le paysage connote le non-dit

Tout autres sont les poèmes au passé que l'on trouve dans *L'arrière-pays*, à la fois dans leur structure et dans la relation au paysage qu'ils instaurent. *Les nénuphars*, *Au bord de l'eau*, *Vendémiaire*, *Les cendres de la vigne*, *L'amandier sauvage*, *La cascade* contiennent tous des verbes au passé et constituent des récits lacunaires dans lesquels on peut en général reconnaître au moins clairement un état initial et une série de transformations :

- p. 39 : description des nénuphars dans les paragraphes 1 et 2 (IMP⁵), entrée dans l'eau du je, nage qui permet une approche des nénuphars jusque-là mystérieux et quelque peu dangereux (PS et IMP d'arrière-plan) ;

- p. 41 : lecture au bord de la cascade, d'abord appréhendée au présent (PR) puis au passé (PS et IMP) et interrompue par la montée du désir entre les deux personnages ;

- p. 42 : description d'une colline au PR suivie de l'évocation au PS de la traversée d'une vigne juste avant les vendanges ;
- p. 43 : paragraphe général au PR sur la taille des vignes suivi de la description à l'IMP d'un tas de cendres particulier, puis des gestes de « elle » au PS avant un retour au PR de généralité ;
- p. 44 : récit au PS de la découverte d'un amandier, promenade au PC, et fin à l'IMP, une fois la promenade achevée ;
- p. 45 : description d'une cascade à l'IMP puis au présent, arrivée d'une libellule dont les gestes sont évoqués au PS ainsi que celui du narrateur.

On pourrait rapprocher de ces textes *Le plan des oliviers* et *Le pin déchiré*, dans la mesure où quoique écrits massivement au présent, ils comportent un dernier verbe à l'imparfait. Il nous faudra voir si d'autres caractéristiques communes permettent de les rattacher en dernière analyse à ce groupe de textes, ou s'ils se situent à la frontière des deux ensembles.

Qui dit récit, dit actant humain ou anthropomorphe, et de fait, tous ces textes sont caractérisés par la présence du *je* et la plupart par la mention d'un couple : on a *je + elle* dans *Vendémiaire* et *L'amandier sauvage*, *je + tu* dans *Au bord de l'eau*, *je + nous* dans *La cascade*, *elle* seul dans *Les cendres de la vigne* qui mentionne toutefois « les amants du Midi » à la fin, *je* seul dans *Les nénuphars* qui s'achève toutefois sur l'apparition du « tutu d'une étoile » (p. 39). Ici encore, on constate une parenté avec *Le plan des oliviers* où *je* et *elle* apparaissent à la fin, et avec *Le pin déchiré* qui se clôt par l'évocation d'un homme et d'une femme. Il importe donc de voir quels liens se tissent entre le paysage décrit et les personnages qui le parcourent.

Mais avant d'en venir à ce point, central pour mon propos, je ne peux manquer d'observer que ces récits se caractérisent tous par leurs lacunes. Contrairement à des récits canoniques enchaînant état initial – complication – action ou évaluation – résolution – état final⁶, les poèmes de *L'arrière-pays* sont amputés d'une, voire deux étapes, toujours les mêmes :

- *Les nénuphars* se clôt par un verbe au PS qui correspond à la quatrième étape du schéma narratif : l'intervention d'une deuxième force qui, ici, à l'inverse du climat inquiétant qui règne dans la majeure partie du texte, suggère l'établissement d'une complicité heureuse

Présence de Pierre Caminade

entre le *je* et les nénuphars, par le biais d'une féminisation de l'un d'eux évoquant le tutu d'une danseuse.

- *Au bord de l'eau* se termine aussi par un verbe au PS nettement inchoatif qui ouvre sur un état final implicite : l'acte amoureux se substitue à la lecture, mais on ne le sait que par la phrase : « Dans tes yeux les feuilles des platanes mirent un ciel entre émeraude et véronèse, mouillé » (p. 41).

- *Vendémiaire* s'achève également par une série de verbes au PS, qui correspondent plutôt à la troisième phase du schéma narratif. Le lecteur est invité à reconstituer tout seul les deux dernières étapes.

- Il en est de même dans *Les cendres de la vigne*, à ceci près que la dernière phrase, qui est aussi le dernier paragraphe, au présent gnomique, peut être lue comme la morale métaphorique du récit.

- L'état final de *L'amandier sauvage* est représenté par la description de la branche d'amandier posée sur la table : il est donc lacunaire puisqu'il ne dit apparemment rien du couple mentionné précédemment.

- *La cascade* se termine sur la quatrième étape marquée par l'action du *je* qui décide de suivre dans l'eau la libellule.

Voici un tableau résumant le schéma narratif de ces six textes :

	Etat initial	Complication	Actions	Résolution	Etat final	Morale explicite
<i>Les nénuphars</i>	des nénuphars inquiétants dans l'eau	entrée du <i>je</i> dans l'eau	nage, apaisement progressif	« un lotus stylisa le tutu d'une étoile sur un miroir »		
<i>Au bord de l'eau</i>	un couple au bord d'une cascade	la voix émeut le <i>je</i>	réactions du <i>je</i>	« Dans tes yeux les feuilles des platanes mirent un ciel entre émeraude et mouillé »		
<i>Vendémiaire</i>	une herme, lieu de promenade	« Les vignes surgirent alors »	recherche des raisins cachés sous les feuilles, « vingt grappes étincelèrent »			
<i>Les cendres de la vigne</i>	de la cendre accumulée après un feu de sarments	« Elle se pencha sur la cendre, y enfouit [ses] mains »	transformation du regard et du visage			« Souvent, les amants du Midi allument ainsi de grands feux »
<i>L'amandier sauvage</i>	découverte d'un amandier	« Je cassai une branche pour elle »	« j'ai marché derrière elle »		la branche était posée sur la table	
<i>La cascade</i>	une cascade, réflexion sur les « choses qui coulent »	« Une libellule se posa sur mon bras »	gestes de la libellule	« Je la suivis dans le bassin où nous étions venus antan »		

Présence de Pierre Caminade

Les six textes se caractérisent donc par une interruption qui ampute le récit soit de sa dernière étape, soit de celle-ci et de l'avant-dernière. Il en résulte à la lecture une impression de non-dit : l'aventure des personnages semble se poursuivre hors-texte. Ce qui manque en effet, c'est l'état final atteint par le couple. Pourtant la dimension configurationnelle inhérente à tout texte narratif, et dont l'importance a été bien mise en évidence par Paul Ricœur⁷ puis Jean-Michel Adam⁸, ne paraît pas absente de ces récits, si lacunaires soient-ils : le lecteur est en mesure d'en tirer une morale. Comment est-ce possible ? Précisément parce que la description du paysage vient se charger de connotations symboliques qui sont autant de clés interprétatives pour le texte. Ce qui n'est pas dit en clair l'est par le paysage. Alors que les paysages du premier groupe de textes étaient une figure du temps, ceux du second sont une figure du désir, et ils disent tous que l'état final du couple est l'union sexuelle et amoureuse, union donnée comme bonne par les connotations euphoriques qui jalonnent le texte. Voyons cela un peu en détail.

Les trois premiers paragraphes de *Vendémiaire* décrivent au présent un paysage méditerranéen (cistes, genévriers, oliviers) familier au narrateur. Le PS apparaît avec les vignes au début du quatrième paragraphe, ce qui donne à celles-ci le rôle de la force perturbatrice. Aussitôt après apparaissent le *je* et le *elle* qui s'emploient à découvrir les fruits cachés sous les feuilles :

Elle se baissa soudain et découvrit une grappe d'aramon couleur de nuit de septembre, et la caressa. Je lui donnai mon couteau. Je m'inclinai à mon tour et soulevai sarments et feuilles comme je l'eusse fait de jupons au temps de nos grands-mères. Vingt grappes étincelèrent. (p. 42)

Les verbes évoquent par anticipation les gestes des amants qui vont se baisser, s'incliner, se caresser, et la comparaison avec les jupons renforce cette interprétation. La couleur des grappes introduit le mot « nuit » qui connote aussi l'érotisme, le « couteau » prend une connotation phallique, et la dernière phrase dans sa brièveté énigmatique connote l'éclat des regards amoureux, mais aussi l'explosion de la jouissance, sa multiplication. Ainsi l'arrivée dans les vignes a-t-elle coïncidé avec l'irruption du désir⁹, et les deux étapes omises dans le récit se déduisent aisément du contexte : il s'agit de l'entrée en contact

des corps et de l'état de communion qui s'oppose à la solitude de « l'herme¹⁰ qui meurt » initial.

Dans *Les cendres de la vigne*, l'état initial dysphorique (« des sarments à demi calcinés » figurant un « visage ; racines et mèches rigides de cheveux ») se transforme peu à peu par une série de comparaisons positives : la cendre évoquant d'abord la mort acquiert « la matité des miroirs profonds des puits, une scintillation retenue, une réverbération comme celle que filtre parfois un temps couvert » (p. 43). Lorsqu' « elle » y plonge les mains, elle s'en trouve transformée :

Tant elle devint douce son regard fut plus tendre, son visage eut une souplesse d'enfant qui dort.

Le texte oppose clairement le visage de mort du début, encadré de mèches rigides, et le visage souple de la fin. Les cendres ont une vertu régénératrice, mais plus encore aphrodisiaque comme l'indiquent les adjectifs « caressantes » et « plus tendre » qui apparaissent à ce moment-là. Puis, par le biais de la phrase finale (« Souvent, les amants du Midi allument ainsi de grands feux entre les platanes ») qui donne aux feux une signification métaphorique, différente de celle qu'ils avaient dans le premier paragraphe (« parfois, les vigneron allument de grands feux sur place »), le poème devient clairement une allégorie de l'amour toujours renaissant, du feu du désir qui couve sous la cendre. Il est donc aisé d'imaginer ici aussi une fin érotique au texte.

Même travail de suggestion dans *L'amandier sauvage*. Les boucles de cheveux de la femme contemplées par le *je* qui marche derrière elle sont comparées aux fleurs de l'amandier, « premières étoiles du printemps sur la terre ». Puis le texte s'achève ainsi :

La grande voie lactée au parfum de miel qu'elle avait ramenée du vallon était posée sur la table, pléiades blanches avec un soupçon de carmin. (p.44)

Le plus-que-parfait de la proposition relative signale l'ellipse temporelle : la promenade en cours dans le paragraphe précédent est terminée, le couple est rentré à la maison. Mais la façon dont nous est décrite la branche d'amandier nous en dit plus : cette « voie lactée » renvoie bien sûr aux « étoiles » du paragraphe précédent, mais aussi aux boucles de cheveux et par synecdoque au corps tout entier, signifié

Présence de Pierre Caminade

par les deux couleurs blanc et carmin qui évoquent la peau nue, et le repos de la branche sur la table connote celui de la femme dans le lit. Ce dernier paragraphe est donc une évocation figurée de la fête des corps qui a suivi la promenade.

On vient de voir trois poèmes où le cadre naturel à la fois fait naître le désir et permet d'en suggérer métaphoriquement l'irruption et l'accomplissement. Le paysage dans ces textes est à la fois acteur, adjuvant pourrait-on dire, et signe : il est décrit en des termes qui indiquent la transformation qui s'est opérée grâce à lui. On peut penser que le paysage (vignes, cendres tièdes, amandier) prend le relais de la parole pour dire ce qui appartient plutôt au silence. Dans d'autres œuvres, Pierre Caminade ne s'est pas privé de mettre en mots l'échange sexuel, mais ici il a préféré user de la litote car ces textes disent davantage la montée du désir que sa réalisation, et c'est pourquoi le lieu qui a vu et suscité cette irruption est-il à même d'en prendre les caractéristiques dans une osmose entre l'humain et le paysage. Le non-dit de ces récits lacunaires correspond, me semble-t-il, à l'interdit, au trouble qui embarrasse la parole, juste avant que le contact des corps ne prenne le relais de l'échange verbal.

Dans le poème *Au bord de l'eau*, la cascade ne joue apparemment qu'un rôle très secondaire de décor d'une scène de lecture. Toutefois les phrases consacrées au paysage sont à l'ouverture et à la clôture du texte, ce qui leur donne un rôle significatif, et c'est en effet à elles qu'incombe de formuler implicitement l'émergence du désir et le chavirement des amants :

Tu lis. La cascade chante. L'odeur de l'eau, des menthes bleues, des ajoncs, nous surprend parfois. (...)

Dans tes yeux les feuilles des platanes mirent un ciel entre émeraude et véronèse, mouillé. (p. 41)

Le paysage, qui est d'abord distinct des deux amants, s'incorpore ensuite à la femme, qui s'agrandit aux dimensions de l'espace, et le ciel passant du bleu au vert indique le renversement des corps, dominés par la voûte des arbres, cependant que l'adjectif final qualifie métonymiquement à la fois la cascade du début et le sexe féminin.

L'association de l'eau et de l'amour se produit aussi dans *La cascade* mais jusqu'à l'arrivée de la libellule, le paysage est plutôt une figure du temps, comme dans les poèmes du premier groupe :

Eternité des choses qui coulent ! Le sillage entraîna les fleurs du jardin des Héraclites.

Diversité des choses qui coulent. Formes bondissantes successives et simultanées (...) (p. 45)

Mais la libellule, appelée aussi « demoiselle » et dont le « buste » est « souple comme un muscle de jeune fille » fait surgir une autre évocation. Le récit reste toutefois plus lacunaire et teinté de nostalgie, même s'il s'achève sur le mot « désir » :

Je la suivis dans le bassin où nous étions venus antan, sur les bords duquel était né, parmi les menthes, notre premier désir.

Le geste du *je* signifie-t-il la réponse à une nouvelle invite, ou le souhait de faire renaître une sensation ancienne ? La phrase insiste-t-elle sur la permanence du désir, ou sur le caractère éphémère de toute situation ? Les deux possibilités me semblent inscrites dans le texte, notamment à cause du passage cité plus haut, et aussi en raison de l'intertextualité très forte avec *Au bord de l'eau*.

L'eau des *Nénuphars* est elle aussi ambivalente. Toutefois il ne s'agit pas d'une opposition entre passé et présent, mais entre danger et calme, vie et mort, que le récit paraît résoudre dans son dernier paragraphe au profit de la vie et de l'amour. La comparaison entre la première et la dernière phrase est à cet égard éclairante :

Certains étaient posés, au mitan du lit, rigides entre les vastes palettes vertes, semblables à de lointaines mouettes étincelantes...

Comme je m'approchais, un lotus, à demi-ouvert, pétales dressés, ovales et pointus, stylisa le tutu d'une étoile sur un miroir. (p. 39, les italiques et soulignés sont de moi)

Le récit peut se lire comme un apprivoisement où, sans perdre leur éclat (« étoile » reprend « étincelantes »), les nénuphars se laissent approcher et de passifs (« posés, au mitan du lit, rigides ») deviennent actifs (« pétales dressés », « stylisa le tutu »). On notera aussi le fonctionnement de certains mots sur une double isotopie, celle de la

Présence de Pierre Caminade

flore aquatique bien sûr, mais aussi celle de la sexualité : « au mitan du lit » évoque la chanson traditionnelle *Aux marches du palais* où il est question de la rivière « dans le mitan du lit », « demi-ouvert » pourrait qualifier le sexe, le lotus se féminise, et les pétales évoquent un sein.

Ce texte très énigmatique, onirique, peut se lire comme l'expérience initiatique de l'apprivoisement du corps féminin par l'homme, dans un mélange de peur et de fascination. La nage y est d'ailleurs décrite d'abord comme une mise au lit (« Je me couchai ») puis comme « fête du toucher », « musique aquatique et charnelle », et l'on a ainsi affaire à une double isotopie, dispositif qui n'est pas sans rappeler le célèbre poème *Aube* qui ouvre dans le même recueil l'ensemble intitulé *Fortunes de mer*.

Si l'on en revient à présent aux deux poèmes qui semblent à la frontière de nos deux rapports au paysage, on notera qu'écrits presque entièrement au présent ou au futur, ils appartiendraient sans conteste au groupe des poèmes qui déchiffrent dans le paysage une leçon, n'était leur dernier paragraphe à l'imparfait qui, introduisant un couple, invite à relire les paragraphes antérieurs comme des figures possibles non plus du temps mais du désir. La fin du *Plan des oliviers* pose une équivalence entre l'aimée et le « frissonnement des feuilles », et plus indirectement entre l'amant et l'olivier cependant que le « déjà » pointe peut-être l'impatience du désir :

Dans l'allée, sur les pierres, au poison de l'euphorbe, celle que j'aime est frissonnement des feuilles. Elle aimait tant déjà l'olivier qui frémit. (p. 38)

Du coup l'évocation un peu surprenante de la peau au début du texte (« La peau a besoin de golfes et de piques, de sécheresse et de dentelle » p. 37) trouve sa justification dans le fait de préparer la lecture anthropomorphique des oliviers à laquelle la fin du texte nous invite à procéder.

Quant au *Pin déchiré*, l'évocation du pin abattu, cachette des enfants et des lièvres, menacé par la mort, fait place dans l'avant-dernier paragraphe à une autre évocation beaucoup moins conventionnelle, celle des étamines « caress[ant] de leur pluie de soufre les carpelles », et celle de la « turgescence violette, rose, ambrée de

glandes sans cesse attendantes, rarement ravies » des « cônes femelles », qui fonctionne en fait comme anticipation de ce que le dernier paragraphe suggère sans le dire, c'est-à-dire la consommation de l'acte sexuel :

Un homme, une femme, un jour de printemps, cherchaient par là plus de solitude encore à leurs désirs. (p. 40)

La différence entre ces textes et les précédents réside simplement dans le fait que la double isotopie y est beaucoup plus localisée alors qu'elle irrigue la totalité des autres textes. Elle réside aussi dans l'absence de véritable mise en intrigue (pas de passés simples, un simple imparfait final), qui enlève au texte son aspect saisissant de récit lacunaire pour n'en faire qu'une description d'actions sans dimension configurationnelle précise. Il me semble qu'il s'agit là de textes globalement descriptifs légèrement gauchis par une fin qui réintroduit à titre purement hypothétique la possibilité d'une narration.

Dans les six autres textes au contraire, la dimension narrative est fondamentale, mais ne peut se déployer pleinement que grâce au fonctionnement textuel de la description du paysage, qui suggère le contenu thématique des étapes manquantes du récit, tout en préservant ce non-dit symptomatique du trouble apporté par le désir naissant. Alors que dans *Lieux de naissance*, le paysage suscite la parole mais ne peut s'y réduire, dans *L'arrière-pays*, il suggère le non-dit et pallie par sa présence un référent absent : le corps transformé par le désir.

Le corps-paysage

Dans le dernier ensemble de textes que je vais à présent considérer, c'est le corps humain qui devient paysage, échangeant ses attributs contre ceux du lieu où il se trouve¹¹. Tel est le cas de *Plaine*, le poème qui ouvre la section *L'arrière-pays*. D'abord marcheur parcourant la plaine qu'il tutoie, le *je* s'approprie peu à peu cet espace, se l'incorpore :

Ma mort même a la limpidité crayeuse
De tes pierres et de ton infini
Rien de toi n'arrête le regard. (p. 35)

Présence de Pierre Caminade

jusqu'à devenir plaine lui-même :

Je n'ai plus de secret et nulle profondeur
 Je suis surface
 Merveilleusement surface
 Toute illuminée des écureuils cruels et souples
 Du plaisir et du soleil. (p. 36)

Cette métamorphose correspond à une perte de densité du corps qui s'allège, se réduit à une clarté, au contact de cette plaine « sans ombre », sans obstacle. Elle manifeste aussi un passage du vertical (« L'homme est l'architecte en marche / L'insolence du donjon et du désir ») à l'horizontal, à la réceptivité de la surface offerte au soleil et au plaisir. Nous retrouverons plus tard cette évolution du vertical à l'horizontal.

A l'autre bout de *L'arrière-pays*, séparé de *Plaine* par les récits que nous venons d'étudier et qui mettaient en scène des couples, nous retrouvons dans *La terre reniée* (seul poème en vers avec *Plaine*) le *je* qui se situe non pas par rapport à un *elle*, mais par rapport à un paysage tutoyé auquel le lie une relation affective. Si la deuxième partie du poème, qui commence à « Pardon de t'avoir si longtemps reniée », retrace à grands traits des éléments marquants de la vie moderne, des goûts et des engagements de Pierre Caminade, et se distingue assez nettement des textes que nous avons étudiés précédemment, la première partie, tout en se rapprochant des invocations au Peyrou ou aux oliviers noirs, opère aussi une transmutation du *je* :

Terre
 qui, ce soir, à l'août de mon été,
 Eclates sous la lumière
 Comme un bel ossement
 Défi en moi vivant
 A ma propre et limpide mort !
 Un grain même vert de raisin
 Cueilli à cette treille que je n'ai pas vu naître
 Tremble de son suc
 Trouble le temps et confond mes contraires
 Et je deviens terre comme une racine rouge. (p. 47)

Préparée par la comparaison de la terre à un ossement (qui renvoie à la limpidité de mort des pierres crayeuses dans *Plaine*), la

transmutation du *je* s'opère par l'ingestion d'un grain de raisin, fruit de cette terre, donc par une incorporation, qui est aussi un enracinement. La terre-ossement devient accueil de la racine, donc nourricière, et accomplit la fusion des contraires, de la mort et de la vie, de même que dans *Plaine*, s'opérait la conversion du vertical à l'horizontal.

Mais c'est dans *Reliefs de Paris*, la dernière section de *Reliefs*, que cet échange entre les lieux et le *je* est le plus intense. Le *je* tout d'abord la subit : le premier poème – en prose, et, comme les suivants, composé essentiellement de longues phrases à la syntaxe parfois très emmêlée, contenant beaucoup de participes présents et d'appositions – commence ainsi :

J'AI TROP MARCHÉ DANS PARIS.

Les rues, les maisons, les palais, ont pesé leurs pesées, pensé leurs coups. J'ai dû être, à mon insu, quinze années durant, leur pâte à modeler, partenaire d'un long combat insidieux sans issue, – ou eux-mêmes gouges tels regards à l'aisselle de cette femme, –
pierre tendre lente à l'œuvre. (p. 79)

Le *je* s'est trouvé modelé, martelé, sculpté, par les rues, les monuments, et beaucoup de phrases à la voix passive expriment cette expérience :

(...) je suis leur espace créé. (p. 79)

je suis pris par les surplombs, les avancées, les retraits, les pleins et les déliés de fer ou de pierre, les clairs-obscur nets fugaces, qui pénètrent et retentissent en même temps que le sol dur du trottoir des talons aux jarrets et aux côtes (...) (p. 86)

Mais la femme évoquée au début du premier texte (p.79, citée ci-dessus) devient très vite le deuxième personnage de cette section, et elle, elle subit la ville comme un vide alors que le *je* la vit comme un trop-plein, une invasion :

C'est le contraire. Dans les rues je n'ai que le vide. Les maisons sont des blocs qui ferment, disparaissent, dressent et creusent un abîme, des parois s'élèvent, s'enfoncent, j'avance entourée de vide, pénétrée de vide, tombant dans le vide. (p. 82)

Le corps à corps amoureux apparaît alors comme un moyen d'unir ce trop-plein et ce trop-vider et de résister à la pression qu'exerce la ville de pierre, mais il va être décrit dans les mêmes termes que l'action des

Présence de Pierre Caminade

monuments et des rues, ou que les gestes d'un sculpteur, le mot-pivot étant en l'occurrence celui de « gouge », qui désignant l'outil du sculpteur, figure aussi bien dans les textes où le *je* se décrit modelé par la ville que dans ceux qui décrivent le couple en train de faire l'amour. D'autres expressions, qui appartiennent à la fois à l'isotopie de l'architecture ou du travail du matériau et à celle du combat, se retrouvent aussi dans les deux sortes de textes entre lesquels elles établissent des correspondances :

Elle cherche aux épaules, les mains tâtonnant crispées changeant de place de prise, s'agrippe et s'arque d'un bond d'appui sur les talons, projette son buste et frappe (...) je m'écarte et martèle du plus loin, et elle martèle contre les martèlements forgeant chair de forge, et retombe la tête se projetant de droite et de gauche vite, m'enlace me collant à elle à m'absorber, se relevant lentement à s'asseoir d'appui sur les coudes et forçant vers le bas à rompre l'axe, les poitrines se décalent mon aisselle droite voûte coiffant son épaule, le bras en épart fermant son dos (p. 83-84, je souligne les termes-pivots connectant les deux isotopies)

Je regarde l'Opéra. Le soleil frappe de plein fouet la façade. Je suis saisi par les reliefs et les creux globalement des yeux enfoncés dans les orbites, un va-et-vient vif, un échange rapide entre la façade et ma forme, les reliefs et les creux s'impriment, elle s'arque d'un bond, bondit, rebondit, frappe, martèle, tous les coups tensions des muscles, l'avenue, les Tuileries, les statues issues de moi, fixant les phases de la lutte, exorcisant, calmant. (p. 87, je souligne les termes connecteurs d'isotopie et indique en italiques les expressions figurant aussi dans l'extrait précédent)

Dans l'extrait ci-dessous, on notera combien le corps est décrit comme une sculpture :

Épaules arrondies, dos tendu, inspiration creusant la taille, flanc félin méplats modelant en justice la chair dans le triangle des omoplates, un creux accentué que prolongent quelques vertèbres saillant par clairs-obscur inégaux esquissant en blancheur nacrée les pointes et les courbes des apophyses dans une forme lancéolée étroite disparaissant soudain dans un creux noir à la jonction de deux triangles d'ombre, un doigt, chaque doigt appuyant sur les saillies gommant, les doigts raidis éprouvant allant et venant les creux, les bosses. (p. 88-89, je souligne les mots appartenant à l'isotopie des beaux-arts)

Le point culminant de *Reliefs de Paris* est atteint dans l'avant-dernier texte où le couple déambule dans le musée des Monuments français¹², assailli, pressé de toutes parts par « les statues, les

tombeaux, les statues, les gisants, qui frappent par à-coups, les pénètrent eux comme pochoirs et pierres » (p. 91) et où, à la fin, la visite du musée se transforme à partir du mot « arabesques » en description du couple faisant l'amour :

les arabesques gravées dans les longues pierres blondes innombrables du Louvre sur le quai, les arabesques se gravent, labourent, elle s'arque d'un bond et frappe le frappe lui qui frappe s'enfonçant en elle s'enfonçant en lui, ils martèlent, créateurs en course en circuit fermé de l'espace volumineux mobile et meuble qui les crée, de leur lumière, – nous Paris en nous dans Paris même et l'exil enclos dans ce palais. (p. 92)

Soigneusement préparée par des mots polysémiques tels que « pénétrations », « possession » et par la description de la fleur « phallique » du paulownia, cette assimilation de l'avancée dans le musée à l'accomplissement de l'acte sexuel correspond à une prise de possession de l'espace qui jusqu'alors s'imposait à eux, les écrasait, et que maintenant ils peuvent recréer, abolissant les frontières entre l'extérieur et l'intérieur, entre eux et la ville. Ici encore, le corps-paysage accomplit la fusion des contraires, mais dans le couple, comme en témoigne l'apparition très significative du *nous* à la fin du texte.

Mais le recueil ne s'arrête pas là et, après cette prolifération architecturale et ce tourbillon des corps enlacés, le dernier texte offre un tout autre climat. Bref, composé de phrases beaucoup plus courtes, de syntaxe plus classique, il évoque le couple avançant non plus dans cette jungle de monuments mais en Camargue, « sur le chemin de halage », sans voûte au-dessus de lui. Le texte insiste sur l'horizontalité du paysage, sur son ouverture infinie à la lumière, il restaure la dualité entre les humains et le paysage, celui-ci d'autant plus horizontal que le ciel lui-même a chu, d'autant plus plat que « le seul relief est une « aube » de bronze abandonnée sur la berge », ceux-là verticaux, en marche. Le texte fait écho bien sûr à *Plaine*, mais aussi au premier poème du recueil¹³ : *Le pays des étangs de la mer* se trouve maintenant habité alors qu'au début, il n'y avait personne, et la dernière phrase suggère l'inclusion du paysage dans le regard amoureux :

Ils avancent, pelant le paysage nu. Ils se regardent, ils voient le ciel, l'eau, leurs têtes. (p. 93)

Présence de Pierre Caminade

Au terme de ce parcours, il me semble donc que lorsque le corps devient paysage, ou plus exactement sculpture, cela se fait dans un climat de lutte, de tension extrême, où le couple fait bloc contre un lieu dans lequel il se sent opprimé, exilé. Le combat amoureux aménage en quelque sorte l'hostilité du lieu, réagit à l'intrusion excessive de l'espace dans les personnages en faisant de l'homme et de la femme, à leur tour, des sculpteurs, et en leur permettant d'avoir prise l'un sur l'autre. Mais cette victoire semble provisoire, menacée par la prolifération incontrôlable des rues, des façades, des statues, dont le musée est le symbole, et qui étouffe le locuteur sauf lorsque Paris consent, brièvement, à la lumière :

Ce matin d'octobre est clair, doré, la lumière naïve. Paris renonce à se dresser cité contre la nature et l'espace. Il suffit d'un soleil, cessent cette occupation par les maisons et les hommes, cette claustration. (p. 85)

Alors que les paysages de *Lieux de naissance* devenaient pour le locuteur une figure du temps insaisissable, que ceux de *L'arrière-pays* évoquaient sans la nommer la montée heureuse du désir, les paysages urbains de *Reliefs de Paris*, d'abord subis par un *je* qui s'y sent exilé, font l'objet d'une tentative d'appropriation par une écriture qui emploie les mêmes expressions pour parler du corps à corps amoureux et de la relation conflictuelle avec les rues et les façades, mais la syntaxe extrêmement tourmentée, souvent interrompue par de brusques cassures¹⁴, les connotations négatives de maints passages et surtout le contraste saisissant avec le dernier texte beaucoup plus apaisé et lumineux, semblent indiquer que cette appropriation est difficile, fragile, et que la ville demeure un lieu opaque et hostile, du moins quand elle est saisie comme une prolifération d'architectures et de corps de pierre.

Mais, au-delà de cette tripartition que je me suis efforcée d'établir dans la relation qui s'établit entre le paysage, le *je* et le corps au long de *Reliefs*, il ne faut pas perdre de vue que les études de détail révèlent des fonctionnements communs qui consistent à utiliser des mots-pivots, des connecteurs d'isotopies, qui peuvent se lire à la fois sur le plan humain et sur le plan du paysage. Il semble donc qu'un des soucis de Pierre Caminade dans l'écriture de ces poèmes soit de lier fortement le vécu des personnages ou du locuteur et les paysages qui s'offrent à eux, en trouvant les mots qui permettent de parler des uns et des autres

dans les mêmes termes. Il en résulte non pas une simple harmonisation romantique entre un état d'âme et un paysage, mais la mise en mots d'une expérience physique du paysage : celui-ci n'est pas un simple cadre, il agit, transforme, suscite, et provoque l'invention de nouveaux dispositifs langagiers pour dire cette activité. Si le corps parfois devient paysage, le paysage, lui, est un corps que le *je* cherche passionnément à saisir et à dire.

Michèle MONTE

NOTES

1. Cette activité du paysage est toutefois plus marquée dans les quatre poèmes de *Lieux de naissance* que dans les trois de *L'arrière-pays*, où les verbes sont imperfectifs certes, mais intransitifs (« des allées d'oliviers s'ouvrent » (p. 37), « Elles penchent et pèsent sur le sol » p. 40) ou même transformés en participes passés à valeur passive (« calcinés par la vie », « décharnés par le froid » p. 46). On verra en étudiant les autres poèmes de cette section que le paysage y fonctionne plus comme cadre aux actions humaines que comme actant, mais que son humanisation joue un rôle essentiel dans l'économie des textes.
2. La description des organes de reproduction du pin dans *Le pin déchiré* ressortit aussi à une humanisation de la nature, mais pour des raisons que j'aborderai plutôt dans la deuxième partie.
3. Dans une certaine mesure, on pourrait en dire autant du *Plan des oliviers* où la thématique du secret est très présente, et se trouve mise en abyme par quelques traits surprenants qui démentent la simplicité apparente du texte (la phrase sur la peau au début, alors que rien d'autre ne réfère au corps à cet endroit du texte, la présence inquiétante de l'euphorbe, l'imparfait final inattendu).
4. N'est-ce pas l'après-mort qui est évoquée dans l'avant-dernière strophe des *Etangs de la mer* ?
5. IMP : imparfait, PS : passé simple, PR : présent, PC : passé composé.
6. On trouvera une analyse claire et synthétique des caractéristiques de la séquence narrative dans *Les textes : types et prototypes* de Jean-Michel Adam, Nathan 1992, p. 45-63.
7. Dans *Temps et récit II*, Seuil, 1985.
8. *Op.cit.* et *Le texte narratif*, Nathan 1995.
9. Dans *Le cantique des cantiques* et dans de nombreuses chansons traditionnelles, la vigne est le symbole de l'union amoureuse.

Présence de Pierre Caminade

10. Le Littré donne à *herme* la définition « terre inculte et aride des régions méridionales ». Le mot vient du latin *eremus* « désert » qui a donné *érémitique*, *ermite*.
11. Nous avons déjà trouvé quelques faits similaires dans les textes du premier groupe, mais c'était surtout le paysage qui s'humanisait et moins nettement l'inverse.
12. Présenté dès l'épigraphe par une citation de *La Documentation française illustrée*.
13. On trouve dans les deux l'aube, le long canal parallèle, la lumière, mais alors que le premier texte opposait les « êtres debout » et le « long calme horizontal » qui semblait avoir le dernier mot, ici les deux sont associés, et les êtres debout structurent le paysage.
14. Beaucoup moins cohérente, semble-t-il, que celle d'*Aube*, à laquelle elle fait penser par sa sinuosité et sa complexité.