

Pierre Caminade amateur et écrivain de cinéma

Parmi les multiples activités de Pierre Caminade, le cinéma a occupé une place importante. Plus importante sans doute dans son cœur que dans son emploi du temps. Le septième art fut lié étroitement à un moment essentiel de sa vie, ses années d'étudiant à Montpellier qui furent des années de formation inoubliables. Il participa à une aventure collective exaltante en un temps où la place du cinéma dans le champ culturel restait à conquérir. L'époque était au combat. Pierre Caminade le mena avec la fougue qu'il a conservée jusqu'à la fin de son existence et qui lui donnait une jeunesse qui étonnait tous ceux qui l'ont approché. Je vais évoquer brièvement cette histoire¹. Mais il ne faut pas croire qu'il ne s'agit que d'une chronique locale. En ce tout début des années trente, le mouvement cinéphilique, qui était apparu au milieu des années vingt, ne se limitait pas aux cercles parisiens. Il s'étendait à la France entière. Et l'on peut affirmer sans forfanterie que Montpellier fut, avec d'autres villes du Midi comme Toulouse, un théâtre précoce et privilégié de ce combat². Les luttes des étudiants montpelliérains se menaient en étroit contact avec les milieux nationaux. Du reste, plusieurs des protagonistes que nous allons citer eurent ensuite un destin national.

Restituons d'abord la chronologie un peu embrouillée de cette entreprise. Le 30 avril 1925 est déclarée en préfecture de l'Hérault

Présence de Pierre Caminade

l'association les Amis du cinéma (parution au *Journal officiel* du 3 mai 1925). Il s'agit de l'une des premières, sinon la première filiale en province de l'Association des amis du cinéma (AAC) créée à Paris en avril 1921 par Jean Pascal, le directeur de la revue *Cinémagazine* (que nous retrouverons au détour de ces lignes³). Très vigoureuse, la section montpelliéraine reprenait en bonne partie le répertoire du Vieux-Colombier⁴. Et ses animateurs – notamment Paul Romain – eurent accès pendant un temps aux colonnes de *Cinémagazine*, à la suite de la mort de Marcel Deprez⁵. Cette association se repliera sur le cinéma éducateur à partir de 1927. Ses premiers adhérents continueront leur aventure au sein du Club français du cinéma, qui deviendra Ciné-club de France. Pierre Caminade, trop jeune encore, n'a pas participé à cette première mouture.

Cependant, le 12 février 1927, un animateur essentiel de la vie culturelle de Montpellier, Jean Catel, professeur de son lycée, fonde une autre association : les Amis du théâtre. Cette organisation dynamique conduira une politique de programmation d'avant-garde et s'attirera vite l'attention de personnages en vue, comme Jean Cocteau, qui fera figure de parrain de ce groupe⁶. Un rapprochement s'opère alors (1929) entre les Amis du cinéma et les Amis du théâtre, d'autant plus facile qu'il s'agit souvent des mêmes personnes. Le nouveau regroupement (provisoire) est présidé par un certain Louis Thibaud. C'est dans ce cadre que Pierre Caminade donne ses premiers articles au périodique *La Vie montpelliéraine et régionale* (le 26 octobre 1929 sur « la musique au cinéma », le 30 décembre 1929 sur Emil Jannings). Cependant, Jean Catel participe à Paris, à la Maison des sociétés savantes, les 13 et 14 novembre 1929, au Congrès des ciné-clubs de langue française impulsé par Germaine Dulac et Robert de Jarville, congrès qui aboutira en 1930 à la création de la Fédération française des ciné-clubs (FFCC)⁷. Catel entrera même au « comité central » de cette puissante fédération. Il faut souligner que la FFCC constituera d'emblée un catalogue de films dont près de 25% seront des films interdits par la censure (par exemple le fameux *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein).

On tient là l'une des caractéristiques de la cinéphilie qui va se développer à Montpellier dans les années trente, comme dans toute la France. Comme le souligne Christophe Gautier, après avoir fait un effort pour intégrer le cinéma au « système des Beaux-Arts » dans les années

vingt, celle-ci, dans la décennie suivante, « donne lieu au développement d'une contre-culture cinématographique » qui se déplacera vers le « champ du politique » avec le parlant. Poésie et politique : ce seront en effet les deux préoccupations majeures de Pierre Caminade et de ses camarades de jeunesse, qui feront des efforts parfois désespérés pour les concilier. L'année 1931 sera très active. Pierre Caminade tient une chronique régulière dans la rubrique hebdomadaire « Devant et derrière l'écran » du quotidien régional *Le Petit Méridional* (nous y reviendrons). Il se « fait la main » en matière de critique de cinéma. Lui et ses amis présentent des films dans la salle du cinéma Le Royal. Enfin, en février 1932, avec Henri Féraud et Néoclès Coutouzis, il crée un ciné-club adhérent de la FFCC (déclaration au *J.O.* le 14 février 1932). Ainsi redémarre une activité que l'irruption du cinéma parlant avait quelque peu interrompue et les liens sont renoués avec les Amis du cinéma et la cinéphilie de la précédente décennie.

Il est possible de reconstituer le programme des projections de ce ciné-club, qui avait ouvert sa saison avec *Hallelujah*, de King Vidor, le 18 février 1932. Sans chercher à être exhaustif, énumérons : *Le Vent* de Sjöstrom, *la Symphonie industrielle* de Joris Ivens et le *Cinérythme* de Oskar Fischinger (le 18 mars 1931) ; *Le sang d'un poète* de Jean Cocteau (le 30 mars 1931) ; *Le cuirassé Potemkine* (le 26 novembre 1931) ; *La Terre* de Dovjenko (le 28 mai 1932) ; etc. Le 28 janvier 1933 est projeté enfin le film fameux et interdit de Bunuel et Dali, *L'âge d'or*, près de trois ans après le scandale déclenché à sa sortie parisienne⁸. La saison s'achève le 12 juin 1933 avec une version non coupée de *l'Opéra de quat'sous* de Pabst.

Le répertoire, on le voit, ressemble à ce que seront les programmes des ciné-clubs d'après-guerre, à ceci près qu'il s'agissait alors de films *d'actualité*. L'engagement était donc militant. Après deux saisons flamboyantes, le mouvement cinéphilique se divise, à l'instar du groupe surréaliste à la même date. Un concurrent apparaît : L'Effort cinématographique (mars 1933), nettement plus politisé, d'inspiration révolutionnaire, plus anarchiste que communiste à ce qu'il semble. Tandis que le Ciné-club projette *l'Opéra de quat'sous*, l'Effort propose *Arsenal* de Dovjenko, un film sur l'avortement, *A propos de Nice* de Vigo, *Le miracle de saint Georgion* de Protazanov, bref, des films assez violemment contestataires et âprement discutés. Ces débats passionnés

Présence de Pierre Caminade

auront un retentissement indirect au niveau national. En effet, celui qui présentait le film de Bunuel aux cinéphiles montpelliérains n'était autre que Ferdinand Alquié, alors professeur de philosophie dans un lycée de Carcassonne, venu tout exprès pour cette soirée. Une semaine plus tard, il assiste dans la même salle à la présentation du *Chemin de la vie* de Nikolaï Ekk. Caminade raconte : « Après le film nous avons eu, Alquié et moi, une longue discussion nocturne en "faisant l'Espla"⁹ ». J'avais défendu l'intérêt pour un pays comme l'URSS d'alors de se préoccuper de cette fraction de la jeunesse ; mais il devait me convaincre qu'on ne pouvait séparer ce que je croyais valable du saccage effectué par les jeunes, récupérés par le travail, d'un établissement astucieusement présenté comme un bordel¹⁰ ». ... Quant à Alquié, on sait qu'il réagira en envoyant un courrier mordant à André Breton qui paraîtra dans le n°5 du *Surréalisme au service de la Révolution* : il y évoque « l'état d'exaltation qui fut le mien voici quelques jours, lors de la représentation de *l'Age d'or*, que mes amis du ciné-club et moi avons projeté à Montpellier » et « en revanche, aussi violemment, plus violemment sans doute, mon indignation a éclaté lors de la représentation du *Chemin de la vie*, à la vue des jeunes cons pour lesquels le travail est le seul but, le seul moyen de vivre¹¹ ».

La saison 1932/33 sera la dernière du Ciné-club. Pierre Caminade quitta de son côté Montpellier au mois d'octobre de cette année-là, et son existence prit alors une autre direction.

Avant de laisser l'évocation de cette période, recensons les personnalités notables qui entourèrent Pierre Caminade. J'ai déjà cité Ferdinand Alquié et Jean Catel (1891-1951), professeur d'anglais et poète ; autour d'eux : Olivier Séchan, frère de l'opérateur Edmond, futur auteur de romans pour la jeunesse (et père de Renaud...) ; leur aîné, le docteur Paul Romain, déjà cité, auteur proluxe d'articles sur le cinéma (auquel je songe à consacrer une étude) ; Louis Rolland, patron du cinéma Le Royal et patriarche d'une dynastie d'exploitants cinématographiques montpelliérains ; Max Rouquette, le futur grand romancier occitan ; Philippe Lamour, qui deviendra l'aménageur du territoire et une notabilité gaulliste ; Néoclès Coutouzis, futur bibliothécaire de l'Institut français d'Athènes... On le voit, la vie a dispersé ces jeunes hommes qui sont allés, pour certains, accomplir un brillant destin ailleurs.

Pierre Caminade s'est engagé encore lycéen dans cette aventure. Très vite aussi (il n'avait pas plus de 18 ans), il prêtera les multiples talents de sa plume d'abord aux publications estudiantines (comme *Fac 31*, *Fac 32...*). C'est ainsi qu'il fut amené à écrire très régulièrement sur le cinéma entre 1929 et 1933, pendant ses quatre années d'étudiant. L'écriture sur les films apparaît donc comme un aspect parmi d'autres d'une activité polymorphe. Caminade se place ainsi dans la lignée de grands modèles comme Cocteau, Colette, ou encore Desnos ou Aragon¹², modèles qu'il n'aurait sûrement pas reniés à l'époque.

A partir de janvier 1931, il est invité par son ami Pierre Montcouquiol à collaborer à la rubrique « Devant et derrière l'écran » qui occupe une demi-page du quotidien *Le Petit Méridional* (réputé républicain et de gauche) tous les samedis ou dimanches. Tantôt il signe de son nom, tantôt de ses initiales « P.C. » ou d'un simple « C. », parfois les articles restent anonymes ou sont signés d'un pseudonyme. Son premier article signé est consacré à *Hallelujah*, qui sera le premier film programmé par le Ciné-club, comme je l'ai dit, d'ailleurs un des premiers succès mondiaux du cinéma sonore. Ce choix ne manque pas d'être significatif. Son dernier article signé est du 1^{er} juin 1932. Mais il a sans doute poursuivi sa collaboration sous forme cryptée au début de la saison suivante, saison perturbée par les divisions que nous avons évoquées. En mai ou juin 1933, « *Le Petit Méridional* se sépare de Pierre Caminade », comme il le dit lui-même joliment, pour des raisons « politiques et commerciales » : « la page aurait été rachetée par Paramount », dont, ajoute-t-il, « Pierre Montcouquiol et moi nous moquions, sous la signature de 'Jackie', par la formule « *c'est un film Paramount* » (ce qui voulait tout dire, sous-entendu)¹³. De fait, qui lit aujourd'hui les pages du quotidien ne peut manquer de remarquer la visée promotionnelle de certains textes et des photographies. Il faut voir là un nouvel épisode de la lutte commerciale entre le cinéma français et le cinéma américain.

Entre ces deux dates, Pierre Caminade a beaucoup et très régulièrement écrit sur les films qu'il avait vus et que ses amis allaient ou avaient présentés sur l'écran du Royal. Comment écrit-il ? Son style est très rapidement identifiable. Volontiers mordant, sinon provocateur, il procède souvent par la dérive. Il use volontiers de métaphores. Le film

Présence de Pierre Caminade

est un point de départ à des rêveries ou à des réflexions à portée générale. Mais toujours il privilégie les images, en poète qu'il reste au fond de lui. Jamais il ne raconte un film : il choisit de l'évoquer, souvent par ses premières images ou par une image frappante. Ces évocations sont en général très précises. Mais il n'en fait pas une obligation. L'imagination compte plus que la fidélité : il lui arrive d'interpréter le film, d'imaginer une suite, une alternative (par exemple en supposant Lola-Lola amoureuse du professeur Unrath...). Il se laisse volontiers emporter par sa plume et par son lyrisme. Mais il ne cherche pas à théoriser (sauf à une ou deux reprises sur lesquelles je reviendrai). C'est l'émotion qui compte. Cela n'empêche pas qu'il se dégage un système de l'ensemble de ces analyses, car ces textes frappent encore par leur maturité. Au lieu de les énumérer, ce qui serait fastidieux, je vais donc m'employer à dégager ces constantes qui définissent un homme et le goût d'une génération.

Pierre Caminade a conservé toute sa vie une préférence marquée pour le cinéma muet. Le ciné-club qu'il anime continue d'ailleurs en 1932 et 1933 à proposer des films muets (*Un chapeau de paille d'Italie*, des Soviétiques) et à les défendre. Mais il n'en fait pas une affaire de doctrine. S'il préfère le muet, c'est parce qu'il pense, comme bien des défenseurs de cet art, qu'il est plus propice à la poésie.

Muet, mais pas silencieux. Caminade prête une grande attention à la musique de cinéma, à laquelle est consacré son premier article le 26 octobre 1929 dans *La Vie montpelliéraine*. Il le dédie à Joseph Bouillon, chef d'orchestre estimé et populaire dans la région qui animait les projections du Capitole. Sa thèse est simple. La musique est nécessaire pour accompagner les émotions suscitées par les images, mais elle doit rester discrète. « Devant un beau film la musique est humble. Toute dévouée, au moindre signe elle s'éclipse ; elle revient discrète, un doigt sur la bouche ; elle repart encore... » Plaidoyer pour un accompagnement qui ne soit pas « à jet continu », l'idée était alors assez neuve. Il ne croit pas, en revanche, à des projections entièrement silencieuses (comme seront celles des cinémathèques vingt ans plus tard) : « Il ne faudrait pas croire que le cinéma n'a plus qu'à rompre avec la musique. Alors le cinéma ne serait plus un lieu de repos. Ce serait un

laboratoire. » « Seule la musique peut créer cette ambiance de boudoir, de rêve, de non-être » qui, pour lui, définit le plaisir cinématographique.

Cette position le préparait à accueillir assez positivement l'arrivée du cinéma sonore, même si ce fut avec regrets. Le film qui l'a convaincu a été (comme pour pas mal de ses contemporains) le fameux *Hallelujah* (1930), film qui se déroule dans l'univers de Noirs cueilleurs de coton du vieux Sud. Amateur de jazz, Caminade était sans doute préparé à apprécier les *gospels* qui jalonnent le film. Il glose avec la terminologie ingénument raciste de son époque : « Le film de Vidor fixe l'âme de la race noire (...) Seul l'art des images et des sons, seul le cinéma sonore pouvait nous livrer des êtres considérés comme une race inférieure. Ils sont des hommes, mieux que nous-mêmes ; car ils sont moins étreints par l'étau d'acier de la civilisation... » Le texte se poursuit ainsi assez longuement, et s'achève par une formule qui fit sursauter le rédacteur en chef : « La foule nègre est celle qui est le mieux la foule (...) Cette foule jaillit, elle est un saut. » « Chaque fois que j'arrivais au journal, il me disait : 'cette foule est un saut' ! », se souvenait le coupable bien des années après¹⁴. Il n'empêche que Caminade, à l'instar d'Alexandre Arnoux, Pierre Leprohon ou Henri Agel, avait senti juste.

Dans ses analyses on le voit souvent attentif aux voix, aux bruits, à la piste sonore. Il salue par exemple la voix « très douce, très insinuante » de Roland Toutain disant quelques répliques dans *Le parfum de la dame en noir* (Marcel Lherbier, 1930), « C'était une dame très belle, très belle, en noir... Elle avait un parfum si doux qu'il embaumait tout le parloir », qu'il commente ainsi : « Il est tout imprégné de cette magique évocation, il se remémore tous ses rêves d'enfant, avant de s'endormir, alors, dans le dortoir¹⁵... » Au passage, cette critique vaudra à Caminade une lettre du réalisateur, qu'il ira voir à Joinville. « Ses manières m'ont déplu », m'a-t-il avoué dans une formule laconique...

Dans un texte plus ambitieux qu'il cosignera avec Néoclès Coutouzis, Caminade prend acte de l'impasse dans laquelle se trouvait le muet à la fin des années vingt¹⁶. « L'exploration grâce à laquelle nous pénétrons un monde nouveau ne pouvant se faire que par des restrictions croissantes du champ visuel, il arrive fatalement un moment où l'image est perdue dans son isolement au point de devenir inintelligible. C'était dans cette impasse qu'était bloqué le cinéma muet,

Présence de Pierre Caminade

et si des recherches aussi purement cinématographiques que *Le chien andalou*, *L'étoile de mer*, *Le miroir à trois faces*, etc. n'ont rien pu éveiller, c'est bien que le muet ne pouvait plus nous associer à ses découvertes. Cependant que le sonore, soutenu par la réalité toujours intelligible du son et du langage, peut pousser l'exploration par la restriction jusqu'à permettre la disparition de tout champ visuel. » Il lui manque le vocabulaire pour le dire, mais il a l'intuition de ce que l'on nommera le hors-champ et de la combinaison des deux espaces visuel et sonore.

En novembre 1931, il fait un compte rendu détaillé du numéro spécial de *La Revue des vivants* consacré au cinéma. On y trouvait les signatures de Jean Painlevé, Joris Ivens, Erich Pommer, Georges Altman, Jean-George Auriol, entre autres¹⁷. S'appuyant sur ces autorités, il en profite pour distiller ses propres idées et préférences. Il oppose « cinéma de grande industrie » et « cinéma d'avant-garde ». « Le cinéma industriel n'apporte que le progrès technique. Le cinéma d'avant-garde y ajoute le progrès spirituel », résume-t-il, donnant acte à son tour à cette césure qui parcourt toute l'histoire du cinéma français. Deux secteurs de la production ont sa faveur. Le documentaire, d'abord, dont le beau *Zuydersee* de Joris Ivens représente la quintessence à ses yeux. « Je constate que le film documentaire est le seul moyen qui reste au cinéaste d'avant-garde de lutter contre la Grande Industrie, non pas en tant que grande industrie, mais parce que le documentaire exprime la réalité telle qu'elle est, tandis que la Grande Industrie en général (...) flatte le mauvais goût du public en s'y adaptant, voire en s'en inspirant, sans chercher chez lui de réaction ou d'activité. » Le film d'avant-garde, indépendant, est l'autre genre qu'il défend. « J'appelle cinéma d'avant-garde le cinéma qui prend l'initiative du progrès et la garde, porte-drapeau de la sincérité cinématographique. » Ici, Caminade va se trouver un peu à contre-courant de l'histoire. Les grandes années de l'avant-garde dans le cinéma français ont été les années vingt. Elle jette ses derniers feux avec *Un chien andalou*, *L'âge d'or*, *Zéro de conduite*. Il faudra attendre les années soixante pour la voir ressurgir. C'est précisément à cette époque que Pierre Caminade retrouvera un intérêt pour le cinéma.

Bien qu'il juge que le son a apporté un « plus de réalité » à l'image (pour reprendre les mots de Bazin), c'est à celle-ci que Pierre Caminade reste avant tout sensible. Le cadrage isolant des détails, la lumière, les ruptures et les chocs induits par le montage, voilà ce qu'il goûte. Ses chroniques le montrent par leur style même. Voici le début de celle consacrée au *Parfum de la dame en noir*¹⁸ : « Un flacon de parfum se brise. Tout parfum procède de magie et même de mystère. Un buste de femme s'élève lentement ; le visage est couvert d'une étoffe noire ; puis nu de monotonie ; masque antique retrouvé par Cocteau. Une voix monte, en accord avec la fantastique ambiance. » La virtualité poétique des images de L'Herbier se trouve exaltée, hypertrophiée par la référence à l'auteur d'*Orphée* et la cascade de métaphores en asyndète donne un équivalent du montage rapide. Voici encore quelques lignes de cet article évoquant la fin du film : « L'émotion est renforcée par une ombre rapide sur le visage de Mathilde ; là-haut, son fils va peut-être mourir ; soudain, un coup de feu, un rien... anéantissement ; les protagonistes du drame sont libérés ; cependant qu'effrayé, Sinclair s'enroule dans un rideau : les spectateurs sont libérés. »

Dans le texte déjà cité, *Images, paroles et sons*, Caminade et Coutouzis commencent par dissenter des relations cinéma/théâtre, un vrai pont-aux-ânes dans ces années-là. Il opposent les pièces filmées (*Marius, Jean de la Lune*) où « c'est toujours une eau semblable qui coule », et les vrais films dynamiques. « Un film doit être une avalanche de choses brutales », énoncent-ils dans une formule vigoureuse. Ce qui est replacé au centre de l'expression cinématographique est donc le cadrage comme sélection visuelle et corollairement le montage. « L'image est artistique à cause de la restriction qu'on lui fait subir. (...) L'émotion provoquée par la jonction de l'irréalité de l'image et de la réalité obligatoire du son est l'émotion purement cinématographique. » Et de proposer des exemples (fictifs), que l'on pourrait croire empruntés à un film d'Abel Gance. Comme les réalisateurs formés à la fin du muet au montage fragmentaire, ils jugent que la caméra ne doit pas essayer d'englober tout le champ de vision humain « à 180° ». « Quelle que soit la représentation cinématographique que l'on veut avoir du monde extérieur, elle ne peut être que fractionnée. (...) Cette intuition révèle un monde nouveau dans un langage encore inexprimé, primitif, dont la

Présence de Pierre Caminade

force naïve nous émeut. La révélation de cet univers nouveau est le premier stade de la création humaine : elle est comme un message défiant Dieu. » On voit pointer une philosophie matérialiste et humaniste, aux antipodes de ce que sera l'ontologie bazinienne après-guerre !

Pierre Caminade reste fidèle toute sa vie à ce choix de jeunesse. Dans un article isolé rédigé en 1946, à une époque où il ne s'occupe plus que de littérature, il revient un instant sur cet amour du muet¹⁹. Il balance entre la nécessité d'accepter le parlant pour « obéir au parti-pris aigu de modernité dont parle Baudelaire », et sa préférence pour l'image seule. Il donne d'ailleurs une explication géo-historique : le muet serait européen, le parlant américain... L'image, donc, que le muet plaçait au centre, permettait à l'« objet inanimé de naître à une vie propre doublement humanisée ». D'abord parce que sa force de présence, conférée par le gros plan, attirait l'attention sur des parts de la réalité que l'attention dispersée dans le quotidien fait négliger. Ensuite, et sans que ce soit contradictoire, « il (l'objet ainsi isolé) était le prisme de mille irrationnels possibles, révélant par quelque aspect, souvent sous forme symbolique, les désirs secrets qui ont poussé les hommes à sa fabrication et ses correspondances avec la physiologie humaine ». Le fétichisme du gros plan qui se manifeste ici rapproche Caminade d'un Jean Epstein²⁰ ou des surréalistes. Cet isolement de l'objet a une raison d'être, c'est qu'il évite la « lourdeur » de l'image. La fragmentation du montage par association (Caminade l'appelle « renchaîné ») permet de créer un univers nouveau, distinct de la réalité prosaïque. On conçoit que sa préférence aille à Eisenstein, à Ivens, à Ruttmann, au jeune Bunuel.

Néanmoins, ces choix qu'on pourrait juger élitaires et intellectuels ne lui interdisent pas d'être réceptif à un phénomène de société : le culte des stars, dont il célèbre la dimension mythologique. On le voit traiter en diptyque les portraits de Greta Garbo et de Marlene Dietrich – comme deux icônes emblématiques l'une du muet, l'autre du parlant²¹. Garbo lointaine, inaccessible, « s'incline vers nos reflets intérieurs de souffrance, car elle a beaucoup souffert », ce qui rend possible qu'elle « apparten(ne) à chacun de nous ». Il a bien vu que la star dépasse ses rôles, « elle en repousse les limites jusqu'à devenir symbole ». Symbole

de quoi ? du « désespoir » inhérent à la condition de l'homme-spectateur : « ce désespoir qui nous étreint devant notre lâcheté, qui nous arrache à notre réel lorsque nous savons qu'un souvenir n'apportera plus rien que d'impalpable (...et que) nous attendons alors une autre joie. » La star prend alors presque un statut de paradigme existentialiste. « C'est sa profonde raison de ne pas être qu'elle nous révèle dans l'espace très lent d'un sourire amer, dans le vol infini d'un geste, dans la crispation mortelle de ses doigts, dans la chevelure qui se lude de lumières, dans son regard qui se brise contre la chair des transparences. » Le style est un peu alambiqué, mais l'auteur a su être réceptif à la lenteur vitale et à l'évanescence propres à la star de *La Reine Christine*.

Marlene, elle, est caractérisée par sa « présence ». C'est un « être de chair », réel, elle a un corps qui fait bloc et qu'elle impose, ce corps qui s'est « libéré de l'irritant problème sexuel » avec franchise et pureté. Et pourtant, ajoute avec beaucoup d'intuition Caminade, Marlene dégage une inexplicable angoisse, une « déception de présage », une « désespérance de chair ». La frustration est la clé inséparable de la jouissance. Le jeune cinéophile avait vu *L'Ange bleu* à Paris six mois plus tôt et près d'un an avant de le présenter aux Amis du cinéma de Montpellier²². Il avait salué l'immoralisme de Lola-Lola dans le ton provocateur bien de l'époque : « Marlene Dietrich est le symbole éclatant d'un univers nouveau, symbole de notre époque généreuse de ses innombrables réserves émotives. Dédaigneuse de toute convention ou hypocrisie (...) (elle) est le mouvement, la marche en avant, celle qui réalise sa révolte. » Une telle formule n'aurait pas déplu à André Breton.

« Monté » à Paris à la fin de cette aventure bouillonnante du ciné-club, Pierre Caminade s'installe ensuite à La Seyne et dès lors s'occupe essentiellement de théâtre, de poésie et de peinture. Il fit pourtant un retour vers le cinéma au tournant des années soixante, car alors, un certain « cinéma de poésie²³ » lui paraissait renaître. Les premiers films de Fellini sont de ceux qui trouvaient grâce à ses yeux. Une autre circonstance le conduisit à s'y investir à nouveau, qui découle de son goût pour le documentaire. En 1960, on l'invita à être membre du jury

Présence de Pierre Caminade

du Festival international du film maritime et d'exploration, fonction qu'il occupa jusqu'en 1965. Entre-temps, il avait été de ceux qui accueillirent à l'Office municipal de la culture la projection d'un autre film maudit, tourné non loin de là : *Le rendez-vous des quais* de Paul Carpita²⁴... On ne se refait pas quand on a été un jeune rebelle²⁵.

François de LA BRETÈQUE

NOTES

1. Ce travail doit beaucoup au dossier élaboré naguère par mon étudiante Nathalie Jalloul, « Le ciné-club à Montpellier 1927-1933 », 1987.
2. Sur les débuts du ciné-club à Toulouse, voir Annie Wiedknnet, « Un ciné-club en 1933 » et la postface de Raymond Borde, *Archives*, n° 14, Institut Jean Vigo, Perpignan, 1990.
3. Christophe Gautier, *La passion du cinéma, cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, AFRHC / Ecole des Chartes, 1999, p. 63, 82, 346, 349.
4. J'ai raconté l'une de leurs séances, consacrée à *La glace à trois faces* de Jean Epstein, en mai 1929. Pierre Caminade m'a dit y avoir assisté. Mais il n'est pas l'auteur du (faux) texte attribué à Epstein publié dans *La Vie montpelliéraine et régionale* du 4 mai 1929. F. de La Bretèque, « Paul Morand et Jean Epstein, une rencontre prévisible », dans *Paul Morand écrivain*, CEL du XX^e, Université Paul-Valéry Montpellier, 1993, p. 135-145.
5. Christophe Gautier, *op. cit.*, p. 148. M. Lang publia dans le n° 21 du 23 mai 1925 « Le répertoire du cinéma à Montpellier ».
6. Cocteau accepta de donner un texte à la revue de Catel, *Cri écrit*, en 1926 : voir Pierre Caizergues, *Jean Cocteau et le Sud*, ed. Barthélémy, Avignon, 1986, p. 46-48.
7. Christophe Gautier, *op. cit.*, p. 202- 204. Gautier signale qu'il existe alors dix-huit ciné-clubs en France.
8. « La première de *L'âge d'or* à Toulouse et à Montpellier », François de la Bretèque, *Les Cahiers de la Cinémathèque* n° 30/31, 1980.
9. L'Esplanade est la promenade publique favorite des Montpelliérains.
10. Note autographe de Pierre Caminade.
11. *Le surréalisme au service de la Révolution*, n° 5, 15 mai 1933.
12. Cocteau commence à écrire sur le cinéma dans *Le Film* le 15 novembre 1919. Cf. *Une encre de lumière*, textes retrouvés et publiés par Pierre Caizergues et François de La Bretèque, Montpellier, 1989. Pour les recueils anthologiques, cf. : Jean Cocteau, *Du cinématographe*, Pierre Belfond, 1988. Alain et Odette Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Seghers, 1976. Robert Desnos, *Cinéma*, NRF 1966.

13. Note manuscrite de Pierre Caminade. Il est exact que Paramount s'installa en France aux débuts du parlant, profitant de l'impréparation de l'industrie française. (Mars 1929-juillet 1932, à Joinville). Cf. *Du muet au parlant*, Ed. Milan, Cinémathèque de Toulouse, 1988.
14. Note rédigée par Pierre Caminade à l'intention du Ciné-club Jean Vigo de Montpellier, le 19 septembre 1986.
15. *Le Petit Méridional*, 28 novembre 1931.
16. « Images, paroles et son », *Le Petit Méridional*, 23 et 26 décembre 1931.
17. « Revue d'une revue », *Le Petit Méridional*, 22 novembre 1931.
18. « Le parfum de la dame en noir », *Le Petit Méridional*, 28 novembre 1931.
19. « Une vision de cheval », Paris, *Arts et Lettres*, avril 1946.
20. Jean Epstein, *La poésie aujourd'hui*, 1920, *Bonjour cinéma*, 1921, p. 98.
21. « Marlene Dietrich et Greta Garbo », *Le Petit Méridional*, 12 décembre 1931.
22. « Le grand film de Sternberg, *L'Ange bleu* », *Le Petit Méridional*, 13 juin 1931.
23. Titre d'un article fameux de Pier Paolo Pasolini (1965) repris dans *L'Expérience hérétique*, trad. fr. Ramsay, 1976.
24. Tourné en 1955, le film de Paul Carpita fut interdit par le ministère de l'Intérieur en raison des scènes évoquant la grève des dockers marseillais contre la guerre d'Indochine.
25. Remerciements aux Archives départementales de l'Hérault.