



Camacho au violon (1985).

## CULTURE

# Jorge Camacho mort et vif

*Entretien avec Jean Terrossian et Hervé Télémaque*

**N**É À LA HAVANE EN 1934 et destiné à devenir juriste comme son père, bourgeois libéral voltairien, Camacho choisit à 18 ans de se faire peintre hors de tout enseignement académique, consacrant l'année suivante à parcourir le Mexique pour y étudier les muralistes et les civilisations précolombiennes. Par leur géométrisme, ses premières toiles conservées se ressentent de l'influence de l'œuvre et des théories du peintre et sculpteur uruguayo-catalan Joaquín Torres García (1874-1949, auteur de *La Tradición del Hombre abstractivo* [Doctrina constructivista], Montevideo, 1938) développant un langage pictographique censé prolonger celui des civilisations américaines pré-européennes, hors de toute influence occidentale.

Avec la découverte des toiles de Kandinsky et de Miró, celle des tableaux de Wifredo Lam exposés en 1955 à l'université de La Havane amena Camacho à donner volume et mouvement à ses formes encore dominées par la géométrie, et ce nouveau style combinant divers procédés lui valut sa première exposition hors de Cuba, en 1958 à Washington. Sympathisant raisonné de la révolution castriste, il se vit accorder une bourse d'études à l'étranger qui le fit arriver en 1959 à Paris où il décida assez vite de se fixer. À la fois faute d'argent et par désir d'expérimentation, il se prit à dessiner intensément, activité qu'il allait poursuivre jusqu'à ses dernières années. Rapidement exposé par un galeriste grâce à son compatriote le sculpteur Agustín Cárdenas, Camacho attira l'attention de Breton qui lui consacra une préface recueillie dans la dernière édition du *Surréalisme et la Peinture* (1965).

Comme « artiste surréaliste » (c'est Breton qui souligne), il participa aux activités collectives en France après comme avant la mort du créateur du mouvement, tout en marquant progressivement sa préférence pour des passions plus exclusives, l'ornithologie, la pratique alchimique, l'exploration de l'Espagne post-franquiste, où il allait s'établir une partie de l'année. Lecteur passionné, il chercha dans l'œuvre de Raymond Roussel, celles des hermétistes et de certains grands poètes les moyens de renouveler son langage pictural en y transposant leurs jeux verbaux. Son œuvre est largement plus connue outre-Atlantique qu'en Europe. Le nom de Camacho et celui de son épouse Margarita restent également attachés à la figure de Reinaldo Arenas (1943-1990), dont ils firent sortir clandestinement et éditer les manuscrits, visés dès 1967 par la censure cubaine, et contribuèrent à faire connaître les persécutions qui lui

## CULTURE

étaient infligées. L'affection qui a emporté l'artiste surréaliste, mort à Paris le 30 mars 2011, l'avait progressivement privé des plaisirs de la conversation, éloignant sans cesse la réalisation d'un entretien dont il avait de longue date accepté le principe. Ses amis Jean Terrossian et Hervé Télémaque, qui l'ont connu peu après son arrivée à Paris, ont bien voulu lui rendre hommage en répondant aux questions de ContreTemps.

## 1. JEAN TERROSSIAN

### **ContreTemps : Quels souvenirs gardes-tu de tes premières rencontres avec Camacho ?**

**Jean Terrossian :** Je dois avouer tout d'abord le choc que j'ai eu en découvrant les tableaux de Jorge Camacho en 1960, lors de sa toute première exposition chez Raymond Cordier, et qui me donna l'occasion de le rencontrer le lendemain. Il séduisait à la fois par son sérieux et son humour, qui l'amenait à jouer de son accent de façon plus ou moins involontaire. Lorsqu'il habitait rue de la Grande-Chaumière, Vavin, la station de métro la plus proche, il la nommait « Babine » ! Surtout, nous étions de la même génération, partageant les mêmes centres d'intérêt et les mêmes révoltes, et ce fut le départ d'une amitié d'une cinquantaine d'années, avec cette personnalité très fine et très à l'écoute avant de se livrer elle-même.

**CT :** *Après son exposition en hommage à Oscar Panizza en 1962 (« L'Immaculée Conception des papes »), sa participation à « Abattoir 1 », avec Arroyo, Bruce, Pinoncelli, Zlotykamien à la Biennale parisienne de 1963, avec cette déclaration : « Aujourd'hui plus que jamais est nécessaire la critique de la religion ainsi que la mise en accusation des organisations policières », puis la préface donnée par Breton à son exposition de 1964 inspirée de ses lectures de Sade et de Bataille, Camacho jouissait-il d'un prestige particulier auprès de ses amis surréalistes ?*

**JT :** Adoubé qu'il était par Breton, Camacho jouissait d'une considération analogue à celle de Toyen ou de Benoît. Il bénéficiait aussi de l'attrait de la nouveauté, du grand choc que procurait sa vision, ou sa voie singulière. Par exemple, lorsque j'ai pris contact avec ses tableaux, je ne pouvais les raccrocher à rien d'autre.

**CT :** *Plusieurs surréalistes, dont Camacho, ont participé au Salon de Mai organisé par Wifredo Lam et Carlos Franqui à La Havane en 1967. En laissant de côté les faux espoirs que suscitait encore*

**le régime castriste chez certains d'entre eux et les débats auxquels ils ont donné lieu parmi vous, la peinture de Camacho paraissait-elle en phase avec la révolution culturelle caribéenne dont Lam semblait alors le héraut ?**

**JT :** Il est difficile de ne pas lier le problème avec la situation politique de l'époque. Camacho connaissait Franqui, la politique de Castro présentait déjà des failles et Camacho déchantait déjà, et son reniement définitif de la politique castriste prend son origine à ce moment-là. Lors de la convention surréaliste d'octobre 1967 consacrée à la révolution cubaine, Camacho n'a pas osé dire tout ce qu'il pensait, réduit à se taire devant l'enthousiasme de Schuster et de Pierre. C'est Gaby Derkevorkian qui a osé parler des exactions contre les anarchistes, les trotskistes et les homosexuels. Auparavant, cette « *question cubaine* » avait été maintes fois débattue aux réunions du café sans aboutir pour autant à un accord général. Alain Joubert<sup>1/</sup> a parfaitement décrit dans son livre le déroulement de cet épisode.

Quant à dire si la peinture de Camacho était « *en phase* », il faudrait avoir sous les yeux le « *grand tableau collectif* »<sup>2/</sup> pour le dire. Néanmoins, durant son séjour à Cuba, il a exposé des toiles sous le titre générique de « *Monsieur K* », ce qui a causé quelques remous dans les milieux officiels. Pour en revenir au Salon de Mai qui eut lieu à La Havane, Xavier Domingo disait : « *Castro fait une manœuvre publicitaire, une OPA sur les intellectuels.* » Mais je te rappelle aussi qu'à l'été 1968, Jorge et Margarita Camacho ont été des plus actifs à soutenir leurs amis surréalistes tchécoslovaques confrontés à la répression stalinienne du Printemps de Prague, répression que n'a pas réprouvée Castro, et c'est une époque où beaucoup d'yeux ont dû se dessiller.

**CT : En 1970, Camacho, Lam et Télémaque décident d'illustrer et de publier en France l'œuvre du grand poète haïtien Magloire Saint-Aude (1912-1971), Dialogue de mes lampes. Qu'as-tu à dire de cette entreprise ?**

**JT :** Faire connaître Magloire Saint-Aude en France était une initiative nécessaire.

**CT : Bien des années après, Camacho s'est passionné pour les anciennes civilisations caraïbes des Taino ou Arawak, collectionnant les documents et même les vestiges, et il a développé un cycle de « tableaux chamaniques » après avoir visité divers sites archéologiques d'Amérique du Sud. Vois-tu d'autres traces d'influence « indienne » dans sa peinture ?**

<sup>1/</sup> Alain Joubert, *Le Mouvement des surréalistes ou le Fin Mot de l'histoire, mort d'un groupe - naissance d'un mythe*, Maurice Nadeau, 2001.

<sup>2/</sup> *Cuba colectiva*, mural réalisé en 1967 par des dizaines d'artistes sous la direction de Lam, pour le Salon de Mai.

**JT :** En dehors de celles que tu cites, je ne vois que l'influence de Tamayo, sa violence aztèque. Les tableaux « *chamaniques* » de Camacho ne se veulent pas l'expression

## CULTURE

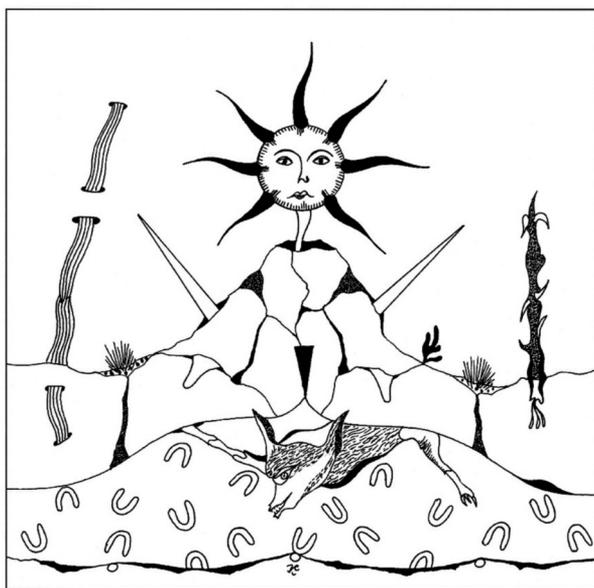
d'un chaman, mais celle d'un ressenti. Il avait été très frappé par les momies péruviennes aperçues au cours de son périple en Amérique du Sud, et il en a également tiré une série de tableaux.

**CT :** *C'est néanmoins dans le contexte européen, et particulièrement parisien, que Camacho a trouvé son style définitif, et c'est à Paris aussi qu'il s'est mis à pratiquer le dessin au trait qu'on suit jusque dans ses dernières œuvres, à l'époque même où Télémaque et toi abandonniez tous deux l'abstraction lyrique pour explorer les ressources de la « figuration fictionnelle ». Comment expliques-tu cet écart ?*

**JT :** Y a-t-il eu « écart » ou non ? Chacun a suivi sa voie. Télémaque et moi sortions de l'abstraction lyrique, la sienne était géométrique quand il était en Amérique, et il a trouvé à Paris un vocabulaire formel qu'il a développé. Il n'y a pas à expliquer ce qui nous distinguerait.

**CT :** *Vous êtes l'un et l'autre pour « le moins de style possible », en peinture, voire « pas de style du tout ». Comment appréciez-tu de ce point de vue le parcours de Camacho, à peu près sans rupture stylistique pendant près d'un demi-siècle ?*

**JT :** Lui s'est créé un vocabulaire, c'était son langage. Mais il avait déjà changé de langage à son arrivée à Paris, créant des formes ambiguës et néanmoins reconnaissables, que Breton a décrites en les mettant en parallèle avec *La Mariée* de Duchamp et son « long nuage gris, à forme de crocodile »,



et même « *bien pis que cela* ». Si Camacho a progressivement adouci ses figures, avec des formes plus alanguies, le côté tragique était toujours là.

**CT : Sur le plan pictural, si l'on peut dire que Camacho était un maître, quels ont été ses apports ? Lui trouves-tu cependant des faiblesses ?**

**JT :** « Maître », c'est un vocable qui n'avait pas cours chez les surréalistes de cette période, tout au plus usait-on du superlatif « *génial* », dont bénéficiait avant tout Toyen, qui était d'une génération antérieure. Pour Camacho, il y avait l'effet du ton nouveau, qui peut se décanter avec le temps, quand les effets de surprise deviennent lassants, même s'ils peuvent ouvrir l'œil sur le moment. Camacho dans certaines de ses périodes a frôlé l'écueil de l'illustration littérale, mais il a très vite redressé la barre grâce au recours aux équivalences, aux transcriptions graphiques, en bref, aux analogies.

**CT : Sa technique particulière de peinture mérite d'être évoquée, parce qu'elle semble en rapport avec la passion qu'il a développée dès 1968 pour l'alchimie, non seulement du point de vue théorique mais aussi pour ses opérations de laboratoire. Que peux-tu en dire ?**

**JT :** Il n'avait pas de technique particulière, il était très prudent, et il avait recueilli des conseils de Tamayo, notamment utiliser peu de couleurs. Il recourait à l'essuyage, très vieille technique, sur des toiles préparées au Case Arti, ce qui donne des fonds très absorbants, comme du buvard, d'où une peinture très mate, où il utilisait très peu de matière, comme le lui avait aussi conseillé Tamayo. Son *Homme à la guitare*, que j'avais vu dans les années 1950 au musée d'Art moderne, a ainsi une luminosité incroyable. Progressivement, Camacho a introduit de l'acrylique dans ses préparations, donnant un aspect un peu rosé et un support moins absorbant. Il faut nettement séparer son maniement des peintures et ses travaux alchimiques, contrairement à Baskine qui a voulu transposer les seconds dans le premier, même si l'on peut chercher les présages ou les stades du travail alchimique dans toute peinture, par analogie...

**CT : Les cycles que Camacho a consacrés à ses passions concomitantes ou successives (Raymond Roussel, les oiseaux, les paysages dont il a photographié des aspects fantastiques, les fleurs, le jazz, etc.) laissent toujours transparaître des éléments liés plus ou moins directement à la violence et à la mort, ce qui a pu détourner de lui un certain public. Alors que Breton parlait du « jeu dialectique qui fait s'affronter Éros et l'instinct de mort », des critiques ont suggéré une influence de Francis Bacon. Quelle est ton interprétation ?**

**JT :** Camacho aurait été flatté de ce rapprochement, mais même si Bacon était déjà très connu dans les années 1960, il n'y a pas eu d'influence picturale, y compris pour la violence, qu'il faudrait chercher du côté de Tamayo.

## CULTURE

Néanmoins Camacho portait Bacon très haut et le mettait presque au niveau de Lam. Leur technique était très différente, Bacon pratiquait l'essuyage en coup de fouet, et chez lui la violence était déjà dans le geste de peindre, c'était une violence physique qui rendait le personnage fascinant pour Camacho, autant que son intelligence, son sens de la répartie et d'un certain rôle à jouer. Chez Camacho, le geste était plus prudent, la violence était intériorisée et n'a cessé de s'adoucir, peut-être du fait de sa pratique alchimique, et de la réserve qui s'impose aux adeptes – réserve qu'on retrouve aussi parfois dans le sur-réalisme, et même dans la peinture !

**CT : Sachant combien l'art musical était suspect aux yeux de nombre de surréalistes, Breton le premier, que penses-tu de l'intérêt que Camacho lui a porté de plus en plus passionnément, jusqu'à lui consacrer certaines de ses toiles ?**

**JT :** C'est une longue histoire chez les surréalistes, chez qui le goût de la musique a été largement partagé, songe au remarquable pianiste qu'était Mesens, au compositeur Ribemont-Dessaignes, à la chanteuse et musicologue Elsie Houston, la première épouse de Péret, à Masson, Ernst et Soupault allant en cachette aux concerts ou écouter du jazz, et le problème, du coup, est resté en suspens. Mascolo m'a interrogé un jour sur le désintérêt du surréalisme à l'égard de la musique, et je l'ai renvoyé au célèbre texte de Breton *Le Silence d'or*. Camacho, dans son hommage à Billie Holliday intitulé *Blues*, évoque la vie tumultueuse et tourmentée de la chanteuse par une série de courbes et de contre-courbes qui rappellent ses inflexions vocales. Ses hommages à Satie suggèrent de possibles analogies avec les silences et les groupes de notes de ses compositions, il est difficile d'aller plus loin.

Mais Camacho n'a pas consacré beaucoup de toiles à la musique. Dans sa peinture, l'alchimie est largement plus importante. Il s'intéressait beaucoup à la musique cubaine, mais le rapprochement est difficile à appréhender, et s'il y a eu transposition d'un médium à un autre par le truchement de la sensibilité du peintre, est-ce perceptible par le regardeur ? C'est un véritable problème, bien antérieur à Kandinsky, et qu'on observe déjà dans les rapports entre les ragas musicaux et les ragamalas des peintures indiennes : s'agit-il de convention ou de symbolisme ? N'est-ce pas plutôt une symbolisation vivante qui s'est figée dans le temps en convention inerte, et cela par pure incompréhension des symboles ? Mais peut-être faut-il se référer au sonnet de Baudelaire, *Correspondances*, où « les parfums, les couleurs et les sons se répendent », et qui nous renvoie à la « synesthésie » des symbolistes. C'était aussi l'ambition des romantiques d'un « art total », à voir et à entendre comme chez Wagner. Dans la foulée, on



peut citer sur le plan alchimique l'ouvrage de Michel Maier, *L'Atalante fugitive* (1617), où image, poésie et musique se répondent et s'éclairent mutuellement. De même, le livre conçu en commun par Camacho et Alain Gruger, *Héraldique alchimique nouvelle* (1978), est une réussite exemplaire sur ce plan. Mais je doute qu'il y ait un ou même plusieurs langages universels, mutuellement intelligibles ou transposables entre eux, et je crois toujours qu'il faut aimer d'abord. Mais quel barème de qualité ? Le seul curseur pour apprécier le qualitatif, c'est sans doute le signe ascendant, mais ça peut être aussi moins le dépréciatif que le passage de l'expression au Noir pour poursuivre la quête, en tenant l'équilibre entre Bataille et Breton.

**CT : Si la peinture de Camacho n'a de clés ni dans les textes alchimiques, ni dans Sade, ni dans Bataille, ni dans Roussel, ni chez les autres poètes qu'il a lus et parfois traduits, on pourrait les chercher plutôt dans les réactions qu'elle peut déterminer chez les spectateurs. « Celui qui piège », écrivait de lui Breton. Approuves-tu cette définition ?**

**JT :** Voici une anecdote qui me concerne, le premier tableau que je lui ai acheté figurait un personnage dans un tube de cristal, mais il m'a fallu des années pour voir ce qu'il représentait d'immonde, un personnage coupé en deux dont les intestins dégoulinent, et c'est peut-être là que Camacho piège, par une violence qui n'est pas immédiatement saisissable comme chez Bacon. Mais dire d'un peintre qu'il croit montrer quelque chose et qu'il montre autre chose, même à ses propres yeux, cela relève de la banalité. Seul Jorge aurait pu préciser le ressort de sa peinture. Il n'avait peut-être pas l'idée européenne moderne de la mort à cacher, il y avait quelque chose en lui qui tenait à ses ascendances précolombiennes, d'où son cycle des danses de la mort, participant autant des fêtes mexicaines que de celles du Moyen Âge européen. Cela le rapproche de ces époques occidentales, celles de Bosch ou de Brueghel, où ces représentations étaient monnaie courante.

**CT : Qu'y a-t-il là de libérant, et quels enseignements, quels aspects actuels de l'art et du surréalisme pourraient retenir des jeunes gens découvrant aujourd'hui l'œuvre et le parcours de Camacho ?**

**JT :** Pour les aspects libérants, je ne peux que me référer au choc émotionnel que j'ai ressenti en voyant ses premiers tableaux, et c'était au moins révélateur chez le regardeur. Mais dans cette modification de la sensibilité qui s'opère à partir des toiles de Camacho, est-ce le peintre qui libère ou un écho qui se réveille chez le regardeur, telle est la question qu'appelle ta question ! Quant à son œuvre, je ne vois pas comment des jeunes gens pourraient l'approcher aujourd'hui sans s'intéresser au surréalisme dans son ensemble, comme il s'y est intéressé aussi. Ses tableaux sont inséparables de toutes les cordes qu'il avait à son arc, et de toutes les passions qui l'ont nourri.

## 2. HERVÉ TÉLÉMAQUE

**Hervé Télémaque :** Tes questions abordent plusieurs angles... Pour ce qui est des souvenirs physiques, je me souviens de sa belle apparence, quand je l'ai vu pour la première fois à la galerie Raymond Cordier, mais surtout de ses tableaux dégagant une lumière incroyable, avec une lenteur de la brosse qui développait comme une rêverie sur les monstres qu'il peignait, et qui lui venaient de Tamayo, que j'étais aussi allé voir à Mexico. Puis Camacho est venu chez moi à Strasbourg-Saint-Denis, traversant la foule des putains, accompagné de José Pierre ou peut-être de Goldfayn, mon « *imprésario* » à ce moment-là (d'une totale inefficacité !), et il a eu un mot assez décisif sur mes tableaux blancs surréalistes de l'époque, où il voyait « *une sorte d'exutoire* » où je refoulais ma vie américaine et haïtienne. Par rapport à ces tableaux, il était déjà en avance, avec ses couleurs et ses cadavres. Vincent a eu une bonne formule sur sa peinture, parlant à peu près des « *lenteurs du désir* »<sup>3/</sup>. Mais elle a aussi un aspect religieux.

Il y avait chez Camacho un formalisme surréaliste, un respect des réunions de café, un culte de Sade, qui m'ont un peu agacé, mais nous étions frères, ne l'oublie pas, tous deux expatriés et tous deux issus de la Caraïbe. Quand je l'ai fréquenté rue de la Grande Chaumière, j'ai aperçu aussi un aspect un peu religieux dans sa manière d'être avec Margarita.

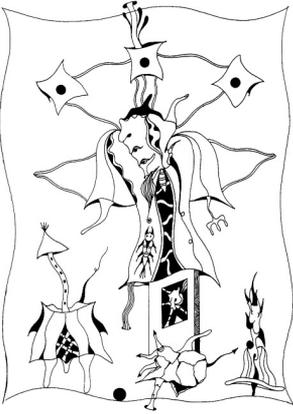
Il était beau, avec une personnalité romantique, portée au tragique, et un goût appuyé pour le pathos hispanique. Mais nous avons bénéficié ensemble à Paris d'un accueil qui était alors magnifique pour des déracinés comme nous. Songe à Breton et Joyce Mansour, son pénis rougeoyant et fumant dans la bouche, venus me rendre visite dans mon atelier, alors que j'étais très isolé !

Après une période d'éloignement, nous nous sommes retrouvés plus tard à travers la galerie Mathias Fels, mais Camacho se spécialisait déjà dans des passions étroites qui l'éloignaient du fond américain sombre que mettent en scène ses tableaux. Il ne cessait néanmoins de marquer une étrange fidélité à la lumière et à la rêverie sexuelle, où nous nous retrouvons lui et moi. La beauté est naturellement sexuelle, voilà une certitude surréaliste !

Lors du salon de 1967 à La Havane (j'étais resté à Paris aux côtés de Maël sur le point d'accoucher d'Élodie), il croyait fermement à la révolution castriste en même temps que son parrain Wifredo Lam, qui ne l'a pas influencé uniquement sur ce plan ! Dix ans plus tard, j'ai découvert en lui des aspects un peu fascinants, disons « *extrémistes* », qu'il a pu développer sous l'influence de certains amis ou à partir de l'alchimie, et qui me rebutaient, moi petit bourgeois toujours révolutionnaire, du fait aussi de mon passé. Mon départ

de New York, je l'explique toujours par la pesanteur du racisme, l'absence d'atelier, les délires de haine contre Castro, mais il y avait

<sup>3/</sup> Voir de Vincent Bounoure « Parade (pour Camacho) » (1967) et « Ascendant licorne » (1972), recueillis dans *L'Événement surréaliste*, introduction de Michel Lequenne, L'Harmattan, 2004.



aussi ce dont je n'ai guère parlé, ma cinéphilie, mon rêve de partir à La Havane avec des amis de Broadway pour y recevoir une formation militaire et cinématographique, et ce qui m'a retenu alors, en 1961, c'était Maël et le désir de venir à Paris.

Bref j'ai vu Camacho passer de l'anticapitalisme antireligieux à un giscardisme quelque peu fascisant, et je suis allé jusqu'à rendre un de ses tableaux à son galeriste de l'époque. C'est étonnant d'observer le succès du fascisme auprès des artistes, la fascination qu'il a exercée chez tant d'entre eux. Si j'avais rejoint La Havane, je serais peut-être devenu moi-même comme Ezra Pound, le fascisme aurait pu m'animer ! Mais c'est Giscard qui alors animait Camacho, après les filles, puis quand il a vieilli, les oiseaux, les papillons...

Sa carrière de peintre a été très soutenue par ses proches, car il n'avait plus de vitrine autre que surréaliste, et ce sont des gens riches qui l'ont aidé, en Amérique du Sud comme en Belgique. C'est ce qui lui a permis de constituer des collections d'objets souvent coûteux, comme les antiquités taïno qu'il s'est mis à connaître très bien.

En 1970, ni l'un ni l'autre n'avions les moyens de faire un livre, et l'édition que nous avons illustrée ensemble de Magloire Saint-Aude n'aurait pu se faire sans Jacques Veillet, poète raté devenu directeur de la fondation Electra, bourgeois de la banque, aristocrate bourgeois de Lyon. Mais c'est resté une publication réservée à l'intimité, en accord avec la poésie mallarméenne de Magloire Saint-Aude et sa lumière dure, ou la peinture nocturne de Camacho.

Il y avait une grande correction entre nous, du fait de nos communes origines caraïbes, mais il était plus curieux que moi, et moins concentré que moi sur sa peinture, marquant une distance ou une négligence qui me choquaient.

Sur le plan technique, il y a d'un côté ce qu'il tenait de Tamayo qui partait de fonds sombres lui permettant de peindre des objets d'un rose tout mexicain, et ce qu'il tenait de Lam, ce prodige d'avarice, mais qui donnait à sa lumière la chaleur la plus extrême, celle qu'on éprouve dans les champs de canne à sucre. Sa peinture ne plaisait pas beaucoup.

On est obligé de parler de son échec à l'intérieur de la révolution castriste, déception sincère qui l'a fait devenir opposant.

Sa passion pour la musique populaire cubaine faisait que pendant longtemps il n'a écouté que cela. À défaut de maîtresse attirée qu'il n'a jamais eue à ma connaissance, je veux dire en chair et en os, il a « entretenu » des constantes, sa déception révolutionnaire, sa quête d'une identité, qui l'amenaient à la fin à s'habiller en bourgeois sévillan ou en aristocrate, ou encore à

## CULTURE

multiplier les achats, y compris immobiliers. Le grand bonheur de sa vie aura été de se trouver une identité. Tu sais qu'il a un petit musée à Huelva ? Il a préparé son départ, laissant ce qu'il fallait à Margarita, et on pourrait dire qu'il a accumulé les richesses au mépris de son travail. Il savait d'ailleurs qu'il n'était pas dans le champ de la modernité, et il le savait notamment par son horrible copain José Luis Cuevas.

Mais récemment Margarita m'a stupéfait en me montrant une vingtaine d'études préparatoires d'une précision invraisemblable, révélant une vraie pensée plastique derrière la désinvolture affichée de Camacho à l'égard de la peinture, et surtout de la sienne. Il y en aurait en tout 150 à 200 selon elle, il ne faudrait pas qu'elle les disperse ! En connaissait-elle l'existence auparavant ? Plus ou moins, dit-elle.

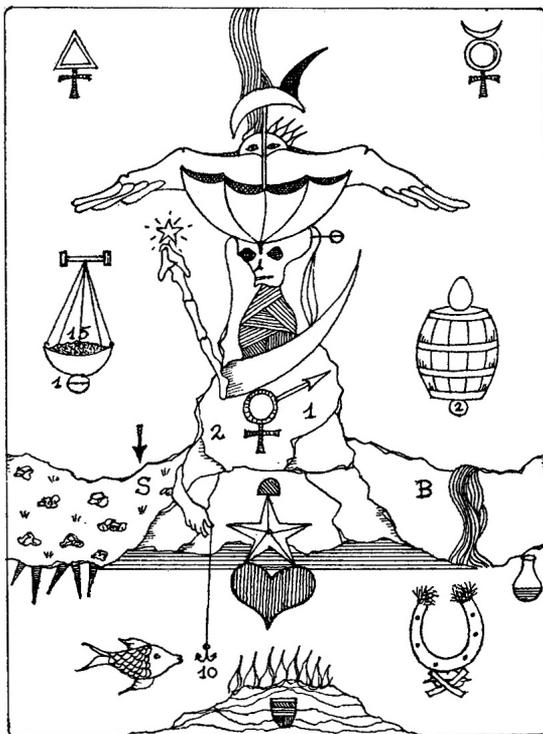
Faut-il voir dans ces études une attitude de mimétisme à l'égard de Duchamp, ou la marque d'un orgueil colossal ? Jorge était certainement d'un orgueil colossal, sauf à l'égard des membres de la fraternité surréaliste, où il pratiquait le culte de l'amitié.

Ce qui caractérise la sensibilité permanente de Camacho, c'est la couleur nocturne, la précision du dessin, l'extrémisme politique, mais aussi son goût pour Sade et la vilaine littérature, la morbidity des êtres et des tableaux, l'omniprésence des cadavres.

Pour le « côté joli », il a fait des essais de coloration, de petites tentatives modestes mais guère de grands tableaux, à l'exception de sa reprise du *D'ou venons-nous...* de Gauguin.

Camacho était un grand lucide sachant dès 1970 qu'il n'occuperait pas la scène internationale, et qu'il resterait dans la petite marmite surréaliste. Il décrit un monde effroyable, tout est moribond, on n'y voit pas la moindre forme féminine belle, peut-être pourrait-on parler d'un fond sadique anal qui tend à s'exprimer là.

Sa période de Séville est plus heureuse, témoignant d'un monde hispanique qu'il aime, avec ses couleurs, ses chevaux, etc., et où il retrouve son deuxième pays, et un orgueil qui n'a pas l'hystérie de celui d'Arroyo. On pourrait dire



PARADIGME DU GRAND ŒUVRE.

de Camacho que c'est un violent qui domine entièrement sa violence, sauf dans la rêverie érotique. Mais on n'y voit pas une seule forme amoureuse.

Du point de vue technique, il ne préparait pas ses tableaux avec de la colle, tout comme Lam, et il préférait comme lui le papier. Tamayo a été son autre grand maître, avec sa lumière étrange, savoureuse, que d'autres ont essayé de s'approprier, comme Matta, et qui évoque la terre rougeâtre, douceuse...

Camacho n'a jamais cherché à avoir d'influence, sur ceux de sa génération ou sur de plus jeunes, il a marqué sa grande fidélité envers le surréalisme. Il avait perdu une famille, la cubaine, il en a finalement trouvé une dernière, l'Andalousie, et dans l'intervalle il y eut le surréalisme.

Son peintre préféré parmi les surréalistes, cela m'a étonné, c'était Miró, un abstrait pourtant, il aurait voulu être comme lui, mais il a renoncé. L'Andalousie, ce sont les premiers paysages qu'il ait peints. Il était en quête d'un langage personnel. Duchamp n'était pas fait pour lui, mais les dessins que j'ai découverts récemment procèdent du même esprit d'ingénieur sadique, avec des pulsions de mort très fortes mais dominées, et révèlent un individualiste dominateur prenant ses distances avec les coquetteries de ce monde, ce qui peut expliquer les collections qu'il accumulait à la façon de Picasso qui ne jetait rien et qui gardait jusqu'à ses tickets de métro. Il marquait beaucoup de complaisance avec ses acheteurs. Il était devenu très européen, grand lecteur, et détestant le Nouveau Monde. Sa dernière passion fut Google ! Il avait toujours besoin de quelque chose qui l'entraînait, il n'avait pas d'enfant, il s'inventait des passions. On pourrait aussi le caractériser comme un dessinateur camouflé par la couleur. Il a travaillé à l'intérieur d'une culture, cherché à faire parler un langage préexistant, à la façon d'un avocat qui applique les codes, sans chercher à inventer. Il a admiré Matta, admiré Lam en tant qu'homme en colère contre les dieux, admiré le Miró décoratif, mais il en a tiré une sacrée synthèse, et on peut parler chez lui de bonheur de la synthèse.

*Propos recueillis par Gilles Bounoure*

*Gilles Bounoure est membre du comité de rédaction de ContreTemps*