

JORGE CAMACHO
Le feu secret
présenté par René Alleau



Jorge Camacho, *L'Acte en or*, 1968
huile sur toile, 162 x 130 cm

Hypnos et Thanatos ou le Philosophe dans le paysage¹

Aux yeux de ses admirateurs, l'œuvre de Jorge Camacho, telle que la décrit le premier d'entre eux, André Breton, avec « sa gamme illimitée de tons sourds, déployant les fastes de ce qui pourrait être au crépuscule ce que l'aurore boréale est à notre matin² », compte déjà parmi les phosphorescences les plus durables de la peinture contemporaine.

Dans la lumière lointaine qu'elle nous transmet, s'enivre et monte encore le « papillon d'obsidienne » de l'art aztèque jusqu'au « treizième ciel », aux portes de la demeure interdite du « Seigneur et de la Dame de la Dualité suprême », *Ometecuhlti* et *Omeciuatl*, « là où l'air est très froid, délicat et glacé »³. L'un et l'autre règnent sur tous les univers, mais ne les gouvernent pas. Cette servitude est abandonnée dédaigneusement aux dieux, leur destin ayant été fixé une fois pour toutes.

Leur troupe confuse, encore jeune et vigoureuse, s'est assemblée dans les ténèbres, à Teotihuacán. Là, le plus fou d'entre eux, un nabot lépreux, couvert d'ulcères, s'est dévoué pour créer le monde en se jetant dans un immense brasier d'où il a surgi, changé en étoile, malheureusement immobile. Et, comme il lui fallait du sang pour se mouvoir, tous les dieux se sacrifièrent à leur tour. Ainsi le soleil, tirant sa vie de leur mort, commença son cycle dans le ciel.

Pour que la lumière poursuive sa route sans obstacle, afin qu'au crépuscule, les monstres qui attendent au fond de l'Occident l'heure fatale, ne se ruent pas à l'assaut des derniers vivants, comment les hommes refuseraient-ils d'imiter et de répéter sans cesse le sacrifice exemplaire des dieux créateurs? Le soleil à la soif dévorante attend « l'eau précieuse », *chalchiuatl*, c'est-à-dire le sang humain. Quand le prêtre, au sommet de la pyramide, élève les mains vers lui et dépose lentement dans la « Calebasse de l'Aigle » le cœur sanglant qu'il vient d'arracher à une noble et pure victime, le plus souvent volontaire, le cataclysme cosmique effroyable qui menace à chaque instant le monde et l'homme, vient encore une fois d'être heureusement différé. Rien ne peut donc naître ni durer si ce n'est de la mort et du sang des dieux et des hommes. La transmutation lumineuse qu'implique tout sacrifice représentait dans la religion aztèque un devoir sacré, un impératif moral, qu'exigeaient l'ordre de l'univers et le bien des sociétés.

Jorge Camacho n'en est plus là, qu'on se rassure! Dominant « les monstres du crépuscule », les *Tzitzimime*, et le grouillement des superstitions

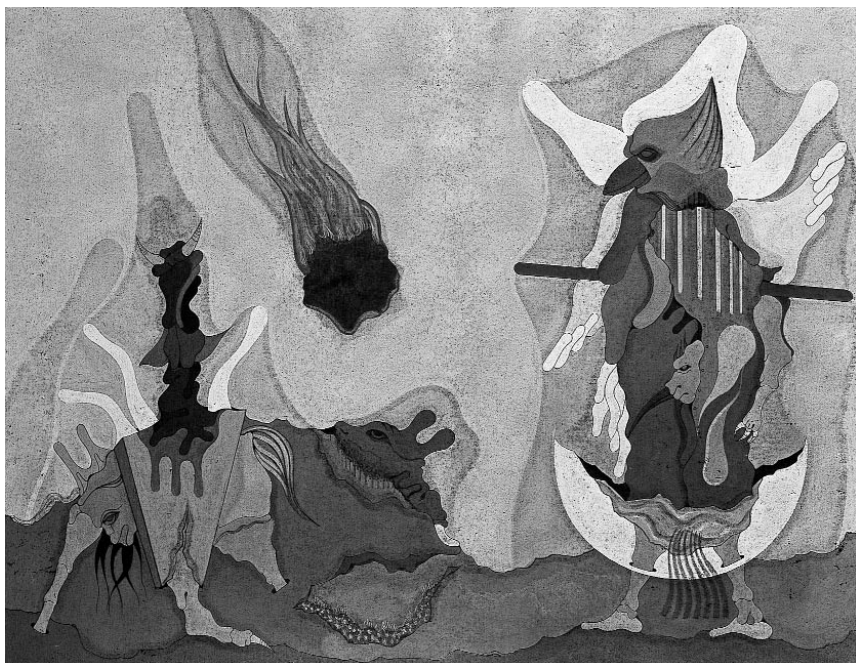
1. Ce texte de René Alleau, qui préfaçait le catalogue de son exposition « La Danse de la Mort » à la Galerie de Seine (Paris) en 1976, a été choisi pour nous par Jorge Camacho, comme propre à définir l'ampleur de sa quête.

2. André Breton, « Brousse au-devant de Camacho » (1964), repris dans *Le Surréalisme et la Peinture*, nouvelle éd. revue et corr., 1928-1965, Gallimard, « Folio / essais, 2002, p. 517 et suivantes.

3. Diego Munoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, publicada y anotada por Alfredo Chavero, p. 155.



Jorge Camacho, *Bird of Paradise*, 1980
huile sur toile, 162 x 130 cm



Jorge Camacho, *L'Oiseleur*, 1977
huile sur toile, 114 x 146 cm

archaïques dans la jungle de notre inconscient, Camacho dessèche de fond en comble l'immonde marécage des hantises funèbres. Quand cède soudain, aux limites de l'explorable, aux frontières indécises de la terreur et du rire, le tangible appui du pied devant le gouffre, Camacho, d'un bond, se retourne et nous invite à danser avec la Mort, parmi les buissons sans fin du chemin des écoliers:

« Voici, semble-t-il nous dire, Monsieur, votre identité dernière; Madame, votre ultime portrait; et mon squelette avec les vôtres! Dans cette thanatométrie précise et définitive, ne pouvons-nous tous nous reconnaître, l'instant de jouer à la main chaude, entre deux tartines? Il se fait tard: mieux vaut rentrer à la maison en rêvant, tous ensemble, sans attendre que la nuit vienne. Confondus comme nous le serons, pourquoi ne pas nous fondre l'un à l'autre, tant que nous sommes? »

Le « papillon d'obsidienne » vient de casser enfin les vitres du « Palais fermé du Roi ».

*

Quand j'ai vu, pour la première fois, les tableaux de Jorge Camacho sur ce thème de « la danse de la Mort », ce n'est pas l'imagerie macabre du XV^e siècle qu'évoqua ma mémoire, mais aussitôt, et comme spontanément, l'admirable gravure de Giulio Campagnola (1482-1515): *Le Philosophe hermétique dans le paysage*, 1509.

Le critique allemand Gustav Friedrich Hartlaub, l'un des mieux informés des relations étroites de la peinture et de la gravure de la Renaissance avec l'alchimie et la « Haute Science » hermétique, ne nous apprend pourtant presque rien sur la signification ésotérique et initiatique de ce chef-d'œuvre⁴. Il se borne à le rapprocher du célèbre tableau *Les Trois Philosophes* de Giorgione⁵ dont Campagnola aurait gravé sur cuivre des « motifs picturaux ».

J'avoue comprendre fort mal l'approche des œuvres d'art de ce genre par la critique contemporaine. Et je voudrais profiter de l'occasion que me donne Jorge Camacho pour m'en expliquer franchement, comme je n'ai pas eu encore le temps de le faire, car ce que je dirai au sujet des sources alchimiques de certaines œuvres picturales s'applique aussi à celles de Camacho.

Constatons, d'abord, des faits assez évidents. Après un siècle de mutisme total des ténors universitaires « positivistes » à propos des rapports entre l'ésotérisme hermétique et l'art de la Renaissance, les travaux érudits d'Albert-Marie Schmidt, de Paul Arnold, de François Secret, en France, de Van Lennep, en Belgique, ont montré de façon irréfutable, historiquement et

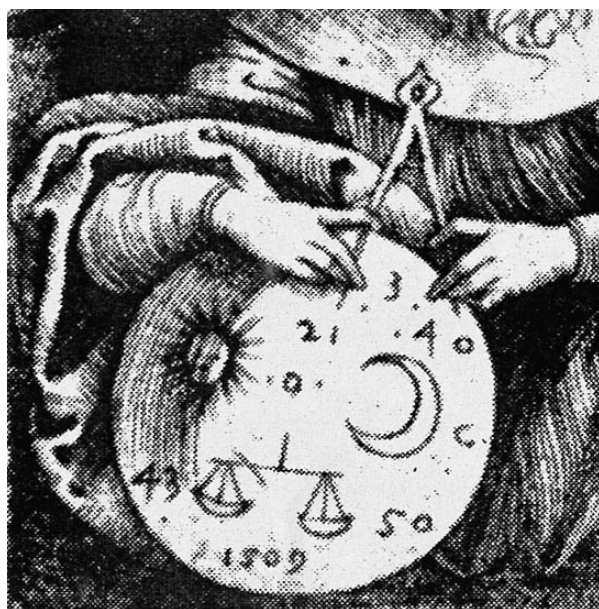
4. Gustav Friedrich Hartlaub, *Der Stein der Weisen, Wesen und Bildwelt der Alchemie*, München, Prestel Verlag, 1959, p. 18.

5. Staatsgalerie de Vienne.

philosophiquement, le rôle capital de la « Haute Science » dans la poésie, la gravure et la peinture de cette époque.

Cependant, malgré ces progrès incontestables de la critique contemporaine, cette restitution de la vérité n'atteint pas, me semble-t-il, notamment dans le domaine de la gravure et de la peinture, au degré de précision que l'on pourrait légitimement en attendre. Il s'agit, en somme, de *lire* une œuvre et de savoir en déchiffrer⁶ exactement ce que j'ai nommé les *synthèmes* et les *emblèmes*. Ou, en d'autres termes, il faut en découvrir les clefs. Celles-ci ne sont pas des produits de l'imagination du critique moderne: elles sont données par *l'œuvre elle-même* et quand elles ne le sont pas, il est inutile de les chercher, sous peine de tomber dans le délire d'interprétation.

Prenons donc l'exemple de la gravure de Giulio Campagnola et admettons ou bien qu'il en soit l'auteur, ou bien qu'elle soit née de l'inspiration de Giorgione, ce qui ne change rien à son déchiffrement.



Giulio Campagnola,
Le Philosophe hermétique dans le paysage, 1509

Observons d'abord que son titre est supposé. En réalité, personne ne sait ce qu'elle représente vraiment. Et le problème qu'il s'agit de résoudre est justement celui *de son sujet*.

6. Cf. mon ouvrage *La Science des symboles*, Éditions Payot, 1976.

Regardons-la très simplement: nos données objectives se réduisent à ce que montre le personnage du vieillard: un cercle dont je reproduis ci-après les «synthèmes» et les «emblèmes».

Ajoutons à ces nombres et à ces signes le fait que les pointes du compas désignent le 1 à gauche, le 0 à droite, tandis que le médius gauche et le droit indiquent les deux points du triangle punctiforme qui se trouve sous le 3. Nous aurons rassemblé tous les éléments du déchiffrement en question en observant à droite de la lune un très petit signe, en croissant inverse de la disposition des cornes lunaires.

Ce «synthème» qui, à première vue, n'évoque rien de connu emblématiquement, comme les nombres et les autres signes, n'a pas été placé là par hasard. Il indique *le sens de rotation de la «lecture»*, de la droite du personnage à sa gauche. On obtient ainsi, à partir de la pointe *droite* du compas, la suite 1, 2, 3, 4, 0, et, comme le compas réunit le 1 au 0, il forme le nombre 10. Telle est, en effet, la somme des nombres $1 + 2 + 3 + 4 = 10$, c'est-à-dire *la première tétractys pythagoricienne*, signe de reconnaissance des initiés aux mystères de l'«Art Royal».

Poursuivons notre «lecture». La balance évoque la notion de deux «plateaux» et d'un «fléau» central. Le compas ouvert montre en son centre le nombre 3. Dans ces conditions, un équilibre est évoqué entre les nombres qui se trouvent de part et d'autre du 3, c'est-à-dire $21 + 0 + 43$, à droite, $40 + 50$, à gauche, c'est-à-dire entre leurs sommes, 64 et 90. Cet équilibre est leur différence: $90 - 64 = 26$, c'est-à-dire *la seconde tétractys pythagoricienne*, somme de $5 + 6 + 7 + 8 = 26$.

Additionnons la première *tétractys* à la seconde: $10 + 26 = 36$. Si nous revenons au nombre central 3, il est assez clair, me semble-t-il, que l'auteur de la gravure désire attirer notre attention sur *le nombre triangulaire de 36*, obtenu en disposant en abaque⁷ la suite des nombres entiers jusqu'à 36. Or ce nombre est exactement 666: tel est le sujet de la gravure, c'est-à-dire ce passage célèbre de l'Apocalypse de saint Jean (XIII, 18):

Et il lui fut donné d'animer l'image de la Bête, afin que l'image de la Bête parlât, et qu'elle fit que tous ceux qui n'adoreraient pas l'image de la Bête fussent tués. Et elle fit que tous, petits et grands, riches et pauvres, libres et esclaves, reçussent une marque sur leur main droite ou sur leur front, et que personne ne pût acheter ni vendre, sans avoir la marque de la Bête, son nom ou le nombre de son nom. C'est ici la Sagesse. Que celui qui a de l'intelligence calcule le nombre de la Bête. Car c'est un nombre d'homme, et son nombre est six cent soixante-six.

*

7. C'est-à-dire:

0	= 1
0 0	= 2
0 0 0	= 3
0 0 0 0	= 4 etc.

Ou, si l'on préfère, la somme des 36 premiers nombres disposés en triangle.

Voici, en quelque sorte, le premier « bain révélateur » dans lequel, grâce aux clefs de lecture données par l'œuvre elle-même, on voit apparaître peu à peu ce qui est caché aux profanes et révélé aux initiés dans toute gravure ou peinture inspirée authentiquement par une tradition ésotérique. Il est clair que l'auteur « parle en chiffres », c'est-à-dire cryptographiquement, afin de ne pas être entendu ni compris par ceux qui ne connaissent pas le code qu'il utilise. À l'époque de Campagnola et de Giorgione, l'Inquisition allumait des bûchers dans toute l'Europe et les procès d'hérésie et de sorcellerie ont été plus nombreux alors qu'à la pire période médiévale. Cette répression sanglante, cette terreur organisée, étaient voulues et appliquées par « l'Église de Pierre ».

C'était, en effet, à « l'Église de Jean » et non pas à « l'Église de Pierre » que se rattachait la filiation pythagoricienne de l'auteur de cette gravure, à « l'Église intérieure » de cette « pré-maçonnerie » mystérieuse à laquelle appartenaient la plupart des philosophes, des artistes et des savants de l'Europe à cette époque. Ses liens avec la Réforme sont assez évidents. On retrouvera d'ailleurs, dans l'histoire de la gravure au XVI^e siècle, ce même thème de « la Bête » de l'Apocalypse appliquée directement au Pape dans les images diffusées par les colporteurs luthériens.

Toutefois, si l'allusion polémique est assez transparente dans l'œuvre de Campagnola, il s'en faut de beaucoup qu'elle s'y réduise. Une approche plus profonde, d'autres « bains révélateurs » sont nécessaires afin de voir se préciser dans toutes leurs perspectives la pensée de l'artiste et la science de l'initié. Je n'en donnerai qu'un exemple: la seconde *tétractys* pythagoricienne correspond à 26, ou au nombre de la différence entre les deux « plateaux », 90 et 64. En quelque sorte, il équivaut au « fléau » de la balance emblématique, bien qu'il ne soit pas directement manifesté. Or 26 est le nombre sacré par excellence des kabbalistes car il répond à la valeur numérique du nom même de Dieu: *Iod, Hé, Vav, Hé*, soit $10 + 5 + 6 + 5 = 26$. Un peu de réflexion suffit à découvrir que celui qui tient le compas dont les pointes désignent le 1 et le 0, est aussi Celui qui, seul, peut concilier l'Unité, le Tout et le Rien, ces trois « points métaphysiques », au centre de son propre cœur, comme l'indique clairement d'ailleurs la forme « renversée » du sommet du compas par rapport au « ternaire » des trois points de l'univers manifesté. La « révélation » qu'évoque la gravure, en grec *Apokalupsis*, s'exprime emblématiquement par les lignes ondoyantes étranges du « drapé » du sol qui, soulevé au niveau de la « Bête » et de la Mort, les « dévoile ».

*

Comme toutes les œuvres authentiquement « traditionnelles », c'est-à-dire non pas « classiques », mais reliées à une tradition ésotérique et initiatique véritable, celle de Giulio Campagnola ne se réduit pas à un seul sens et ne se limite pas même à plusieurs sens déterminés. Sa signification est

inépuisable, comme celle de l'univers lui-même, ce qui, cependant, n'implique pas que l'on puisse dire à son sujet n'importe quoi. De même, bien que la symbolique du Grand-Cœuvre puisse recevoir une extension illimitée, sa cohérence interne n'en est pas moins si précise et si rigoureuse qu'elle n'est livrée ni à l'arbitraire ni à la fantaisie de ses interprètes, car sa base expérimentale positive permet de découvrir aussitôt leurs erreurs.

J'indiquerai brièvement que Jorge Camacho, dans cette « danse de la Mort », a suivi fidèlement cette règle traditionnelle qui veut que le philosophe s'attache à montrer les multiples aspects d'un seul point de la « Haute Science » plutôt qu'à prétendre en commenter l'ensemble des Arcanes. Il s'agit ici, essentiellement, du *Caput mortuum* dans la pratique opératoire, d'où l'importance emblématique du « crâne » dans tous ces tableaux et ses rapports avec les variations de l'équilibre des couleurs.

On sait que la « dissolution », assimilée à la Mort par les traités alchimiques, est la clef de toutes les opérations de l'Œuvre et que, sans elle, aucune transformation n'est possible.

C'est à partir de ce processus inconnu des chimistes et des physiciens modernes, que l'alchimie, en tant que science expérimentale positive, commence véritablement. Les maîtres de l'« Art d'Hermès » n'ont cessé de l'enseigner à leurs disciples: la « dissolution » ou la Mort est le point central des mystères du Grand-Cœuvre. N'est-ce pas aussi celui qui s'impose par son évidence à la pensée du philosophe?

À la différence de la vie qui exige un grand nombre de conditions complexes pour apparaître, l'empire de la Mort n'a pas de bornes. La plus gigantesque des galaxies naît et meurt, comme toute étoile, comme tout système organisé, biologique ou physique, dans l'immensité. S'il est une loi universelle et constante, c'est bien celle-là. La lumière elle-même, on le sait depuis peu de temps, « se fatigue », car sa vitesse semble varier dans certaines conditions spatiales. Seule, la Mort est infatigable. Car elle est la source de toutes les énergies du Cosmos, la « Fontaine de Jouvence » où plongent et se régénèrent rythmiquement tous les êtres et toutes les formes de l'univers, la clef et la condition fondamentale de leur évolution. Aussi, loin d'inspirer à l'initié une répulsion animale instinctive, la Mort lui apparaîtrait-elle comme nécessaire à l'harmonie mystérieuse des cycles qui s'enchaînent et se répondent sans fin dans l'espace et dans le temps. Sans cet intervalle essentiel à tout mouvement, l'immuable continuité des êtres et des choses les fixerait à jamais dans le plus désespérant des enfers imaginables.

Plaignons donc les Immortels! L'Élixir que nous cherchons, s'il prolongeait indéfiniment notre misérable vie terrestre, serait le pire des venins jamais inventés par l'homme. Le but de l'alchimie est plus haut que celui de la transmutation des métaux en or ou du rajeunissement des vieillards. C'est la connaissance des lois de la Mort et de la Résurrection, dans tous les mondes, matériels et spirituels, terrestres et célestes. Comment ne pas comprendre qu'il s'agit ici des Mystères par excellence, et par conséquent, com-



Jorge Camacho, *Le Caprice de la mère*, 1981
huile sur toile 120 x 120 cm



Jorge Camacho, *La Huaca grande*, 1987
huile sur toile, 150 x 150 cm

ment ne pas admettre la discipline initiatique du secret qui, en tout temps, en tout lieu, interdit absolument de jeter ces perles aux profanes?

On ne pardonne pas aux alchimistes leur silence. N'aurait-il pas mieux valu, pour les progrès réels de l'humanité, que, dans bien des cas, nos physiciens et nos chimistes eussent imité cette prudence et cette réserve? Après avoir longtemps condamné le principe de la hiérarchie du savoir, on y reviendra tôt ou tard car la nécessité l'imposera. Déjà, dans le domaine biologique, on voit la nécessité, de plus en plus urgente, d'une discipline collective, librement acceptée par tous les chercheurs. C'est ce qu'ont toujours compris les véritables Adeptes de l'« Art d'Hermès ».

Cependant, la transmission du savoir dispose, grâce aux ressources de la langue des symboles, d'un moyen didactique parfaitement approprié à un enseignement qui se propose d'instruire sans divulguer inconsidérément. Les techniques traditionnelles de l'image symbolique, du langage emblématique et allégorique, des signes synthématiques, admirablement connues et pratiquées par tous les artistes du Moyen Âge et de la Renaissance, devraient nous inciter à d'utiles recherches de méthodes analogues, adaptées aux conditions nouvelles de notre « civilisation de l'Image ».

C'est par là que l'on peut considérer aussi la présente exposition des œuvres de Jorge Camacho comme un exemple d'une synthèse remarquable entre l'inspiration traditionnelle et l'expression originale de la modernité. J'ai toujours défendu, contre les tenants attardés du conservatisme le plus suspect, que la tradition n'a de sens que si elle est constamment réinventée en fonction des besoins toujours nouveaux de l'esprit humain.

*

L'être ne signifie⁸ que par le *faire être* de chaque instant. Toute ontologie qui l'ignore nous asservit à une « idée » abstraite de l'être et nous égare. Je lui oppose la vie sans cesse ressuscitée du « faire être », c'est-à-dire du Verbe perpétuellement « re-créditeur », du Verbe *Poétique* par excellence, essentiellement opératif et concret, dont ne cessent de nous éloigner les abstractions idéologiques de la « fausse conscience » contemporaine. Cette « Bête » nouvelle, ou plutôt ce nouveau visage de la « Bête », comme l'a fait la tyrannie ancienne de l'Église, nous grise de mots creux, de menaces et de promesses mensongères, afin de mieux nous donner le change sur des réalités prochaines grâce à des illusions lointaines.

Car la « Bête » n'est pas la Mort, comme nous le montre clairement la gravure de Campagnola. Bien au contraire, elle s'engraisse des cadavres des hommes, de repas plantureux qui ne lui coûtent rien et dont restent seulement un crâne et des ossements. Mais d'où vient son pouvoir infernal?

8. L'être « donné » ou « tel quel » n'a pas de sens « en soi ». Il est l'obscurité même, le chaos. Seul, ce que l'on fait être a un sens: celui de sa propre opération. *Je ne suis pas: je me fais être à tout moment.*



Jorge Camacho, *Le Vol turbulent (Hommage à Michaux)*, 1980
huile sur toile, 146 x 89 cm

Son vrai nom est Hypnos. Non pas le sommeil de nos nuits, ce dernier de nos refuges contre les cauchemars quotidiens de nos veilles, mais le sommeil de nos jours, le sommeil de nos esprits enchaînés par les mirages collectifs. Ne confondons pas *Hypnos* avec *Thanatos* et souvenons-nous de l'énigmatique sentence d'Héraclite, transmise par Clément d'Alexandrie: «*Thanatos* est tout ce que nous voyons en nous réveillant et tout ce que nous voyons en dormant est *Hypnos*.»

À propos des «endormis», c'est-à-dire de «la foule ignorante et stupide», Clémence Ramnoux, la meilleure interprète contemporaine de la philosophie d'Héraclite⁹, nous dit, dans son commentaire de cette sentence, que, «même avec les yeux et les oreilles grand ouverts», les «endormis» ne voient rien et n'entendent rien car, «ils sont dénués du sens du Logos», du Verbe créateur et de la haute raison des êtres et des choses.

Le lourd sommeil contemporain, l'un des plus accablants de l'Histoire, a été produit par l'oubli de notre essentielle dignité et par notre chute vertigineuse dans le seul monde hypnotique de la «Bête», de la bêtise et de la bestialité, de l'abrutissement des masses et de la violence, de la fascination de la richesse et du pouvoir. Que cette «danse de la Mort», magiquement évoquée par Jorge Camacho, nous réveille enfin! Pussions-nous entendre encore les paroles du *Bardo Thödol*, le «Livre des Morts» tibétain:

Ô Fils de noble famille, les apparitions terrifiantes, les formes épouvantables que tu vois, sont, elles aussi, des images de ta pensée; reconnais donc la Lumière elle-même comme clarté de ta propre pensée! En reconnaissant cela, on devient consubstantiel au Bouddha: ceci n'est pas douteux et, en un seul instant, on peut devenir Bouddha parfait. Aussi, Fils de noble famille, souviens-toi des enseignements, souviens-toi! Ces pouvoirs divers d'illusion et de changements de formes, ne les désire pas, ne les désire pas! Ô Fils de noble famille, souviens-toi des enseignements, souviens-toi!

René Alleau, 1976

9. Cf. Clémence Ramnoux, *La Nuit et les Enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Flammarion, 1959, p. 57.



Jorge Camacho, *Le Désert (Hommage à Torgia)*, 1982
huile sur toile, 130 x 195 cm

Repères biographiques

Jorge Camacho est né à La Havane (Cuba) en 1934. En 1952, il abandonne ses études de droit pour se consacrer à la peinture. Entre 1953 et 1956, il voyage au Mexique; il y rencontre le peintre José Luis Cuevas avec lequel il entreprend un long périple au Yucatán, aux sources de la culture Maya.

Il arrive en 1959 à Paris où il retrouve son ami le sculpteur cubain Agustín Cardenas chez lequel il fait la connaissance de sa future femme, Margarita. Deux ans plus tard, il rencontre André Breton qui l'invite à prendre part aux activités du mouvement surréaliste. Avec la collaboration de Breton et du mouvement surréaliste, il présente en 1962 « Hommage à Oscar Panizza », exposition personnelle à la galerie Raymond Cordier (Paris). En 1964, avec « Brousse au-devant de Camacho », André Breton préface le catalogue de son exposition à la galerie Mathias Fels (Paris). L'année suivante, Jorge Camacho participe à « L'Écart absolu », la XI^e Exposition internationale du surréalisme, à la galerie de L'Œil à Paris. Puis, en 1967, la galerie Mathias Fels accueille « HARR (Hommage à Raymond Roussel) », une nouvelle exposition personnelle présentée par José Pierre. Invité la même année au Salon de Mai de La Havane, organisé par Wifredo Lam et Carlos Franqui, Camacho se lie d'amitié avec l'écrivain Reinaldo Arenas et parvient à exporter clandestinement ses manuscrits pour les faire publier en France. À partir de cette date, il rompt définitivement avec le régime castriste dont il dénonce publiquement le caractère dictatorial et policier.

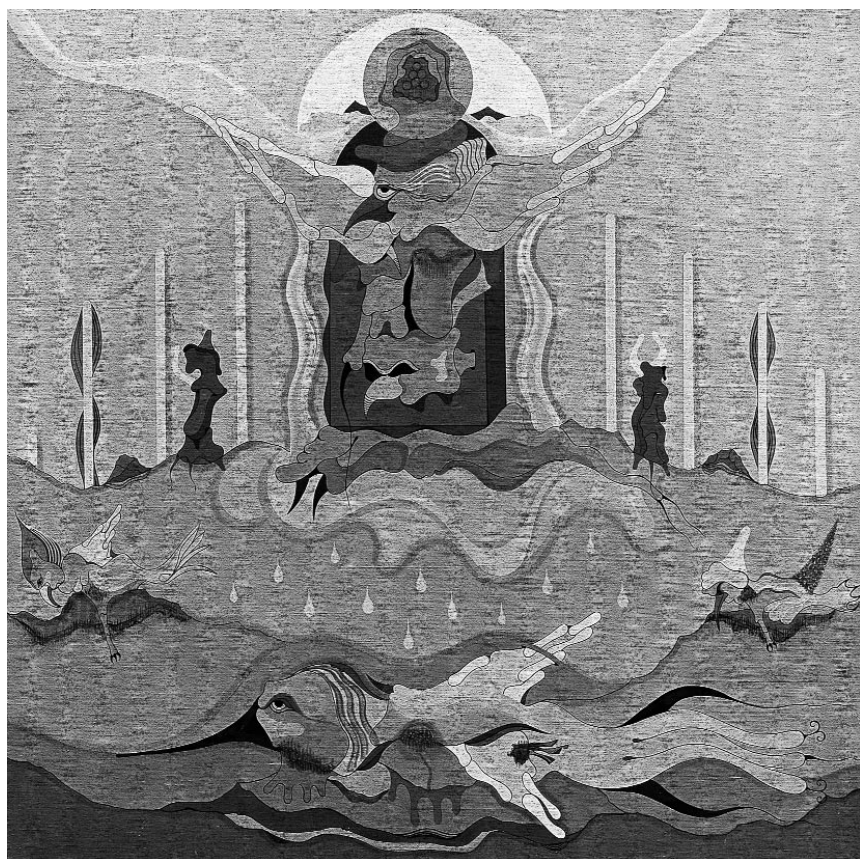
À partir de 1968, son intérêt pour l'hermétisme l'amène à collaborer avec Eugène Canseliet, Bernard Roger et René Alleau. Dix ans plus tard, avec la collaboration d'Eugène Canseliet et d'Alain Gruger, il publiera un traité hermétique, Héraldique alchimique nouvelle (Paris, Éd. du Soleil Noir), puis Le Hibou philosophe (Bruxelles, La Pierre d'Alun, 1991), un recueil d'emblèmes du XVIII^e siècle commentés, et une étude, Le Mythe d'Isis et d'Osiris et sa relation avec le symbolisme hermétique (Paris, La Table d'Émeraude, 1995), préfacée par Bernard Roger.

Camacho se découvre par ailleurs « ornithologue passionnel » : en 1974, il réalise avec Alain Gruger un premier reportage photographique sur les oiseaux de la Guyane française et, l'année suivante, en compagnie du Dr Javier Castroviejo, un reportage sur les oiseaux de Los Llanos au Venezuela; en 1985, il photographie les oiseaux de l'archipel de Los Roques dans la mer Caraïbe et dans le delta de l'Orénoque; et en 1993, un nouveau voyage d'études ornithologiques le conduit en Mauritanie, dans le désert de l'Adrat. Mais il est aussi un fervent admirateur de la musique andalouse et, au début des années 1980, il écrit des textes sur le cante jondo et collabore à la revue Sevilla Flamenca.

En 1976, il présente « La Danse de la Mort », exposition personnelle à la galerie de Seine (Paris), dont le catalogue est préfacé par René Alleau. En 1986, il figure dans l'exposition « L'Aventure surréaliste autour d'André Breton » (Arcurial, Paris), présentée par José Pierre. La même année, il est invité par Arturo Schwarz à la XVII^e Exposition internationale d'Art à Venise, « Art et Science – Art et Alchimie ».

En 1988, avec Reinaldo Arenas exilé à New York, Camacho est l'initiateur d'une pétition adressée à Fidel Castro qui réclame un référendum en vue de l'organisation d'élections libres à Cuba. Connue sous le nom de « Lettre de Paris », elle a recueilli plus de 200 signatures d'intellectuels et de scientifiques du monde entier, parmi lesquels huit lauréats du Prix Nobel.

En 1989, il participe à l'exposition « I Surrealisti » organisée par Arturo Schwarz au Palazzo Reale de Milan et, en 1999, il côtoie Matta, Ferrer, Cuevas, Kaminer et



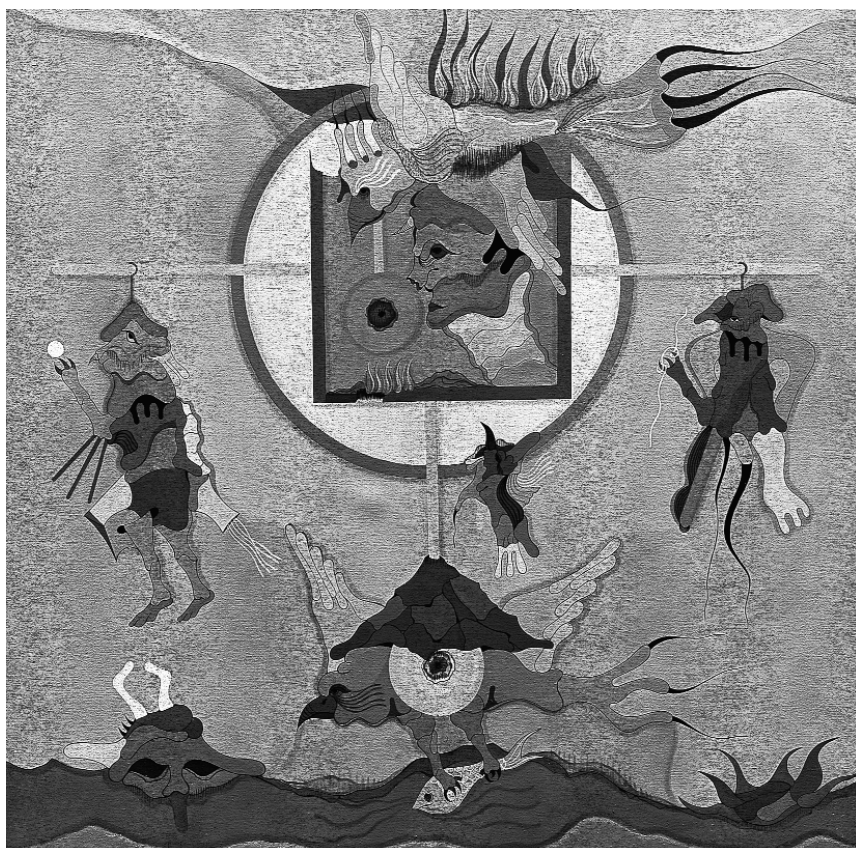
Jorge Camacho, *Tears (Hommage à Tóyen)*, 1980
huile sur toile, 150 x 150 cm

Quilici à la galerie Thessa Herold, à l'occasion de l'exposition « Hors des doctes ténèbres » dont le catalogue est présenté par Serge Fauchereau.

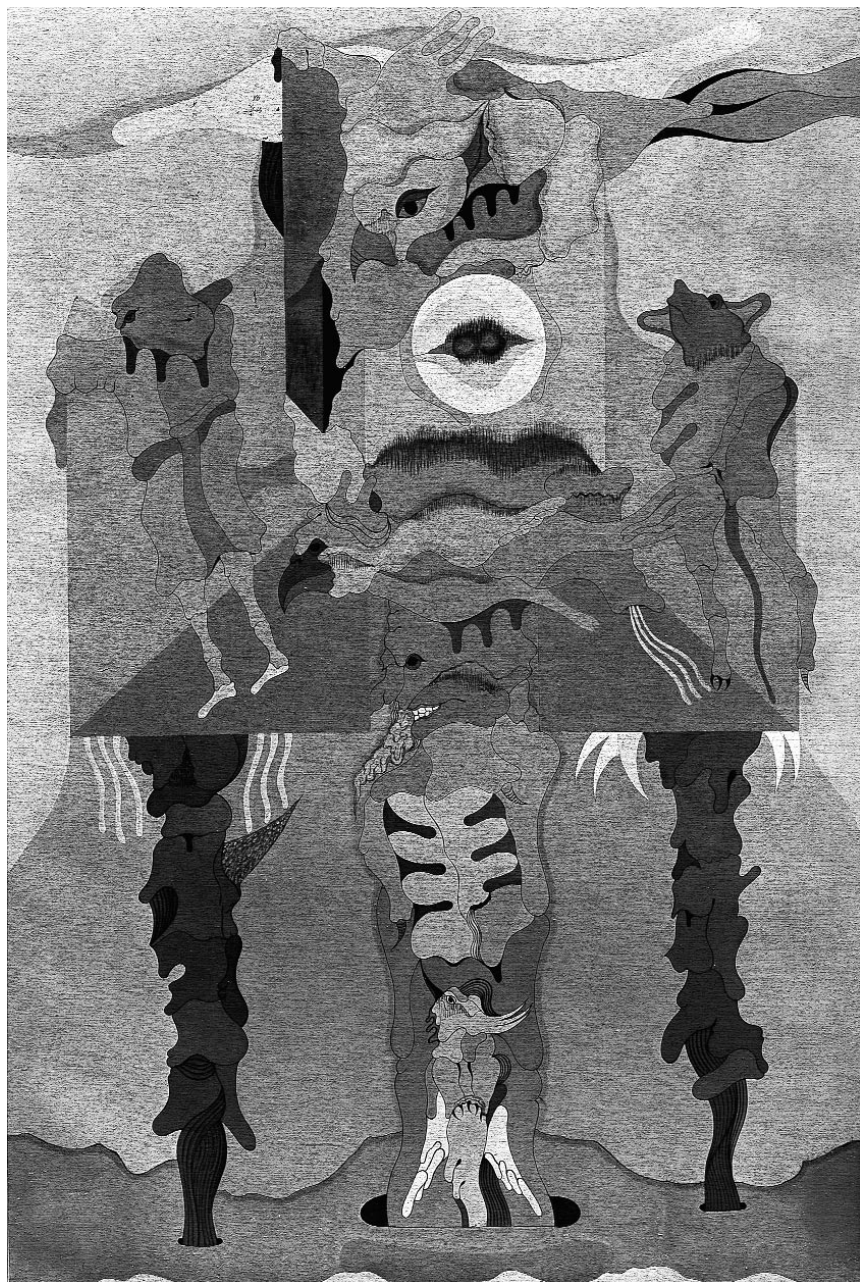
En 1993, il réalise les premiers tableaux de son projet d'exposition « Les Demeures souterraines », avec le dernier texte écrit par Reinaldo Arenas avant son suicide à New York en 1990. L'année suivante paraît son livre de photographies Cruces de Doñana, avec un texte de J. C. González Paraco (Ed. Diputación Provincial de Huelva, C.S.I.C.)

En 2002, Camacho traduit en espagnol Poésies (1941-1973) de Magloire Saint-Aude pour les Ed. Diputación de Huelva.

Enfin, en 2003, sont présentées simultanément à Paris deux expositions personnelles : à la galerie Thessa Herold « Le Livre des fleurs de Jorge Camacho », préface d'Emmanuel Guigon, et à la Maison de l'Amérique Latine « Le Miroir des Mirages », texte de Zoé Valdés.



Jorge Camacho, *Burning Circus*, 1981
huile sur toile, 150 x 150 cm



Jorge Camacho, *Le Nid*, 1981
huile sur toile, 195 x 130 cm



Jorge Camacho, *Still Life n° 9 – Le Peintre*, 1991
huile sur toile, 114 x 146 cm



Jorge Camacho, *L'Apparence du Maître*, 1997
huile sur toile, 114 x 146 cm