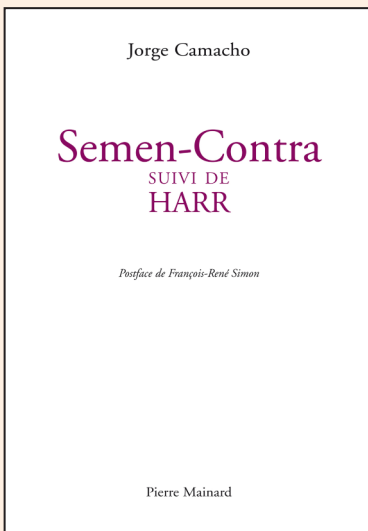
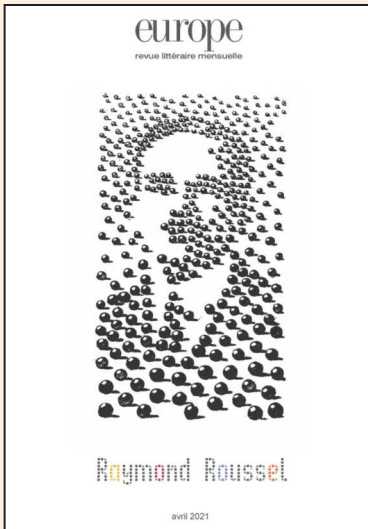


REVUE EUROPE N° 1104 - RAYMOND ROUSSEL avril 2021- www.europe-revue.net

Comment Jorge Camacho a écrit un certain *HARR* (Hommage À Raymond Roussel)

par Laurent Albarracin



Si Jorge Camacho (1934-2011) est connu comme peintre surréaliste¹, il l'est beaucoup moins comme poète. Il faut dire qu'il a écrit peu de poèmes, à peine plus d'une soixantaine selon François-René Simon. Et il en a publié moins que cela de son vivant : un recueil, *L'Arbre acide*², en 1968, c'est à peu près tout s'agissant de la poésie stricte. Récemment, les éditions Pierre Mainard ont publié *Semen-Contra suivi de HARR*³, des textes qui dataient de, respectivement, 1968 et 1967 – et étaient restés inédits depuis. Ceci grâce aux bons soins de François-René Simon qui signe la postface. À ce propos, pour une connaissance globale de Jorge Camacho qui ne le réduit pas à son seul travail plastique, on se reportera avec profit à la présentation qu'en fait Simon dans « L'oiseau à la fenêtre de la peinture »⁴, présentation qui a le grand mérite de replacer l'œuvre et la vie de Camacho dans un cadre de recherches plus large que les seules productions picturales : engagement surréaliste, alchimie, héraldique⁵, science hermétique, ornithophilie, Camacho était un homme complet et accompli.

Une discipline, ou une *trans*-discipline pourrait-on dire, une pratique poétique constante en tout cas semble traverser tous les centres d'intérêt qui sont ceux de Camacho, et elle a sa source ou du moins trouve un écho chez Raymond Roussel : c'est la langue des oiseaux. Tout le monde sait que dans *Comment j'ai écrit certains de mes Livres*, Raymond Roussel révèle plusieurs des procédés qui lui ont permis de développer ses romans et son imagination : calembours, quasi-homonymes, phrases métagrammées, assonances entre deux énoncés dont il écartèle le sens afin d'en combler ensuite, par une narration, la distorsion sémantique. Ou encore dislocation d'une phrase quelconque pour la démembrer en mots nouveaux, « un peu comme s'il se fût agi d'en extraire des dessins de rébus »⁶. Bref des procédés qui sont tous plus ou moins assimilables à une langue des oiseaux, laquelle vise à donner un sens second aux mots (et à mettre au jour un sens caché) en jouant de leur proximité phonétique. Or l'art de Camacho, féru de science hermétique, peut s'apparenter lui aussi à un tel usage, disons magico-onirique, de la langue des oiseaux ou de la cabale phonétique telles qu'on les trouve pratiquées chez divers précurseurs ou compagnons du surréalisme : Jean-Pierre Brisset, Grasset d'Orcet, Michel Leiris ou Ghérasim Luca. Sa peinture peut s'apparenter d'ailleurs, à certains égards, comme celle de Jean Terrossian dont il fut proche (et même son voisin d'immeuble), à une pratique du rébus : faisant souvent se juxter et se tresser par le dessin un certain nombre de motifs et de symboles que seul un certain langage de l'inconscient, celui du rêve, semble être en mesure de relier les uns aux autres. Les poèmes, et particulièrement ceux de *HARR*, de façon explicite, relèvent du procédé roussélien : chaque titre de *HARR* en effet provient d'une séquence d'*Impressions d'Afrique*, et dérive, selon la méthode de la langue des oiseaux donc, vers un nouvel énoncé qui en constitue la reprise sous la forme d'un faux-titre inséré dans le poème : « Au pays de Cocagne » devient « L'Opaline des montagnes », « Pergovédule » devient « Perversion des Ulsters », etc. Suit un poème bref, de quelques lignes, dont il reste à savoir s'il est fondé sur le comblement de l'écart sémantique entre les deux énoncés rapprochés phonétiquement, ou pas.

Rien n'est moins facile à déterminer et il faut se rendre à l'évidence que les poèmes, dans leur concision, leur densité et leur obscurité volontaire, prennent un malin

1 Cf. André Breton, « Brousse au-devant de Camacho », *Le Surréalisme et la peinture*, p. 517, Folio essais.

2 Éditions Ptyx, première édition à Paris, 1968, deuxième édition à Huelva, 2002.

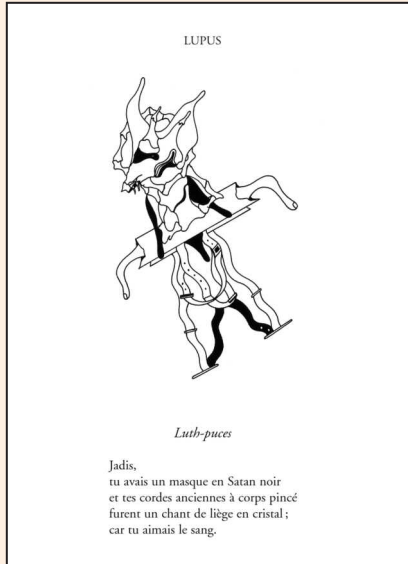
3 Jorge Camacho, *Semen-Contra suivi de HARR*, aquarelles et dessins de l'auteur, postface de François-René Simon, Pierre Mainard éditeur, 2019

4 Article disponible seulement en anglais : Jorge Camacho (Havana 1934- Paris 2011), *The International Encyclopedia of Surrealism*, Bloomsbury Publishing, Londres, 2019.

5 Notons le très beau *Héraldique Alchimique Nouvelle*, avec Alain Gruger, réflexions liminaires et épilogue d'Eugène Canseliet, Le Soleil Noir, 1978.

6 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes Livres*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, p. 20.

plaisir à échapper à toute saisie et jouent de leur hermétisme, lequel est à entendre aussi bien comme l'art d'Hermès que comme une étanchéité. Il semble bien néanmoins que, quelquefois, le démarquage du titre issu d'une séquence du roman de Roussel vers un titre second, soit précisément le principe générateur des images poétiques. Ainsi, page 69, « *Lupus* » devient-il « *Luth-puces* ». Et le poème est ainsi composé :

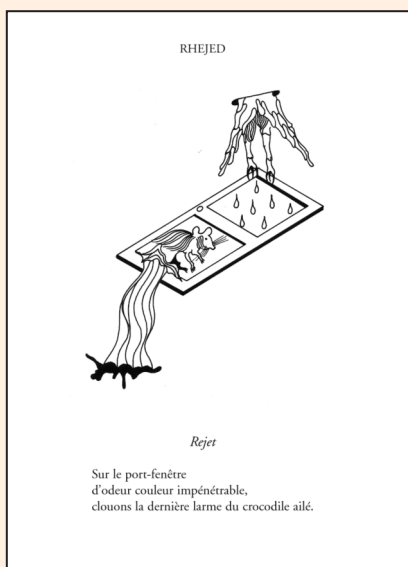


LUPUS

Luth-puces

Jadis,
tu avais un masque en Satan noir
et tes cordes anciennes à corps pincé
furent un chant de liège en cristal ;
car tu aimais le sang.

On voit assez clairement le déplacement de *lupus* (loup, mais aussi une maladie cutanée) qui, en passant par le loup-masque de Sata(i)n noir, devient l'instrument ancien (*luth-puces*) qui démange et fait se gratter jusqu'au sang. Le « chant de liège en cristal » me reste obscur, à moins qu'il ne faille y entendre le léger hululement provoqué par le frottement d'un doigt mouillé sur le goulot d'une carafe en cristal. Quoi qu'il en soit, la méthode est transparente et similaire chez les deux auteurs : d'une assonance on tire le fil des dénnotations sémantiques sur lequel on brode un récit (Roussel) ou un poème (Camacho). D'ailleurs Raymond Roussel cite justement deux exemples de mots rapprochés/éloignés (rapprochés phonétiquement et éloignés sémantiquement) qui furent utilisés par lui comme moteur de l'action dans son roman : « 1° *Loup* (animal) à *griffes* (ongles) ; 2° *loup* (masque) à *griffes* (signatures) ; d'où le masque de Séil-kor. »⁷ Et « 1° *Guitare* (titre d'une poésie de Victor Hugo) à *vers* (poésie) ; 2° *guitare* (instrument – que j'ai remplacé par cithare) à *ver* (de terre) ; d'où le ver de Skarioffsky. »⁸ Le poème de Camacho que nous avons cité précédemment puise à l'évidence à ces deux sources rousseliennes, tant sur le plan thématique que dans son fonctionnement même, par dérivation et rapprochement final. Ce ne sera pas toujours le cas, même s'il y a constamment (c'est le principe) un réemploi et un détournement du titre à l'intérieur du poème. Page 93 :



RHEJED

Rejet

Sur le port-fenêtre
d'odeur couleur impénétrable,
clouons la dernière larme du crocodile ailé.

On ne voit pas a priori la relation qu'entretient le corps du poème avec le(s) titre(s) ni d'ailleurs le rapport des titres entre eux. Mais alors comment comprendre le poème ? « *Ailé* » fait inmanquablement penser à Hermès. Il est possible que « l'odeur couleur impénétrable » renvoie, dans un contexte d'alchimie, au mercure, élément volatile et instable (entre différents états de la matière) s'il en est, qu'il s'agit de fixer (de clouer) sur le « port-fenêtre » (hybridation d'une porte-fenêtre et d'un port céleste ?). Quant aux larmes de crocodile, ce sont manifestement des lamentations qu'on verse ici pour rire et pour attraper le nigaud, en une sorte de jeu captivant : la dernière larme du crocodile ailé, c'est son ultime botte, le clou et la fin de l'art d'Hermès.

⁷ *Ibid* p. 18

⁸ *Ibid*. p. 19

Autres jérémiades amusantes, autres prophéties insolubles et autres paroles oraculaires, celles du poème de la page 79 :

JÉRÉMIE... LE SILEX

Chère amie aux cils lestes

Ton nom est la cassure
d'une roche d'amiante ;
ta main est une paupière
aux cils de Feu.

Les deux premiers vers sonnent comme une énigme ou une devinette. Comment la résoudre ? Faut-il se référer au Jérémie du titre-source ou à l'amie du titre-cible ? Ou au trajet entre les deux ? Il n'est pas inutile à cet instant de citer le Livre de Jérémie dans l'Ancien Testament, chapitre 13, versets 1 à 7 : « Ainsi me parla Yahvé : "Va t'acheter une ceinture de lin et mets-la sur tes reins ; mais ne la trempe pas dans l'eau." J'achetai une ceinture, selon l'ordre de Yahvé, et je la mis sur mes reins. Une deuxième fois, la parole de Yahvé me fut adressée : "Prends la ceinture que tu as achetée et que tu portes sur tes reins. Lève-toi, va vers l'Euphrate, et cache-la dans la fente d'un rocher." (...) J'allai vers l'Euphrate, je cherchai et je retirai la ceinture du lieu où je l'avais cachée. Et voici qu'elle était détruite, inutilisable. » On sait que l'amiante est un textile réputé résister au feu. Il est – à l'instar du mercure qui se trouve tantôt à l'état liquide et tantôt à l'état solide – entre deux règnes, végétal et minéral. En tant qu'élément des interrègnes, il est incorruptible et incombustible, et il est du coup comme une clef, au contraire de la ceinture de lin qui, elle, étant d'un seul règne, pourrit dans l'eau. Or, significativement, la main est ici un gant (de peau et de pierre, de paupière) et à ce titre elle se camoufle, se glisse dans un interstice elle aussi, contient autre chose que son apparence (en l'occurrence un œil) pour toucher et voir le feu, et lui résister. Autre hypothèse pour résoudre cette énigme du poème : la couronne boréale disposée en arc de cercle et dont l'une des trois étoiles, la plus brillante et qui en représente le diadème, est appelée Margarita, dont le nom signifie précisément la perle, et qui est aussi le prénom de l'épouse de Jorge Camacho. Troisième interprétation : cette « cassure d'une roche d'amiante », cette fissure ardente, cette *lézarde* qui survit dans le feu, c'est, bien sûr, la salamandre, qui en alchimie correspond au soufre. On ne tranchera pas parmi ces interprétations et d'ailleurs le poème ne l'exige pas : comme poème justement, il suggère des lectures de type hermétique, mais aucune de celles-ci ne s'impose au détriment des autres. Comme texte hermétique et comme texte d'amiante, le poème résiste et se refuse à une signification univoque lorsqu'on le plonge dans la matière de la transformation, dans le feu du Sens.

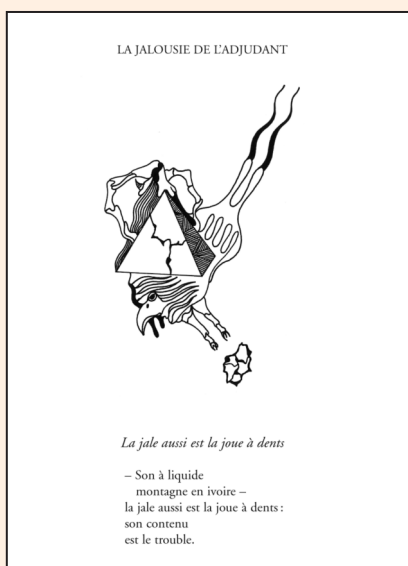
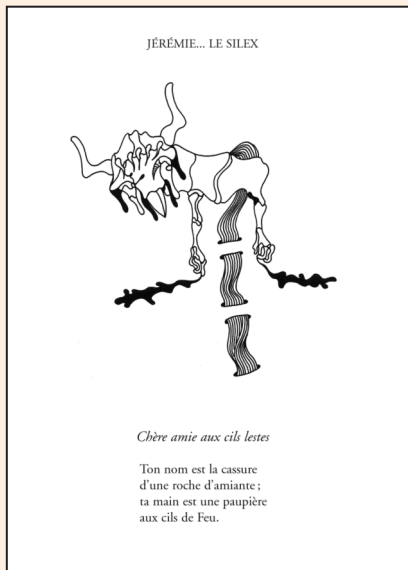
Mais voici une nouvelle dérivation-divagation d'une séquence rousselienne :

LA JALOUSIE DE L'ADJUDANT

La jale aussi est la joue à dents

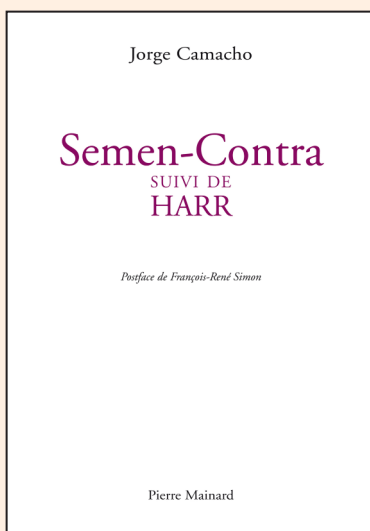
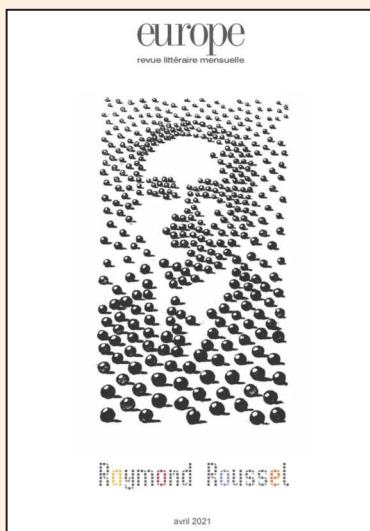
– Son à liquide
montagne en ivoire –
la jale aussi est la joue à dents :
son contenu
est le trouble.

La jale étant un cuveau de bois (servant notamment aux vendangeurs), comment le poème se forme, par quelle association d'idées et quelle fermentation de mots ? Les deux derniers vers, précédés des deux-points, semblent explicatifs, mais en quoi ? Il faut peut-être ici se rapporter à une fameuse anecdote que Raymond Roussel raconte lui-même dans son livre autobiographique⁹. C'est à propos d'une représentation de *L'Étoile*



au front au théâtre Le Vaudeville, qui fut l'occasion d'un chahut parmi les spectateurs : « Pendant le second acte, un de mes adversaires ayant crié à ceux qui applaudissaient : "Hardi la claque", Robert Desnos lui répondit : "Nous sommes la claque et vous êtes la joue" » Et Roussel d'ajouter aussitôt : « Remarque amusante, en intervertissant le l et le j on obtient "Nous sommes la claque et vous êtes jaloux." » Cette cuve où claquent des dents, ce théâtre dont la jauge est pleine, ce « son à liquide » qui est à la fois verre et vers (unité phonique), cette « montagne en ivoire » où monte et prend la neige de la jalousie, que contiennent-ils en définitive ? Un contenu qui n'est autre que « le trouble ». Le trouble, c'est-à-dire le désordre, le tumulte et le scandale, mais encore ce trouble plus subtil qui rend indistincts contenant et contenu, son et sens, mots et choses, apparence extérieure et vérité cachée. Comme si dans l'athanor du poème, dans le laboratoire de l'œuvre, dans le creuset de l'alchimiste-joueur qu'est le poète, se fabriquait cette substance très spéciale et cette pierre philosophale tellement matérielle et spirituelle à la fois : le trouble, soit une indétermination aussi féconde qu'elle est insaisissable, un brouillage entre les ordres des choses, un *dérangement* de la connaissance, une indécision fertile, un mélange des significations du poème. Il y aurait bien un sens hermétique aux poèmes de Camacho, comme ils en donnent d'ailleurs l'idée d'emblée, n'étant nullement avares d'indices d'ésotérisme, mais ce sens caché ne serait rien d'autre qu'une hésitation entre les niveaux ésotérique et exotérique, entre l'énigme et sa résolution, un jeu confusionnel, une clef qui se métamorphose aussitôt en serrure. Les poèmes de Camacho ne seraient alors pas cryptographiques à proprement parler, bien qu'ils usent et abusent de la langue des oiseaux, et bien qu'ils en aient l'air. Ils ont l'apparence d'une énigme, et ils contiennent bien peut-être une énigme en effet, mais la solution de l'énigme qu'ils contiennent joue de cette énigme comme le fait un fauteur de trouble : en s'amusant, à seule fin d'en perturber la réception. Ce qui n'enlève d'ailleurs rien à la portée hermétique de sa poésie et n'empêche nullement de le lire « à plus hault sens » comme disait Claude Gaignebet de Rabelais¹⁰, d'y faire jouer des clefs alchimiques ou autres, ou bien de n'y faire jouer justement aucune clef interprétative que ce soit sinon celle, gratuite et généreuse, du seul plaisir poétique.

Si la langue des oiseaux telle que la pratique Raymond Roussel éclaire la poésie de Jorge Camacho, il se pourrait que l'usage et les fins qu'en tire ce dernier apportent également des lumières sur l'univers de Roussel. Car Annie Le Brun a mille fois raison lorsqu'elle met en garde contre une lecture qui cherche à réduire son écriture à un procédé purement machinique et textuel, ou pré-oulipien¹¹. C'est bien plus profondément à une déréalisation que vise le procédé, que celle-ci fonctionne selon un principe de condensation, comme chez Camacho, ou selon celui d'une dépense et d'une profusion d'imagination, comme chez Roussel. Chez l'un comme chez l'autre le procédé est moins une façon de combler un écart entre deux énoncés de départ, d'en remplir le vide ou de réparer sa béance, qu'une manière d'intensifier le résultat obtenu, comme si l'écart du procédé, sa double origine, perdurait dans le texte produit et l'électrisait, le polarisait, le rendait extrêmement vibrant. Et aussi super-massif et attractif qu'une matière noire, à l'image des célèbres « rails en mou de veau » qui ont la rigueur mathématique et la rigidité définitive, implacable d'un acte de langage autant qu'ils ont la mollesse d'une réalité défaite. Dans leur écart conservé, dans leur écartement intrinsèque, ontologique, aussi régulier et symétrique qu'il est inouï, les rails en mou de veau détruisent le réel et font advenir l'impossible, comme s'ils avaient gardé trace du procédé et qu'ils prolongeaient celui-ci au sein de ce qu'ils conçoivent. Ce qui s'énonce, pour Roussel, demande essentiellement à ce qu'on le conçoive. Il n'a pas sa source ailleurs que dans une *conception*, autant dire dans l'exigence d'un tenir-ensemble des contraires. Roussel cherche une objectivation du merveilleux, une concrétisation de ce merveilleux, presque une concrétion – par dialyse, par écartèlement. Si magie opérative il y a, chez Roussel, c'est de maintenir ouverte, et non de la résoudre, l'équation par où le merveilleux arrive. Si alchimie il y a, et exaltation d'une veine aurifère, ce n'est pas sans avoir auparavant *plombé* la réalité par des faits de langue. Et plus que plombé, Roussel aura même détruit la réalité, lui préférant l'énigme, autrement chatoyante. Par dépit il courut derrière le réel voleur et, « bien que son nom désigne un tissu, l'alpaga. »¹²



10 Claude Gaignebet, *A plus Hault Sens*, Editions Maisonneuve et Larose, Paris, 1986.

11 Cf. Annie Le Brun, *Vingt mille lieues sous les mots, Raymond Roussel*. Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1994.

12 Raymond Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 83.