

FERNANDO DE SZYSZLO

Le lieu, les instruments

présenté par Daniel Lefort

*Qui vive? Est-ce vous, Nadja? Est-il vrai que l'au-delà, tout
l'au-delà soit dans cette vie? Je ne vous entends pas. Qui vive?
Est-ce moi seul? Est-ce moi-même?*

André Breton

Toute question restera finalement sans réponse

Georges Bataille

En guise de prologue

Un jour, André Breton a appelé à la recherche d'une « beauté nouvelle », d'une « beauté considérée à des fins exclusivement passionnelles » et confessé sa profonde absence de sensibilité pour toute œuvre d'art qui au premier contact ne lui procurerait pas une perturbation physique qui atteigne au frisson, et il ajoutait : « Jamais je n'ai pu m'empêcher d'établir une relation entre cette sensation et le plaisir érotique et je ne découvre entre eux qu'une différence de degré ».

Ma relation avec l'art a toujours été de même nature. Je n'ai jamais cherché autre chose que de suivre le fil d'Ariane qui idéalement me conduirait – mieux : pourrait me conduire – à cette région où les formes ne sont rien d'autre que la fine et transparente enveloppe de significations palpitantes, et où l'art entre obscurément dans le monde de ce qu'on nomme le sacré.

À l'exception du premier texte, que j'ai écrit une fois où j'essayais, probablement sans succès, de fixer ce que je cherchais à tâtons et que je cherche toujours en peinture, le seul dénominateur qui rapproche certainement les fragments ici réunis est de produire en moi ce trouble dont parlait Breton. Peut-être qu'à la dérobée est-ce ce qui les relie.

Fernando de Szyszlo

Lima, mai 1991



Eléments:

Table – couche – autel de sacrifice.

Image. Figure – machine – oiseau – homme – astre.

Scène:

Le désert dans les cimetières de Paracas.

L'espace clos d'une chambre. Il peut y avoir une porte ou des fenêtres ou des escaliers.

Action:

Copulation / nourriture rituelle / sacrifice / combat.

Bataille antérieure à la défaite, à la mort.

Tension antérieure à l'orgasme.

Mouvement dans l'espace, bruit de battement d'ailes.

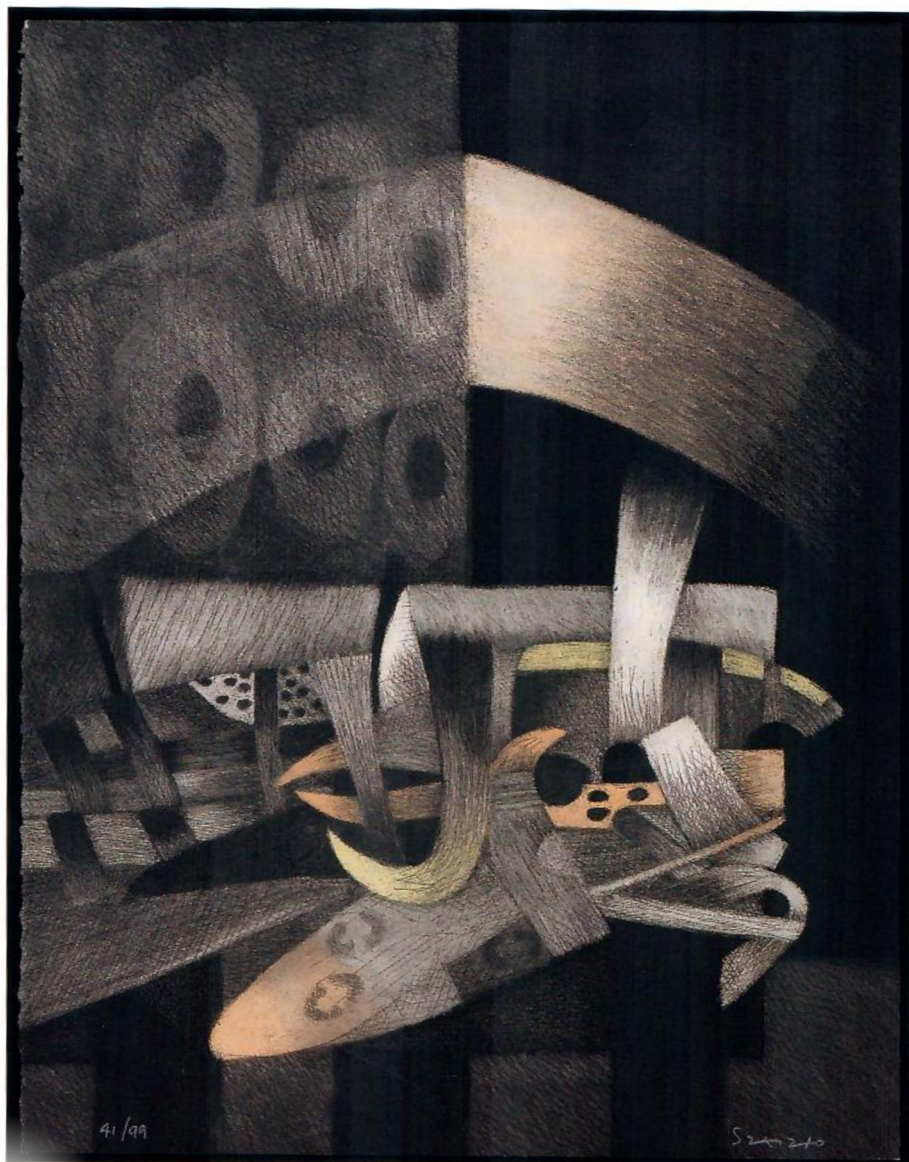
Il y a parfois une table, qui est aussi un lit et les deux à la fois et en plus, et surtout, c'est une pierre de sacrifice, la scène silencieuse de la violence, toujours présente aux deux pôles extrêmes de la condition humaine: l'amour et la mort.

Il peut y avoir aussi des images qui sont des hommes-oiseaux-machines abominables et qui quelquefois, par leur position dans l'espace, peuvent suggérer des astres: toute la scène se produit face à la perspective inaltérable du désert ou dans l'espace cellulaire d'une pièce fermée, sans issues.

Sur la table-couche-pierre sacrée, dans le réduit ou dans le désert ou dans les deux ensemble, se réalise la copulation-repas rituel-bataille, combat antérieur à la mort, tension antérieure à l'orgasme, exercice total de la violence précédant le commencement de la vie et de la mort, à l'ombre et dans le bruit des ailes d'oiseaux qui font l'amour et luttent à mort.

Hypothèse visuelle, ambiguë et secrète, indéchiffrable, où la seule chose clairement lisible est la violence silencieuse de l'acte entier. (Tout donne raison à Gaston Bachelard: indubitablement l'Univers est une catastrophe tranquille.)

F. de S.
traduction *D.L.*





Pour cela, on bâtit [au sacrifiant] une hutte spéciale, étroitement fermée... On le rase, on lui coupe les ongles... Après qu'il a pris un bain purificateur, il revêt un vêtement de lin tout neuf, indiquant par là qu'une nouvelle existence va commencer pour lui... Puis, à la suite des différentes onctions, on le recouvre de la peau de l'antilope noire.

À l'intérieur de cet espace s'en trouve un autre, appelé *vedi*, dont le caractère sacré est encore plus marqué... Les contours de la *vedi* sont soigneusement dessinés sur le sol; pour cela, on prend une pelle (ou, dans d'autres cas, le sabre de bois magique) et on effleure légèrement la terre en disant: « Le méchant est tué ».

La mise en scène est maintenant réglée. Les acteurs sont prêts. L'entrée de la victime va commencer la pièce... À partir du moment où il (le sacrifice) est commencé, il doit se poursuivre jusqu'au bout sans interruption et dans l'ordre rituel...

Toute faute rituelle est une *coupure* dans la toile du sacrifice. Par cette coupure les forces magiques s'échappent et font mourir, ou affolent, ou ruinent le sacrifiant... C'est qu'en général, il est dangereux de manier les choses sacrées...

Puis, on lie la victime au poteau. À ce moment, le caractère sacré qu'elle est en train d'acquérir est déjà tel que le brahmane ne peut plus la toucher avec les mains, et que le sacrificateur lui-même hésite à s'en approcher...

Il a besoin de toucher l'animal pour rester uni avec lui; et pourtant, il a peur de le toucher, car il s'expose ainsi à partager son sort. Le rituel résout la difficulté par un moyen terme. Le sacrifiant ne touche la victime que par l'intermédiaire d'un des instruments du sacrifice...

Aussi, une fois que la bête est placée dans la position prescrite et orientée dans le sens déterminé par les rites, tout le monde se tait. (« Tournez ses pieds au nord, faites aller au soleil son œil, répandez au vent son souffle, à l'atmosphère sa vie, aux régions son ouïe, à la terre son corps. »)... le sacrifiant et l'officiant se retournent en murmurant des mantras propitiatoires...

On n'entend plus que les ordres donnés à voix simple par le prêtre au sacrificateur. Celui-ci serre alors le lien qui entoure la gorge de l'animal, « apaise son souffle », comme dit l'euphémisme employé. La victime est morte. L'esprit est parti...

Henri Hubert et Marcel Mauss,
« Essai sur la nature et la fonction du sacrifice » (1899)





Ruines vrai refuge enfin vers lequel d'aussi loin par tant de faux. Lointains sans fin terre ciel confondus pas un bruit rien qui bouge. Face grise deux bleu pâle petit corps cœur battant seul debout. Éteint ouvert quatre pans à la renverse vrai refuge sans issue...

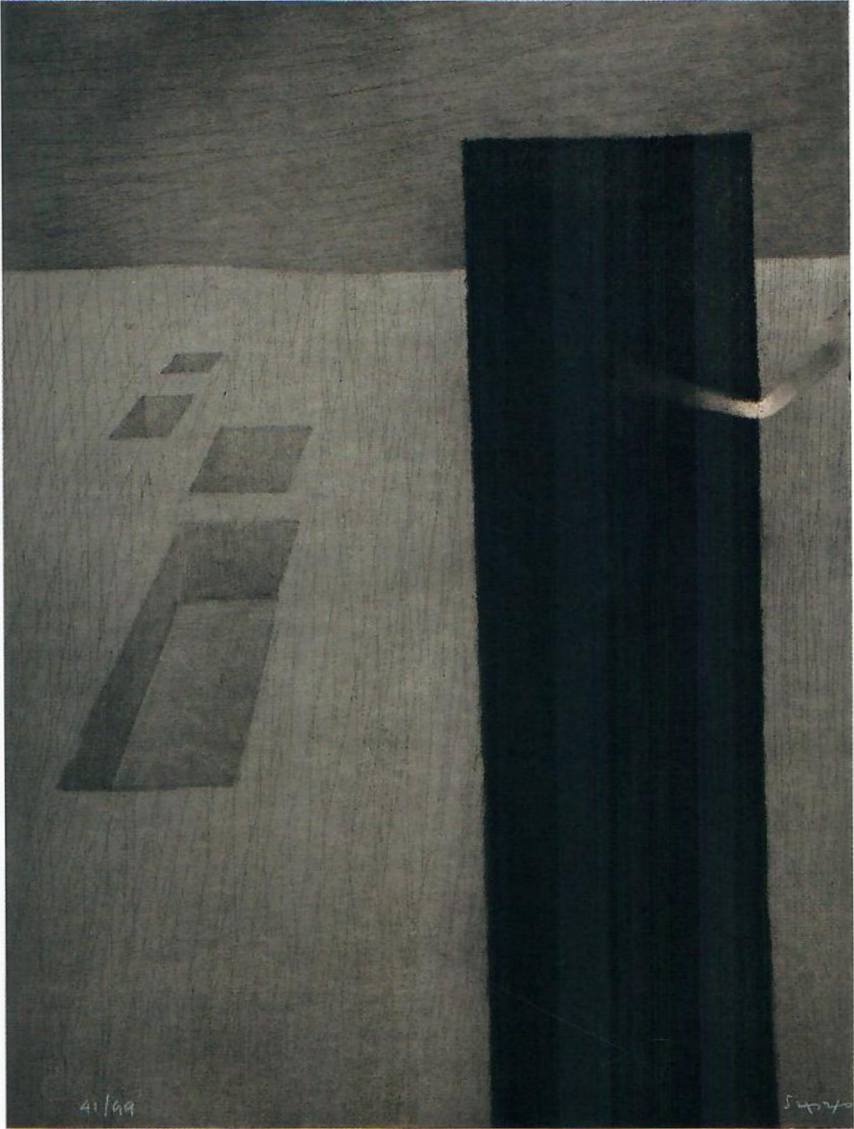
Noir lent avec ruine vrai refuge quatre pans sans bruit à la renverse. Jambes un seul bloc bras collés aux flancs petit corps face aux lointains. Jamais qu'en rêve évanoui ne passa l'heure longue brève. Seul debout petit corps lisse rien qui dépasse quelques trous. Un pan dans les ruines les sables sur le dos vers les lointains il le fera. Jamais que rêve jours et nuits faits de rêves d'autres nuits jours meilleurs. Il revivra le temps d'un pas il refera jour et nuit sur lui les lointains...

Petit corps petit bloc parties envahies cul un seul bloc raie grise envahie. Vrai refuge enfin sans issue répandu quatre pans sans bruit à la renverse. Lointains sans fin terre ciel confondus rien qui bouge pas un souffle. Faces sans trace œil calme tête sa raison aucun souvenir. Ruines répandues gris cendre à la ronde vrai refuge enfin sans issue.

Gris cendre petit corps seul debout cœur battant face aux lointains. Tout beau tout nouveau comme au temps béni régnera le malheur. Terre sable même gris que l'air le ciel le corps les ruines sable fin gris cendre. Lumière refuge blancheur rase faces sans trace aucun souvenir... Face au calme blanc proche à toucher œil calme enfin aucun souvenir. Encore un pas un seul tout seul dans les sables sans prise il le fera...

En quatre à la renverse vrai refuge sans issue ruines répandues. Il revivra le temps d'un pas il refera jour et nuit sur lui les lointains. Face au calme blanc proche à toucher œil calme enfin aucun souvenir. Face grise deux bleu pâle petit corps cœur battant seul debout. Il ira sur le dos face au ciel rouvert sur lui les ruines les sables les lointains. Terre sable même gris que l'air le ciel le corps les ruines sable fin gris cendre. Faces sans trace proches à toucher blancheur rase aucun souvenir.

Samuel Beckett, Sans





Il y avait beaucoup de rites et de cérémonies pour toutes sortes de besoins, individuels et collectifs, bien que le procédé parût semblable dans tous les cas: 1) jeûne et abstinence préalables, symbole de purification spirituelle; 2) sélection au moyen de la divination sacerdotale d'un jour propice pour célébrer le rite et, durant la cérémonie elle-même; 3) expulsion de l'esprit malin du sein des fidèles; 4) encensement des idoles; 5) prières; 6) sacrifice, si possible d'un être vivant, animal ou humain.

Dans tous les sacrifices, on oignait du sang de la victime l'idole du dieu en l'honneur de qui la cérémonie était célébrée. Les prêtres eux-mêmes se badigeonnaient également de sang coagulé. La plupart des cérémonies s'achevaient par des banquets et dans l'ivresse générale, celle-ci étant, selon les anciens pères catholiques, la conclusion inévitable de toute cérémonie maya.

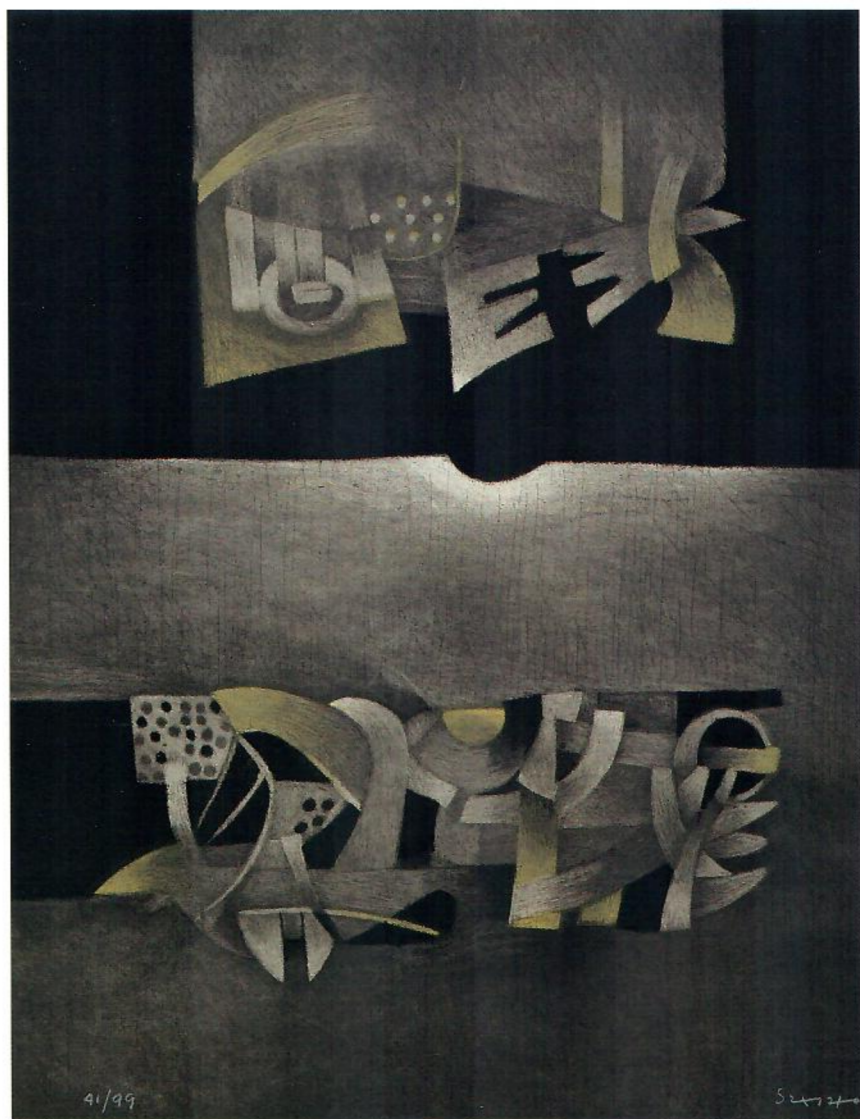
Les sacrifices humains se faisaient de plusieurs façons, la plus commune et peut-être la plus ancienne étant l'extraction du cœur.

Après avoir dénudé la victime et lui avoir peint le corps en bleu (la couleur des sacrifices), on lui posait une coiffe pointue sur la tête et on la conduisait au lieu du sacrifice, qui était parfois l'atrium du temple et d'autres fois le sommet de la pyramide sur lequel il était construit. On expulsait d'abord les esprits malins et l'autel, formé en général d'une pierre convexe qui courbait vers le haut la poitrine de la victime, était aussi peint en bleu, la couleur sacrée. Les quatre *chaces*, également peints en bleu, se saisissaient aussitôt de lui et, le prenant par les bras et par les jambes, ils le couchaient sur l'autel.

Le *macom* s'avancait alors avec le couteau d'obsidienne qu'il plongeait entre les côtes de la victime dans la partie inférieure du sein gauche. Puis il passait la main par l'ouverture, arrachait le cœur encore palpitant et le remettait au *chilam* ou prêtre officiant qui badigeonnait rapidement avec du sang le visage de l'idole en l'honneur de qui avait été fait le sacrifice.

Si la victime avait été immolée au sommet de la pyramide, les *chaces* jetaient le corps dans la cour d'en bas où les prêtres de rang inférieur dépouillait le corps de sa peau encore chaude à l'exception des mains et des pieds. Le *chilam*, après avoir ôté ses habits de sacrifice, se paraît de la peau de la victime et dansait avec solennité, en communion avec les spectateurs.

Silvanus G. Morley, La Civilisation maya





En matière d'érotisme, ce sont les ascètes qui ont raison. Les ascètes disent de la beauté qu'elle est le piège du diable: la beauté seule, en effet, rend tolérable un besoin de désordre, de violence et d'indignité qui est la racine de l'amour. Je ne puis examiner ici le détail de délires dont les formes se multiplient et dont l'amour pur nous fait connaître sournoisement le plus violent, qui porte aux limites de la mort l'excès aveugle de la vie. Sans doute la condamnation ascétique est grossière, elle est lâche, elle est cruelle, mais elle s'accorde au tremblement sans lequel nous nous éloignons de la vérité de la nuit. Il n'est pas de raison de donner à l'amour sexuel une éminence que seule a la vie tout entière, mais si nous ne portions la lumière au point même où la nuit tombe, comment nous saurions-nous, comme nous le sommes, faits de la projection de l'être dans l'horreur? s'il sombre dans le vide nauséeux qu'à tout prix il devait fuir?

Georges Bataille, préface de Madame Edwarda

Dans la reproduction asexuée, l'être simple qu'est la cellule se divise en un point de sa croissance. Il se forme deux noyaux, et d'un seul être il en résulte deux. Mais nous ne pouvons dire qu'un premier a donné naissance à un second. Les deux êtres nouveaux sont au même titre les produits du premier. Le premier être a disparu... Il ne se décompose pas à la manière des animaux asexués qui meurent, mais il cesse d'être. Il cesse d'être dans la mesure où il était discontinu. Seulement, en un point de la reproduction, il y a eu continuité. Il existe un point où l'un primitif devient *deux*... Mais le passage implique entre les deux un *instant* de continuité.

Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue... Cette nostalgie commande chez tous les hommes les trois formes de l'érotisme, l'érotisme des corps, l'érotisme des cœurs, enfin l'érotisme sacré.

Il est facile de voir ce que désigne l'érotisme des corps ou celui des cœurs, mais l'idée d'érotisme sacré est moins familière. L'expression est d'ailleurs ambiguë dans la mesure où tout érotisme est sacré.

De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort.

Georges Bataille, L'Érotisme (extraits)





Premier présage funeste. Dix ans avant l'arrivée des hommes de Castille apparut d'abord un funeste présage dans le ciel. Comme une épée de feu, comme une aurore: elle apparaissait comme si elle dégouttait, comme si elle piquait dans le ciel.

Large d'assise, étroite de pointe. Bien au milieu du ciel, bien au centre du ciel elle arrivait, bien au ciel elle atteignait.

Et ainsi on la voyait; là-bas vers l'orient elle apparaissait; ainsi survenait minuit. Elle se manifestait; elle était encore là à l'aube; c'est alors que le soleil la faisait disparaître.

Et dans les temps où elle apparaissait; pendant une année elle est venue se montrer. Cela a commencé dans l'année 12-Maison.

Alors quand elle se montrait il y avait un grand tumulte: les gens se frappaient les lèvres de la main; il y avait une grande épouvante; ils faisaient d'interminables commentaires.

Cinquième présage funeste. L'eau bouillit: le vent la fit s'agiter en bouillant. Comme si elle bouillait avec fureur, comme si elle se brisait en éclats en se résorbant. Son impulsion s'en fut très loin, elle s'éleva très haut. Elle atteignit les fondements des maisons, ils s'anéantirent dans l'eau; les maisons détruites s'anéantirent dans l'eau. Ceci se produisit dans la lagune qui est là près de nous.

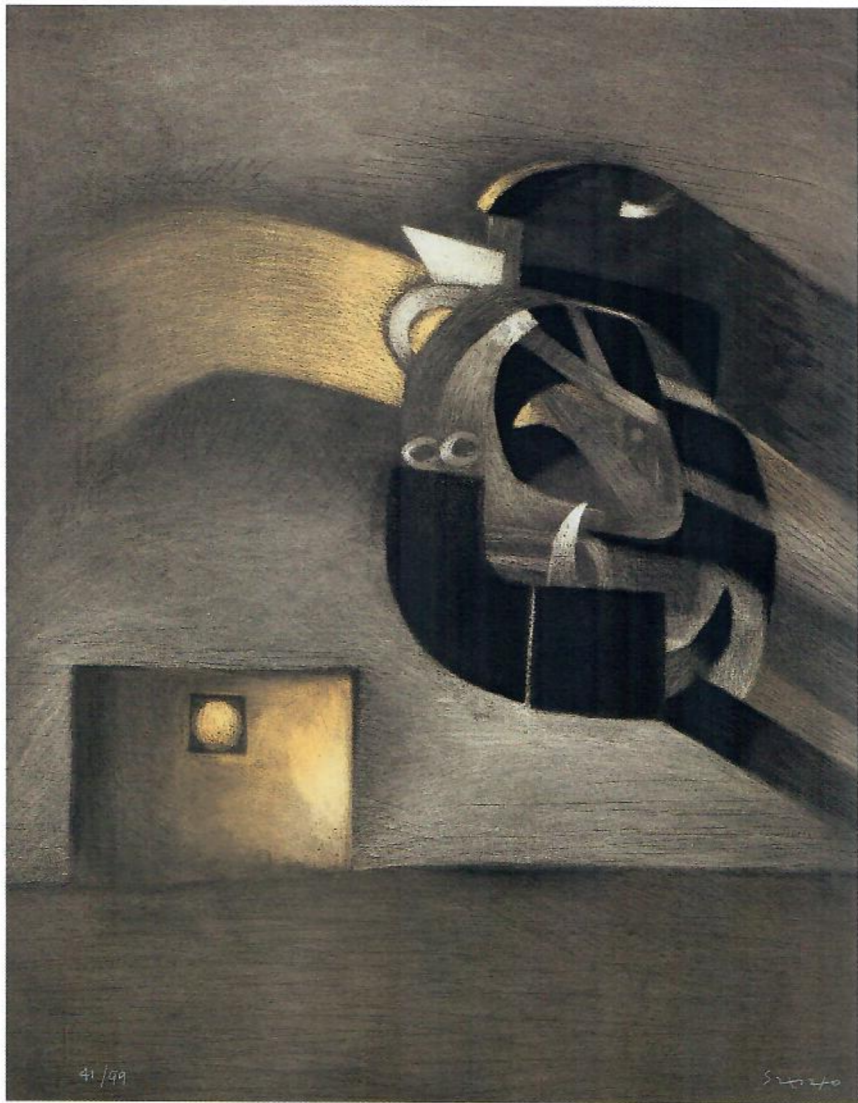
Septième présage funeste. Souvent on attrapait, on prenait quelque chose dans les filets. Ceux qui travaillaient dans l'eau attrapèrent un certain oiseau cendré, comme si c'était une grue. Puis ils l'emportèrent pour le montrer à Moc-teuhzoma, dans la Maison du Noir (maison d'études magiques).

Le soleil avait atteint son zénith: il était midi. Il y avait comme un miroir dans la fontanelle de l'oiseau, comme une rondelle de quenouille qui tournait en spirale, comme s'il était perforé en son milieu.

Là-bas on voyait le ciel: les étoiles, la constellation des Gémeaux. Et Moc-teuhzoma le prit comme un très mauvais présage, quand il vit les étoiles et les Gémeaux.

Mais quand il vit pour la deuxième fois la fontanelle de l'oiseau, il vit de nouveau là-bas, au loin, comme si des hommes venaient à toute allure, tendus en avant, se poussant et se donnant des coups. Ils se faisaient la guerre les uns aux autres, et ils étaient portés par des sortes de cerfs.

Présages de la venue des Espagnols selon les informateurs de Sahagún





Quel arc-en-ciel est ce noir arc-en-ciel
 Qui se lève?
 Pour l'ennemi de Cuzco épouvantable flèche
 Qui s'éveille
 Partout grêle sinistre
 Frappe

Mon cœur pressentait
 À tout instant
 Même dans mes rêves m'assaillant
 Dans la léthargie
 La mouche bleue annonciatrice de la mort
 Douleur interminable

Alors il enveloppe sa tête chérie
 L'ennemi abhorré
 Et un fleuve de sang fait son chemin s'étire
 En deux courants

Alors ses dents broyeuses mordent
 La sauvage tristesse
 En plomb sont changés ses yeux semblables au soleil
 Yeux d'Inca



Alors dans tes veines s'est épuisé
Le sang
Dans tes yeux s'est éteinte
La lumière
Au fond de la plus étincelante étoile a sombré
Ton regard

Sous un étrange empire amoncelés les martyrs
Et anéantis
Perplexes désorientés la mémoire niée
Seuls
Morte l'ombre qui protégeait
Nous pleurons
Sans lieu sans personne en recours
Nous sommes dans le délire

Tes yeux qui frappaient comme flèches de bonne fortune
Ouvre-les
Tes mains magnanimes
Etends-les
Et par cette vision fortifiés
Donne-nous l'adieu

Apu Inca Atawallpaman
Élégie sur la mort de l'Inca Atahualpa
traduction D.L.

Fernando de Szyszlo entre la bouche d'ombre et le noir arc-en-ciel

Peut-être fallait-il une ascendance « tous sangs mêlés » — une mère péruvienne; un père polonais, naturaliste, auteur de livres de voyages, immigrant involontaire bloqué à Lima par la Seconde Guerre mondiale — des vacances scolaires dans le sud du Pérou où s'étendent à perte de vue, face à face, le désert nu et le Pacifique solitaire, des lectures de jeunesse dans la bibliothèque de l'oncle maternel, Abraham Valdelomar, poète d'avant-garde, pour que Fernando de Szyszlo devienne ce peintre à la fois authentiquement péruvien, totalement latino-américain, mais qui a fait son miel des grands courants de la modernité occidentale, de Hartung à Soulages, de Chirico au surréalisme, de Picasso à Rothko? Sa recherche inlassable et toujours approfondie tourne autour de motifs qui évoquent le plus souvent l'animal caractérisé par l'agressivité de la dent, de la corne et du bec — crâne de taureau, aile de condor ou du corbeau de Poe, bouche dentue du jaguar ou du piranha, et surtout bec, bec de l'aigle ou du toucan, bec corné du poulpe maldororien — et placés dans un espace soit vertigineusement ouvert — mer ou désert — soit implacablement circonscrit — chambre d'amour ou chambre de torture, lit de noces ou autel du sacrifice. Or, pour atteindre à cette maîtrise des moyens techniques et aux certitudes exigeantes qui sous-tendent cette recherche, Szyszlo s'est mis à l'écoute des poètes et des écrivains. Chaque série de ses tableaux fait référence à un nom, un vers, un titre ou un thème et décline ses variations sur Vallejo (*Hommage à Vallejo*), Westphalen (*Abolición de la muerte*), Saint-John Perse (*Anabase*) ou encore, de manière quasi obsessionnelle, sur cette élégie anonyme du poète inca qui chanta la mort d'Atahualpa¹ (*Cajamarca, Apu Inca Atahualpaman*).

Cette obsession n'est pas le fruit du hasard: elle se fixe sur un texte qui témoigne de la violence du choc des civilisations, de la souffrance des vaincus et de l'espoir bienfaisant que le sacrifice de l'Inca verse au cœur de ses sujets. Car en retrouvant le vocabulaire plastique de l'art précolombien — et tout spécialement des cultures chavín, chancay et paracas qui nous ont laissé des œuvres éblouissantes: sculptures de pierre hiératiques, poteries chatoyantes de terre cuite, éclatantes parures de plumes — réélaboré et soumis à une syntaxe et une grammaire qui sont celles de l'art du XX^e siècle en Occident, Szyszlo s'inscrit dans le double lignage de l'art amérindien et de l'art moderne occidental, tous deux portés à leur plus haute expression dans une synthèse qui ne s'exprime pas par le choc et la confrontation, mais plutôt par un lent, progressif, incessant et tenace approfondissement. Ce qui fait que l'art de Szyszlo ne connaît véritablement ni périodes, ni ruptures: il se développe en séries de tableaux, étalées sur plusieurs années, dans un mouvement continu qui est celui — propre à la nature comme à la culture

1. Voir *Pleine Marge*, n° 15, 1992.

– de l'épanouissement. Ce n'est pas le moindre paradoxe d'une peinture qui, dans chaque tableau, réédite le mystère de l'irruption, de l'intrusion, de la cérémonie sacrificielle et du rite barbare sur le mode du sacré et de ses interdits.

Le Lieu, les instruments, que nous reprenons ici *in extenso*, se présente sous la forme d'un portfolio au tirage limité à 99 exemplaires dont Grafica Dos de Bogotá (Colombie) a assuré l'édition en 1991. Il constitue un dossier sur la réflexion et le travail du peintre en conjuguant quelques observations personnelles et des textes d'écrivains, de chroniqueurs et d'ethnographes qui sont autant de références philosophiques et poétiques appartenant à son univers intellectuel – auxquels font face sept gravures originales élevées au rang d'icônes de l'art de Szyszlo.

Daniel Lefort

Source de tous les documents: Fernando de Szyszlo, *El Lugar, los instrumentos*, Bogotá, Arte Dos Gráfico, 1991.