

Michel Parent 1979

Inspecteur Général des Monuments Historiques

SERGIO DE CASTRO ET L'ART DU VITRAIL

1

L'Art est toujours fait de contraintes et d'aléas maîtrisés par le savoir et surmontés par l'imagination. Et quel art, dès l'abord, serait-il plus contraint que celui du vitrail.

Forcé de s'intégrer à une architecture le plus souvent préexistante, compartimenté par un réseau qui relève d'elle et lui impose ses formes et ses ruptures, la substance de ses verres lui définit en outre sa gamme, excluant les passages d'un ton local à un autre, les formes des verres étant elles-mêmes soumises à la simplicité de leurs découpes soulignées par le sertissage de plomb...

En l'espèce, quelle imagination est-elle donc requise pour dépasser de tels déterminants propres à la brider, et sinon quelle paresse d'esprit peut trouver en elle la sécurité d'un ouvrage approprié ? .. On comprend pourquoi on peut être tenté d'assimiler l'art du vitrail à une simple technique artisanale, où la part de l'invention serait limitée au savoir-faire. Savoir-faire indispensable d'ailleurs, la pratique du verre, son alchimie, sa confrontation avec la lumière, ou, mieux, les différentes lumières des heures du jour et des saisons constituant la palette propre de l'art du vitrail. Mais, au vrai, cette sécurité des contraintes physiques est bien trompeuse, dès lors que le captage de la lumière, ses décompositions et ses filtrages, ses diffractions et ses irradiations, ouvrent la fenêtre de l'édifice vitré sur le monde ineffable de *l'illumination*; monde précieux et dévorant, qui fait pâlir la fresque voisine, impose à l'espace enclos sa propre substance éclairante, scintille plus que l'or, et nous impose ses références vertigineuses au bleu céleste ou au ciel étoilé.

Dès lors, quel risque le créateur de vitrail ne doit-il pas assumer, quelle témérité tant de fois déçue nous devient-elle alors insupportable, chaque fois jusqu'à la préciosité de la matière, à son don généreux, jusque dans sa nature hétérogène, n'est pas capable de répondre la souveraineté d'une imagination inspirée?

En fait, avant même que l'imagination n'entre en jeu, une perception du problème qui lui est posé lui permettra seule de transgresser les limites, d'ailleurs heureuses mais banales, et auxquelles satisfont, chacun à leur manière, le jeu fortuit du kaléidoscope ou l'ordre rigoureux et traditionnel du tapis oriental.

Ainsi, la création de l'oeuvre d'art se voit ici appelée à puiser ses ressources dans *l'immense* savoir sur la Création tout entière. L'art du vitrail, parce qu'il est *alchimie* exercée sur la lumière, ne peut en effet éviter de se référer à une *cosmogonie* où la *lumière*, moyen manifeste par lequel nous percevons la Création, est à la fois *création initiale de Dieu*, et le *moyen* par lequel il se révèle à la Créature.

Bouleversante concordance entre les messages des physiciens de notre temps, exégètes de la nouvelle lecture de l'univers, et pour lesquels la lumière est la substance finale de la matière universelle, et ceux que nous livrent les penseurs du Moyen Age exactement contemporains de la lumineuse « implosion » de l'art des Cathédrales. Entre Abélard et Roger Bacon, choisissons le propre maître de celui-ci, Robert Grosseteste (1175-1253), qui explique l'oeuvre divine à partir des propriétés de la lumière. Parmi toutes les recherches visant à l'intelligibilité du monde, l'optique offre pour lui le modèle le plus pur : « *Au principe du temps, écrit-il, la lumière qui est la première forme dans la matière première créée, se multipliant par elle-même de tous côtés à l'infini, [s'étend} à toutes les directions, [et s'identifie} à la structure du monde.* » Et le commentateur

ajoute que pour ce théologien, face à nos âmes obscurcies, inaccessibles à l'illumination directe, la lumière nous permet d'accéder à la Connaissance «par le détour de nos sens et par des *procédés appropriés* », et concourt ainsi à notre libération spirituelle. Sans nul doute se situe ici, au moins analogiquement, au plus comme l'un de «ces procédés appropriés », la fonction de l'imagination du maître-verrier, si cette imagination est en état d'exalter ce complexe Savoir, qui va de la transcription plastique la plus directe des images du texte biblique à la réflexion la plus élaborée sur la quintessence de l'univers.

2

A partir des mêmes données physiques et techniques, l'entreprise actuelle du peintre Sergio de Castro procède de la même ambition intellectuelle et spirituelle, tentée avec son génie propre et le langage de son temps. La rencontre de Castro avec le vitrail n'est pas plus fortuite que celle du vitrail avec l'expression et l'illustration mystique. Après coup, cette aventure personnelle, comme cette aventure historique dans laquelle elle s'insère, paraît de l'ordre de la nécessité.

Pourtant, il n'apparaît pas, au premier abord au plan de l'esthétique, une telle prédestination dans l'oeuvre antérieure de Castro, mais seulement sa disponibilité à l'ouverture, l'élan permanent d'un grand plasticien et d'un grand coloriste.

En fait, l'aventure propre du peintre chemine parallèlement à celle du maître des vitraux de Couvrechef-La Folie, de Hambourg et de Romont, sans amalgame, sans allégeance, mettant simplement au profit de l'un l'expérience de l'autre 1. L'unité toutefois se retrouve dans ce qu'il y a de plus fondamental dans l'oeuvre de cet artiste: cette recherche à la fois ouverte et contrôlée, cette trouvaille tendue, éperdue parfois jusqu'au tragique avant d'accéder finalement à l'apaisement, et qui consistent à *capter l'essence lumineuse de l'objet dans le piège de la couleur franchement épanouie*.

En cela, la réflexion sur la *peinture peinte* de Castro nous aide à percevoir la source de son expression de peintre amené au vitrail, comme, réciproquement, l'immersion dans les feux lumineux de ses verrières nous dispose à mieux saisir le sens profond de sa peinture; une peinture dont la délectation de la matière sensible ne saurait occulter la richesse méditative qui la sous-tend.

Arrêtons-nous un instant sur elle. *Essence lumineuse de l'objet*, disons-nous: quand *l'objet* est pris dans son sens propre, c'est la *nature morte* qui expose ses contours évidents, ses surfaces lisses, ses couleurs propres à la lumière ambiante qui se fond en elle. En cela, la nature morte de Castro est déjà paysage.

Quand son sujet est justement paysage, la traînée lumineuse qui affouille le tourbillon des eaux ou le roc de la montagne, se fait elle-même *objet de la peinture*, forme colorée libre encore d'enregistrer tous les frémissements locaux comme ceux de l'artiste, mais déjà orientée et comme forcée par les lois telluriques et celles de tous les flux de l'univers. Et à travers révolution de la facture de touche de Castro, qui va d'une fluidité caressante à base de variations autour d'un ton dominant jusqu'aux contrastes de touches larges qui, sous l'apparente abstraction, définissent la forme par l'opposition de couleurs saturées, s'élabore ce parcours qui pourrait définir l'épanouissement progressif de tout artiste: celui qui va de ses émotions élémentaires à l'aptitude à entrer en résonance avec un message universel.

Justement, l'expression du vitrail va encore plus loin, nous l'avons dit, dans la contrainte qui force l'artiste et forge sa volonté créatrice. Le peintre pose alors le pinceau. Plus de recours immédiat à

l'intime et sensuelle complicité avec la lumière dans cette façon de caresser l'objet, de s'insinuer dans les anfractuosités des montagnes, ou de nourrir leur incandescence de notre propre chaleur. Au-delà de toutes les voies secrètes par lesquelles ils s'alimentent mutuellement, le rapport d'amour charnel qui unit l'artiste à son oeuvre le cède à l'amour « divin » qui dépouille l'artiste de son oeuvre pour l'intégrer à un concert qui le dépasse.

Croyant ou non, voilà l'artiste médiateur entre des fidèles et leur Dieu, entre l'oeil et l'âme, entre l'architecture et le feu et la forme de la couleur, entre cette lumière cosmique et ses composants filtrés, organisés et signifiants à travers l'ouvrage.

Ubiquité nécessaire de l'artiste dont la pensée doit être réversible comme le parcours du *rayon lumineux* l'est en optique par rapport à la *ligne de vision*. Le premier va du Cosmos à la fenêtre du temple et, en la traversant, il se diffracte en rayons multiples. L'autre, en partant de l'oeil et en balayant la fenêtre, rassemble ces rayons dispersés dans l'image émotive et didactique du Cosmos. Ainsi se réinvente à travers l'art un espace pressenti mais impénétrable, et soudain rendu intelligible, sensible et significatif.

3

Détachée de l'emprise de sa « petite sensation » souveraine autour de laquelle le peintre construit sur chaque tableau un nouvel univers, l'imagination picturale de Castro n'en est que plus engagée encore dans chaque projet de vitrail par la nécessité de construire, chaque fois, un univers dont il n'est plus le centre: *l'Univers* à proprement parler, conçu comme l'habitable de la vie et de tous les hommes, et en première approche ce modèle réduit de l'univers qu'est le temple au service duquel l'oeuvre d'art est vouée.

Ainsi, dans l'église de Cuvrechef-La Folie, s'agissait-il d'abord de porter la prière des moniales vouées à l'Ordre bénédictin, et rien n'était plus approprié à ce but que l'illustration des Hymnes de saint Ambroise 2. La poésie sacrée des Hymnes s'entend évidemment dans sa profération orale et musicale. Mais aussi elle se lit et s'écrit, et sa traduction scripturale en est la première transposition plastique à laquelle Castro se réfère. Par le jeu de sa forme, à la fois imposée par la tradition et la nécessité d'être intelligible, et libre de se plier à l'exigence formelle du peintre, la *lettre* littéralement atteste la première présence de *l'esprit*. Mais la poésie sacrée est aussi image mentale concrète puisée tant dans les paraboles de l'Evangile que dans cet inépuisable réserve d'éléments, d'objets et d'êtres que sont les textes bibliques, à commencer par la Genèse. Dès lors que les lettres composent les syllabes, et les syllabes les mots, les mots à leur tour appellent les formes et les couleurs de ce qu'ils signifient, et à partir de ce double inventaire alphabétique et idéographique s'élève l'immense représentation cosmique de Cuvrechef, qui est à la fois message littéral et profond du poème ambrosien, vocation de toute figuration dans l'église, elle-même image du monde: s'accomplit ainsi la vocation spécifique de l'oeuvre plastique de verre coloré, réceptacle de la lumière cosmique transfigurée en oeuvre d'art, et, pour les moniales, oeuvre d'art elle-même transmuée en lumineuse prière.

C'est ainsi que, sur l'immense surface de clarté disponible ouverte sur midi, se déploie à Cuvrechef les thèmes des six jours laborieux de la Création autour de celui du repos du Sabbat final et central, distribués selon des symétries et des alternances telles que la création de la lumière renvoie au soleil et aux astres, que le partage des eaux mène à la naissance de la vie, et que la fertilité de la terre gage la fécondité animale et humaine. Explicitent ces thèmes, une multiplicité de signes structurés, allant et venant du symbole de la représentation et des harmoniques aux contrastes colorés appropriés, depuis la verte et froide vibration de la lumière initiale née du sein des ténèbres jusqu'à son opposé, l'incandescent rougeolement du soleil, arbitrés encore par les colonnes de lumière blanche de la Parousie.

De la ferme géométrie propre à la composition de la nappe lumineuse de l'architecture moderne de Couvrechef-La Folie, le peintre a tiré parti par le développement du poème et de la Genèse en colonnes et en registres stricts. Mais il l'a lui-même surmontée par la globalité du message et les frémissements des parcours colorés qui l'assaillent. Ainsi, c'est comme un assaut céleste qui, de tous azimuts, immerge la moniale en sa prière comme le visiteur stupéfié et ébloui.

4

A la collégiale de Romont, la question posée à l'oeuvre architecturale est quasiment l'opposée de celle de Couvrechef. A l'immense nappe de la baie rectangle sont substituées ici cinq fenêtres distinctes et distantes. A l'invite à rendre dès l'abord sensible la globalité de l'Univers par la juxtaposition de ses illustrations, est substituée l'exigence de l'inscrire dans l'autonomie de cinq jalons successifs essentiels, quitte à en lier la démarche progressive par les résonances thématiques et colorées que Castro va répercuter d'une fenêtre sur l'autre.

A Couvrechef le peintre a été affronté à la *simultanéité* dans *l'espace*, à Romont il a perçu que la séparation des ouvertures disponibles le confrontait au *temps*, un temps rythmé par les haltes de cinq stations qui ne voient pas et ne se superposent que dans l'accumulation et la fidélité de notre mémoire. Ainsi notre regard ne chemine-t-il plus dans l'Eternité omniprésente, mais dans l'Histoire immanente et transcendante, qui nécessairement pour le chrétien va de *Yahvé* au *Christ*, de *l'Ancienne* à *la Nouvelle Alliance*.

Le choix de ces cinq étapes s'est porté sur *Noé* parce qu'il est le signe de l'Alliance même, puis sur *Moïse*, *Elie*, *Isaïe*, et enfin *Jonas* parce qu'il est le signe même de la Résurrection du Christ.

Nul hasard n'entre dans ce choix. Mais la nécessité plastique y sous-tend la nécessité didactique. En effet, ces cinq fenêtres de style gothique sont pourvues de remplages de pierre. Le premier réseau laisse aisément exalter sa structure par le parti arqué de l'arc-en-ciel et de l'Arche de Noé. Le réseau du vitrail opposé, le cinquième, consacré à Jonas, impose la structure centrée de sa partie supérieure. Paradoxe architectural chargé d'un puissant symbolisme: il se détermine ainsi sur le vitrail le fragment visible d'une vaste composition circulaire sous la forme d'un arc inversé, réceptacle ouvert en offrande.

Entre ces deux fenêtres extrêmes, dont le statisme, marqué par leur réfection néo-gothique, sera dominé par l'exaltation formelle et colorée des verrières, les trois fenêtres centrales du XV^e siècle de Romont (1434) nous imposent l'invention dynamique de leur remplages. Voici l'un qui est l'arabesque même des flammes, et c'est dans leurs tournolements que Castro situe le Buisson Ardent de Moïse. Dans l'assymétrie de la suivante se déploiera la course propre des objets célestes à travers l'expansion d'un espace dans lequel s'élève Elie sur son char. Tandis que la structure arborescente de la quatrième fenêtre appelle à l'évidence le graphisme de l'arbre de Jessé par lequel Isaïe proclame son message. Ces rapports étroits noués ainsi entre les vitraux de Romont, leur iconographie et l'architecture qui les accueille, s'achèvent enfin dans l'ultime lancette du vitrail de Jonas. La présence vigoureuse de Jonas lui-même goulûment dévoré avant d'être rejeté par l'ondoyant monstre marin, atteste dans la force de sa figuration explicite la présence du Dieu fait homme, mort et ressuscité.

Peut-on ajouter, sans trop de témérité, qu'à un niveau plus profane l'art et l'artiste pourraient trouver dans cette figure ultime comme une signature, plus qu'une implicite métaphore de leur vocation.

A l'heure où ces lignes veulent témoigner du caractère exceptionnel de la rencontre du peintre Castro avec la technique, la fonction et l'iconologie du vitrail, les cartons de Romont s'élaborent dans la discrète méditation de l'atelier. Le projet conçu, il ne reste qu'à le dessiner et le peindre comme un autre disait que sa pièce était faite puisqu'il ne lui restait plus qu'à **l'écrire**. Or, tout l'art est finalement dans l'écriture. Le sujet propose. L'écriture dispose. Un ton choisi parmi les dix-huit dont Castro a composé limitativement sa palette de Romont, et une forme convenue pour la diffusion de ce ton, et voilà que, s'il s'impose à la place d'un autre, tout l'équilibre plastique et coloré de la fenêtre s'en trouve ébranlé, remis en cause, recomposé et peut-être magnifié. Les découpes de papier coloré figurant les verres s'emboîtent ainsi peu à peu l'une dans l'autre, se substituent l'une à l'autre et rendent progressivement l'édifice évident. La lumière zénithale de l'atelier s'estompe peu à peu, et tandis que le soir tombe, l'édifice de papier coloré paraît investi d'une luminescence propre. Il incendie l'ombre venue, tel que bientôt le soleil frappera les verrières de Romont et que les verrières de Romont incendieront l'ombre du temple. Mystère des rapports colorés qui, sur un matériau sans noblesse propre, confèrent déjà un éclat surprenant à l'ébauche de l'oeuvre. Cet éclat sourd qui exerce sa fascination sur le visiteur de Castro au travail sans le concours même des diffractions et des irradiations du verre traversé par la lumière est déjà plus qu'une promesse. Il manifeste que, chez Castro, le pressentiment des capacités spécifiques du vitrail a investi son invention propre au point qu'elle en porte d'avance la marque.

5

Finalement on pourrait assimiler le rapport entre l'artiste et son oeuvre en cours d'élaboration à un dialogue dans lequel l'oeuvre interroge sans cesse l'artiste et ne reçoit de réponse que pour mieux interroger encore. Alors le questionnaire de la peinture peinte de Sergio de Castro et celui de ses vitraux, si différentes que soient leurs syntaxes, appellent de réponses qui se répondent elles-mêmes en écho. Toutes deux sont des *vibrations de l'univers* que l'artiste polarise. Toutes deux atteignent à la plénitude. Une grande toile récente de Castro, l'intégrant lui-même dans le sujet au moment de peindre une autre toile 3, symbolise assez bien la position de Castro usager du verre et praticien de la lumière. Le voilà en fin de compte moins soumis aux contraintes de cet art que sa puissance créatrice n'est intégrée délibérément au règne de ces pans de couleur et de lumière.

Castro entre dans le vitrail comme d'autres en religion, c'est-à-dire totalement. Les peintres des cartons de verrières s'estiment rarement tenus de déterminer l'identité de chaque verre, la découpe de chaque forme à vraie grandeur, à moins qu'ils ne soient verriers eux-mêmes. Il est également très rare qu'ils s'estiment tenus de prendre les réseaux de pierre qui leur sont proposés comme matrices à partir desquelles vont se déployer leurs compositions colorées. Enfin il est quasiment de règle, ou bien qu'ils reçoivent du clergé ou du donateur le thème imposé par la commande, ou bien qu'ils en imposent la sécularisation par la substitution de leurs intimes « universaux » à la cosmologie biblique. Or, Castro nous a paru avoir tenu et gagné ce pari de s'exprimer à la fois à partir de cette cosmologie et des contraintes de l'édifice, tout en intégrant dans l'art et la responsabilité du peintre ces actes successifs qui concourent à faire du vitrail cette *peinture totale* comme on dit d'un opéra qu'il est le théâtre total. Au-delà de grandes mais assez rares réussites marquées de loin en loin au cours de ces trente dernières années par la venue subreptice au vitrail d'un Matisse, d'un Fernand Léger pour ne citer que les morts, et plus récemment de certains grands « abstraits lyriques », l'entreprise de Castro ouvre peut être au vitrail la voie d'une nouvelle épopée.

Notes

1 Sergio de Castro a créé deux verrières de vastes dimensions:

« La Création » - 6 m de hauteur sur 20 m de largeur - pour l'église du Monastère des Bénédictines du Saint-Sacrement à Couvrechef-La Folie, Caen, 1956-58. Architecte Jean Zunz; maître-verrier J.J.K. Ray. « La Rédemption » - 4,50 m sur 17 m - pour la Dietrich-Bonhoeffer-Kirche à Hambourg, 1968-69. Architecte Gerhard Laage; maître-verrier J.J.K. Ray. Il faut ajouter les trois lancettes de la tribune à Couvrechef - 7 m sur 0,50 m chacune -, 1958; et le vitrail de « La Résurrection » - 4,17 m sur 1,23 m -, 1976, exposé à Saint-Philibert de Dijon, « Signes du Sacré au XXe siècle », 1977. Sergio de Castro compose actuellement les cinq fenêtres du collatéral Nord Ouest de la Collégiale de l'Assomption à Romont, Fribourg, Suisse. Il a composé également les cartons pour un « Jonas » - 3,24 m sur 0,50 m -, 1956; et ceux pour une autre « Résurrection » - 4,45 m sur 0,82 - 1968-76. 2 Les sept Hymnes pour l'Office de Vêpres chantent la Création du Monde d'après la Genèse I.

2 *Le Peintre* (1978), huile sur toile, 195 x 265 cm.