

Catalogue de l'exposition *Sergio de Castro, sujets religieux 1948 – 1978*
1^{er} Festival d'Art sacré contemporain de Bayeux, France

Denis lavallo

Les oeuvres présentées à Bayeux se répartissent sur une longue période, de 1948 à 1978. Elles forment un ensemble cohérent, ne serait-ce qu'en raison de votre constant effort pour "contenir et rassembler" votre langage pictural comme l'a écrit André Chastel. Reste qu'à l'évidence des évolutions ont eu lieu; les grandes compositions linéaires présentées ici sont exactement contemporaines des strictes natures mortes peintes à l'oeuf; dans la monumentale verrière de la Création du Monde à Caen - en 1958 - vous avez fait coexister un style libre quasi ornemental et les plus sévères des structures; durant les vingt années qui ont suivi, votre peinture est passée "d'un monde de formes statiques conçues par plans où le ton domine la couleur, à un monde de formes dynamiques conçues par touches où domine l'exaltation de la couleur", comme vous l'avez écrit vous-même. A quelle démarche doit-on rattacher ces changements, dont on perçoit bien qu'il ne s'agit pas de simples jeux de style?

Sergio de Castro

Toute démarche est supposée être le résultat d'une suite d'actions plus ou moins concertées pour progresser vers un but et l'atteindre. Or, en ce qui concerne ma peinture, j'ignore les forces ou les faiblesses qui l'ont conduite, à travers les changements que vous évoquez, là où elle se trouve. Je pourrais peut-être analyser les moyens plastiques ou picturaux mis en jeu à chaque période de mon travail, sans pour autant connaître le sens de celui-ci. Je ne me suis jamais fixé de but; ce qui revient à dire que la démarche dont vous parlez m'échappe totalement. Si par impossible j'avais pu contempler la verrière de Couvrechef-La Folie cinq ans avant qu'elle existe, l'aurais-je reconnue comme étant mon oeuvre? Et maintenant en la voyant, trente ans après sa pose vivre si indépendamment de moi, je me demande si j'en suis bien l'auteur. Ce qui n'empêche pas que je pourrais dicter un cours magistral, étalé sur plusieurs années, à son sujet ...

D.L.

Si des conceptions différentes ont pu se faire jour à divers moments de votre trajectoire de peintre, votre intérêt pour des sujets tirés de l'histoire religieuse paraît toujours aussi vif. A quoi cela correspond-t'il?

S. de C.

Les "sujets tirés de l'histoire religieuse" comme vous dites, et les sujets religieux tout court, ne sollicitent pas l'artiste de la même manière. "David et Goliath", par exemple, est un sujet tiré de l'histoire religieuse, ou histoire sainte; tandis que "La Genèse" est un sujet religieux en soi *et*, bien sûr, de première grandeur. Si un style narratif pourrait convenir aux deux, le dernier sujet se prête davantage à une élaboration plastique transcendante.

Pour l'artiste, tout sujet devient d'abord sujet plastique. Chaque sujet devrait créer les rapports image-objet de l'oeuvre qui le contient. L'iconographie traditionnelle du "combat de Saint Georges avec le dragon", par exemple, m'a incité à peindre et dessiner un grand nombre de variations où la dynamique des réseaux de lignes, plutôt que celle des masses, est prépondérante. Mais pas davantage que pour les scènes de ballet ou de cirque qui leur sont contemporaines.

Les diverses "Crucifixion", réalisées de 1948

à 1954, ont été le prétexte pour inventer des

- structures où les formes sont comme soudées les unes aux autres, ou bien, au contraire, des compositions linéaires de plus en plus ouvertes. Mais c'est aussi le cas pour mes natures mortes de la même époque. Tout est forme pour l'artiste - un arbre, un roi, une bouteille - ce qui ne veut pas dire que les conséquences de son oeuvre soient toujours les mêmes.

D.L.

Que vous a apporté votre travail dans le domaine du vitrail?

S. de C.

Tout se magnifie quand il s'agit d'une oeuvre qui devient partie intégrante d'une architecture, et non simplement un ornement de celle-ci. Les vitraux que j'ai créés à Caen, Hambourg et Romont - monastère, temple et collégiale - ont une place et un rôle déterminés. Leurs sujets sont religieux; leur fonction est spirituelle; leur sens est le sacré. Ils *sont* le temple, au même titre que les piliers, la toiture et l'espace; ce sont les yeux de ce corps qui est le temple. Celui-ci est image de l'univers; nombre d'or entre le ciel et la terre; mesure qui permet la contemplation, car celle-ci ne peut exister hors du temple.

D. L.

Quelle distinction établissez-vous entre le religieux et le spirituel?

S. de C.

Le religieux et le spirituel correspondent à des notions bien différentes. La première n'atteint pas nécessairement à la deuxième, et cette dernière peut exister indépendamment de toute notion religieuse. Une nature morte de Cézanne atteint à un degré de spiritualité tout autre que celui d'une Annonciation de Maurice Denis, par exemple. Cependant, pour les besoins du culte religieux, et en dehors de tout jugement esthétique, ce n'est pas une nature morte qu'on placera sur un autel. D'autre part, l'image du divin est chose rare. Elle appartient à un autre domaine, qui dépasse le religieux et contient le spirituel: le sacré,

D.L.

A plusieurs reprises, vous vous êtes attaché à représenter le prophète Jonas. Peut-on parler d'un thème privilégié? Qu'en est-il, également, de l'insertion de l'histoire de Don Quichotte dans plusieurs de vos compositions à sujet sacré?

S. de C.

Le livre de Jonas m'a toujours passionné. De même que les reproductions d'oeuvres d'art traitant ce sujet. Mais ce n'est qu'en 1951, voyant dans le Dôme de Ravello l'ambon byzantin où Jonas est figuré, que j'ai fait mes premiers dessins du prophète. Curieusement, la porte en bronze du portail central du même édifice comprend un Saint Georges qui est, lui aussi, à l'origine de mes "combats". Bientôt Jonas et Saint Georges allaient devenir dans mes dessins - autant par la fantaisie linéaire que par le sens de l'image - les sujets contradictoires d'une même composition. Jonas ressuscite de la bête, tandis que Saint Georges la tue (ce n'est pas la même bête... 1. Dans le graphisme de plus de

deux mètres de hauteur de 1953 ici exposé, j'ai représenté Jonas, vomi par le monstre marin, tenant une lyre dans ses bras. Cela pour rappeler la sublime prière - un des plus beaux poèmes lyriques de l'Ancien Testament - qu'il adressa à Dieu quand il était prisonnier de la bête. Dans les maquettes de vitraux de 1956 et 1978 ici exposées, j'ai maintenu cette invention iconographique. Elle s'intègre dans l'affirmation verticale de la composition, image de la Résurrection pour laquelle le Christ lui-même a choisi comme signe celui du prophète Jonas. Absent de ma peinture pendant plus de vingt-cinq ans, le thème de Jonas est réapparu quand il a été question d'art monumental. Il a trouvé alors sa plus complète expression dans la fenêtre de la collégiale de Romont qui lui est consacrée.

D.L.

N'oubliez pas ma question à propos de Don Quichotte.

S. de C.

“ L'insertion de l'histoire de Don Quichotte “comme vous avez dit, est d'une toute autre portée. Ce personnage et son écuyer apparaissent dans mes cahiers dès le début des années cinquante, tout comme Polyphème, Ulysse, Tésée, le Roi David, etc. Mais il se trouve que, contrairement à ces personnages du monde antique, Don Quichotte et Sancho cheminent jusqu'au pied de la croix. Ils s'immobilisent et veillent le Christ agonisant. Plusieurs compositions de 1954 montrent la croix séparant l'antiquité

- à gauche où apparaît Jonas - des temps nouveaux - à droite où se tiennent Don Quichotte et Sancho. La présence de Jonas intègre le monde ancien au monde chrétien; celle de Don Quichotte - “le chevalier de la Foi” comme dit Unamuno - la permanence insolite de quelque chose de fou, de généreux, de désuet et de génial, dans le bouleversement du monde occidental.

La lecture, et relecture, du chef d'oeuvre de Cervantès m'avait depuis fort longtemps donné l'idée de représenter le rétable dont il est question dans le chapitre 58 de la seconde partie. En rase campagne, Don Quichotte rencontre des paysans qui transportent, dûment enveloppées, des images “taillées en relief”. Il apprend qu'elles sont destinées à orner un rétable que ces paysans construisent dans leur village. Don Quichotte les fait découvrir et exprime superbement à Sancho la vie et l'oeuvre des quatre chevaliers sculptés:

Saint Georges, Saint Martin, Saint Jacques et Saint Paul. Je vous invite à lire, ou relire, ce passage dont j'ai tiré en 1952, le rétable ici exposé.

D.L.

Un autre exemple semble aussi avoir beaucoup compté: celui du Greco. Les variations d'après “le repas chez Simon” le montrent suffisamment. Quel enseignement avez-vous pu tirer de l'étude du célèbre artiste de Tolède?

S. de C.

De tout temps les artistes ont étudié j'oeuvre de leurs contemporains ou de leurs aînés. Allant de la simple copie d'une oeuvre à la re-création de celle-ci, ces études sont d'une extrême diversité. Celles qui m'intéressent tirent leur densité non pas du rendu de l'oeuvre choisie, mais des rapports qui s'établissent entre celle-ci et l'oeuvre de celui qui l'a prise comme modèle. Laisant de côté le cas des copistes, même les plus excellents, je suis intéressé par l'interaction des mondes picturaux ou plastiques différents; par la vision d'un artiste soutenue et alimentée par celle d'autres artistes. Une simple note de Cézanne d'après un détail de (IL *'apothéose d'Henri IV!!* de Rubens, par exemple, m'intéresse davantage que la meilleure copie de cette oeuvre, car elle est liée au phénomène de ta création artistique. Ainsi les dessins de Michel-Ange d'après Giotto; l'étonnante

copie de Poussin d'après « La fête des Dieux » de Bellini-Titian; « La Resurrection de Lazare » de Van Gogh d'après Rembrandt, ou sa « *Pietà* » d'après Delacroix. Aussi, également, les superbes réussites d'Arman d'après le « *Hermès de Praxitèle et (d'Apollon du Belvédère)* »

La variation est une forme essentielle de la musique. Quelque chose de similaire a existé en peinture à l'époque où les peintres se basaient sur des modèles iconographiques. De nos jours, certains peintres ont réalisé des variations sur une oeuvre qu'ils affectionnent. Ce n'est plus un sujet du monde visible naturel qui déclenche alors chez l'artiste un ensemble de variations, comme la façade occidentale de la cathédrale de Rouen pour Monet, mais une peinture qui en est le sujet, comme « les femmes d'Alger » pour Picasso. Cette attitude ne répond pas, il me semble, au fait de vouloir se mesurer avec l'auteur de l'oeuvre choisie, mais plutôt celui de trouver des analogies entre le modèle et sa variation malgré des moyens et des procédés qui peuvent être très différents. Ce qui force à l'invention et à la rhétorique picturale. En tout cas, mes études et variations des années soixante d'après le Greco ont agi comme une sorte d'excitant permanent dans le chemin parcouru par ma peinture durant cette décennie.

Ceux d'après « le repas chez Simon », la célèbre toile de l'Art Institute de Chicago, se sont multipliés de 1963 à 1969 formant un ensemble de 21 dessins, 7 études et 20 variations.

D.L.

Pouvez-vous évoquer ce tableau du Greco et le sens que vous lui avez prêté dans vos variations, en tant qu'image et en tant qu'objet artistique?

S. de C.

Le Greco s'inspire de l'onction à Béthanie, où le parfum de prix qu'une femme répand sur la tête du Christ, pendant un repas, constitue l'action principale. La scène se passe à Béthanie quelques jours avant la Passion. Les quatre évangélistes la décrivent avec des variantes. Pour Matthieu 26.6, et pour Marc 14.3, cela se passe chez Simon le lépreux. Pour Luc 7.36, il s'agit d'une scène qu'il intitule « la pécheresse pardonnée et aimante », laquelle pécheresse ne doit pas être confondue ni avec Marie de Béthanie soeur de Marthe, ni non plus avec Marie de Magdala; la scène se passe chez Simon le pharisien. Par contre, Jean 12.1 décrit une scène chez Lazare (donc toujours en Béthanie) où sa soeur Marie oint les pieds de Jésus.

Toujours est-il que le Greco situe la scène autour d'une table ronde placée dans la rue ou dans une cour somptueuse, entourée d'architectures. Monsieur et Madame Simon vus en entier de trois quarts, presque de dos, occupent le premier plan. De l'autre côté du cercle de la table, au centre, une femme debout répand le fameux parfum de nard sur la tête du Christ. Son geste est décidé mais sensible, presque comme celui d'un Saint Jean Baptiste. Tout autour, les apôtres et les maîtres de maison s'agitent, parlent et dansent avec leurs mains. Table et personnages ressemblent à une toupie lancée à toute vitesse, d'autant plus que la couleur leur est réservée, contrastant ainsi avec les architectures immobiles peintes en camaïeu. On croirait entendre les paroles que le Christ prononce afin de donner une transcendance au geste de la femme, et aussi pour le lui faire pardonner par l'assistance, indignée qu'un parfum aussi onéreux soit répandu: « Elle a fait ce qui était en son pouvoir; d'avance elle a parfumé mon corps pour quand il sera enseveli ». Le Greco joue dans cette toile des oppositions: mouvement-immobilité, couleur· grisaille, vie et mort.

Les cinq grandes variations' (1965-1966) d'après « le repas chez Simon » forment une sorte de polyptyque. Chaque partie révèle un aspect particulier de l'iconographie originelle ainsi que certaines données de la vie du Greco. En même temps, elles constituent une synthèse des diverses périodes de ma peinture depuis la mort de mon maître Torrès-Garcia en 1949, jusqu'en 1966. La disposition définitive est la suivante (de gauche à droite) :

1.2 .3.4.5. variations 16.17.19.15.18. La variation 1 évoque l'annonce de la mort du Christ. Les maîtres de maison sont des spectres. Le premier plan est un tombeau ouvert. La composition n'est qu'un réseau délavé de terre de Sienne où s'inscrivent des taches et des surfaces mauves sombres et noires.

La variation 2 montre l'influence formelle du Greco sur le cubisme et ses conséquences, vivantes encore au temps de ma formation.

La variation 3 s'inspire d'un autre tableau du Greco, ou de son atelier, sur le même sujet. La scène se passe non dehors mais à l'intérieur d'une étroite salle toledane où pend du plafond une roue de charrette en guise de candélabre. Cette variation centrale est monochrome et toute bâtie de traînées bleuâtres qui évoquent l'écriture extrêmement libre des dernières années du Greco.

La variation 4, noir et argent, est nocturne, magique, lunaire comme le signe du taureau de Crète, patrie du Greco.

La variation 5, moins hantée et plus théâtrale que la précédente, évoque le séjour vénitien du peintre grec par le choix et la sensualité de la couleur.

D. L.

Ne croyez-vous pas que les variations d'après le Greco, aussi bien que celles des premières Crucifixions - en passant par les combats de Saint Georges et autres sujets constituent, en tant qu'élaboration formelle, le fil conducteur de cette exposition?

S. de C.

Je voudrais bien le croire. Ce fil conducteur viendrait au secours des faiblesses inhérentes à toute exposition organisée autour d'un seul aspect de l'oeuvre d'un artiste.

Pour conclure, je signalerai un aspect particulier de ce fil conducteur: la préoccupation constante de passer du linéaire au pictural, ou inversement. La *traduction* d'un pur graphisme en structures de couleur nées pour le vitrail, comme dans les Jonas verticaux. Ou celle d'une oeuvre aussi "peinte" que « *La Pentecôte* » du Greco en lumineux ensembles de vides et de traits.