

Entretien de Jean-Dominique Rey et de Sergio de Castro 1991

Exposition *Sergio de Castro peintures 1972 – 1978* Hôtel de Ville de Socheaux

J.-D.R.

Comment se situe l'ensemble 1972-1978 des tableaux id exposés par rapport aux cycles de vitraux que tu as créés?

S.C.

La pose complète de la verrière monumentale que j'ai créée pour la Dietrich-Bonhoeffer-Kirche, à Hambourg-Dulsberg - La Rédemption 4,50 m sur 17 m - a eu lieu fin 1969. Neuf ans plus tard, en janvier 1978, je commençais mes études pour les cinq fenêtres flamboyantes (1454) de la collégiale Notre-Dame de l'Assomption, à Romont, Fribourg, Suisse. Cette commande, confirmée en mai 1979, allait m'occuper jusqu'à la mise en place des verrières, effectuée en septembre 1981. Ces cinq fenêtres, inspirées de l'Ancien Testament, forment une suite connue sous le nom de Les Prophètes.

J.-D.R.

Selon toi, comment se définit le travail d'un «peintre», au sens strict du mot, et celui d'un artiste qui compose des vitraux? Y-a-t'il complémentarité ou opposition?

S.C.

Mon activité de peintre, dans le sens courant du terme, s'est interrompue à trois reprises lorsque j'ai reçu la commande des verrières monumentales: 1956, 1967, 1978. Pendant la longue période de composition des maquettes grandeur nature, toute mon énergie est accaparée par le phénomène essentiel du vitrail: la translucidité. En effet, la couleur-lumière du vitrail est à l'opposé de la couleur-peinture; cette dernière étant une matière opaque posée sur des supports opaques. Cela explique mon refus de peindre durant la création de mes verrières. Mais cela explique aussi la passion débordante qui m'a saisi chaque fois que je reprenais la peinture. Tout particulièrement dans les années 1970-1978 comprises, précisément, entre La Rédemption et Les Prophètes.

J.-D.R. –

Mais encore...

S.C.

Composer les maquettes d'un vitrail équivaut pour moi à écrire une partition. Dans mon atelier il m'est impossible d'expérimenter le jeu des mélanges optiques créés par la juxtaposition des coupes de verre dans l'espace lumineux. De même, le musicien compositeur n'a pas chez lui, à sa disposition, tout un orchestre symphonique. Mais l'un et l'autre supposent ce qu'il est possible d'obtenir des verres et des instruments; tandis que l'oeuvre prend naissance dans l'obscurité ou dans le silence. L'exécution, elle, nécessitera toute une série d'opérations techniques. Par contre, la pratique de la peinture est une action directe, physique. Le peintre voit le résultat de son action à l'instant même où il a lieu. En peinture, création et exécution peuvent coïncider.

J.-D.R.

Au-delà des différences que tu signales, y a-t-il interaction entre vitrail et peinture?

S.C.

L'interaction de ces deux mondes est certaine, bien qu'elle ne puisse être saisie qu'à travers un laps de temps considérable. Pourtant, en ce qui me concerne, la peinture reprend là où elle s'était interrompue. Comme si son cours était étranger, ou indifférent, à l'oeuvre accomplie entre temps dans le domaine du vitrail. Il y a sûrement interaction, mais aussi indépendance. Je ne « traduis » jamais une peinture en vitrail.

J.-D.R.

As-tu observé une transformation de ta palette lorsque tu es revenu à la peinture en 1970?

S.C.

En 1970 j'ai repris la suite des peintures claires commencées en 1967, particulièrement celles des paysages de Tunisie. En 1971 année pour moi de transition par excellence, ma palette s'est progressivement assombrie, tandis que « l'écriture picturale » prenait un aspect encore plus synthétique qu'auparavant. Mais c'est l'année 1972 qui marquera un nouveau départ dans mon oeuvre peinte. Cette année-là, et celles qui ont suivies, constituent pour moi une deuxième naissance en tant que peintre. C'est la raison pour laquelle aujourd'hui, avec l'accord de la MAL.S., j'ai choisi de réunir quelques tableaux des années 1972-1978.

J.-D.R.

Peux-tu définir ce qui caractérise cette nouvelle étape? Observes-tu l'apparition de nouveaux sujets ou la métamorphose de thèmes antérieurs?

S.C.

Maintenant, vingt ans après le tournant décisif de 1971, il est plus facile de comprendre ce qui s'est passé. D'une manière générale je dirais qu'à partir d'une peinture d'esprit classique conçue par plans, on passe à une peinture d'esprit baroque conçue par touches. D'une palette où domine le ton, à une autre où domine la couleur. D'un monde statique et silencieux, à un monde dynamique et sonore. Le système par l'exaltation de la couleur se manifeste surtout à partir de 1973; tandis qu'en 1972, exceptionnellement, celui-ci se superpose au système par valeurs.

J.-D.R.

Et pour les thèmes?

S.c.

Les sujets habituels de ma peinture: Nature-Morte, Atelier, Paysage, se sont métamorphosés; ils ont acquis un caractère visionnaire. Les Nature-Mortes perdent leurs objets durs, comme les cruches, les bouteilles, etc. et sont pour la plupart traversées par de grands mouvements de linges enserrant

des fruits ou des légumes. Les Fleurs dévorent toute la surface de la toile. Les Livres prennent un nouvel aspect abandonnant l'apparence de prismes qu'ils avaient dans les années soixante. Les Paysages multiplient leur étendue ainsi que l'échelle supposée des distances. Les Nus font leur apparition, aussi bien en tant que représentation du réel - modèles évoluant dans l'atelier - que comme symboles: la Nuit, l'Automne, Hécate. Apparaît également la représentation du mouvement, non seulement dans certains Nus ou dans le Diptyque des Atrides (1973), mais aussi dans d'autres toiles, absentes de cette exposition, où les objets, particulièrement les livres, se déstabilisent, chutent ou prennent feu. Les Ateliers ne sont plus les structures de plans orthogonaux comprises dans le rapport sol-mur, mais un espace où jouent quelques toiles retournées (1972) et qui répond chaque fois davantage à la notion de lieu de création. Comme par exemple dans Le Peintre (1978) où s'imbriquent symboles et analogies les plus divers: le peintre et son modèle; la tension et le repos; la verticale et l'horizontale; l'esprit et la nature; le peintre et son imaginaire; Pygmalion et son oeuvre; l'Ange annonciateur et son pouvoir de messenger suprême.

I-D.R.

lorsque j'ai vu cette oeuvre pour la première fois, l'ampleur de son contenu m'a frappé.

S.C.

De ce tableau, mon ami Samuel Beckett disait que le geste du peintre, représenté au moment même où il va hypothétiquement poser la première touche, montre l'absurdité de toute tentative, car la toile devant laquelle il se tient ne sera jamais peinte.

J.-D.R.

Cette exposition représente-t-elle un parcours explicite de la période de ta peinture que nous évoquons?

S.C.

Les vingt-six peintures à l'huile sur toile que réunit la présente exposition - dont onze jamais exposées - permettent de saisir assez bien la démarche accomplie durant les sept années 1972-1978 au cours desquelles j'ai peint cent cinq huiles. Manquent cependant la suite des Montagnes (1976) et celle des paysages du Portugal et du Maroc (1974-1976) Je pourrais presque en dire autant des quinze gouaches sur papier entoilé, bien que choisies entre les cent quatre-vingt quatorze gouaches peintes durant la même période!

Toutes les peintures exposées ici proviennent de mon atelier, sauf Le Peintre (1978) prêtée par le F.R.A.C. d'Alsace. Je regrette que La Bibliothèque (1972) et Patmos (1977) peintures de grand format, toutes deux appartenant au Fonds National d'Art Contemporain, ne puissent figurer dans cette exposition par suite du déménagement en cours du F.N.A.C. à La Défense.

Paris, le 8 février 1991.