

L'un des plaisirs les plus rares pour les passionnés de peinture moderne, réside dans le fait de trouver à la fois une sensibilité totalement individuelle et un don pour la construction dans l'oeuvre du même artiste. Désigner ceux qui de nos jours manquent de l'un ou de l'autre serait odieux; on peut aussi bien étayer notre démonstration en se limitant à quelques illustres défunts. Léger, par exemple, était passé maître dans l'art d'un certain type de construction. Nombre de ses tableaux sont assemblés d'une façon si solide qu'ils résisteraient, métaphoriquement s'entend, à l'assaut d'un éléphant. Mais cette solidité il l'a acquise, on est en droit de le penser, à un prix trop élevé; partout la touche est claire, distincte, uniforme: l'Utopie posée ainsi de façon très palpable devant nous manque d'atmosphère, de surprise, de variation climatique.

A l'inverse, un art de pure introspection peut lasser très vite et indisposer ceux des observateurs qui ne se font pas immédiatement les complices du peintre. Que l'on dise quoi que ce soit contre Jackson Pollock de nos jours, on a l'air d'avoir proféré un gros mot à l'église; il n'en reste pas moins que son idée de la construction consistait à prendre un motif prêt à être assimilé et de le jeter sur la toile, encore et encore, jusqu'à ce que le tableau semble tenir de lui-même. Pollock est un des peintres qui possède au plus haut point le sens de la qualité dramatique de la texture, celui de la variété des images et un certain sens du tragique de l'effort humain: mais l'art peut s'appuyer sur d'autres qualités que certains critiques sont en droit d'exiger.

Dire de Sergio de Castro qu'il a à la fois un don pour la construction et une sensibilité totalement individuelle n'équivaut pas pour autant à le mettre dans une catégorie qui le signifierait comme « meilleur que » Léger et Pollock. C'est simplement indiquer la portée et la variété que cela impose à notre attention. Il n'y a rien de compétitif dans le caractère de Castro. n n'est membre d'aucune école, ne s'est pas soucié d'exposer à Paris pendant des années. et il travaille intensément dans ce qu'à Paris on pourrait appeler l' « Isolement ». Au début de sa carrière il devait beaucoup à Torres Garcia; mais depuis qu'il s'est installé à Paris (en novembre 1949 J, il est devenu seul maître d'une destinée dont il continue de tenir les rênes d'une main ferme.

Cette destinée analysée dans ses détails est si différente de celle de la plupart des membres de l'Ecole de Paris que cela vaut la peine qu'on s'y attarde un peu. Sergio de Castro est né à Buenos Aires le 15 septembre 1922, Ses parents sont des Argentins originaires de la Galice et du pays basque. De 1913 à 1932, il a vécu en Suisse française où son père était en poste, En 1933, il fut envoyé dans une école de Jésuites à Montevideo, où il est resté jusqu'à l'âge de seize ans, La musique, la peinture, l'architecture et la littérature l'attiraient alors avec la même ardeur que maintenant, et c'est à Montevideo qu'il a acquis une passion, qui ne l'a jamais quitté non plus, pour le grand large et les rivages, et pour les réalités simples et tangibles de la vie des ports. Montevideo a un sous-sol pierreux, et ses plages de sable blanc valent toutes les belles plages du monde. Hauteur et sévérité sont des caractéristiques de la ville elle-même ; ses lignes tranchées et sa structure sans ambiguïté devaient réapparaître, transformées, métamorphosées, quand l'esprit constructif de Torres Garcia commença à les prendre pour objets de son travail; et le paysage marin finit par former un fond idéal pour les premières rencontres de Castro avec Homère et les poètes présocratiques. On pourrait aller jusqu'à dater, dans l'aversion, relative, de Castro pour Buenos Aires, l'origine des préférences si clairement affichées dans ses toiles: car Buenos Aires fut construite sur de la boue, et non de la pierre, ses eaux sont noires, brunes, et non transparentes, la poussière de charbon et la fumée des cheminées y sont omniprésentes.

En 1939 et 1940, Sergio de Castro étudie l'architecture. (Un bâtiment beau ou curieux trouve encore aujourd'hui en lui un admirateur des plus avisés; il sait aussi déceler, dans les bizarreries négligées par d'autres, la présence du merveilleux.) C'est également en 1939 qu'il se met à composer; en 1940, à l'Université de Montevideo on joua un concert de son oeuvre. L'année 1939

fut notable par sa rencontre avec Torres Garcia, artiste chez qui une attention rare à la construction, et à la signification du signe dans l'art moderne, se combinait avec un grand don pour la pédagogie. Rien n'est plus important, dans l'adolescence, qu'un choix sage des Anciens que le novice peut prendre pour guides, et en Torres Garcia Castro trouva non seulement un maître d'art dans le sens traditionnel du mot mais aussi un maître à penser remarquable entre tous par sa totale simplicité et son très grand naturel.

A partir de 1941, quoi qu'il en soit, Castro s'adonne systématiquement et sérieusement à l'étude de la peinture. Dès 1942, il vit seul à Buenos Aires, et en 1943 il prend un métier dans un bureau pour subvenir à ses besoins ; mais il peut continuer à travailler avec Torres Garcia et ses étudiants et exécuter de grandes fresques murales. En général, c'est contempler les oeuvres d'art qui dominent son environnement qui lui donne envie de travailler, plus que les toiles d'intérieurs ou des moments d'introspection. Quand on lui demande quelles étaient ses sources d'inspiration de l'époque, il répond les façades des cathédrales romanes et gothiques de France et d'Espagne qu'il connaissait d'après des reproductions photographiques; et la sculpture grecque, indienne et extrême-orientale. Il était déjà, il l'est resté, autant un constructeur qu'un penseur.

En 1945, la double nature de ses préoccupations l'amène à quitter son travail de bureau. il va rencontrer Manuel de Falla à Cordoba puis devenir l'assistant du grand compositeur. Aussi fantasque que puissent paraître les parallèles que l'on peut établir entre musique et peinture, on peut hasarder que la finesse du tracé à l'aiguille - et l'enregistrement délicat du concert pour clavecin de de Falla, ou le timbre merveilleusement sombre et austère d'un mouvement de ses Homenajes, voilà des éléments qui correspondent à certaines préoccupations permanentes de Castro. L'exemple de l'homme Manuel de Falla eut aussi beaucoup d'influence sur Castro. C'est pendant cette époque de leur association que Castro visitera, en 1946, le Pérou et la Bolivie pour se confronter réellement à quelques exemples de la civilisation précolombienne.

Castro n'a cessé de sonder les mêmes préoccupations. En 1941, par exemple, il offre à son père une toile, c'est une toile à l'intérieur de la toile d'un genre que l'on connaît bien maintenant, celui de ses 'Ateliers' ; et quand, en juillet 1942, alors qu'il vit seul chez lui, son premier acte est de dessiner cette pièce, comme par une prémonition de la longue série de toiles qui prend son environnement pour sujet. Il semble que, malgré tout, pour pouvoir donner sa pleine mesure, il lui faille partir, non seulement quitter l'Amérique du Sud, mais aussi les deux hommes de qui il fut l'élève. En Novembre 1946, Manuel de Falla meurt; et en août 1949, peu de temps après que Sergio de Castro, alors professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de La Plata, ait reçu une bourse pour étudier la musique à Paris, Torres Garcia meurt à son tour. Trois mois plus tard, Castro arrive à Paris, qui est resté depuis sa ville d'élection.

Au début son statut était celui d'un étudiant avancé de composition, et c'est à ce titre qu'il suivit l'enseignement de Arthur Honegger et Roland Manuel. il était encore, sur le papier, un jeune compositeur quand il visita pour la première fois l'Italie pendant la période de Pâques de 1950, mais en février 1951, il annonce que sa vocation définitive est la peinture par la très grande scène de port à l'huile (Le Port) qui est, en fait, un résumé de tout ce qu'il a appris de Torres Garcia. C'est encore aujourd'hui une toile impressionnante, si dense et si féroce en est l'emboîtement de ces formes qui servent son propos, si rigoureux l'ordre imposé à l'aimable désordre de la vie du port. Mais ce qui aurait pu être pris pour une consolidation fut, en réalité, le premier pas d'un processus de renonciation, ou de découverte de soi, qui allait se poursuivre plusieurs années durant. Ce fut, en fait, la dernière des huiles de Castro pendant longtemps.

En 1951 va commencer alors ce qu'on peut appeler la période 'graphique' . Dans les oeuvres majeures de Castro, la présence humaine soit n'apparaît pas du tout, comme dans les paysages et les » Ateliers » , soit dans un style monumental, comme dans le « St Jérôme en Evêque » de 1958. Dans les oeuvres de la période graphique on trouve, au contraire, dans le traitement des figures, un humour subtil et retenu. C'est un humour qui fait en partie penser à celui de Klee, et en partie à celui de Torres Garcia, mais la quintessence, le ton d'affectueuse espièglerie du narrateur, est la

marque particulière de Castro. Quand son Jonas s'échappe du ventre de la baleine, ou son St George~ avec son air idiot, se met en devoir de tuer le dragon, les histoires bien connues ressurgissent complètement renouvées ainsi que quelque chose de recherché et de tranchant dans la manière dont elles sont présentées. Quatre années allaient se passer avant que Castro ne se remette à l'huile, et pendant la dernière moitié de cette période, quand il s'installa dans son atelier actuel de la rue du Saint-Gothard, il va peu à peu abandonner ses sujets graphiques et se mettre à peindre à l'oeuf les délicats assemblages pâlis d'objets domestiques qui lui valurent l'attention des connaisseurs. (En octobre 1954, il expose à Paris pour la seconde fois, à la Galerie Pierre, et ne présente que des peintures à l'oeuf)

Castro a toujours été un voyageur inspiré - qui s'autorise à se laisser complètement pénétré par l'expérience d'un nouveau pays- et sa première visite en Grèce, pendant l'automne 1955, fut un épisode d'importance capitale pour sa carrière. (Cela survint aussi à un moment important mondialement, en cela que ce fut en octobre 1955 qu'une de ses toiles fut exposée à la Galerie Charpentier dans l'Exposition de l'Ecole de Paris 1955 entre un Bazaine et un Picasso). Le paysage grec et le paysage urbain d'une île telle que Mykonos possèdent certains des traits que Castro avait aimés en Uruguay; la dureté, la netteté, la blancheur des bâtiments, la structure sous-jacente de rochers. A quoi s'ajoutait le caractère épique d'un paysage qui n'a pas changé pour l'essentiel depuis qu'il a donné naissance aux premières manifestations de la poésie, de la philosophie, du drame, et aux images de beauté physique et de rectitude morale les plus durables que nous possédions. Etant donné l'hypersensibilité de Castro à ces choses, il était inévitable que la Grèce se frayât un chemin dans son oeuvre. La preuve en fut que quand il commença en mai 1956 à se remettre à des huiles à pleine pâte leur sujet fut la Grèce; et particulièrement la vue de l'île d'Hydra en regardant vers la côte Argienne, mais aussi et à maintes occasions les maisons blanchies à la craie de Mykonos et des îlots des Cyclades. Pour ceux qui connaissent ces lieux, les toiles de Castro rendent presque insupportablement vivant le souvenir d'un paysage dans lequel, aujourd'hui comme à l'époque pré-homérique, les dieux semblaient parfaitement chez eux.

Ce don pour l'évocation ne vient toutefois pas d'aucune abondance de détails, mais plutôt d'une combinaison de ces qualités dont j'ai parlé plus haut: le don de la construction, si important pour la compréhension du paysage grec, et la sensibilité individuelle. Nombreux sont les peintres, nul doute, qui pourraient faire le relevé du spectacle empyréen des hauteurs d'Hydra en regardant vers la côte argienne ; seul Castro pouvait restituer, dans la « tranquillité du souvenir » en septembre 1956, presque une année après son retour à Paris, les innombrables nuances d'atmosphère, les infinitésimales évanescences, qui font de son premier grand paysage grec l'un des tableaux les plus remarquables qu'on ait peint depuis la fin de la guerre.

Castro a visité d'autres pays depuis son retour de Grèce, mais pour des raisons pratiques le paysage, pour lui, c'est un paysage grec; et quand une petite toile apparaît dans les grands « Ateliers » , comme un tableau dans le tableau, c'est habituellement un paysage grec. Ceci dit, il nous faut aussi souligner la très grande variété à l'intérieur du genre: certaines des villes sont de construction ferme et délimitée et semblent avoir été autant taillées dans la pierre que peintes; dans d'autres toiles, les indications météorologiques sont si précises que l'on pourrait prédire cinq minutes auparavant l'arrivée de l'orage; dans un troisième groupe, c'est la lumière, plutôt qu'un paysage identifiable, qui est le sujet. Au cours de l'automne 1959, Castro retourna en Grèce passer deux mois, et montra par la suite qu'il pouvait encore raffiner son interprétation des immenses distances dans lesquelles la lumière grecque permet à l'oeil de se mouvoir librement.

En avril 1956, on commanda à Castro le dessin de vitraux, couvrant une aire de 82 mètres carrés, pour le Monastère des Bénédictines du Saint-Sacrement à Couvrechef-La Folie, près de Caen en Normandie. Ce travail n'est malheureusement pas accessible au public, mais ceux qui ont la chance de l'avoir vu le considèrent comme l'une des plus belles réalisations du genre. L'un d'entre eux, le poète et critique Pierre Lecuire, écrivit à Castro:

« J'ai vu votre vitrail et la mer, comme on voit l'amour sacré et l'amour profane, séparés par une mince bande verte de ciel et de prairie. Le vitrail et la mer chantent le même hymne, mais au lieu que la mer contient le soleil dans son ventre, le soleil céleste promène dans le coeur du verre une suite ininterrompue de paroles dont la première nous fut donnée, dès la porte franchie, une après-midi vers quatre heures, comme un immense rideau de pourpre se dressant dans le vide du monde.

« Castro, vous avez fait une GRANDE oeuvre, haute, complète, concertée comme le jeu des mondes et des mots, une espèce de développement fort et simple comme l'univers passé par notre esprit. '»

(Fragment de la lettre à Sergio de Castro du 9 avril 1959)

Pendant toute l'année 1957, Castro consacra tous ses efforts aux vitraux au point qu'il dut en quelque sorte arrêter totalement de peindre. L'idée de la peinture n'en continuait pas moins à travailler son imagination - il rêvait même souvent qu'il était occupé à de nouvelles toiles, s'éveillait fourbu, et se souvenait clairement des deux principales catégories que son travail allait développer: les intérieurs, dans lesquels le côté constructif de son art était directement appliqué à son environnement personnel, et les paysages dans lesquels il réussit à transcrire une plus grande impression de déliquescence sans rien perdre de son contrôle ni de la lumière, ni de la distance, et de la délicate relation entre mer et ciel.

Ces rêves se réalisèrent dans les oeuvres, datées de 1958, 1959 et 1960, qui sont illustrées ici. Le vitrail, résultat d'un effort soutenu prodigieux, avait temporairement épuisé certains aspects du tempérament artistique de Castro: l'invention de formes, la joie d'une couleur vive et batailleuse, la ré-invention des lettres de l'alphabet, l'intérêt pour la calligraphie, l'utilisation du symbolisme des couleurs pour exprimer la croyance religieuse, et en général l'usage rénové du signe visuel, pour exprimer une vue cohérente du monde. Rien de cela n'apparaît dans les toiles dont nous parlons. Pour autant qu'elles relèvent de préoccupations théoriques plus anciennes, c'est dans la maîtrise de la proportion, et dans le jeu des formes abstrait qui se fait sentir dans, par exemple, les toiles des bibliothèques de 1960 qu'on les trouve. Leur sujet, c'est la succession; et dans la préhistoire de leur exécution, nous apercevons le Castro qui dévora Métila Ghyka sur la science de la proportion et essaya une fois de faire correspondre l' « Eve au Bélier » de Cranach à la constellation du Bélier. Déjà dans le tableau le plus ancien reproduit ici, la « Table aux trois poissons » de 1955-56, Castro s'intéressait à la nature morte sous ses multiples aspects -la toile dans laquelle toute une famille d'objets était rassemblé, posant au peintre un problème de réconciliation. Ce problème, il le résolut à la fois en penchant chaque objet vers le spectateur et en le présentant sous la forme d'une aire aplatie de peinture appliquée de façon très subtile et abondante. (Dans de nombreuses gouaches de cette période, l'objet est presque perdu de vue, ou en tout cas perd beaucoup de son identité dans l'élégant et merveilleusement concis jeu de couleurs et de formes). Des toiles encore plus anciennes portent le titre générique de « Hommage à Chardin » , mais je suis d'avis qu'on devrait garder ce titre vraiment pour des toiles tel que le « Bols, fruits, fleur et plante » de 1958, où la maîtrise longuement réfléchié et sans emphase des tons donne à chaque objet sa vraie valeur et fait, cependant, de tous, une création parfaitement unifiée, une création indépendante de ses traits particuliers.

Mais, en fin de compte, c'est dans les « Ateliers » que quelqu'un qui regarde pour la première fois les toiles de Castro peut s'en apercevoir : non pas que les « Ateliers » soient de « meilleures » toiles que d'autres, mais parce qu'elles représentent, dans de nombreux cas, la somme de ses préoccupations. (Tout ce qui manque, en fait, c'est la présence dans un Atelier de l'une de ces gigantesques silhouettes humaines absorbées dans leurs méditations, images de sagesse et de célébration qu'il a peintes en 1958). Prenez, par exemple, « l'Atelier de l'artiste » (1958). Il n'y manque qu'un seul aspect de l'oeuvre du peintre: le délicieux festin pour l'oeil miniature auquel il nous convie dans ses gouaches. On y trouve toutes les autres qualités, dont cet élément de dignité et de réserve qui n'en est pas la moindre, les restes d'un espagnolisme inné, qui le distinguent de ses

contemporains de l'Ecole de Paris. Tout trahit un noble, digne calme altier. L'espace est disposé avec la sérieuse assurance de l'architecture classique. Sur la droite, dans la partie inférieure de la toile, une des natures mortes complexes, simples affirmations de la réalité, dans lesquelles Castro explore, une fois de plus, l'élément espagnol de son caractère. Sur la gauche les toiles emmagasinées, vues de derrière et de côté, font le plus subtil des jeux avec le mur qui avance et fournissent, en sus, l'un des essais les plus élaborés de Castro de l'utilisation tant de la couleur pure, que de la science de la succession. À l'arrière-plan il y a un paysage complet, l'un de ces tableaux indépendants que Castro aime introduire et harmoniser avec la structure déjà complexe de ses « Ateliers ». Et le traitement merveilleusement éloquent du parquet mérite un essai à part, comme l'application enchanteresse mais jamais gratuitement « belle » de la peinture.

Ce que Sergio de Castro fait dans des tableaux comme ceux-là, c'est de réaffirmer, face au démenti de la vie quotidienne, les pouvoirs miraculeux d'un art organisé dont le dessein est réfléchi et délibéré, mais en restant toutefois fidèle à ce qui est spontané et fugace dans notre expérience. Son art ne manque pas de souffle; c'est un art classique, non pas »classicisant'; dans lequel les passions n'en sont pas moins orageuses à cause de la sobriété accomplie de leur expression. C'est un art moderne, sans être un art moderniste; original, sans jamais s'efforcer de le paraître; sérieux, mais sans jamais un moment d'ennui ou d'emphase; et complètement séduisant, sans jamais user de cette séduction pour des buts éphémères ou évanescents. A tout prendre je ne connais aucun peintre de l'âge de Castro dont le travail donne au spectateur une idée si encourageante, non pas tant du « futur de l'art », mais du futur de l'artiste en tant qu'être humain.