

Ceux, dont je suis, qui connaissent la peinture de Castro depuis plus de trente ans et qui en ont suivi l'évolution, auront, tout autant que moi, le loisir de découvrir à travers la présente exposition le fondement même de son travail, cette inhabituelle avancée de son œuvre qui procède par cycles entiers. J'insiste sur le mot cycle, plus juste que période dans la mesure où celui-ci indique une progression linéaire, alors que cycle connote un sens rotatoire, le sens que le Larousse explicite quand il précise que rotation veut dire « mouvement d'un corps autour d'un axe fixe, matériel ou non » (c'est moi qui souligne) ou encore « emploi méthodique et successif de procédés ». C'est presque à la lettre la définition du travail de Castro entre 1987 et 1997. Thèmes et solutions techniques ont, en effet, émergé au cours de ces années, qui ont leur attache - l'axe fixe - loin dans le passé, et cette récurrence assumée pleinement, attentivement réélaborée pendant dix ans nous est proposée comme pour mieux marquer le présent conjoint au passé. Vertu du cycle: les deux thèmes exclusifs que Castro a peints et repeints - les ateliers et les fleurs (près de sept cents dans l'ensemble) - montrent à l'évidence, à travers leurs multiples variations, que sans ce lien avec le passé, sans l'axe du temps qui les soutient, leurs formes et leurs couleurs n'auraient pas été ce qu'elles sont, *n'auraient pas pu l'être*.

« Le temps est un chemin nécessaire », écrit Gaëtan Pican à propos de Poussin. Si cela est vrai pour tout artiste dont l'œuvre évolue de manière progressive, une période ouvrant la voie à la suivante, cela l'est doublement quand il s'agit d'une évolution cyclique, à ceci près que dans de tel cas, assez rares, le chemin emprunté par l'œuvre est plus difficile à cerner. D'où l'obligation pour celui qui entend le baliser, de doubler son approche, de retenir, d'une part, la face extérieure du temps qui passe, c'est-à-dire les événements et, d'autre part, de faire apparaître l'interface, la tangence de l'œuvre et des événements. Procéder ainsi me semble indispensable car pour saisir l'enjeu de la présente exposition de Castro, on doit d'abord prendre conscience de son évolution cyclique laquelle - est il besoin d'insister? - ne se livre au regard que par détour, sur des coordonnées longues.

### *Les événements*

Point de départ du cycle: 1987. Pourquoi cette date? Pour découper par routine une décennie, 1987-1997? J'avais posé la question avant même de voir les œuvres. La réponse, catégorique, de Castro fut « non ». C'était tout autre chose, il y avait bien des raisons valables. 1987 était la date de sa rencontre avec Atochem qui, dans le cadre du mécénat d'entreprise, lui avait passé une importante commande pour son siège, commande toujours visible d'ailleurs. L'enjeu était de taille et, l'enthousiasme aidant, lui-même avait en quelque sorte mobilisé toutes ses expériences antérieures susceptibles de l'aider à remplir sa tâche. C'est de cette façon que l'année s'était démarquée d'autant qu'il y avait eu concomitance de faits. En 1981 avait eu lieu la pose de ses vitraux pour la collégiale de Romont, en Suisse, près de Fribourg - travail de longue haleine puisqu'il avait dû concevoir des vitraux pour cinq fenêtres dont il fallait respecter le style, du gothique tardif, flamboyant, aussi éloigné que possible de l'esprit du XX<sup>e</sup> siècle mais, curieusement, allant dans le sens de la peinture de Castro telle qu'elle était devenue une dizaine d'années plus tôt, telle qu'elle resta jusqu'en 1982 : flamboyante, fondée sur des multiples accords de couleurs contrastées, tracées au pinceau comme autant de balafres. Par un de ces mouvements contraires que l'on observe souvent dans la création, une telle ordonnance du tableau, qualifiée de « baroque » par l'artiste lui-même, avait suscité, dès 1983, un retour à la modération, avait provoqué une intériorisation du geste. Finis les grands coups de pinceaux à l'huile. Castro n'utilise plus que des moyens discrets, gouaches, encres, crayons sur des papiers de dimensions modestes à la

manière d'un graveur ou, si l'on veut, d'un moine enlumineur. Repli sur soi, doublé de réflexion: l'enseignement qu'il avait pratiqué à l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg venait de s'achever et il était porté à faire le bilan de ce que lui, le professeur, avait appris et compris en essayant d'expliquer aux autres comment peindre. Il en était là lorsque la commande d'Atochem était survenue. Il ne pouvait la ressentir que comme un défi auquel il fallait faire face. Ainsi l'année 1987 avait-elle ouvert un nouveau cycle dans l'oeuvre de Castro - objet de la présente exposition.

### *Le parcours esthétique*

Origine esthétique du cycle, donc, la commande des décorations murales pour Atochem dont l'emplacement avait, d'entrée de jeu, posé un problème de technique picturale. La brillance de l'huile devait être à tout prix évitée, si bien que Castro songea aux couleurs acryliques. Il ne les avait quasiment jamais employées, mais il savait qu'à la différence de l'huile, l'acrylique lui aurait permis de procéder à des superpositions de couleurs. C'est sur cette particularité technique qu'il concentra alors son attention. Comme pour oublier les mélanges obtenus sur la palette, il se mit à essayer, inlassablement, la superposition de deux couleurs pour bien maîtriser leur effet, saisir l'imprévisible action que l'une allait exercer à travers l'autre. Plongé dans ce travail à la fois d'analyse et de synthèse, Castro était allé à l'extrême. Il avait pris en main crayons, craies, feutres, encres, lavis, aquarelles, gouaches, il les avait combinés, alternés pour réaliser les quelque deux cents études qui avaient précédé les deux grandes peintures murales, le polyptyque « Atochem » et le diptyque « Abécédaire/Chiffres »: Au cours de ces véritables expériences de laboratoire, il s'était aperçu que certaines encres de fabrication récente possédaient une intensité lumineuse très forte et qu'elles convenaient particulièrement bien à ses travaux sur papier parce que, loin d'être étouffées sous la couche de gouache, elles en vivifiaient la couleur. Par le biais de ces encres, de nouvelles expériences avaient débuté, qui s'étaient par la suite élargies, approfondies, multipliées. Les acquis du passé et l'ouverture vers l'avenir avaient fait corps, soutenus par une rigoureuse logique. En effet, qui dit couleur vivifiée dit lumière, Qui dit vitrail dit aussi bien lumière. Comment celui qui avait conçu des mètres carrés et des mètres carrés de vitraux, n'aurait-il pas été sensibilisé plus que tout autre à ce qui distingue le vitrail et que nous appelons transparence - un mot pour dire que la lumière dans le verre coloré est *dedans*, elle irradie. C'est le même genre d'irradiation que Castro avait reconnu et qui l'avait stimulé à utiliser sans discontinuer les nouveaux moyens techniques qu'il venait de découvrir.

### *Dans le vif du problème*

Défi sur le plan technique, les décorations murales d'Atochem l'étaient tout autant sur le plan sémantique. Quelle signification Castro entendait-il leur donner? Là encore son propos s'était inscrit dans la continuité. Spontanément il avait placé cette commande laïque dans le droit fil de ses commandes précédentes qui étaient toutes de caractère religieux, situées dans des enceintes consacrées - autrefois un couvent de recluses, à Caen, puis un temple à Hambourg, enfin la collégiale de Romont. Lieu du symbolique par excellence, la religion avait été son modèle et, sans tarder, il avait élevé au rang de symbole l'activité d'Atochem ; les lettres et les chiffres de la nomenclature de la chimie étaient devenus les éléments fondateurs de sa composition avec, en exergue, le nom d'Atochem. Il était par conséquent impératif que lettres et chiffres soient lisibles. Or, pour assurer leur lisibilité, il fallait que Castro se plie aux exigences d'une ligne-contour prédéterminée. Carcan, certes, difficulté majeure qu'il avait surmontée en multipliant les études préalables, en restant toujours de pied ferme à l'intérieur de la peinture.

## *Signes et sens*

La peinture, quelle qu'elle soit, de la plus débridée à la plus austère, qu'on le veuille ou non, est un langage dont les unités minimales - lignes et couleurs - structurent le sens. Au niveau du sens justement, le choix exclusif de Castro qui comporte deux thèmes ~ les ateliers et les fleurs - est exemplaire.

Qu'est-ce qu'un atelier? Un espace clos, un contenant. Qu'est-ce qu'une fleur? Un contenu situé dans un espace. Le contenant sera un, son propre atelier, le plus familier pour lui. Le contenu-fleur, à l'inverse, représente une image par elle-même multiple dans l'esprit de chacun. La complémentarité des deux thèmes est d'une logique parfaite. *L'un* et l'autre, en plus, appartenaient depuis longtemps à sa peinture. En 1940 déjà il avait peint des fleurs. À partir de 1956 de nombreuses versions de l'atelier s'étaient succédé. L'enseignant, prompt à analyser en termes objectifs la subjectivité de son geste, vous dira que « la graphie de la fleur est rapide et qu'elle retient la perception immédiate de la couleur ». L'œil cueille la fleur entière, telle quelle, dans l'instant - ce qui n'est pas le cas de l'atelier. La représentation de l'atelier exige une reconstruction mentale qui doit restituer l'unité spatiale, au sens d'intérieur, à des objets épars.

## *Cohérence du cycle*

J'ai procédé de propos délibéré à la lecture ponctuelle du travail de Castro pour faire ressortir la cohérence qui fonde le dernier cycle de son oeuvre. Ce déploiement pictural qui porte sur dix ans, les mêmes thèmes sans cesse repris, semblables et différents, proches et distants, toutes ces variations n'auraient pas pu se suivre et s'enchaîner, si le soubassement de la totalité n'était pas si solide, si les thèmes développés et les moyens mis en oeuvre, n'étaient pas maîtrisés. Regardez l'usage que Castro fait de la ligne. Vous verrez son geste à nu dans le diptyque « L'atelier au sol blanc » (n° 95.29). Des lignes noires parcourent la surface blanche du papier afin de définir l'espace de l'atelier, mais leur tracé échappe à toute rigidité. Elles avancent, compartimentent, structurent en préservant l'imperceptible tremblé de la main, signe de vie au sein de la géométrie qui les régit, tandis que l'outil qui passe sans délai de la ligne à l'étalement de la même encre noire, ponctue çà et là la composition. Sans solution de continuité, le rythme seul fait surgir l'espace de l'atelier.

Ailleurs, toujours sur du papier, parfois teinté, de qualités et épaisseurs différentes afin de nuancer l'absorption de l'encre, Castro traite les lignes à la manière des hachures gravées: il les dispose en une succession de parallèles fines, tantôt horizontales, tantôt verticales et les interstices de ces sillons donnent alors le ton - au sens musical du terme - à l'émergence de telle ou telle forme, le plus souvent des fleurs, issues du vide, dessinées en « réserve ». *Sottovoce*, pourrait-on dire.

Plus le regard pénètre dans l'oeuvre de Castro, plus des références à la musique s'imposent. Est-ce parce que ce peintre est un musicien accompli? Longtemps dans sa jeunesse il a hésité avant de renoncer à la musique. Être compositeur ou peintre fut son dilemme. Peut-être, est-ce pour cela qu'aujourd'hui la musique a-t-elle rejoint au galop sa peinture qui implique le temps dans la représentation de l'espace, qui affiche son insertion dans la durée et demande à être perçue comme un déroulement. Polyphonique de surcroît. C'est la sensation que l'on a dès que la couleur entre en jeu. Appel illimité à la variation, la couleur atteste, certes, la mobilité du langage pictural mais Castro la fait jouer constamment sur un « clavier » de formes suivant une ré-partition de lignes-cernes qui culminent dans des diptyques, dans des triptyques, le sommet de la polyphonie étant atteint dans les polyptyques (dont un, à sept volets, figure dans l'exposition). Là, de volet en volet, des surfaces blanches structurées par des lignes forment autant d'intervalles qui soutiennent en contrepoint le déploiement des couleurs. Et les couleurs de Castro, regardez-les de près. Plus vous les fixez, plus elles s'intensifient. Leur aspect mat s'anime. « C'est la lumière qui filtre » explique

le peintre, « celle des encres qui sont en dessous, sous la gouache », car les fameuses encres, grâce à leur force spécifique, ont permis tous les exploits. A la grande satisfaction de Castro, dans les travaux que l'on voit, deux couleurs différentes ont été systématiquement superposées et leur tonalités conjuguées sur le plus léger des supports: le papier. Contrepoint chromatique dans l'infime de la peinture.

DORA VALLIER