

Lorsque Sergio de Castro s'installe à Paris en novembre 1949, la capitale est le lieu incontournable où se joue l'avenir pictural international dont l'abstraction est le fer de lance de toute une nouvelle génération. Face à une figuration en phase de ressusciter une tradition, elle-même héritière de Picasso, Matisse et Bonnard, la non-figuration se fait offensive, et revendique ses droits en deux factions, vite rivales: l'abstraction géométrique et l'abstraction lyrique. Castro ne choisit pas. Disciple de Torrès-Garcia, il s'éloigne progressivement de son maître et trouve son langage pictural sans qu'il paraisse subir les pressions esthétiques ambiantes. Cela n'empêche pas sa peinture de s'inscrire dans ce vaste mouvement créatif et dynamique unique qui, au début des années 1950, impose Paris au regard du monde, comme le phare de la création artistique.

Les recherches plastiques de Sergio de Castro bénéficient de ces riches confrontations desquelles il tire toute une suite d'actions et d'expériences, pour féconder son œuvre futur, construit sur la notion essentielle de structure. Repenser le champ de la toile en tant que plan où les formes s'articulent selon un jeu savant des proportions dans lequel le ton domine la couleur, expérimenter des matières et des supports, sont parmi les réponses fertiles apportées par celui qui, sans s'écarter de son engagement, rejoint ses coreligionnaires dans des expositions de groupe en France et à l'étranger, consacrées à l'école de Paris. Sa place y est emblématique, face aux clivages subis alors par la peinture au sein de clans érigés en bastions esthétiques. Ces coteries n'endiguent pas l'émergence de personnalités comme la sienne. Sergio de Castro poursuit avec détermination un parcours dont la cohérence vaut comme éthique, pour resserrer, sans faiblir, son langage pictural tout au long d'étapes qui sont des propositions poétiques ne méconnaissant aucune des exigences requises par la peinture. Il n'est pas jusqu'à son abécédaire conçu pour Atochem en 1987 à la Défense, synthèse de toutes ses recherches jusqu'à aujourd'hui, qui ne soit une réponse à la modernité.

Parler de sa peinture, c'est reconnaître sa spécificité qui la fait se déployer sur deux fronts: la peinture proprement dite et l'art monumental qu'inaugure son premier ensemble de vitraux pour la verrière de Couvrechef-Ia-Folie à Caen. Il sera suivi par deux autres cycles de vitraux: en 1969 pour la Dietrich-Bonhoeffer-Kirche à Hambourg-Dulsberg et en 1979 pour la collégiale de Romont en Suisse qui entraînent à chaque fois une interruption de sa peinture. Sa relation à l'espace est une des composantes insignes de sa démarche. Elle en génère une autre, la translucidité avec la relation couleur-lumière du vitrail et à l'opposé, l'opacité de la couleur-peinture de la peinture de chevalet. L'indépendance de Castro, au sein des enjeux picturaux qui stimulent la scène parisienne, s'accomplit dans une constante interaction entre la peinture et le vitrail. Le monde de l'art et celui de la musique.

S'il opte pour un style narratif, tout sujet pour lui, est avant tout un sujet plastique. Alors que son choix de travailler par séries peut faire craindre une rupture, ce recours thématique trouve des résonances profondes chez le musicien compositeur, assistant de Manuel de Falla (1945-1946), pour relancer son introspection. Forme musicale par excellence, la variation, qu'il pratique comme exercice d'investigation plastique, est au cœur d'une dialectique qui s'appuie par ailleurs sur le religieux et le spirituel.

Les jeux thématiques, les jeux de styles, sont sanctionnés par un monde de formes statiques et un monde de formes dynamiques. Complémentaires mais autonomes, les Natures mortes, les Ateliers dès 1956, joutés par les thèmes de la nature morte, des fleurs, des livres, des bibliothèques, passent

au filtre de l'abstraction, une réalité dont la peinture de Sergio de Castro garde la présence. Avec les paysages de Grèce, les peintures d'après Velasquez, Dürer, Le Greco, Holbein, Vermeer, la lumière est celle qui transforme la structure. La métaphore de la variation prend ici une dimension particulièrement éloquente.

Passer de la peinture à l'oeuf aux encres de couleurs, d'une matière sèche et couvrante aux papiers teintés et à l'élégance nerveuse et rythmée de la ligne de l'époque dite blanche, de la peinture à l'huile, avec laquelle il renoue en 1956, ne le fait pas rompre avec la frontalité qui rythme une oeuvre, ancrée dans une inventivité iconographique constante. Les registres sourds, ou sonores et colorés qui la servent, cohabitent dans un univers lui-même soumis au nombre d'or. Son sens du classicisme y répond.

Solitaire, dans ses recherches, Sergio de Castro s'inscrit dans son temps. Aux interrogations sur l'art, qu'il partage avec ceux de sa génération, il a donné ses réponses. Dans cette histoire de la peinture de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui écrite, sa peinture s'impose d'autant plus qu'elle fut toujours au plus près des questions plastiques en relation étroite avec sa pensée et qu'elle sut éviter l'écueil de sa propre répétition.

Son élaboration formelle ne se comprend que si l'on met en regard sa peinture et ses vitraux qui convoquent respectivement les deux identités originales de l'art de Sergio de Castro, le constructif et l'ornemental. Dans sa préoccupation constante de passer du linéaire au pictural, de l'écriture à la couleur, le geste est celui par lequel tout advient. Chez lui, il n'est jamais une fin en soi, mais l'interprète d'acquis, mûris par cinquante ans de peinture, dont les prémices constructivistes sont issues des premières leçons de son apprentissage auprès de Torrès-Garcia, précédant l'accession à sa vérité. Son art en est transcendé.