

Denys Sutton. 1957.

« Apollo » no 394, Londres. Trad française

L'art contemporain ne cesse d'évoluer. Alors même qu'un groupe semble détenir le pouvoir et que les théories de ses partisans alimentent la doctrine esthétique la plus influente, surgit un autre groupe dont les prises de position ont des implications bouleversant le statu quo. Mieux, aucune doctrine ne jouit jamais d'une priorité absolue; chaque époque connaît toute une variété de tendances, et peu importe qu'elles soient contradictoires ou se recoupent. Depuis la fin de la guerre, la diversité est un trait saillant de l'art contemporain; l'abstraction s'est frayée une voie dans le monde entier; mais on peut en dire autant du réalisme socialiste. L'émergence de tendances comme celles de l' « action painting » ou les contributions d'individus isolés comme celle de de Staël rendent encore le phénomène à décrire plus complexe.

Le public a, dans ces circonstances le sentiment, que dans l'art moderne règne la confusion. Avouons que le problème est loin d'être simple; en tout cas, il n'est pas aussi simple que nombre de partisans de mouvements avancés semblent le croire. Il faut avant tout, et c'est en cela que réside la difficulté principale, décider ce qui, des exigences contradictoires de l'expérimentation ou de la tradition, l'emporte. Pour de nombreux adhérents de la cause moderniste, le culte de l'expérimental et de « l'intéressant » sans respect pour les valeurs -ultimes ( pour autant qu'on puisse définir ces termes précisément), semble plus contraignant que la qualité intrinsèque de la peinture en soi.

Cette propension à juger un artiste ou un mouvement uniquement en fonction de leur nouveauté trouve une explication dans l'arrière-plan de l'art moderne lui-même. Il y a seulement un demi-siècle de cela, la majorité des experts - conservateurs de musée, historiens et critiques d'art - refusaient de reconnaître aucune validité à tout art qui n'entretenait pas un rapport ostensible avec le passé immédiat: en conséquence l'Impressionnisme et plus encore le Post-Impressionnisme comme on le voit d'après les écrits, par ailleurs judicieux, d'un connaisseur aussi enthousiaste et érudit que Charles Ricketts, ne participaient pas du canon du goût officiel.

Examiner cette période, cependant, c'est être conscient du besoin de ce moment particulier de l'histoire de nouvelles aventures artistiques; pour parler en termes généraux, la tendance à un renouveau des sources d'inspiration et un élargissement de la sphère d'action de l'artiste sont nés de la situation elle-même, situation dans laquelle les schémas sociaux étaient en plein bouleversement, pour ne pas dire qu'ils avaient amorcé un véritable processus de dissolution. Les styles nouveaux qui sont nés alors, du Cubisme et du Fauvisme jusqu'au Dadaïsme et au Surréalisme, dépendaient, dans une grande mesure, de l'état de la conscience européenne entre 1905 et 1920.

Que l'artiste ait souvent besoin de prendre des directions franchement révolutionnaires n'implique pas inéluctablement qu'il doive toujours continuer dans la même direction; il y a un moment pour la consolidation comme il y a un moment pour l'expérimentation, pour le conservatisme autant que pour le radicalisme. On ne devrait jamais oublier que les visées des artistes changent et que ces changements s'accompagnent d'altérations de notre propre vision: nous vivons actuellement un telle époque.

Le climat artistique vient de subir une évolution significative: les artistes, les jeunes artistes, prennent une nouvelle voie; ils considèrent que la réalité visuelle doit avoir droit de cité dans leur oeuvre et croient à l'importance du rapport entre leur vision et le monde concret.

Cette tendance trouve en fait son expression dans des manières différentes, parfois radicalement opposées. Pour certains artistes, la route à suivre est celle du Réalisme Social; une vigoureuse représentation de la « tranche de vie », telle celle que l'on discerne dans l'oeuvre d'un Rebeyrolle ou d'un Bratby ; d'autres, un Ben Nicholson ou un Nicolas de Staël, ont finalement décrété que la non-figuration pure est insuffisante et se sont tournés vers la nature. Les deux approches partagent

la même croyance en la pertinence de la vraie vie sous différents aspects, vue selon leurs tempéraments.

L'investigation des possibilités de la nature s'accompagne d'une autre préoccupation: un souci des propriétés de la peinture et de l'apparence de surface de la toile. L'examen des toiles de nombreux maîtres de l'école moderne ( Fernand Léger ou Hans Hartung viennent à l'esprit) révèle que l'image représentée, quelle soit figurative ou non figurative, importe parfois plus aux artistes que la texture. Ils choisissent un maniement graphique linéaire et considèrent la peinture comme un complément du dessin. Attitude contredite par de nombreux peintres de la jeune école allant de Jackson Pollock, le peintre de l'action painting, à de Staël : leur oeuvre donne la pré-éminence à l'impasto, et à la texture.

La combinaison de ces deux éléments, le retour à la Nature et le regain d'intérêt pour la surface du tableau, constitue la contribution des esprits alertes de la génération actuelle; conséquence du soutien qu'ils apportent à ces croyances, l'art moderne se doit de sortir de l'« impasse » implicite de l'abstraction totale.

Un jeune peintre peut maintenant utiliser un style figuratif sans sembler démodé, « retardataire », ou à l'écart des normes de l'idiome de son époque; il ne fait que tenter de façonner un idiome nouveau, contemporain. Le principal responsable de cette cassure avec le dogmatisme de l'école abstraite autorisant les peintres à adopter cette nouvelle approche, c'est Nicolas de Staël: il joua un rôle de médiateur entre deux positions apparemment irréconciliables.

Depuis la mort prématurée de de Staël, les innovations qu'il a introduites ont été reprises par plusieurs peintres aux talents divers. Le plus notable et le plus doué d'entre eux se nomme Sergio de Castro; ce jeune peintre argentin, qui vit actuellement à Paris, a absorbé d'une façon saisissante certains des éléments forts de la contribution de de Staël sans rien y perdre de sa personnalité propre; il a complété et maintenu le message de son oeuvre.

Castro, né en 1922, est venu relativement tard à la peinture. Fils de diplomate, il a passé la plus grande partie de sa jeunesse en Europe et fut éduqué en Suisse. A son retour en Argentine, après avoir passé un certain temps au Collège Jésuite de Montevideo, il a étudié l'architecture. Mais il a vite découvert que c'était la musique qui l'intéressait. Il a travaillé un certain temps comme assistant de Manuel de Falla pendant les dernières années de la vie du compositeur; il est même devenu professeur d'histoire musicale au Conservatoire de la Plata. Et ce fut comme musicien, quand il reçut une bourse du gouvernement français, qu'il est arrivé à Paris en 1949 pour étudier avec Arthur Honegger et Roland Manuel.

Il mena parallèlement sa carrière de musicien et celle de peintre pendant un certain temps. Son intérêt pour la peinture devint vraiment sérieux dans les années 1940, quand il rejoignit le cercle qui s'était constitué autour de Joaquin Torres-Garcia, l'un des peintres les plus influents d'Amérique Latine. Il a aidé cet artiste à terminer deux grandes fresques pour le Pavillon Martiréné de l'Hôpital Saint Bois. Dire jusqu'à quel point son oeuvre a été influencée par celle de Torres-Garcia est toutefois difficile sans avoir une meilleure connaissance de l'oeuvre de cet artiste.

Une fois Castro en Europe, la présence de la peinture sur la musique commença à se faire sentir: ce fut sa première visite en Italie en 1952 qui affermit sa décision d'abandonner la musique. Le dernier pas, il le franchit en 1953 en s'installant dans un atelier Rue du Saint Gothard où il vit toujours. Non pas qu'il n'ait produit un certain nombre de dessins et de toiles avant cette date ; en 1952, il expose pour la première fois, à la Galerie Jeanne Castel; en 1953, il prend part à la compétition pour le prix Emil Buhrlé à la Galerie Kaganovitch de Paris.

Son oeuvre des débuts illustre la quête d'un style qui convienne à son tempérament hautement lyrique mais intellectuel. Il s'est essayé à la composition avec figures, en exécutant une série de panneaux sur des thèmes tels que « Jonas », ou « Sagittaire, Christ et Jonas » ; ces compositions essentiellement linéaires révèlent, dès cette époque, un souci de problèmes de nature technique, ce qui au vu de ses intérêts musicaux n'a rien de surprenant.

En 1953 et 1954, Castro passe la majeure partie de son temps à travailler la tempera à l'oeuf, processus difficile et compliqué qui exige patience et habileté pour obtenir des résultats. De telles toiles ne permettent pas de changements dans le cours de l'exécution; et leur préparation impose une sévère auto-discipline. Il se peut que ce soit son expérience de ce médium qui ait renforcé sa croyance en la nécessité d'une signification formelle.

Sa contribution la plus personnelle de cette époque, on la trouve dans une série de compositions qu'il a appelée « Constellations » ; des dispositions d'objets qui tirent leur logique de leur position dans l'espace du tableau, les solutions proposées s'appuyant sur le degré exact de leur emplacement et la finesse de leur couleur. Ces expériences lui enseignèrent l'importance de la couleur pour donner force et vie aux formes.

Castro a beaucoup appris des peintres « poétiques » de notre siècle, en particulier de Paul Klee; on le soupçonne d'avoir subi par ailleurs l'influence de Kandinsky; il serait logique de supposer qu'un artiste qui avait des idées précises sur la relation entre la musique et la peinture, comme il le manifesta dans le « Blaue Reiter », ait pu le séduire. Cette phase de son développement, dans laquelle formes et images s'entremêlent, s'achève par une série de délicates compositions ou natures mortes - voir son II<sup>e</sup> Hommage à Chardin ( fig 1.) - qui possède un sens exquis de l'équilibre.

Ce désir de raffinement de la peinture comporte peut-être un danger; celui de devenir trop intensément absorbé par ses précieuses qualités au détriment d'une image conceptuelle; de se dessécher, quand l'inspiration de la technique en soi se tarit. Pourtant déjà à l'époque alors qu'il cherche sa voie et se forme un style - il n'exclut pas la Nature de ses préoccupations; par exemple, ses grandes toiles verticales sont inspirées ( selon ce qu'il m'en a dit lui-même) par les colonnes de publicités qu'on peut voir en se promenant dans Paris. Son art contient alors des notations d'éléments isolés; il lui faut encore intégrer les fragments en un tout, en une vision qui ait ampleur et profondeur.

Ce développement vient très peu de temps après son séjour en Grèce en novembre 1955. Les découvertes qu'il fait au cours de ce voyage n'apparaissent que lentement; elles mûrissent tandis qu'il continue sa série de nature-mortes fantomatiques. Le changement est notable dans la texture de sa peinture. Jusqu'alors son maniement avait toujours été fluide et très proche de celui de l'aquarelle; il commence alors à explorer les attraites et les possibilités de l'impasto ; que cette évolution soit due à l'influence particulière d'un peintre comme de Staël ou découle de l'intérêt renouvelé pour la peinture en soi, en accord avec la rencontre des peintres de l'Action Painting et de nombreux autres jeunes artistes vivant à Paris, cela est difficile à dire.

En 1958, la peinture de Castro s'enhardit; la couleur devint plus riche, les tons plus intriqués, sa vision plus globale. L'évolution est visible dans la série de paysages grecs (fig III et VI)- les toiles sont construites et articulées avec soin, et, pour une grande partie d'entre elles, inspirées par des esquisses exécutées sur le terrain. Bien que ces tableaux évoquent la spontanéité et la fraîcheur, ce sont des oeuvres d'atelier; ce sont des déclarations d'intention. Il choisit un thème - une étendue de ciel épinglée par l'horizon - qui avait séduit Constable ( dans certaines de ses petites esquisses à l'huile), Courbet ( « L'Eternité », par exemple) et de Staël. S'attaquer à une telle composition constitue un défi notable: il faut maintenir l'intérêt pour une étendue d'espace vide, empli de teintes enchevêtrées, qui, pour réussir son effet, doit être équilibré par un bord de terre d'un poids suffisant pour tenir le ciel en place; mais il ne faut pas que la terre soit pesante au point d'endommager la légèreté et les qualités évocatrices du ciel.

Dans de telles toiles, l'artiste doit atteindre son but sans tomber dans le piège qui consiste à ne peindre qu'un pastiche plutôt que de donner une interprétation nouvelle de la Nature. Le succès d'une telle aventure dépend de deux obligations: la construction d'une structure qui soit plaisante en elle-même et véhicule une force découlant de ses composants, et la création d'une gamme de couleurs qui traduise les impressions en des équivalents qui correspondent à la vérité du site mais jouissent quand même de leur autonomie en tant que parties d'une surface peinte. Dans son cas,

l'interaction de ces deux éléments, dans laquelle l'équilibre doit être ajusté très méticuleusement, a produit une représentation unique de l'espace.

Castro s'attaque avec jubilation à ce genre de défis. Il a imposé à sa nature spontanément lyrique - si présente dans ses tendres gouaches de fleurs- la discipline de la construction; c'est enhardi par cette démarche qu'il exécute des toiles comme « l'Étagère »( Fig. N) ( Collection du Professeur André Chastel), dans laquelle un entrelacs serré de lignes est figuré par une juxtaposition de petits morceaux de couleur; si le rapport à la chose vue est évidente, l'indépendance des couleurs elles-mêmes ne l'est pas moins. Ce souci de l'établissement juste de fragments isolés et du rôle qu'ils jouent dans l'ensemble est notable dans sa grande toile « L'Atelier » ( Fig II ) ( Collection privée) peinte au cours de l'été 1956. Ici, l'artiste choisit un thème - les objets de sa vie quotidienne, ceux qui l'environnent - qui a séduit plus d'un peintre avant lui.

L'un des buts principaux de la peinture moderne est de réussir une simplification de la vie objective: fournir un résumé, en quelque sorte, qui puisse être exprimé par un ou deux symboles. Castro se refuse à accepter ce principe. Dans cette oeuvre particulière, il considère son thème comme un prétexte pour ériger un mur de peinture ( dans lequel la perspective est aplatie ), fait d'une série de poches d'intérêt visuel, de petits redoutes de couleur qui doivent être maîtrisées et assimilées avant d'apprécier la toile dans son ensemble. Sa dextérité et sa finesse sont remarquables dans le petit paysage sur le chevalet: la description opère par une série de tonalités riches et savoureuses qui ont la délicatesse d'un Bonnard, artiste qui a sûrement beaucoup compté pour lui.

Ces derniers temps, on a pu voir de plus en plus fréquemment la peinture de Castro tant à la Galerie Pierre et la Galerie Charpentier à Paris qu'à Munich, et les critiques en ont beaucoup parlé- par exemple, André Chastel. On a commandé à l'artiste une série de dessins pour les vitraux de l'église du monastère des Bénédictines du Saint Sacrement à Caen. Ces vitraux comprennent un grand panneau ( 19.58 mètres de large sur 5.80 mètres de haut) sur la façade sud de l'église et trois lancettes ( 7 mètres de haut sur 50 mètres de large) sur la façade ouest. Dans ces vitraux, qui seront parmi les plus importants qui aient été érigés en France ces dernières années, il réussit à allier sa connaissance musicale à ses qualités picturales; dans le grand vitrail, par exemple, il a cherché à exprimer en termes de couleurs les Hymnes ambrosiens chantés pour les vêpres; ses couleurs fortes, puissantes rappellent la franchise et le symbolisme abstrait de l'art roman. Castro est une personnalité sérieuse et intense qui a profondément réfléchi aux problèmes de l'art moderne, comme en témoigne sa conversation. Son intégrité est rehaussée par la détermination de son tempérament; il a continué à utiliser avec obstination la tempera bien que ce médium ait très peu de partisans. Il est encore malaisé de définir sa contribution. Sa fidélité têtue à la réalité visuelle, sa capacité à redonner à la couleur sa fonction propre comme élément à part entière de la composition et de faire en sorte qu'à la fois peinture et dessin servent leurs buts comme moyens d'établir une vision personnelle, vont sûrement lui valoir une place parmi les artistes les plus notables et les plus influents de notre époque. Qu'il soit capable de peindre comme il le fait - et que ce travail ne semble aucunement démodé - confirme une nouvelle tendance.