

André Chastel *Petit portrait de Sergio de Castro*

Catalogue de la Matthiesen Gallery, Londres, 9 mai-7 juin 1958

La peur - a dit un héros dont j'ai oublié le nom - est la matière dont est fait le courage. Il n'est pas mauvais pour l'esprit qui prétend à la lucidité d'avoir connu «la crainte et le tremblement», et il faut bien qu'un artiste digne de ce nom ait commencé par éprouver jusqu'au vertige la fascination des formes, par être traversé de plaisir et d'effroi devant ce domaine du visible où la nature et l'imagination échangent sans fin leurs ressources, et devant l'irritant appel de ces petits systèmes que suffit à engendrer et à multiplier le moindre signe posé sur la toile. On nommera peintre celui qui répond à ce défi de l'«objet» et prend plaisir à ce combat. Mais cette expérience où voisinent curieusement le désir et la détresse, où se marient le plus étrangement du monde l'évidence et l'incertitude - dès que l'on interroge les termes d'un peu près - cette expérience est une condition plus nécessaire que suffisante de l'art. La «démarche» du peintre commence à cette découverte; mais doit-elle, peut-elle, mener au-delà? Tel est le problème posé à la peinture d'aujourd'hui, ou plutôt le point vital autour duquel elle gravite entière, avec la masse des acquisitions et des ruines qu'elle a accumulées en un demi-siècle d'une activité sans précédent.

L'histoire de l'art moderne ressemble à «La Tentation de saint Antoine»: quand on tente d'embrasser toutes ses perspectives, on se croit dans le curieux ouvrage où Flaubert a montré le visionnaire, qui se vide et s'enrichit sans cesse, au milieu de ses «tentations». Valéry * en a bien vu toute la portée, c'est-à-dire la haute valeur symbolique: «le saint au milieu de ses obsessions qui ont forme de dieux, de cortèges ou de monstres, c'est la sensibilité aux prises avec tout ce qui l'irrite, la prolonge et la contraint. Que peut-il y avoir de plus 'poétique' à mettre en oeuvre que cette puissance irréductible... qui nous meut, qui nous parle et se parle en nous, qui se fait plaisir, douleur, besoin, dégoût, espoir, force ou faiblesse, dispose des valeurs, nous rend anges ou bêtes, selon l'heure ou le jour?» Flaubert en est malheureusement resté aux préparatifs; il a ouvert tous les registres de l'excitation et du songe. Il n'en a pas cherché ou n'en a pas trouvé le centre. Les intentions sont étonnantes, mais l'oeuvre est confuse et manquée. Ainsi juge Valéry. Si l'on veut bien passer à l'analogie de l'art moderne, le problème n'est pas mal posé. On a remué une infinité de choses; on a rendu fécond ou, du moins, prometteur le moindre arrangement de lignes et de taches. Mais ce faisant on a supprimé tous les obstacles et, sans contrainte, la conscience perd de vue l'unité, Chacun fixe à sa convenance les règles de son jeu, tient pour prodigieux ce qui l'obsède, et développe une nouvelle «tentation». le merveilleux, le fantastique et l'inédit foisonnent: la facilité et la crédulité aussi. Ce qui nous importe, c'est maintenant l'effort pour contenir et rassembler. Il était évident dans l'oeuvre de Nicolas de Staël. Avec une méthode toute différente, une tenue tout ibérique, le même besoin se manifeste chez Castro.

On est tout étonné - et content - qu'un virtuose comme Castro ait si bien saisi et accepté les conditions mêmes de son art. Voilà une peinture qui se présente comme l'accord d'une certaine exigence et d'une lucidité: on y devine un ajustement exact de la fin et des moyens. Ce qui suffit presque à la mettre à part. Je lui ferais volontiers un mérite spécial de respecter l'ordre des choses. Il faut beaucoup d'orgueil et de contrôle aujourd'hui pour ne pas chercher l'exagération du tempérament et ne pas compter sur les accidents pittoresques - ou convulsifs - de l'inconscient. Nous avons, semble-t-il, affaire à un artiste qui porte en lui les distinctions nécessaires. Il a renoncé aux prestiges de l'impudeur; il ne propose pas sous forme d'irradiations, de curiosités invertébrées, de matériaux grumeleux, triturés ou éteints, les troubles, les impuretés ou les fermentations sourdes de son être. Il a pris de la hauteur. Il ne laisse pas sur la toile l'empreinte des exaltations, des

désordres, des cris ou des larmes, à travers lesquels il chemine, Nous les soupçonnons peut-être, mais il nous intéresse décidément à autre chose, l'art, comme on disait autrefois, efface le travail. Les effets de choc disparaissent au profit de «l'heureuse surprise» dont parle le poète. Castro a rallié d'instinct le petit groupe des peintres comme Klee ou Vieira da Silva, pour qui «la délectation» - et les domaines qu'elle ouvre - est bien «la fin de l'art». Mais avec une économie générale des moyens et un mode de formulation assez particulier.

Il est Argentin, mais il a toujours vécu - en fait ou en rêve - dans les pays de l'Europe. C'est à Paris qu'il s'est fixé et, comme dit Giraudoux, qu'il s'est finalement «déclaré», voici neuf ans. Mais son héritage est espagnol. Les chroniqueurs seront obligés d'insister sur ce point. Quand il cite Unamuno ou le vieux Quichotte, il sait ce qu'il fait; il désigne et suit du doigt ses racines. Quand il frissonne au nom de Vélasquez, il se trahit. Quand il écoute les montées et les chutes du «cante jondo», on dirait qu'il s'engendre lui-même. Il est de ces Castillans qui redoutent l'Espagne et la portent en eux. Et jusque dans sa manière de réagir à Proust ou à Saint-John Perse, d'adorer et de haïr Picasso, de préférer la musique au théâtre, de se laisser fasciner par la Grèce, de lire saint Ambroise au moment de composer des cartons de vitraux, de refuser avec intransigeance la peinture vague, de s'affirmer et de se taire, il obéit toujours au même instinct. Il a finalement une démarche comme si, au sens propre et au figuré, l'Amérique du Sud et l'Espagne lui avaient donné le sens de la ligne équatoriale et des longitudes. Il n'est pas inutile de rappeler qu'il a été longtemps musicien.

Il est temps de parler peinture. Ce jeune peintre a été l'élève de Torres-Garcia à Montevideo. On mesurera sans doute un jour le rôle d'initiateur qu'a eu dans l'hémisphère austral, entre les deux guerres, cet artiste qui se forma à Barcelone au temps où débutait Picasso, et épousa à Paris le mouvement «Cercle et Carré», avatar de la «Section d'Or», avant de faire école à New York et en Uruguay. Avec lui c'est la composition plane, la géométrie projective et l'imagination décorative des «Cubistes» qui prenaient possession de la peinture: aucun vide n'est permis dans la toile, la vibration atmosphérique, la naïveté «impressionniste» sont proscrites. L'écriture est serrée et bien articulée. Des inscriptions carrées se logent dans des paysages de formes nettement déterminées; la couleur a ses lois, qui sont un peu celles de Seurat et du cercle chromatique. La dominante est la structure. Castro procède de ces définitions: ce fut son «clavecin bien tempéré». Il risquait de s'enfermer dans cette écriture. Il a su à temps qu'il fallait s'en évader et il s'est adressé alors (il en convient lui-même) à la minutieuse articulation formelle de Klee et même de Kandinsky. Cette orientation ne s'est pas traduite par un irréalisme décidé, mais par une méditation personnelle des pleins et des vides et la réduction des éléments. D'où ces emboîtements qu'il appelait des **chaises** ou des **colonnes** parce qu'ils étaient distribués selon des axes verticaux - et dans ces curieuses natures mortes, à base de dés, d'allumettes, de pipes et de fleurs sèches, gravitant sur des champs unis, qu'il baptisa **constellations**. Il les peignait à l'oeuf, c'est-à-dire dans une matière sèche et couvrante qui l'obligeait à considérer les accords proches et les liaisons fines de la couleur, comme les primitifs. Dans ces dispositifs arbitraires et de plus en plus «ouverts», le style s'est détendu; et s'est développé le sens du précieux, du joli - qui sera pour Castro une sorte de tentation permanente. Son démon est celui du raffinement, un démon que l'on soupçonne rarement d'écarts pervers.

Sergio de Castro a donc opté pour la peinture aux attaches légères. Il s'est fait un oeil, une âme de Siennois. Un critique averti retrouverait quelquefois chez Duccio ce rapprochement d'un bleu et d'un orangé, ces petites articulations qui tiennent tout. Le développement des formes s'accomplit dans le plan. Dans le **Baptême du Christ** de Piero à la National Gallery, un village est accroché à la ceinture du Christ, un ange rentre dans un tronc qui devient une colonne d'ivoire. Dans la **Judith** de Botticelli, le rameau de l'héroïne est prolongé par un arbre situé à vingt pas derrière, et une armée court sous ses pieds. Les bouquets, tout en profils, les flacons longs, les tables aplaties de Castro donnent un peu la même impression d'une projection intégrale.

“Ce qui vaut, c’est un certain arrangement des choses», dit Saint-Exupéry, et “les Invisibles liens qui les lient l’une à l’autre ainsi et non autrement”. C’est le propos de Castro, et le principe que son art n’a cessé de développer, au prix de menus artifices, qu’on ne lui contestera pas. Il se meut et s’élève comme un aviateur (c’est pourquoi je cite Saint-Exupéry). C’est à l’exiguïté apparente de son programme, à la fixité de son propos, à la régularité de son progrès, que l’on reconnaît le niveau de ses ambitions.

Il ne s’est donc pas senti mis en cause par le grand débat d’actualité sur l’antinomie abstrait-figuratif, objet-image. Il prétend aller de l’avant sans prendre une décision inutile; il n’en éprouve pas la nécessité. Il se permet d’autant plus volontiers de regarder aujourd’hui les organisations froides de Mondrian, comme hier les voies lactées de Kandinsky. Il entend ne se priver d’aucun secours. On verra avec surprise et plaisir comment l’intégration nécessaire du style est ainsi obtenue, comment Castro s’établit ingénieusement un peu au-delà - ou en deçà - de la position qui serait celle de Poliakov ou de Nicolas de Staël, comment tout ce qui est vraiment né de la peinture y est par lui ramené. Ses effets de matière, vibrante, veloutée, écrasée, hachurée, avec l’usage, si habituel aujourd’hui, du couteau à palette, sont étonnants. Les grands ateliers sont les témoins convaincants de cette maîtrise.

Depuis trois ans, revenu à la pratique de l’huile, il s’est proposé de réintroduire la lumière dans ses ordonnances géométriques, de métamorphoser la structure. Il était temps peut-être qu’il connût ce besoin et affrontât ce risque. C’était se donner une difficulté de plus à vaincre. Cette initiative a coïncidé avec le passage d’une peinture du type nature morte à une peinture du type paysage. L’occasion à la fois justification et prétexte - en a été la Grèce. Falaises sur la mer, morceaux d’îles flottant entre deux miroirs, socles animés par les masses sobres des maisons: la syntaxe des formes s’est dilatée, le graphisme formé par les exercices qui transformaient en éléments de paysage le couteau, la pipe et l’assiette, s’est dénoué. Dans ces compositions ambitieuses et largement conçues, la matière, matée par le couteau à palette, maintient l’unité d’un tissu de laine et de soie. Et ce qui est sans doute plus caractéristique encore, encore plus Castro, l’esprit veille sur ces propositions poétiques; et sans que les exigences de la peinture aient été un instant méconnues, ou plus précisément, parce qu’elles sont absolument respectées, on ne s’étonne pas de retrouver dans ces paysages de Grèce la “mer violette” d’Homère et le séjour des fables immémoriales.

Léonard se tourmentait à l’idée que l’admirable armature des mathématiques trouve sa limite dans le domaine de la qualité, «qui est la beauté des oeuvres de la nature et l’ornement du monde». Le peintre né ne peut ignorer l’ampleur et le conflit des deux termes: c’est parce qu’il s’en nourrit à son tour que Castro est si bien parti. Mais pour terminer ce «profil», il faut lui faire don d’une petite fable. Il y a un moment, le matin juste après l’aube et le soir juste avant le crépuscule, où les oiseaux s’assemblent dans un arbre de leur choix, et ils chantent quelques instants avec une allégresse folle. C’est le moment où l’inclinaison du soleil et les vapeurs de l’air donnent aux formes un accent insolite et léger, où les contours se relient et s’assemblent. Ainsi, dans les meilleurs tableaux de Castro, la liaison entre les choses dégage la musique éperdue du bonheur.