

d o s s i e r p é d a g o g i q u e n ° 3

Sean Scully

Une abstraction ancrée dans le monde

Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole
Du 9 février au 6 avril 2008

Sommaire

Parcours dans l'œuvre de Scully	page 4
Scully et la tradition de la peinture européenne	page 5
Lectures d'œuvres	page 6
Carte touristique	page 12
La couleur dans l'œuvre de Scully	page 13
Peinture et spiritualité	page 14
Scully et la littérature	page 15
Glossaire	page 16
Pistes pédagogiques	page 17
Biographie	page 18
Bibliographie	page 18



Aran island photograph, 2005. © Sean Scully.

Les termes figurant en gras et suivis d'une astérisque sont définis dans le glossaire, page 16.

Parcours dans l'œuvre de Scully

Comme d'autres artistes Sean Scully a commencé par être un peintre figuratif.

Mais dès **la fin des années 1960**, il se tourne vers l'abstraction sous l'influence de Piet Mondrian. Il combine alors une grille orthogonale à un travail sur la couleur qui suggère une troisième dimension.

Au milieu des années 1970, Scully réduit l'énergie de sa palette de couleurs en lui donnant une apparence plus sourde et une voix plus douce. La tonalité des couleurs se fait plus profonde et plus sombre, plus silencieuse et discrète, tandis que la surface se densifie au travers des lignes qui sillonnent la toile et organisent l'espace de façon orthogonale.

À partir du début des années 1980, c'est la géométrie elle-même qui change de rôle et de fonction dans l'art de Scully. Par un jeu d'asymétrie picturale se créent des distorsions optiques qui rendent instables les compositions.

Tout au long de cette décennie Scully va travailler à une fragmentation de l'ordre ; il en résulte une géométrie qui, à mesure qu'elle se fait moins précise, moins confiante et moins présomptueuse, devient du même coup plus poétique, plus mystérieuse, plus intime.

Le coup de pinceau devient plus ample et plus visible, presque charnel, tandis que la palette de couleurs tend à une dominante de tons gris, bruns et ocres. Deux aspects différents coexistent dans le travail de Scully : un aspect paisible et méditatif inspiré des œuvres d'Ad Reinhardt et un aspect plus lyrique inspiré des œuvres de Mark Rothko.

Scully et la tradition de la peinture européenne

A ses débuts, Scully adopte un style figuratif, avec une prédilection pour les personnages et les natures mortes. Il s'intéresse avant tout à l'expressivité de la peinture. A l'époque il se place "sous l'influence de Matisse, Van Gogh et des expressionnistes allemands".

Après ses études, il se passionne pour les travaux de Mondrian et de Rothko et se tourne résolument vers l'abstraction, qu'il trouve "plus intéressante en termes de rythme".

Sa production s'apparente à celle de l'Op Art. Son souci de l'expression ne se satisfait pas de ce style trop lisse et il finit par conclure que cette manière de peindre reste "trop abstraite et pas assez expressive". Il se pose la question suivante : **"Comment fusionner le rythme de Mondrian et l'expression de Matisse ?"** Il résout ce dilemme en s'engageant dans la voie qu'il suit depuis une dizaine d'années, qui consiste à peindre des motifs géométriques sans gommer le geste singulier de l'artiste ni les artefacts du medium, ou comme il le dit lui même : **"Je veux peindre les objets abstraits comme des personnages"**. Il se place ainsi **"A mi-chemin entre l'expressionnisme de Baselitz et l'abstraction géométrique ou conceptuelle"**.

Ses œuvres sont souvent inspirées de ce qu'il voit et photographie sur les murs des villes ; ses prises de vues suivent en cela l'exemple de Brassai, dont il adore les vues des murs parisiens. Il se sent "très proche des peintres européens" et rejette l'influence de Stella sous laquelle les critiques américains le placent souvent. Il préfère nettement s'inscrire dans la suite de Morellet, de Riley et de Soto. De même, tandis qu'il trouve Lewitt "trop structurel" et Ryman "intéressant mais formaliste et abstrait", il préfère regarder les tableaux de Manet.

Même si Scully interroge les motifs matisiens de la fenêtre ou des grilles décoratives et donc une grande part de la peinture américaine d'après-guerre, il emprunte d'une certaine façon plus aux murs, aux falaises de Courbet et à l'expressionnisme allemand.

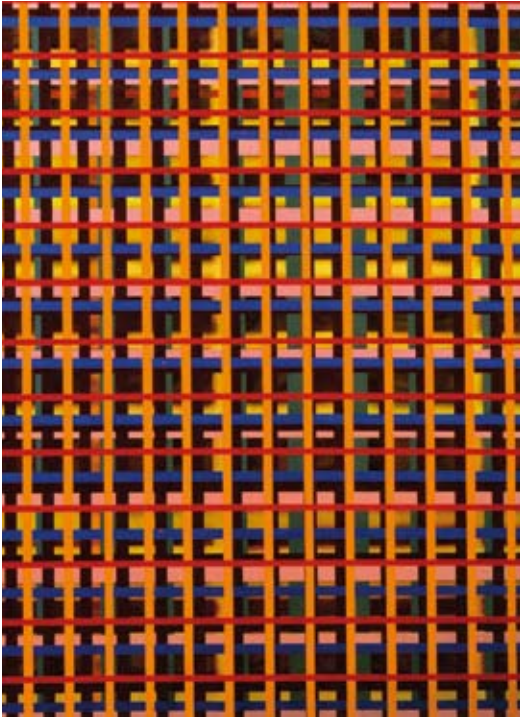
Lectures d'œuvres

Red Light, 1971. 274,3 x 182,9 cm. © Sean Scully.

Une superposition de grilles orthogonales créant une illusion de profondeur, une lumière qui semble émaner de l'intérieur associé à une lumière frontale qui naît des bandes rouges et oranges.

Ce tableau atteste de la lecture que Scully a fait de l'œuvre de Mondrian, mais il s'en éloigne par la palette de couleurs nombreuses additionnant les primaires aux secondaires et des mélanges plus complexes.

Il s'agit presque ici d'un traitement **all over*** de la surface.



Backs and Fronts, 1981. 243,8 x 609,6 cm. © Sean Scully.

L'assurance de la forme géométrique semble être devenue fragile et instable comme mise à nu, et cette timidité ne semble pas se limiter à la surface mais affecter l'œuvre en profondeur.

Ici la géométrie elle-même change de rôle et de fonction dans l'art de Scully. Il passe de l'utilisation de la géométrie en tant que démonstration statique de la certitude, à son usage comme démonstration de l'incertitude, du doute.

Il vise alors à la fragmentation de l'ordre et de la rigidité apparente afin de dégager une harmonie spirituelle plus profonde. La géométrie devient plus poétique, mystérieuse, plus intime et authentique.



Rock me, 1986. 243,8 x 320 cm. © Sean Scully.

Dans cette œuvre, Scully expérimente un dispositif pictural différent. Il assemble différents panneaux de peinture : ce dispositif avait été élaboré par les constructivistes russes dans les années 1920.

Dès lors nous avons là une peinture-relief, qui affirme le caractère objectif de la peinture. La profondeur du tableau est obtenue par la largeur des bandes verticales ou horizontales et par la luminosité de l'ocre jaune.



Any questions, 1985-2005. 259 x 324 cm. © Sean Scully.

Cette œuvre présente une juxtaposition de panneaux peints ce qui confère à l'œuvre une grande physicalité.

La palette est réduite à trois couleurs, un fond ocre qui apparaît dans les interstices, le blanc et le noir. Cependant le traitement de la surface picturale vibre, la couleur n'est pas homogène, les traces du pinceau sont visibles et épousent les lignes horizontales ou verticales de la composition.

La partie de gauche suggère un espace vertical qui n'est pas sans rappeler **les zips de Barnett Newman***, même si la peinture de Scully est plus charnelle, "moins pure".

À droite, il joue des rythmes des bandes noires et blanches, tels un damier. Les puissantes bandes noires semblent s'entrechoquer comme des pillons d'acier. La couleur blanche et sa texture cotonneuse viennent apaiser l'ensemble.



Passenger White White, 1997. 203,2x190,5 cm. © Sean Scully.

Un damier noir et blanc forme une croix ; une pâte blanche, salie débordante sur les rectangles noirs, vient flotter sur cet arrière-plan sans solution de continuité, comme si cette partie avait été peinte sur une surface transparente.

Cela crée un espace mystérieux et contradictoire, à la fois fantômatique comme un mirage de forme et très dense, très matériel par la puissance structurante de la croix.



Wall of Light Fire, 2000. 188 x 203,2 cm. © Sean Scully.

Ce tableau appartient à la dernière série réalisée par Sean Scully, il s'agit des "murs de lumière".

C'est à partir de documents photographiques que cette série est née. De vieux murs colorés, effrités, photographiés par Scully lui-même.

La composition du tableau épouse le mode de construction de certains murs photographiés par Scully dans les îles d'Aran.

Ici Scully combine des couleurs sourdes et sombres comme le bleu de prusse et le noir à des tonalités chaudes comme l'ocre, le rouge et le brun. Ceci renvoie au titre "mur de lumière en feu".



grille

verticale

lumière

Mondrian

Rothko

opacité

horizontale

dualité

existentialisme

structure

géométrique

spiritualité

La couleur dans l'œuvre de Scully

Dans les années 1970, Scully emploie un grand nombre de couleurs, il privilégie les couleurs vives comme le rouge, le bleu, le jaune et l'orange.

A la fin de cette décennie, sa palette s'assombrit puisqu'il utilise des gris, des bruns, des noirs. Ce passage s'effectue parallèlement à une transformation de la composition puisque Scully peint de larges bandes horizontales et verticales. L'atmosphère devient sourde, d'une solennité grave comme ce que dégage une architecture romane.

Un des pères de Scully fut **Mark Rothko**, figure de la peinture du champ coloré (**color field painting***). Le travail de la couleur chez ce dernier jouait avec les transparences de la peinture à l'huile par un travail de superposition des couches de couleur. L'effet obtenu laissait dans l'indétermination la couleur obtenue, pareille à un halo indécis de lumière.

L'autre peintre qui inspira Scully pour l'utilisation qu'il faisait de la couleur fut **Giorgio Morandi**. Il utilisait les plus subtiles gradations de tons au sein d'une même famille de couleurs, ce qui lui permettait d'obtenir une palette chromatique presque illimitée.

Dans la lignée des travaux d'**Eugène Chevreul***, le mélange s'effectue chez Scully sur la toile, optiquement, chaque teinte gardant ainsi sa luminosité. Il vise alors à créer l'illusion d'un au-delà de la surface par un travail de superposition.

Il est à noter qu'aujourd'hui Scully utilise la photographie comme point de départ de ses compositions. La patine des vieux murs conditionne sa palette.



Lost door in Ireland, 1999.
67,9 x 101,6 cm. © Sean Scully.

Peinture et spiritualité

“J’ai un besoin terrible de -dirai-je le mot- religion.

- Alors je vais la nuit, dehors, pour peindre les étoiles et je rêve toujours un tableau comme cela, avec un groupe de figures vivantes des copains.”

Vincent Van Gogh

Pour Scully l’expression par la peinture relève d’une nécessité intérieure. C’est une peinture tragique et spirituelle.

Son dessin est d’une grande sobriété par sa simplification et par une sorte de méditation sur la géométrie. Bien souvent ses compositions prennent la forme d’une croix sans qu’il faille y lire un symbole chrétien. S’il y a du sacré dans sa peinture, c’est toujours de manière implicite et loin d’une rhétorique de l’image.

C’est par la vibration de la couleur qui suggère un au-delà du visible, par un jeu de présence/absence des formes et par le refus de l’image, que la peinture de Scully s’apparente au sacré.



Wall of Light Dusk, 2004. Huile sur toile. 183 x 228 cm. © Sean Scully

Scully et la littérature

La curiosité de Scully pour les écrivains de la mouvance existentielle se reflète dans les titres de ses gravures ou de ses peintures : *The fall* (la chute) renvoie à Albert Camus, *Burnt Norton* à T.S. Eliot.

Les affinités entre Scully et Joseph Conrad ont des ramifications si profondes qu'il faudrait un livre entier pour en présenter une analyse digne de ce nom. Les deux hommes ont connu dans leur enfance une succession de ruptures déchirantes avec des êtres chers et des lieux qu'ils aimaient. L'un et l'autre ont dû grandir dans une sorte d'exil et faire face à l'adversité. Tous deux étaient très sensibles et vulnérables, mais conscients de leur vocation de créateurs. Tous deux ont pris des risques énormes, s'aventurant dans l'inconnu avec la détermination de poursuivre leur chemin coûte que coûte. L'un et l'autre ont su allier le travail manuel à l'expression artistique et intellectuelle, honorant ainsi leur conviction commune que la nature humaine recèle un équilibre entre le vulgaire et le sublime, entre le matériel et le spirituel.

Heart of darkness (Joseph Conrad) est un des romans préférés de Scully parce qu'il traite d'un conflit moral fondamental et l'on sait que les interrogations morales sont au premier rang des préoccupations de l'artiste. La nécessité pour chacun de rester fidèle à soi-même et à la réalité des émotions humaines sans renier les vérités universelles et éternelles que la conscience permet d'appréhender, tel est le sujet du livre de Conrad et des œuvres de Scully.

“L'esprit de l'homme contient tous les possibles, parce que tout est en lui, tout le passé comme tout l'avenir. Qu'y avait-il là-dedans, après tout? Joie, frayeur, douleur, vénération, courage, colère, qui saurait le dire? De la vérité en tout cas, de la vérité dépouillée des oripeaux du temps. Il faut aborder cette vérité avec ce qu'on a de plus réel en soi, avec notre propre force innée. Des principes ? Non, des principes ne suffiraient pas. Ce qu'il faut, c'est une foi délibérée. Soit, j'entends, j'admets, mais j'ai une voix aussi et qui n'est pas de celles à qui on impose le silence.” Les paroles prononcées par Marlow, le narrateur de *Heart of darkness* pourraient sortir de la bouche de Scully : *“Vous aurez à faire fond sur votre propre vertu, sur votre propre aptitude à la fidélité.”*

Scully a réalisé une série d'estampes pour illustrer *Heart of darkness*.

Glossaire

All over :

Le *all over* est un terme propre à la peinture apparu vers 1948. Chaque coup de pinceau annule le précédent et le rapport de celui-ci avec la surface. Ce traitement de l'espace a été "inventé" par Jackson Pollock. Ce procédé conduit à une répartition non hiérarchisée des éléments picturaux sur la totalité de la surface du tableau qui semble se prolonger au delà des bords, éliminant ainsi le problème du champ.

Eugène Chevreul :

Chimiste français (1786-1889). Il s'est fait connaître des peintres par sa loi sur les contrastes simultanés des couleurs. C'est en 1839, qu'il fait paraître son essai. Il y montre qu'une couleur donne à une couleur avoisinante une nuance complémentaire. Les couleurs non complémentaires paraissent "salies" comme lorsqu'un jaune placé près d'un vert prend une nuance violette. L'ouvrage de Chevreul était connu d'Eugène Delacroix et marqua les écoles artistiques comme l'impressionnisme, le néo-impressionnisme de Seurat et le cubisme orphique.

La color field painting :

Mouvement artistique apparu dans les années cinquante. La *color field painting* ou encore peinture du champ coloré met l'accent sur les valeurs chromatiques du tableau: la densité de la couleur, sa surface et sa matière deviennent les

éléments sensibles des toiles de Mark Rothko ou de Barnett Newman.

Les zips de Barnett Newman :

Dans les années 1940, Newman développe une peinture caractérisée par des surfaces de couleurs séparées par de fines lignes verticales, des "zips" ("fermetures éclair") comme il les nomme. Dans ses premières œuvres présentant ces "zips", les champs de couleur ne sont pas uniformes, mais par la suite, les couleurs sont pures et plates.



Barcelona 8 #1 9.04.04, 2004. Fusain sur papier. 76 x 56 cm. © Sean Scully

Pistes pédagogiques

Collèges et lycées :

1 Les relations de l'œuvre de Scully avec la littérature : Conrad, Yeats, Camus.

2 Scully et l'héritage moderne : Mondrian, Matisse, Pollock, Rothko.

3 La grille dans la peinture moderne :

Mondrian, Van Doesburg, Doméla, Dezeuze, l'abstraction contemporaine.

4 Scully, de la photographie à la peinture : une abstraction ancrée dans le monde.

Ecoles maternelles et primaires :

1 Questionner (produire et analyser) : peindre sur des formats rectangulaires variés et de tailles différentes, permettra d'établir des comparaisons.

Le format : peindre sur des formats différents et dans différentes positions (assis, debout...), avec des outils variés (craie grasse, peinture liquide, fusain...), sur toutes sortes de supports (papier, carton ondulé, Canson, calque...).

Analyser les productions : proposer des classements en fonction des effets obtenus.

Mots outils : trace (du geste), rythme, superposition, couche, mélange, transparence, profondeur.

La couleur : ici, le travail sera axé sur la couleur. Chaque élève en choisit une qu'il décline avec différents outils sur des supports variés, tout en utilisant plusieurs gestes et techniques

Analyser les productions : proposer des classements en fonction des effets obtenus, sous forme de nuancier, catalogue ou répertoire.

Mots outils : vibrer, lumineux, sourd, sombre, chaud, froid, contraste, aplat.

2 Composer : toutes ces productions peuvent mener à une production collective où l'on jouera sur la superposition, la juxtaposition, la ligne continue ou discontinue, les rythmes et les contrastes de couleur et de forme.

Mots outils : superposition, juxtaposition, ligne, rythme, couleur, contraste.

3 S'approprier (pour donner à voir) : mettre en œuvre des opérations plastiques qui permettent de passer de la figuration à l'abstraction.

A partir de la photocopie d'un paysage ou d'un portrait, recouvrir (à la craie, peinture...) en simplifiant les volumes et les lignes pour aboutir à une production abstraite.

Prolonger en photocopiant les productions et en recommençant l'opération. Cet exercice peut être réalisé à partir d'un dessin figuratif et avec d'autres outils (informatique - retouche d'image) et d'autres procédés.

Biographie

1945 : naissance le 30 juin à Dublin.

1960-62 : apprentissage de typographe dans une imprimerie à Londres.

1962-65 : suit des cours du soir au Central Saint Martins College of Art and Design de Londres.

1968-72 : diplômé des Beaux-Arts, Université de New Castle, Angleterre.

1969 : voyage au Maroc. Découverte des motifs rythmés et colorés qui inspireront ses œuvres comme *Morocco 69*.

1973 : première exposition collective à la Rowan Gallery, Londres.

1975 : obtient une bourse Harkness et s'installe aux Etats-Unis.

1975 : il rencontre sa future femme, Catherine Lee qui crée des sculptures monumentales et qui inspirera notamment les *Catherine Paintings*.

1977 : première exposition personnelle à la Rowan Gallery, Londres.

1980-84 : professeur à la Parsons The New School for Design, New York.

1983 : obtient une bourse Guggenheim, devient citoyen américain.

1985 : première exposition personnelle dans un musée américain, Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvanie.

1992 : visite à nouveau le Maroc afin de réaliser un film sur Henri Matisse pour la BBC.

1994 : installe un atelier à Barcelone. Il se met aux pastels et à la gravure sur bois à eaux-fortes.

1996 : première rétrospective en France à la Galerie nationale du Jeu de Paume.

2002-2007 : professeur de peinture à l'Akademie der Bildenden Künste, Munich, Allemagne.

2003 : réalise une sculpture monumentale pour le campus de l'Université Limerick, Irlande.

Bibliographie

Catalogue de l'exposition : "Sean Scully, une rétrospective"

Textes de Danilo Eccher, Lorand Hegyi, Maria Lluïsa Borràs et Donald Kuspit.
Thames & Hudson, 2007.

"The Catherine paintings de Sean Scully : l'esthétique de la séquence"

Galerie nationale du jeu de Paume, Paris, 1996.

Jean-Louis Schefer, "Corps sans figure, Sean Scully"

Galerie nationale du jeu de Paume, Paris, 1996.

Sean Scully, Prints,

Catalogue raisonné 1968-1999, Graphische Sammlung Albertina, Vienne. Musée du dessin et de l'estampe originale, Gravelines, 1999.

Durand Régis, "Sean Scully : une abstraction ancrée dans le monde"

Art Press, février 1991.

Document réalisé par le Service des publics du Musée d'Art Moderne en collaboration avec les conseillers pédagogiques de l'Éducation Nationale.

Contacts :

Service des publics :

Lorraine Roux, responsable Service des publics :
l.roux@agglo-st-etienne.fr

Marie Mestre, coordonnatrice du public scolaire :
mariemestre@yahoo.fr

Emma Ré, médiatrice culturelle :
mediateur@agglo-st-etienne.fr

Anne-Laure Fraisse, coordonnatrice Musée en Partage :
al.fraisse@agglo-st-etienne.fr

Conseillers pédagogiques :

Anne Ravat : anne.ravat@ac-lyon.fr

Eric Fuentes : eric.fuentes@ac-lyon.fr

Joëlle Duchamp : joelle.duchamp@ac-lyon.fr

Musée d'Art Moderne de Saint-étienne Métropole

La Terrasse - BP 80241 - 42006 Saint-Étienne cedex 1
Tél. : 04 77 79 52 52
<http://www.mam-st-etienne.fr>

Ouvert au public tous les jours de 10 h à 18 h sauf le mardi.
Ouvert le mardi de 9 h à 18 h pour les visites scolaires guidées.
Réservation auprès du Service des publics. Tél. : 04 77 79 70 70.

Document téléchargeable sur :

Le site Internet du Musée : <http://www.mam-st-etienne.fr>

Le site Musée en partage : <http://mep.mam-st-etienne.fr>