ALMINE RECH

Sean Scully
Celtique

Oct 26 — Nov 17, 2019 | Château de Boisgeloup, Gisors, France

Boisgeloup ouvre ses portes à Scully,

ou

Scully ouvre ses portes à Boisgeloup

'Les idées et les plans qu'on avait au départ n'étaient qu'une porte à travers laquelle on a quitté le monde où ils affleurent' – Mark Rothko

'Ce qui fait de lui l'un des artistes abstraits les plus importants de sa génération, c'est sa capacité à utiliser des sources [plus anciennes] comme porte ouvrant sur des chemins essentiellement imprévisibles.' – David Carrier

'La porte d'accès. Je suis la porte, le passage, l'entrée, la sortie.' – Sean Scully

'Je suis la porte.' – Jean 10:9

L'image de la *porte* constitue une métaphore récurrente, un fil conducteur qui traverse la majeure partie du travail de Sean Scully ces dernières décennies. Pour reprendre ses propres mots, Scully a « toujours été fasciné par l'architecture, la métaphore architecturale de la porte, du passage ». De fait, la porte est très clairement visible, palpable même, dans les projections, les retraits et les entrechocs de bandes perpendiculaires et parallèles qui signent ses emblématiques tableaux à rayures. La porte sert souvent (comme la fenêtre, autre métaphore que Scully affectionne) de lien entre lumière et obscurité, extérieur et intérieur, « une manière de regarder deux choses à la fois, d'insérer dans un champ une autre présence ».

Attardons-nous un peu sur l'idée de cette métaphore. La *porte* peut être interprétée, tout au long de cette exposition, à la fois comme *référent* et *référence*. Elle fait figure de référent, en ce que les œuvres de Scully ont souvent été envisagées dans la relation étroite qu'elles entretiennent avec la structure physique, matérielle, voire texturale de la porte, c'est-à-dire ses ouvertures et sa fonction de barrière spatiale. Mais la *porte* est également référence, en ce sens que cette exposition *ouvre* de nouveaux rapports au sein même du travail de Scully, de multiples façons dans le contexte présent. Penchons-nous sur quelques-unes de ces nouvelles *ouvertures*.

Même si l'ensemble des œuvres présentées ici a été réalisé au cours des deux dernières années, elles évoquent avec justesse un demi-siècle de la carrière artistique riche et durable qui a fait de Scully ce qu'il est. En outre, et presque pour la première fois, cette exposition présente l'intérêt pluriel de Scully pour l'exploration synchrone des pratiques de la figuration et de l'abstraction. L'artiste n'y voit aucune contradiction, ce qui contribue indubitablement au caractère unique et à la force de persuasion de cette exposition.

De nombreux tableaux de Scully fonctionnent sur un tiraillement irréductible, à mi-chemin entre éternel et éphémère, à l'instar de Baudelaire s'exhortant à « tirer l'éternel du transitoire ». Scully fait écho à ce paradoxe, qui écrivait, lors d'une conférence consacrée à Arthur Danto, son intention de produire un art « capable d'incarner les tendances contradictoires du présent en restant intemporel ». C'est précisément ce que réussit cette exposition : ici, au château du Boisgeloup, l'art de Scully prend une ampleur poignante et poétique. Boisgeloup (comme l'appellent les historiens de l'art), acquis en 1930 par un Pablo Picasso désireux de se consacrer à un parcours créatif passionné centré sur la sculpture du plâtre, était vide depuis des dizaines d'années. Il prête aujourd'hui ses *portes, fenêtres et murs* au travail d'un autre artiste majeur, lui-même fasciné par tous ces espaces interstitiels et ces clivages. Le château de Boisgeloup, qui a résisté à l'épreuve du temps, recèlera un moment les dix œuvres de Sean Scully présentées dans cette exposition. Cet ensemble de peintures et de sculptures, exposé pour la première fois, démontre la capacité de Scully à entremêler avec fluidité et agilité différentes techniques formelles, différents supports (toile, aluminium) et différents médiums (huile, pastel). Scully jongle ici avec différents langages artistiques : l'abstrait et le figuratif, le bi- et le tridimensionnel… le tout avec une aisance extrême, une parfaite maîtrise et un plaisir évident. La sélection d'œuvres, composée de huit peintures et de deux sculptures exceptionnelles, témoigne du fait que la pratique artistique de Scully transcende les définitions simplistes. Cet ensemble de travaux offre une synchronicité où les peintures et sculptures de Scully coexistent d'une manière profondément relationnelle. Sans ressentir le besoin de justifier sa transition, Scully s'ouvre une porte à lui-même et franchit par là les frontières théoriques, le carcan imposé par l'histoire de l'art, sans encombre, indemne, débordant de joie. Cette exposition est une véritable célébration des forces créatives polymorphes — la facilité absolue avec laquelle certains artistes réussissent à passer la porte, d'un médium à l'autre, d'un style à l'autre. Un trait de caractère que Scully partage avec le précédent occupant de Boisgeloup, Picasso lui-même.

Au début de sa carrière, lorsque Scully explore la figuration, il est particulièrement inspiré par la palette et les motifs en aplat des impressionnistes, des postimpressionnistes, des Fauves, des expressionnistes allemands. Il continue aujourd'hui à s'immerger dans l'histoire des débuts du modernisme. Entendre l'artiste parler de Monet, par exemple, est saisissant et exaltant. Il n'est donc pas surprenant d'apprendre qu'il s'est vivement opposé à la rhétorique de la « mort de la peinture » en vogue dans le monde de l'art des années 1970 et 80. Aucun étonnement non plus à voir dans les œuvres assemblées ici un « retour » de Scully à la figuration : son intérêt pour le premier modernisme (à partir de l'impressionnisme) ne l'avait jamais quitté.

En réalité, le travail de Scully a toujours possédé une qualité intrinsèque de fluidité multi-stylistique que l'on pourrait qualifier de transcendentalement ou spirituellement chargée. On voit aujourd'hui, dans cette présentation de son travail le plus récent, comment cette charge spirituelle a été réorientée : ses deux œuvres figuratives qui, à première vue, peuvent sembler inattendues ou extra-ordinaires, coexistent en fait de façon profondément organique avec ses pièces tout à fait abstraites. Elles sont consubstantielles au reste de son travail. Toutes deux représentent une scène mère-enfant, toutes deux portent le titre puissamment émouvant de *Madonna*, toutes deux incarnent encore une dualité. Sans être clairement religieuses, ces œuvres parlent d'éternité dans la relation entre une mère et son enfant. Ces compositions sont à la fois directes, simples, avec leurs deux personnages assis par terre et mélancoliques, funèbres, un peu tristes. Dans l'une, la mère porte un foulard, renforçant ainsi le trope de l'iconographie religieuse de la Madone : son visage est tourné vers le sol, ses paupières closes comme si peut-être, elle venait de pleurer. Le visage de l'enfant, quant à lui, est représenté de face, le regard tourné vers nous (spectateur/artiste). En même temps, le « sol » sur lequel sont assis les deux personnages n'est rien de plus qu'une composition de bandes horizontales de couleurs superposées (avec une bande intermédiaire de non-couleur, où le support en aluminium est laissé à nu, et deux fins traits traversant toute la surface de gauche à droite, le foulard de la mère et les cheveux du garçon).

Ces deux œuvres évoquent des travaux antérieurs, comme la série *Wall of Light*, où l'on observe la lutte formelle récurrente de rectangles perpendiculaires, orthogonaux, qui se bousculent et se disputent une place sur la toile, faisant à l'observateur une sorte de don tactile, la sensation que les tableaux sont là pour nous faire rencontrer une vérité spirituelle profonde. Il y a là une matérialité, une profondeur dans le jeu à l'œuvre dans ces structures foisonnantes, ces unités morphiques, qui nous transperce : nous réagissons à ces œuvres, elles nous répondent.

La présence visuelle, presque incarnée, des puissants aplats de couleur de Scully est renforcée par les connotations poétiques du titre de ses œuvres et séries antérieures, résonnant avec l'ensemble présenté ici. Par exemple dans *Wall of Light*, toujours, on détecte un oxymore remarquable qui nous conduit aux complexités nuancées et hypnotiques inhérentes à ces œuvres : on s'attend à ce qu'un mur soit fait de brique, de ciment, de pierre ; il est là, devant nous, compact, impénétrable, résilient ; la lumière, au contraire, est éminemment pénétrable, éthérée, immatérielle. Fasciné par l'architecture maya lors de ses voyages au Mexique dans les années 1980, Scully évoquait la texture permanente des murs qu'il voyait vibrants sous la caresse de la lumière, comme une « culture de murs et de lumière ». Puis, comme aujourd'hui, la superposition et l'entrecroisement de toute une gamme de formes et de bandes picturales dynamisent la composition, empêchant le regard de se fixer, phénomène particulièrement évident dans le plus grand tableau, *What Makes Us*.

Aujourd'hui plus que jamais, la peinture de Scully interdit toute lecture purement formaliste. Les structures contradictoires et variations d'échelle y produisent un conflit intérieur, tandis que les compositions dans leur ensemble sont marquées par la résonance de différentes tonalités qui font naître une cohérence générale, comme dans une composition musicale formée de notes dissonantes menant vers un unisson plus grand, plus harmonieux (les premières œuvres de Schönberg, par exemple).

Profondément humanistes, ancrées dans le romantisme des origines, les abstractions de Scully sont à la fois un reflet et une extrapolation des scénarios et des structures du monde physique. Certaines pièces récentes, *Landlines* en est l'illustration parfaite, imitent la division de l'environnement physique (la terre, la mer, le ciel) en larges bandes horizontales peintes sur toute la longueur de la toile, en résonance avec les deux *Madonna* évoquées plus haut. Les deux toiles *Landline* exposées ici, *Landline Pool* et *Landline Star*, présentent respectivement des camaïeux de bleus et de roses qui évoquent puissamment nos perceptions du monde naturel. Dans le même temps, elles font référence par la bande à la célèbre période bleue de Picasso (1901-1904) et à sa période rose (1904-1906), superbement mises en scène lors d'une récente exposition au musée d'Orsay. Ainsi, ces œuvres livrent un reflet, une extrapolation ou une *réinterprétation* de l'histoire de la peinture moderniste à ses débuts et poursuivent ce dialogue (ou parallèle) discret entre Scully et Picasso.

À vrai dire, Boisgeloup relie Scully et Picasso à plus d'un titre. Picasso emménage au Boisgeloup alors que son fils Paulo a environ dix ans. Aujourd'hui — et ce n'est pas anodin — le fils de Scully a un peu plus de dix ans. Picasso et Scully ont constamment mêlé jeu et travail, peignant tout en jouant avec leurs fils respectifs, Paulo et Oisin. Scully avoue sans difficulté qu'il passe beaucoup de temps à jouer au Lego avec son fils — notez l'analogie entre les pièces de Lego, briques de couleur, et les blocs de couleur caractéristiques de son vocabulaire. De fait, lors d'une conversation récente avec l'artiste sur la genèse de *What Makes Us*, massive œuvre à l'huile et à la bombe sur aluminium, fascinante, les premiers mots qui lui sont venus à l'esprit ont été que ce tableau venait des constructions en Lego du fils, patiemment assisté par son père, dans l'attente du moment inéluctable où les copains d'Oisin détruiraient l'édifice [rires].

L'artiste avait ensuite évoqué le riche tissu de références et d'informations qui avait présidé à la réalisation de ce grand tableau : il y a ici quelque chose d'éminemment « encyclopédique », dit Scully, c'est un tableau sur *tout*. Il englobe des références au suprématisme et à la « neige » d'un écran vide de télévision ou d'ordinateur Windows. Pour le citer :

'*Nous vivons dans un monde de cannibalisation, de remploi, de réinterprétation, de simulation — le monde est ainsi fait... il est éphémère, comme les couches d'un écran d'ordinateur ou une mise en abyme. Ce tableau évoque les thèmes de la fragilité et de l'éphémère, de l'utilisation de l'ordre pour défaire l'ordre, de la simultanéité et de la syncope. Il parle de Lego, d'ordinateurs, de folie, de peinture éclectique, de l'absence ou de la lutte contre l'immobilisme.*'

What Makes Us peut en effet faire penser à une gigantesque porte, un très long couloir reliant le point de départ du modernisme à nos jours et au point de vue actuel de Scully en tant qu'artiste, mais aussi en tant que père, que compagnon. Le panneau central pourrait bien faire référence aux premières compositions abstraites d'Ad Reinhardt, tandis que celui de droite semble avoir pénétré jusqu'au XXI^{e} siècle et à tous ces tropes évoqués à l'instant par Scully lui-même, résumant ce sentiment de totalité.

Une impression de spiritualité sous-tend cet ensemble de nouveaux tableaux. Les titres eux-mêmes (*What Makes Us*, synonyme de Création, les deux *Madonna*), mais aussi les références assez évidentes à la croix (dans les trois tableaux *Wall* et dans la sculpture *Cross Glass*) suggèrent un sentiment religieux profond, même s'il reste discret, qui irrigue la plupart des œuvres présentées à Boisgeloup. Récemment, l'artiste commentait cet aspect de son œuvre : il se définit lui-même comme catholique et reconnaît que « ces tableaux présentent cet écho spirituel particulier », tout en nuançant immédiatement son propos quand je lui demande si *Madonna* est une référence directe à la Vierge Marie. Il me fait alors cette réponse très intéressante et émouvante : « Oui, bien sûr mais *Madonna*, c'est aussi une femme, tout simplement, et il y a quelque chose d'éternel et de magistral dans la relation entre une mère et son enfant ».

Cet ensemble de travaux revêt une dimension intime et autobiographique. Ces œuvres véhiculent ainsi de nombreuses couches de connotations remontant aux toutes premières années de l'artiste, dans une famille modeste du Londres de l'après-guerre, mais aussi à sa vie personnelle d'aujourd'hui, aux États-Unis depuis les années 1970. En contemplant les deux jolies petites peintures sur cuivre (exposées dans la chapelle), l'artiste parlait de son attachement à la matérialité du cuivre et évoquait son intérêt croissant pour le métal plus généralement comme lié à son éducation, populaire. Sa passion pour le métal s'est faite plus spécifique lorsqu'au début de sa carrière d'artiste, il a travaillé dans une imprimerie et découvert les joies et les surprises de la production de monotypes. Évidemment, le métal est aussi un médium de sculpture, que Scully apprécie grandement (Brancusi et Giacometti, entre autres, comptent parmi ses héros), et il nous en donne à voir deux exemples frappants (outre *Glass Cross*) : *Coin Stack*, un bronze, et *30 too*, en aluminium et peinture automobile. Ces deux œuvres, faites d'empilements (16 énormes pièces de monnaie et 30 grandes plaques d'aluminium de la taille d'un moteur de voiture), dominent le spectateur, à la fois impressionnantes et ludiques.

Dans leur ensemble, les œuvres présentées aujourd'hui par Almine Rech se situent au carrefour d'axes qui reflètent largement la riche biographie de Sean Scully, de son enfance catholique en Irlande à sa vie actuelle, marié et père d'un enfant qui occupe une place essentielle dans son univers. Ce qui rend cette exposition si touchante, si enivrante de beauté, douée de ce pouvoir qui nous pousse à revenir, c'est cette sorte d'interpénétration de différentes forces rarement réunies. Nous voyons ce que Scully nomme « l'ascension et l'opulence » (évoquant à ses yeux l'essentiel de la spiritualité catholique) ; cette notion d'ascension est également ancrée dans ses nouvelles sculptures *Stack*, qui rappellent son « affection pour le métal », réminiscence de ses années formatrices et du dur labeur dans l'Angleterre d'après-guerre. En quelques mots (empruntés à une conférence de l'artiste sur Arthur Danto), on retrouve entremêlés dans cet ensemble de peintures et de tableaux « le romantisme de la peinture en vis-à-vis de la brutalité d'un cadre métallique ».

[1] C'est aussi le titre d'une exposition personnelle majeure au Metropolitan Museum of Art, (2006-2007) : *Sean Scully: Wall of Light*. L'exhibition s'est déroulée à l'origine à la Phillips Collection, Washington, D.C.

Joachim Pissaro

Traduite de l'anglais par Alexandre Carayon