Orsay vu par Julian Schnabel



Du 10 octobre 2018 au 13 janvier 2019 Musée d'Orsay, côté Seine, salles 57-58 1 rue de la Légion d'Honneur 75007 Paris

Direction de la communication

Amélie Hardivillier, directrice de la communication

Contacts presse : Marie Dussaussoy

Téléphone: 01 40 49 49 96

Courriel: marie.dussaussoy@musee-orsay.fr

Louise Conesa

Téléphone: 01 40 49 49 21

Courriel: louise.conesa@musee-orsay.fr

Sommaire

1. Communique de presse	5
2. Press release	7
3. Parcours de l'exposition	9
4. Biographie	19
5. Liste des œuvres	21
6. Edition	29
7. Extrait de catalogue	31
8. <i>At Eternity's Gate</i> - film de Julian Schnabel	47
9. ARoS press release – Julian Schnabel Aktion paintings 1985-2007	49
10. Visuels disponibles pour la presse	53
11. Mécènes de l'exposition	55
12. Partenaire Media	57
13. Informations pratiques	59

1. Communiqué de presse

Orsay vu par Julian Schnabel

Musée d'Orsay Niveay 2, côté Seine, salles 57-58 10 octobre 2018 – 13 janvier 2019



Julian Schnabel, Rose Painting (Near Van Gogh's Grave) XVII, 2017, oil, plates and bondo on wood, 182,9 x 152,4 cm Photo by Tom Powel Imaging, copyright Julian Schnabel Studio © Adago, Paris 2018

Pour sa première invitation à une grande figure de la création contemporaine, le musée d'Orsay a invité le peintre américain Julien Schnabel à proposer sa lecture des collections en sélectionnant des œuvres et en les présentant dans deux salles historiques, en conversation avec celles de l'artiste, de 1978 à aujourd'hui.

Pour cette exposition au musée d'Orsay, la première de Julian Schnabel dans une institution parisienne depuis le Centre Pompidou il y a plus de trente ans, l'artiste a choisi dans la collection des œuvres qui n'ont jamais été présentées ensemble – de Van Gogh, Cézanne, Manet et Toulouse-Lautrec, à d'autres artistes moins connus de la même époque, mais de grande influence. Ces rapprochements nourrissent des dialogues par-delà le temps et l'espace, entre ces œuvres d'art qui coexistent pour la durée de l'exposition, et mettent ainsi en évidence les propriétés de la peinture, en contredisant la notion commune au XX^e siècle d'une « fin de la peinture », illustrant qu'elle est bien vivante, et que sa signification est tout aussi grande dans le présent que par le passé.

L'artiste a non seulement choisi les tableaux, mais, avec Louise Kugelberg, a conçu la scénographie et l'installation de l'exposition. Julian Schnabel nous invite à voir dans les œuvres du XIX^e siècle et d'aujourd'hui davantage que des images, des expériences existentielles où le corps humain, l'échelle, les émotions de l'art sont données à vivre à nouveau. Il propose des lectures de chaque œuvre et offre une expérience complète, à la fois historique et contemporaine.

Depuis quarante ans, Julian Schnabel a proposé des manières neuves et audacieuses de regarder la peinture. Son œuvre a pris des aspects très différents, et a contribué à changer la façon dont nous comprenons la peinture aujourd'hui, en ouvrant aux nouvelles générations des possibilités qui étaient considérées inenvisageables au moment où elles furent dévoilées. Il s'est opposé à la tendance à avoir un « stylesignature » en peinture, en répétant un modèle de peinture et en proposant une image irréductible emblématique de l'artiste, caractéristique de l'expressionisme abstrait d'après-Guerre. En ayant recours à des matériaux et des images très divers, Julian Schnabel a créé des œuvres qui semblent contredire la trajectoire du modernisme au XX^e siècle, et réaffirmer que des manières différentes de peindre étaient possibles, au-delà de la polarité entre Duchamp et Picasso.

Ses œuvres ont été exposées dans de nombreux musées, et sont présentes dans les collections majeures, telles le Centre Pompidou, Paris, Tate, Londres, Museum of Modern Art, New York, Whitney Museum of American Art, New York, Metropolitan Museum of Art, New York.

À l'occasion de l'exposition, le portrait d'Azzedine Alaïa par Julian Schnabel sera emprunté au studio et présenté dans les salles du pavillon Amont, comme un hommage particulier à Monsieur Alaïa, ami proche de l'artiste, et ami du musée d'Orsay. Ce sera la première fois que l'œuvre d'un artiste contemporain sera présentée dans les collections.

Orsay vu par Julian Schnabel coïncide avec la sortie du film de Julian Schnabel At Eternity's Gate, avec Willem Dafoe en Vincent Van Gogh, qui connaît sa première à la Mostra de Venise, et sa première américaine en nuit de clôture du New York Film Festival.

En 1996 Julian Schnabel a écrit et réalisé le film *Basquiat*, à propos de l'artiste new-yorkais, dont il était proche. Le film fut présenté en sélection officielle à la Mostra de Venise. Son deuxième film, *Avant la nuit*, basé sur la vie du défunt romancier cubain Reinaldo Arenas, fut récompensé à la fois par le Grand Prix du Jury et par la Coppa Volpi pour le meilleur acteur, Javier Bardem, à la Mostra de Venise. En 2007 Julian Schnabel réalisa son troisième film, *Le Scaphandre et le papillon*. Il fut récompensé par la caméra d'or au Festival de Cannes, et le Golden Globe du meilleur réalisateur. *Le Scaphandre et le papillon* fut nommé pour quatre Oscars.

Un projet conçu par Julian Schnabel, en collaboration avec Louise Kugelberg et Donatien Grau.

Avec le généreux soutien de







Avec la collaboration exceptionnelle de Blum & Poe, Max Hetzler, Pace, Almine Rech et Vito Schnabel

Partenariat média : Les Inrocks

Autour de l'exposition

Edition

Catalogue de l'exposition, coédition musée d'Orsay / Flammarion, 96 pages, 240 x 310 cm, 30 €

Informations pratiques

Horaires: tous les jours, sauf le lundi, de 9h30 à 18h, le jeudi jusqu'à 21h45.

Tarification / droit d'entrée à l'exposition et au musée : tarif unique : 14 € / tarif réduit : 11€ / gratuits pour les –

de 26 ans résidants ou ressortissants de l'un des pays de l'Union européenne

Accès: Musée d'Orsay, entrée par le parvis, 1, rue de la Légion d'Honneur, 75007 Paris

Informations et standard: www.musee-orsay.fr - +33 (0)1 40 49 48 14

Direction de la communication Contact pôle presse

Amélie Hardivillier, directrice

Marie Dussaussoy: 01 40 49 49 96 - marie.dussaussoy@musee-orsay.fr

Louise Conesa: 01 40 49 49 21 – <u>louise.conesa@musee-orsay.fr</u>

2. Press release



Orsay vu par Julian Schnabel

Musée d'Orsay Level 2, rooms 57-58 10 October 2018 – 13 January 2019



Julian Schnabel, Rose Painting (Near Van Gogh's Grave) XVII,
2017, oil, plates and bondo on wood, 182,9 x 152,4 cm
Photo by Tom Powel Imaging, copyright Julian Schnabel Studio
© Adagp, Paris 2018

For its first invitation to a major contemporary artist, the Musée d'Orsay has invited the American painter Julian Schnabel to select works from its collections, in two of the museum's historic rooms, in conversation with major works of his own from 1978 to the present.

For this exhibition at the Musée d'Orsay, Julian Schnabel's first in a Paris institution since the Centre Pompidou over thirty years ago, the artist has chosen from the collection works that converse and have never been presented together - from Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Manet, and Toulouse-Lautrec, to less-known and yet very influential artists of the time – creating dialogues beyond time and space between these works of art and his that are given to coexist for the time of this exhibition, demonstrating the qualities of the medium that contradict the popular notion in the 20th century, predicting the "end of painting", and illustrating that it is alive and well and even relevant.

The artist not only selected the paintings, but, alongside with Louise Kugelberg, conceived the scenography and the installation. Julian Schnabel invites us to see the works of the 19th century and today as more than images, as existential experiences, where the human body, the scale, the emotions of art are given to live a new, providing readings of every work, and offering a complete experience, at once historical and contemporary.

Over the past forty years Julian Schnabel has offered insightful and provocative ways to look at painting. His work has taken on many different appearances, and has contributed to change the way we have come to understand painting, opening up for new generations possibilities that were thought impossible at the time they were unveiled. He went against the tendency to signaturize through repetition under the notion of an irreducible image that represents the artist, characteristic of post-war American abstract expressionist painting. Schnabel has used a wide range of different materials and images that have abolished the lines between abstraction and figuration, creating works that seemed to contradict the trajectory of 20th century modernism and reaffirmed the possibilities of different forms of painting beyond the polarity between Duchamp and Picasso.

His work has been presented in many of the world's preeminent museums, and is held in major museum collection, such as the Centre Georges Pompidou, Paris; Tate, London; Museum of Modern Art, New York; Whitney Museum of American Art, New York; Metropolitan Museum of Art, New York.

Orsay vu par Julian Schnabel coincides with the release of Schnabel's film At Eternity's Gate, with Willem Dafoe as Vincent Van Gogh, which will premiere at the Venice Film Festival and will have its American premiere at the closing night of the New York Film Festival.

In 1996 Schnabel wrote and directed the feature film *Basquiat* about fellow New York artist Jean-Michel Basquiat. The film was in the official selection of the 1996 Venice Film Festival. Schnabel's second film, *Before Night Falls*, based on the life of the late exiled Cuban novelist Reinaldo Arenas, won both the Grand Jury Prize and the Coppa Volpi for best actor, Javier Bardem, at the 2000 Venice Film Festival. In 2007 Schnabel directed his third film, *The Diving Bell and the Butterfly*. Schnabel received the award for Best Director at the Cannes Film Festival as well as Best Director at the Golden Globe Awards, where the film won Best Film in a Foreign Language. The Diving Bell and the Butterfly was nominated for four Oscars.

A project designed by Julian Schnabel, in collaboration with Louise Kugelberg and Donatien Grau.

With the generous support of







With the exceptional collaboration of Blum & Poe, Max Hetzler, Pace, Almine Rech et Vito Schnabel

Media Partner: Les Inrocks

Around the exhibition

Edition Publication

Exhibition catalogue, joint publication Musée d'Orsay / Flammarion, 96 pages, 240 x 310 cm, €30

Practical information

Opening times: daily except Monday, from 9.30am to 6pm, Thursdays until 9.45pm.

Admission / museum and exhibition entrance ticket: single rate: €14 / concessions: €11 / free for European Union residents or nationals under the age of 26

residents or nationals under the age of 26

Access: Musée d'Orsay, entry through the forecourt, 1, rue de la Légion d'Honneur, 75007 Paris

Information and switchboard: www.musee-orsay.fr - +33 (0)1 40 49 48 14

Communications Dept.

Amélie Hardivillier, Director

Press contact

Marie Dussaussoy: +33 (0)1 40 49 49 96 - marie.dussaussoy@musee-orsay.fr

Louise Conesa: +33 (0)1 40 49 49 21 – <u>louise.conesa@musee-orsay.fr</u>

3. Parcours de l'exposition

Commissariat : Julian Schnabel

en collaboration avec **Louise Kugelberg**, architecte d'intérieur, et **Donatien Grau**, chargé de missions auprès de la Présidence des musées d'Orsay et de l'Orangerie pour les programmes contemporains.

Conception graphique

Cyrille Lebrun, graphiste, musées d'Orsay et de l'Orangerie

Avec le généreux soutien de GUCCI / PATHE / THE CONNAUGHT

Avec la collaboration exceptionnelle de Blum & Poe, Max Hetzler, Pace, Almine Rech et Vito Schnabel

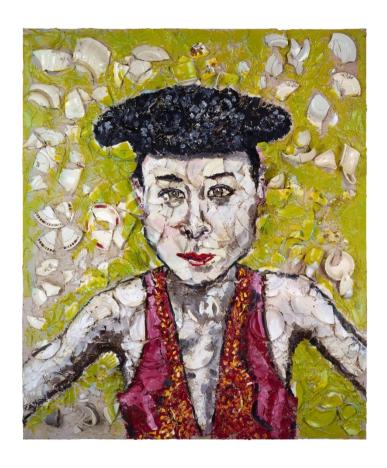
Avec le soutien de **Tollens** pour l'apport en peinture

Partenariat média : Les Inrockuptibles



ORSAY VU PAR JULIAN SCHNABEL



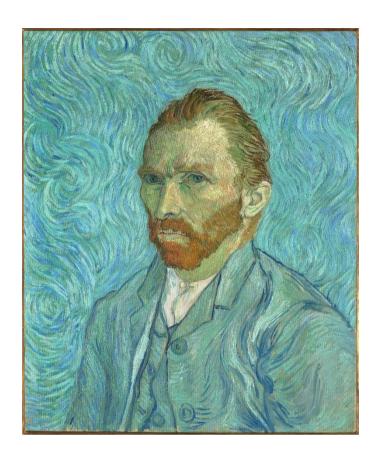


Julian Schnabel

Tina in a Matador Hat, 1987 Huile, assiettes brisées et Bondo sur bois, 182,9 x 152,4 x 18 cm Bischofberger Collection, Männedorf-Zurich, Switzerland, Inv. GBB No. 5027 © Julian Schnabel Studio / Photo by Phillips/Schwab Pour sa première invitation à une grande figure de la création contemporaine, le musée d'Orsay a convié le peintre américain Julien Schnabel (né en 1951) à proposer sa lecture des collections en sélectionnant des œuvres et en les présentant dans deux salles historiques, en conversation avec celles de l'artiste, de 1978 à aujourd'hui.

L'artiste a choisi dans la collection des œuvres qui conversent et n'ont jamais été présentées ensemble – de Van Gogh, Cézanne, Manet et Toulouse-Lautrec, à d'autres artistes moins connus de la même époque, tels Carolus-Duran et Théodule Ribot. Ces rapprochements nourrissent des dialogues par-delà le temps et l'espace, entre ces œuvres d'art qui coexistent pour la durée de l'exposition. Ils mettent ainsi en évidence les propriétés de la peinture comme mode de vie, et contredisent la notion, commune au XX^e siècle, d'une « fin de la peinture ». Elle est bien vivante, et son importance est aussi grande dans le présent que par le passé.

At Eternity's Gate (Au Seuil de l'Eternité), le sixième film de Julian Schnabel, est consacré à Vincent Van Gogh. Il a connu sa première mondiale à la Mostra, Festival international de film de Venise, le 3 septembre 2018.



Vincent Van Gogh (Groot Zundert, 1853 – Auvers-sur-Oise, 1890)

Portrait de l'artiste, 1889

Huile sur toile, 65 × 54,2 cm

Paris, musée d'Orsay, RF 1949 17

Photo © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

For its first invitation to a major contemporary artist, the Musée d'Orsay has invited the American painter Julian Schnabel (born 1951) to select works from its collections, in two of the museum's historic rooms, in conversation with major works of his own from 1978 to the present.

The artist has chosen from the collection works that converse and have never been presented together - from Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Manet, and Toulouse-Lautrec, to less-known and yet very influential artists of the time – creating dialogues beyond time and space between these works of art and his that are given to coexist for the time of this exhibition, demonstrating the qualities of the medium that contradict the popular notion in the 20thcentury, predicting the "end of painting", and illustrating that it is alive and well and even relevant.

At Eternity's Gate, Julian Schnabel's sixth film, is devoted to Vincent Van Gogh. It premiered at the Venice Mostra on September 3rd2018.



Julian Schnabel

La Tête de mon père (Jack Schnabel, 1911-2004), 2004 Bronze, 36,6 x 30,5 x 29,2 cm Collection de l'artiste, Inv. S04.02 © Julian Schnabel Studio / Photo by Christina Bischofberger Azzedine Alaïa est un artiste. C'est un sculpteur qui dessine avec des ciseaux. Il a inventé des matériaux qui ont, c'est certain, révolutionné la manière dont les femmes apparaissent et dont elles s'habillent, et il a altéré à la fois la façon dont nous voyons les femmes et la façon dont elles se voient elles-mêmes. Il y a des vies parallèles qui existent dans son œuvre. Le plus impressionnant, c'est le catalogue de chaque sentiment et de chaque invention formelle qu'un humain peut mettre dans la forme de ce qui s'appelle une robe. Pas de théâtralité, pas d'illusion, pas de copie. Voir un maître constamment en quête, découvrant des façons de définir la beauté, à la main, tout seul, travaillant tard dans la nuit tandis que Paris dort... Cela brise le cœur et cela encourage de voir le travail d'une vie qui réside constamment dans le pur matériau de la beauté, préservé par son auteur, qui, de toute évidence, a un profond dialogue intérieur avec lui-même et avec l'histoire.

Julian Schnabel



Julian Schnabel

Portrait of Tatiana Lisaovskaia As The Duquesa De Alba II, 2014 Huile, gesso et resine sur toile, 335,3 x 243,8 cm Collection de l'artiste, Inv. P14.0080 © Julian Schnabel Studio / Photo by Tom Powel Imaging Azzedine Alaïa is an artist. He is a sculptor who draws with scissors. He has invented materials that have certainly revolutionized the way that women look and dress, and he has altered both the way we see women and the way that they see themselves. There are parallel lives that exist within his oeuvre. What was so impressive was the catalog of every sentiment and formal invention a human being could put into the form of what is called a dress. No theatricality, no smoke and mirrors, no copying. To see a master who has been consistently searching and unearthing ways to define beauty, handmade, by himself, working late into the night while Paris sleeps ... It is heartbreaking and encouraging to see one's life's work that consistently resides in the sheer material of beauty, one that has been preserved by its author who, obviously, has a profound interior dialogue with himself and with history.

Julian Schnabel



Edouard Manet

La dame aux eventails (Portrait de Nina de Callias), 1873 Huile sur toile, 113 x 166,6 cm Paris, musée d'Orsay, RF 2850 © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

4. Biographie

Julian Schnabel est né à New York en 1951, où sa première exposition personnelle de peintures eu lieu à la Mary Boone Gallery en février 1979.

Depuis, ses peintures, sculptures, et œuvres graphiques ont fait l'objet de nombreuses expositions personnelles: TStedelijk Museum, Amsterdam, 1982; Tate Gallery, London, 1982; Whitechapel Gallery, London, 1987; Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1987; Centre Georges Pompidou, Paris, 1987; Whitney Museum of American Art, New York, 1987; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1987; Museum of Fine Arts,



Photo © Musée d'Orsay / Sophie Crepy Boegly

Houston, 1987; Musée d'Art Contemporain, Nîmes, 1989; Staatliche Graphische Sammlung, Munich, 1989; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1989; Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 1989; Museum of Contemporary Art, Chicago, 1989; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey, 1994; Fundació Joan Miró, Barcelone, 1995; Galleria d'Arte Moderna di Bologna, Bologne 1996; Schirn Kunsthalle, Francfort-sur-le-Main, 2004; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004; Museo di Capodimonte, Naples, 2009; The Art Gallery of Ontario, Toronto, 2010; Museo Correr, Piazza San Marco, Venise, 2011; The Brant Foundation Art Study Center, Greenwich, 2013; Dallas Contemporary, Dallas, 2014; Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 2014; NSU Art Museum Fort Lauderdale, Fort Lauderdale, 2014; Aspen Art Museum, Aspen, 2016 et Legion of Honor Museum, San Francisco, 2018.

En 1996 Julian Schnabel écrivit et réalisa le film *Basquiat*, qui fut présenté dans la sélection officielle du festival de Venise la même année. Son deuxième film, *Avant la nuit*, base sur la vie du romancier cubain exilé Reinaldo Arenas, remporta le Grand Prix du Jury et la Coppa Volpi d'interprétation masculine, pour Javier Bardem, au festival de Venise en 2000. En 2007, il a réalisé son troisième film, *Le Scaphandre et le Papillon*, pour lequel il a reçu le prix du meilleur réalisateur au festival de Cannes et aux Golden Globes, où le film fut consacré meilleur film dans une langue étrangère. Il fut également sélectionné pour quatre oscars. Cette même année, il réalisa un film sur le concert de Lou Reed, *Berlin*, à St Ann's Warehouse à Brooklyn. *Miral* remporta le prix de l'UNESCO et le prix de l'UNICEF au festival de Venise de 2010. Il fut présenté à l'assemblée générale des Nations Unies. Son film le plus récent, *At Eternity's Gate*, est consacré à Vincent Van Gogh. Il a connu sa première au Festival de Venise 2018, où il a remporté la Coppa Volpi d'interprétation masculine pour Willem Defoe.

Son oeuvre est présente dans les collections du Centre Georges Pompidou, Paris; Museum of Modern Art, New York; Whitney Museum of American Art, New York; Metropolitan Museum of Art, New York; Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Guggenheim Museum, New York and Bilbao; Tate Gallery, Londres; Museum of Contemporary Art, Tokyo; Museum of Fine Arts, Houston; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; National Gallery of Art, Washington D.C.; National Gallery of Australia, Canberra; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco; Hamburger Bahnhof, Berlin; Kunstmuseum, Bâle; Fondation Musée d'Art Moderne, Luxembourg.

Julian Schnabel vit et travaille à New York et Montauk, Long Island.



Photo © Musée d'Orsay / Sophie Crepy Boegly

Julian Schnabel was born in New York City in 1951. His first solo painting exhibition took place at the Mary Boone Gallery in New York City in February 1979.

His paintings, sculptures, and works on paper have been the subject of numerous solo exhibitions: The Stedelijk Museum, Amsterdam, 1982; Tate Gallery, London, 1982; Whitechapel Gallery, London, 1987; Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1987; Centre Georges Pompidou, Paris, 1987; Whitney Museum of American Art, New York, 1987; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1987; Museum of Fine Arts, Houston, 1987; Musée d'Art

Contemporain, Nîmes, 1989; Staatliche Graphische Sammlung, Munich, 1989; Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1989; Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 1989; Museum of Contemporary Art, Chicago, 1989; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey, 1994; Fundació Joan Miró, Barcelona, 1995; Galleria d'Arte Moderna di Bologna, Bologna, 1996; Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main, 2004; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004; Museo di Capodimonte, Naples, 2009; The Art Gallery of Ontario, Toronto, 2010; Museo Correr, Piazza San Marco, Venice, 2011; The Brant Foundation Art Study Center, Greenwich, 2013; Dallas Contemporary, Dallas, 2014; Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 2014; NSU Art Museum Fort Lauderdale, Fort Lauderdale, 2014; Aspen Art Museum, Aspen, 2016 and Legion of Honor Museum, San Francisco, 2018.

In 1996 Schnabel wrote and directed the feature film *Basquiat* about fellow New York artist Jean-Michel Basquiat. The film was in the official selection of the 1996 Venice Film Festival. Schnabel's second film, *Before Night Falls*, based on the life of the late exiled Cuban novelist Reinaldo Arenas, won both the Grand Jury Prize and the Coppa Volpi for best actor, Javier Bardem, at the 2000 Venice Film Festival. In 2007 Schnabel directed his third film, *The Diving Bell and the Butterfly*. Schnabel received the award for Best Director at the Cannes Film Festival as well as Best Director at the Golden Globe Awards, where the film won Best Film in a Foreign Language. *The Diving Bell and the Butterfly* was nominated for four Oscars. That same year, 2007, he made a film of Lou Reed's *Berlin* concert at St. Ann's Warehouse in Brooklyn. *Miral*, won the UNESCO as well as the UNICEF award at the 2010 Venice Film Festival. *Miral* was shown at the General Assembly Hall of the United Nations. Schnabel's most recent film, *At Eternity's Gate* (2018) about Vincent Van Gogh will have it's world premier here at the Venice Film Festival

His work is included in the public collections of the Centre Georges Pompidou, Paris; Museum of Modern Art, New York; Whitney Museum of American Art, New York; Metropolitan Museum of Art, New York; Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Guggenheim Museum, New York and Bilbao; Tate Gallery, London; Museum of Contemporary Art, Tokyo; Museum of Fine Arts, Houston; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; National Gallery of Art, Washington D.C.; National Gallery of Australia, Canberra; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco; Hamburger Bahnhof, Berlin; Kunstmuseum, Basel; Fondation Musée d'Art Moderne, Luxembourg.

Julian Schnabel currently lives and works in New York City and Montauk, Long Island.

5. Liste des œuvres

Un ensemble de vingt-cinq œuvres sera présenté au sein de deux salles du musée d'Orsay. Treize peintures de la collection du musée seront mises en relation avec douze œuvres de l'artiste Julian Schnabel.

Salle 57



Julian Schnabel
Blue Nude with Sword, 1979
Huile, assiettes brisées et Bondo sur bois, 243,8 x 274,3 x 33 cm
Bichofberger Collection, Männedorf-Zurich, Switzerland, Inv. GBB
No.5447



Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 1839 – Aix-en-Provence, 1906) La femme étranglée, 1875 et 1876 Huile sur toile, 31,2 x 24,7 cm Paris, musée d'Orsay, RF 1973 11



Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 1839 – Aix-en-Provence, 1906) Achille Emperaire, 1867 et 1868 Huile sur toile, 200 x 122 cm Paris, musée d'Orsay, RF 1964 38



Julian Schnabel
Exile, 1980
Huile et ramure de cerf sur bois, 228,6 x 304,8 cm
Galerie Bruno Bichofberger, Männedorf-Zurich, Inv. GBB
No.15325



Julian Schnabel
Portrait of José Ramón Antero, 1997
Huile, résine et laque sur toile, 228,6 x 213,4 cm
Collection particulière, Inv. P97.0026



Henri Fantin-Latour (Grenoble, 1836 – Buré, 1904) Chrysanthèmes dans un vase, 1873 Huile sur toile, 62,7 x 54 cm Paris, musée d'Orsay, RF 2000 16



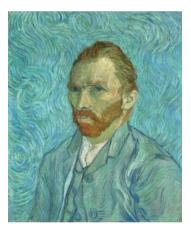
Gustave Courbet (Ornans, 1819 – La Tour-de-Peilz, 1877) L'Homme à la ceinture de cuir. Portrait de l'artiste, 1845-1846 Huile sur toile, 105 x 81,2 cm Paris, musée d'Orsay, RF 339



Claude Monet (Paris, 1840 – Giverny, 1926) Les Dindons, 1877 Huile sur toile, 174 x 172,5 cm Paris, musée d'Orsay, RF 1944 18



Julian Schnabel Rose Painting (Near Van Gogh's Grave) XVII, 2017 Huile, assiettes brisées et Bondo sur bois, 182,9 x 152,4 cm Collection particulière, Inv. P17.0002



Vincent Van Gogh (Groot Zundert, 1853 – Auvers-sur-Oise, 1890) Portrait de l'artiste, 1889 Huile sur toile, 65 x 54,2 cm Paris, musée d'Orsay, RF 1949 17



Julian Schnabel
Tina in a Matador Hat, 1987
Huile, assiettes brisées et Bondo sur bois, 182,9 x 152,4 x 18 cm
Bichofberger Collection, Männedorf-Zurich, Switzerland, Inv. GBB No.
5027



Paul Gauguin (Paris, 1848 – Atuona, 1903) Les Alyscamps, 1888 Huile sur toile, 91,5 x 72,5 cm Paris, musée d'Orsay, RF 1938 47



Honoré Daumier (Marseille, 1808 – Valmondois, 1879) Les voleurs et l'âne, 1858 Huile sur toile, 59 x 56 cm Paris, musée d'Orsay, RF 844



Julian Schnabel
Portrait of Tatiana Lisovskaia as The Duquesa De Alba II, 2014
Huile, gesso et résine sur toile, 335,3 x 243,8 cm
Collection de l'artiste, inv. P14.0080



Henri de Toulouse Lautrec (Albi, 1864 – Saint-André-du-Bois, 1901) Panneau pour la baraque de la Goulue, à la Foire du Trône à Paris, La danse au Moulin rouge, dit aussi La Goulue et Valentin le Désossé, 1895

Huile sur toile, 298 x 316 cm Paris, musée d'Orsay, RF 2826 A



Edouard Manet (Paris, 1832 – Paris, 1883)

La dame aux éventails (Portrait de Nina de Callias), 1873

Huile sur toile, 113 x 166,5 cm

Paris, musée d'Orsay, RF 2850



Julian Schnabel

Ornamental Despair (Painting for Ian Curtis), 1980 Huile sur velours, 228,6 x 426,7 x 6 cm Bichofberg Collection, Männedorf-Zurich, Inv. GBB No. 3538



Julian Schnabel
Accattone, 1978
Huile, cire et pâte à modeler sur toile, 213,4 x 182,9 cm
Collection particulière, Inv. P78.0011



Théodule Ribot (Saint-Nicolas-d'Attez, 1823 – Colombes, 1891) Le Bon Samaritain, vers 1870 Huile sur toile, 112 x 145 cm Paris, musée d'Orsay, RF 106



Carolus-Duran (Lille, 1837 – Paris, 1917) Le Convalescent dit aussi Le Blessé, vers 1860 Huile sur toile, 99 x 125,5 cm Paris, musée d'Orsay, RF 2251

Salle 58



Julian Schnabel Horserats, 1988 Huile sur bâche, 487,7 x 487,7 cm Collection de l'artiste, Inv. P86.0093



Julian Schnabel
Artaud (Starting to Sing Part 3), 1981
Huile et Rust-Oleum sur bâche, 431,8 x 406,4 cm
Hall Collection, Inv. P81.0001



Julian Schnabel Freud, 1986-1989 Bronze patiné et peinture alkyde, 60 x 234 x 64 cm Vito Schnabel, New York, Inv. S89.03



Julian Schnabel My Father's Head (Jack Schnabel, 1911-2004), 2004 Bronze, 36,6 x 30,5 x 29,2 cm Collection de l'artiste, Inv. S04.02



Henri de Toulouse Lautrec (Albi, 1864 – Saint-André-du-Bois, 1901)

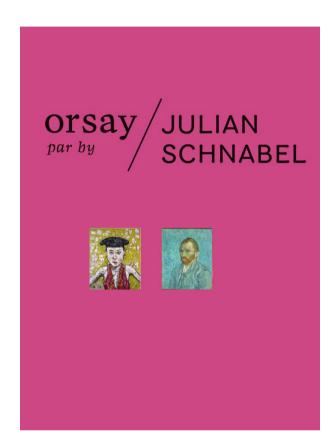
Panneau pour la baraque de la Goulue, à la Foire du Trône à Paris. La danse mauresque, dit aussi Les Almées, 1895

Huile sur toile, 285 x 307,5 cm

Paris, musée d'Orsay, RF 2826

6. Edition

Catalogue d'exposition



Catégorie

Catalogue d'exposition Paris, musée d'Orsay 10 octobre 2018 - 13 janvier 2019

Format

96 pages -23×31 cm -25 illustrations

Version

Bilingue français-anglais

Coédition

Musée d'Orsay / Flammarion

Prix TTC

25€

Parution

Octobre 2018

Code ISBN

978-2-0814-6733-0

Julian Schnabel inaugure une nouvelle série d'expositions au musée d'Orsay, visant à redécouvrir les collections à travers les regards d'artistes contemporains. Premier invité, cet artiste aux multiples facettes – peintre, cinéaste, écrivain – a sélectionné quinze œuvres des collections du musée d'Orsay et les fait converser avec ses propres créations.

Ce catalogue convertit l'accrochage de Julian Schnabel en un parcours visuel mettant en avant les étonnants jeux de correspondance.

SOMMAIRE

Préface

Laurence des Cars, présidente des musées d'Orsay et de l'Orangerie

Catalogue par/by Julian Schnabel

Dans le musée de la vie picturale, Donation Grau

Un œil d'avance, entretien avec Jean-Claude Carrière

Contact presse pour les éditions Flammarion :

Béatrice Mocquard: 01 40 51 34 14 - bmocquard@flammarion.fr

7. Extrait du catalogue

- Un œil d'avance

Entretien avec Jean-Claude Carrière

Donatien Grau : Je voudrais, pour commencer, revenir sur le regard du peintre : pourriez-vous me parler du regard de Julian Schnabel sur l'art ?

Jean-Claude Carrière: Sur l'art lui-même? C'est très difficile, parce qu'il en parle lui-même rarement. Pour lui, l'art n'est pas uniquement la peinture. C'est une peinture située dans un ensemble visuel, qu'on peut appeler une culture ou une civilisation. Quand on va chez lui, on voit que tout est en relation: le tableau qu'il a fait lui-même, sur le mur, avec la table qu'il a fabriquée lui-même, avec la chaise qu'il a faite lui-même, dans un lieu qu'il a lui-même conçu, du début à la fin. Il a été l'architecte intégral de sa propre maison. Il y a tout un ensemble, de sorte que la peinture n'est pas, pour lui — qu'elle soit d'ailleurs la sienne ou celle d'un autre qu'il met chez lui —, un objet séparé. Ce n'est pas un objet qu'on isole du reste du monde. Tel a toujours été le sentiment que j'ai eu avec lui. Il en est de même quand il visite, quand il arrive dans un endroit: il voit la totalité. Bien entendu, à l'intérieur de cette totalité, il s'applique ensuite aux détails.

On a déjà dit beaucoup de sa peinture, et je ne suis pas critique pictural. Lui-même a écrit dessus, dans le livre intitulé *CVJ*. Mais ce que je crois être très vrai en ce qui le concerne et bien d'autres peintres, c'est que – et cela vaut pour ce que nous appelons l'art contemporain, mais aussi pour tout art, car l'art a toujours été contemporain –, les peintres ont toujours un œil d'avance sur nous. Ils voient, dans la réalité qui nous entoure ou qui nous attend, quelque chose que nous ne voyons pas. C'est le cas, si on regarde, de toute l'évolution de la peinture : les impressionnistes commencent à voir dans la nature quelque chose qu'ils sont les premiers à voir. Et qui va, tout de suite après, correspondre à la théorie de l'atome dans les sciences : une nature qui n'est plus compacte, qui n'est plus strictement délimitée par des lignes que nous imposons, bien entendu, à un paysage ou à un portrait, mais une nature qui commence à vibrer par elle-même. C'est ce que j'appelle « un œil d'avance ».

Les premiers tableaux que j'ai vus, quand j'avais quatorze-quinze ans, étaient des tableaux de mon époque : des Miró, des Max Ernst, des tableaux qui étaient tout de suite après la guerre très « à la mode » : on courait voir ces expositions. Ce n'est que beaucoup plus tard, dix ans plus tard, que j'ai découvert qu'il y avait une peinture classique, une peinture « ancienne ». Un jour, tout à fait par hasard, des amis m'ont emmené, en Allemagne, à Munich, à l'Alte Pinakothek. Je suis tombé devant Rubens, Cranach, des peintres que j'ignorais, que je n'avais vus que vaguement en reproduction, et un peu au Louvre. Et là, j'ai dû m'asseoir. Vraiment, j'ai eu une émotion que je n'ai jamais oubliée. Devant certains Rubens, je me suis dit : « Mon Dieu, tout cela précédait Max Ernst, précédait Miró, précédait Dali et les autres. » Ce n'est pas un phénomène isolé, qui me touche, moi, à quinze ans, c'est quelque chose qui vient de très loin, qui va durer après moi, et qui ne fait que passer à travers moi. Je le regarde, mon regard le transforme un moment, mais d'autres regards le transformeront. Ou l'ont déjà transformé.

Cette continuité extraordinaire de l'histoire de la peinture – et on pourrait dire la même chose de la littérature, d'ailleurs – m'a beaucoup frappé ce jour-là. Un ou deux ans plus tard, je suis allé au Prado. J'ai découvert Vélasquez, Goya, et *Le Jardin des délices* de Jérôme Bosch, bien sûr, devant lequel je suis resté une demi-journée. Vraiment, sans pouvoir bouger ! La peinture a sur moi un effet presque hypnotique. Je peux me mettre devant et rester là pendant toute une journée. Dans ces tableaux apparemment immobiles, où rien ne bouge, où rien ne bouge, où les lignes sont fixées une fois pour toutes, il se passe toujours quelque chose.

D. G.: Diriez-vous la même chose des tableaux de Julian Schnabel?

J.-C. C. : Julian est un homme situé à un certain moment de l'histoire de l'art. Il n'y échappe pas : c'est un peintre de son temps. C'est un Américain avec des origines d'Europe centrale, que je sens très fortes dans son œuvre, ayant travaillé avec Miloš Forman, dans ses origines tchèques et hongroises. Plus fortes que d'autres qui n'ont pas vécu et travaillé avec les pays de l'Est à l'époque communiste.

C'est une peinture de son temps, mais quand on reste un moment, quand on vit dedans – quand je vais à New York, j'habite chez lui, donc je vis au milieu de ses tableaux –, on se rend compte qu'il appartient à cette tradition. Qu'il y est relié de très, très loin, peut-être même jusqu'aux grottes de la préhistoire, et aux premières tentatives de représenter le mouvement : on fait maintenant remonter l'histoire du cinéma aux grottes préhistoriques. Ces diverses têtes de lionnes qui chassent seraient le début du dessin animé, en tout cas d'un rêve de peinture animée. Cet héritage est entièrement présent chez lui. C'est ce qui me frappe.

Je suis dans sa maison, au milieu des œuvres d'autres peintres qu'il a choisies, et surtout des siennes, et je voyage d'une époque à l'autre. Je ne suis plus du tout dans les années soixante-dix, quatre-vingt, au moment où il a commencé à être un peintre très connu, ni aujourd'hui. C'est une peinture qui explose. Qui montre bien entendu qu'un peintre a toujours un autre regard que nous. Cet œil d'avance, Julian l'a.

Mais une question se pose : « Cet œil d'avance, comment se conserve-t-il ? » Beaucoup de peintres ont trouvé un système, à un moment donné. Ils avaient trouvé la vérité, comme pas mal d'écrivains, d'ailleurs, ou de cinéastes, et ils s'y sont tenus alors que le monde autour d'eux continuait à bouger, continuait à avancer. Eux-mêmes restaient figés dans une certaine conception de la peinture — ce que Gauguin reprochait à Seurat, par exemple, quand il le critiquait pour s'en tenir à une méthode scientifique, afin d'agrandir un art.

Julian est passé au cinéma. C'est que tout à coup, après avoir connu dans les années soixante-dix et surtout quatre-vingt une gloire incontestée, tout à coup, dans les années quatre-vingt-dix, il est devenu cinéaste. Il a voulu, non pas du tout tenter de mettre du mouvement dans ses tableaux, mais traiter le mouvement en soi. Le cinéma, ciné, c'est le mouvement. Il a fait cinq films, et il continue, puisque nous venons d'en écrire un ensemble. Ce dernier est un film sur un peintre, sur Van Gogh, où nous avons essayé, non pas du tout de tracer une biographie de Van Gogh – ce serait absurde, elle est très connue –, mais d'imaginer des scènes qui auraient pu avoir lieu, auxquelles Van Gogh aurait pu participer, prendre part, au cours desquelles il aurait pu parler, mais qui ne sont pas du tout historiquement rapportées. C'est donc une autre approche de Van Gogh.

Elle est partie d'ici, du musée d'Orsay. Une exposition avait été organisée en 2014, avec des dessins d'Antonin Artaud et quelques tableaux de Van Gogh. Il était impossible d'entrer, il y avait un monde fou. Julian a obtenu d'aller au musée un jour de fermeture, et nous n'y sommes allés que tous les deux. Visiter avec un peintre, et un autre peintre, qui est Van Gogh, avec en face de lui quelques

dessins d'Artaud... Je me suis retrouvé avec Julian et Van Gogh. À un moment donné – il y avait plusieurs autoportraits –, il m'a fait m'arrêter devant l'autoportrait du musée d'Orsay, mais vraiment très, très près, à disons vingt centimètres : il était d'un côté de Van Gogh, et moi de l'autre côté, et nous étions tous les trois dans un demi-mètre carré. Il a commencé à me parler technique, étrangement ; en n'essayant pas du tout de me parler du sentiment que le tableau pouvait dégager ou de Van Gogh lui-même. Mais de me dire : « Regarde, là, il a utilisé trois bleus. Là, c'est un bleu de Prusse, là c'est un cæruleum, là c'est un bleu marine. Il y a trois bleus différents et ce n'est pas pour rien. » Et il continue à m'expliquer qu'il y avait de petites lignes rouges qui encerclaient tout l'oeil, et que l'on ne le remarquait pas si on s'éloignait un petit peu. Il m'a fait me rapprocher. Ses remarques étaient d'une finesse et d'une précision qui ne détruisaient pas du tout l'émotion que dégageait le tableau, mais au contraire lui donnaient vie. C'est comme si Van Gogh nous écoutait. Il me semblait entendre battre son cœur, l'entendre respirer à côté de nous et apprécier ce que disait de lui un autre peintre. J'avais quatre-vingt-deux ans, et n'aurais jamais pensé que j'aurais pu encore connaître une pareille émotion, à cet âge-là, devant un tableau. Je la dois bien évidemment à Julian, parce que tout seul, j'aurais pu passer devant ces tableaux sans rien remarquer.

Ce n'étaient pas du tout des considérations socio-esthétiques, historiques, mais uniquement techniques. Et c'est cela que j'apprécie beaucoup. C'est peut-être là ma formation de cinéaste, aussi, qui fait que la technique pour moi est un langage : aucun mouvement de caméra n'est innocent. Il en était de même devant cet autoportrait de Van Gogh. Nous sommes restés un bon moment. Et je crois que c'est ce jour-là – ce n'est pas fini, j'espère – que j'ai découvert jusqu'où la peinture peut nous amener. Par des considérations simples, j'allais presque dire quotidiennes : « Il a employé tel type de brosse, tel type de couleur, il a commencé par ceci, il a continué par cela, etc. » C'était comme l'histoire d'une naissance, comme l'histoire d'une apparition à la vie.

- D. G.: Vous avez tous les deux travaillé autour de la figure de Van Gogh. Est-ce que vous pouvez me parler davantage de ce travail, de cette collaboration avec lui, et de sa fascination pour cette figure de peintre, qui suit une autre figure de peintre, Basquiat, à laquelle il a également consacré un film? Il semble que les figures de peintres soient de véritables révélateurs...
- **J.-C. C.** : Peintres révélateurs et peintres non pas « maudits », mais disons morts jeunes : Basquiat, et Van Gogh. Van Gogh est mort jeune lui aussi, enfin jeune à nos yeux, en tout cas. Et peintres, en ce qui concerne Van Gogh, qui n'ont connu aucune espèce de succès, sauf un article, qui d'ailleurs est cité dans le film.

C'est une question difficile. Il faudrait plutôt la poser à Julian lui-même. Je le lui ai demandé, et il ne m'a jamais répondu. Je crois qu'il est très difficile de répondre à la question que vous posez, car elle touche au rapport de qui que ce soit avec un tableau, ou avec un livre, ou avec un film, une symphonie. C'est un rapport tellement personnel qu'il est très difficile d'y répondre.

Mais je peux vous dire que ce qui s'est passé pour moi, à ce moment-là, en face, regardant à vingtcinq centimètres, trente centimètres, le visage de Van Gogh, et en écoutant, à la même distance, la voix de Julian, ne peut pas se décrire. Cela n'a pas d'équivalent. Il m'est arrivé quelquefois, en « enseignant » le cinéma, de faire l'analyse de films avec des élèves, ou de diriger des ateliers, et de m'arrêter sur certaines images, ou de les repasser ; il pourrait y avoir quelque chose de similaire.

Mais là, il s'agit d'un autoportrait, c'est le peintre lui-même. Dans un film, le metteur en scène en général n'apparaît pas, sauf quand il s'agit de Jacques Tati ou de Chaplin. On peut y trouver quelque voisinage. Quand Van Gogh a fait cet autoportrait, et d'autres, à qui songeait-il comme spectateur ? Je

me suis posé cette question et je me la pose encore aujourd'hui. En réalité, il se prenait comme modèle parce qu'il n'avait pas d'autres modèles sous la main. Il peignait un facteur, il peignait une servante dans un bistrot d'Arles, parce qu'il n'avait personne pour lui servir de modèle. Lui, il se peignait, il allait même jusqu'à peindre ses chaussures. Il cherchait des modèles, il avait besoin d'un modèle, ce que Gauguin lui reprochait : « Mais pourquoi ne peins-tu pas ce que tu as dans ta tête ? »

C'est aussi une question qui pourrait se développer longuement : tout au long de l'histoire de la peinture, le besoin d'un modèle, ou pas ? Est-ce qu'un modèle m'aide à aller dans la direction que je cherche sans le savoir ? Par exemple, prenons un des peintres que Julian aime beaucoup, le Caravage. C'était un personnage dissipé qui fréquentait beaucoup ce que nous appelons « les mauvais lieux », les cabarets, les bordels, et il peignait beaucoup de saints et saintes. On y avait à un moment donné pensé, Julian et moi : je lui avais proposé une très belle histoire, pas pour faire un film, ce serait trop cher, avec le Caravage. Il a peint la mort de la Vierge. Et dans cette histoire, il cherche un modèle pour la Vierge. Et les seuls modèles qu'il connaît sont des filles de joie. Il amène une fille de joie chez lui. Il lui dit : « Je vais te peindre. – Et qu'est-ce que ça va être ? dit la fille. – Ça va être la Vierge. – Ah non, non, non, non ! Je ne veux pas, je ne veux pas être la Sainte Vierge, c'est un blasphème, j'irai en enfer. » Toute une histoire se construisait autour du modèle qui refuse d'être la Vierge pour laquelle elle a été imaginée, elle a été vue. C'est un rapport très complexe entre le peintre, qui lui-même est loin d'être vierge et d'être un homme pieux, sage et raisonnable, le sujet qu'il veut traiter et qu'il doit respecter, et le modèle qui lui sert d'intermédiaire entre la réalité et lui. C'est tout à fait julianesque.

C'est toujours très intéressant de demander à des peintres quels sont les maîtres qui leur parlent, avec lesquels ils semblent avoir des relations. Si on met deux tableaux côte à côte, un de Manet, un de Schnabel, que se passe-t-il ? Votre exposition en est un exemple. Ce dialogue est très passionnant parce qu'on n'a pas besoin des êtres vivants. Cela peut se passer d'un siècle à l'autre, à deux cents, trois cents ans. Je l'ai vu avec Julian dans une exposition consacrée à Vélasquez. Julian regardait le tableau, et il me disait par exemple : « Tu vois ça – et il me montrait un coin du tableau, du feuillage, un tas d'herbe –, combien de temps a-t-il mis pour le peindre ? » Et il me donnait la réponse : « Huit minutes. » Il voyait sur la toile le pinceau de Vélasquez qui peignait et il savait combien de temps il avait fallu à un peintre virtuose pour peindre quelque chose qui, à vous, à moi ou à d'autres, demanderait peut-être des jours. Le regard du professionnel est quelque chose de très frappant.

Julian a fait mon portrait un jour – sa toile est chez moi. Il m'a dit : « Viens ! » Il avait mis un costume, un vêtement de maçon, il m'a emmené dans une pièce, chez moi, et il m'a dit : « Assieds-toi là. » Il s'est mis à genoux devant moi, il a pris une grande feuille de papier et il m'a d'abord regardé, comme un peintre regarde. Il me connaît, depuis longtemps. Le regard du peintre est si différent de celui du photographe. Le photographe cherche à avoir quelque chose de vous qui fera une bonne photo, qui bien sûr parlera de vous, mais avant tout le photographe pense à son produit, à ce qu'il va vendre au journal qui l'a envoyé, etc. C'est même le cas des grands photographes avec lesquels il m'est arrivé de travailler, comme Lartigue ou Doisneau qui était un ami intime. Il a toujours cette idée derrière : quand il vous regarde, ce n'est pas forcément vous qui l'intéressez. Tandis que le peintre est directement centré sur vous, il veut tirer quelque chose de vous.

Julian avait amené un pot de peinture bleue et un pot de blanc et sa feuille. Et un seul pinceau. Pour le reste, il a fait seulement quelques retouches au doigt. Avant de commencer, il m'a regardé en silence pendant dix minutes. Il m'a regardé. C'est très curieux, parce que cela met le modèle presque mal à l'aise. Il est là pour poser, il est là pour avoir un portrait de lui, et il ne fait rien. Vous avez devant vous Schnabel à genoux, qui vous regarde. Et puis tout d'un coup, il a pris son pinceau, sans

dessin préalable – c'est-à-dire que ce n'est pas un amateur, c'est un vrai professionnel, il a une technique remarquable –, et il a commencé à peindre, en bleu. Je ne voyais rien de ce qu'il faisait. Il ne me disait rien. À un moment donné, il m'a dit : « Regarde à droite » ou « Regarde à gauche » à peine, il a retouché un petit peu avec son pouce, il a rajouté un peu de blanc ici ou là. Cela a duré une heure un quart. C'est une image de moi, qui n'est pas forcément ce qu'un photographe en aurait tiré, mais c'est une image de moi qui non seulement est immédiatement reconnaissable, mais qui a quelque chose en plus.

Il y a le modèle, il y a le peintre, et il y a celui qui regarde. On est trois, toujours. C'était une expérience tout à fait fascinante. J'avais déjà posé pour d'autres peintres, mais il y avait là comme une impulsion autre.

D. G.: Que pensez-vous de la sélection que Julian Schnabel a opérée dans la collection?

J.-C. C.: C'est tout d'abord une sélection qui, comme le mot le dit, est choisie. Donc, forcément limitée. Limitée au musée d'Orsay, au XIXe siècle, et il est certain qu'un peintre comme Schnabel a d'autres correspondants picturaux dans d'autres siècles, dans d'autres cultures, dans d'autres civilisations. Forcément. On est ici limité, *grosso modo*, au XIXe-début du XXe siècle. Cela peut être considéré comme une limite et, en même temps, au contraire, comme quelque chose de très excitant, pour lui, de s'en tenir à cette période qui correspond bien entendu à Van Gogh et à toute une ambiance picturale qui l'intéresse beaucoup, qui va de Manet à Cézanne, en passant par Gauguin, en passant par Courbet.

Cette peinture, disons de la deuxième moitié du XIXe siècle, commence avec les daguerréotypes et la photographie qui vont avoir l'influence que l'on sait, et se termine par l'invention du cinéma. C'est, dans l'histoire de l'image, une période clé. C'est aussi la période de l'exploration de la matière jusqu'à l'atome par les physiciens. Elle correspond à une période de triomphe de la bourgeoisie. C'est une époque riche.

Les frontières chronologiques provoquent une espèce de contrainte, dont l'art a toujours besoin : il ne peut pas prendre des Vélasquez, des Caravage ou des Goya, pour parler de peintres qui sont pour lui des référents très forts. Il s'y est tenu. J'étais absolument sûr que Manet y figurerait — bien sûr, puisque Manet, « fils de Goya », est tout à fait proche de sa propre démarche. Manet a parfaitement évolué au cours de sa vie. J'étais sûr que naturellement Cézanne y serait, et Van Gogh, bien entendu. Il me tarde simplement de pouvoir voir ces conversations, voir la façon dont Julian a créé des liens auxquels nous ne pensions pas, en présentant les œuvres d'une manière originale.

Il y a deux façons de visiter une exposition : seul ou en groupe. Visiter une exposition en groupe, avec des gens qui s'arrêtent, quelquefois un commentateur qui donne le discours officiel sur ce qu'il faut savoir sur tel ou tel tableau... Mais c'est un sentiment tout à fait autre quand on est seul, on a l'impression d'être comme chez soi. Julian, avec sa sélection, nous permet d'être dans le musée d'Orsay, évidemment en groupe, mais d'être comme chez lui. Une partie du musée d'Orsay est, pour un temps limité, celui de l'exposition, chez lui. Dans une grande exposition, surtout pour les peintres impressionnistes et les peintres de l'intimité, le risque est de perdre cette intimité. De perdre ce rapport personnel avec un artiste et avec son modèle. C'est la chose la plus dangereuse. Ces tableaux sont faits bien entendu pour être exposés mais surtout pour être vendus et mis dans une salle ou dans un salon, chez des gens. Son accrochage de type « salon » donne le sentiment d'un espace intérieur.

- D. G.: Le choix de Julian Schnabel nous confronte au fait que, contrairement à ce que l'on croit parfois, le XIXe siècle n'est pas l'époque d'une unification des échelles, autour, justement, du salon bourgeois, où le paysage impressionniste trouvera naturellement sa place. Il y a, dans sa sélection, des œuvres plus petites, voire très petites, comme *La Femme étranglée* de Cézanne, d'autres très grandes comme les panneaux de la Goulue. Il s'agit au fond de faire que le regard ne soit pas figé sur un modèle mais qu'il oscille à nouveau.
- **J.-C. C.**: Je crois que ces différences d'échelle, qui sont très notables, tiennent au fait que lui-même a peint de grands tableaux et de petits tableaux et qu'il est aussi un auteur de meubles, et un architecte. Son activité ne s'arrête pas à la peinture : elle intègre l'architecture. Quand il fait une chaise, il ne va pas faire une chaise de trois mètres de haut, il s'en tient aux dimensions normales, naturelles, habituelles, d'une chaise. Les murs de l'exposition ont dix mètres de haut : c'est à peu près la hauteur sous plafond de sa propre résidence à New York...

Cette exposition intègre toutes les échelles. Par exemple, *La Femme étranglée*, que je ne connaissais pas, de Cézanne, est comme une hallucination. Je crois que j'avais vu une reproduction de ce tableau quelque part, dans un livre, et cela m'a beaucoup frappé qu'il l'ait choisi. Il est habituellement présenté dans un recoin du musée d'Orsay, et je ne suis pas sûr que le public ait véritablement eu l'occasion de le voir. Il y a là presque du Francis Bacon. Vous voyez quelque chose de tout à fait singulier, assez effrayant. Et de penser même que c'est ce bon monsieur d'Aix-en-Provence qui a choisi de peindre cette scène. Ce qui révèle quelque chose de l'auteur du tableau lui-même. Un Cézanne bien loin des paysages idylliques, et des montagnes Sainte-Victoire...

Un bon peintre comme Julian, qui est aussi un excellent cinéaste, est toujours à l'affût, non seulement du réel – c'est tout à fait normal –, mais de ce qui est au-delà du réel. Il a bien un œil d'avance sur nous. Il voit dans la réalité qui nous entoure des choses que nous ne voyons pas encore, que lui distingue vaguement, et qui demain nous serons familières. Il voit dans les œuvres d'art des parentés que les historiens de l'art ne voient pas, et que nous, non plus, ne voyons pas. Nous entrons dans son musée, et nous devons être sensibles à ces parentés.

- D. G.: Vous parliez de son regard, mais il y a aussi, je crois, dans son regard sur la peinture, quelque chose qui touche à la vie. Il existe dans les deux une forme d'intensité extrême ; il prend les choses au sérieux, il incarne une sorte de figure héroïque de l'artiste, il l'assume.
- J.-C. C.: Qu'il soit un peintre sérieux, et non seulement sérieux, mais conscient de l'être, c'est-à-dire qu'il prenne la peinture au sérieux, c'est certain. Il travaille beaucoup, il s'entraîne énormément, il n'est pas du tout détaché du monde. Ni du monde de la peinture, ni du monde tout court. C'est un vrai professionnel. Il connaît son métier. Quand il parle technique, il ne dit pas n'importe quoi. Maintenant, quelle est sa distance par rapport à son œuvre même, je n'ai jamais pu le percer. C'est un vrai mystère. Il semble regarder les œuvres des autres, et ses propres œuvres, comme un seul ensemble. Cette exposition au musée d'Orsay nous invite à nous interroger : face à ces tableaux qui ont survécu pour arriver ici, dans ce musée, que deviendront les tableaux de Schnabel dans cent cinquante ans ? Je n'en sais rien. Lui-même ne le sait pas. C'est un exercice brave que de s'y confronter.

D. G.: C'est le sens de cette expérience.

J.-C. C. : Assurément. Ce que j'aime beaucoup dans son choix, c'est que, aussi limité soit-il dans le temps et dans l'espace, bien sûr – quelques peintres européens d'une certaine époque –, il est très large dans ce qu'il nous montre, parce qu'il y a des tableaux qu'on ne connaît pas, ou qu'on connaît très peu. Des œuvres qui ne sont pas dans le canon linéaire, identifié. Elles ne sont pas dans tous les manuels de l'histoire de l'art. Ce choix est un portrait de Julian Schnabel.

D. G.: Et quel est ce portrait?

J.-C. C.: C'est à chacun de le dire, tableau par tableau. Il y a étrangement chez lui, dans la vie, un côté presque ogre, gourmand de vie, de peinture, de monde, et tout à coup, on découvre une délicatesse, une dentelle, dans sa pensée et dans son expression, qui est tout à fait inattendue. C'est un peu ce que je sens quand je le vois mettre tel et tel tableau autour de lui, quelquefois de petite taille, dans l'exposition qu'il s'est faite. En voyant cette résidence qu'il s'est faite dans le musée, on pourrait se demander, et on pourrait lui demander : « Si tu avais le choix de prendre au musée d'Orsay trente tableaux pour les mettre chez toi, est-ce que tu prendrais ceux-là ou d'autres ? »

Paris, 4 juillet 2018



Paul Cézanne

Femme étranglée, 1875-1876 Huile sur toile, 31,2 x 24,7 cm Paris, musée d'Orsay, RF 1973 11 © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

- A far-seeing eye

Interview with Jean-Claude Carrière

Donatien Grau: I'd like to start by going back to the painter's way of looking at things. Could you tell me about Julian Schnabel's view of art?

Jean-Claude Carrière: Of art itself? That's very difficult because he himself seldom speaks about it. For him art is not just painting. It is painting situated within a visual whole, one that might be called culture or civilization. Visiting his home one notices that everything is interconnected: the picture he did himself, on the wall, with the table he built himself, with the chair he made himself, in a place he designed himself in its entirety. He is the architect of his own house from top to bottom. It forms an integral unit so that, for him, painting—his own or someone else's he's put in his home—is not a separate object. It's not something to be isolated from the rest of the world. That's always been the feeling I've had with him. It's the same when he visits or enters a place: he sees it as a totality. Of course inside this totality he then gets down to the details. Much has been said about his painting and I'm no painting critic. He too has written on it in a book entitled CVJ. But what I think is very true concerning him and concerning many other painters is that— and this applies to what we call contemporary art, but also to any art, since art has always been contemporary—painters always have an eye that sees farther than ours. In the reality that surrounds us or awaits us, they can see something extra we don't see.

When you look at it, this has been the case over the entire evolution of painting: the impressionists start to see in nature something they are the first to see. And immediately afterwards this corresponds to the theory of the atom in science: nature is no longer compact, no longer strictly delimited solely by the lines we lay down, of course, in a landscape or a portrait; nature has started to vibrate of its own accord. This is what I call a "far-seeing" eye. The first pictures I ever saw, when I was fourteen or fifteen, were paintings of my time: by Miró or Max Ernst, paintings that were, in the aftermath of the war, very "trendy." People flocked to see these exhibitions. It was only much later, ten years later, that I discovered that classical painting, "old" painting, existed. One day, completely by chance, some friends took me to Germany, to Munich, to the Alte Pinakothek. I was knocked sideways by Rubens, by Cranach, by painters I knew nothing about, that I'd only seen fleetingly in reproductions, and a little in the Louvre. And there I had to sit down. Honestly, I had an emotional response I've never forgotten. In front of certain Rubens I said to myself: "My God, all that came before Max Ernst, before Miró, before Dalí, and the others." This is not an isolated phenomenon, one that affected just the fifteen-year-old me; it's something that hails from afar, that will endure after me, and that is just passing through me. I look at it and my gaze transforms it for a moment; but other gazes will transform it. Or else they already have.

That day the extraordinary continuity of the history of painting—and one might moreover say the same thing about literature—struck me forcibly. One or two years later I visited the Prado. I discovered Velázquez, Goya, and of course Hieronymus Bosch's *Garden of Earthly Delights*, before which I stood, stock-still, for half a day. Really! Paintings exert an almost hypnotic effect on me. I can stand in front of them and not budge for an entire day. In these apparently motionless pictures, in which nothing moves, where the lines have been fixed once and for all, something is always happening.

D. G.: Would you say the same thing about Julian Schnabel's pictures?

J.-C. C.: Julian is a man positioned at a certain moment in the history of art. He can't escape from it: he's a painter of his time. He's an American with roots in Central Europe, something I feel very strongly in his output, having worked with Miloš Forman and his Czech and Hungarian background. Stronger than with others who've not lived or worked in Eastern European countries during the Communist era.

It's painting of its time but, when you stay with it for a bit, when you live inside it—when I go to New York I stay with him, so I live surrounded by his paintings—you understand that he belongs to this tradition. That he's linked with it, very, very far back, perhaps even to prehistoric caves and to the earliest attempts at representing movement. Today, the history of cinema is traced back to prehistoric caves. Those heads of hunting lionesses are said to mark the beginning of animation, or in any case a dream of animated painting. With him, this heritage feels physically present.

I'm in his house, among works by other painters he has chosen and especially his own, and I travel from one period to another. I'm not at all in the 1970s, in the 1980s, at the time he started becoming a very well-known painter, nor today. It's an explosive painting. And, of course, it shows how a painter always looks at things differently from us. That "far-seeing eye," Julian has it.

But a question arises. "How does he hold on to this far-seeing eye?" Many painters, at a given point, have come up with a system. As if they'd hit on the truth, like a lot of writers too, and filmmakers, and they plug away at it, while the world around them continues to change, to progress. They remain trapped in a certain conception of painting—this, for example, is why Gauguin reproached Seurat when he criticized him for sticking to scientific method in striving to enrich his art.

Julian though moved on to film. Abruptly, after enjoying uncontested fame in the 1970s and even more in the 1980s, all of a sudden, in the 1990s, he became a filmmaker. He wanted, not to attempt to set his pictures in motion, but to deal with movement of and for itself. The cinema, *kine*, is movement. He made five films and he's still at it, since we've just written one together. It's a film about a painter, Van Gogh, in which we tried, not to provide a biography of Van Gogh—that would be absurd, it's so well known—but to dream up scenes that might have taken place, in which Van Gogh might have participated, might have taken part, in the course of which he might have spoken, but which history does not record. It's quite a novel approach to Van Gogh.

It all started here, in the Musée d'Orsay. An exhibition was held in 2014, with drawings by Antonin Artaud and some pictures by Van Gogh. It was impossible to get in, completely packed. Julian made arrangements to go to the museum on a day it was shut and there were just the two of us. So I went with a painter to see another painter, Van Gogh, with, opposite, a few drawings by Artaud... I found myself with Julian and Van Gogh. At a certain juncture—there were several self-portraits—he made me stop in front of the self-portrait from the Musée d'Orsay cat. 1, but really very, very close up, let's say twenty centimeters: he was one side of Van Gogh and I was the other, and all three of us occupied half a square meter. Strangely, he started speaking to me about technique; all the while avoiding talking to me about the feelings the picture might arouse or about the man Van Gogh. He was just saying: "Look, there, he used three blues. There it's Prussian blue, there cerulean, there navy. There are three different blues and for good reason." And he went on to explain why there were little red lines entirely encircling the eye and that you wouldn't notice if you stood back even a little. He made me go up close. His remarks were of an acuity and a precision that, far from dispelling the emotion emitted by the picture, on the contrary made it live. It was as if Van Gogh were listening to us. I

seemed to hear his heart beating, to hear him breathe beside us, enjoying what another painter was saying about him. I was eighty-two and would never have thought I might still have such emotions, at that age, in front of a painting. I owe it obviously to Julian, because, alone, I might have walked past those pictures without noticing a thing.

These were not socio-aesthetic or historical considerations, just technical. And that I appreciate hugely. It's perhaps also my training in film that means that for me technique is a language: no camera movement can be innocent. It was the same in front of that self-portrait by Van Gogh. We stood there for a long time. And I think that it was on that day—I hope there'll be more of them—that I discovered how far we can go with painting. Through simple, I was almost going to say commonplace observations: "He employed such a type of brush, such a type of paint, he started with this, he continued with that, etc." It was like the story of a birth, the story of an emergence into life.

- D. G.: You have both worked on the figure of Van Gogh. Can you tell me more about your work, about your collaboration, and about his fascination for the figure of this painter that follows another figure of a painter, Basquiat, about whom he also made a film? These figures of painting appear truly revelatory.
- **J.-C. C.:** Revelatory painters and not "accursed" painters, but let's say ones who died young: Basquiat and Van Gogh. Van Gogh also died young, young in our eyes in any case. And, as regards Van Gogh, a painter who enjoyed no success whatsoever, except for one article, which moreover is quoted in the movie. It's a difficult question. You'd need to ask Julian himself. I asked him once, but he never gave me an answer. I think it's very hard to answer to the question you're asking because it concerns the relationship we all have with a painting, a book, a film, or a symphony. It's such a personal connection that it's really hard to answer.

But I can tell you that, what happened to me, at that time, standing there looking at Van Gogh's face from twenty-five, thirty centimeters away and, from the same distance, listening to Julian's voice, that was indescribable. There's nothing like it. "Teaching" cinema, analyzing films with students, running workshops, I occasionally find myself coming to a halt on certain images or showing them over and over again; that might be something comparable. But there we had a self-portrait; it's the painter himself. In general, the director does not appear in a movie, except if it's Jacques Tati or Charlie Chaplin. Perhaps there are some analogies there. When did Van Gogh do this self-portrait and others? Who was he thinking of as a viewer? I asked myself this question then and I'm still asking it today. In point of fact he took himself as a model because he had no other sitters to hand. He painted a mailman, he painted a waitress in a bar in Arles because there was no one else he could use as a model. He painted himself, he went so far as to paint his shoes. He looked for models, he needed a model, and Gauguin reproached him for it: "But why don't you paint what you've got in your head?"

This too is a question that might be treated at length: throughout the history of painting, is a model needed or not? Does a model help me to go in the direction I'm unconsciously searching for? Let's take as an example one of the painters Julian likes a lot, Caravaggio. He was a loose-living sort who was often seen in what we might call "places of ill-repute," beer-halls, brothels, yet he painted many saints, male and female. At one time we thought about this, Julian and me. I'd presented him with a really beautiful story about Caravaggio, not to make a film: it would be too expensive. He painted the death of the Virgin. In the story he's looking for a model for Mary. And the only models he knows are harlots. He takes a prostitute home. He tells her: "I'm going to paint you." "And as what?" the girl asks. "As the Virgin." "Ah, no, no, no, no, no! I don't want to, I don't want to be the Blessed Virgin, it's blasphemy. I'll go to hell." A whole story built around a model who refuses to be the Virgin she'd been

pictured, seen as. There's this very complex relationship between the painter, who himself is far from being a virgin or a pious, prudent, or reasonable man, the subject he wants to depict and which he has to respect, and the model who serves as an intermediary between reality and himself. That's typical Julian.

It's always very interesting to ask painters who are the masters who speak to them, who they seem to be able to relate to. If one places two pictures next to one another, one by Manet, one by Schnabel, what happens? Your exhibition is an example of that. The dialog is engrossing because there's no need for living beings. It can stretch from one century to the next, over two, three hundred years. I've seen this with Julian at an exhibition on Velázquez. For instance, Julian gazed at a picture and said to me: "You see that—and he showed me a corner of the painting, some foliage, a tuft of grass—how long did it take him to paint that?" And he came up with an answer: "Eight minutes." He could see the brushwork of Velázquez who painted the canvas and he knew how long it would take for a virtuoso painter to paint something which, for you, for me and anyone else, would perhaps take days. A professional's eye is something really amazing. One day Julian did my portrait. The canvas is back home. He said to me: "Follow me!" He'd put on an outfit, stonemason's overalls, and led me to a room in my home telling me: "Sit down there." He knelt down in front of me, took a large sheet of paper, and at the start just looked at me, as a painter looks. He's known me a long time. The way a painter looks is so different from a photographer. A photographer searches for something of you that will make a good photo, which will of course say something about you, but above all the photographer thinks about the end product, of what he could sell to the newspaper that sent him over, etc. This is even the case with great photographers with whom I have occasionally found myself working, like Lartigue, like Doisneau, who was a close friend. There's always this idea in the back of his mind: when he looks at you, he's not necessarily interested in you. A painter though is directly centered on you, he wants to delve deep into you. With his sheet of paper Julian had fetched a pot of blue paint and a pot of white. And just one brush. Apart from that he just reworked it a bit with the finger. Before starting he looked at me in silence for ten minutes. He looked at me. It's very weird because it almost makes the sitter feel ill at ease. He's there to pose, he's there to have his portrait done, and he does nothing. You've Schnabel on his knees in front of you, staring at you. And then, all of a sudden, he grabbed his brush, and, without any preliminary drawing—meaning he's no amateur, he's a true professional, he has a remarkable technique— he started to paint, in blue. I couldn't see what he was doing at all. He didn't talk to me. At some point he'd say: "Look to the right" or "Look to the left," not much more, he'd do a little retouching with his thumb, adding a daub of white here or there. That lasted an hour and a quarter. It's a picture of me, it's not necessarily what a photographer might have taken, but it's a picture of me that's not only immediately recognizable, it has something more.

There's the model, there's the painter, and there's whoever looks at it. There are three of us, always. It was an utterly fascinating experience. I'd already sat for other painters, but there the impulse was kind of different.

D. G.: What do you think of Julian Schnabel's selection from the collection?

J.-C. C.: First of all, it's a selection, which, as the word suggests, is chosen. So undeniably it's limited. Limited to the Musée d'Orsay, to the nineteenth century, and one can be sure that a painter like Schnabel has other pictorial associations in other centuries, other cultures, other civilizations. Inevitably. The limits here are, roughly speaking, from the nineteenth to the beginning of the twentieth century. For him, sticking to this period, which corresponds of course to Van Gogh and to an entire pictorial environment in which he's very interested running from Manet to Cézanne, via

Gauguin, through Courbet, might be regarded as a limit but, at the same time, as something on the contrary really exciting.

Painting, let's say from the second half of the nineteenth century, starts with the daguerreotype and photography, which would have an influence that is well known, and concludes with the invention of cinema. For the history of the image it's a key period. It is also the age when physicists were exploring matter down to the atom. And the period that witnessed the triumph of the middle classes. The era is a rich one. These chronological frontiers amount to a kind of constraint, one that art always needs: he cannot take examples of Velázquez, Caravaggio, or Goya, to mention just painters who were major references for him. He held onto it. I was quite sure Manet would appear—of course, since Manet, "Goya's son," is extremely close to his own approach. During his life Manet's development unfolded perfectly. Naturally I was sure that Cézanne would be there and Van Gogh, of course. I'm so looking forward to being able to see these conversations, to see how Julian forges links we didn't think of by presenting the works in an original way.

There are two ways of visiting an exhibition: alone or in a group. Visiting an exhibition in a group, with people who stop, sometimes with a guide who gives the official spiel about what you have to know about such-and-such painting... But the feeling is completely different when one's alone; one has the impression of being at home. Julian, with his selection, lets us into the Musée d'Orsay, in a group, obviously, but as if we were back in his house. For a limited time part of the Musée d'Orsay is an exhibition, it's his home. At a largescale exhibition, especially for the impressionist painters and painters of the private sphere, the risk lies in losing intimacy. Forfeiting that personal relationship between an artist and his model. That's the most dangerous thing. Of course these pictures were made to be exhibited, but most of all to be sold then hung in a hall or drawing-room, in someone's home. This "salon" type hanging gives one the feeling of being in an interior.

D. G.: Julian Schnabel's selection confronts us with the fact that, contrary to a commonly held view, the nineteenth century is not a period in which everything was reduced to the same scale, focused, precisely, on the middle-class salon, in which the impressionist landscape found its natural setting. His selection includes smaller, even very small works like *The Strangled Woman* by Cézanne cat. 13, and others that are very large, such as the panels for La Goulue cat. 7 and 21. Fundamentally, the point is to make sure the eye doesn't remain fixed on the model but starts vibrating anew.

J.-C. C.: I reckon that these very remarkable discrepancies in scale are due to the fact that he himself has painted large paintings and small paintings, and that he has also created furniture, as well as being an architect. His activity does not stop with painting: it incorporates architecture. When he makes a chair he is not going to make it three meters high, he keeps to the normal, natural, usual dimensions of a chair. The walls in the exhibition are ten meters high: that's about how high the ceilings are in his own residence in New York...

The exhibition has works of every scale. For example, Cézanne's *Strangled Woman*, which I didn't know, resembles a hallucination. I think I'd glimpsed a reproduction of the painting somewhere in a book and I was really struck that he'd chosen it. It usually hangs in a corner of the Musée d'Orsay and I'm not sure the public has ever really had an opportunity to see it. There's something almost Francis Bacon about it. You're looking at something extremely original, rather frightening. And to think that such a scene was painted by that nice gentleman from Aix-en-Provence. It shows something about the

creator of such a picture. A Cézanne far from his idyllic landscapes and from the Montagne Sainte-Victoire...

A good painter like Julian, who is also an excellent filmmaker, is always on the lookout for not just reality—that's completely normal—but also for what lies beyond the real. His eye is more acute than ours. In the reality that surrounds us he can see things we cannot yet see, which he can dimly make out and which tomorrow will become familiar to us. He can see relationships between works of art that art historians cannot see and which we can't see either. Entering his museum we have to be receptive to such relationships.

- D. G.: You've spoken about his eye, but in his vision of painting there is also, I believe, something that touches on life. Both are permeated by an extreme form of intensity; he takes things seriously; he embodies a kind of heroic figure of the artist, he's identified with it.
- J.-C. C.: The fact he's a serious painter, and not just a serious one but also one conscious of being so, that he takes painting seriously, that's certain. He works a lot, he applies himself enormously, he's not at all cut off from the world. Not from the world of painting, not from the world at large. He's a true professional. He knows his trade. When he talks shop, he knows what he's talking about. Now, how far this all is from his own work—that I've never been able to get to the bottom of. It's a real mystery. He seems to look at works by others and his own works as a single whole. This exhibition at the Musée d'Orsay invites us to ask questions of ourselves: with respect to these paintings that have survived up to now, in this museum, in a hundred and fifty years what will become of Schnabel's paintings? I've no idea. He himself doesn't know. The confrontation is an exercise in courage.

D. G.: That's the significance of the whole experiment.

J.-C. C.: Undoubtedly. What I like so much about his choice is that, however limited it is in time and space, of course—a handful of European painters from a specific period—it is very broad in what it shows us because it includes unknown and little- known paintings. Works from outside the preordained, linear canon. They are not in every art history textbook. The choice offers a portrait of Julian Schnabel.

D. G.: And what is this portrait?

J.-C. C.: It is up to each of us to decide, painting by painting. Oddly, in real life, there's something almost ogre-like about him; a craving for life, for painting, for the world, and then, suddenly, completely unexpectedly, one comes across something delicate, airy in a thought, an expression. That's more or less what I feel when I see him installing a painting, sometimes small in size, in the exhibition he's just put together. Looking at this home he's created in the museum, you start wondering and you'd like to ask him: "If you had the choice of taking home thirty pictures from the Musée d'Orsay, would you choose these or some others?"

Paris, July 4th 2018



Julian Schnabel

Exile, 1980

Huile et ramure de cerf sur bois, 228,6 x 304,8 cm Männerdorf-Zurich, Courtesy Galerie Bruno Bichofberger, Inv. GBB No. 15325 © Julian Schnabel Studio / Photo by Phillips/Schwab

8. At Eterniry's Gate - film de Julian Schnabel



Director

Julian Schnabel - Academy Award® Nominee (The Diving Bell and the Butterfly, winner Cannes Best Director, winner Golden Globe® Best Director, Academy Award® Nominee Best Director)

Screenplay

Jean-Claude Carrière - Academy Award® Winner (Cyrano de Bergerac, The Unbearable Lightness of Being, Belle de Jour, Danton)

Julian Schnabel - (Academy Award® Nominee The Diving Bell and the Butterfly, winner Cannes Best Director, winner Golden Globe® Best Director, Academy Award® Nominee Best Director)
Louise Kugelberg

Producer

Jon Kilik - Academy Award® Nominee (The Hunger Games Series, Foxcatcher, The Diving Bell and the Butterfly, Babel, Basquiat)

Cast

Willem Dafoe - Academy Award® Nominee (AquaMan, The Florida Project, The Grand Budapest Hotel, Spider- Man)
Oscar Isaac - Golden Globe® Winner (Star Wars: The Last Jedi, Suburbicon, Ex-Machina, Star Wars: The Force Awakens)
Rupert Friend - (The Death of Stalin, Hitman: Agent 47, Starred Up, Homeland)
Mads Mikkelsen - (Rogue One: A Star Wars Story, Doctor Strange)
Mathieu Almaric - (The Diving Bell and the Butterfly, The Grand Budapest Hotel, Quantum of Solace)
Niels Arestrup - (A Prophet, War Horse, The Beat That My Heart Skipped)
Emmanuelle Seignier - (Venus in Fur, In The House, The Diving Bell and the Butterfly)
Anne Consigny - (Abdel et la comtesse, 7 Minutes)

Release Date: November 16, 2018

Director's Statement

"This movie is an accumulation of scenes based on painter Vincent Van Gogh's letters, common agreement about events in his life that parade as facts, hearsay, and scenes that are just plain invented. The making of art gives an opportunity to make a palpable body that expresses a reason to live, if such a thing exists. Even with all the violence and tragedy that has been associated with Van Gogh's life, there is no doubt, his was a life lived rich with magic, profound communication with nature and the wonder of being. His unique perspective is one whose belief and vision make visible and physical the inexpressible. He seems to have transgressed death and encouraged others to do the same. This is not a forensic biography about the painter. It is about what it is to be an artist. It is fiction, and in the act of pursuing our goal, if we lean towards the divine light, we might even stumble onto the truth. The only way to describe a work of art, is to make a work of art."

- Julian Schnabel



Willem Dafoe as Vincent Van Gogh in Julian Schnabel's AT ETERNITY'S GATE.

Photo credit: Lily Gavin



Oscar Isaac as Paul Gauguin and Emmanuelle Seigner as Madame Ginoux in Julian Schnabel's AT ETERNITY'S GATE.

Photo credit: Lily Gavin

9. ARoS press release

NRoS

Julian Schnabel - Aktion Paintings 1985 - 2017

12 October 2018 - 3 March 2019, Level 1

Leading artist of the last 40 years and Oscar-nominated film director. ARoS presents an allembracing and personal exhibition featuring gigantic works by American Julian Schnabel.

ARoS' major special exhibition in the autumn of 2018 offers a presentation of one of the absolute heavyweights of American art – the painter and film director Julian Schnabel.

The exhibition has been created in close cooperation with Schnabel, who has let ARoS borrow works from his own collection. Visitors will thus have the opportunity of seeing artworks that have never been shown in public.

- ARoS has put in more than two years of work in order to make this exhibition possible. Exploring new possibilities and stepping out of the comfort zone is an inherent part of the spirit of ARoS. Consequently, Schnabel has enjoyed a great deal of leeway in the development of this exhibition. He has created a different structure that will surprise the museum guests the moment they enter his universe, says museum director Erlend G. Høyersten, ARoS.



Julian Schnabel, Big Girl Painting, 2013, oil on canvas, 414 x 386,1 cm, private collection, photo Tom Powel Imaging

ABOUT THE EXHIBITION

The exhibition is in line with earlier ARoS exhibitions in which the museum has presented important American art, including the exhibition by the American fine art photographer Robert Mapplethorpe. At the same time the exhibition pursues ARoS' longstanding interest in the painting of the 1980s, to which Schnabel is the American counterpart.

The exhibition is the largest-ever presentation of the artist in Scandinavia and showcases 40 large-scale works, the majority of which measure more than three metres and the largest more than seven metres lengthwise.

- Julian Schnabel is considered the spearhead of the movement that brought back painting in the late 1970s and up through the 1980s and seminal to the return to art of narrative and personal painting, says Rasmus Stenbakken, curator at ARoS.



Julian Schnabel, Last Attempt at Attracting Butterflies, 1994, oil on canvas, 411.5 x 375.9 cm, private collection. Photo by Ken Cohen Photography

ABOUT THE ARTIST

Born in Brooklyn, New York in 1951, Julian Schnabel today divides his time between New York City and Montauk, Long Island. The pivotal role he played in the return of figurative and narrative painting in the late 1970s turned him into its most prominent figure. His works, characterised by stark colours and gestures, made him part of a blustering surge which arose after painting had been spurned for several years in favour of the 1960's more concept- and ideas-based art form. Throughout his career Schnabel has been exploring the boundaries of painting, and he is known for his constant experimentation with surfaces and materials.

AN OSCAR-NOMINATED PAINTER

In 1996 Schnabel wrote and directed the movie *Basquiat* about the young artist from New York Jean-Michel Basquiat. Schnabel's second film, *Before Night Falls*, won both the Grand Jury Prize and the Coppa Volpi for best actor to Javier Bardem in 2000 at the Venice Film Festival. In 2007 Schnabel directed his third film, *The Diving Bell and the Butterfly*. Schnabel received the prize for best director at the Cannes Film Festival and best director at the Golden Globe Awards, where the film also won the award for Best Foreign Language Film. *The Diving Bell and the Butterfly* was nominated for four Oscars. Schnabel's latest film, *At Eternity's Gate*, about Vincent Van Gogh premiered at the Venice Film Festival in September 2018, starring, among others, the Danish actor Mads Mikkelsen.

CATALOGUE

Schnabel has been the driving force behind the extensive catalogue that ARoS publishes in connection with the exhibition. Director of l'Institut national d'historie de l'art Éric de Chassey, contributes his profound knowledge of Schnabel's painting, and performance artist Laurie Anderson adds a poetic description of her personal relationship with Schnabel. The catalogue begins with a foreword by museum director Erlend G. Høyersten and Rasmus Stenbakken.

The exhibition is curated and designed by Julian Schnabel and Louise Kugelberg on the initiative of Erlend G. Høyersten and Jens-Peter Brask.

For more about Julian Schnabel visit www.julianschnabel.com

The exhibition is supported by





For further information, please contact: Rasmus Stenbakken, curator-in-charge: rcs@aros.dk / 2856 3485

Press and Communications:

Anne Riis: ari@aros.dk / 2888 4464 Jens Henrik Daugaard: jehd@aros.dk / 2888 4467

10. Visuels disponibles pour la presse

La reproduction de ces visuels est autorisée à titre gracieux uniquement dans le cadre de l'illustration d'articles concernant l'exposition *Orsay vu par Julian Schnabel* et pendant sa durée, droits réservés pour toute autre utilisation.

Vous pouvez adresser les demandes de visuels à presse@musee-orsay.fr

Pour les œuvres créditées © RMN-Grand Palais

Diffusion presse uniquement pendant la période d'exposition :

- 1/ Ces images sont destinées uniquement à la promotion de notre exposition.
- 2/ L'article doit préciser le nom du musée, le titre et les dates de l'exposition.
- Le journaliste pourra utiliser gratuitement 4 reproductions (à publier en format maximum 1/4 de page).
- 3/ Toutes les images utilisées devront porter, en plus du crédit photographique, la mention Service presse/Nom du musée.

Les journaux souhaitant obtenir des visuels ne figurant pas dans le dossier de presse du musée, devront contacter l'agence photographique pour obtenir les visuels aux tarifs presse en vigueur.

01. Julian Schnabel

Rose Painting (Near Van Gogh's Grave) XVII, 2017 Huile, assiettes brisées et Bondo sur bois, 182,9 x 152,4 cm Collection particulière, Inv. P17.0002 © Julian Schnabel Studio / Photo by Tom Powel Imaging

02. Vincent van Gogh

Autoportrait, Saint-Rémy-de-Provence, 1889 Huile sur toile, 65 x 54,2 cm Paris, musée d'Orsay, don de Paul et Marguerite Gachet, RF1949-17 Photo © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

03. Julian Schnabel

Portrait of Tatiana Lisovskaia As the Duquesa de Alba II, 2014 Huile, gesso et résine sur toile, 335,5 x 243,8 cm Collection particulière, Inv. P14.0080 © Julian Schnabel Studio / Photo by Tom Powel Imaging

04. Edouard Manet

La Dame aux éventails, 1873 Huile sur toile, 113 x 166,5 cm Paris, musée d'Orsay, RF2850 Photo © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

05. Julian Schnabel

Tina in a Matador Hat, 1987 Huile, assiettes brisées et Bondo sur bois, 182,9 x 152,4 x 18 cm Männedorf-Zurich, Bichofberger Collection, Inv. GBB No. 5027 © Julian Schnabel Studio / Photo by Phillips/Schwab

06. Henri Fantin-Latour

Chrysanthèmes dans un vase, 1873 Huile sur toile, 62,7 x 54 cm Paris, musée d'Orsay, RF 2000 16 Photo © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Michel Urtado

07. Julian Schnabel

My Father's head (Jack Schnabel, 1911-2004), 2004
Bronze, 35,6 x 30,5 x 29,2 cm
Collection de l'artiste, Inv. S04.02
© Julian Schnabel Studio / Photo by Christina Bischofberger,

08. Paul Cézanne

Achille Emperaire, 1867-1868 Huile sur toile, 201 x 121 cm Paris, musée d'Orsay, RF 1964 38 Photo © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

09. Julian Schnabel

Exile, 1980

Huile et ramure de cerf sur bois, 228,6 x 304,8 cm Männerdorf-Zurich, Courtesy Galerie Bruno Bichofberger, Inv. GBB No. 15325 © Julian Schnabel Studio / Photo by Phillips/Schwab

10. Gustave Courbet

L'Homme à la ceinture de cuir. Portrait de l'artiste, 1845-1846 Huile sur toile, 105 x 81,2 cm Paris, musée d'Orsay, RF 339 Photo © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Pour l'œuvre créditée ADAGP, © ADAGP, Paris 2018 :

« Les œuvres figurant sur cette plateforme sont protégées par le droit d'auteur. Les œuvres de l'ADAGP (www.adagp.fr) peuvent être publiées aux conditions suivantes :

- Pour les publications de presse ayant conclu une convention avec l'ADAGP : se référer aux stipulations de celle-ci ;
- Pour les autres publications de presse :

Exonération des deux premières œuvres illustrant un article consacré à un événement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum d' 1/4 de page;

Au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction/représentation et une demande d'autorisation de reproduction devra être adressée au Service Droits de Reproduction Presse de l'ADAGP (presse@adagp.fr);

Toute reproduction en couverture ou à la Une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service Droits de Reproduction Presse de l'ADAGP (presse@adagp.fr);

Le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre suivie de © ADAGP, Paris 2018 (ou de toute autre mention spécifiée dans ce document en dessous de chaque visuel concerné) et ce, quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre. »

- Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne étant entendu que pour les publications de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 1 600 pixels (longueur et largeur cumulées).

11. Mécènes de l'exposition

Gucci

GUCCI

Pathé



The Connaught





Au premier rang du cinéma européen, Pathé est heureux d'apporter son soutien à l'exposition « Orsay vu par Julian Schnabel » du 10 octobre 2018 au 13 janvier 2019.

Présent dans les différents métiers de la production (France, Royaume-Uni), de la distribution (France, Royaume-Uni, Suisse), et de l'exploitation de salles, à travers sa filiale Les Cinémas Pathé Gaumont (France, Pays-Bas, Suisse, Belgique), Pathé a réalisé un chiffre d'affaires de 903 millions d'euros et employait 4 210 personnes dans cinq pays à la fin 2017.

Films

Pathé, parmi les principaux producteurs et distributeurs européens de films de cinéma, s'appuie sur la richesse de son histoire et commercialise un important catalogue de films dont le fonds s'enrichit constamment de nouvelles productions et acquisitions. Le catalogue est également préservé avec des restaurations d'une haute qualité.

Cinémas

La stratégie de montée en gamme et de modernisation des Cinémas Pathé Gaumont repose sur quatre piliers : une politique active de création, de reconstruction et de rénovation des cinémas, une innovation permanente avec les meilleures technologies, des services inédits et adaptés, un parcours spectateur optimisé, en salles et sur le digital.

CONTACTS PATHÉ
Direction de la Communication
+33 1 71 72 30 00
www.pathe.com

12. Partenaire media



13. Informations pratiques

Musée d'Orsay

1, rue de la Légion d'Honneur, 75007 Paris

Téléphone: 01 40 49 48 14

www.musee-orsay.fr

Adresse et portes d'accès

Musée d'Orsay, 62, rue de Lille 75343 Paris cedex 07 Entrée par le parvis, 1, rue de la Légion d'Honneur 75007 Paris

Entrée A: visiteurs individuels

Entrée B : groupes adultes avec réservation Entrée C : entrée réservée, auditorium

Entrée D : groupes scolaires avec réservation

Transports

Bus: 24, 63, 68, 69, 73,83, 84, 94 Métro: ligne 12, station Solférino RER: ligne C, station Musée d'Orsay

Taxis: rue de Solférino et quai Anatole-France

Parcs de stationnement : Deligny, Louvre, Montalembert

Station Vélib': n°7007, 62 rue de Lille

Musée et exposition

Plein tarif: 14,00 euros / tarif réduit: 11 euros

Bénéficiaires du tarif réduit : famille nombreuse et en nocturne à partir de 18h pour tous. Gratuité : moins de 18 ans, visiteurs âgés de 18 à 25 ans ressortissants des pays de l'Union européenne, adhérents Carte blanche et MuséO, la carte jeune du musée d'Orsay, Amis du musée d'Orsay, personnes handicapées, demandeurs d'emploi et le premier dimanche du mois pour tous.

Jours et heures d'ouverture

Mardi, mercredi, vendredi, samedi et dimanche de 9h30 à 18h Jeudi de 9h30 à 21h45 Fermeture tous les lundis et le 25 décembre Vente de billets jusqu'à 17h (21h le jeudi) Évacuation des salles à partir de 17h30 (21h15 le jeudi)

Rejoignez-nous sur la page Facebook Musée d'Orsay et sur le compte Twitter @MuseeOrsay pour échanger autour de l'exposition

Musée d'Orsay

62 rue de Lille 75343 Paris Cedex 07

Direction de la communication

- Directrice :

Amélie Hardivillier

- Responsable du pôle presse : Marie Dussaussoy : 01 40 49 49 96 Louise Conesa : 01 40 49 49 21

presse@musee-orsay.fr