ALMINE RECH

Julian Schnabel
Jack Climbed Up the Beanstalk to the Sky of Illimitableness Where Everything Went Backwards

Oct 19 — Dec 19, 2015 | Paris

Un nouveau monde était en train de naître…
— Hannah Arendt, *Penser l'événement*, p. 178

Je n'avais jamais envisagé l'art comme une carrière. J'y pensais plutôt comme à une pratique monacale. C'est quelque chose que l'on fait – quelque chose qu'on ne peut pas ne pas faire ! Si je gagnais de l'argent avec, je continuerais; si je n'en gagnais pas, je continuerais de la même façon.
— Julian Schnabel (the-talks.com)

Peindre, créer des objets, faire des choses qui vivent – ça vous entraîne dans le présent éternel de ces choses-là. Si vous regardez *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, c'est une découverte. Peu importe que le film ait été réalisé après la Seconde Guerre mondiale. Si vous observez une toile du Caravage, ça aussi c'est une découverte. Et si c'est la deuxième fois que vous la voyez cette toile, et bien ça reste une découverte.
— Julian Schnabel, *Surface Mag*, Nov. 2013

Dans le milieu de l'art, les gens aiment cataloguer. Julian, lui, fait partie des ces personnes qui ne se laissent pas mettre dans une boîte. Vous entendrez les gens dire : « Oh, c'est avant tout un réalisateur » ou « Oh, mais les films sont bien supérieurs aux peintures ». Tout ça ce sont des balivernes. Julian est un artiste ; il explore la forme qui convient le mieux à ce dont il a besoin et c'est un fait qu'il nous faut saluer.
— Anne Pasternak[1], citée par M. H. Miller dans *Observer*, 26/03/2013

Je ne pense pas oublier de sitôt ce jour de 1981 quand, alors étudiant en histoire de l'art à Londres, je suis allé à la Royal Academy pour voir l'exposition (devenue légendaire depuis) *New Spirit in Painting*. Je me tenais là, subjugué, devant la première *Plate Painting* de Julian Schnabel qu'il m'était donné de voir. L'expérience me procura un sentiment étrange et une sensation des plus contradictoires s'empara de moi : d'abord l'impression d'une claque esthétique prise en pleine figure, immédiatement suivie d'une décharge d'euphorie. J'avais simultanément envie de rire et de pleurer. Combien d'œuvres d'art peuvent bien produire un tel effet ?

Finalement c'est le rire qui l'a emporté – un rire triomphant qui apporta un réel soulagement et s'avéra une expérience profondément libératrice – une *ouverture*, ou ce qu'Heidegger aurait pu appeler une « éclaircie ». Quelque chose de tout à fait extraordinaire venait de se passer : il existait là un artiste qui ne se refusait rien, qui semblait sans peur et qui faisait des choses apparemment dépourvues de sens, sans lien aucun avec le passé et assurément sans révérence envers l'histoire, même si, paradoxalement, la pratique picturale de Julian Schnabel se nourrit depuis toujours de sa grande connaissance de l'histoire. Malgré tout, à cet instant précis, entre les murs de la Royal Academy, son travail se présentait avec la puissance et le caractère inéluctable d'un grand monument : impossible à contourner ! C'était comme se confronter à Picasso dont les dernières œuvres, réalisées peu avant sa mort, étaient présentées dans la même exposition et semblaient à l'époque presque aussi incompréhensibles que ces *Plate Paintings*.

Julian Schnabel l'a dit, il aime « entreprendre quelque chose qui soit l'antithèse de la raison ». Dans cette même logique, il a depuis exploré « ce que Dieu a laissé pour compte » : la poésie ou, pour le dire autrement, les angoisses provoquées par le « vertige de la liberté ». Ses peintures respirent cette liberté d'une façon qui reste aujourd'hui encore incompréhensible, inquiétante et hypnotique – « un abîme de spontanéité pure » (comme l'aurait dit Hannah Arendt). L'exposition chez Almine Rech nous plonge dans trente ans d'une poursuite constante, patiente, marquée par un acharnement obstiné et néanmoins serein, à atteindre ces « abîmes de spontanéité pure » – la marque de fabrique de l'artiste. L'occasion pour nous de découvrir aujourd'hui quelques perles issues de cette fascinante trajectoire – une aventure humaine et artistique en tout point ; cette exposition chez Almine Rech marque aussi le point culminant de ces deux dernières années durant lesquelles plusieurs expositions importantes ont été consacrées à Julian Schnabel[2]. « Ces expositions ne donnent que des aperçus du travail de Julian Schnabel depuis ces vingt-cinq dernières années, aujourd'hui, à la fois en avance sur son temps et en adéquation avec lui, faisant jaillir avec habileté de toutes sortes de surfaces ready-made des peintures intérieures, il est grand temps que certains musées américains se décident à lui rendre l'hommage qu'il mérite ». Roberta Smith, « Recapturing the Past, and Then Revising It : Two Shows Offer a new Look at Julian Schnabel », *The New York Times*, 25 avril, 2014.

Célèbre (tristement parfois) pour avoir réintroduit la peinture figurative au cœur de l'art contemporain de la fin des années 1970 (alors qu'aux États-Unis on ne jurait plus que par l'art conceptuel), Julian Schnabel était considéré comme le *bad boy* du milieu, pris dans des méandres allant de vagues d'adulation à expressions de mépris. Cette dernière moitié de siècle, peu d'artistes ont eu le chic pour diviser le monde de l'art comme il l'a fait. Dans la pratique de Julian Schnabel, il n'y avait assurément rien de conceptuel ou de post-minimal ! Épurée, et parfois puritaine, l'esthétique américaine des années 1960 et 70, visuellement proche de la *grid* [qu'on pourrait traduire en français, par une surface quadrillée], n'a jamais eu grand-chose en commun avec la sienne. L'artiste semble avoir payé le prix fort pour cette irrévérence ; sa carrière publique a consisté dès lors en une série de disparitions et de résurrections.

Aujourd'hui, à Paris, c'est d'une renaissance dont il s'agit : la présentation d'un ensemble de douze pièces de Julian Schnabel à la Galerie Almine Rech est en effet un événement. L'œuvre centrale de l'exposition est *Virtue* (1986), montrée pour la première fois lors de la Biennale du Whitney en 1987 – six années auront été nécessaires après l'exposition à la Royal Academy pour que l'artiste soit enfin pleinement reconnu par le monde de l'art à New York, où il vit.

Lors de cette Biennale du Whitney, *Virtue* (1986) n'avait pas laissé les critiques indifférents. Organisée par Richard Amstrong, Richard Marshall et Lisa Phillips, l'exposition – qui réunissait également *Equilibrium*, l'aquarium avec des ballons de basket et l'immaculé *Bunny* en acier inoxydable de Jeff Koons (une autre personnalité controversée) – a offert à l'artiste son premier événement new-yorkais d'importance dans une institution.

Grande, impressionnante, *Virtue* est une œuvre réalisée à partir d'une bâche décrépite d'un brun olive, rehaussée d'une bannière sur laquelle est inscrit le terme éponyme. Toute simple, en soie, avec le mot « VIRTUE » épelé en lettres d'or, celle-ci semble presque engloutie par l'immensité de la bâche – la préciosité et la désinvolture de la bannière établissent toutefois un contraste fort avec l'allure industrielle de la bâche étendue derrière. Presque à contrecœur, Arthur C. Danto concédait que « la juxtaposition des matériaux et des inscriptions donne tout son sens au vocabulaire rare de cet artiste grandiloquent ». De son côté, Charles Bernstein déclarait dans sa critique que *Virtue* était « du Dadaïsme feint… (Une) simulation de styles artistiques antérieurs pensée de façon à ce que leurs codes soient prétendument présentés alors même qu'ils s'y retrouvent vidés de leur sens». Dans le *L.A. Times*, William Wilson réfléchissait en des termes plus ambivalents : « (la peinture) témoigne d'une compréhension très fine de la manière d'exprimer visuellement le sentiment de conscience, sans toutefois y prendre part elle-même ».

Virtue est devenue une importante pierre de touche pour le peintre, qui la garda presque trois décennies loin du regard du public, dans sa collection personnelle, d'où elle ne sortit qu'à l'occasion d'une grande exposition au Mexique. Elle est présentée chez Almine Rech parmi un ensemble de douze œuvres composant une mini-rétrospective de sa carrière. D'une certaine façon, la réapparition de *Virtue* quelques trente ans après sa première présentation au public reflète la *fortuna critica* de l'artiste lui-même. Peintre, sculpteur et réalisateur, Julian Schnabel est l'un des artistes vivants parmi les plus connus de son époque ; son œuvre n'a cependant été exposée et étudiée qu'à de rares occasions et n'a commencé que récemment à être montrée, comprise et appréciée à une plus grande échelle. Après ses peintures faites à partir d'assiettes cassées et de cire qui lui valurent son premier succès sur la scène new-yorkaise entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, sa célébrité redoubla grâce à une carrière réussie dans la réalisation de films [en particulier *Basquiat* (1996), *Avant la nuit* (2000) et *Le Scaphandre et le papillon* (2007)]. On a souvent associé son nom à un style d'inconduite typique des années 1980, rehaussé d'une touche de néoromantisme ou de folle excentricité (l'image d'un Julian Schnabel en pyjama de soie tâché de peinture parcourant les rues du quartier où trône son atelier-manoir peine à s'effacer). Il fut adulé ou détesté, mais rarement par des gens qui le connaissaient directement ; beaucoup de ses détracteurs, en particulier aux États-Unis, n'avaient en fait vu que très peu de ses œuvres de leurs propres yeux.

« Nous faut-il apprendre à nouveau l'expérience pourtant simple et directe de regarder une peinture ? » s'interroge William Gaddis dans son essai sur Julian Schnabel, publié en 1998, une question qui fait écho à l'un des points fondamentaux sur lequel l'artiste revient toujours avec insistance : l'importance de voir les œuvres d'art en dehors de systèmes de reproduction mécanique, de visu.

Les œuvres de Julian Schnabel en particulier prennent tout leur sens quand cet impératif est respecté : les différentes formes, matériaux et techniques qu'a expérimentés l'artiste sont tels qu'on ne peut faire l'expérience idéale de cette complexe somme créative qu'en se tenant devant elle. Cette exposition chez Almine Rech rend désormais cet impératif possible, et permet à cette renaissance d'avoir lieu.

Dans une série de peintures sur bâche blanche datant de 1990, qu'il surnomme « Paintings on tarp series » (série de peintures sur bâche), l'artiste explore les possibilités inhérentes à une approche non-traditionnelle du *mark-making* (facture, écriture picturale); il cherche une liberté qui s'atteint par une circonlocution des codes modernistes de l'abstraction. Dans *Untitled,* Julian Schnabel crée des taches violettes sur un fond blanc délavé au moyen d'un chiffon trempé de peinture. Ces marques deviennent de pâles empreintes, évoquant aussi bien les coulures des *action painters* que les créations automatiques des Dadaïstes. Sur le dessus de la peinture, depuis l'extrémité gauche du haut de la toile, une flaque d'un bordeaux intense suinte et se déverse.

Prenez par exemple les pièces de la série récente « Tour of Hell », pour lesquelles Julian Schnabel s'est servi de peintures en aérosol et dont plusieurs sont exposées à la galerie, puis étudions le vocabulaire spécifique que choisit l'artiste pour les décrire :

« Je voulais que la peinture *imprègne* la matière, et non qu'elle la recouvre. »

Ce choix lexical souligne la présence corporelle de l'artiste *dans* ses œuvres ; son travail témoigne de quelque chose de très sensuel (peut-être l'un des facteurs qui lui vaut le rejet expéditif de ses critiques, le monde de l'art souffrant souvent d'un grave manque de sensualité).

Ses toiles les plus récentes, ici « Tour of Hell », ont été réalisées à partir de grands tirages de photographies du plafond décrépit d'un ancien bâtiment. L'artiste fait imprimer certaines des photographies sur des toiles polyester, matériau qui boit cette impression. Ensuite la peinture aérosol qu'il utilise pour peindre la toile imprimée, elle aussi, au lieu de rester en surface, la traverse. Julian Schnabel ne s'est pas soucié de la voir petit à petit suinter au travers, bien au contraire, il a trouvé cela intéressant, il a réagi par rapport à ce fait et décidé de retourner les toiles afin de les retravailler sur l'autre côté, y ajoutant, selon les cas, une couche supplémentaire de peinture en aérosol ou de peinture blanche. À nouveau, les commentaires de l'artiste sur son travail s'avèrent d'une valeur inestimable et éclairent les œuvres d'un jour nouveau. On y découvre ainsi « une ardeur à accepter le risque, à réquisitionner de précédentes significations pour les transformer en nouvelles, ainsi que le courage de doubler sa mise, de sacrifier quelque chose de réussi pour le bien de quelque chose dont (je) n'aurais jamais pu imaginer l'existence ».

Dans le groupe d'œuvres datant de 2015, les vifs tracés de peinture en aérosol dansent sur l'impression jet d'encre qui forme l'esquisse sous-jacente de l'œuvre – son armature. Les rouges, verts, bleus, jaunes et violets semblent à la fois délibérés et hasardeux, à la fois au-delà de la maîtrise du peintre et entièrement de son fait.

Lors de la réalisation de ses toiles, la même affection et le même intérêt pour l'aléatoire, le délaissé et l'improbable guident la plupart des choix de Julian Schnabel. Dans sa carrière, l'objet trouvé est un élément clé au même titre que la peinture. Son site répertorie d'ailleurs parmi d'autres catégories « Peintures sur matériaux trouvés » et « Peintures sur objets trouvés ». Réalisées sur bâche – parente industrielle, rugueuse et ultra-résistante de la traditionnelle toile d'artiste – beaucoup des œuvres de l'exposition appartiennent à ce dernier ensemble. La bâche donne son architecture à la peinture et place cette dernière entre image et objet. Pour la série « Hurricane Bob », l'artiste a accroché à sa voiture une grande bande de bâche, la friction contre l'asphalte créant peu à peu des marques sur le matériau. Le recours à un tel support confère immédiatement aux œuvres une certaine insolence ainsi qu'une contradiction : que le matériau connu pour sa résistance apparaisse soudain moins inaltérable, ce dernier transférant alors une qualité quasi-heuristique au processus de création. « Je choisis à partir de quels matériaux je vais travailler et comment je commence, ensuite tout est inconnu – pas de répétition au programme», racontait Julian Schnabel dans le magazine *Vogue* en 2014.

Julian Schnabel utilise bâche et peinture en aérosol depuis plus de trente ans (par exemple dans les pièces de la série évoquée plus haut sous le nom de « Paintings on tarp series »), un aspect de son travail qui, à l'instar d'autres facettes de sa production, était jusqu'à peu très rarement remarqué. Depuis *Paintings : 1975-1987*, organisée au Whitney en 1987, son travail a en effet été si rarement montré dans son pays natal que c'en est presque grotesque. Ces trois décennies, l'artiste n'a toutefois eu cesse de créer, se refusant de tomber dans un style pictural facilement identifiable et choisissant au contraire d'étudier sans relâche le potentiel de son médium. « Peindre, c'est mon moyen de survie, c'est ce que je fais pour tenir une journée, pour trouver ma place dans ce monde », avait-il déclaré une fois, une remarque qui rappelle le concept plutôt intraduisible de *kunstwollen*, inventé par l'historien de l'art autrichien Alois Riegel et qui peut s'interpréter comme la création d'une œuvre née d'un irrépressible besoin de produire. Le critique Robert Pincus-Witten remarqua ce point et plaça Julian Schnabel dans une filiation artistique, proche du poète Percy Bysshe Shelly et de l'artiste Cy Twombly, lequel intégrait des éléments poétiques à ses toiles pour marquer son opposition au dogme formaliste.

Dans les années 1980, un parti-pris contre toutes tendances néo-expressionnistes ou romantiques avait conduit au désintérêt généralisé pour la carrière de Julian Schnabel, dont le travail est aujourd'hui réévalué. En 2013, une rétrospective organisée à la Brant Foundation, dans le Connecticut, permit un progrès important dans l'appréhension de l'étendue et de la profondeur de son œuvre. La reconnaissance de son influence sur les modes de production et les choix de matériaux de nombreux peintres contemporains (dont Sterling Ruby, Joe Bradley ou encore Oscar Murillo) joue également un rôle fondamental dans ce changement d'appréciation. En tant que fondateur symbolique d'une école de peinture non-officielle, Julian Schnabel est peut-être comme le bouc d'une de ses séries récentes, dont trois pièces sont exposées chez Almine Rech. Dans celles-ci, l'animal – possible avatar de l'artiste – se tient sur une falaise, le regard plongé dans un paysage monumental, d'aucuns diront romantique. Un lapin est posé de façon grossière sur la gueule du bouc. Ces toiles ont été littéralement aspergées d'une encre violette, forme compulsive de *mark-making,* à propos duquel l'artiste déclare : « L'ajout d'un glyphe abstrait suggère une autre temporalité. Il annote et inaugure un terrain nouveau pour s'approprier le véritable réseau de signifiants de la toile ». Il y a trois de ces tableaux appartenant à cette série, chacun avec le même fond imprimé (des répliques les uns des autres si l'on veut, à l'instar de Dolly, le célèbre mouton cloné).

Dans la carrière de Julian Schnabel, le temps constitue un thème récurrent. L'artiste a parlé d'explorer les possibilités en dehors de la chronologie traditionnelle du modernisme. En mars dernier, le Museum of Modern Art de New York annonçait sa première acquisition d'une peinture de l'artiste. Ce regain d'intérêt pour son travail fut attribué à son importance indéniable dans le développement de la génération actuelle, sur laquelle son influence ne cesse de croître. Une nouvelle réévaluation de son œuvre dans le contexte de la peinture contemporaine est donc de mise. Pour un artiste qui a toujours été considéré comme en avance ou en retard sur son temps, en marge ou en décalage, cette exposition organisée chez Almine Rech nous dit que l'heure de Julian Schnabel a sonné, et que pour une fois son temps, c'est maintenant.

Joachim Pissarro

[1] Depuis 1994 Anne Pasternak dirigeait Creative Time, une institution new-yorkaise qui a participé au développement de projets d'art public inventifs percutants dans l'espace urbain ; elle vient d'être nommée directrice du Brooklyn Museum, l'un des plus anciens et plus importants musées de New York. Anne Pasternak a toujours été reconnue pour le courage et la clairvoyance de ses positions ; elle fait partie d'un petit groupe de directeurs de musée à avoir souligné la rareté et la pertinence des forces créatrices à l'œuvre dans le travail de Julian Schnabel.

[2] University of Michigan Museum of Art, Michigan (exposition précédemment montrée à la Brant Foundation) ; Andrea Rosen Gallery, New York ; Museum of Art, Fort Launderdale ; Modern Art Museum of Forth Worth, Texas ; MASP, São Paulo ; Dairy Art Centre, Londres ; Gagosian Gallery, New York ; Dallas Contemporary, Texas ; Karma, New York ; The Brant Foundation, Connecticut ; Willumsen Museum, Danemark.