

JEAN FRÉMON

L'imposture en art est une menace constante

interview par Didier Arnaudet

Jean Frémon, *Probité de l'image*

L'Atelier contemporain, 172 p., 25 euros

Compagnon de route de nombreux artistes, Jean Frémon puise dans cette proximité la matière singulière de conversations, portraits et histoires où domine une vive attention à la fabrication des images. Son livre *Probité de l'image* est aussi le titre d'une exposition qui lui rend hommage avec des œuvres de Jannis Kounellis, Etel Adnan, Jaume Plensa, Sean Scully, Kiki Smith, Antoni Tàpies et Richard Tuttle, dans le cadre de la biennale d'Anglet (5 juil. - 19 oct. 2024) dont la nouvelle formule, élargie, a été confiée à Didier Arnaudet.

■ **Vous vous affirmez d'abord comme marchand d'art, galeriste. Pouvez-vous revenir sur le parcours qui vous a mené à la direction de la Galerie Lelong?** En 1973, alors que j'étais directeur littéraire chez Jean-Jacques Pauvert, Jacques Dupin m'a proposé de venir travailler avec lui à la galerie Maeght. Avec des galeries à Paris, Zurich, Barcelone et un bureau à New York, la galerie d'Aimé Maeght était alors la plus importante d'Europe. En 1976, à la mort de son épouse, Aimé Maeght, contraint de partager son stock avec son fils, a souhaité organiser l'avenir de son entreprise. Il a constitué une société avec ses trois principaux collaborateurs, Jacques Dupin, Daniel Lelong et moi, à parts égales. Les héritiers Maeght souhaitant légitimement conserver l'usage de leur nom, la galerie s'est alors appelée Maeght-Lelong pendant cinq ans, le temps d'une transition puis Galerie Lelong. En 2012, Dupin est décédé et Lelong a pris du recul, je me suis retrouvé seul aux commandes.

Comment concevez-vous ce métier? De la façon la plus traditionnelle qui soit : être proche des artistes, à leur écoute, ni plus ni moins. Évidemment, en 50 ans, beaucoup de choses ont changé dans le métier. Alors on s'adapte, mais ce sont des changements

techniques. Le marché est beaucoup plus ouvert qu'autrefois. Mais, s'il y a une chose qui ne changera jamais, c'est la nécessité d'une relation de confiance avec les artistes. Elle ne s'obtient que par une présence permanente à leurs côtés. Et il faut parfois des années d'obstination pour y parvenir. Par exemple, j'ai exposé Richard Tuttle cette année pour la première fois alors que nous nous connaissons depuis environ 35 ans. La même chose s'est produite avec Etel Adnan. C'est pourquoi je ne souscris pas au modèle de méga-galerie tel qu'on le voit fleurir de plus en plus. Nous avons une galerie à Zurich, nous l'avons fermée. Paris et New York suffisent amplement.

Tout commence par la création de la revue *Strophes* puis la publication de plusieurs

livres dans les années 1970. Quelles sont les rencontres, les influences, les circonstances qui ont façonné votre relation à l'écriture? Dans les années 1960, alors que j'étais encore lycéen, j'ai publié cette petite revue de poésie avec Daniel Abadie, qui vient de nous quitter, et Daniel Templon. Catherine Millet raconte dans *Commencements* (2022) cet épisode qui a orienté sa vie de façon décisive. Il aura finalement orienté la mienne tout autant. Nous sollicitons les écrivains que nous aimions. C'est ainsi que j'ai rencontré Jacques Dupin, Michel Leiris, Henri Michaux, Eugène Guillevic, Jean Follain, etc... Mais aussi des peintres, Antoni Tàpies par exemple, qui m'a donné une œuvre pour la couverture de la revue dès cette époque. À partir de 1969, j'ai publié quelques livres, d'abord au Seuil, puis chez Flammarion



Jean Frémon et David Hockney. Honfleur, 2018.
(Ph. DR: Court. Jean Frémon)

avec Paul Otchakovsky-Laurens, rencontré sur les bancs de la faculté de droit et qui est devenu immédiatement mon ami le plus proche jusqu'à sa disparition brutale, en 2018. Évidemment, quand il a enfin pu créer sa propre maison, P.O.L, je l'ai rejoint comme auteur.

OBSSESSION

À la fin des années 1980, vous avez opté pour ce que vous nommez des «petites formes», des contes, fables, apologues où vous vous intéressez, d'une manière très singulière, à la vie et à la création de nombreux artistes. Comment définiriez-vous cet équilibre intrigant entre réel et fiction, ces multiples échanges entre art et littérature? En 1988 et 1992, j'ai publié chez P.O.L deux romans, *le Jardin botanique* et *l'Île des morts*, qui forment un diptyque. Ils ne portent pas directement sur l'art mais plutôt sur une forme de conduite obsessionnelle d'un petit monde de chercheurs qui gravitent autour d'un musée d'Histoire naturelle. Or l'obsession n'est jamais étrangère à l'art, c'est même presque sa condition première. Et pour écrire ces deux livres, j'ai beaucoup emprunté aux techniques de collage et d'assemblage employées par de nombreux artistes visuels du 20^e siècle, Rauschenberg par exemple. Cette veine plus ou moins romanesque étant tarie, je me suis concentré sur des formes plus restreintes, des sortes de contes, en effet, dont les sujets sont principalement pris dans l'histoire de l'art. La petite histoire pour être précis. Ce sont des épisodes réels ou inventés et je m'efforce de les traiter de la même façon, comme des fables, avec distance et si possible quelque malice. Que son sujet soit réel ou inventé, l'écriture comme la peinture sont de toutes façons des fictions. Ces historiettes ont fait l'objet de deux livres chez P.O.L, *Rue du regard* (2012) et *le Miroir magique* (2020). Dans ce dernier, le thème principal était le portrait, les portraitistes et les portraiturés. On y croise Dürer, Cranach, Rembrandt, Le Bernin, Ingres, Manet, Degas aussi bien que Twombly, Steinberg, Dubuffet ou Lucian Freud, au même titre que des personnages imaginaires.

Entre-temps, j'ai publié aussi *Calme-toi, Lison* (2016), un objet un peu hybride, c'est une sorte de monologue imaginaire prononcé par Louise Bourgeois au soir de sa vie. J'avais envie d'entendre encore sa voix, ses prières, ses anathèmes, les chansons qu'elle fredonnait...

Et le livre le plus récent, *la Blancheur de la baleine* (2023), réunissait des textes portant autant sur des écrivains que sur des peintres. La plupart de ces textes avaient un caractère biographique: la vie de Jean-Claude Hémerly, l'enfance de Marcel Cohen, les années parisiennes de David Hockney, la trajectoire de Michel Leiris ou celle de Samuel Beckett,

les obsèques de Jannis Kounellis... À première vue, il n'y a pas de points communs entre ces divers personnages, cependant ce sont, chacun à leur manière, des chercheurs d'absolu, des aventuriers de l'impossible. D'où le titre du livre, emprunté au *Moby Dick* de Melville. Et il se trouve que je les ai tous plus ou moins connus ou fréquentés. Alors, pour finir, ce livre est devenu sans que je l'aie initialement pensé comme tel, une sorte d'autobiographie en creux.

SOULIGNER LE MYSTÈRE

Vous avez aussi écrit de nombreux textes souvent destinés à des catalogues d'expositions. Certains sont maintenant réunis dans l'ouvrage publié par les éditions l'Atelier contemporain. Pouvez-vous expliciter le processus d'écriture de ces textes et le lien particulier que vous entretenez avec les artistes? J'ai, en effet, souvent préfacé des expositions de galeries ou de musées. J'avais déjà réuni un choix de ces textes il y a vingt ans sous le titre *Gloire des formes* (2005) chez P.O.L. Le livre qui paraît aujourd'hui réunit des textes écrits plus récemment. Ce ne sont ni des critiques ni des éloges mais plutôt des portraits. Portrait de l'artiste à travers son environnement, ses mots, ses faits et gestes. Portrait des œuvres en train de se faire...

Avez-vous remarqué que souvent les artistes ressemblent physiquement à leur œuvre? Ou bien est-ce l'inverse? Cela revient au même. J'aime débusquer cette connivence. Et quand on ne la trouve pas, c'est le signe qu'il y a quelque chose qui ne va pas.

Mais écrire sur l'art ne consiste pas à expliquer l'art. L'art n'a pas besoin de nos mots. Nous ferions bien mieux de lui épargner nos discours. Tout au plus peut-on désigner ou souligner le mystère qui le sous-tend. L'explicable est plus fort que l'expliqué.

La mode est aujourd'hui, aux États-Unis surtout, aux œuvres qui prétendent véhiculer un contenu de revendication sociale ou politique. Les communiqués de presse des expositions sont pratiquement interchangeables, ils racontent tous la même histoire. Cela frise le ridicule. Comme s'il fallait un mode d'emploi avec le tableau. L'art n'est pas un concept, c'est une vision. Il n'y a rien de plus lourdingue que les idées qu'on plaque sur une image.

Francis Bacon, Louise Bourgeois, Robert Ryman, Antoni Tàpies, pour ne prendre que ces quelques exemples, se méfiaient fort des interprétations de leur travail. Ils savaient que le discours affaiblit la charge d'une image. L'image est chose muette, c'est ce qui fait sa force.

Déjà Flaubert s'en prenait à ceux pour qui la glose est plus importante que le texte. «Ce qu'est l'art même leur échappe, disait-il, ils font plus de cas des béquilles que des jambes.»

Vous aimez rencontrer l'artiste sur son terrain, dans l'intimité de sa vie et de ses pensées. Que représente pour vous l'atelier de l'artiste? Qu'est-ce qui s'y révèle?

L'atelier, c'est là que tout se passe. Décrire l'atelier c'est déjà faire un portrait. Il y a des ateliers-clinique, des ateliers-capharnaüm, des ateliers-cabinet de curiosités, des ateliers-chapelle, des ateliers-bibliothèque. Il y a même des ateliers fantômes, des artistes sans atelier.

Il y a trois artistes que j'ai visités très régulièrement sur une trentaine d'années dans leurs divers lieux de travail et de vie. Ce sont Robert Ryman, Louise Bourgeois et David Hockney. À chaque visite, je consignais des mots, choses vues et entendues. Cela finit par former une sorte de chronique. C'est ce qui a donné par exemple *Louise Bourgeois femme maison* (2008) ou *David Hockney à l'atelier* (2017) et *Paradoxes de Robert Ryman* (2018) publiés à l'Échoppe. Il n'y a dans ces petits livres ni analyse ni théorie ni idées, mais des mots, des faits, des gestes, des choses vues ou entendues.

CORNE DU TAUREAU

Votre dernier livre s'intitule *Probité de l'image*. Qu'entendez-vous par là? La probité est inexplicable mais elle est la clé de tout. Je ne peux pas la définir mais, pour la ressentir, il suffit de regarder dans les yeux un autoportrait de Rembrandt.

Michel Leiris a éclairé cet aspect par la métaphore de la corne du taureau. Bien sûr, l'artiste ne risque pas sa vie au sens propre comme le matador. Mais le rapprochement est clair: un matador qui triche, qui fait des gestes seulement pour le spectacle, est un imposteur. L'imposture en art est une menace constante. La posture aussi.

Votre écriture est ouverte à de nombreuses sollicitations. Elle emprunte divers chemins, avance par bonds successifs et se caractérise par une présence mouvante, composite. À quelle poussée cherche-t-elle à obéir?

J'écris depuis l'âge de cinq ans. Et cependant je n'ai rien à dire. J'ai publié, beaucoup trop jeune, des textes bien faibles. Et cependant j'insiste... Allez savoir pourquoi. Quelle poussée, dites-vous? C'est sans doute une illusion, mais c'est la poussée de l'enthousiasme. Étymologiquement: la présence divine. Cela paraît prétentieux mais ce que j'appelle présence divine n'est pas autre chose que la vie, le battement de la vie dans la phrase. Écoutez la phrase de Genet, la phrase de Beckett... Évidemment, face à de tels modèles, on en prend pour son grade. Mais la littérature, c'est l'école de l'humiliation. Jules Renard disait qu'il lui suffisait de lire une page de Saint-Simon pour rougir. Alors oui, on a honte... On respire un coup et on recommence. Pour échouer mieux. ■