



©Gabriel Orozco

Entretien par Samantha Longhi, 18 mai 2005

Jennifer Flay est Directrice artistique de la Fiac depuis novembre 2003. Après une première édition en 2004, elle a œuvré cette année aux côtés de l'ancien Délégué aux arts plastiques, Martin Bethenod, afin de régénérer la foire parisienne. Ancienne galeriste de renom, ayant cultivé des amitiés sincères dans le milieu de l'art contemporain, elle a tout en main pour réussir ce qu'elle entreprend entre la Porte de Versailles et le Grand Palais.

Samantha Longhi. Jennifer Flay, vous avez ouvert votre première galerie, rue Debelleye, en 1991, au début de la crise du marché de l'art.

Jennifer Flay. En effet, j'étais bien placée à l'époque pour observer le phénomène de spéculation qui a précédé la crise, ainsi que les premiers signes de l'effondrement du marché, car j'ai commencé à travailler en galerie en 1982. On ne l'a pas vue arriver pour autant. Personne ne s'attendait à voir s'assombrir aussi rapidement le climat euphorique qui régnait sur le marché depuis l'automne 1987. A la foire de Chicago en mai 1990, et en juin à Bâle, on a observé un certain manque de réactivité. Puis, à la rentrée de septembre, la crise s'est confirmée et s'est installée pour de bon.

La décision de créer ma galerie s'est faite avant la crise, mais les événements ne m'ont pas conduite à abandonner ce projet. J'avais fait de longues études d'histoire de l'art et, entre 1982 et 1991, j'ai travaillé avec trois galeries : Catherine Issert à Saint-Paul de Vence, puis Daniel Templon et Ghislaine Hussenot à Paris. Au fur et à mesure, j'ai senti le besoin de m'investir en mon nom propre, au plus près de ma conscience, à côté des artistes de ma génération. C'est une démarche qui relève d'une nécessité personnelle, de la prise de conscience d'un besoin impérieux d'agir. Elle s'accompagne, bien sûr, d'une mise en danger. A cette époque, tout le monde a voulu m'en dissuader. Mais c'est souvent dans ces moments d'incertitude, de tensions sociales palpables, que la création artistique est particulièrement forte. En ce qui concerne l'état du marché, les années 90 ont été extrêmement difficiles. En 1992-93, comme pour s'auto-persuader d'un avenir « meilleur », on disait : « Stay alive till ninety five », mais en 1995 la situation était identique. Je n'ai pourtant aucun regret.

Et en 1997, vous avez fait partie du mouvement de départ vers la rue Louise Weiss.

Cela a été une aventure fabuleuse et, avec le recul, on se rend compte que c'était un moment important dans l'histoire des galeries en France. C'est ce contexte de crise durable qui a donné l'impulsion pour notre délocalisation. On se connaissait alors tous entre galeristes. J'ai fait une bonne partie de mes études ici. J'étais l'assistante de Daniel Templon quand Anne de Villepoix était l'assistante d'Yvon Lambert. Fabienne Leclerc était en stage chez Daniel Templon quand j'y travaillais.

Édouard Merino et moi nous nous sommes connus à Nice au début des années 80. J'ai rencontré Florence Bonnefous quand je travaillais chez Templon. Elle était alors à l'École du Magasin avec Édouard. Nous avons rencontré Emmanuel Perrotin quand il travaillait dans la galerie de Charles Cartwright à partir de 1985. Il avait 17 ans. Dans chaque génération, il y a des liens qui se créent tout naturellement entre des personnes qui partagent les mêmes intérêts. On se réunissait régulièrement de manière informelle et amicale. On parlait de nos galeries, de nos artistes et des problèmes que nous rencontrions au quotidien pour imposer notre activité au plus haut niveau, tout en se maintenant à flot dans une situation de crise pérenne, de l'entraide possible... De fil en aiguille, nous avons évoqué la possibilité de déménager ensemble dans un quartier non affecté traditionnellement aux galeries d'art, dans l'espoir d'y trouver des loyers moins chers, tout en conservant notre public du fait d'être regroupés. Nous avons visité des ensembles immobiliers dans le XXe, dans le Xe, etc., et c'est finalement dans les locaux du XIIIe repérés par Bruno Delavallade, que nous nous sommes installés. Ce qui s'est passé par la suite, c'est la concrétisation de ce qui se passait déjà entre nous de manière informelle : la mise en commun de nos énergies et d'un certain nombre d'outils de développement et de communication. Il

y avait une vraie dynamique de groupe même si chaque galerie conservait, bien entendu, sa raison sociale et son identité propre. Cet esprit collégial existe vraiment dans notre métier. La dynamique collective a contribué à la reconnaissance de nos galeries sur le plan international. Notre groupe ne représentait qu'une petite partie des galeries de cette génération, mais la rue Louise Weiss a cependant incarné l'esprit d'une nouvelle génération.

Aujourd'hui, vous êtes Directrice artistique de la Fiac. On parle d'une véritable régénérescence pour la Fiac 05, plus encore que pour la précédente édition. On compte un quart de nouveaux participants. Un certain nombre de galeries, françaises et étrangères, sont revenues ou étaient présentes pour la première fois. Comment avez-vous procédé avec Martin Bethenod ?

Ce n'est pas venu de nulle part. En 2003, la Fiac était en souffrance. C'était son XXXe anniversaire et *Beaux Arts Magazine* titrait «anniversaire ou enterrement».

Devant le constat des difficultés, le Directeur général de Reed Expositions France, Jean-Daniel Compain, avait repris lui-même le commissariat général de la Fiac en juillet 2003 et, en novembre 2003 dans la foulée de cette XXXe édition, il m'a nommée Directrice artistique. Mon rôle était de régénérer la Fiac, de lui donner une nouvelle impulsion. La confiance des exposants s'était dissipée. Il fallait ouvrir une brèche et stopper le déclin, tout en fédérant le milieu, pour pouvoir construire une identité nouvelle.

Martin Bethenod, alors Délégué aux arts plastiques, faisait partie du comité de pilotage. Il a donc participé activement aux discussions qui ont permis d'opérer, dès 2004, un certain nombre de transformations porteuses de cette nouvelle énergie. C'est en 2004 que nous avons créé le secteur *Future Quake* et que nous avons développé le secteur *Perspectives*, installés tous les deux dans le nouveau Hall 5. Cela a été reconnu comme un succès et a contribué à donner un nouvel élan à la Fiac.

Nous avons également mis en place le secteur du design, initiative maintenant imitée dans un certain nombre de foires. Le dialogue entre les arts plastiques et le design est très riche. On ne peut comprendre l'histoire de l'évolution des formes au XXIe siècle sans s'y référer. Il existe de nombreuses passerelles entre les deux disciplines. La présence du design à la Fiac reste une petite touche, volontairement restreinte, mais, sur un plan esthétique et culturel, elle nous paraît importante.

Par ailleurs, les secteurs modernes et contemporains de la Fiac 2004 ont vu le retour d'un certain nombre de galeries absentes lors des éditions précédentes. Certaines disaient que ma présence en tant que Directrice artistique les rassurait. La Fiac 2004 s'est donc relativement bien passée. La presse était plutôt favorable. C'est cette amorce de réorientation qui nous a permis de travailler efficacement en 2005.

Renforcer la qualité de tous les secteurs était notre objectif premier en 2005. D'autres galeries de grand renom nous ont rejoints. Il y a eu, par ailleurs, un phénomène d'émulation entre les galeries. Elles étaient nombreuses à présenter leurs plus belles pièces et à rivaliser les unes avec les autres pour faire des stands remarquables. Nous avons également renforcé le contenu du Parcours Privé, le programme de visites privées réservé aux invités d'honneur parmi lesquels on compte bien entendu les collectionneurs.

Tout au long de l'année, nous avons tenu à être présents dans les manifestations artistiques importantes afin de sensibiliser le public international vis-à-vis de la Fiac. A New York, pendant l'Armory Show, et à Venise, lors de la Biennale, nous avons organisé des événements festifs pour nos exposants et leurs clients. Il fallait redonner à la Fiac un peu de glamour. Etre puriste en art n'empêche pas de mettre en évidence tout ce que Paris a de glamour, de luxueux, d'attractif ; tout ce que la culture française véhicule comme savoir-vivre.

Dans cette recherche qualitative, nous avons aussi la volonté très affirmée de réunir autour de nous certains des talents créateurs les plus remarquables dans leurs secteurs d'activité.

Ainsi, pour l'identité visuelle de la Fiac, nous avons travaillé avec les graphistes M/M; pour l'identité sonore nous avons fait appel à Frédéric Sanchez ; pour la conception et l'ameublement des espaces de réception, Giulio Cappellini ; pour le restaurant réservé aux invités d'honneur et aux exposants, Alain Passard ; pour la soirée d'inauguration de la Fiac au Grand Palais, «LunaFiac» nous avons travaillé avec Benjamin, Samuel, André et Lionel du Baron. C'est vraiment un souci très conscient de rassembler autour de la Fiac des énergies créatrices puissantes pour montrer ce dont la France et Paris sont capables.

Vous avez soutenu au sein de votre galerie des artistes utilisant le medium vidéo et travaillant avec l'art numérique tels que Claude Closky, Dominique Gonzalez-Foerster ou Xavier Veilhan. On a pourtant noté peu de vidéos cette année sur la Fiac. ...

Pourquoi ? Est-ce un choix ?

D'abord, ce sont les galeristes qui choisissent ce qu'ils veulent présenter à la Fiac. La technologie, aujourd'hui, permet de montrer, dans de bonnes conditions sur les stands individuels des galeries, des vidéos sur écran plasma ou en vidéo-projection lumière du jour. Notre expérience tend à nous faire penser que peu de galeristes aujourd'hui souhaitent réellement un espace dédié aux nouveaux médias séparé de leurs stands, type «black

box», un dispositif d'exposition qui, par ailleurs, apparaît aujourd'hui comme suranné et qui n'offre pas des conditions propices à favoriser une attention durable et aigüe de la part du spectateur.

Ce que nous avons cherché à faire cette année — et je pense que ça a été un succès — consiste, d'une part, à encourager la présence d'éditeurs de films d'artistes qui rendent ce médium disponible au plus grand nombre, d'où la présence d'exposants tels que MK2 éditions, Re : Voir/ The Film Gallery ainsi que Art-Net Art, déjà présent en 2004...

D'autre part, nous avons construit un vrai cinéma avec une capacité de 122 places au Grand Palais, avec des gradins, des fauteuils, un grand écran et un système Dolby Surround Sound. Ce cinéma était équipé de moyens de projection divers dont certains très sophistiqués : 35mm, 16mm, Beta-D, DVD et VHS qui a encore cours pour certains films anciens qui n'ont pas été transférés sur un autre support. Un projectionniste professionnel assurait le bon déroulement des séances qui étaient prévues selon une programmation pré-établie, soucieuse de respecter les conditions spécifiques et optimales de présentation de chaque film. Des films présentés en exclusivité, ou en avant-première, ainsi que des films rares et parfois anciens y étaient montrés. Cette expérience a connu un très grand succès : la salle n'a pas désempli.

La présentation de films et de vidéos d'artistes dans des conditions cinématographiques me semble suivre de très près les besoins et les souhaits des artistes, tout comme elle suit l'évolution de l'utilisation du médium. Depuis plus d'une dizaine d'années avec des artistes tels que Douglas Gordon, l'art vidéo tend davantage vers une expérience filmique pour ne pas dire cinématographique. Les artistes tiennent compte de la notion de durée, du temps qui passe, qui est inhérente au médium. Très souvent, et même en l'absence d'une véritable narration, il y a un début et une fin, ce qui requiert la présence du spectateur pendant toute la durée de la projection.

La projection en boucle en est, par la même, exclue. Les artistes désirent que le film puisse occuper son propre espace/temps de la même manière que l'on laisse des murs blancs de part et d'autre d'un tableau. Cela suppose des séances, avec une interruption de la projection plus ou moins longue entre chaque film. Ces nouvelles conditions sont complètement à l'opposé de celles des visionnages associés au «black box» dans lequel on rentre et on sort plus ou moins vite, dans lequel on se sent particulièrement dans l'inconfort et qui, de fait, ne génère pas un niveau d'attention satisfaisant.

Dominique Gonzalez-Foerster, que vous avez représentée, a remporté le Prix Marcel Duchamp en 2002. Cette année c'est au tour de Claude Closky. Vous devez être assez fière de ces succès.

Je suis très heureuse pour eux. C'est très agréable en tant que (ex) galeriste de voir ses artistes reconnus. J'avais encore ma galerie en 2002 quand Dominique Gonzalez-Foerster a reçu le Prix Marcel Duchamp. Elle avait d'ailleurs demandé à ce que je sois son rapporteur lors de la présentation au jury, et ce, contre l'avis de tout le monde. C'est une illustration des liens de grande confiance qui existent souvent entre les artistes et leur galerie: Dominique estimait tout simplement que c'était moi la personne la mieux à même de parler de son travail. Naturellement, je suis également ravie que Claude Closky soit lauréat à son tour cette année. Et qu'il soit désormais représenté en France par Laurent Godin qui connaît très bien son travail pour l'avoir suivi depuis de nombreuses années. Vous savez, quand on est galeriste, la plus grande satisfaction que l'on puisse avoir, c'est de voir ses artistes s'imposer. Cela donne lieu à de grands moments d'émotion.

Le 10 octobre, Dominique de Villepin est intervenu en faveur de la création artistique française et de sa visibilité sur le plan international. Quelle est votre position sur l'état de l'art contemporain français ?

Je travaille en France depuis 1982. La situation a réellement changé. Nous sommes en 2005. Les artistes français s'imposent à l'étranger, difficilement et en petit nombre, je le reconnais, mais on ne rigole plus de la situation française. Quand j'ai commencé à travailler en France, au début des années 80, dans les pays anglo-saxons on me demandait : «Why ?»

Je peux vous assurer qu'à la fin des années 90, c'était déjà différent. Il faut surtout que les acteurs culturels eux-mêmes aient davantage confiance en notre situation culturelle; qu'ils assument avec conviction et fierté leur rôle de vecteurs à l'extérieur de notre pays. La France a tout, mais il faut savoir le mettre en avant: ne pas avoir peur d'y croire et de le revendiquer. Le changement majeur qu'il faut opérer est un changement de mentalité à l'intérieur de la France.

On entend dire de plus en plus que les galeristes épuisent leur énergie et leur budget de production dans les foires au détriment de la visibilité locale de leurs artistes. Ce serait leurs expositions de galeries qui en pâtiraient. Avec votre double casquette, si j'ose dire, d'ancienne galeriste et de directrice artistique de foire, qu'en pensez-vous ?

Tout d'abord la visibilité «locale» d'un artiste n'est pas un but en soi pour un galeriste. C'est, très légitimement, une visibilité internationale qu'ils recherchent.

Les galeristes savent et sont convaincus que leur travail se fait d'abord dans la galerie, notamment lors des

expositions personnelles des artistes qu'ils défendent.

C'est le fait de vouloir accroître la visibilité de ses artistes, de défendre et de promouvoir le travail, qui est le principal moteur pour une participation à une foire.

Les expositions personnelles qu'un artiste réalise dans une galerie sont des moments intenses de mise en évidence d'un propos. Ce sont elles qui permettent à un artiste d'avancer dans son travail. Elles sont essentielles dans un processus de création. Par ailleurs, en termes plus commerciaux, ce sont ces expositions qui donnent lieu à la création et la fabrication de nouvelles œuvres, or, sans œuvres, on ne peut pas faire de foires... Les expositions que les galeries financent ou cofinancent avec les artistes fournissent à l'artiste la possibilité d'aller plus loin dans son oeuvre, et à la galerie elles apportent les pièces qui vont lui permettre de travailler.

C'est vrai que les foires ont pris énormément d'importance dans le fonctionnement du marché. Il n'est pas aisé de donner une bonne visibilité au travail de ses artistes, d'assurer le rayonnement international du travail de sa galerie si on ne participe pas aux foires, mais je suis tentée de dire que c'était déjà le cas dans les années 80. La différence, aujourd'hui, c'est la multiplication des foires. C'est une réalité de notre époque. Malgré cette prolifération, les collectionneurs, pour la majorité d'entre eux, aiment bien les foires. On y trouve une grande concentration de galeries qui montrent certaines de leurs meilleures pièces. C'est un vrai gain de temps car la sélection qualitative est faite d'entrée de jeu : par le comité de sélection de la foire pour le choix des galeries, et par les galeries elles-mêmes pour le choix des œuvres.

Cette fonction première de la foire comme lieu de transactions commerciales se double d'une fonction sociale, car une foire est aussi d'un lieu de rencontres et d'échanges avec des personnes qui partagent les mêmes intérêts, un lieu de rassemblement. Pour les galeristes aussi, les foires sont des formidables plate formes d'échanges d'informations. Elles remplacent les congrès qui existent dans beaucoup d'autres professions.

Cela ne veut pas dire que le travail dans les foires a remplacé celui dans la galerie. J'encourage tous les collectionneurs à aller voir les galeries chez elles. A quelques très rares exceptions près, la qualité d'une exposition en galerie sera toujours supérieure à celle d'une présentation, même très belle, sur un stand de foire, en raison de la plus grande unité de proposition que l'on arrive à développer dans une galerie où l'on maîtrise tous les détails de l'architecture, de la mise en espace, de l'éclairage, du flux du public, etc.

En ce qui concerne le rythme de participation à des foires, c'est vraiment à chaque galerie de trouver son juste équilibre. Le plaisir du galeriste est d'aider l'artiste à aller plus loin dans son travail, que des œuvres rêvées à un moment donné voient le jour, qu'elles soient exposées, ensuite de les vendre, de les placer dans de bonnes collections, par là-même d'aider l'artiste à asseoir son travail, qu'il puisse en vivre et poursuivre son processus créatif. C'est cela le travail d'une galerie.

Enfin, vous êtes sur le point d'aller à la foire Frieze, quelle est votre actualité du moment ? Vous commencez à travailler sur la Fiac 06 ?

Nous avons déjà commencé à travailler sur la Fiac 2006. Pour tout dire, nos premiers rendez-vous ont eu lieu avant la Fiac 2005. Notre travail ... avec Martin Bethenod et l'équipe de la Fiac se poursuit. Nous élaborons les grandes lignes de la Fiac 2006, nous établissons nos objectifs prioritaires, nous réfléchissons aux modalités de la présence de la Fiac au Grand Palais. Nous nous déplacerons beaucoup cet automne pour aller voir les galeries chez elles, exposants et futurs exposants. Nous nous rendons aussi dans les foires qui se tiennent pendant cette période : Frieze, Cologne, Turin, Miami, etc.

Est-ce que vous pouvez nous donner quelques indices sur la Fiac 06 ?

Elle sera encore plus belle que celle de 2005 car l'arrivée de nouveaux exposants très haut de gamme est d'ores et déjà annoncée. Dans ce contexte, le processus d'amélioration qualitative se poursuivra tout comme l'émulation très naturelle des galeries les unes par rapport aux autres.

Elle sera aussi plus grande en surface car nous occuperons les Halls 4 et 5.1 de la Porte de Versailles ainsi que la totalité de la surface exploitable du Grand Palais, soit environ 6000m², avec un projet novateur, anti-nostalgique, que nous voulons à la pointe des possibilités actuelles de monstration dans un contexte par nature éphémère, et en phase avec les exigences de l'exposition temporaire, dans les meilleures conditions, d'œuvres de l'art contemporain et moderne. Il devra, pour réussir, répondre à l'attente de nos exposants.

In Paris-Art .com