



Pierre et
Marianne
NAHON,
ou VIVRE
DANS L'ART



ENTRETIEN ENTRE
PIERRE NAHON
ET PASCAL AMEL



Pascal Amel | Lorsque l'on parcourt votre livre, bilan provisoire de votre vie et de votre engagement professionnel, il semble que deux lignes esthétiques vous intéressent : la première, du côté de la matière expressive, irait de Hartung à Combas et Basquiat en passant par Dubuffet, Wols, Dado, mais aussi et surtout les nouveaux réalistes (Arman, César, Spoerri, Niki de Saint Phalle, Villeglé, etc.) ; la seconde, plus figurative, plus "cinématographique", du côté de Gérard Schlosser, Klossowski, Monory, Dufour, Garouste, et bien sûr les tenants du *pop art*, Warhol, Jim Dine, Rauschenberg, etc. Cette tension entre matérialisme et figuration *pop* est-elle une constante de votre goût ou pensez-vous que ce sont les deux courants majeurs de notre époque récente ?

Pierre Nahon | Il faut revenir à nos débuts. Les débuts d'un galeriste ou d'un marchand d'art, ce qui est plutôt notre cas, se font souvent par des rencontres, les premières amenant les suivantes. Notre exposition d'ouverture, comme vous avez pu le voir dans l'ouvrage, c'est Kudo, un artiste japonais qui vivait en France dans les années 60-70. Il est mort maintenant

et il est aujourd'hui reconnu, surtout au Japon, comme un grand artiste. Il fait partie de ceux qu'Alain Jouffroy appelait "les objecteurs" dans les années 60. Pour Marianne et moi, la période des années 60 est celle dans laquelle nous nous sommes sentis le mieux sur le plan culturel et sur tous les autres plans d'ailleurs. C'est le moment où l'on s'est connus. Nous avons fait notre vie ensemble y compris dans l'art, celui des années 60, dans la littérature, le théâtre, la danse, la musique, la peinture, la sculpture, le cinéma... Samuel Beckett pour le théâtre et la littérature, Sartre, à l'apogée de sa carrière, Merce Cunningham, qui vient de nous quitter, pour la danse, John Cage pour la musique, le nouveau roman, la nouvelle vague au cinéma, le *pop art* aux États-Unis, évidemment les nouveaux réalistes en France, mai 68, etc. Nous avons vécu dix années exceptionnelles. On continue à chercher des artistes de l'importance de Rauschenberg, Stella, Andy Warhol, Arman, Yves Klein... Évidemment, il y a un art français, un art américain, allemand, italien, etc., mais peut-on trouver encore



des artistes de cette envergure ? Anselm Kiefer est sûrement de cette trempe-là. On pourrait aussi citer Jeff Koons, Damien Hirst, Maurizio Cattelan, qui ont émergé ces dix ou quinze dernières années, mais ils sont peu nombreux.

PA La scène de l'art contemporain s'est élargie depuis une dizaine d'années. Après la Russie, la Chine, l'Inde, les Iraniens, le monde arabe, etc., l'art, devenu planétaire, va-t-il permettre l'émergence d'artistes de la trempe que vous venez d'évoquer ?

PN C'est un phénomène nouveau, mais je ne suis pas sûr que des pays privés d'une grande partie de l'art du XX^e siècle puissent voir d'un coup émerger des artistes très importants. Cela ne veut pas dire que Yan Pei Ming n'est pas intéressant, mais Ming a passé sa vie en France, il est plus français que chinois. Dans son exposition *Les Magiciens de la Terre*, Jean-Hubert Martin a montré la possibilité d'ouverture sur le monde. J'aime l'art africain contemporain, mais ce n'est ni Klein, ni Warhol, ni Kiefer. C'est bien et passionnant à suivre, mais mettre cela en parallèle

avec l'art occidental que nous aimons, pour l'instant, est prématuré.

Je suis sans doute isolé dans ce que je vais dire mais je pense sincèrement que l'art est national : il y a un art français, et c'est peut-être en ce moment sur →

Double page précédente à gauche :

Arman. *Gay Gas Mask*.

1960, accumulation de masques, 130 x 80 x 27 cm.

Double page précédente à droite :

César. *Compression Peugeot*.

1986, compression automobile, 160 x 61 x 64 cm.

À gauche :

Gérard Schlosser. *Série noire*.

1979, photographie, 150 x 150 cm.

Ci-dessus :

Jean-Michel Basquiat. *Harlem paper*.

1987, huile et collages sur toile, 183 x 213 cm.

le plan artistique ce qu'on nous reproche, l'élégance, l'intellectualisme, le "bon goût" français. Il y a un art américain, un art allemand, espagnol, italien, etc. Baselitz, Kiefer ou Penck, c'est allemand ; quand on voit leurs œuvres, même si on ne connaît pas leurs noms, on sait que c'est allemand. Rauschenberg ou Warhol, c'est américain, si vous voyez François Rouan, Jacques Monory ou Martial Raysse, c'est évidemment français.

PA | Vous dites qu'il y a un art français. Je ne sais pas pourquoi d'ailleurs, mais vous avez dû remarquer – comme moi – que peu de personnes, dans le milieu de l'art contemporain, s'y réfèrent ? Tenteriez-vous une définition ?

PN | Il y a une spécificité culturelle dans chaque pays. Quand un artiste français veut faire de l'art universel, international comme ce fut le cas dans les années 70, c'est comme un chat qui aboie, cela ne marche pas. Vouloir définir l'art français ou espagnol, c'est difficile, on risque de tomber dans les clichés. On est dans la culture française quand on est français, voilà tout.

PA | Prenons des exemples d'artistes parmi ceux que vous avez défendus. Comment définiriez-vous la ligne des nouveaux réalistes ?

PN | Le plus français des artistes du XX^e siècle est Marcel Duchamp. Le côté intellectuel est une des spécificités françaises, aussi bien dans le théâtre, la musique que les arts plastiques. Marcel Duchamp est le plus intellectuel de tous les artistes. Il a influencé les créateurs du siècle et plus particulièrement les Français. Des gens comme Arman, qui, de surcroît, l'a bien connu – ils jouaient aux échecs ensemble – ont été influencés par lui. Si on aime Marcel Duchamp après avoir aimé

Cézanne et Picasso, après avoir aimé les artistes qui ont créé les ruptures dans l'histoire, on aime forcément ceux qui, tout en le suivant, ont su être originaux : c'est le cas d'Arman, Tinguely, César, Spoerri : ils sont issus de Duchamp dans le sens où ils privilégient l'objet, l'idée, tout en faisant une œuvre spécifique, forte. Que nous nous soyons intéressés à ces artistes est normal : ils faisaient partie de l'avant-garde au même titre que Jean-Luc Godard ou François Truffaut. Vous savez, ils n'avaient pas le public de collectionneurs que l'on connaît aujourd'hui. Présenter au début des années 70 une accumulation d'Arman, un monochrome de Klein, une compression de César, était encore subversif. Pour vous donner une idée, un monochrome de Klein, à l'époque où l'on a ouvert la galerie, valait 30 000 francs, une compression de César 5 000 francs, une accumulation d'Arman entre 10 et 15 000 francs... Ce n'était pas le prix auquel on vendait, c'était le prix demandé. Nous savions que ces artistes étaient importants, mais ils avaient peu de collectionneurs. Notre travail dans les années 70, 80 et 90, a été d'amener l'équipe des nouveaux réalistes au premier plan.

PA | L'autre versant qui vous a passionné est plus figuratif (il vient certainement de Fernand Léger, de Georges Braque, de Henri Matisse, d'une autre lignée que celle de Duchamp). Comment l'avez-vous abordé ?

PN | Il va y avoir deux aspects dans ma réponse : l'un culturel, l'autre commercial. Avant la galerie, je faisais de la production de films. J'étais impliqué dans l'image cinématographique. J'ai fait un film avec Dubuffet, un autre avec Hartung, avec des jeunes aussi comme Titus-Carmel. Puis la collection, puisque nous étions vraiment collectionneurs Marianne et moi, nous a amenés à devenir marchands. Les premiers artistes auxquels on a pensé avaient un rapport fort à l'image cinématographique. On a ainsi passé un contrat d'exclusivité avec Gérard Schlosser. Même chose avec Monory et Erró. Les nouveaux réalistes ne se vendaient pas facilement, mais il fallait vivre. On vivait de la vente de ces jeunes artistes : Schlosser, Monory, Erró, etc., plus accessibles, et de quelques pièces historiques que nous possédions avant d'être marchands.

PA | Vous venez de mentionner une nouvelle fois Marianne, votre femme. Vous vous êtes toujours présentés en couple en tant que marchands et collectionneurs. Ce n'est pas si courant. Pouvez-vous nous en dire plus ? →



À gauche :

Wols. *Grimace*.

1950, aquarelle, encre de Chine sur papier, 27 x 24 cm.

À droite :

Andy Warhol. *Studies of Jackie*.

1964, acrylique et sérigraphie sur toile, 242 x 153 cm.



PN On a un parcours commun. On s'est mariés jeunes. Après 28 mois de guerre d'Algérie, je l'ai rencontrée et l'ai épousée trois mois plus tard : un coup de foudre. J'ai acheté ma première aquarelle de Picabia à 15 ans, ça ne valait pas très cher, néanmoins deux ou trois mois d'argent de poche. Marianne était très littéraire et moi, plutôt arts plastiques. On a échangé nos cultures, on les a mêlées. On regrettait l'un et l'autre de ne pouvoir consacrer que quelques soirées à la visite des musées, des galeries, des ateliers. Bientôt, on a pensé qu'il fallait transformer notre passion en métier. On n'avait de fortune personnelle ni l'un ni l'autre. Lorsqu'on est un collectionneur sérieux, le goût s'affinant, les œuvres que l'on aime sont de plus en plus importantes et valent cher. Il arrive un moment où les besoins d'acquérir de nouvelles pièces dépassent les possibilités financières. Léo Castelli avait fait ce rapprochement : "Tu sais, on est comme des gens qui se droguent ; on achète notre dose tous les jours, on se drogue de plus en plus, ça devient de plus en plus cher, à un moment il faut devenir dealer pour pouvoir continuer." On est devenu dealer pour pouvoir continuer à collectionner. Pendant 35 ans. En 1971, Marianne et moi avons décidé de dissoudre la société de cinéma que nous dirigions pour nous consacrer complètement à l'art. C'était un pari difficile. On a pris une année sabbatique, puis on a ouvert la galerie Beaubourg en 1973 en s'associant à Patrice Trigano. Après quatre ou cinq ans, on s'est séparés, et Marianne est apparue davantage. C'est intéressant de faire quelque chose à deux, surtout liés comme nous le sommes, parce que le brassage des avis fait apporter une réponse plus juste et plus harmonieuse à toutes les questions que l'on peut se poser. Je ne m'imagine pas avoir fait ce que j'ai fait sans Marianne.

PA Comment s'est constituée votre collection ?

PN On a toujours présenté des choses que l'on aimait mais on n'a jamais choisi dans les expositions telle ou telle œuvre pour la collection. Quand on montrait dix pièces de Stella, on en vendait trois ou quatre et, bien sûr, il en restait. La boutade est de dire que "l'on a vendu des tableaux pour faire tourner la galerie et que ceux que l'on n'a pas vendus nous ont enrichis". Au fond, on pourrait dire que notre collection est ce qui reste de 40 ans de vie dans l'art.

PA L'ironie du sort, c'est qu'il semble que ce soit finalement avec "ce qui reste" que l'on fait les belles collections ?

PN Je suis d'accord avec vous : avec certains artistes difficiles à percevoir comme Arman ou Duchamp, même César, ce ne sont pas les plus belles pièces qui partent. Ce qui nous reste, c'est le meilleur. Les poubelles d'Arman, formidables sur le plan de la création, de la rupture avec leur temps, n'ont pas eu un succès phénoménal, alors que les petits violons... ! Même chose pour César : ses bronzes ont fait sa fortune et la nôtre, mais ce n'est pas le grand œuvre. Quinze de ses premières compressions – il en a fait une vingtaine – sont dans les grands musées du monde, cinq en mains privées, et le plus souvent parce qu'elles ont été offertes par César. La compression du musée d'Art moderne de la ville de Paris, créée au début des années 60, m'a été achetée par Suzanne Pagé en 1990 !

PA Je voudrais rebondir sur l'acquisition tardive par l'État d'une œuvre de César que vous considérez comme l'une des plus intéressantes. Notre revue s'intéresse particulièrement aux artistes de France, de tous les horizons, qu'ils soient français ou qu'ils séjournent en France. Comment comprenez-vous le fait que les artistes français et la place de Paris soient si minorés sur la scène internationale ?

PN Là on entre dans la spécificité française, non plus artistique mais politique. La France est sociale, ce qui n'est pas le cas des États-Unis ou de l'Angleterre. On est une terre d'accueil, on a les bras ouverts et lorsqu'on représente la culture, quand on est l'État culturel, on se doit de ne refuser personne. En 1981, quand il y eut un changement de politique en France, Jack Lang eut l'intelligence d'inviter des gens du monde de l'art à venir lui dire pourquoi les arts plastiques en étaient où ils en étaient, c'est-à-dire comme un train arrêté en gare. Je lui ai dit ce que je viens de dire sur le caractère social de la France. L'exposition 72 en 1972, organisée par Georges Pompidou et François Mathé au Grand Palais, présentait, comme son titre l'indique, 72 artistes pour représenter l'art français. C'est significatif. À chaque fois que l'on veut montrer l'art français, beaucoup d'artistes sont sélectionnés, à chaque fois différents, parce qu'on ne veut pas privilégier toujours les mêmes. J'ai commenté cela auprès de Jack Lang, disant que les Américains, après avoir choisi cinq ou six artistes des années 60, des locomotives, continuent d'enfoncer le clou avec Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg... toujours les mêmes ! Leurs locomotives foncent parce que ce sont des grands acceptés partout. Si on vient proposer au centre Pompidou une expo Rauschenberg, on l'accepte avec plaisir. Même chose en Allemagne : ils ont



L'HISTOIRE DE LA GALERIE BEAUBOURG (1936-2009)

Pierre Nahon

ditions de La Différence 3 volumes sous coffret. 1800 illustrations - 120 €



choisi cinq artistes et ils ont enfoncé le clou. Mais la chose en Italie. Nous, c'est toujours entre 50 et 100. Ce n'est pas possible : d'abord, parce qu'il n'y a pas 50 ou 100 grands artistes. Ensuite parce que si l'on veut vraiment mettre 50 noms, il n'y a plus de locomotive, seulement des wagons. J'ai proposé quelque chose qui me paraît toujours une bonne idée : on choisit dix artistes français, incontestables et incontestés sur le plan international. On demande à dix commissaires, spécialistes de ces créateurs, de sélectionner leurs dix meilleures œuvres. On a une exposition exceptionnelle. On la propose au MOMA, à la Tate, aux plus grandes institutions. Aucun musée ne refusera une telle exposition qui finira au centre Pompidou après avoir eu les honneurs des grands pays du monde. C'est notre locomotive. À partir d'elle, on pourra accrocher des wagons et renvoyer d'autres expositions avec des artistes apparus depuis. Sans locomotive, c'est impossible. En 1981, il y avait dans ma liste Dubuffet, Balthus, Klein, Césaire, Arman, Buren,

Robert Combas. *Portrait de Geneviève*.
1988, acrylique sur toile, 251 x 250 cm.

Soulages. Aujourd'hui il faudrait ajouter Martial Raysse, Christian Boltanski ou Annette Messager. Des artistes nouveaux pourraient être dans la locomotive actuelle. On pourrait ensuite accrocher Fabrice Hyber, Kader Attia, Abdessemed, etc., mais pas en locomotive. Cette année, Claude Lévêque a repris la France à la biennale de Venise. Personne n'a parlé de lui dans la presse internationale. Pourquoi ? Parce qu'il n'est pas encore une locomotive. Lorsque Buren ou Césaire ont occupé le pavillon français, ils avaient obtenu le grand prix.

Il faut relancer l'art français, le remettre au premier rang de l'art international. On occulte nos grands artistes : Arman va avoir sa première rétrospective au centre Pompidou l'année prochaine. Il ne l'aura jamais vue de son vivant. C'est la France !