



Deux amateurs, une collection, un musée

Hommage à Pierre Granville

(1908-1996)

Sophie Lévy

C'est le 11 juin 1976 qu'eut lieu l'inauguration de la Section d'Art Moderne et Contemporain du Musée des Beaux-Arts de Dijon. Cet événement permit, grâce aux deux donations successives de Pierre et Kathleen Granville, de faire entrer dans les murs du musée une véritable collection d'art moderne jusque-là peu représenté, sans doute à cause d'une grave lacune des acquisitions institutionnelles. Et c'est en 1986 que ce couple d'amateurs fit don d'un troisième ensemble d'oeuvres, ainsi que d'une bibliothèque rassemblant plus de 4 500 ouvrages en rapport avec leur collection.

Tout commence en 1928 par la rencontre des deux jeunes gens, en Bretagne : Pierre Granville est né en 1908 à Paris et Kathleen Parker, la même année, à New-York, dans une famille d'origine irlandaise¹. Tous deux passent une enfance bercée par les arts, entre la musique et la peinture ; ce sont pour Pierre les cours de violon et de chant, ainsi que la visite des musées. Il mène sa scolarité sans grand enthousiasme jusqu'au baccalauréat et décide de s'inscrire au Lycée Henri IV pour suivre, en Khâgne, les cours du philosophe Alain. Parallèlement, il prépare une licence de philosophie à la Sorbonne. Mais, sa vraie passion est la musique et il va écouter tous les concerts, soutenu par sa mère qui avait des liens avec les milieux musicaux de l'avant-garde et connaissait les compositeurs Claude Debussy et Gabriel Fauré. Quant à son père, il fut le médecin d'Auguste Rodin et fréquenta beaucoup d'écrivains et de poètes, Anna de Noailles et Sully Prudhomme, par exemple.

De l'autre côté de l'Atlantique, Kathleen suit ses études dans un collège de New-York, pour ensuite accoster sur le vieux continent et continuer son éducation dans une institution suisse. En 1927, son père

l'inscrit à un cours de civilisation pour étudiants étrangers, à la Sorbonne. Mais, voulant embrasser une carrière d'actrice, elle entre à l'Ecole de l'Atelier dirigée par Charles Dullin. L'année suivante, on la voit dans des pièces de théâtre d'Aristophane ou de Jules Romains, elle y donne la réplique à Jean-Louis Barrault, puis elle se tourne vers le café-théâtre et travaille notamment avec Agnès Capri, en 1938.

Au même moment, Pierre découvre le cinéma avec ses camarades de faculté et abandonne la musique pour le septième art. Assistant-réalisateur, monteur chez Gaumont, chef-monteur des Films Français au Studio Paramount à Joinville-le-Pont, toutes ces activités lui permettent d'utiliser ses dons musicaux. En 1934, il rejoint le "Cirque", une équipe d'artistes qu'Alexeieff avait réunis autour de lui pour exploiter son invention, l'écran aux épingle, qu'il adapte notamment pour la publicité². En 1938, à la suite de sa rencontre avec Pierre-Albert Birot³, Pierre commence à composer des poèmes, comme il le fera jusqu'à la fin de sa vie. Son inspiration est marquée par la sensualité amoureuse et l'angoisse de la perte. Il publiera sept recueils aux Editions SIC de 1987 à 1995 et, en outre, un roman, *La croix du bûcheron*, aux Editions de la Librairie bleue en 1989.

L'intérêt mutuel des deux époux pour les milieux artistiques leur permet de rencontrer des peintres. "Je les ai d'abord connus par leurs voix -expliquait Vieira da Silva, leur amie- Kathleen jouait un pingouin dans *Les Oiseaux d'Aristophane*, chez Dullin. Et Pierre chantait à Notre-Dame, avec les concerts Colonne, la Messe en si de Bach..." C'est en effet en 1931 que Pierre et Kathleen font la connaissance d'un couple de peintres, Maria-Helena Vieira da Silva et Arpad Szenes. Puis ce seront

Kokoschka, Pascin et Hajdu, en 1933, ou encore William Hayter. Ils s'intéressent également aux galeries d'art,

comme celles de Jeanne Bucher, G. & P. Rosenberg ou Pierre Loeb.

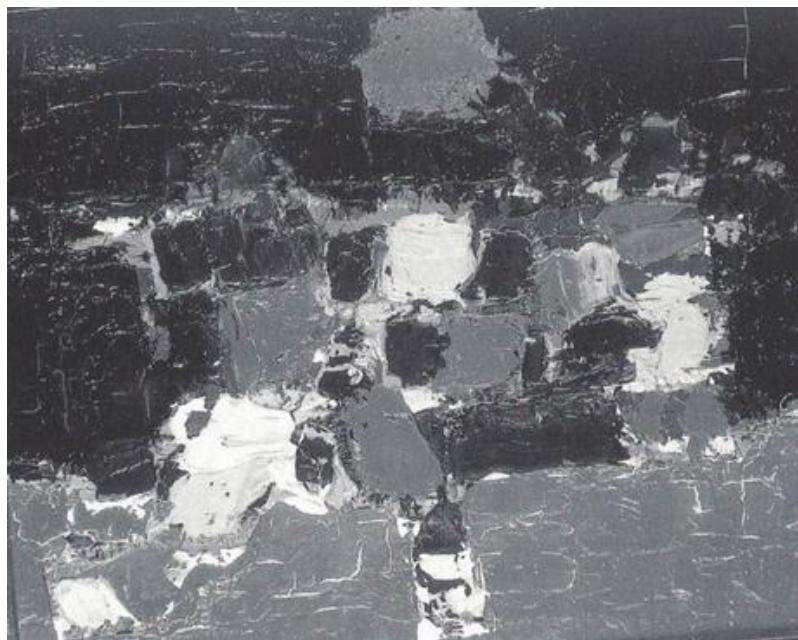


Fig. 1 : Nicolas de Staél - "Les Footballeurs" - Huile sur toile - Inv. DG 75 - Musée des Beaux- Arts, Dijon.



Fig. 2 : Pierre Granville dans la Salle africaine de sa Donation.

Vient ensuite la mobilisation, le 2 septembre 1939, dans la Septième Armée à Limoges. Après la démobilisation, Pierre devient fermier dans le Midi, Kathleen le suit et travaille de nouveau avec Agnès Capri dans le Sud de la France. Ils rejoignent le maquis en Haute-Savoie, une fois la zone libre occupée.

En 1944, ils reviennent à Paris et s'installent rue Saint-Roch, dans un petit appartement du quartier des Tuilleries, à deux pas du Louvre ; ils ne le quitteront plus. Sans argent, Pierre donne des cours à l'Idhec (Institut des hautes études cinématographiques) et travaille en tant que réalisateur pour la jeune télévision française ; Kathleen quant à elle, reste fidèle au café-théâtre.

En 1947, Etienne Hajdu leur présente Nicolas de Staél qui marquera profondément leurs choix esthétiques (fig. 1).

En 1948 se produit l'événement décisif : le hasard fait que Pierre est appelé chez une dame d'origine anglaise qui, ayant besoin d'argent, cherche à vendre un tableau du peintre cubiste Maria Blanchard. Rapidement, Pierre lui trouve un acquéreur et c'est pour

lui le début d'une nouvelle activité, alors qu'il avoue qu'il ne savait même pas ce que voulait dire courtage ou commission. Il est bientôt sollicité par des collectionneurs pour se rendre dans les ventes publiques en tant qu'intermédiaire. C'est ainsi qu'il commence à fréquenter l'Hôtel Drouot, "excellente école pour se faire l'œil !"⁴. Il y apprend tout ce qui lui servira pour constituer sa propre collection : distinguer le vrai du faux, évaluer les objets ; et surtout, il expérimente la joie du chasseur qui donne une attribution à la perle que personne n'a encore su reconnaître.

Maître Bernard Oger, commissaire-priseur à Paris et directeur de la Fondation Drouot, se rappelle ce véritable amateur : "c'est quelqu'un qui par son œil, par son goût pour certaines œuvres, a su acheter tant des œuvres du XIX^e siècle que des œuvres d'artistes contemporains sans moyens financiers... et toujours uniquement grâce à un très grand goût..."⁵.

La fréquentation assidue des salles de ventes, galeries, experts, commissaires-priseurs et autres spécialistes, le pousse à écrire sur l'art et, de 1966 à 1983, il donne au journal *le Monde* des articles sous le

nom de Chantelou, en hommage à l'un des collectionneurs de Poussin. C'est sous son vrai nom qu'il poursuivra ses chroniques contre la spéculation sur le marché de l'art, ce qui lui vaudra quelques procès et de solides inimitiés.

Les années passent et le petit appartement de la rue Saint-Roch, que les Granville n'ont pas quitté depuis la Libération, devient trop exigu pour les œuvres qui s'y amoncellent. "Non, on ne pouvait pas continuer comme ça, pas parce qu'on ne savait plus où mettre les tableaux, mais parce que j'avais le sentiment que tout ce que j'avais aimé devait être aimé par d'autres et devait être partagé par d'autres"⁶. C'est cette idée qui les pousse en 1966 à se tourner vers André Malraux, alors ministre de la Culture, dans la perspective de faire une donation à un musée.

Pierre Granville est parisien et son choix se porte tout naturellement sur un musée de la capitale. Mais le sacrifice serait trop grand, car aucun musée ne peut accepter la donation en totalité et un démembrément serait nécessaire, compte-tenu de la très grande diversité des œuvres.

C'est en 1968 que Michel Laclotte, conservateur en chef du Département des Peintures du Musée du Louvre, Pierre Rosenberg et Jacques Foucart, conservateurs dans ce même département, ainsi que Jacques Thuillier, professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Dijon viennent visiter l'appartement-musée privé, abritant tant de trésors des XIX^e et XX^e siècles.

Paris est oublié mais pourquoi pas la province ? C'est en ces termes que se pose dorénavant le problème et Jacques Thuillier se fera l'avocat du Musée des Beaux-Arts de Dijon, l'un des plus prestigieux de France.

En mai 1968, Pierre Quarré, conservateur en chef des musées de Dijon, André Ampaud, maire-adjoint aux Affaires Culturelles de la Ville et Robert Poujade, député de la Côte-d'Or, se rendent à leur tour rue Saint-Roch.

Le 18 décembre 1969, dans le cabinet du Maire de Dijon, en présence de l'Inspecteur général des musées de province, était signé l'acte de la première Donation Granville qui devait être acceptée par le Conseil municipal.

Les six années qui séparent cette date de celle de l'inauguration ont servi à aménager, dans les combles de l'aile est du Musée, un espace sur deux niveaux. L'architecte chargé de cette mission, Louis Miquel, un élève de Le Corbusier, qui avait déjà réalisé la rénovation du Musée des Beaux-Arts de Besançon, dut tenir compte des désirs de Pierre et Kathleen, nommés conservateurs à vie de leur collection, et ce ne fut pas sans heurts.

Cet exemple de muséographie est aujourd'hui un témoignage étonnant. Il se rattache en effet à un certain style architectural des Années Soixante -le béton brut de décoffrage cher à Le Corbusier à la fin de sa vie, le bois, les placages en aggloméré, les nombreuses petites cimaises légères, l'éclairage au néon, la neutralité des couleurs et des matériaux. En cela, il marque une rupture profonde avec le reste du musée, de manière certainement volontaire, car le projet de Pierre Granville était incontestablement de créer un musée dans le musée, irréductible aux règles classiques de la muséographie. De même que le choix des œuvres était en rupture totale avec les politiques d'acquisition des musées, celui-ci devait signaler sa différence par sa mise en scène (fig. 2).

Pendant ces années de travaux, un groupe d'étudiants de l'Université de Dijon rédige, sous la direction de Serge Lemoine, un catalogue raisonné de la collection. Cet ouvrage, préfacé par Jacques Thuillier, comporte trois volumes, qui font encore aujourd'hui autorité. Le premier est consacré aux œuvres d'art antérieures à 1900, le deuxième aux œuvres du vingtième siècle, le troisième aux objets d'art. La rigueur historique de cette entreprise est en décalage avec les choix de Pierre sur la présentation. Mais cette somme fait aussi date dans l'histoire du musée, car elle constitue l'entreprise la plus poussée de publication d'inventaire à cette époque.

Le recul nous permet aujourd'hui de mieux mesurer les apports et les échecs de la muséographie de cet espace. Pierre Granville voulait faire un musée vivant, et donc conserver le caractère de cabinet d'amateur. Il voulait que l'on retrouve l'esprit même qui avait présidé à ses achats.



Fig. 3: Eugène Delacroix - "Le Sultan du Maroc Mulay-Abd-en-Rahman recevant le Comte de Mornay, Ambassadeur de France" - Huile sur toile -
Inv. DG 86- - Musée des Beaux-Arts, Dijon.



Fig. 4 Donation Granville : Salle africaine

L'intérêt des Granville pour des aspects bien précis de différentes périodes de l'histoire de l'art, à l'exclusion d'autres, est ce qui frappe de prime abord dans leur collection. Par exemple, la sculpture cycladique est représentée, mais pas la sculpture grecque classique ; le dessin de maîtres anciens italiens, pour leur côté esquissé, mais en revanche peu de leurs tableaux ; le Romantisme français, mais pas la peinture de Salon ; l'Ecole de Barbizon mais pas l'Impressionnisme ; le Cubisme mais pas le Surréalisme ; l'Ecole de Paris des Années Cinquante, mais pas l'école américaine, et enfin un désintérêt ostensible pour toutes les avant-gardes postérieures à 1960.

L'esprit général de cette collection est marqué par le goût français des années d'après-guerre. La sensibilité de l'Ecole de Paris des Années Cinquante, son abstraction, son goût pour la matière picturale, pour l'évocation lumineuse d'un espace se retrouvent dans l'ensemble des œuvres achetées par les deux amateurs. Pierre Granville racontait lui-même que Nicolas de Staël aimait passionnément la petite esquisse de Delacroix *Le Sultan du Maroc* (fig. 3) en sa possession. On y trouve en effet la même rapidité épaisse de la touche, la même

notation presque abstraite inspirée du motif, la même construction par aplats que chez Staël.

Plus profondément, on reconnaît aussi à travers les œuvres de la Donation et les quelques citations de Pierre Granville qui parsèment les salles, une certaine philosophie de l'art. A côté d'un tableau minuscule de Nicolas de Staël, *Le Bouquet de violettes*, de 1952, une phrase, telle un commentaire ou une injonction, déclare : "Une peinture n'est pas grande à priori par l'échelle de ses dimensions. Il n'y a pas d'équivalences en centimètres. C'est seulement le souffle créateur qui lui donne sa vraie dimension intérieure. Son existence est dans sa pesanteur spirituelle". Ou, à côté de deux yeux de sarcophage égyptien, ce commentaire énigmatique : "Ces yeux antiques vous dévisagent". On pressent chez le collectionneur, comme chez les peintres qu'il affectionne, un espoir humaniste dans les pouvoirs de l'art, qui le sépare irrémédiablement des générations postérieures.

Lorsqu'on examine la chronologie des acquisitions de Pierre Granville -patiemment rétablie par Agnès Sayer- on est saisi par la permanence, à travers les

années, des axes qu'il s'était tracés. Ainsi, il ne débute pas par les œuvres anciennes pour lentement progresser jusqu'à l'art de son temps. C'est tout ensemble qu'il achète Delacroix et Staël, Daumier et Hajdu, Rousseau et Lapicque, Bonington et Manessier.

Néanmoins, parmi les artistes vivants, certains apparaissent au fur et à mesure des années, comme Péterelle en 1953 et Lapicque en 1954, Degottex en 1955 et Messagier en 1961, mais les acquisitions de leurs travaux s'intensifieront considérablement par la suite. On peut remarquer également, qu'après l'impulsion extraordinaire donnée par ses premières rencontres, les jeunes artistes qui intéressent le collectionneur marqueront de moins en moins l'histoire de l'art. On sent comme un détachement de ce qui fait l'actualité, une insistance quelque peu anachronique aux principes fondateurs de la collection.

Les trois expositions monographiques que Pierre Granville a organisées au musée, sur Etienne Hajdu, Charles Lapicque et Claude Domec, comportent ainsi, dans les introductions des catalogues, de violentes prises de position pèle-mêle contre l'actualité, la mode, la centralisation parisienne :

"Nos temps de démocratie aveuglée d'un égalitarisme qui nivelle par le bas, ne connaissent plus, hélas, le mécénat. Il faut donc recourir à quelques bonnes volontés individuelles et à celle de quelques collectivités plus ouvertes à la foi en l'art pour contrecarrer une certaine inertie, faisant que notre société a plus tendance à se figer dans un esprit de géométrie que dans un esprit de finesse [...] Et c'est ainsi que l'on risque de verser au compte de l'oubli ou de l'outre-tombe des valeurs essentielles qui passeraient inaperçues sans la réaction nécessaire, hors de la mode et la spéculation, de gens assez clairvoyants pour imposer et des vues irrécusables et la présence active d'un artiste jeune, de ses quatre fois vingt ans auquel semble-t-il, l'on a omis en haut lieu de rendre hommage au niveau qu'il aurait convenu⁷.

Et pourtant, en 1995, Pierre Granville parlait encore avec feu d'une exposition de Julian Schnabel, jeune peintre américain, vue à Beaubourg, qui "dans un premier temps, ne lui avait pas plu du tout, mais à laquelle il avait repensé ensuite au point de tenter de joindre l'artiste dans son atelier à New York." On se prend à rêver de ce qu'auraient pu être les choix ultérieurs de Pierre Granville, s'il avait accepté de

chercher dans l'avant-garde un prolongement à l'accent transgressif et humaniste de ses goûts artistiques.

Des associations esthétiques, et non historiques, d'œuvres, certainement inspirées du "musée imaginaire" de Malraux, apparaissent au fil des salles : sont ainsi rapprochés la sculpture cycladique des œuvres d'Etienne Hajdu, des objets africains des œuvres modernes de l'entre-deux-guerres, par exemple. Dans la préface du catalogue de l'exposition de Lapicque qu'il organise au Musée en 1979, Pierre Granville décrit une méthode qui n'est pas sans rappeler celle qui a prévalu dans les collections permanentes :

"D'aucuns pourraient s'irriter d'une disposition, dont il est peu de dire qu'elle n'est pas orthodoxe. L'œil, accoutumé au déploiement chronologique des rétrospectives, s'impatientera-t-il de ce bouleversement des habitudes et de ce va-et-vient entre des datations d'œuvres plus ou moins éloignées les unes des autres ? Cependant, à force d'exciter le zèle du spectateur, ce dernier finira par comprendre l'intention, déroutante de prime abord, et qui devrait l'emporter grâce à une attention soutenue, puisque le système proposé s'est attaché non seulement à la thématique [...] mais davantage aux correspondances aussi bien qu'aux contrastes entre tableaux que séparent des années génératrices de moissons et que rapprochent ou des factures similaires ou une inspiration ayant sa source dans un même thème repris avec vingt-cinq ans d'écart."⁸.

D'autres espaces soulignent sa fascination pour des thèmes particuliers : la mort et l'idée de "vanité" dans le cabinet du même nom, qui, dans une petite salle obscure, rassemble des œuvres anciennes et modernes sur le sujet.

Pierre Granville aimait suivre les artistes longtemps et à travers de nombreuses acquisitions. La Donation Granville abrite ainsi pas moins de 76 œuvres (dessins et peintures) de Charles Lapicque. Alors que la plupart des musées achète une ou deux œuvres de la période la plus renommée d'un artiste, on découvre, dans la Donation, des œuvres de Vieira da Silva des Années Trente et des Bertholle des Années Quatre-vingt.

Ses goûts non conventionnels l'ont parfois amené à défendre et acheter des artistes non reconnus comme Claude Domec ou Péterelle, dont il a constitué, au même

titre que pour Staël ou Hajdu, des ensembles importants.

Enfin, conservateur, Pierre Granville n'en est pas moins resté avant tout collectionneur, et son but était ainsi de montrer sa collection dans son entier, même si l'espace devait s'en trouver encombré.

Plus de vingt ans nous séparent aujourd'hui de cet acte fondateur de donation. Kathleen Granville est décédée en 1981. En 1989, la mort de Pierre Granville a libéré la collection de sa tutelle, avant même qu'il n'ait eu le temps de faire accepter son projet de quatrième donation. Les conservateurs doivent maintenant replacer dans leur contexte ces idéaux, les évaluer sereinement et permettre à ce magnifique ensemble de tisser des liens avec le reste des œuvres du musée.

Les choix d'acquisition de Pierre Granville marqueront à jamais les collections du musée. Il est néanmoins vital que des correspondances puissent être redessinées entre les œuvres achetées par le musée ou mises en dépôt et celles de la Donation. On peut également imaginer, si l'espace du musée venait à être suffisamment remodelé, que des dépôts d'œuvres du Musée national d'Art moderne pourraient compléter les lacunes importantes laissées volontairement par les Granville, en particulier pour l'ensemble des écoles étrangères. On peut aussi espérer que d'autres dépôts prolongeront, au-delà des Années Cinquante, la collection contemporaine du musée.

Certaines des associations esthétiques de Pierre Granville gardent encore aujourd'hui leur puissance évocatrice : c'est le cas de la salle qui mêle art d'avant-guerre et pièces africaines (fig.4). De plus, certains types d'objets, sans rapport aucun avec le reste des collections du musée, ne peuvent se comprendre qu'à travers la sensibilité particulière du collectionneur. En revanche d'autres, soutenus par un lien trop tenu, prêtent aujourd'hui à sourire l'espace de "la vache", entourant la *Vache-paysage* de Buri d'un tableau, sur le même thème, de Boudin, et d'une cloche, en fait partie. De même, le Cabinet des Vanités, par la trop grande incohérence des œuvres à la fois du point de vue de la date, des sujets et de la qualité, demeure très discutable.

:

Enfin la passion accumulatrice de Pierre Granville s'assortit de deux défauts parfaitement apparents. La volonté d'exposer trop d'œuvres, sans une suffisante sélection esthétique, conduit à dévaloriser l'ensemble ; la conservation des dessins, exposés à la lumière en permanence depuis 1976, est maintenant menacée de manière tout à fait évidente.

Témoignage essentiel de l'incroyable vitalité créatrice des collectionneurs, la Donation Granville doit garder son pouvoir de modernité, de renouvellement, elle doit rester un moteur pour l'avenir du musée. Comme René Char a intitulé l'un de ses ouvrages -dont Pierre possédait une édition- *Le Monde de l'art n'est pas le monde du pardon*, le monde ouvert par ce couple d'amateurs dans l'histoire du musée ne doit plus se refermer, sous prétexte d'une fidélité étroite à des règles établies à une époque aujourd'hui révolue.

NOTES

1. Tous les éléments de recherche biographique ont été rassemblés et rédigés par Agnès Sayer, étudiante en licence d'Histoire de l'Art.
2. Voir le film *La Donation Granville, regards d'un couple, 1992 (54 mn)*, de Jean-Louis Charlot et Dominique Bardin, © C.N.D.P., Ville de Dijon.
3. Pierre-Albert BIROT avait édité *Les Mamelles de Tirésias d'Apollinaire en 1918*.
4. Cette anecdote est relatée par Pierre GRANVILLE, *La Donation Granville, regards d'un couple, op. cit.*

5. Ibid.
6. Ibid.,
7. GRANVILLE (Pierre), "Survol d'une œuvre en guise d'hommage" dans Lapicque. Cinquante ans de peinture. Cinquante tableaux, *Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1979*, pp. 9-10.
8. GRANVILLE (Pierre), Ibid., p.11.
9. Paris : Maeght, 1974.