

Hommage à Jean-Marie Granier par Erik Desmazières

Ce n'est pas une mince affaire que de se faire accepter des Immortels, moi qui n'avais jamais voulu m'inscrire à l'Ecole des Beaux-Arts de peur du « bizutage », une pratique alors en vigueur, me voici aujourd'hui soumis à un rite initiatique autrement périlleux. Une installation, performance comme chacun le sait éminemment contemporaine, qui aurait comblé d'aise mes parents soulagés de me voir enfin « casé », admis dans l'institution la plus respectable qui soit.

Pour commencer, je vous dirai ma gratitude. Comme mes lointains prédécesseurs, ceux qui forcèrent en leur temps les portes de la toute jeune Académie royale de peinture et de sculpture, je vous suis reconnaissant d'être reçu comme eux sur la simple présentation de mon œuvre, Abraham Bosse, François Chauveau, Israel Silvestre, Sébastien Le Clerc, Gérard Audran. Tous ces hommes sans l'opiniâtreté desquels l'art de graver n'aurait jamais été reconnu ni décrété art libéral par l'Arrest qu'ils firent signer, le 26 mai 1660 au jeune Louis XIV à Saint-Jean-de-Luz quelques jours avant son mariage avec l'Infante d'Espagne. Belliqueux, ils l'étaient et le furent une seconde fois en 1803, quand ils durent de nouveau forcer les portes de l'Académie renaissant de ses cendres, après l'épisode révolutionnaire et sa dissolution par David. Car le graveur en taille douce, on le sait, a pour lui, et ses pairs et son art, le mordant de l'attaque, la constance du labeur, l'entêtement de l'artiste accroché à sa plaque.

L'Académie d'aujourd'hui, comme celle d'hier, se doit de protéger cet art vulnérable qu'est la gravure. Telle est l'une des missions qu'elle n'a cessé de remplir et que nous nous devons de poursuivre. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, le burin, était à l'honneur à l'Académie. Pour être reçus, les agrés devaient graver, *buriner*, le portrait ou l'autoportrait d'un de leurs pairs. « Graver consiste à jouer des deux extrêmes, le blanc du papier et le noir de l'encre. Seul le burin était capable de rendre, par l'enchevêtrement des tailles, contretailles, tailles rangées, losanges pointés, hachures en treillis la gamme savante des grisés qui fait émerger le motif et retranscrit en jeux d'ombre et de lumière les couleurs disparues du tableau. »

Au siècle suivant, la Compagnie décida de continuer de soutenir cette *gravure d'interprétation*, la seule qui passait aux yeux de tous pour artistique. Très laborieuse, trop peu lucrative, vouée au dépérissement, elle était menacée par les autres arts de la reproduction, contre

lesquels, loin de là fleurissait l'estampe originale. Aujourd'hui, évidemment l'estampe et l'Académie se sont dégagées de ce passé pesant. Seule demeure l'estampe des peintres-graveurs et depuis plus d'un siècle, votre Compagnie a ouvert, timidement il faut le dire mais ouvert tout de même, ses portes à d'autres techniques, le bois, après l'élection en 1945 de Démétrius Galanis et plus récemment la lithographie et l'eau-forte. J'en appelle maintenant à sa sagesse pour qu'elle accueille aussi un jour tous les procédés, dès l'instant où il y a œuvre, œuvre originale. Tous sont dignes d'être soutenus, car, ne soyons pas modestes, l'estampe, quelle qu'elle soit, mérite d'être protégée parce que, de façon inestimable et particulière, elle est un art de la générosité [certes un peu contrainte, puisque nous limitons nos tirages]. L'acte de création est unique, mais ensuite l'estampe s'imprime et se démultiplie. Aussi, je fais mien le propos de Jean-Michel Albérola qui a rejoint notre monde de graveurs précisément parce que, je le cite : « l'idée de l'édition est noble, élégante, démocratique. »

Le renouveau de l'estampe originale, qui s'est fait en grande partie au XIXe siècle contre la pratique traditionnelle et « académique » du burin, a fini par contaminer, absorber le burin lui-même ; symbole d'un certain conservatisme, celui-ci a su incontestablement se renouveler : avec Jean Emile Laboureur pour commencer, et plus près de nous Joseph Hecht arrivé de Pologne après la 1ère guerre mondiale ; Albert Flocon, venu d'Allemagne en 1933, brillant pédagogue, théoricien de la perspective comme le fut en son temps Abraham Bosse, et auteur du fameux *Traité du Burin* en 1953 ; Jean Delpech, qui fut mon professeur aux cours du soir de la Ville de Paris ; Abraham Krol, buriniste également d'origine polonaise ; Pierre Courtin, dont les burins, très creusés, sont de véritables œuvres en trois dimensions ; enfin, Jean-Marie Granier qui s'inscrit parfaitement dans cette renaissance du burin d'artiste.

* *

*

Je respecterai la discrétion dont Jean-Marie Granier a entouré sa vie et je resterai dans les limites de ce qu'il voulait bien confier. Il évoquait, ici même, le jour de son installation, sa « retenue naturelle » et ajoutait avec pudeur, que son entrée à l'Académie le faisait sortir de cette solitude qui, sa vie durant, a nourri son aventure de graveur silencieusement penché sur le cuivre

ou la page blanche. Je ne rapporterai nulle anecdote personnelle qui serait irrespect, nul épisode intime qui serait trahison. Mon indiscretion s'en tiendra à l'incursion que je fis dans les Cévennes, à la Borie, un domaine où il fait bon vivre, avec ses vignes, son potager. La maison est saisissante de beauté et de poésie, une sorte d'ermitage pour un « sage » retiré du monde. La bâtisse est ancienne, perdue dans la montagne. De grands arbres se balancent dans le vent jusqu'à toucher les murs. Un terrain très pentu où il n'est pas rare de voir des traces de sangliers, de chevreuils. Des murs de pierre qui retiennent la terre des faïsses. Des bassins qui se succèdent le long de la pente. Et partout la plus belle musique qui soit : le bruit du vent dans les arbres. A l'écart de la maison se trouve le petit atelier qu'il fit construire par son fils Pierre, complètement vitré sur les quatre côtés. Une table, une chaise, une radio au sol. Un lieu d'une extrême simplicité s'ouvrant sur la nature environnante, un bel endroit pour la méditation où l'on peut encore voir le cuivre sur lequel il travaillait quelques jours avant sa mort.

Lasalle, cette terre des Cévennes qui le vit naître le 25 mars 1922, et mourir le 4 août 2007, son « pays » natal, auquel il était si attaché et qui l'a tant inspiré : la contemplation inlassable de ses paysages, de ses lointains, de ses montagnes, de ses rochers, de ses forêts, toutes ces formes ont nourri sans faillir son besoin compulsif de dessiner.

Ce pays, il dut pourtant s'en éloigner, enfant, pour étudier chez les Maristes d'Aubenas, car sa famille faisait partie de la minorité catholique. Sa mère voulait qu'il quittât le village cévenol, s'instruisît et abandonnât la ferblanterie familiale. Elle fut l'agent du destin. De l'artisanat à l'art, elle l'ignorait, mais le fer blanc et le zinc étamés par le père s'aplanirent entre les mains du fils en fines lames à buriner. Clin d'œil à la tradition, la gravure en taille douce est sortie des ateliers, ceux des orfèvres – qu'on se souvienne de Dürer - , clin d'œil aussi à ces vocations que l'on aime à s'imaginer prédestinées et inscrites dans l'histoire des familles et des filiations, Mellan était par exemple fils de chaudronnier.

Après cette enfance et cette adolescence, ce fut la guerre et son départ douloureux en 1942 pour l'Allemagne dans le cadre du STO. Employé dans une usine à Chemnitz, près de Dresde, il pratiqua pendant deux ans le dessin industriel, tout en crayonnant à côté. Scènes de rue, groupes

aux terrasses des cafés où se mêlent civils et militaires, les nombreux croquis conservés de cette période montrent un réel talent d'observation, dans une veine qui n'est pas sans rappeler les expressionnistes allemands. Ces années furent déterminantes pour la découverte de sa vocation.

De retour en France, sa décision était prise, il serait artiste. Après un an passé à l'Ecole des beaux-arts de Nîmes, le voici inscrit à celle de Paris. Comme il le dit lui-même, c'est un peu le hasard, « le hasard des rencontres » qui l'orienta au sein de l'école vers la gravure, technique qu'il apprit dans l'atelier de Robert Cami et Démétrius Galanis. En 1949, il exposa pour la première fois à Paris dans la galerie des beaux-arts avec ses amis Arnulf et Avati. Puis, autre heureux hasard de la vie, il rencontra sa future épouse, Josée Dirat qui, du haut de ses 17 ans, était la benjamine de l'école. C'est en sa compagnie que jeune marié et jeune diplômé, il partit pour la Casa Velasquez. Et là ce fut l'immersion dans l'Espagne des années 50. La guerre civile n'était pas si loin, il parcourut un pays encore marqué par la tragédie récente. Mais ce fut surtout la beauté âpre de ces contrées encore très rurales, sévères et misérables, celle qui hante les films de Buñuel ou les photographies de Echagüe, qui l'émut et le fascina. Il en crayonna inlassablement l'immensité des lointains et emmagasina une quantité innombrable de dessins qu'il rapporta en France. Et puis il visita le Prado, découvrit le Greco, Goya, et commença à graver ses inaugurales tauromachies, une trentaine de planches, souvent sur le vif.

De retour à Paris, nécessité oblige, il lui fallut gagner sa vie, il réalisa de nombreux travaux d'illustration courante, des couvertures de livres mais aussi des ouvrages de bibliophilie : citons parmi ceux-ci *Une Ténébreuse Affaire* en 1954 et la même année *Climats* de Maurois. Comme il l'avait fait en Espagne, il amassa, à Paris et chaque été dans le midi, dessins, pointes sèches griffonnées d'après nature et burins mûris plus lentement en atelier.

L'année 1959 marque un tournant décisif dans sa vie. Claude Escholier, alors directeur de l'Ecole des beaux-arts de Nîmes lui proposa de devenir professeur de dessin. Pas d'anecdote, ai-je dit, une légende toutefois, aux aléas de la vie, aux hasards qui commandent nos destinées, Jean-Marie Granier aurait ajouté sa propre malice et joué à pile ou face sa décision. Accepter ce poste d'enseignant, c'était s'éloigner de l'effervescence parisienne, du marché et des galeries, opter pour un travail solitaire. La famille Granier avec ses deux jeunes enfants, Françoise et Pierre

s'installe d'abord à Nîmes dans un modeste appartement, puis tout près de là, à Cavayrac où le maire Georges Dayan met à leur disposition un magnifique atelier et un beau logis. Loin d'être un exil, ce retour au monde méditerranéen, aux Cévennes, à ses paysages, à Lasalle, avec l'achat de la Borie en 1960, fut une période d'une extrême fécondité. Jean-Marie Granier réalisa des dizaines de suites, j'en cite au hasard : « Bestiaire des Mantres et abeilles », « Suite du lézard » ; « Suite coquillages à la douzaine », « 49 abeilles », « Camargue », « Cévennes » « Suite des nus ». Il n'en continua pas moins de participer à des expositions collectives à Paris, à la Société des Peintres-Graveurs Français par exemple pour ne citer qu'elle, en 1961, 1972, 1978 où il se trouve que nous avons exposé ensemble ; à Nîmes dans la galerie de Danièle Crégut qui fut la seule à diffuser ses estampes et qui lui consacra trois expositions personnelles en 1972, 1975, 1978 ; et aussi, à l'étranger, Venise, Bruxelles, Londres...

L'enseignement était sa seconde grande passion ; Jean-Marie Granier y resta attaché sans interruption jusqu'à sa retraite en 1987. En 1976, l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris fit appel à lui pour enseigner le dessin ; trois ans plus tard, elle lui confiait l'atelier de gravure tenu jusque là par Jacques Lagrange. Il faut le dire, plusieurs générations d'étudiants furent marqués par son intransigent attachement au burin : en dehors du burin point de salut ! Et ils sont encore nombreux aujourd'hui à lui être redevables de cette passion ombrageuse mais communicative... Parallèlement, il continuait à graver, toujours des suites, j'en cite au hasard : « Essais pour Eros », « Figures », « Courbes I, II, III, IV », « Petite suite du capricorne mort », « Aquatique », « Souvenirs de Venise », « Grands labyrinthes ». Mentionnons aussi « Orbe », un bel ouvrage sur un texte de Jean Laude réalisé en 1982. En 1983-1984, le musée des Beaux-arts de Nîmes lui organise une importante rétrospective ; dix ans plus tard, le musée municipal du Colombier d'Alès expose sa production de la décennie passée.

Cette vie entièrement vouée au travail, cette vocation d'enseignant hors pair trouvèrent un aboutissement logique avec son élection parmi vous en 1991. Là commença pour lui une nouvelle carrière. En 2000, il est nommé directeur du Musée Marmottan-Monet. Outre les aménagements de rénovation qu'il concrétisa avec bonheur, il initia plusieurs expositions importantes : mentionnons parmi celles-ci la nouvelle présentation des enluminures de la collection Wildenstein en 2001, la très belle exposition Frédéric Bazille d'octobre 2003, l'exposition de l'excellent

peintre provençal Paul Guigou en 2005 et surtout, en mars 2006, l'exposition Camille Claudel qui eut un grand retentissement. Malgré ses nouvelles fonctions, Jean-Marie Granier n'en continua pas moins son travail personnel. En 2005, consécration ultime, la galerie Wildenstein de Tokyo, donne à voir en vingt-six gravures, de la suite *España* à celle des *Petits labyrinthes*, une sélection très représentative de son œuvre.

* *
*

Jean-Marie Granier avait raison d'être discret sur sa vie personnelle. Certes, elle guida et induisit son travail, mais ne saurait l'expliquer en profondeur. Sa seule concession à l'intime était d'avouer cette communion de sentiment partagée par tous les burinistes, « l'extrême contentement » éprouvé à graver, comme il le déclarait ici même lors de son installation le 25 mars 1992. Oui, disait-il, il aimait la pression de l'outil dans le creux de la paume, la spirale de métal avançant l'entaille creusée par la pointe du burin, le silence, la solitude qui enveloppent la sobriété du geste, sa pureté. Et l'étonnement ensuite devant la magie opérée, l'estampe faite ποιησις. Il était conscient de faire œuvre d'artiste. Œuvre immense, trois mille estampes.

Mais surtout œuvre éminemment moderne, de celle si spécifique qui précisément implique l'engagement physique dans l'acte de création. Sans réticence aucune, il évoquait son rapport physique à l'outil et à la plaque. Il aimait parler de ce qu'il appelait l'*attaque* directe du cuivre, qui lui faisait rejeter la chimie de l'eau-forte, cette « cuisine » de l'acide. Il voulait « être en prise directe avec le support », répétait-il. Moderne mais pas avant-gardiste. S'il disait que c'est précisément ce rapport au corps qui l'avait amené au burin et qu'il suffisait d'un clou pour faire un sillon, il était trop amoureux de son outil pour en éprouver la technique, et jamais il n'a voulu sortir des limites du rectangle de sa planche. Cette attaque qui lui plaisait tant est semblable à celle du pianiste entamant son morceau sur les touches de son instrument. Cette projection du corps réfléchissant et réinventant la gestuelle de l'artiste en action, j'en ai l'intime conviction, est celle du calligraphe chinois. On le sait, mais les occidentaux que nous sommes avons du mal à le saisir, le geste est essentiel dans l'art oriental, il devance le coup de pinceau, et fait de la calligraphie un art du mouvement marqué par les pulsions rythmiques et codifiées qui animent la main, le bras, le

corps de l'artiste. Il préexiste au silence des mots, au texte du monde. La trace encrée n'y est que résiduelle. Simon Leys m'approuverait, Jean-Marie Granier s'est fait le calligraphe du burin.

Et je crains maintenant d'être un peu abscons. Plonger dans la métaphysique d'une œuvre est un exercice oral redoutable. Pourtant, je me dois de rendre hommage à la quête incessante qui a dynamisé, feuille à feuille, les dessins et les estampes d'un artiste fasciné par le monde, quête qui lui tenait tant à cœur et sur laquelle il s'est longuement expliqué. Paysages, garrigues, carrières, arbres, natures mortes, bestiaires, coquillages, nus, dessiner d'après le motif, c'est ce qu'il n'a cessé de faire. Mais, des premières *tauromachies* aux ultimes *labyrinthes*, le chemin parcouru est impressionnant. Progressivement, Jean-Marie Granier a transcendé le motif, pour qu'en final toute figuration soit absorbée dans l'abstraction pure. Car, au-delà des apparences, déniaient toute μίμησις et toute référence à l'image, il cherchait à épurer son regard de tout savoir pour arriver, expliquait-il, à la trame vraie des choses, des êtres, des animaux. Points, courbes, lignes, arêtes, stries, du « signe » à la trace, Jean-Marie Granier a réinventé pour lui et ses rares initiés le trait, le sillon dans le cuivre, tout un vocabulaire – je reprends ici la métaphore qui lui était chère - destiné à retranscrire la syntaxe sous-jacente du monde, en retrouver la rythmique des phrasés subtils qui sillonnent l'espace, les échappées sans plongée en abîme ni mise en perspectives. Là est l'originalité et la puissance de son œuvre de dessinateur et de graveur.

Il déclarait sans vergogne qu'il n'avait « rien vu », qu'il n'était pas un « historien de l'art », qu'il était « inculte ». Il disait aussi son sentiment de se répéter : « J'ai toujours l'impression de faire la même chose depuis trente ans. Je voudrais une évolution, mais je ne la vois pas ». Non il n'était pas inculte. Bien loin de là, à parcourir l'ensemble de son œuvre, c'est évident, elle est l'approfondissement par un graveur averti de l'univers formel des contemporains qui ont eu à voir avec la ligne pure et la limite des aplats, de celle qui induit le trait. Il est en sympathie avec Picasso bien sûr, avec Lurçat mais je pense aussi à Nicolas de Staël, Pierre Soulages, Ubac, Tal-Coat, Geneviève Asse, Vieira da Silva et sa suite au burin, *L'inclémence lointaine* illustrant René Char si proche des *Carrières de Beaucaire* que Jean-Marie Granier réalisait à la même époque en 1960.

Et puis voilà, maintenant il y a toutes ces estampes et ces centaines de dessins déposés à Lasalle, qui survivent, indépendamment de leur auteur et dont son ami Jean-Louis Vidal a entrepris le catalogue raisonné. J'ai eu le privilège de les voir tranquillement, à deux reprises. A n'en point douter, c'est une œuvre graphique cohérente, qui se suffit à elle-même, condition sine qua non pour passer à la postérité. Cohérente et qui échappe à la monotonie contrairement à ce qu'il disait. Les petites suites des débuts sont comme de délicates sonates, les grandes séries plus tardives de magistrales symphonies. Je pense à « Topologie du labyrinthe », à « Camargue » (1978-1979), à la « Suite sans titre » de 1979. Les mouvements lents et rapides alternent. La ligne devient musique. L'espace de la feuille est occupé avec parcimonie sur certaines planches. D'autres sont saturées de signes. L'orchestration s'y fait plus riche. L'outil choisi, le burin, donne à cette musique une ampleur, une résonance très particulière. Le format des planches augmente et atteint des dimensions très inhabituelles. Dans la « suite des grands et petits labyrinthes » réalisés entre 1994 et 2003, c'est une apothéose. Jean-Marie Granier fait partie de ces artistes qui on su se bonifier avec le temps.

Mais il est aussi l'homme des surprises et des paradoxes. Tout d'abord par son goût sans réserve pour ce que nous appelons dans notre monde de graveurs, « la suite ». Suites ornementales, suites paysagées, suites religieuses, suites mythologiques, suites morales, suites d'artistes, le monde de l'estampe est peuplé de suites. Jean-Marie Granier fait sienne cette tradition : rares sont les pointes sèches, les burins qui n'entrent pas dans une série. Et l'on comprend pourquoi. La suite est l'art de la variation, celle qui décline et module le motif choisi, en nuance les différentes facettes pour en mieux conter l'histoire. C'est l'art de la relation sans mot, tout en images. Trois mille estampes, ai-je dit, regroupées en plus de cent cinquante suites. De l'une à l'autre, parce qu'il réécrit au jour le jour le monde qui l'entourne, Jean-Marie Granier, homme de la discrétion et de la subtilité nous y raconte sa vie, nous y dévoile ses attachements, nous y révèle ses leitmotifs.

Moins personnel mais tout aussi surprenant cet autre paradoxe qui traverse son œuvre : sa pratique ascétique et traditionnelle du burin ne l'a pas empêché d'être d'une audace graphique extrême, ni de tenter des expérimentations étonnantes qui se révélaient être un casse-tête pour ses taille-doucières : graver ses cuivres recto-verso ; imprimer sur la même feuille deux cuivres l'un

après l'autre, parfois dans le même sens, parfois en les retournant : pour qu'apparaissent des images aléatoires, énigmatiques. Ces recherches sont restées très secrètes. Car, là est le troisième paradoxe : Jean-Marie Granier a pratiqué une technique qui permet la multiplication, la diffusion sans qu'il n'en profitât. Tout occupé à *attaquer* ses planches, il a élaboré une œuvre qui est restée en grande partie inédite et cachée. Car ce qui le passionnait, c'était l'impression, pas la diffusion, l'unicité, pas la répétition. Ses tirages sont confidentiels et en général, seules quelques épreuves d'essai sont tirées quand il décide de jouer sur la gamme des blancs du papier.

Alors, ultime paradoxe, à l'évidence, pris au piège de la confidentialité et de la discrétion, Jean-Marie Granier n'occupe pas, dans le paysage de l'estampe contemporaine, la place qui assurément lui revient, certes son admission parmi vous, son entrée à l'Académie lui avaient montré combien il était apprécié, reconnu de ses pairs. Je me prends à rêver qu'une institution, un musée, une bibliothèque patrimoniale recevra un jour son œuvre et la donnera à voir au public. Je le dis avec d'autant plus de conviction que je ne connaissais pas Jean-Marie Granier avant d'avoir l'honneur de lui succéder. Son œuvre immense fut pour moi une révélation et j'ai éprouvé la sensation de l'explorateur qui parcourt des terres inconnues et qui espère faire partager à d'autres sa découverte ... Car, et c'est par là que je finirai cet hommage, son œuvre nous démontre que la gravure, l'estampe est loin d'être un moyen d'expression obsolète. Il n'est pas vrai que les outils qui, avant les *Grands labyrinthes* de Jean-Marie Granier, ont donné la *Mélancolie* de Dürer, les *Tentations de Saint-Antoine* de Schongauer, de Callot, le *Passage de la mer Rouge* du Titien, les autoportraits de Rembrandt, les *Prisons* de Piranèse, les *Caprices* de Goya, les grandes planches anatomiques de Gautier d'Agoty, le *Bon Samaritain* de Bresdin... la *Minotauromachie* de Picasso, les bois de Munch, les admirables suites de Max Klinger, la suite Vollard, les natures mortes de Morandi, les autoportraits de Chuck Close puissent appartenir à un médium suranné. Comme le montrent ces exemples, on doit à l'estampe parmi les plus somptueuses et les plus signifiantes images de l'art occidental. Que les créateurs d'aujourd'hui, que nos jeunes artistes surtout ne se privent pas de cette manière de créer sous prétexte que tout cela appartiendrait au passé. Gageons que dans le futur, parce que les artistes se doivent d'être des gens libres, en s'emparant de ces outils traditionnels, ils créeront des images tout aussi saisissantes qui forceront l'admiration, ce qui n'empêchera pas d'autres techniques, novatrices et inattendues de produire

leurs propres chefs-d'œuvre. Il en est ainsi de l'histoire des arts : elle dessine une arborescence, de nouvelles branches poussent alors que les anciennes continuent à donner des fruits.

Je vous remercie....