

## Laurence Granger : les Périodes

### 1<sup>ère</sup> Période

Affrontement violent avec la couleur : la toile est remplie. On part du plein. *All over*, on retrouve un principe de l'expressionnisme abstrait américain de Pollock ou Motherwell.



### 2<sup>ème</sup> Période

Passage par le noir et blanc, c'est-à-dire par les nuances du gris : la toile s'évide. On passe d'un principe de recouvrement matériel à une série rapports-lumière (rapport à Cézanne, à Matisse). La toile se dé-couvre, se désépaisse et, au travers, des espaces blancs se découpent : le passage par le blanc fait apparaître la surface de la toile et son grain.



### 3<sup>ème</sup> Période : Sémaphores

Le passage par le noir-blanc a libéré la toile, on revient à la couleur. Mais entre-temps le rapport s'est inversé : il n'y a plus une surface de toile recouverte qui ré-apparaît dans les blancs de peinture ; c'est le support peint qui, détaché de son cadre, est replacé dans la toile : le support n'est plus ce qui tient le tableau mais ce par quoi le tableau tient et fait peinture. Cette volonté de libérer la toile de son châssis et de son cadre renoue avec le mouvement des peintres de Support-Surface et retrouve ce désir de l'expressionnisme abstrait de rompre avec les limites de la « peinture de chevalet » en présentant le tableau comme un morceau d'une peinture plus vaste.

Dans cette période des *Sémaphores*, un nouvel usage du papier collé se dégage : celui-ci n'est plus un motif extrait du monde auquel le tableau sert d'affiche (*Tomato Soup* de Wölfli repris par Warhol,... ) mais est toujours déjà un morceau de peinture. Le papier collé ne donne plus cette impression scolaire d'image découpée au ciseau ; il s'impose par la déchirure qui le place en saillie sur la surface de la toile. Si le presque vide de la toile de cette période et l'appui sur une forme peut évoquer les toiles suprématistes de Malevitch, c'est avec la différence que cet élément de déchirure introduit un irrationnel tactile qui fait basculer la toile dans un incommensurable non pas de nature géométrique et optique (comme dans le cas des tableaux de Mondrian, où le carré fuit le bord par la tangente de sa diagonale) mais physique et sensible.



### 4<sup>ème</sup> Période : Moutures

Le redoublement du papier déchiré sur la toile entraîne avec lui un morceau du châssis comme tasseau. Faire sortir la toile du châssis, c'est en finir avec le cadre comme bordure. Ainsi, l'élément qui sert à faire châssis derrière revient en avant : il ne borde plus la « toile » mais réunit par le milieu deux morceaux de contre-plaqué scié. Le cadre n'enferme plus mais, décadré, sert maintenant de moyen de passage et de principe de réunion : le châssis agit comme une colonne vertébrale réunissant deux plaques colorées comme deux poumons, l'un rouge et l'autre bleu.



#### 5<sup>e</sup> Période : *Amers*

Ce mouvement se poursuit dans les *Amers* où un morceau de contre-plaqué brut est accolé à deux autres morceaux de contre-plaqué peint : à la fois le support est en avant et visible (veinules du contre-plaqué beige) et en même temps il soutient le second des morceaux peints.



#### 6<sup>ème</sup> Période : *Tomboles*

Avec la série des *Tomboles* (1996), l'opération sortie-du-cadre prend toute son ampleur : le déchiré du papier devient le déchiqueté du contre-plaqué, d'un support étendu à toute la surface. La limite ne borde plus car elle étend la déchirure au cadre entier. Ce nouveau mode de présentation du support pictural devient dès lors style et signature au même titre que les sutures de Burri et les perforations de Fontana. Le déchiqueté est un procédé qui nous touche en ce qu'il rappelle que le réel n'est pas tracé au cordeau mais fait de multiples discontinuités et accidents.

Ainsi, la matière-support n'est plus substrat passif qui porte indifféremment les qualifications de la forme mais implique en elle-même certaine une idée du réel, porte une puissance propre de vie. Que le bord du tableau soit une brisure, un éclat réalise cette idée de Klee que l'art moderne place le devenir avant l'être : l'absence de bord et de limite répète le mouvement sans repos de l'incessante vie matérielle et de sa puissance fractale. Les titres des séries trouvent la raison de leur connotation marine et côtière puisque Mandelbrot, l'inventeur de la notion de fractale, opposait le fil d'un rasoir bien affûté au profil d'une sauvage côte océane. Au faux hasard statistique des artistes conceptuels s'oppose le hasard sauvage de l'aventure picturale ; l'apparition du nouveau ne résulte pas du tirage au sort entre possibles prédéfinis mais est le processus même par lequel le tableau se fait.



### 7<sup>ème</sup> Période : *Pierres Noires*

Avec les *Pierres Noires*, la peinture de Laurence Granger trouve une première forme d'aboutissement. Car il s'agissait enfin de réaliser *en peinture* ce qui était produit de façon presque sculpturale : ces effets de juxtapositions, de débordements, de saillies trouvés et inventés sur le support-matière, il fallait les réaliser dans la surface-couleur : ce qui était donné dans le procédé de constitution du tableau, il faut le retrouver dans le processus de création de la toile.

Le tasseau des *Moutures* qui met en rapport deux fragments de contre-plaqué peints perd sa consistance matérielle apparente et s'efface dans la ligne immatérielle qui, dans les diptyques et triptyques, à la fois sépare et réunit les pans d'une même œuvre. Dès lors, la voie est libre pour le travail sur la couleur et la production de la ligne. La déchirure externe devient explosion interne de lignes-couleurs. La peinture de Laurence Granger retrouve ainsi la grande tradition de l'expressionnisme pictural. Difficile devant les derniers triptyques des *Pierres Noires* (*Pierres Noires V*) de ne pas « penser », de ne pas ressentir l'impression éprouvée face aux carcasses de Rembrandt et de Soutine, aux crucifixions de Bacon ou aux œuvres de De Kooning : les rouge sombre zébrés de noir se mêlent aux rose parme, des figures muettes et des signes éloquents envahissent la toile.



### 8<sup>ème</sup> Période : *Abstracta*

Enfin, la dernière période à ce jour, la période des *Abstracta*, marque un nouvel aboutissement en forme de rupture, comme l'indique le titre de la série qui ne fait plus partie de la sémantique maritime mais qui revendique l'abstraction. Sous l'unité du terme de la série, de multiples voies divergentes sont ouvertes. La plus notable peut-être par le changement de style qu'elle implique est la nouvelle voie tracée dans les *Abstracta 2002*. Un accomplissement dans la maîtrise de couleur donne à ces toiles comme une sérénité, une grande force qui n'explose plus alentour mais se condense sur place : de l'expressionnisme à la limite du figuratif des dernières *Pierres Noires*, on passe presque à une forme d'impressionnisme abstrait dans le style de Sam Francis ou de Joan Mitchell ; on voit des paysages de forêt en automne, de criques à l'eau sombre tapissées d'algues... et, dans les plus récentes toiles aux fonds sombres, on sent le souffle d'une nuit traversée d'éclairs et la procession d'un noir cosmos bouillonnant de mondes.



Jean-Yves Heurtebise

(2002)