

L'OMBREUR LOUIS. Ecoute l'idée impensable
de la peinture maintenant pensée par la
main-même et de la terre renversée à
même la terre.

L'HOMME D'ABSALON. A la toute fin, c'est
la matière qui vient délivrer la peinture

Valère Novarina, *La Main* (1)

Sémaphores, Moutures, Amers, Tombolos et *Pierres Noires*. Des mots sont apparus entre Laurence Granger et sa peinture, ceux des titres qu'elle donne maintenant par nécessité à chaque période de son travail sériel, comme les repères d'une traversée.

Sémaphore : poste établi sur le littoral communiquant par signaux optiques avec les navires. Amer : objet fixe et visible servant de point de repère sur la côte. Tombolo : cordon littoral constitué par une levée de galets ou de sable reliant une île au continent (2). Trois titres évoquent sa navigation, un rapport à la mer. La topographie du littoral de la Manche, lieu rituel du repli, les signes sur la côte de la baie de Saint Briec, la prégnance du contour, contraignent le corps à corps avec le bois (dans les *Tombolos* notamment) et l'intransigeance de l'intervention. Le cap Fréhel, le cap d'Erquy. Recherche d'une surface à investir, de nouveaux contours et d'un nouveau cadre : anguleux, droit ou déchiqueté.

Pierres Noires, nom d'un phare au large des côtes bretonnes, est un repère supplémentaire à l'horizon, et l'association d'un matériau et d'une couleur contenant toutes les autres par addition. Laurence Granger poursuit son travail de prise en compte du matériau constitutif de la peinture (3), la planche de contreplaqué, lente imprégnation aux influences conscientes et inconscientes sur l'intervention de la couleur, l'accroche du trait. La redécouverte des interactions couleur/bois (teintes) et dessin/bois (veinures) coïncide avec la réalisation de certains travaux de cette série, que l'on pourrait qualifier de « minimalistes ». Toujours ce morceau qui s'échappe ; un ou plusieurs traits l'accompagne et le premier plan apparaît. Puis le second, le bois dissimulé un instant, accompagnant le mouvement de sa présence brute et silencieuse. S'ouvre l'intervalle.

Dans les grands panneaux peints, les panneaux simples d'abord, l'agencement des signes participe aussi à la concrétisation d'un support original. Chaque astreinte lancée par l'artiste comme point de départ, préalablement à l'investigation plastique, amène une problématique spatiale (une *mouture*). Ensuite, modifiant l'espace au fur et à mesure les couleurs s'avancent, éloquentes parce qu'employées à l'état pur, voire par juxtaposition plutôt que par mélange (4). Le pinceau concentre puis tend les lignes et ouvre dans une intimité explosive. La peinture se déploie par attaques successives et par surprise. Tout bouge, fuit, revient, se défait, se refait (5).

La naissance de diptyques survient comme si le morceau des travaux précédents s'était momentanément extrait de sa place première pour s'agrandir et s'accoler à la surface originelle. Un panneau seul s'est séparé en deux, et la déchirure qui était celle du bois dans les séries antérieures est maintenant dans chacun des deux panneaux, entre eux, et à la jointure des deux : c'est-à-dire au *milieu* de ce travail. Quel panneau procède effectivement de l'autre ? Pas de certitude. La confrontation s'offre au regard dans une sorte d'inversion positif/négatif, où les couleurs et le bois remplacent le noir et le blanc photographiques. Le panneau plein est peut-être un premier plan, alors l'œil part à la recherche de l'arrière-plan, plongeant dans ce grouillement gestuel et prenant pour référence la trace isolée sur l'autre panneau. Déjà dans les œuvres sur papier comme les *Sémaphores* voyait-on poindre des éléments enfouis, fragments réutilisés de vieux travaux, sous les dernières couches de peinture. De même, le panneau plein serait le passage au premier plan des dessins et mouvances du bois, l'expression colorée de ses nervures.

Les triptyques s'envisagent d'emblée dans leur ensemble. Avec l'apparition du troisième panneau, le *rythme* s'impose comme élément essentiel, et opère un retour sensible de la peinture à un espace-plan. Ce rythme contrarie dans un premier temps l'immersion dans la matière, et suspend l'œil à la surface du matériau. Le déchiffrement se fait par décomposition : dans une circulation permanente, les panneaux sont successivement perçus comme « panneau-témoin » (6) de cet ensemble, comme une étape d'un processus d'effacement de la figure. Associés par deux, les panneaux retrouvent partiellement l'évidence des diptyques ; ces combinaisons découvrent finalement la multiplicité du triptyque, et l'étrangeté des liens qui unissent ces trois panneaux (7) par ce jeu complexe de convergence-divergence des éléments du dessin, le rapport des couleurs, des tensions et des forces qui creusent la surface.

« A la toute fin, c'est la matière qui vient délivrer la peinture. » (1)

La peinture de Laurence Granger met à jour un va-et-vient ininterrompu entre surface et profondeur, entre la couleur et le trou noir ouvert ici dans la matière.

Ronan Letourneur
mars 1999

(1) Valère Novarina, *La main*, in *Louis Soutter, Si le soleil me revenait*, ed. Adam Biro, 1997

(2) Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française.

(3) rejoignant les recherches de Pierre Buraglio et des peintres du mouvement *Support/Surface*.

(4) comme pour suivre les conseils de Henri Matisse. *Ecrits et propos sur l'art*, ed. Hermann, 1972

(5) l'influence est visible des expressionnistes abstraits américains Willem de Kooning, Joan Mitchell...

(6) Le terme de « panneau-témoin » est employé par Gilles Deleuze dans sa description des triptyques de Francis Bacon et des lois qui les régissent. *Francis Bacon, Logique de la sensation*, ed. La Différence, 1981

(7) Pour Gilles Deleuze, « Les lois (du triptyque) n'ont rien à voir avec une formule consciente à appliquer. Elles font partie de cette logique irrationnelle, ou de cette logique de la sensation qui constitue la peinture », *ibid*