

Le fonctionnement qu'invite à penser la sculpture se nourrit malaisément d'une réflexion sur le signe. Le signe se contient, il ne se soutient pas et aime à se construire sur le vide. Il convient donc, à la surface que la culture occidentale s'est offerte en bornant son miroir dans la construction du tableau. L'espace en revanche n'est vide que de l'aveuglement, et alentour de la sculpture s'étend, illimité hypothétique; mais en lui, rarement, la sculpture n'est tentée de désigner l'infinie expansion. Comme le cadre est l'opérateur de la notion de vide qui permet la construction du signe, l'effet de masse est dans la sculpture le supplément de gravité qui ordonne l'élévation. Cet effet est à coup sûr le produit d'un lyrisme tectonique où les cultures et leurs avant-gardes, transformant l'extension proposée par la sculpture en concrétion lourde, et abandonnant la logique des signes de leurs peintures, ont trouvé leur sacré. La sculpture, on le voit, est dramatisation.

La jeune sculpture et la jeune peinture en dépit des dénis que proposent certaines pratiques d'entre-deux, semblent aujourd'hui renflouer les dérives lyriques, les dramatisations et les constructions pathétiques. A l'encontre, défaire et délier les composantes de la sculpture tels que l'élévation, l'effet de masse et la dérive symbolique vers le sacré sont des procès de neutralisation que Françoise Jourdan-Gassin accomplit guidée autant par le fonctionnement que par le sens de la sculpture. Neutraliser ne signifie pas pour son travail minimaliser, mais plutôt dresser le résidu spectaculaire d'un simulacre – ici l'aileron du requin – dont la contemplation nourrira une énigme posée à la sculpture: la liquidité.

Le travail de Françoise Jourdan-Gassin a, en quatre ans, dans une rapide trajectoire, épuisé les élans d'une fascination pour l'art américain. Repliant la grande leçon formaliste de l'abstraction américaine sur les éléments fondateurs de la peinture européenne – matrice architecturale du cadre de la figuration – elle a produit en quelques gestes d'une étonnante efficacité des diptyques, triptyques et pliage dont l'impertinente réussite a paraphé l'assimilation complète des interrogations contemporaines: le savoir sur la forme de Françoise Jourdan-Gassin s'établit sur une pratique incessante, rapide et conquérante qui fait taire par ses réponses plastiques la construction des problématiques.

Ce travail qui avait donc tout le dynamisme et la fascination qu'ont exercé les «manirismes» se met aujourd'hui au centre de quelques difficultés majeures qui pourraient, en annonçant une œuvre, placer Françoise Jourdan-Gassin au point d'inauguration d'un champ d'expérience: l'élévation de la figuration où la sculpture comme plan et support reçoit la richesse du dessin et du signe. Après avoir entendu le mot «élévation» dans le plain-chant que lui donne dans sa fonction lyrique, le plein sens de la sculpture, retenons dans les œuvres de l'artiste, depuis l'origine de son travail, l'intérêt répété pour la fresque qui, pour elle, est un espace de pratique picturale fondamentale plus que référentielle.

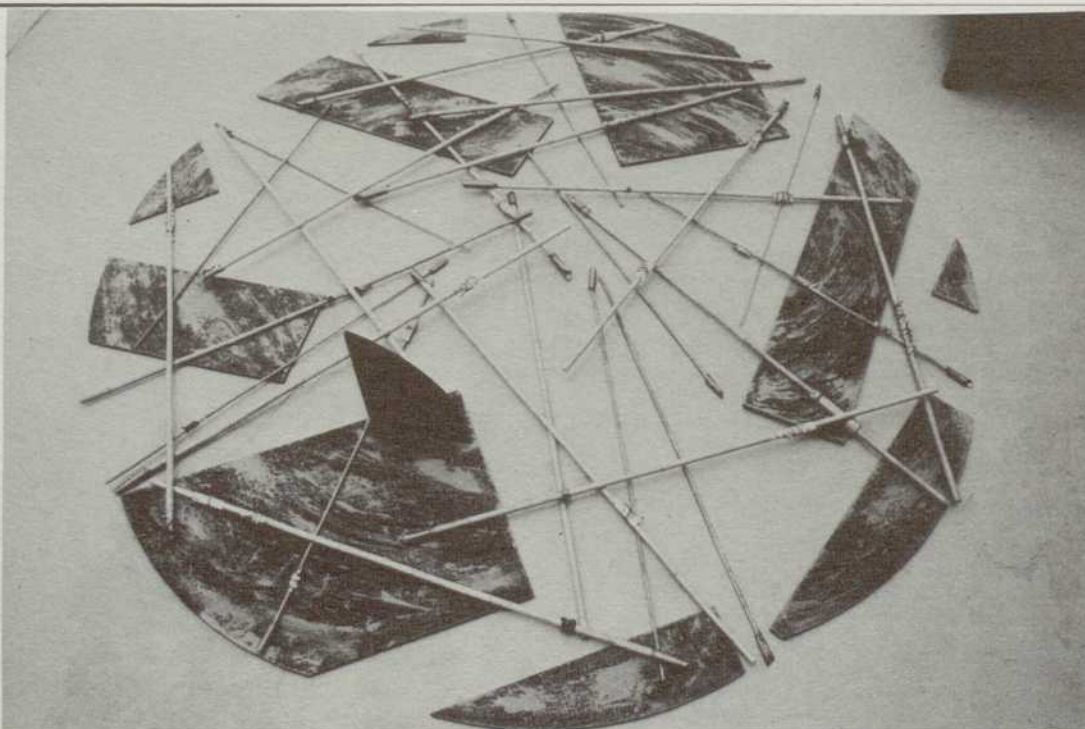
Les pièces récentes dont trois sont présentées à la biennale de Paris associent des dessins didactiques, des dessins intégrés, des pièces au sol circulaires et des élévations, toutes liées par le transport de l'une à l'autre de matériaux, d'un chromatisme, d'une stylistique mais surtout par la construction contradictoire de plans animés de parcellisation. Se conjuguent, au sol et au mur, la simplicité affirmée de la structure – cercle et portions de cercle – et

la complexité de la parcellisation. Dans la limpidité de la forme première s'établit la qualité spectaculaire de l'œuvre, son lien fondamental aux effets de découpe modérés par l'allusion aux équilibres brunelleschiens. Dans la parcellisation qu'opèrent au sol des bris de verres ou le savant désordre de harpons, un premier jeu de figure apparaît, prolongé au mur par la franche élévation dans la forme mère, l'aileron, d'une collection composée de sous-verre ou éclate, sous le prétexte de la naïveté, le bonheur d'une mythologie quotidienne. Au filtre de cette «élévation de la figuration» le bonheur se défera par le regard, en éclat de dérision et en lambeaux d'énigme: Françoise Jourdan-Gassin montre la miniature et réveille l'icône. Ses images sous-verre ne proposent pas comme dans beaucoup d'œuvres de sa génération, une mémoire du quotidien, car, plus que faire apparaître un choix d'objets venus des «riches heures de l'insignifiance», elles désignent surtout un choix de styles qui, dans une jubilation expressive, se placent comme décor dans une structure courbe, puissante, servant de surface d'accueil. Accident majeur de l'exercice des formes puisqu'il apparaît dans le jeu du décor et de la structure dans les tympans du portail roman où il se résout en donnant à cette élévation de la figuration une ordonnance narrative. Dans la proposition de Françoise Jourdan-Gassin les images d'un inventaire sans passé, donnent, comme soutien d'architecture, ce que la construction des images seules fait oublier: les objets accessoires ainsi que la désignation du «style» dans le rappel des mains de maître: Matisse, Picasso, Miro et les plus grands... Ses images, enfin et étonnement, s'aliénant à la plénitude de la forme – l'aileron? le dôme? – détruisent la logique de leur accumulation en détruisant l'idée de série.

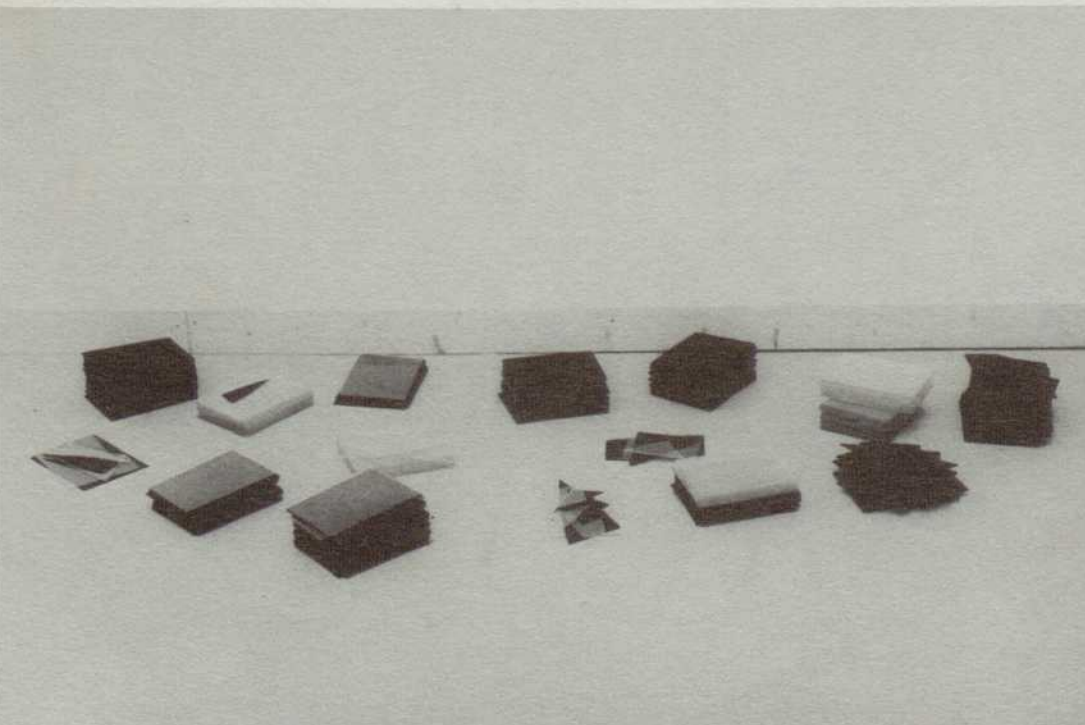
Les œuvres récentes de Françoise Jourdan-Gassin, dans l'enregistrement critique du minimalisme, de l'art pauvre et du nouveau dessin, poursuivent donc, avec des solutions nouvelles, l'exploration du grand problème formel que les ellipses de Duchamp ont invité à oublier. Entre le cadre de la figuration (ou le «frame» contenant un espace non-référentiel, ou encore le «verre» riche de transparence machinique) et le socle d'une élévation de figure ou de masse sculpturale, s'ouvre un lieu de déambulation que Françoise Jourdan-Gassin a choisi d'arpenter en exhumant deux outils, la Forme et le Symbolique. L'intelligence du travail de l'artiste apparaît dans l'exercice de la démonstration spectaculaire de l'appauvrissement et de la permanence dans la modernité même de leur association. Dresser l'aileron comme simulacre dans l'espace plastique c'est y faire entrer l'indignité qui organise nos cultures comme anti-théâtre et anti-corrida. Le Symbolique n'est plus à l'ordre des images de mort rituelle mais suit le mouvant chapardage des faux solitaires, les loups et les requins.

La production contemporaine pour être trop souvent celle de la référence, évite la difficulté essentielle qui consiste à prolonger le développement, la prolifération de la forme. Il est un principe d'infinie division de la question esthétique qui permet paradoxalement une économie du geste plastique, de la pratique des matériaux. Aux antipodes du champ plastique, les formes de l'immobilisme et du silence se développent comme fragile pendant au «tout peindre» de Picasso et, aussi grande qu'apparaissent les réussites minimalistes et les relatives pertinences du nouveau dessin: italien, elles ne s'en situent pas moins dans un lieu qui, elliptiquement, abandonne la question de la forme comme infinie différenciation. De Carl Andre en Sol Lewitt, l'intérêt pour le module immobilise le regard sur un processus visuel d'inclusions, de reports, d'indifférenciations, et le centre sur un chiffre d'annulation de neutralité. De «dessins classiques» en «nouveaux dessins» la

34



Harpons-requins  
1980  
diam. 300 cm



Ailerons  
verre  
et papier de verre  
1980  
collect. privée, Paris

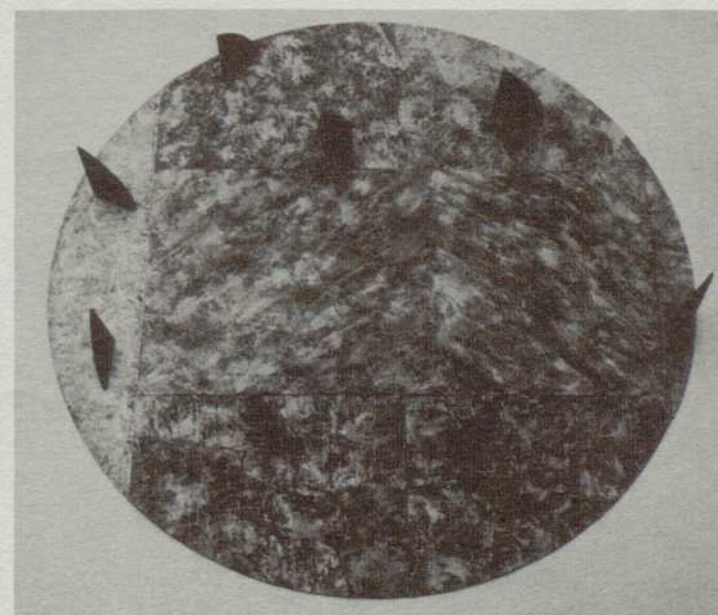
Requins  
1980  
diam. 400 cm

référence sollicitée prend le pas sur l'œuvre présentée et confirme à nos yeux l'appel désespéré que fait une large partie des jeunes plasticiens à la référence culturelle, voire archéologique. Dans la posture en miroir de la «Mimesis» de Guilio Paolini, la mémoire dicte plus qu'elle n'est sollicitée.

Dans ses pièces récentes Françoise Jourdan-Gassin minimalise certains éléments et sollicite elle aussi, une référence massive, mais, renversant les deux pratiques, l'artiste donne aux socles plans l'effet d'une profondeur glauque et met la mémoire en déroute en désignant comme forme privilégiée l'aileron du requin. Fuyant pertinemment l'assistance secourable du répertoire culturel, François Jourdan-Gassin se plaît au risque de cette grande image fantasmagique dont la pauvreté symbolique a fait ses preuves; elle en tire adroitement dans la dynamique plastique de ses œuvres une fulgurante et inépuisée image d'énergie dont l'aileron est la forme signalétique. Le socle, minimalisé par l'effet d'un brossage «à fresque» et par une division en partie où l'unité trop solide et encore trop culturelle du cercle apparaît comme **recomposition**, désigne les deux côtés de sa latéralité: le support d'une élévation, mais aussi la surface d'un plein, d'une possible immersion. Il est plaisant de constater dans cette œuvre qui fait appel à la fascination plus qu'à la culture, que s'installent des éléments de liquidité comme outils de réflexion sur la sculpture.

L'idée malicieuse du squalo est donc, à travers ce travail pleinement devenue Idée plastique en ce qu'elle est apparue de façon plurielle, un leurre: le signe reconnu n'en est que plus arbitraire, le symbole surinvesti se perpétue dans sa pauvreté même, le dessin dans sa stylistique renvoie à la fonction d'enregistrement. Mieux encore, la traduction par Françoise Jourdan-Gassin du socle de la sculpture comme surface d'entre-deux autorise à penser que l'effet de masse a trouvé dans la liquidité un efficace renversement.

Françoise Jourdan-Gassin  
participe à la 11<sup>e</sup> Biennale de Paris.



35