

ETC



L'art du signe orné sur la blessure cachée

Françoise Quardon, *La Surface de réparation*. Passages - Centre d'Art Contemporain, Troyes. 20 septembre - 7 novembre 2003

Isabelle Hersant

Numéro 65, mars-avril-mai 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35104ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Hersant, I. (2004). Compte rendu de [L'art du signe orné sur la blessure cachée / Françoise Quardon, *La Surface de réparation*. Passages - Centre d'Art Contemporain, Troyes. 20 septembre - 7 novembre 2003]. *ETC*, (65), 65-67.

Troyes

L'ART DU SIGNE ORNÉ SUR LA BLESSURE CACHÉE

Françoise Quardon, *La Surface de réparation*, Passages - Centre d'Art Contemporain, Troyes. 20 septembre - 7 novembre 2003

d l'amour comme thème étrangement absent de l'art contemporain, il y a certes l'occurrence du contre-exemple. Soit l'amour comme sujet prégnant de l'œuvre et tel que Gonzalez-Torrès l'aura contenu par la forme allégorique de deux pendules affichant côte à côte la même heure. Silence du temps arrêté par l'amour rencontré, mais qui résonne de la mort à venir en tant que limite fixée dans cette ultime déclaration.

En sorte qu'à la séparation donnant l'autre nom de l'amour comme union indéfectible ne répond guère le cristal brisé de l'amour comme violence de la déchirure. Car sous l'apparat d'une préciosité de la forme désignant le contenu qui s'expose à être détruit, ainsi pourrait se définir l'œuvre de Françoise Quardon, plasticienne née en 1961 et vivant à Paris. Artiste dont un important travail était exposé, à l'automne 2003, au Centre d'art contemporain Passages de Troyes, ville située à 150 kilomètres de la capitale française, tandis que celui de Pougues-les-Eaux l'accueillera en résidence au printemps 2004. Une œuvre dont les support et format sont le dispositif d'installation. Soit le lieu d'un éclatement de l'objet valant pour celui du sujet. D'où l'ensemble hétérogène qui le constitue. À la sculpture comme médium prévalent recourant lui-même tant à la céramique qu'aux pampilles, s'intègrent autoportrait vidéo et portraits photographiques. Des mots (de l'obsécinité) à la peau (tatouée), tous éléments d'un fil entrecroisant les langages de l'amour à leurs signes.

La surface de réparation

De Françoise Quardon ou la concentration du détail dans le vide de l'espace, c'est dire le lieu des apparences trompeuses où conduit le titre seul avant l'œuvre même. Mise en abyme de l'espace comme volume par la surface qui vient l'aplatir d'un nom ; et c'est la fracture pour nature d'une rencontre entre le mot et sa signification qui se voit désignée. *Mon père n'est pas mon père* est le titre d'une des pièces constituant le dispositif total, intitulé donc par cette zone du terrain de foot où le joueur peut réparer la faute du but manqué.

Ou la faute du père manquant, dans *La surface de réparation*. Soit l'ensemble d'éléments qui articulent les trois salles d'exposition en itinéraire par lequel s'éprouve l'univers du conte de fées. Là où un petit lit d'enfant recouvert de dents d'abord prises pour des perles pointe le vide. Puis le silence de ce vide face au monumental double portrait intitulé *La vie en*



rose qui le domine. Anciens clichés noir et blanc de sa mère que l'artiste, interprétant en quelque sorte le ça-a-été de Barthes, a rephotographiés tandis que leur surface dégoulinait du rose d'un sirop dont elle les éclaboussait. Car la surface : lieu même de la profondeur où les choses se transforment. Et de l'enregistrement au développement de l'épreuve ensuite tirée en grand format sur papier miroir : non pas d'informes tâches gluantes, c'est un envol de pétales de roses qui semble avoir été disséminé sur celui des deux portraits où la mère apparaît dans une forme d'absence, donnant ainsi à son émouvante lassitude l'aura d'un amour reconnaissant. Tandis que sur le second à demi recouvert d'une pellicule rose sépia, c'est un effet de vitrage qu'a produit la flaque devenue écran d'où se découpe en clair-obscur l'image

de la même en provocante jeune femme des années 60 fumant dans la rue.

Soit l'une de l'homme qui cherche la femme, et puis-que là se trame l'imaginaire du conte de fées. Au centre de la seconde salle, Quardon a disposé à terre quatre chiens de faïence tels ceux ornant les buffets de cuisine du bas de l'échelle sociale. Pièces de terre cuite qu'elle a réalisées avec ce souci du détail qui la caractérise ; en sorte que chacun de ces énormes chiens-bibelots ait un collier autour du cou. D'où l'on découvre qu'il s'agit de chiennes, les plaques de leurs noms portant les mots de leurs quatre figures potentielles : *mère, fille, sœur, pute*. Car une et unique, la femme, mais collée à la peau d'une féminité assortie, elle-même érigée en objet du désir qui toujours brille avant de déchoir. Ainsi de cette autre céramique reproduisant l'élément de la table bourgeoise précisément appelé « serviteur muet ». Constitué donc de cinq plats maintenus les uns au-dessus des autres par cinq petits bustes dorés de servantes en corset faisant axe central, celui qui trône en objet de culte sur une table quasi-autel surprend le visiteur par sa rare préciosité. Et s'approchant avec précaution de la fragile porcelaine, plus encore par le motif bordant chaque plat. Car la phrase à l'or fin pour décor de l'un à l'autre fait tourner en spirale une demande de sodomie extraite du scandaleux livre de Virginie Despentes, *Baise-moi*. À l'embarras des invités, Madame pourra donc se rappeler la chose par son nom. Serviteur muet de l'insulte et de l'obscénité sans guillemets, ce qu'il donne à lire, il ne le donne pas à entendre. Reste alors à la servante son lieu d'inscription pour un langage de la blessure dans la peau du féminin. Sous le petit lit d'enfant face au double portrait de la mère, un ensemble de napperons à dentelle de papier blanc est assemblé en tapis. Sur chacun d'eux, imprimé en belles italiques à majuscules : *Estime de soi*.

Point de croix

Écart réduit de l'oripeau à la peau, ainsi se résumerait alors l'œuvre de Quardon. Autrement dit « la peau et ses extensions », termes par lesquels elle-même détermine l'endroit de son travail, maniant pour ce faire l'aiguille de la broderie au même titre que celle du tatouage. Des bras aux épaules, sa propre peau ornée de volutes indélébiles est en effet lieu désigné d'un *work in progress* rendu lieu incarné de la *réparation*.

Mais « surface de soi », peut-on dire, que Quardon dérobe à son exposition, révélant très furtivement à l'image vidéo exposée dans la troisième salle ce qui, par extension inversée, s'entend comme ouvrage de couture : la peau en vêtement à parachever avant d'en habiller sa nudité. D'où le nouage de sens advenant sans crier gare tandis que depuis la mémoire comme surface d'exposition, remonte l'image de *La Dentelière* tirant l'aiguille dans un éloignement au monde saisi par le silence du temps suspendu. Tênu mais

tendu, et contre toute attente sans aucun doute, un fil se tisse autour de l'absence du sujet dans la tâche à accomplir. Délicatesse du vermeerien sentiment d'abandon, tandis qu'une mélancolie violente serait le rôdeur de Quardon. Mais dans la déchirure à recoudre vers une certaine identité de la solitude, ils se répondent, ces deux regards où vient se croiser le double thème du manque – ce qui manque à l'amour ou l'amour comme ce qui vient à manquer. Double thème de l'amour comme une histoire qui renvoie toujours à la solitude. Et de l'amour comme travail que toujours et encore, la femme présente à travers l'ornement derrière lequel elle cache son être à l'égal de la couseuse peinte au XVII^e siècle, corps disparaissant derrière un amas de coussins dont l'ourlet effiloché place l'idée du temps et de l'attente au premier plan.

En sorte qu'à se séparer là, ils n'en gardent pas moins la marque d'une rencontre. Regards tournés vers l'intérieur qui n'en sont pas moins signe d'une pensée de la surface faisant de l'œuvre en tant qu'apparence l'exact endroit du sens. Puisqu'aux antipodes cette fois du grand art, telle est précisément la pensée fondatrice de la démarche de Quardon. À savoir que loin de renier ce qu'elle doit à l'art populaire, elle en restitue au contraire toute la portée contenue dans sa description hors définition. Ou dans sa valeur d'apparence pour valeur de sens : art populaire, art qui se déploie en surface puisqu'il ignore la profondeur. Ainsi donc des vrais tatouages de l'artiste aux faux qui ornent *Les entrailles de Vénus*. C'est-à-dire les seins de la déesse par qui l'amour advient en résultat de l'équation beauté égale féminité, et que Quardon a moulés en une série de bustes reproduisant la « belle sculpture ». Hormis donc les rajouts peints sous le vernis de leur cuisson, et qui exhibent là un *Don't gamble with love* qu'ailleurs maintient caché la « peau de la réparation ». Excès de l'ornement donc, lui-même indice du mauvais goût (de l'amour), c'est dire à la fois l'art populaire ou art du signe qui accumule ses codes. Mais également l'échange dialectique entre plein et trop plein autour duquel s'organise le « dispositif surface » comme pensée du lieu où l'espace majeur du vide est en même temps celui d'un émiettement de l'ornement.

Ou de sa dispersion ; ainsi de cette simple frise à hauteur de plafond et motif de rose que l'on aura tout aussi bien pu ne pas voir. Soit un motif qu'on verrait bien, en revanche, encodant l'idée d'une épine dans le pied, tandis que ce qu'il insiste à faire saillir, l'ornement en jeu dans *la surface de réparation*, est une blessure invisible dont il désigne le trou en déroband ce qui indiquerait son endroit. Voir alors les rubans et verroteries, brillances de bijoux présentifiant le corps absent d'une salle, l'autre de la *surface*, rendu omniprésent par ses objets.



Françoise Quardon, *La surface de réparation*, 2003. Vidéogramme.

Lire le rose dans le texte

Soit un corps venant toutefois à passer en lisière du dispositif lorsqu'il arrive à l'image vidéo. C'est-à-dire dans la troisième salle pour dernier lieu du conte de fées. Là où l'ornement va jusqu'à s'inscrire dans l'écart qui se réduit dangereusement entre blessure symbolique et blessure réelle. Bien loin du petit lit d'enfant mais tout près de la castration, précisant sa menace, c'est un bouquet de haches aux manches maquillés de paillettes qui pend cette fois, tel un lustre aux lames tranchantes, au-dessus d'un grand lit vide.

Lit d'amour surmonté par le trophée d'une tête de femme portant bois de cerf et pampilles dorées, c'est dire qu'il y a déploiement de l'ornement pour figure majeure d'un art dont il est à la fois la forme et le contenu. Ornement en insigne de la femme venant comme tel par l'excès, mais figure ici ré-interprétée par ledit ornement comme mode mineur d'une exposition du sens envahissant par nature tout support piqué au jeu. De la création bien entendu, mais de la séduction aussi. De l'une à l'autre pièces, le jeu d'une séduction qui vient déplier ses artifices dans une égale désillusion. Capitonné de tissu à motif pornographique, le lit, aussi rose que la moquette où se répète le mot *enfant* inachevé pour l'enfant abandonné qu'il convoque. Et renvoyant à son autoportrait vidéo, les lames de haches que Quardon a placées non loin du moniteur faisant image de chevet à ce lit d'amour dans une chambre déserte. Car sous l'œil de la caméra fixant les épines de rose plantées comme des griffes au bout de ses doigts, nous la

voyons alors en train de couper des fleurs – à la hache justement.

Apparitions clandestines de la peau tatouée qui se dérobe et non s'expose, voici le champ qui s'ouvre d'un monde où elle avance seule, l'artiste en séductrice habillée pour une soirée mais solitaire marchant en plein jour dans un jardin de roses. Corps qui s'éloigne au fond de l'image et sujet vêtu d'une flamboyante robe rouge à bretelles. Autrement dit, sujet de la féminité que l'amour pousse à bout de l'en séparer. La séparer de l'homme, c'est-à-dire de l'amour, et par conséquent de la séparer d'elle-même. D'où la robe-ornement d'une reconnaissance de la femme qu'elle habille ici de la peau du féminin. Ou ce qui manque à l'amour pour en arrêter le tueur. Autre nom de l'amour en souffrance qui se dépeint l'arme à la main ; soit les griffes-épines au bout des doigts. Aussi, tandis que passe le jeu brillant de la robe qui outrepassa la peau informée, les mots défilant au bas de l'image vidéo, *reversibilité de la peau, arrogance de rien*, se montrent à peine lisibles.

Mi-Mercure mi-Œdipe, Quardon a en effet inscrit sur de longues et légères banderoles roses qu'elle s'est attachées aux pieds les mots portant sa marche. Comme le souvenir dont Proust a fixé pour nous la mémoire – souvenir évanoui de l'objet même qui l'a fait naître, au regardeur de les reconnaître, ces mots insaisissables. Noms de blessures qui s'abandonnent dans tous les sens du mot.

ISABELLE HERSANT