

ETC



Prélude, N° 5, Opium, Égoïste, Tabou...

Ni d'Ève ni d'Adam, conception de Joanna Kotkowska,
réalisation de Christophe Flambard, Galerie Optica, Montréal.
Du 17 février au 19 mars 1994

Jean Tourangeau

Numéro 27, août–novembre 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35667ac>

[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

Tourangeau, J. (1994). Compte rendu de [Prélude, N° 5, Opium, Égoïste, Tabou... / *Ni d'Ève ni d'Adam*, conception de Joanna Kotkowska, réalisation de Christophe Flambard, Galerie Optica, Montréal. Du 17 février au 19 mars 1994]. *ETC*, (27), 16–18.

MONTREAL

PRÉLUDE, N° 5, OPIUM, ÉGOÏSTE, TABOU...

Ni d'Eve ni d'Adam, conception de Joanna Kotkowska, réalisation de Christophe Flambard,
Galerie Optica, Montréal. Du 17 février au 19 mars 1994

Constituée de deux colonnes de trois moniteurs vidéo juxtaposés chacun à la verticale et séparés par un vide de composition d'une profondeur correspondant au double d'un format d'un moniteur vidéo, la présentation de la plus récente vidéo-sculpture de Joanna Kotkowska se rapproche « dangereusement » des spectateurs placés *debout devant*, en comparaison avec ses installations précédentes. C'est de ce danger que nous aimerions traiter.

En effet, la masse et le volume miment une échelle plus humaine que s'il s'agissait d'un dispositif installatif ou télévisuel d'envergure, aspect physique renforcé par la hauteur et la largeur qui calquent les proportions du regardeur moyen. D'autant plus que nous ne pouvons faire le tour de l'objet, sa frontalité nous amenant à y faire face. C'est sur ce face à face que s'ouvrent les écrans lumineux et qu'apparaissent en même temps les deux premières figures humaines : une femme blanche et un homme noir.

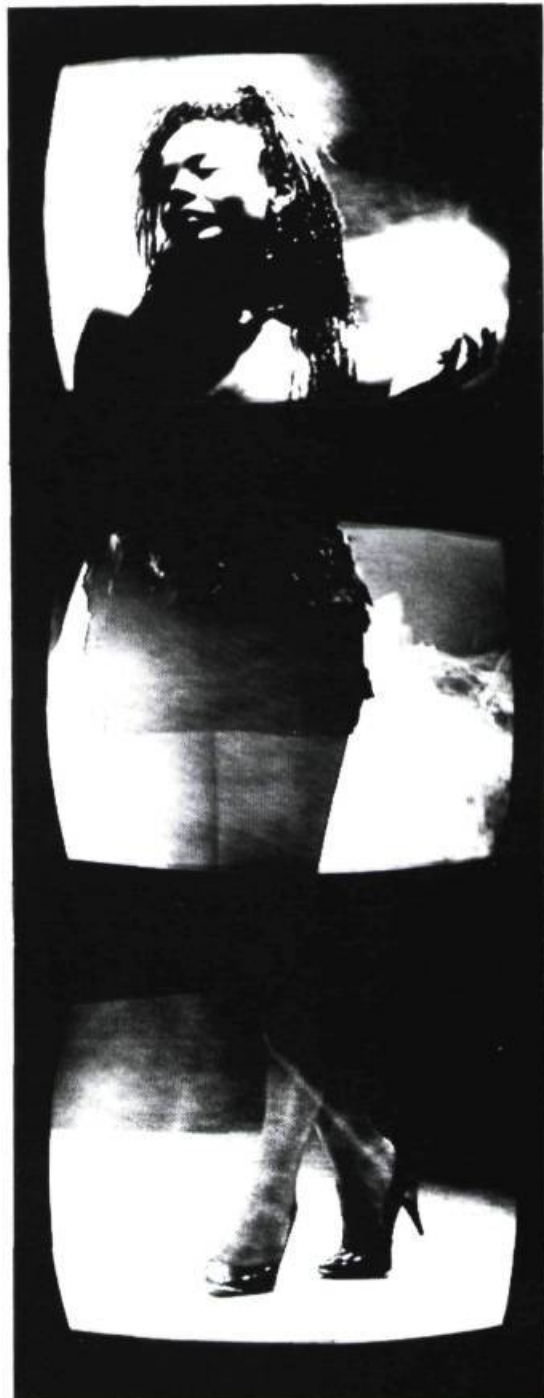
L'équidistance entre forme et image formule dès lors la projection mimétique - qui ira en s'accroissant - sur laquelle s'articulent les premières émissions du message : *PRÉLUDE, N° 5, OPIUM, ÉGOÏSTE, TABOU...* Voilà le moment choisi par l'auteure pour renverser la proposition car, sur ces figures cloisonnées à la manière d'un vitrail dirait-on, s'inscrivent sur l'écran des mots. Ces mots évoquent bien entendu des noms de parfums qui - on le constatera plus nettement pendant la danse du second couple - récitent la suite chronologique de leur mise en marché. Cette récréation historique est de fait induite par les spectateurs car ce sont les éléments formés du décor, de l'éclairage, des costumes, d'effets stroboscopiques, de la musique, qui illustrent la décennie représentée par chacun des couples. Quand les deux modèles du premier couple tiennent à la main des bouteilles stylisées d'un parfum connu - *BEL AMI* pour elle - et bougent sur un rythme évoquant les années 70, visuellement affirmées par le style de leurs vêtements, ils reproduisent une époque. En cela, ils n'évacuent pas la distance, au contraire, ils manifestent l'écart et le seuil qui les séparent des spectateurs, puisque la médiatisation n'est que le seuil en avant-plan d'une rhétorique du genre dont l'écart se diffuse ou se consumera par l'objet à transcender.

Pendant cette danse tout en arabesques, se profile un troisième personnage, d'abord en surimpression, qui interrompt l'action et dont la position statique par la suite n'impliquera pas d'interaction directe, même lorsque les

deux acteurs se rapprocheront plus tard dans leur espace antérieurement réservé à chacun. Après la rencontre imprévue des deux actants, voilà qu'un autre couple les remplacera. Un couple plus dénudé, dont les gestes plus saccadés s'ajustent à un tempo techno pop postgroovy et qui sera de même interrompu par l'arrivée intempestive du troisième personnage. Si les deux couples manipulent la continuité figurale et temporelle et déterminent une linéarité narrative par analogie, qu'en est-il du troisième personnage ? En effet, après que les sujets individuels se soient mis en image comme couple, sa synchronie est mise en scène par une persistance plus longue au plan des séquences, accentuée par une régularité de plus en plus rapide dans ses entrecoups. Comme pour marquer par cet espace des modèles hors du tableau - une interprétation moins stylistique que la simple codification de sa présence. Il s'installe par son insistance, ce dont l'incrustation technique ici est le symptôme, comme s'il symbolisait derrière le germe, dirons-nous, qui en résulte.

C'est cette immobilité relative dans la mouvance qui transforme notre première appréhension en laissant de côté le *representamen* au profit de ce qui semble justement échapper à notre perception. Autrement dit, les couples spécifient le profil psycho-social, les *personae*, tandis qu'en égard à son apparition, le personnage plus sombre simulerait. Parce que sa gestuelle fantomatique est plus théâtrale, voire calquée sur le mode de l'opéra tel *Don Giovanni* de Mozart, il incarnerait une existence moins médiatique, dont l'aspect distinct reproduirait le mode de l'image stable plutôt que de participer à son tour au flux temporel incessant. Ce à quoi le spectateur ne peut que référer, le tarot nous ayant habitués par exemple à un tel personnage médiateur : la mort. Ce que encore une fois, les accessoires se chargent de dire expressément : le bas de la cape est rempli à satiété d'un trop-plein, d'un trop de signes, que la quantité non-nécessaire de condoms signifie par son surplus de sens.

Les corps en mouvement sont en cela la trace d'une charge plus forte que ce qu'ils peuvent nous faire ressentir par mimétisme ou projection. Les gestes s'associent en effet à un rituel de séduction aujourd'hui contraint au refoulement des pulsions, dont la danse exprimait autrefois la lascivité au profit maintenant de son objet proprement dit. C'est le second moment choisi par Joanna Kotkowska pour arrimer les mots, si je puis dire, au vide télévisuel puisque sur un fond noir s'écrivent non plus des énoncés atmosphériques dorénavant assimilés par les regardeurs, mais bien des maximes qui revêtent un second rôle, celui



Joanna Kotkowska, *Ni d'Eve ni d'Adam (Partie II, les années 90)*, 1994. Vidéo-sculpture, 6 moniteurs.

de transpercer l'écran par la lumière vive de leurs caractères. Parce qu'elles défilent, puis se faufilent un bref instant entre les cloisons de chaque moniteur pour réapparaître ensuite, elles sont difficiles à lire, à être un corps tant elles sont coupées, divisibles par le rythme. On aura compris que la musique s'était alors éteinte pour faire place à une conversation téléphonique érotique.

Sur cet éros final, lu comme fatal, les corps représentés soulignent alors qu'ils flirtent avec l'objet d'où ils

scintillent. D'une part, nous nous retrouvons dans une fresque par leur unité et une mosaïque par leur couleur où ceux-ci sont subsumés au cadre plastique d'où ils proviennent, soit la facture typique de Adam et Eve. D'autre part, la luminosité, la froideur de l'image, la centralité des acteurs dans l'écran, la beauté des danseurs, la thématique corporelle, le gros plan, le format même en relation avec le cadrage quasi photographique, imitent la teinte et la composition de l'art commercial. *Ni d'Adam ni d'Eve* se

sert donc de l'image choc qui crée l'événement et le répète jusqu'à ce que l'identification au message se soit effectuée par le destinataire. En ce sens, le véhicule n'est plus le message, la facture histoire de l'art couplée aux courants musicaux pop ayant remodelisé la distanciation temporelle.

Sur le plan du sujet, parce que l'amour est rendu au moyen de modèles qui s'attribuent un rôle d'objet consommable - en 1970 et en 1990 indifféremment - et est véhiculé selon les paramètres adoptés par le mode publicitaire, la notion de « l'après-coup » se voit réanimée. Cette structuration est apparue au début de ce qu'on appelle la vie moderne - le jumelage art et industrie - au moment où le Zeitgeist se rompt face au dilemme du fragmentaire et de l'aléatoire qui devient alors un fait de conscience. Plus le corps en tant que tel - et non en tant que dépôt d'un savoir - se multiplie, moins il devient unique; et dans le cas qui nous occupe, moins l'individu est réel, plus les parfums doivent en nommer les travestissements. Ce qui établit la différence d'avec le geste de référer sans substrat, ce qui déleste la langue de sa fonction d'embrasseur au profit d'une illusion amenée par l'écran sculptural qui n'est le signe que du sien propre. Les maximes remplacent alors l'absence d'images, soit le vide. Partant de là, dans *Ni d'Eve ni d'Adam* il est vraiment traité, le dispositif conceptuel se reflétant dans sa mise en abîme.

En ce sens, on nous projette une description vivante du méta-texte. D'une part, le concept et les composantes proviennent d'un scénario, d'un texte, mis en images et en son et dont l'apparition du SIDA et de ses effets sur la sexualité vécue retrace le thème ou l'illustration. D'autre part, par présence interposée plus que réelle, la conversation téléphonique remplace le manque vécu par les spectateurs face à ces quatre modèles. Ces modèles ne sont pas anatomiques, ils ne servent qu'à réitérer le référent social, leur corps étant tributaire à la fois d'une mode et du mode transmissible qu'est le reflet de canons narcissiques. De cette perspective, ce manque et ce vide exaltés par l'image recourent une idée de la beauté qui nous fait revenir à la catharsis. Par voie de conséquence, cette différence entre arts plastiques et art commercial est pointée, leurs intentions comportant des visées autres... Et ainsi le mot NARCISSE n'est pas qu'un parfum, il se rapproche « dangereusement » des revers qu'il emprunte et qui sont ici traités avec brio dans la plus récente vidéo-sculpture de Joanna Kotkowska.