

Images fantasmatiques

Bien dans sa peau de Johannes Zits, Pierre-François Ouellette
art contemporain, 372, rue Sainte-Catherine Ouest, Local 216,
Montréal, du 23 février au 30 mars 2002

Jean-Claude Rochefort

Numéro 187, novembre–décembre 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17113ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rochefort, J.-C. (2002). Images fantasmatiques / *Bien dans sa peau* de Johannes Zits, Pierre-François Ouellette art contemporain, 372, rue Sainte-Catherine Ouest, Local 216, Montréal, du 23 février au 30 mars 2002. *Spirale*, (187), 43–44.

IMAGES FANTASMATIQUES

BIEN DANS SA PEAU de Johannes Zits

Pierre-François Ouellette art contemporain, 372, rue Sainte-Catherine Ouest, Local 216, Montréal, du 23 février au 30 mars 2002.

DES IMAGES visuelles, il y en a une telle profusion à notre époque qu'elles finissent par nous rendre indifférent à ce qu'elles représentent. Leur pullulement ne semble connaître aucune limite et le type d'espace qu'elles peuvent occuper n'a de cesse de nous surprendre. Étant partout et en nombre exponentiel, ces images visuelles — à distinguer des images linguistiques — affectent et réduisent substantiellement notre faculté de nous en constituer mentalement. À ce déficit d'images mentales constitutives d'un imaginaire personnel et collectif fertile correspond aujourd'hui une capacité phénoménale de stockage de l'information visuelle. En clair, pendant que la mémoire vive de nos ordinateurs se remplit, nos têtes se vident (Roger-Pol Droit, 1992).

S'il est une catégorie d'images qui s'oublie aussitôt vue, c'est bien celle produite par le monde de la publicité. La surface lisse et glacée de ces images fait rebondir le regard. Le regard ne s'y arrête point. Il ne fait que passer pour mieux se rendre à la suivante, jamais rassasié, toujours en quête de nouvelles satisfactions, bref, le regard se fait inassouissable, comme dans la libido bachelardienne. Les images publicitaires ont une double propriété : elles sont à la fois esthétiques et fonctionnelles. Si la première tend naturellement vers une certaine forme d'idéalisation prévisible du monde, la seconde se réduit toujours à une seule et unique chose : vendre un produit. Les créatifs, comme ils s'appellent pompeusement, déploient (ou gaspillent) des trésors d'imagination pour accrocher le regard par l'intermédiaire de la belle image bien construite et patiemment léchée afin qu'il s'attarde pendant les quelques fractions de secondes supplémentaires qui le feront infléchir et flancher. Mais à ce petit jeu, qui relève davantage d'un art de la ruse que d'une véritable mécanique créatrice, l'image reste essentiellement asservie à des fins consuméristes : alimenter l'illusion qu'en acquérant davantage de biens on se rapproche graduellement d'un idyllique état de bonheur. *Grosso modo*, voilà esquissé le contexte qui sert de support réel et de toile de fond idéologique à l'œuvre de l'artiste torontois Johannes Zits.

Il y a un principe que les vendeurs de camelote ont bien compris et mis en pratique depuis belle lurette, c'est celui de la persistance et de la ténacité du désir face à l'objet manquant. C'est ce principe même qui fonde la stratégie publicitaire et c'est également celui-ci que Johannes Zits met à profit dans son œuvre, redoublant ainsi, comme deux miroirs réfléchissant mis face à face,

les dimensions fantasmatiques de l'image. Dans ces images, qui transpirent de prime abord le déjà-vu, et c'est voulu ainsi, Johannes Zits opère un habile transfert d'objet. D'un objet utilitaire quelconque rendu désirable par les stratégies sémiotiques développées par les concepteurs de publicité (terme honni par Deleuze), il passe, subitement et subtilement, de l'élection d'un objet de désir courant et presque banal à la projection et à l'inscription d'un objet de désir « ardent » : une fellation (?) se déroulant juste à côté d'une chaise Le Corbusier photographiée dans un studio tout ce qu'il y a de plus classique.

Indétermination de l'image

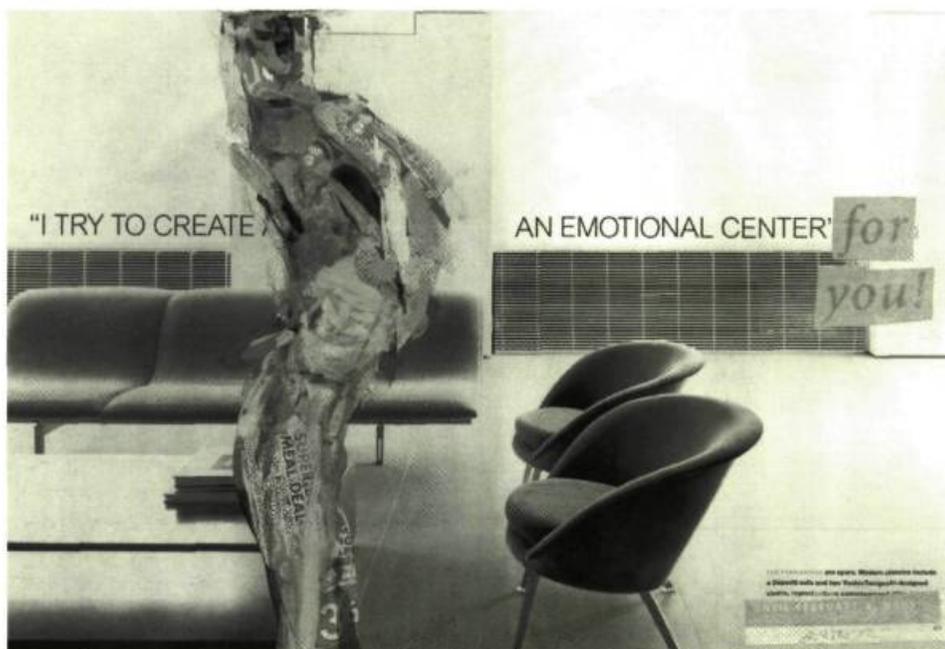
Par définition, un objet de désir se doit nécessairement d'être manquant, hors de portée, ou à tout le moins insaisissable. Car la structure de

l'image du fantôme, comme celle du rêve, d'ailleurs, « s'enracine[nt] dans un désir qui ne trouve pas de réalisation dans le réel et qui cherche une voie d'accomplissement dans l'imaginaire » (Laurent Lavaud, 1999). La profonde et persistante indétermination des images de Zits joue ce rôle d'un accomplissement en attente de réalisation qui ne se réalisera jamais complètement, une opération dont le parachèvement est sans cesse reconduit par l'imagination — et non pas par l'image —, seule instance fondatrice de l'imaginaire. Une opération dont une bonne part de la jouissance qu'elle procure — permettons-nous d'insister sur ce point — vient de son improbable, voire même de son impossible assouvissement. Et de fait, dans les collages de Zits, lorsque l'on cherche à identifier exactement ce qui se passe dans ces gestes à teneur érotique faiblement



Corbusier chaise longue de Johannes Zits, 2002.

Paul Litherland



An Emotional Center de Johannes Zits, 2002

DR

explicites, gestes commis par des personnes aux identités floues et qui se tiennent à bonne distance de nous, on se prend à laisser intervenir ses propres fantaisies, à combler, d'une certaine manière, l'ouverture qui nous est faite par l'état d'ébauche dans lequel l'image ajoutée serait restée. L'indétermination de ces images provoque donc une brèche et c'est dans celle-ci que viennent se loger nos propres fantasmes, comme placés en porte-à-faux entre les images coutumières du monde publicitaire et celles fomentatrices de zones troubles et ombragées de la sexualité que l'artiste propulse en avant plan. Le collage ainsi obtenu scelle une dynamique triade : l'« imaginaire primaire » que l'on suppose soumis aux seules règles du plaisir tel que les interventions graphiques de Zits l'illustrent; le fond symbolique archi-codé provenant du langage publicitaire et enfin, la machine à fantasmes propres à chaque spectateur qui s'emballe.

Insertion/friction

Techniquement parlant, le fonctionnement de ces images n'a rien de très singulier. Elles empruntent à des techniques éprouvées historiquement; on pense immédiatement aux tableaux d'Arcimboldo quand on se rend compte de l'agglutination des petits détails et

des parties qui forment le tout de la figure, ou encore, plus près de nous, aux collages et anamorphoses de Thomas Corriveau des années quatre-vingt. Mais la comparaison ne vaut qu'au plan factuel. Et d'ailleurs, l'économie de moyens déployés nous indique clairement que l'artiste n'aspire guère à atteindre une certaine virtuosité dans l'art de représenter dans le menu détail ses petits fantasmes. Ce qui semble capter toute son attention, c'est la recherche de la bonne amplitude — ou la juste réserve — de la scène projetée en fonction de l'image trouvée, c'est-à-dire le décor qui sert en quelque sorte de substrat à sa foisonnante imagination. Une image en particulier illustre bien toute la (dé)mesure de sa manière de procéder. Dans *Modern Copies*, on voit se profiler à l'horizon quelques dossiers de chaises au design qui rappelle les années soixante. Juste au-dessus d'un muret lambrissé, une phrase s'adresse à nous en des termes bien intentionnés et se décline comme suit : « *I try to create an emotional center for you.* » En avant plan, une figure à peine esquissée se présente comme les restes d'un buste en fin de course, et sa position dans la fenêtré de l'image semble vaguement inspirée par le *Nu descendant l'escalier* de Duchamp. Ce personnage est représenté en un mouvement habilement arrêté et fait penser à la cénesthésie du

sur-place qui caractérisait la figure du *jet-man* de Roland Barthes dans *Mythologies*. Quelques morceaux de papiers collés et un nombre tout aussi limité de signes graphiques ont suffi pour obtenir cette fugitive silhouette qui fait parfaitement corps avec l'image. Il y a dans cette œuvre, comme dans la plupart des autres œuvres de l'exposition, un jeu d'insertion / friction entre le fade objet de désir trouvé vantant un art de vivre modèle et l'intense objet de désir ajouté et rehaussé par l'artiste. L'un et l'autre sont complémentaires tout en se repoussant. Par ailleurs, en agglutinant d'infimes parties d'images et de tout petits détails iconographiques pour définir ses personnages, l'artiste parvient ainsi à leur confectionner un justaucorps personnalisé et cet habit, qui dévoile plus qu'il ne vêt, change au gré des circonstances et du contexte représentés.

Le sujet « imageant »

Comme nous l'avons soulevé préalablement, l'indétermination des figures et de leurs actions semble être le principal signe distinctif de ce travail. On a bien une petite idée des activités auxquelles ces personnes se livrent lorsque l'on entrevoit pareilles poses. Néanmoins, en s'arrêtant en chemin, ou plutôt, en ne précisant pas les actes en question — bref, en empruntant le trajet opposé de la pornographie, qui ne montre jamais assez de trop près —, Johannes Zits laisse une place, une bonne place même, au sujet « imageant » et lui permet de (re)construire son imaginaire. Dans son ouvrage important intitulé *La philosophie des images*, Jean-Jacques Wunenburger se réfère à l'anthropologue Gilbert Durand pour démontrer que « *L'étude de l'imagination d'un sujet nécessite par conséquent que l'on convoque le "trajet anthropologique" des images. Ainsi, la formation des images s'enracine dans trois systèmes réflexologiques qui dessinent l'infrastructure de la syntaxe des images : les réflexes posturaux qui régissent la station verticale, les réflexes digestifs qui activent les fonctions d'ingestion et d'expulsion des corps participant au métabolisme, et les postures sexuelles, qui sont déterminées par une rythmique corporelle, constituent ainsi des directions originaires de montage des images [...]* ». En ébauchant à larges traits une nomenclature des postures sexuelles possibles dont les archétypes varient évidemment en fonction des cultures et des orientations sexuelles, Zits déclenche le réflexe quasi instantané qui consiste à reconstituer spontanément ce qui peut bien se tramer derrière ces grands signes diffus. Il nous invite ni plus ni moins à poursuivre mentalement son travail de formation des images en définissant plus avant leurs actions, et cela en fonction de notre mémoire intime du vocabulaire particulier qui entre dans l'élaboration du langage de l'amour physique.

JEAN-CLAUDE ROCHFORT