Document généré le 12 oct. 2024 01:50

ETC

Le cirque de l'art et des êtres

Pierre Ayot, *Ayot et son Museum Circus*, Musée du Québec, Québec. Du 6 juin au 17 octobre 1993

Marie Carani

Numéro 24, novembre 1993, février 1994

URI : https://id.erudit.org/iderudit/36126ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Carani, M. (1993). Le cirque de l'art et des êtres / Pierre Ayot, *Ayot et son Museum Circus*, Musée du Québec, Québec. Du 6 juin au 17 octobre 1993. *ETC*, (24), 15–21.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1993

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

AYOT... AYOT...

LE CIRQUE DE L'ART ET DES ÊTRES

Pierre Ayot, *Ayot et son Museum Circus*, Musée du Québec, Québec. Du 6 juin au 17 octobre 1993

PHOTO : PIERRE AYOT

Pierre Ayot, *Esméralda, la louve cartomancienne*, 1993. Techniques mixtes sur bois; 390 x 153 x 91 cm.

Sous le signe de l'éléphant Jumbo du célèbre *Barnum and Bailey's Traveling Circus*, cirque américain qui fit la gloire et la fortune de son excentrique copropriétaire P. T. Barnum, Pierre Ayot a exposé cet été son propre cirque muséologique ambulant (son *Museum Circus*) dans le pavillon Baillargé du Musée du Québec.

Concept et procédure

Pour l'occasion, dans un dépliant d'accompagnement réalisé par les services d'éducation et d'animation culturelle du Musée, l'artiste invite les spectateurs à observer, à être séduits par ses surprenants objets sculptés, à jongler avec nos perceptions et nos passions d'observateurs. Il nous engage à nous interroger sur les éléments composites d'un dictionnaire visuel fait d'images d'objets véritables construits en colonnes et qui sont rapportés à certains grands thèmes ou aspects constitutifs de la culture occidentale tant savante que plus quotidienne, plus populaire, plus kitsch, que nous partageons tous.

Y sont prises en charge des catégories non exclusives comme les arts *majeurs* historiquement de l'architecture et de la sculpture, la littérature (poétique et sur l'art), le(s) jeu(x) d'enfants, la vie quotidienne et bien sûr le cirque comme tel, dans l'optique d'un assemblage en stèles-stations dérisoires puisant leur sens, leur signification sémiotique dans l'accumulation imagière même d'objets insolites divers. De prime abord, l'artiste repère et photographie ses sujets de réflexion. Puis, les images sélection-

PHOTO : PIERRE AYOT

Pierre Ayot, *Poltrona, la chaise musicale*, 1992-1993.
Techniques mixtes sur bois; 510 x 156 x 156 cm.

nées de ces objets sont toujours métamorphosées, trafiquées au niveau de leur échelle constitutive par processus d'agrandissement ou de réduction en vue de toucher dans l'espace du lieu d'exposition à des dimensions extraordinaires, disproportionnées, hors du commun, gravitant dans l'infiniment grand ou petit. La théâtralité s'installe ainsi subrepticement, l'esprit illusionniste du cirque s'anime, transcendant les contraintes, les doutes, les certitudes établies, les vérités visuelles. Tout est déjà là en développement.

Par la suite, jouant directement cette carte germinale de la vraisemblance iconique, donc de la *vérisimilitude* photographique de l'image reproduite, *via* un procédé d'impression sérigraphique qui permet d'impressionnants et étonnants passages de couleurs, Ayot imprime ces (fausses) images sur le papier ou le contreplaqué qui lui servira sculpturalement de support-surface. Ensuite, ces images fallacieuses, simulacrées, sont collées sur des formes volumétriques en trois dimensions qui, de même, miment toutes avec beaucoup d'exactitude, de tous les côtés à la fois, le profil particulier des objets choisis, représentés. Finalement, en dernière instance, Ayot élabore et construit les colonnes monumentales de son *Museum Circus* en manipulant et en assemblant imaginativement ces divers éléments imagiers prélevés dans l'univers artistique ou dans le monde vécu. Le résultat : un bricolage inventif, un *modèle réduit* (au sens de Lévi-Strauss) qui est ici agrandi spectaculairement, projeté, dressé dans l'espace-temps au gré d'une fantaisie conceptuelle, manipulatrice.

En ce sens, rappelant au plan de leur structure de représentation le monument public pré-moderne composé triplement d'un piédestal, d'un fût et d'un sommet couronné qu'on retrouve encore sur les squares ou les places publiques de nos villes européennes et américaines, et sautant de ce fait par-dessus toute la sculpture moderniste contemporaine analysée idéologiquement par la critique Rosalind Krauss qui s'est employée au premier chef à démont(r)er et à pervertir ce type proprement allégorique de construction, les colonnes particulièrement hybrides d'Ayot rejoignent d'entrée de jeu la fonction mythique, totémique, voire mythologique, des mâts des sociétés tribales composés et bricolés par la superposition de totems. L'archéologie du savoir et l'anthropologie s'y côtoient donc en vrac comme niveaux épars de redéfinition, de recomposition.

Comme conséquence immédiate : un *musée imaginaire* profane, provo- cateur, autant souriant que sérieux à propos de notre culture, et plus spécifiquement à propos de la tribu ou du milieu artistique. Un tel musée n'est donc pas celui envisagé naguère sous la modernité par l'écrivain français André Malraux en termes de références imagières savantes rassemblées photographiquement. Il suggère plutôt, pour Ayot, une voie plus ludique, plus postmoderne, essentiellement simulacrée, et émerge tant comme concept que comme procédure pour problématiser dans l'ici-maintenant les acquis passés et présents, ainsi que pour questionner l'avenir prochain de l'art, des êtres, voire de la nature et de la culture.

Le cirque comme déclencheur des passions

L'événement est l'aboutissement d'un travail parodique, ironique, sur le monde de l'art entreprit par Ayot il y a environ 8 ans, au milieu des années 80, dans la foulée lointaine du Pop Art, son ancien métier, et aussi dans le contexte de l'atelier Graff, avec la réalisation d'oeuvres comme *Mikel Dufrenne* (1983), *Certes l'art est jeu...* (1984), *Héraklès* (1986) ou *De l'impressionisme à l'illusion* (1986), puis poursuivi depuis lors en réfléchissant sur et aux alentours de l'idée du monument spectaculaire, amusant ou déroutant dans plusieurs lieux-cibles.

Tour à tour, au Québec et ailleurs, les Lise Lamarche, Rose-Marie Arbour, Gilles Daigneault, Marc LeBot ou Jocelyne Lepage, pour ne nommer qu'eux, ont documenté dans des ouvrages ou dans des articles récents les intentions comme les apriorismes de ces explorations insolites, incongrues, étranges, impénitentes d'Ayot qui semblent se situer à mi-chemin entre le Pop Art, le conceptuel, la sculpture-objet, l'environnement et l'installation, mais sans jamais être vraiment tout à fait l'une ou l'autre de ces démarches. C'est dire l'intérêt continu qu'a suscité ces dernières années l'étrangeté même du propos à la limite des genres.

Mouvance des codes. L'intertexte, l'interdisciplinaire, l'intermédia y sont à l'honneur, dans un pêle-mêle significatif à partir duquel l'artiste se refuse critiquement à choisir et rejette à la fois le sens unique comme la mise à l'ordre définitive. Car la réflexion d'Ayot n'entre pas facilement dans les compartimentations arbi-

traires qui sont souvent employées par simple commodité discursive ou analytique tant en critique d'art, en esthétique qu'en histoire de l'art contemporain, au détriment du surplus de sens, de la signification en plus qui ne cadre pas. Et c'est justement là l'un des propos déclencheurs, embrayeurs, de l'artiste, en ce qu'Ayot entend de prime abord engager le rire, le comique, l'imaginaire, la provocation, l'ironie, certes, mais encore les habitudes, les conventions apprises, les soubassements, les silences complices ou tus d'une situation.

En visant d'emblée nos principales références de spécialistes et/ou d'amateurs d'art, comme les conditions d'expression ou d'exercice de la réception de l'objet artistique dans le milieu artistique comme socio-culturel local, Ayot s'évertue à désacraliser, à désorienter, à dénoncer des complicités intenables, à (nous) piéger par le vertige, par le double entendre, par le sous-entendu, par l'absurde. La complexité évidente d'une triple réalité de création, de diffusion et de communication de l'art devient l'espace carnavalesque d'un moment une affaire fantasmatique, une irruption pulsionnelle déroutante, libératrice, qui mime les crédo du cirque pour en dire beaucoup plus qu'il n'y paraît au premier regard amusé.

PHOTO : JEAN-GUY KÉROUAC

Vue partielle de l'exposition *Pierre Ayot et son Museum Circus*, 1993.

Mouvance des êtres. Translittéralité. En fin de compte, le cirque de l'art qui est le sien et qu'il veut nous délivrer, nous communiquer, nous faire partager par le sourire moqueur, devient aussi le cirque de l'humanité tout entière, c'est-à-dire un zoo humain, quand on sait, comme l'a démontré depuis longtemps le sémioticien de la culture Paul Bouissac dans ses nombreux travaux sur l'appareil scénographique du cirque, que chaque signifiant ou signifié de ce cirque est en même temps sous ses multiples masques de carnaval un signe-transit, une parodie transformationnelle qui pointe, qui enrégimente et qui assaille de toutes parts à la fois les joies, les travers et les faiblesses confuses de l'être.

L'animal de cirque qu'il soit éléphant, panda, louve, tigre, bouledogue ou lion qu'on dévisage, qu'on accable, qu'on accuse, qu'on défie, ainsi que le clown travesti, transsexuel, qui nous fait rire dans tous ses apparats comiques en jouant de et sur tous les registres de la joie béhate au malheur, ne sont en fait que des transferts identitaires des plus révélateurs d'un nous-mêmes, d'un nous-autres. Ils sont nos *alter ego* au même titre que le sont à leur manière les images trafiquées et significativement chargées d'Ayot. L'artiste titre justement ses colonnes d'images en attachant à chacune des noms comme des activités humaines autant remarquables, élégantes, inspirantes que carrément ordinaires : ELMUT et JUMBO, les frères éléphants ordinateurs; ESMÉRALDA, la louve cartomancienne; LINDBERGH, le lion aviateur; FERDINAND, le panda facteur; PAQUERETTE, l'éléphant tricycliste; XAVIER, le bouledogue chef-d'orchestre; ERNESTINA, la louve magicienne; ONÉSIME, le tigre dessinateur.

La contradiction amusée et le contre-sens amusant y trouvent également leur compte à travers ce réseau entrelacé de manipulations illusionnistes. POLTRONA, la chaise musicale, ainsi que GARDE-À-VOUS, le poteau boudeur, complètent la mise en scène fallacieuse orchestrée par Ayot en introduisant *dans l'arène* deux comportements très loquaces par rapport aux idées que ces voisinages insolites peuvent susciter dans nos esprits toujours trop cartésiens et *logicistes* de regardeurs-spectateurs.

La mise irrespectueuse en images et en scène

La valeur symbolique et morale d'un tel acte ne peut être écartée au seul profit de la dérision comique sans conséquences. Autant le Pop américain pouvait souvent nous laisser perplexe quant à sa relation ambiguë d'emprise ou de distanciation socio-contextuelle réelle vis-à-vis la société d'abondance et sa consommation de masse - comme nous l'a rappelé encore l'an dernier l'exposition rétrospective tenue au Musée des beaux-arts de Montréal - de même, autant le Pop québécois demeurait au tournant des années 1970 dans une certaine mouvance identitaire par rap-

port à la sempiternelle question *nationalitaire* et nationaliste locale - dimension particulière qui a malheureusement été cavalièrement écartée au MBAM - autant bien au contraire le récent *Museum Circus* de Pierre Ayot me semble porté résolument par une mise en cause impitoyable et irréductible du processus artistique.

Car la charge carnavalesque qui s'y révèle, qui s'y dévoile avec force, permet la montée baktinienne des forces critiques et revendicatrices anti-institutionnelles dans une volonté de faire réfléchir, de faire bouger les choses. En ce sens, s'esclaffer devant une reconstruction malicieuse de l'état des choses du monde de l'art est ici, pour l'artiste comme pour les spectateurs que nous sommes, une ouverture spectaculaire sur l'autrement dit qui se mute, qui se métamorphose en une avancée fictionnelle, *théâtrale* (au sens qu'en a donné initialement le critique américain Michael Fried pour dénoncer ce qui s'éloignait du formalisme auto-référentiel greenbergien, le proto-Pop et l'art Pop britannique ou nord-américain notamment). D'ailleurs la citation remarquée par l'artiste de certains éléments imagiers de son ancien univers Pop, tel le manche de moppe de Madame Blancheville, éléments qu'il intègre avec soin dans ses assemblages, appuie et accentue encore davantage cette impression de *fabricated fiction*, de fiction fabriquée.

Utilisant fort avantageusement l'architecture très particulière de l'ancienne prison des Plaines d'Abraham, Ayot a d'abord érigé une première stèle-station dérisoire dans l'atrium du pavillon Baillargé, c'est-à-dire dans cet espace architectural privilégié qui est créé par la tourelle d'accès que forme l'unique escalier de ce pavillon. Pouvant ainsi être vue également par tous les visiteurs d'en bas, de côté, puis d'en haut, au fil de leur montée de l'escalier, cette colonne annonce au premier chef tel un panneau-réclame publicitaire tant l'itinéraire singulier que le jeu prestigitateur et manipulateur de l'artiste. À tous égards, l'illusionnisme d'une telle représentation ne laisse personne indifférent. La participation active du public est revendiquée, requise, voire même enrégimentée, si ce n'est quasiment forcée, imposée. Les réactions sont d'ailleurs instantanées, intenses et concernent d'emblée tous les (nos) sens : à l'évidence, celui de la vision, mais aussi le toucher, le postural, l'auditif, l'olfactif. C'est ainsi que l'artiste *jongle* avec nos perceptions, que la séduction recherchée par Ayot s'enclenche comme parcours de reconnaissance et de découverte de nos affects, de nos pulsions. Une sémiotique des passions

Photo : Jean-Guy Kérouac

Vue partielle de l'exposition *Pierre Ayot et son Museum Circus*, 1993.

émerge dans l'acte même de provocation insubordonnée.

Là, combinant en un assemblage instable et d'apparence assez précaire dont on peut faire physiquement et visuellement tout le tour des livres repères sur l'art, l'esthétique ou l'histoire de l'art passée et contemporaine, des boîtes de conserve de nourriture (pour artistes ?) et des indices architecturaux, éléments forts disparates que domine en couronne la figure légendaire de Jumbo, cette première station du *Museum Circus* nous introduit monumentalement dans un univers rempli de signes significatifs de dérision et de rebus concernant les figures olympiennes de (l'histoire de) l'art. À cet égard, ces signes repérés sont alors des traces comme des pistes à suivre, à interroger, à travailler; ils sont des messages à décoder. L'entrée en matière proposée par l'artiste est donc saisissante, sans détours, sans échappatoires possibles. Sur le mode parodique, le principe installatif domine tout l'espace-temps physique et imaginaire à la fois, structurant, ordonnant, régnant, signifiant.

Puis, pour accéder à la salle du 2e étage où sont présentées les 11 autres stèles-colonnes de l'exposition, le spectateur doit emprunter et traverser un petit corridor que ponctuaient, il n'y a pas si longtemps encore, une quinzaine de cachots pour prisonniers de droit commun, lesquels ont été récupérés,transformés,trafiqués scénographiquement par Ayot. Ceux-ci sont décorés pour l'occasion en de somptueuses cages à lions, dont on entend justement les rugissements évocateurs dès notre approche du corridor et qui sont, chacun, identifiés métaphoriquement par un nom d'humain masculin ou féminin. Cet impertinent passage de frontière conduit ensuite de ce zoo à la découverte d'un *three-ring circus*. Modèle-simulacre. Le zoo suggère un environnement-cirque, où différentes stèles sculpturales aussi amusantes et dérisoires les unes que les autres sont littéralement mises en piste sous les feux de la rampe, au gré d'une lumière modulée ainsi que d'une musique rythmée de circonstance, tout en étant enlacées étroitement par les cordages tendus à travers l'espace-temps du lieu et les escaliers de scène des trapézistes aériens.

Chacune de ces *tours de Babel* simulacrée est une (re)construction qui semble toujours chez Ayot faussement incohérente dans son articulation intrinsèque. Le principe du jeu d'enfants et celui de la survie quotidienne s'y rencontrent dans l'idée basique même du cirque de l'existence, et côtoient d'une façon suggestive la littéra-

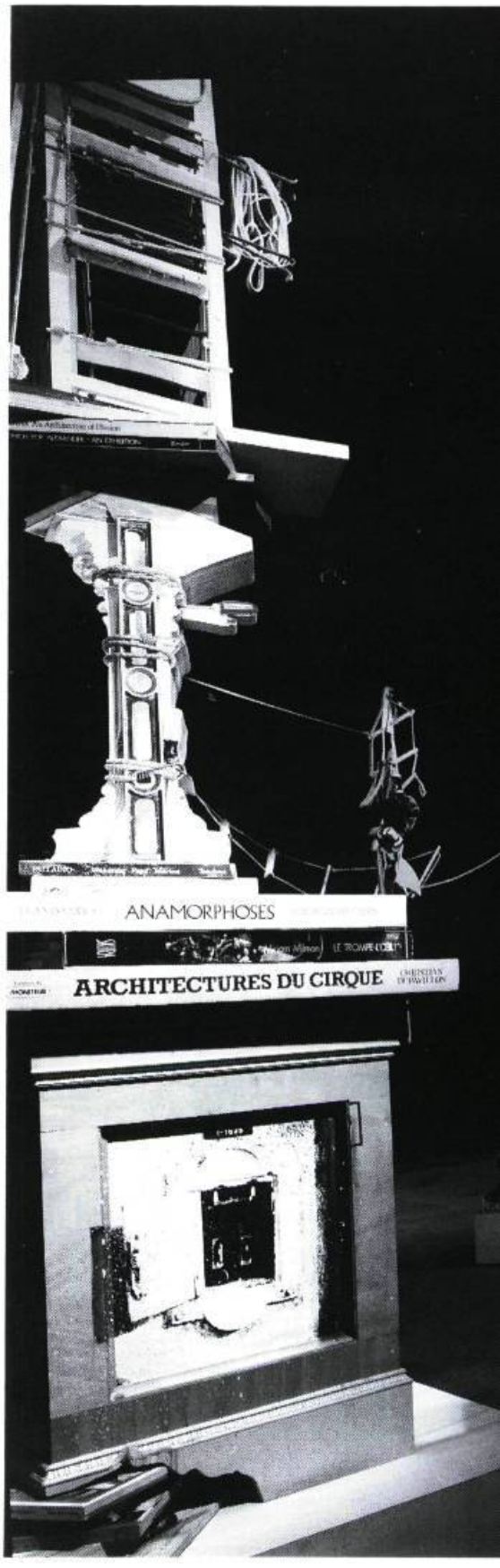
ture et les arts majeurs (architecture/sculpture) de l'ancienne hiérarchie des genres. De nouveau, au gré de ces voisinages hybrides, le détournement/retournement de sens triomphe pour notre amusement souriant, mais aussi pour notre enseignement sérieux.

À ce sujet, tous les codes prémodernes, modernes et postmodernes de l'art sont pris à partie avec force et beaucoup de plaisir par Ayot de son point de vue d'artiste créateur et concepteur, depuis les théories représentationnelles de la perspective renaissante d'Alberti et Brunelleschi jusqu'à la sémiologie visuelle de Fernande Saint-Martin qui fait sa juste place à une typologie des perspectives visuelles, en passant par l'esthétique comme l'histoire des figurations et des défigurations de Gombrich, de Baltrusaïtis, d'Otrange Mastai, de Mikel Dufrenne, etc., ainsi que par l'histoire de l'art contemporain québécois (le *Borduas* de François-Marc Gagnon, le *Pellan* de Germain Lefebvre), sans oublier les précieuses aventures de Tintin (et Milou), *Le Zèbre* d'Alexandre Jardin ou les sacro-saints principes du simulacre de Jean Baudrillard. Il s'agit de pervertir toutes ces propositions savantes par le jeu (d'enfants), par le quotidien (populaire de la consommation), par le cirque (métaphorisant), de les démont(r)er passionnément pour ce qu'elles sont d'entrée de jeu : tant des approximations, des impressions, des commentaires, des paraphrases allégoriques, que des analyses, des reconstructions, des interprétations ou des re/lectures au second niveau qui n'ont peut-être *in fine* absolument rien à voir avec la production artistique comme telle.

Ainsi, ces fondements interprétatifs qui sont issus de l'évolution historique des genres artistiques mêmes ou de la littérature sur l'art, sont constamment interreliés dans le dictionnaire visuel d'Ayot par des boîtes de saumon ou de thon, par des cannes de viande pour chiens Dr. Ballard, par une « canisse » de tabac McDonald, si ce n'est par un énorme pot de « beurre de peanut » crémeux de marque Kraft. Plus encore, ils sont ponctués métaphoriquement au plan de leur mise en colonne par des formes architecturales et des architectures en trompe-l'oeil, ainsi que par des éléments héroïques de l'histoire de l'architecture passée. Conséquemment, ils sont toujours présentés stratégiquement dans le *Museum Circus* dans une position architectonique des plus précaires et incertaines qui en dit *déjà* très long sur l'importance que peut (veut) bien leur accorder l'artiste.

Somme toute

Né du Pop, à l'écoute par la suite des préoccupations postmodernes inter-médiatiques, Ayot s'emploie aujourd'hui à travailler de manière illusionniste autour et



sur l'idée de monument parodique en faisant appel activement, à travers la *manipulation* insolite, aux réactions *manipulées* des spectateurs. L'objectif premier : sur le thème embrayeur de la culture (savante *vs* de masse), générer la construction par chaque visiteur d'une colonne imaginaire à partir d'une sélection inédite d'éléments du dictionnaire

Vue partielle de l'exposition *Pierre Ayot et son Museum Circus*, 1993.

visuel compilé et exposé dérisoirement par l'artiste.

Dans ce contexte, les colonnes du *Museum Circus* vues au Musée du Québec, en imposant leur théâtralité séculaire remontant à l'Antiquité, fonctionnent d'emblée comme simulacre de l'histoire et de la culture humaine, et racontent philosophiquement pour le plaisir de chacun et pour une nième fois en arts contemporains ou actuels les limites humaines, mais en même temps les grandes capacités inventives de l'être (mis) au monde.

MARIE CARANI