

ETC



Genève

Les trois dimensions réelles de mêmes objets, Pierre Ayot,
Galerie Nanik de Rougemont, Genève, mars 1991

Antonio Del Guercio

Number 17, Winter 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35869ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Del Guercio, A. (1992). Review of [Genève / *Les trois dimensions réelles de mêmes objets*, Pierre Ayot, Galerie Nanik de Rougemont, Genève, mars 1991]. *ETC*, (17), 56–57.

GENÈVE

Les trois dimensions réelles de mêmes objets
Pierre Ayot, Galerie Nanik de Rougemont, Genève, mars 1991

Dans son texte pour le catalogue de l'exposition parisienne de Pierre Ayot en 1985, René Payant avait évoqué ce « ronron visuel environnant » dont l'artiste québécois a fait, entre autres, sa cible. Ce « ronron », il est de nouveau l'objet du tir destructeur d'Ayot, bien visible dans les œuvres récentes qu'il a présentées à Genève en mars dernier.

Des œuvres qui nous montrent un artiste toujours en marche, encore inlassablement « in fieri », et sans cesse disposé à mettre en jeu les ressources de sa maturité pour innover, pour rendre sa recherche plus subtile et plus intense. Les objets, les choses qu'il « appelle » (éléments et motifs architecturaux, miroirs, sculptures, livres en pile dont les dos racontent des lectures vagabondes, roues de bicyclettes, miroirs, etc.) et qu'il transforme en images, en reproductions photographiques, vont multipliant à l'infini leurs rencontres hasardeuses, leurs hilares assemblées-assemblages. Au totem des communautés tribales, qui offre sa garantie de l'ordre cosmique et humain, Ayot oppose un totem urbain dont les objets-images – qu'ils s'unissent à la verticale ou à l'horizontale – certifient la présence d'un certain désordre, d'un état dont l'équilibre est ardu et périlleux.

Tout se passe comme si, à l'inverse des Anciens dont la pensée était, dirai-je, en forme de Ville Éternelle (Rome étant, de l'éternité de toutes les villes et communautés, l'assurance symbolique), la pensée d'Ayot était en forme d'échafaudage. L'œuvre d'Ayot nous fait percevoir, au niveau d'une émotion ironique et d'un lyrisme sarcastique, à quel point nous, les Modernes, échafaudons (en matière comme en esprit) au lieu de bâtir.

René Payant avait bien raison, Ayot n'est pas un artiste pop. Des ancêtres, il en a plutôt du côté de Dada et de certains surréalistes, comme le révèle la fusion qu'il opère (elle aussi, hasardeuse et hilare) de modalités dont nous pensons d'habitude qu'elles s'excluent réciproquement – l'émotion et l'ironie, le sarcasme et le lyrisme.

Et il y a encore une donnée significative qu'il faut évoquer, car elle a un rôle essentiel que ces œuvres récentes me paraissent souligner très particulièrement. Il s'agit de la contradiction formelle, dont Ayot joue avec un contrôle total, entre la réduction de ses objets aux deux dimensions de la photo, et le report de cette

réduction sur une structure plastique qui, quelle que soit sa minceur, ne peut qu'évoquer les trois dimensions réelles de ces mêmes objets : un renvoi à des perceptions rétiniennes et tactiles, une évocation qui intervient fortement dans notre relation globale avec l'œuvre.

Par la complexité cachée, à première vue, derrière une « maestria » élégante et agile, qui se dégage de son travail, Pierre Ayot nous suggère aussi que Walter Benjamin n'avait quand même pas raison d'affirmer, dans son fameux essai sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique*, que l'*aura* était morte. Presque cinquante années d'histoire de l'Art contemporain ont démenti cette prophétie de celui qui, de toute façon (ne serait-ce que pour ses réflexions sur Baudelaire et sur Paris « capitale du XIX^e siècle »), reste un des rarissimes vagabonds géniaux de ce siècle. Or, le démenti que Pierre Ayot inflige à cette idée benjaminienne est d'autant plus significatif qu'il est donné au cœur même du problème de l'*aura* : la reproduction technique justement, la photographie, qu'Ayot réussit à faire jouer dans une structure formelle on ne peut plus « auratique », car elle est celle qui évoque l'ensorcelée et envoûtante puissance du totem. Un très spécial totem qui, comme je l'ai dit, se présente comme une sculpture « échafaudée », comme le symbole-limite de la gratuité de notre savoir (tout)faire, tout défaire, tout refaire, etc.

Il n'est d'œuvre d'art que constituée en message inattendu, en information imprévisible, en signal sous-trait aux fonctions pratiques de la Cité. Cet inattendu et cet imprévisible nous parviennent par autant de chemins qu'il y a eu et qu'il y a d'artistes, c'est-à-dire d'individualités singulières (qui n'appartiennent pas à telle ou telle autre tendance, école, car ce sont plutôt ces dernières qui appartiennent aux artistes).

Le chemin de Pierre Ayot, tel que l'exposition genevoise le confirme et le précise, me paraît être plutôt que celui, classique (De Chirico), du dépaysement, celui du jeu des réductions et des renvois entre les deux et les trois dimensions de l'espace où il « échafaudé » traces, symboles et images de la mémoire culturelle et de la brocante ; et où celui qui regarde s'enrichit de la valeur d'un doute, d'une intuition, d'un rapprochement bizarre et significatif, d'un sourire, d'un plaisir critique, à l'instant même où son attente « normale » est déçue.

La vue trompée laisse la place à la vision.

ANTONIO DEL GUERCIO



Pierre Ayot, *Duchamp du Lion*, 1991. Techniques mixtes ; 130 cm x 33 cm.