

ETC



Échafaudages critiques

Pierre Ayot, *Oeuvres choisies 1965-1993*, Galerie Graff,
Montréal. Du 23 mai au 30 juin 1993

Sylvie Janelle

Number 24, November 1993, February 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36127ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Janelle, S. (1993). Échafaudages critiques / Pierre Ayot, *Oeuvres choisies 1965-1993*, Galerie Graff, Montréal. Du 23 mai au 30 juin 1993. *ETC*, (24), 22–25.

AYOT... AYOT...

ÉCHAFAUDAGES CRITIQUES

Pierre Ayot, *Œuvres choisies 1965-1993*, Galerie Graff, Montréal. Du 23 mai au 30 juin 1993

La Galerie Graff nous proposait un retour fragmenté chronologiquement, un parcours historicisé dans la production de Pierre Ayot répartie sur près de trente ans. Les *Œuvres choisies 1965-1993* étaient disposées dans les salles en trois temps, trois décades, bien marquées par les particularités de chaque moment, chaque passage déterminant de la production de l'artiste.¹ Dans notre déplacement, d'une salle à l'autre, passant de l'originalité d'une conceptualisation aux préoccupations esthétiques de toute une génération d'artistes, nous pouvions faire une histoire revisitée de l'art contemporain au Québec. De plus, cette exposition, présentée conjointement à celles du Musée du Québec, de la Galerie Madeleine Lacerte à Québec et de la Librairie Champigny à Montréal, permettait d'effectuer des recoupements et des associations, d'établir visuellement la continuité et la pertinence de la démarche de Pierre Ayot à travers trente ans de réflexions critiques et d'expérimentations interactives.²

Le cadre

Les œuvres des années 60 amorcent les opérations critiques sur la notion de frontière, la réflexion sur les préceptes idéologiques et limitatifs de l'art qui sera le fondement conceptuel de toute la production d'Ayot jusqu'à aujourd'hui. On observe alors une large place accordée à l'expérimentation où les étapes exploratoires deviennent le centre d'intérêt de la production. De la lithographie, Ayot passera à la sérigraphie (à partir d'objets qu'il photographie) qui lui permet d'axer son travail sur une exploration plus expéditive. Comme plusieurs artistes qui l'entourent, sans toutefois être associé à un groupe précis, Ayot cherche à sortir l'art de son apathie en tentant d'élargir ses possibles définitions et ses spécificités virtuelles.

Autour des années 60³, plusieurs artistes québécois désirant se démarquer de la gravure traditionnelle et de ses influences européennes, vont s'alimenter auprès de l'art américain. En outre, le retour à la figuration et l'utilisation d'images médiatisées répudie l'abstraction et son emprise instituée dans le champ artistique. Les opérations de collage, de découpage, de pliage et l'insertion d'objets en trois dimensions ouvrent l'estampe à d'autres propriétés sans la restreindre aux spécificités de ses techniques. Quelques années plus tard, Ayot confrontera dans une même œuvre, la gravure à d'autres médiums, par regroupements multidisciplinaires. Malgré un certain débordement vers la tridimensionnalité, les gravures conservent leur trait spécifique de planéité. Les images demeurent encadrées et respectent encore le rectangle traditionnel (de l'estampe et

de la peinture). Les objets représentés schématiquement sont aplatis sur un fond blanc et surgissent d'un non-lieu sans profondeur. La simultanéité de plusieurs temps dans l'image réduit l'espace à la bidimensionnalité et la présence de mots ou de fragments de textes amplifie cet effet.

La sélection d'objets banals, issus du quotidien, expose la question des limites de l'art et du réel, de la distance flottante entre l'objet d'art et l'objet utilitaire et des différences équivoques de leur type de consommation. De la même manière que Duchamp et ses ready-mades, Ayot déplace l'objet hors de son contexte habituel et le transpose en un lieu autre. Ce geste à portée critique nous amène à voir l'objet sous une dimension inédite tout en laissant visibles les tensions qu'il génère. En choisissant des objets familiers⁴, Ayot nous prend rapidement au piège de l'apparente simplicité et accessibilité de l'œuvre qui camoufle la complexité d'un dispositif simulant la représentation mimétique. L'objet n'a pas à être précieux ni esthétiquement appréciable pour devenir sujet de représentation. Il n'est pas investi symboliquement mais choisi pour ses qualités plastiques et sa neutralité. Par exemple, un certain nombre de « kleenex » devient prétexte à la mise en forme d'une structure compositionnelle dans *Vite...Vite...un kleenex!* (1968), assouplie par les particularités de la chose elle-même : légèreté, malléabilité et transparence.

Débordement

Même si déjà plusieurs stratégies de débordement du cadre apparaissent dans les œuvres de la première salle, c'est surtout autour des années 70 qu'il devient une composante déterminante de l'organisation de l'image. La présence du cadre dans l'image affirme la matérialité du support et des éléments constitutifs. La figure cherche à sortir du cadre rectangulaire et à prendre de l'expansion hors de son univers plan. D'abord, on aperçoit un coude féminin s'étalant au-delà de la bordure de l'image dans *Ventre à terre* (1965) ou encore les pliages qui émergent de la planéité par leur épaisseur dans *Pliez, Harvey's* ou *White Swann* (1968), puis se sont les ready-mades qui côtoient et prolongent l'image sérigraphiée mais qui sont hors cadre, entre deux réalités (plusieurs œuvres de 1979).

Ce débordement qui, à un certain moment, laisse le cadre presque sans contenu, sans autre fonction que celle d'exposer ce vide (*La chaise jaune* de 1979), aboutira à sa disparition complète, c'est-à-dire à l'objet sérigraphié autonomisé dans un espace plus sculptural que pictural. Pour faire tenir la gravure dans l'espace, Ayot la reproduit sur un plexiglass (*Madame Blancheville rides again*, 1974

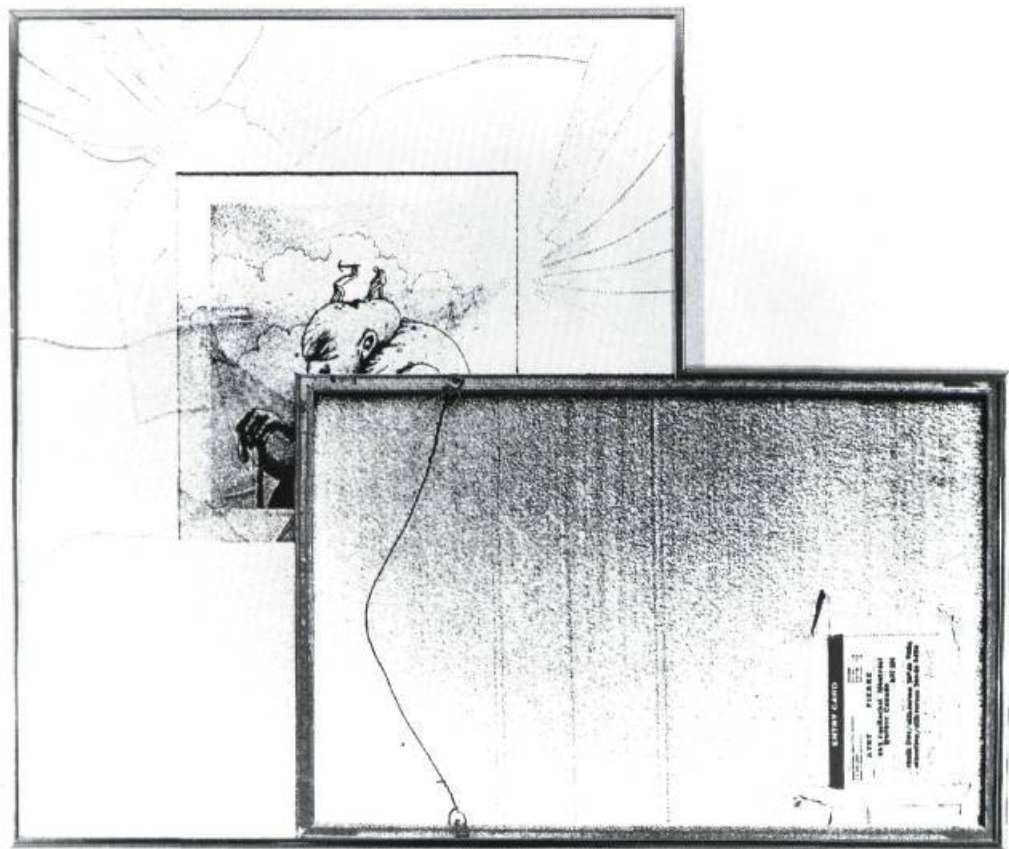


PHOTO : YVAN BOULENCE

Pierre Ayot, *Le faux Daoust*, 1979. Sérigraphies, 66 x 78 cm.

et *Pile ou face*, 1979), créant ainsi ses montages sérigraphiques. Avant de s'effacer complètement, en tant que physicalité, le cadre subira toutes les manipulations et tortures inimaginables, infligées par divers outils, allant de l'étirement à la torsion, de l'écrasement à la perforation, passant même au supplice de la scie (*Scie Simons, Tung yung yung, Le Faux Daoust*), avant de récidiver, transposé métonymiquement en cadre de références (transculturelles) de l'œuvre.

Éclatement

Les œuvres deviennent des mises en scène amphibologiques, des mises sous tension de plusieurs types d'objets et de représentations. En confrontant l'objet à sa reproduction sérigraphiée, Ayot permet au spectateur d'expérimenter, par comparaisons et différenciations, les modalités synesthésiques de sa perception. En reliant dans une même œuvre la représentation et son objet, il annule le pouvoir du trompe-l'œil en dévoilant tout son mécanisme,

en soulignant, du même coup, la nature iconique de l'image. Le regard troublé doute devant la présence de deux réalités qu'il confond, celle de l'image et celle de l'objet.

Les dispositifs, qui jouent et se jouent de l'effet illusionniste, sollicitent une participation active du spectateur qui est convié à se déplacer devant et autour de l'œuvre, et non seulement à demeurer immobilisé à un point de vue frontal.⁵ Les points de vue décentrés et diversifiés permettent de voir le fonctionnement interne du simulacre. Le spectateur, d'entrée de jeu, s'interroge sur les mécanismes de ces systèmes illusionnistes, dont les dessous sont exposés, sans indécence, plutôt que dissimulés selon la conception traditionnelle d'un trompe-l'œil efficace. Le regard est rendu complice de cette machination avouée, révélée et qui donc n'en est plus une. Dans les œuvres *La chaise jaune, Opicpapel, Un, deux quatre... six*, pour n'en énumérer que quelques-unes, l'effet mimétique est résorbé par le dispositif lui-même qui expose son système rompu. Ensuite, viendra la série des



Pierre Ayot, *L'autre*, 1967. Gouache et collage; 66 x 51 cm. Galerie Graff, Montréal.

fausses projections d'images, dont le point de vue idéal est inaccessible ou impossible : *Écran de projection Y. C.* (1980), *Una giornata al sole*, *Certes l'art est un jeu* (1983), etc.

Étalement

À la fin des années 70, la coprésence de l'objet réel et de sa représentation disparaît. Les images sérigraphiées des objets en trois dimensions sont déplacées du mur, où elles étaient encadrées, jusqu'au sol. Ce glissement opère un détournement des codes et des conventions esthétiques traditionnels de l'estampe. Ce ne sont plus tout à fait des gravures, ni encore des sculptures telles que définies par leurs spécificités. Ainsi naîtra la série des caisses et des briques, œuvres mœlleuses, sculpture ramollie (dans sa définition) bourrée de kapok. Ces sérigraphies imprimées sur tissu contrastent avec celles précédemment imprimées sur plexiglass qui, bien que déterminées en tant qu'images, se montraient sous un aspect sculptural en se démarquant de l'espace bidimensionnel pour s'étaler au sol.

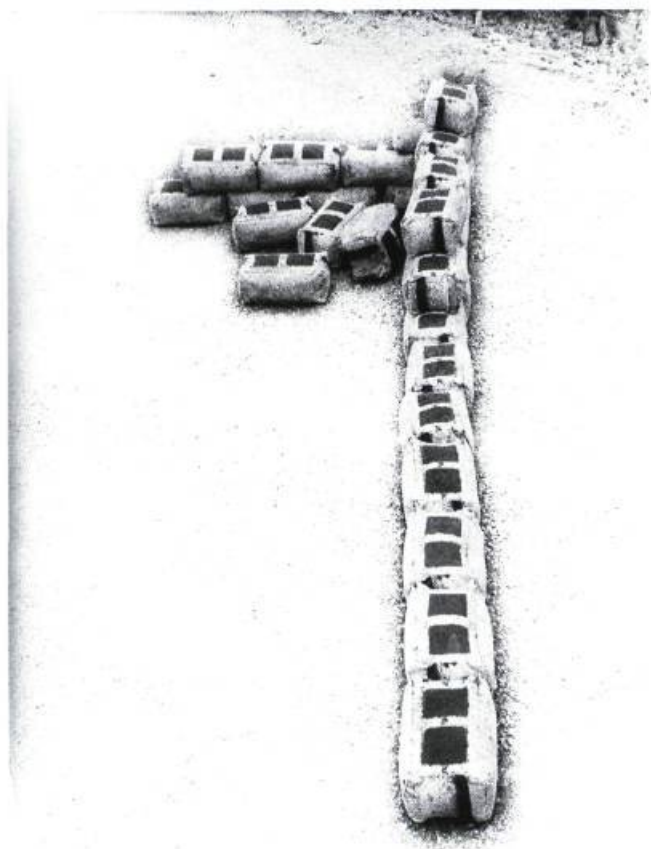
L'espace n'est plus seulement pensé en terme sculptural mais en tant qu'environnement. Il est élaboré comme topos faisant partie intégrante de l'œuvre. Ayot expose en 1980 au Musée d'art contemporain de Montréal son *Chantier*. Cette installation synchronise les opérations de déconstruction et de reconstruction d'un espace spécifique et constamment à redéfinir de l'œuvre d'art.

Le chantier

L'énonciation de l'œuvre d'art en tant que chantier (de constructions) revêt sa dimension critique et cinglante lorsque ce *Chantier*, lieu de désordre et de circulation débridée, s'échafaude dans le lieu consacré par excellence de l'art qu'est le Musée. En 1975, l'œuvre intitulée *Permis de démolir #1502*, avait aussi créé cette tension, cette situation parfois équivoque entre les lieux de l'art et l'objet d'art lui-même. L'œuvre installée hors des salles officielles d'exposition pouvait passer inaperçue, nonreconnue esthétiquement.

L'utilisation de motifs iconographiques rattachés au monde du travail et de la construction que l'on retrouve fréquemment dans les œuvres (*Scie Simons*, *Chalk Line*, *Opicapel*, *Fil de plomb*, *Flo Matic*, etc.) génère des associations aux multiples déterminations du verbe construire et réintroduit l'idée du processus manuel qui est occulté du produit esthétique final. Elle renvoie à l'élaboration technique de la production d'une gravure. On oublie souvent le travail ardu et méticuleux des systèmes illusionnistes d'Ayot — on n'a qu'à songer à la précision pointilliste rigoureuse des séparations de couleurs apparues dans les projections — qui provoque efficacement les effets optiques du trompe-l'œil. En représentant dans l'image les moyens permettant d'exécuter un travail, Ayot énonce l'œuvre en tant qu'édification et construction à partir de divers outils techniques et conceptuels.

Les œuvres récentes réitèrent le paradigme de la construction dans l'échafaudage de plusieurs codes re-



Pierre Ayot, fragments de l'installation *Chantier*, 1979-1980. Sérigraphie sur tissu et kapok.

présentatifs et l'accumulation de sources référentielles enchevêtrées et indifférenciées. En ce sens, les « colonnes » et les « totems » des dernières années conservent cette même définition de chantier lorsqu'elles se présentent tel un lieu d'entreposage et d'empilement de matériaux, de connaissance et de reconnaissance, disposés arbitrairement.

Rose-Marie Arbour mentionne dans son analyse des œuvres récentes de Pierre Ayot que « l'absence de résolution maintient l'observateur et l'observatrice dans un *no man's land*, dans un non-lieu où les fragments d'objets artistiques et littéraires [sont] mis en scène compulsivement ! »⁶ Les dispositifs actuels fonctionnent effectivement sous un principe analogue aux plus anciens en exposant une image désarticulée dont l'unification est sans cesse reportée. Le spectateur déstabilisé est à la fois interpellé et tenu en retrait et cette distance lui permet de prendre une position critique, un recul analytique face à l'œuvre. Il devient complice mais en même temps piégé par le pouvoir de fascination et d'illusion de ces combinatoires.

Retournement

Subséquentement à plusieurs années de questionnement autour de la notion du cadre et de ses limites élastiques, Pierre Ayot, par un revirement imprévu, concentre maintenant sa réflexion sur le socle en proposant des sculptures sans volume, bidimensionnelles. Ces œuvres

indéterminables, couvertes d'une apparente hybridité amphibourique, produisent toujours chez le spectateur cet effet déroutant de surprise sans cesse recherchée par les dispositifs interactifs qui continuent de nous surprendre, et de nous prendre dans leurs rouages.

SYLVIE JANELLE

NOTES

- 1 Les œuvres étaient exposées ainsi : salle 1 : 1965-1968; salle 2, 1968-1980; salle 3, 1980-1993.
- 2 Au cours de l'année, quatre expositions de Pierre Ayot ont été présentées : *Œuvres choisies 1965-1993*, à la Galerie Graff, à Montréal, du 22 mai au 30 juin ; un ensemble d'œuvres inspirées du livre à la Librairie Champigny, à Montréal, du 26 mai au 7 juillet ; *En-têtes ou usurpations d'identité*, à la Galerie Madeleine Lacerte, à Québec, du 30 mai au 18 juin; enfin, *Pierre Ayot et son Museum Circus* au Musée du Québec, à Québec, du 6 juin au 17 octobre.
- 3 Voir à ce sujet les points de repères de Gilles Daigneault et Ginette Deslauriers dans *La gravure au Québec (1940-1980)*, Héritage + plus, 1981, Saint-Lambert (Québec), 268p.
- 4 Pierre Ayot privilégie l'objet quotidien qu'il transpose dans le champ artistique afin de l'esthétiser. Son action se distingue du pop art qui visait surtout à dénoncer une société de consommation. De plus, les objets sont représentés dans leur dimension réelle plutôt que reproduits dans une démesure monumentale.
- 5 La participation active du spectateur était déjà sollicitée dans les œuvres avec pliages qui exigeaient de lui qu'il refasse mentalement le processus du pliage afin d'en vérifier l'exactitude ou d'en démasquer l'imposture.
- 6 *Le monument sans ombre portée*, catalogue de la Galerie Graff, Montréal, 1993, p.23.