

## Le *Museum Circus* de Pierre Ayot

Jocelyne Lupien

Number 25, Fall 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10114ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Lupien, J. (1993). Le *Museum Circus* de Pierre Ayot. *Espace Sculpture*, (25), 6–9.

# Le Museum Circus

DC

## PIERRE AYOT



Jocelyne Lupien

Ayot et son *Museum Circus*  
Musée du Québec  
6 juin au 17 octobre 1993

De mai à octobre 1993, Pierre Ayot expose dans trois espaces différents : au Musée du Québec, à la galerie Lacerte de Québec et à la galerie Graff de Montréal. Un véritable "blitz" qui se justifie certainement par le fait qu'il y avait (trop) longtemps que son travail n'avait été exposé ici en solo. Les deux galeries présentent une rétrospective de son travail, chez Graff les années 1965 à 1989 et chez Lacerte les sculptures des années quatre-vingt-dix. Le musée du Québec est occupé par une gigantesque et spectaculaire installation inédite à laquelle cet article sera exclusivement consacré compte tenu de son importance et de son audace.

### Vive le cirque !

Dire que le thème de l'installation du Musée du Québec est le cirque c'est trop peu dire, car l'installation d'Ayot est un "vrai" cirque ! Un vrai cirque, avec tout ce que cela comporte de musique, de rugissements de fauves, d'animaux acrobates, de trapèzes, avec toutes les couleurs et le plaisir du spectacle.

Le thème du cirque a toujours fasciné les artistes tels Seurat, Lautrec et Picasso, mais hormis Calder, peu d'entre eux l'ont traité en sculpture. C'est donc ce à quoi s'est employé Ayot en investissant plusieurs salles du musée. Une première pièce immense occupe l'atrium, une sorte d'immense totem coloré chapeauté par l'éléphant jouet JUMBO. Une vision saisissante, un immense trophée fou et délirant de plus de cinq mètres de hauteur entièrement réalisé en assemblage de pièces de bois sérigraphiées ! Le spectateur poursuit son chemin jusqu'aux cellules carcérales qu'Ayot a eu la brillante idée de transformer en corridor qui mène à la piste du cirque. Dans ce couloir, des tentures colorées maquillent les anciennes cellules en cages où des fauves sont tapis, fauves qu'on ne voit pas mais dont on entend les feulements et les cris. Il s'agit d'une sorte

de passage rituel, sombre et peuplé de sonorités évoquant l'atmosphère effervescente et électrique des quelques minutes qui précèdent le début de la représentation. Cette traversée des cages aux lions qui mène au corps de l'exposition, prépare en quelque sorte les spectateurs à entrer eux-mêmes en piste car au bout du corridor plutôt sombre *c'est la magie !* Devant nous s'ouvre une immense salle entièrement noire de murs et de plafond dans laquelle trônent superbement et majestueusement onze sculptures monumentales qui créent instantanément par leur couleur et leur iconographie une atmosphère intense de fête. Passé le choc visuel (et l'émotion) qui saisit à la vue de

cette délirante piste de cirque en trompe-l'oeil, on constate que les sculptures sont reliées entre elles par des cordages évoquant les trapèzes du cirque, cordages qui se découpent de manière très graphique sur les murs et le plafond noirs. Passé le choc de l'entrée, on bouge, on circule entre les sculptures et on s'amuse à scruter ces sculptures qui sont en fait des assemblages de formes totémiques où foisonne une iconographie protéiforme : des automates, des statues et colonnes grecques, des livres et encore des livres, des boîtes de conserve.

### Un cirque en trompe-l'oeil

Si le trompe-l'oeil traditionnel saisit d'abord par la véracité de son rendu, le plaisir qu'éprouvera le spectateur est toutefois conditionnel à l'interruption de cet effet de réel. C'est donc une condition première du trompe-l'oeil que de donner à voir successivement et dans un temps très court, sa véracité puis son mensonge. La vue successive de face puis de profil des totems de Pierre Ayot nous fait vivre ce saisissement puis ce dé-saisissement du regard. Ainsi, au premier coup d'oeil sommes-nous saisis par

Pierre Ayot, *Ernestina, la louve magique*, 1992-1993.  
Techniques mixtes sur bois, 558 x 138 x 138 cm.  
Photo : P. Ayot. Courtoisie de la galerie Graff.

l'effet de réel de ces colonnes pour ensuite, dans un deuxième temps, nous dessaisir du leurre et constater que ces colonnes sont faites de strates de bois collées les unes aux autres pour créer des volumes dans l'espace. Ainsi, le "faire paraître" chez Ayot est conçu de manière à ne pas se faire oublier, ou plutôt de manière à ce que le spectateur ait conscience, mais en alternance, de l'effet de réel et du leurre.

C'est par ailleurs notre pensée qui décrète que ces simulacres d'objets ressemblent aux choses qu'ils dénotent alors qu'en définitive Ayot s'emploie à nous démontrer qu'aucune de ces représentations bidimensionnelles ne possède les propriétés réelles des objets animaux, statues, livres, etc. Le trompe-l'oeil est pleinement utilisé ici comme un outil rhétorique instaurateur d'ambiguïté perceptuelle. Le trompe-l'oeil est une sorte de convention en quête de la complicité du spectateur et nous pouvons quand bon nous semble et par un simple déplacement de point de vue (comme dans l'anamorphose !) nous déjouer totalement des trompe-l'oeil d'Ayot. Dès l'entrée dans la salle les représentations nous mystifient, mais nous maintenons dans le doute tant et aussi longtemps que nous seuls le désirons. À nous de briser l'effet de réel. C'est d'ailleurs à quoi les spectateurs s'employaient lors de ma visite au musée, les uns et les autres s'amusant à "lire" ces totems d'abord de face, de profil puis de dos, pour revenir ensuite à un point de vue frontal, comme si tous comprenaient spontanément que l'enjeu et le sens de ces oeuvres passait d'abord par cette déambulation rituelle autour de l'objet qui permet l'accumulation des différents angles de visée. L'espace-temps très paradoxal de ces colonnes est le résultat de deux modalités d'appréhension visuelle. La première modalité est rapide et s'effectue d'assez loin, c'est le coup d'oeil qui embrasse la totalité de la forme de chaque colonne. L'autre modalité visuelle que commandent ces oeuvres est plus intime et plus lente, c'est celle du regard qui scrute "fovéalement" chacune des composantes des colonnes : livres, statues, automates, textes, chandeliers, etc.

Leur taille imposante confère à ces colonnes une intensité et une prégnance très grande. Petites, elles ne domineraient ni ne subjugueraient autant. Elles imposent l'attention par leur stature mais elles séduisent par la pluralité de leur aspect. On les voit de loin et l'image est forte; on s'en approche et on en dévore les mille et un détails, avidement. Si le regard est contraint et induit en quelque sorte par les angles de présentation des colonnes, une certaine liberté est toutefois concédée au spectateur car il est possible de tourner autour des sculptures, bien que ce soit en frontalité et de dos que s'opère plus intensément l'expérience visuelle. Ayot s'appuie certainement sur le grand principe de la pression gestaltienne qui pose qu'à partir d'une vue partielle d'un objet nous sommes tous capables d'en reconstituer les parties manquantes dans la mesure, bien sûr, où la partie visible possède assez de traits sémiologiques pour qu'on puisse l'appareiller à quelque chose de connu enfoui dans notre mémoire. Un point de vue frontal des têtes, des livres et des animaux nous donne suffisamment d'indices pour que nous complétions mentalement et très rapidement les objets représentés. Il s'agit là du processus cognitif de la reconnaissance des formes qu'Ayot s'amuse à contrecarrer en donnant des points de vue latéraux qui viendront, hors de toute attente, briser nos prévisions gestaltiennes.

Pierre Ayot, *Esméralda, la louve cartomancienne*, 1992-1993. Techniques mixtes sur bois. 390 x 153 x 91 cm.  
Photo : P. Ayot, Courtoisie de la galerie Graff.

## Ayot et l'histoire de la sculpture

Renouant avec une pratique qu'il connaît bien, Ayot a créé une installation-spectacle, sonore et magique, dans laquelle les techniques de la sérigraphie, de la peinture, de la photographie, de la sculpture et même de la musique sont exploitées; une installation qui remet en question les limites même de chacune de ces disciplines car la peinture y devient sculpturale. Le *Museum Circus* porte donc un jugement critique (joyeux mais) indéniable sur les limites de la spécificité de la peinture et de la sculpture. Ce jugement critique est clairement formulé par la manière dont les deux media sont intimement amalgamés et intervertis dans chaque construction du *Museum Circus*. Par le fait même Ayot pose que sculpture et peinture, loin d'être antagonistes, peuvent coexister au sein d'un même objet.

Tour à tour en position de domination, la peinture et la sculpture voient leur histoire étroitement liée et c'est précisément cette interdépendance que la sculpture d'Ayot réactualise. Rappelons rapidement l'histoire de la sculpture pour bien comprendre le statut des installations de Pierre Ayot qui sont à la fois picturales et sculpturales. S'il semble qu'elle ait été une pratique autonome dans l'antiquité occidentale, la sculpture effectue à l'ère gréco-romaine une sorte de régression de l'architectural au pictural en aplanissant ses volumes avec comme résultat des bas-reliefs, des mosaïques et des fresques. À cette époque, même les tympans des églises constituent moins des sculptures que de véritables dessins en relief. Cette hégémonie de la peinture s'effrite à l'âge gothique qui voit poindre les premières préoccupations de l'art chrétien pour la vraisemblance et l'effet de réel. C'est effectivement avec la sculpture que le Moyen-Âge parviendra plus facilement à rendre la réalité mondaine difficile à soumettre au régime abstrait de l'aplanissement bidimensionnel.





Le début du XIV<sup>e</sup> siècle marque le retour en force de la peinture, phénomène qui permet à la sculpture de définir son propre champ d'action. Parce qu'elle fait plus étroitement corps avec son référent que la peinture, la sculpture devient entre autres un moyen de visualiser plus concrètement l'espace perspectiviste. Ainsi, les peintres aussi bien que les sculpteurs, s'exerçaient à copier des sculptures disposées dans un espace, forts de ce moyen d'appréhension du monde environnant culturel qu'ils estimaient supérieur à l'observation directe du monde naturel. On voit déjà se profiler une des caractéristiques importantes de la sculpture. Contrairement à la peinture et à la poésie, plus fictives et plus éloignées en quelque sorte du réel, la sculpture est plus objectale parce qu'elle organise l'espace réel, ce même espace dans lequel nos propres corps évoluent, alors que la peinture met en scène un espace imaginaire. Il n'y a qu'un pas avant d'affirmer qu'avec la sculpture le spectateur expérimente la projection tridimensionnelle de sa propre réalité physique, de sa propre "corporéité".

Une période "creuse" de trois siècles succède au naturalisme maniériste de Michel-Ange, puis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle marque le retour en force de la sculpture pratiquée avec plus de bonheur curieusement par des peintres (Daumier, Degas, Matisse, Renoir). Rodin (après qui l'utilisation du piédestal-socle sera abolie) imposera ensuite une sculpture monolithique et démiurgique dans laquelle seront prégnants les effets de corps à corps avec le matériau. Suivra le cubisme de Brancusi qui, notamment avec ses "colonnes sans fin" qui ne sont pas sans lien avec les colonnes d'Ayot, pratiquera une sculpture architecturale et monumentale.

Plus près de nous dans le temps, la sculpture minimaliste des années soixante et soixante-dix tentera de cacher son mode de production par une froideur ne laissant soupçonner aucun combat avec la matière résistante, et elle se fait pure commémoration formelle d'une expérience spatiale. Comme pour rejeter cette visée, certains sculpteurs des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix reviendront à la taille directe, technique qui convoque l'idée d'une forme préexistante dans le bloc que la main de l'artiste fait émerger du néant. Il faut savoir que cette conception de la sculpture prévalait déjà sous Michel-Ange pour qui la taille directe était la "vraie" sculpture par opposition au modelage trop lié selon lui à la peinture.

Les œuvres de Pierre Ayot sont des constructions, des assemblages de modules découpés dans des panneaux de bois sérigraphiés et peints, qui sont ensuite accumulés en épaisseur et en hauteur. Cette manière de faire rejoint une tradition récente en sculpture, celle de l'art d'assemblage (Schwitters, Nevelson, Jasper Johns, Rauschenberg, etc) avec la nuance toutefois que chez Ayot il s'agit d'un assemblage non pas d'objets réels mais de simulacres d'objets imprimés en sérigraphie. Cette distinction situe d'emblée Ayot du côté de l'invention plastique et non de la simple organisation spatiale de *ready-made*, ce que fait par exemple l'anglais Bill Woodrow. Ayot "invente" ses formes, à partir de documents photographiques bien sûr mais, alors que les artistes du pop et du néo-dadaïsme intègrent de "vrais" objets, il n'y a pas chez Ayot d'objets réels mais plutôt des icônes et des simulacres. La distinction est importante car nous sommes ici dans le régime fictionnel de la représentation iconique et non dans celui du *ready-made*.

Même si ces sculptures sont des assemblages, des accumulations de trompe-l'œil, la dimension alchimique de la forme qui émerge du néant n'est pas gommée. Le corps à corps avec la matière que l'art de Rodin donnait à voir, est bien présent dans ces immenses totems dont l'échelle évoque aussi le démiurgique. Mais pour Ayot, la sculpture est d'abord affaire de relation au monde, relation établie par une constante mise en rapport dans l'œuvre elle-même des diverses échelles des représentations iconiques, des objets apparaissant ainsi plus proches de nous, d'autres plus lointains, plus grands ou plus petits

comme si l'artiste voulait les hiérarchiser plastiquement et sémantiquement. La sculpture

Pierre Ayot, *Xavier, le bouledogue chef d'orchestre*, 1992-1993. Techniques mixtes sur bois. 432 x 106 x 106 cm. Photo : P. Ayot. Courtoisie de la galerie Graff.

est aussi pour lui une expérience spatiale *extéroceptive*, c'est-à-dire qu'elle a comme pouvoir d'instaurer une relation sensible avec celui qui la regarde. Ces sculptures appliquent la vraie définition du mot "objet" qui, tiré du latin *ob-jectum*, signifie littéralement "ce qui est lancé contre le sujet". De même, l'échelle monumentale des objets d'Ayot semble les projeter impérativement vers nous. On ne dira jamais assez combien l'échelle grand format des figures totémiques du *Museum Circus* joue un rôle prépondérant dans l'intensité de cette expérience spatiale. En cela, la sculpture d'Ayot rejoint une des préoccupations fondamentales qui traverse toute l'histoire de la sculpture.

### Monumentalité et sculpture

Après une observation de l'évolution de cet art, on constate que la question de l'échelle est en effet au cœur de cette pratique qui, de tout temps, se caractérise par une perpétuelle oscillation entre le monument et l'amulette. Une oscillation entre deux types de mémoire humaine, publique et intime; entre deux temporalités spatiales. Cette hypothèse signifie que la naissance de chaque sculpture aurait comme point d'origine un choc rituel entre ces deux paradigmes du "très petit" et du "très grand". Cette problématique est omniprésente dans le *Museum Circus* où la monumentalité des colonnes commande qu'on lève la tête vers leur faite et l'échelle plus réduite voire "intime" des objets empilés qui impose une scrutation fovéale attentive. Ces sculptures fonctionnent vraiment comme des "monuments", et le but premier du monument, rappelons-le, est de faire ressurgir le souvenir et rappeler à la mémoire des hommes la présence de celui qui n'est plus. Le monument convoque du passé et du néant, les défunts ou la divinité sacrée, le monument conjure la mort en devenant une "marque qui fait penser" (du mot allemand *Denkmal*). Il est donc le véhicule d'une mémoire individuelle et collective. À la fois sculpture et architecture, cette commémoration d'un être disparu ou d'une divinité prendra à travers les temps diverses formes: tombes, tumulus, pyramides, arcs de triomphe, monuments aux morts, bustes de rois, nus marmoréens grecs, colonnes votives, etc. À l'opposé, l'amulette se fait discrète. Fétiche caché au fond d'une poche, elle protège silencieusement son détenteur des maléfices. L'amulette est évoquée dans le *Museum Circus* par cette multitude de références narratives renvoyant à l'intimité et la proximité tactile: Xavier le bouledogue en peluche, Onésime le tigre et Ferdinand le panda sont des fétiches tirés du passé (réel ou fictif) d'Ayot, mais leur valeur archétypale est tellement forte qu'on y reconnaît d'emblée nos propres fétiches enfantins. La sculpture de Pierre Ayot procède donc de ce principe du choc rituel entre le monumental et l'intime, entre ce qui est du domaine public et ce qui est secret.

### Iconographie protéiforme

De grande taille, les colonnes colorées et protéiformes du *Museum Circus* commémorent quelque chose. Mais quoi? La réponse se trouve sans doute du côté des formes iconiques globales et locales des colonnes et de l'espace-temps paradoxal qu'elles enclenchent. Ces constructions avouent leurs références architecturales romanes, gothiques et contemporaines mais nous aurions tort de penser que leur signification réside uniquement dans la manière dont Ayot dispose de ces systèmes formels et idéologiques. L'artiste retient ces formes animales, livresques, architectoniques, avant tout pour leur efficacité formelle (gestalt) mais ce qu'elles évoquent de tendre, d'amusant, de banal, de culturel, n'est certes pas oblitéré. Du côté iconographique (et sonore) c'est à la fois l'enfance et le plaisir du jeu et du spectacle qui est puissamment évoqué et commémoré par cette prolifération de jouets aux couleurs éclatantes et joyeuses. Parallèlement, une autre classe d'objets plus "culturels" s'impose toutefois fortement avec ses statues grecques et italiennes, ses détails du Pont Neuf, ses livres d'histoire et de théorie de l'art, une classe d'objets qui, s'ils ne disent pas l'enfance, commémorent l'effervescence éclectique et joyeuse du musée imaginaire d'Ayot constitué aussi bien d'objets d'art ancien que d'art actuel vus ça et là lors de voyages mais aussi

lors de lectures et de rencontres avec des amis musiciens, écrivains, peintres (John Cage, Marc Lebot, Jean-Claude Prêtre, etc).

Ces sculptures ont des socles, comme pour ne pas faire oublier le "monument" en elles; comme pour hypertrophier leur caractère mnémonique qui, s'il est parfois nostalgique (cf. les petits automates et jouets d'enfance d'Ayot) n'est toutefois jamais triste, au contraire. C'est la "Mémoire" qui s'impose avec autorité, une sorte de mémoire idiosyncrasique qui devient mémoire collective car on se reconnaît dans ces objets accumulés. Cette mémoire parle d'abord en sourdine quand notre oeil détaille chacun des objets, livres, statues, boîtes de conserve empilées, mais cette mémoire devient un son sourd et a-temporel quand nous relevons la tête pour embrasser visuellement toute la masse tapageuse de chaque colonne. La sculpture sert alors un autre régime de la mémoire, celui de ce qui n'est pas encore disparu mais qui est voué à l'oubli si on ne l'immortalise pas. Le *Museum Circus* de Pierre Ayot ne serait-il pas le spectacle de la commémoration presque religieuse de l'objet, de ces objets familiers et singuliers, aussi bien quotidiens que culturels, dont nos vies et nos voyages imaginaires et réels sont jalonnés. Ces objets qui, de notre naissance à notre mort imprégneront notre mémoire? Loin de vouloir commémorer ce qui a disparu pour toujours, il semble que les monuments en trompe-l'oeil du *Museum Circus* soient un hommage joyeux et serein à ces objets qui continueront toujours d'habiter nos vies et celles de ceux qui suivront. Comme si Ayot voulait nous dire qu'il n'est heureusement pas vrai que pour qu'une chose puisse servir d'image à une autre, il faut qu'elle ait cessé d'exister pour elle-même. Ces petits animaux-jouets, cette louve romaine, le lion-aviateur, la belle cariatide et Onésime le Tigre, Tintin et l'éléphant tricycliste, ne sont pas mis à mort par la représentation picturale totémique car leur beauté est encore furieusement vivante, dans la mémoire d'Ayot et désormais dans la nôtre. Le *Museum Circus* de Pierre Ayot est la commémoration du plaisir de voir et de savoir.

Il faut absolument mentionner en conclusion la publication du spectaculaire catalogue conçu et réalisé par Pierre Ayot avec l'aide de Madeleine Forcier, catalogue dont le boîtier qui contient en fait trois livres épouse la forme d'une cage aux fauves! Jamais à ce jour on n'avait publié une documentation aussi complète et analytique sur la démarche de ce sculpteur important que des auteurs tels que Rose Marie Arbour, Lise Lamarche et Gilles Daigneault (commissaire de l'exposition au musée) s'amusent à observer avec finesse et intelligence. ◆

---

**The sculptor Pierre Ayot is presenting his *Museum Circus* to the Museum of Quebec, a gigantic installation to which this article is exclusively consecrated. The circus is a subject-theme privileged by several artists of the 20th century, notably Lautrec, Seurat and Picasso, but apart from Calder, few between them used it in sculpture.**

**The installation of Pierre Ayot is spread out in several of the museum rooms, utilizing first and foremost the atrium to show an immense totem in effigy of the elephant, JUMBO, as well as the cells of an ancient prison which are literally transformed into cages for wild beasts that bring to the body of the installation: a veritable circus arena with music, characters and the ropes of the trapeze artists. The roaring of the lions stuffed in their cages accompanies us first of all while crossing a big corridor that opens onto the gripping magic of a "true" circus arena where spectacularly sit enthroned more than ten gigantic totems in effigy of animals in multiple forms, automatic toys, greco-roman statues and everyday objects.**

**The present article attempts to demonstrate that what is at stake in this installation resides in the manner of giving a three-dimensional status to a painting, and, inversely, of giving to sculptural elements a more fictional and conceptual dimension.**