

ETC



Pierre Ayot La conscience de l'objet

J.-P. Gilbert

Volume 1, numéro 3, printemps 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36248ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Gilbert, J.-P. (1988). Pierre Ayot : la conscience de l'objet. *ETC*, 1(3), 50–54.

Pierre Ayot La conscience de l'objet

De Mickey Mouse à l'anamorphose, de Montréal à Boissano en Italie, de l'art pop au renouveau de la figuration, l'artiste québécois Pierre Ayot interroge l'objet, et ses déplacements. Il nous livre ici des éléments d'un parcours de création, mais également une attitude, une perception devant l'objet de l'art.

Ce qui précède la fin de ma formation artistique à l'École des Beaux-Arts de Montréal, en 1960, demeure pour moi une période de tâtonnements plus ou moins décisive en regard de ce qui allait bientôt survenir. J'avais alors une double option, un double intérêt : la peinture et le décor de théâtre. Je ferai d'ailleurs l'un et l'autre pendant quelques années. J'imagine que ce sont les exigences du décor de théâtre, où tu travailles pour une équipe de gens à rendre un concept qui leur convienne, par rapport à une démarche de peintre, où tu es seul avec ton objet quant aux décisions à prendre, qui a fait que j'ai graduellement délaissé le décor de théâtre pour m'intéresser à une optique sans doute plus solitaire, et en cela plus proche de mon caractère, la peinture. Cela ne m'empêche pas de rêver à nouveau, aujourd'hui, à retravailler pour le théâtre — preuve que les intérêts de base resurgissent au moment où l'on ne s'y attend pas.

Au tout début de ma production de peintre, c'est l'imagerie de la bande dessinée qui était le premier motif de mon travail. Je venais y extraire des éléments dans l'esprit de créer une image personnelle. Cette préoccupation de procéder à partir de «sources» m'a d'ailleurs toujours intéressé; c'est en quelque sorte une façon de me prononcer, de relire et de commenter. Ma bibliothèque de bandes dessinées qui, après vingt ans de travail, est devenue «assez» importante, témoigne d'un corpus dans lequel j'ai largement puisé. C'est probablement en travaillant avec le matériau de la bande dessinée que j'ai rapidement été identifié au pop art et que j'ai subi l'influence somme toute déterminante d'artistes américains tels Lichtenstein, Oldenberg, Warhol... Jusqu'en 1967, j'ai extrait de la bande dessinée une esthétique de l'image, mais pas de n'importe quelle bande dessinée, celle que je lisais à l'époque, c'est-à-dire celle produite en Europe. Il y avait dans ce projet l'idée de reconstruire *une vision du monde* au quotidien. Ainsi j'en suis arrivé à projeter des extraits de bandes dessinées sur des tableaux à trois dimensions.

À partir de 1968, je vais utiliser des objets du quotidien en les déplaçant dans le cadre artistique. L'exemple de la *moppe* exprime assez bien mes intentions d'alors. En transformant la lecture qu'on a traditionnellement de la *moppe*, j'en faisais ainsi «ma» *moppe*. Lorsque je travaille longuement avec un objet, j'ai le devoir de lui restituer son autonomie, son originalité, afin que la banalité qu'il avait tout à l'heure se transforme en quelque chose d'unique, d'incomparable.



Pierre Ayot, *L'Autre*, 1967. Gouache/collage; 66 x 51 cm.
Photo: Yvan Boulerice

Je crois qu'on s'approprie les objets pour les retraduire et, forcément, pour les amplifier — à la fin, ces objets pensent autrement. J'utiliserai vers la fin des années 70 certains effets de l'op art (dans des tableaux où un phénomène de juxtaposition d'éléments à trois dimensions, sur lesquels je peignais des fragments de bandes dessinées, et où des jeux de lignes amenaient du mouvement, des vibrations) qui donnaient une vie particulière à l'image. Ce ne sera qu'un peu plus tard que ces effets d'optique vont se transformer en illusion, pour devenir ainsi de «réels» trompe-l'œil.

Il faut peut-être préciser ici qu'il n'était pas facile à l'époque de renouer avec la figuration, compte tenu des tensions que soutenaient certaines tendances artistiques en formant une attitude très embrigadée. Il y avait, entre autres, cette conception formaliste d'un art non figuratif qui défendait une philosophie de la peinture, de l'image — l'art de l'époque *devait* être celui-là. Des querelles automatistes aux débats formalistes, il y avait dans cette attitude, pour nous, la jeune génération, un esprit de clan fermé à la multiplicité des tendances. Dans cette perspective, à travers ces affirmations catégoriques, nous étions quelques-uns à faire de la figuration un renouveau plastique. Nous avions une curiosité face à la diversité et nous ne sentions pas la nécessité de créer un empire sans différence possible. Des confrères comme Serge

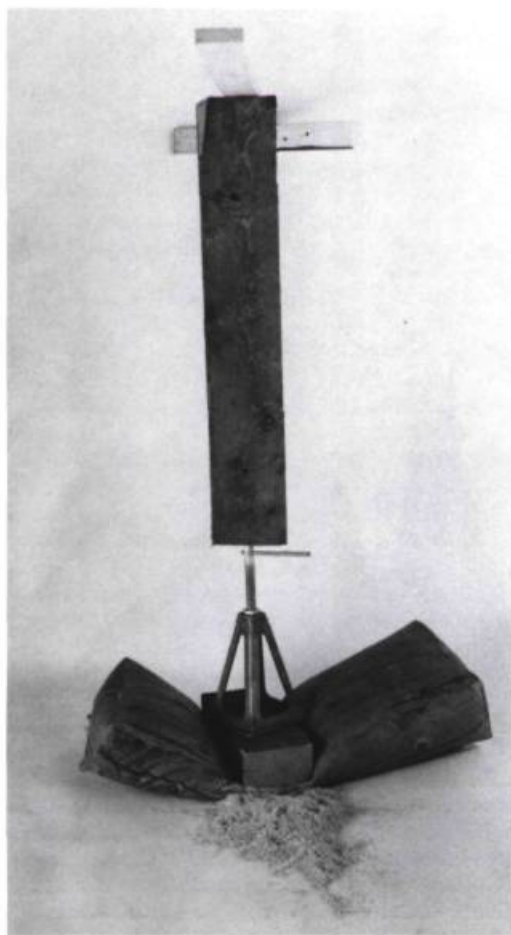
Tousignant, Serge Lemoyne ou Gilles Boisvert, parvenaient à travailler ensemble même si leur imagerie n'avait rien en commun. C'est, je crois, cette capacité d'ouverture qu'a amené notre génération dès le début des années 60.

Mon travail, même dans ce contexte, a rapidement été soutenu, exposé. Il apportait sans doute une découverte un peu tardive de l'art pop, mais aussi une approche moins «sérieuse» que l'art abstrait de l'époque déployait. Parmi des artistes déjà reconnus comme Jean McEwen, Yves Gaucher ou Jacques Hurtubise, je trouvais ma place et des encouragements tangibles de galeries respectées où j'exposais (la galerie Agnès-Lefort en particulier). C'est dans ce contexte de décloisonnement, en même temps que celui de l'Expo1967 de Montréal qui nous fait ouvrir les yeux sur le monde, que l'estampe se structure, qu'elle cherche à se donner des moyens de produire. Ainsi, en 1966,

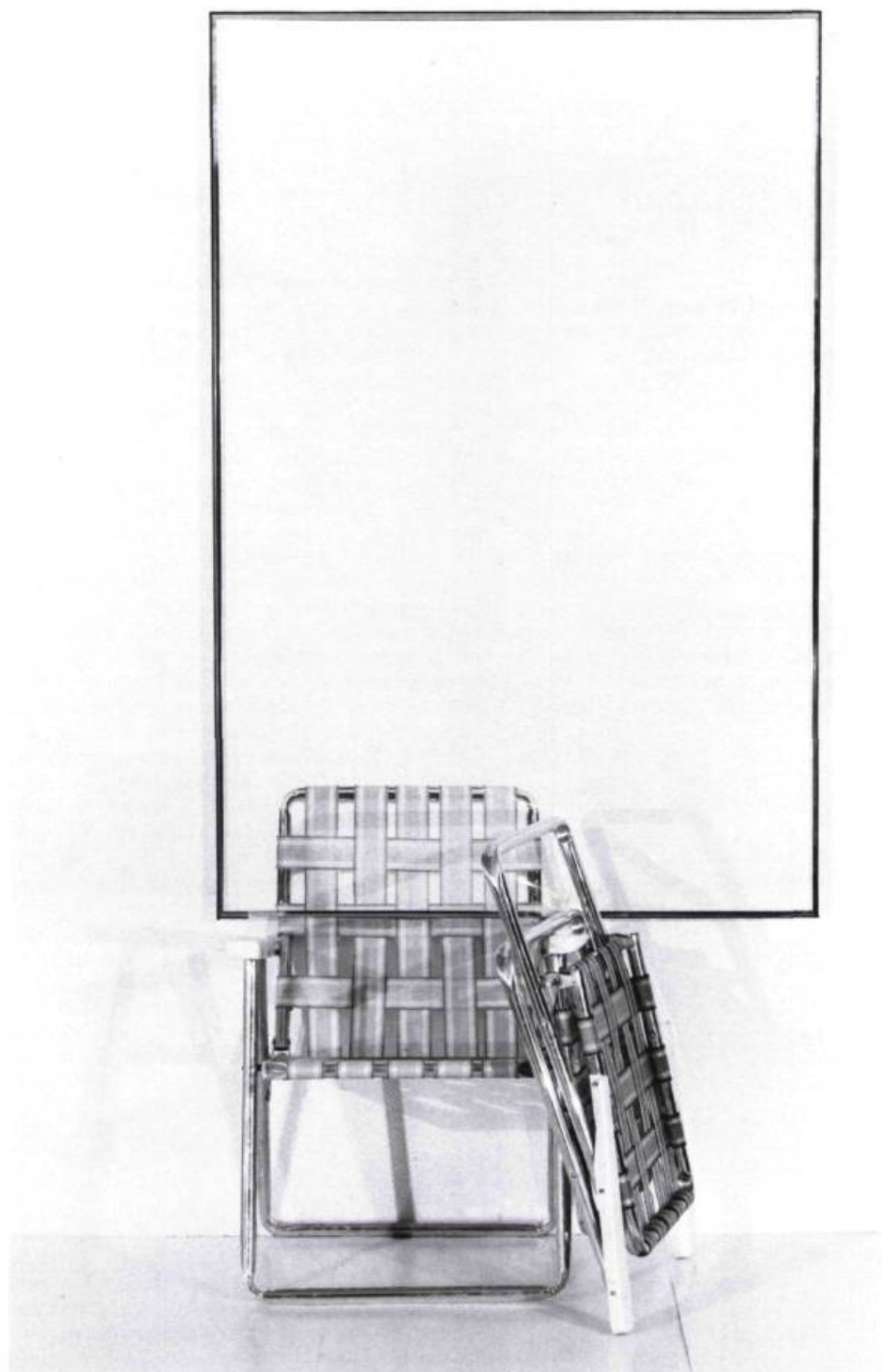
je mets sur pied l'atelier GRAFF, parce qu'il fallait absolument se regrouper se prendre en main et définir un projet d'avenir.

À partir de 1970, je vais délaisser la peinture et travailler, presque exclusivement pendant les dix prochaines années, en estampe et, en particulier, en sérigraphie. Dès le début, j'avais toujours travaillé avec la photographie, même en peinture, c'était là ma façon de me réapproprier une version de la réalité et la sérigraphie photomécanique me permettait d'explorer un champ encore intouché. L'exemple du grille-pain imprimé sur une surface non traditionnelle (le plexiglas) en sérigraphie où l'on voit une vraie toast sauter de l'appareil est en soi un «effet bande dessinée» et un trompe-l'œil de l'objet. Aujourd'hui les grille-pain ont changé, on n'en retrouve plus de ce modèle qui éjectait littéralement les toasts — c'est pour moi une emprise «historique» sur les objets des époques que nous traversons. Avec de tels projets, je vais graduellement développer une pensée trompe-l'œil et reformuler un contexte *d'angle de vision*, une façon nouvelle d'interroger. Les objets de la vie courante se transforment très rapidement; l'environnement, les outils, les idées même évoluent sans cesse; il n'y a peut-être que le corps humain qui se ressemble, bien que l'habillement ou la coiffure en changeant l'allure. En choisissant des objets «en voie de disparition», j'ai l'impression de tracer un moment d'histoire qu'on regardera plus tard avec curiosité, selon les pays ou les cultures. Tout mon travail de la décennie 1970 va poser la question du lieu de l'objet et des déplacements hors du cadre traditionnel. Et curieusement, dans cette démarche à vouloir sortir l'estampe de son cadre, je n'ai jamais autant utilisé le cadre, je n'ai jamais autant encadré mes images. À l'intérieur de cette recherche, je changeais le rapport du spectateur à l'objet jusqu'à définir ce rapport avec de plus en plus de précision dans un principe de point de départ de lecture de l'œuvre — dont j'apprendrai bien plus tard le nom «savant»: l'anamorphose. Dans l'esprit de dépasser le simple trompe-l'œil, l'objet développait alors ses propres exigences de lecture. La chaise réelle qui sort du cadre où son dossier est imprimé en sérigraphie est une illustration de ce principe.

Cependant, le rapport à l'objet est quelquefois très difficile à aborder, très difficile à transformer. La croix du mont Royal que j'ai déplacée de sa montagne lors de l'exposition *Corridart* en 1976 (à l'occasion des manifestations culturelles entourant les Jeux olympiques d'été à Montréal), montre en ce sens la prégnance des symboles attachés aux objets. Je n'ai pas déplacé la croix en question, mais j'en ai reconstruit une, ailleurs, là où on ne s'attendait pas à la trouver — ce qui n'a pas été sans choquer quelques sensibilités. C'est dire qu'on peut parvenir à un déplacement des objets sans que les symboles ne se déplacent pour autant. Et curieusement, la croix que plusieurs avaient



Pierre Ayot, *Compression*, 1979-1980. Installation. Sérigraphie, tissus, kapok. Photo: Yvan Boulerice



Pierre Ayot, *Chaise de parterre*, 1980. Sérigraphie/montage; 152 x 102 cm. Photo: Yvan Boulerice

oubliée en devenant amplifiée dans un simple rapport de «perception». Mon rôle d'artiste consiste à apporter une autre perception du monde, ensuite, je tiens à ce que le public prenne en charge l'objet en lui fournissant toutes les interprétations permises. Mon réel plaisir est celui d'interroger notre perception du monde, les idées, les conceptions. Cette dimension de plaisir est pour moi fondamentale.

Le chantier de construction que j'ai conçu en 1979 au Musée d'art contemporain de Montréal était

une mise en situation d'un espace scénique très lié à ce que j'avais à vivre au moment de la conception de ce projet. Ce que je vis quotidiennement est aussi un objet de travail, d'expérience, que je ne souhaite pas laisser dans l'ombre, mais situer comme élément de participation concourant à la fabrication de l'œuvre. Le thème du chantier tournait autour de formes tri-dimensionnelles molles, que ce soit les poutres ou les panneaux de bois malléable, les piles de journaux ou les caisses de bière coussinées, en passant par les bottes de foin

remboursées... La mise en situation des objets dans leur espace a ainsi produit de lui-même un travail nécessitant l'installation.

Il est vrai que les années 70 ont été riches en expérimentations de toutes sortes. On n'a qu'à se souvenir de l'apparition de la vidéo, de l'art conceptuel, du land art, de la popularité de la performance, mais surtout d'un relent d'intellectualisme des productions artistiques. Il me semble que l'art avait toujours «pensé» et que la défense d'un mouvement d'avant-garde comme la vidéo, pour prendre un exemple à dénoncer, nous reportait à une campagne de dénigrement proche de l'esprit de celles des années 60 (bien que différente dans ses tentatives de légitimation). Il y avait ainsi un groupe de gens encouragé par un certain discours prôné par des périodiques qui forgeaient de nouveaux dogmes comme si l'attitude conceptuelle en art venait d'être inventée. On ne voulait pas alors reconnaître ou même tolérer des approches différentes, on cherchait des contraires qui se sont plus tard révélés somme toute assez proches. Vous voyez, ce genre de scénario est voué à se répéter parce qu'il y a un certain type de démarche artistique qui a besoin de dénoncer pour se tailler un place, comme pour fournir une preuve de son impatience.

Mon attitude en ce qui concerne les nouveaux outils de l'art tient à leur capacité à servir efficacement ce qui se passe dans l'œuvre en question. Sans doute parce que j'avais à vivre directement avec de nouveaux objets, l'objet technologique m'a amené à insérer dans mon travail des instruments comme les projecteurs, la vidéo, les écrans de télévision, etc. À l'aide d'un projecteur à diapositive, j'ai d'abord expérimenté la reproduction en trompe l'œil du rayon lumineux. Je ne suis pas parvenu à laisser croire à la présence d'un faux rayon mais j'ai fabriqué des dispositifs montrant de fausses projections où le projecteur ne diffusait que sa lumière alors que sur l'écran avait été imprimée l'image supposément émise. La question principale allait devenir celle de ce que j'allais projeter, mais également du comment j'allais parvenir à convaincre de l'illusion. Ainsi, au début des années 80, j'ai choisi d'illustrer par des portraits (parfois flous, parfois plus nets) divers intervenants du monde artistique, des artistes, des critiques, des conservateurs... L'objet que je donnais alors à reconnaître en était donc un de contexte où le spectateur devait se recréer sa projection, sa source, son éclairage. La pièce exposée à 5 Attitudes en 1980 est pour moi un exemple de ces premières tentatives — dans ce cas-ci, elle aurait pu mieux fonctionner, car le spectateur n'est pas arrivé à comprendre, à cause de la mise en place trop «soignée», qu'il ne s'agissait pas d'un projecteur détraqué, mais d'une lumière émise cadrant une image peinte au mur. Il y a à reconnaître dans un premier temps le processus de fabrication de l'image afin de la reconstituer, de la

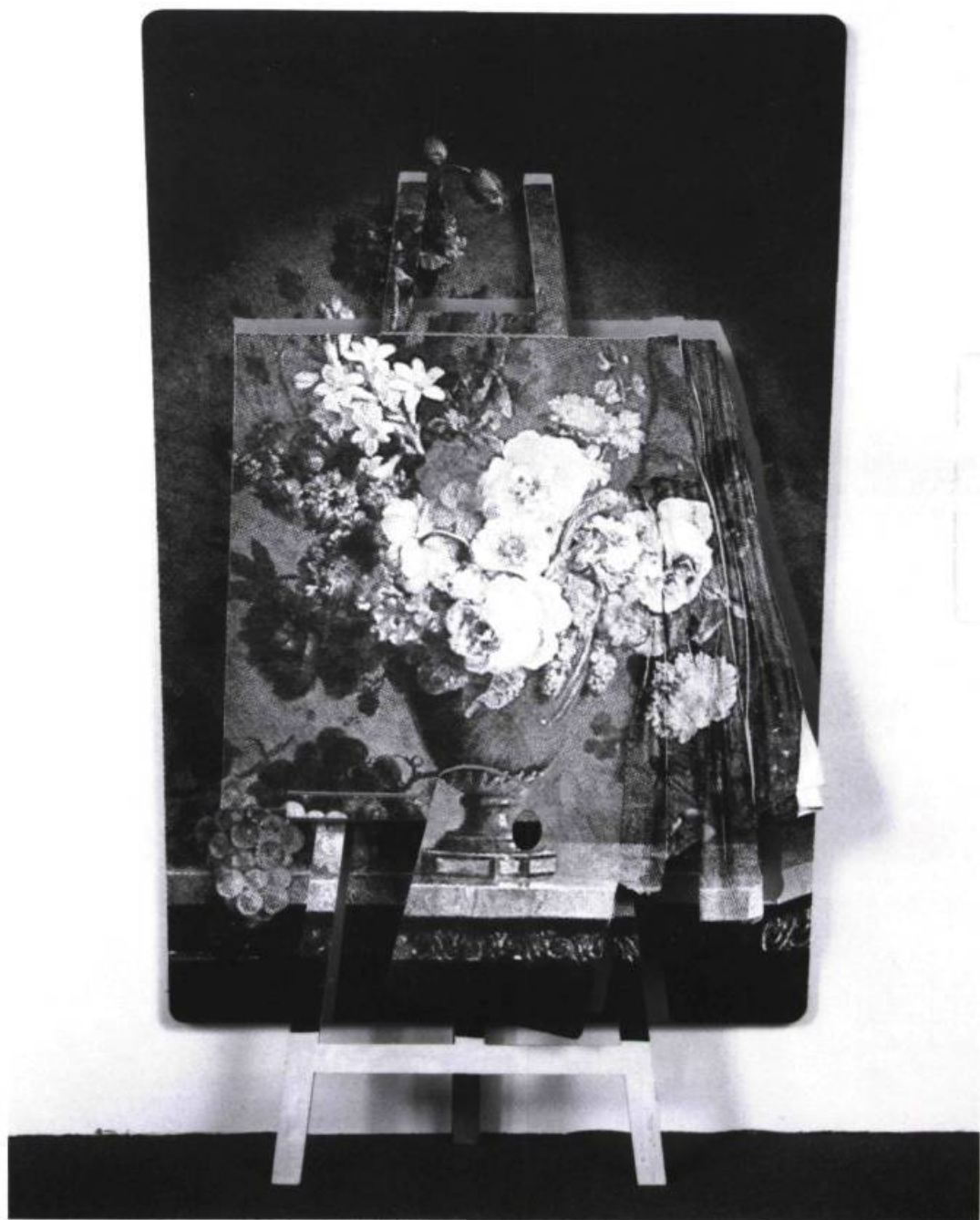
détromper, puis dans un deuxième temps à interroger le sujet exprimé dans son contexte. Ainsi je projetais une image de l'art, une image à reconstruire.

Cette production a coïncidé avec mon retour à la peinture, mais cette fois, à une peinture très «maniacque», quasi microscopique. En projetant une image sur des dispositifs tri-dimensionnels, j'avais alors à reproduire, point par point, couleur par couleur (du jaune au magenta en passant par le cyan et le noir) la trame du procédé de sélection des couleurs en imprimerie. Une fois encore, j'utilisais la photographie en complexifiant le procédé d'anamorphose tout en développant de plus en plus une façon personnelle de travailler avec le projecteur, avec le trompe-l'œil.

En 1982 et 1983, ce sera pour moi la redécouverte de la culture européenne lors d'un séjour d'une année en Italie. J'étais alors parti dans l'esprit de reprendre des thèmes traditionnels de la peinture, et j'ai été servi! Tout en reformulant ce qu'avait été la surface traditionnelle du tableau, j'ai utilisé les sujets anciens des natures mortes, du portrait, bref, de la peinture de chevalet. Ainsi, je vais peindre la projection d'un pot de fleur, point par point, sur un vrai chevalet disposé dans l'espace. Dans un tel procédé, ce n'était pas la lumière que je peignais, mais l'image technologiquement codifiée. Le sujet et son traitement particulier prenaient l'un et l'autre autant de place — ce n'était jamais n'importe quel sujet ni, non plus, n'importe quelle façon de le traiter. L'histoire du tableau s'imprimait dans son contexte en reproduisant sa propre histoire en passant du thème impersonnel et banal du «pot de fleur» au sujet du «pot de fleur du Château de Chenonceaux». Avec l'apparition de plus en plus complexe du cadre sculptural et de la projection, j'ai eu à faire une peinture dans l'espace.

Ce à quoi je travaille aujourd'hui en 1988 tient toujours de cet esprit de réappropriation du passé, des «objets passés date» que la culture produit. Mes «sources» actuelles proviennent de la fabrication industrielle et des déchets qu'elle accumule dans le monde des objets qui nous entourent encore. Ce projet prend la forme d'une réorganisation de fragments trouvés dans un cimetière d'autos dont je tire les empreintes pour en faire des moulages que j'assemble en un objet sculptural. Sur cet assemblage, je peins la projection d'un cimetière d'autos. Là s'introduit divers niveaux de lecture du bas-relief où le spectateur sera, je le souhaite, de plus en plus amené à participer à la reconstruction d'un tableau «vivant». Mais ce travail est bien près pour que je puisse en donner des pistes dans un proche avenir...

Je crois que dans le contexte des années 80, on participe plus ouvertement à l'histoire, je veux dire notre histoire, celle qui se déroule maintenant. Chacun semble y trouver une place, sa place; ce qui est fort différent de l'esprit des deux dernières décennies. Il me semble aussi plus facile de vivre le phénomène de la



Pierre Ayot, *Sans titre*, 1987. Acrylique sur toile et bois; 168 X 117 cm. Photo: Yvan Boulerice

culture actuelle à cause des appuis, des encouragements que nous recevons. Les gens qui travaillent à l'art et qui le défendent le font en collaboration étroite et surtout avec un réel plaisir. Il n'y a pas qu'une seule vision, ni qu'un seul point de vue, mais des approches diverses à respecter pour ce qu'elles fournissent de différences, de mentalités. Pendant longtemps j'ai cru qu'il était inimaginable de faire quelque chose d'important sur la scène étrangère — je constate main-

tenant que ce projet est tout à fait réalisable. C'est un objet souhaitable.

**Transcription libre d'une entrevue
réalisée par J.-P. Gilbert, en janvier 1988**

NOTE: l'œuvre figurant en page couverture sera l'objet d'une installation présentée du 8 au 13 mars 1988 dans le hall d'entrée de la Cinémathèque québécoise (au 335 rue de Maisonneuve est, à Montréal) à l'occasion du 6^e Festival International du Film sur l'Art