



**YANNICK
POULIOT**

MARK LANCTÔT

avec un texte de PIERRE LAPOINTE

—

Du 8 février au 20 avril 2008

Musée d'art contemporain de Montréal

YANNICK POULIOT

Yannick Pouliot

Une exposition organisée par le
Musée d'art contemporain de Montréal
et présentée du 8 février au 20 avril 2008.

Commissaire : Mark Lanctôt
Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Documentation biobibliographique : Martine Perreault
Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin, Susan Le Pan
Photographie des œuvres exposées : Guy L'Heureux
Photographie en page 17 : Richard-Max Tremblay
Conception graphique : Feed
Impression : QUAD

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société
d'État subventionnée par le ministère de la Culture,
des Communications et de la Condition féminine du Québec,
et il bénéficie de la participation financière du ministère
du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal 2008

—
DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2008
Bibliothèque nationale du Canada, 2008

Catalogage avant publication
de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada

Lanctôt, Mark, 1974-
Yannick Pouliot

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art
contemporain de Montréal du 8 févr. au 20 avril 2008.
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-23608-4

1. Pouliot, Yannick - Expositions.
I. Lapointe, Pierre, 1981-. II. Pouliot, Yannick.
III. Musée d'art contemporain de Montréal. IV. Titre.

N6549.P6715A4 2008 709.2 C2007-942531-3F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction,
d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés
en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait
quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant
électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou
par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée
d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest,
Montréal (Québec) H2X 3X5.

www.macm.org

—
DISTRIBUTION

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229
Montréal (Québec) H3B 1A2
Téléphone : 514 871-0606
Télécopieur : 514 871-2112
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

—
L'artiste tient à remercier chaleureusement M. Paul Bouchard
pour son généreux et remarquable travail de tapisserie exécuté
pour *Eastlake : intransigent*. L'artiste souhaite dédier cette
exposition à la mémoire de Stéphanie ainsi qu'à ses parents
pour leur soutien constant.

—
Couverture : *Entrelacement III : néo-classique*, 2008

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS MARC MAYER	4
VOUS M'AIMEREZ PIERRE LAPOINTE	6
ŒUVRES ANTÉRIEURES	10
LE SCANDALE DU PLAISIR OU MANGER DU GÂTEAU À S'EN RENDRE MALADE MARK LANCTÔT	18
ŒUVRES DE L'EXPOSITION	29
FOREWORD MARC MAYER	48
THE SCANDAL OF PLEASURE OR EATING YOURSELF SICK WITH CAKE MARK LANCTÔT	50
BIOBIBLIOGRAPHIE	60
LISTE DES ŒUVRES	63

AVANT-
PROPOS

—
MARC MAYER

À L'AUTOMNE 2005, LORS DU VERNISSAGE DE L'EXPOSITION *L'ENVERS DES APPARENCES* DU CONSERVATEUR GILLES GODMER, J'AI DEMANDÉ À YANNICK POULIOT QUELS ÉTAIENT SES PROJETS D'EXPOSITIONS, NON PARCE QUE JE CHERCHAIS À NOURRIR LA CONVERSATION, MAIS PARCE QUE J'AVAIS SINCÈREMENT HÂTE DE VOIR D'AUTRES TRAVAUX DE CE JEUNE ET BRILLANT ARTISTE.

Dans cette exposition elle-même remplie d'œuvres merveilleuses, son installation euphorique intitulée *Le Courtisan* a peut-être été la plus appréciée; du moins, elle a compté parmi mes préférées. J'ai donc été surpris d'apprendre qu'il ne préparait, à ce moment-là, aucune exposition. « En fait, me répondit-il, j'ai décidé de retourner aux études. » J'en fus interloqué. L'ensemble du milieu de l'art québécois s'entendait pour prédire à Pouliot un succès à long terme. Étant donné ses premières réalisations artistiques, l'originalité de ses propositions, l'impeccable rigueur de son savoir-faire, son flair d'antiquaire ironique et son sérieux imperturbable, sans parler des larges sourires qui accueillent presque toujours ses efforts, il n'allait certainement pas changer de carrière! « Non, non, je sens que j'ai besoin de savoir comment fabriquer des meubles afin de créer mon prochain corpus d'œuvres, et je prends donc un peu de temps pour apprendre l'ébénisterie. » La présente exposition est l'heureux résultat de cette pause.

Comme le manifestent les œuvres ici réunies, Pouliot a remarquablement réussi en ajoutant un travail raffiné en ébénisterie et un art accompli du recouvrement de meubles à une liste de compétences comprenant déjà une formation en horticulture, en plus d'études approfondies en arts visuels à l'Université Laval. Malgré un penchant avoué pour la science, l'intelligence artistique complexe de ce gentleman-farmer confère une sorte de sensibilité animiste à une pratique artistique qui tire profit de l'obscur charge érotique du mobilier et des intérieurs français conventionnels. Pouliot manipule les plus orthodoxes accessoires du confort pour en faire les étranges protagonistes d'un théâtre dérangeant. Comme plusieurs jeunes artistes aujourd'hui, il a redécouvert le pouvoir de la dextérité pour désarmer et ravir son public. Mais les maîtres modernistes lui ont également appris que l'étrangeté et l'ambiguïté sont de puissantes techniques, capables d'élever les ornements banals du quotidien bourgeois au rang de preuves que la culture peut être tout aussi insondable que la nature.

Nous sommes redevables à l'artiste qui, avec sa maturité précoce, a résisté à notre impatience de montrer ses œuvres, jusqu'à ce qu'il se sente prêt à venir de nouveau à la rencontre de notre public. Durant cette période, le projet est passé des mains du conservateur Gilles Godmer, qui a depuis pris sa retraite, à celles de Mark Lanctôt. La réussite de cette exposition et du catalogue rend hommage à monsieur Lanctôt qui, pour ses débuts à titre d'auteur au Musée, a su admirablement mener à bien l'entreprise d'un prédécesseur remarquable. Nous remercions également notre ami Pierre Lapointe, poète et musicien d'un talent hors du commun, qui a contribué d'une plume alerte à l'effort du Musée pour rendre justice à Yannick Pouliot.

VOUS
M'AIMEREZ

—

PIERRE LAPOINTE

Vous m'aimerez car je suis ce que vous détestez

Votre sexe empalé

Votre geste mutilé

Votre malaise bonifié

Votre moule désaxée

Votre luxure dépravée

Vous m'aimerez sans comprendre

Comme votre enfant violé

Comme votre roi guillotiné

Comme votre plaisir crucifié

Comme votre justesse surannée

Comme votre dosage faussé

Je vous charmerai

Par mes attributs démodés

Par mes jouissances suggérées

Par mes couleurs fanées

Par mes sècheresses injustifiées

Par mes avenues inutilisées

Vous me supplierez de vous aimer
Mais je resterai là, accessoire
À aimer être aimé
Sans m'adapter
Sans volonté réelle d'être touché
Je resterai froid comme une putain aux boyaux trop usés
Comme un regard qui se serait vidé suite à un excès de joie consommée

La beauté est un spasme inutile
Et je serai ce spasme

Je resterai immobile, sans bouger
Car je n'aime pas bouger

Je ne suis pas là pour ça
Je suis là pour plaire
Et quand on veut plaire
On ne risque pas le bris accidentel prétexté par un mouvement

Qu'il soit vital ou cosmétique
Le mouvement doit rester inexistant
Il salit la beauté
Il jette un flou sur la perception

Par contre, l'immobilité est racée
Elle illumine par son absence de vie
Elle accentue les contours par des lignes cernes claires
Elle agrmente les soirées
Elle stimule la conversation

Converser est une chose séduisante, c'est vrai
Mais il ne suffit pas d'utiliser la parole qui s'attache à la voix pour converser

Il faut aussi savoir utiliser la parole du non sensé
Il faut savoir parler sans s'essouffler en utilisant l'attente du mouvement qui ne viendra jamais
Il faut éveiller les sens avec une silencieuse dissonance arythmique

Et c'est ce que je fais
C'est ce qui séduit chez moi
C'est ce qui fait de moi une chose irrésistible
En maîtrisant tout ça, j'ai fini par être aimé de façon démesurée

Moi, je suis aimé de façon démesurée, mais vous, pas du tout

La preuve est que j'ai beau y travailler très fort, je ne réussis pas à vous aimer
Et je sais pourquoi
Je ne vous aimerai pas tant que vous ne serez pas comme moi

Mais pour être comme moi, vous devrez travailler
Vous devrez accepter l'idée de rester des années à mes côtés
Vous devrez m'observer amoureusement tout en sachant que vous faites désagrément à ma vie
Vous devrez comprendre pourquoi vous m'aimez
Comment je vous ai charmé
Comment vous avez fait pour réussir à ne pas me résister
Et vous deviendrez peut-être un jour vous aussi immobile et inutile

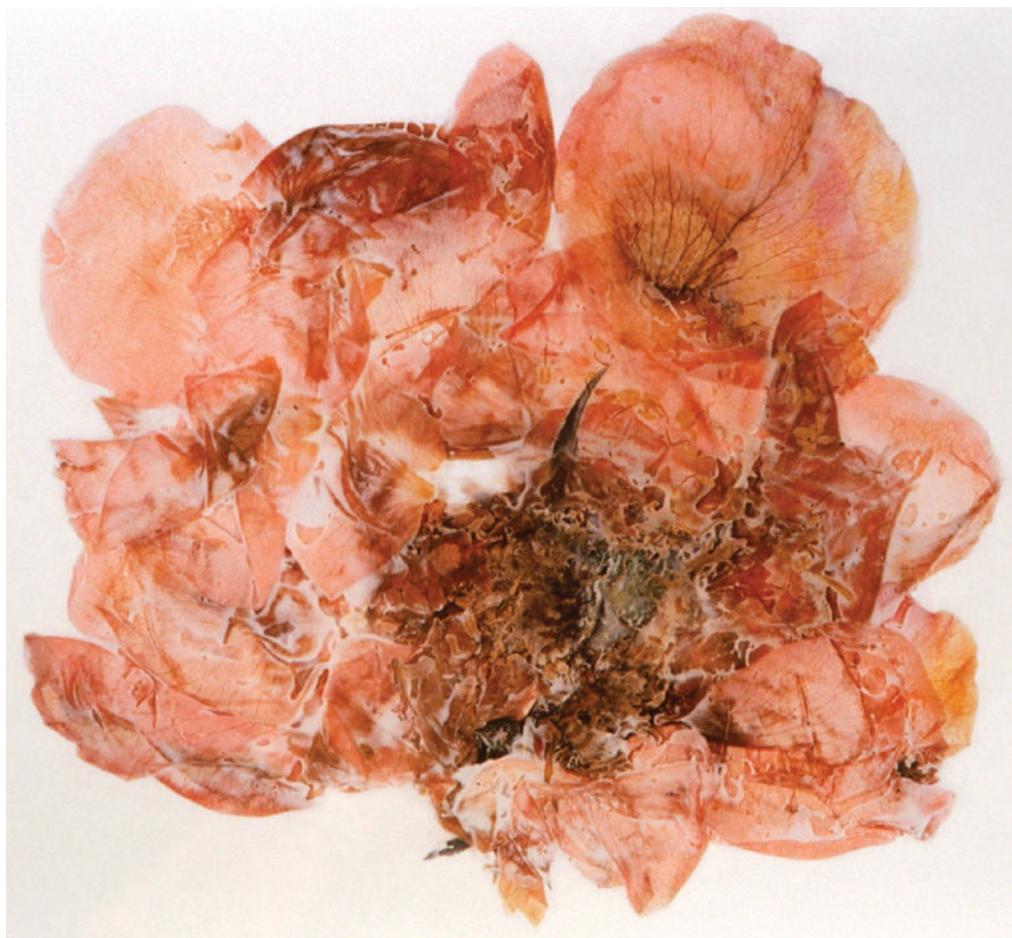
Si vous réussissez cette ascension vers ma copie
Vous deviendrez, à ce moment précis, vous aussi une chose irrésistible

ŒUVRES
ANTÉRIEURES



La Volière
2004

Mort subite
(Rose IV)
2001





La Frise
(détail)
2001

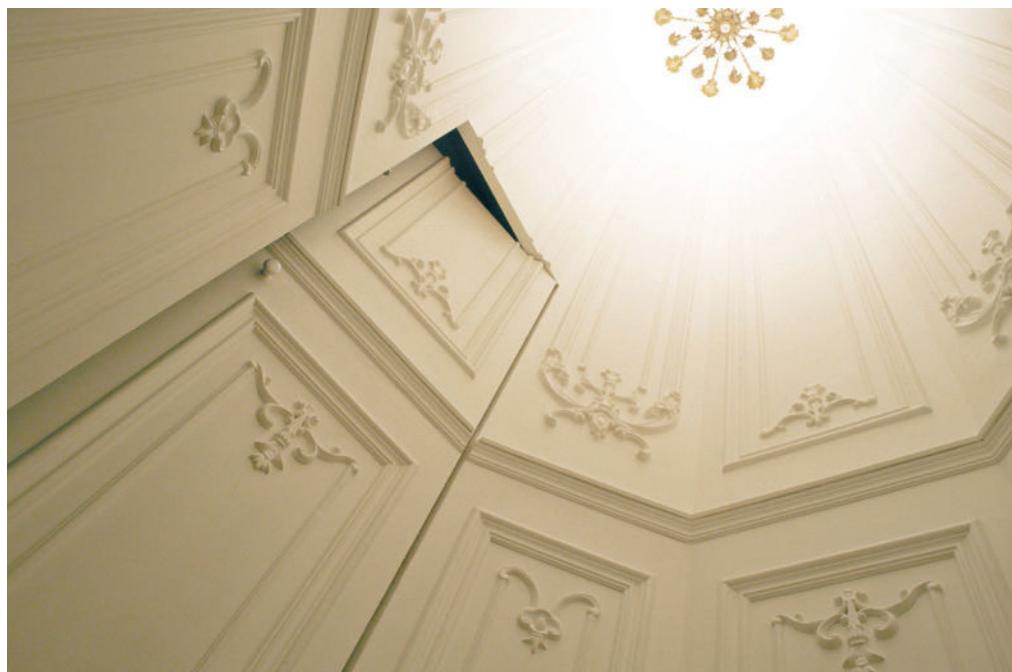


Lutter
2002



Petit-bourgeois
2003

Le Courtisan
2002





Se suffire
à soi-même
2001

LE
SCANDALE
DU
PLAISIR*

—
OU
MANGER DU GÂTEAU
À S'EN RENDRE MALADE

—
MARK LANCTÔT

* Le titre de cet essai est repris de l'ouvrage de Claude Dufresne, *Marie-Antoinette, Le Scandale du plaisir*, Paris, Bartillat, 2006.

AU PREMIER CONTACT AVEC LE TRAVAIL DE YANNICK POULIOT, J'AI RESENTI UN ÉTRANGE GLISSEMENT. JE N'AVAIS PAS L'IMPRESSION D'ÊTRE DIRECTEMENT INTERPELLÉ, MAIS PLUTÔT LEURRÉ. SANS QUE JE M'EN RENDE VRAIMENT COMPTE, IL Y AVAIT MALAISE.

L'œuvre en question, expérimentée au Musée d'art contemporain de Montréal, était *Le Courtisan* (2002) : une très haute boîte fabriquée en bois de fortune et à l'intérieur de laquelle se cache un monde de luxe digne des grandes cours de l'Europe du XVIII^e siècle. L'opulence de cet intérieur somme toute exigü contrastait non seulement avec la pauvreté de l'extérieur, mais aussi avec l'étroitesse de l'espace dans lequel je me suis trouvé : un espace plus près du placard que de la salle de bal. Rapidement, un subtil enchantement s'est opéré : non seulement étais-je à *l'intérieur* d'un espace luxueux, mais celui-ci m'*enveloppait* (bande sonore de musique classique à l'appui). Le sourire aux lèvres, je suis sorti de l'œuvre après quelques minutes fort satisfaisantes, le dos un peu plus droit et le torse légèrement bombé, mais quelque chose m'avait échappé.

J'ai repensé au *Courtisan* après avoir vu *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola (2006). Dans ce film, isolée d'un monde extérieur en pleine ébullition, Marie-Antoinette (interprétée par Kirsten Dunst) est prisonnière de l'étouffant protocole qui régit Versailles. Elle se crée un monde d'artifices et de plaisirs pour se retrouver finalement prise dans l'engrenage de la Révolution française. Cette histoire d'une « pauvre gosse de riche » avait provoqué chez moi à la fois admiration, dégoût et pitié pour le personnage principal (à différents degrés d'intensité et pas nécessairement dans cet ordre). Cette représentation stylisée et rythmée de la décadence nobiliaire nous fait réfléchir, certes, sur la fragilité du luxe¹ ainsi que sur l'isolement d'une élite déconnectée, des thèmes qu'aborde aussi Pouliot : la chute du Versailles de Coppola arrive soudainement et sans possibilité de retour à la normale — il y a des pamphlets et des caricatures ici et là, le couple royal est très dépensier et, soudainement, voilà que les gueux frappent à la porte du palais. L'intérieur du *Courtisan* de Pouliot est d'un luxe achevé, mais de l'extérieur, il est pauvre, titubant, disjoncté et vulnérable, comme l'Ancien Régime.

Le léger malaise que j'avais ressenti au contact du *Courtisan* m'était dorénavant plus clair : l'artificialité de la chose ainsi que le contraste entre forme et contenu m'apparaissaient dès lors plus troublants. Malheureusement, le peu de temps que j'y avais passé m'a fait louper la chose. Je m'imaginais maintenant captif à l'intérieur du *Courtisan* et vivre ce passage de l'éblouissement béat et de la délectation enfantine à l'étourdissement claustrophobe. En fait, à mon premier contact avec l'œuvre, je n'avais pris qu'une bouchée du gâteau, comme si, instinctivement, je savais que de le manger tout entier allait me rendre malade.

1. Il est important de noter que le film de Sofia Coppola se termine au début de la chute du régime et qu'ainsi, Versailles nous est présenté comme étant d'autant plus idyllique et isolé.

Sofia Coppola
Marie-Antoinette, 2006
Arrêt sur image

Photo : avec l'aimable permission
de Columbia Pictures



Ayant par le passé expérimenté différents médiums, dont la photographie, la vidéo et le son, Yannick Pouliot rassemble pour la présente exposition une suite d'œuvres sur papier, un ensemble de sculptures et une installation architecturale majeure qui poursuivent son enquête sur la portée sémantique des univers domestiques. En fait, par le truchement d'un recours au mobilier comme matériau, il effectue un télescopage du corps, du mobilier et de la maison. L'isolement (ou l'aliénation) de la contemporanéité trouve écho dans des lieux désarticulés et étourdissants et dans un mobilier replié sur lui-même, excluant toute possibilité d'usage normal, atteint d'excroissances, d'enfilades forcées, d'élévations et de désarticulations.

Comme c'était à peu près le cas avec *Le Courtisan*, Pouliot revisite ici Versailles. Cependant, son approche est plutôt oblique et il s'adresse peut-être plus à l'image qu'on se fait de Versailles qu'à la réalité de la cour française comme telle. Il présente donc une nouvelle installation immersive intitulée *Louis XVI : indifférent*. Le visiteur entre dans un hall autour duquel se déploient d'étroits couloirs sans issue ; ces passages sont de longueurs variées, mais ils sont tous de la même largeur et au fond de chacun d'eux se trouve un fauteuil de style Louis XVI. En fait, la largeur des couloirs est à peu près celle de ces sièges. Ces espaces sont simplement aménagés (en plus du fauteuil, les murs sont couverts de papier peint et sont accentués de moulures discrètes) et subtilement éclairés (on y retrouve aussi des torchères de moyenne à basse intensité, fixées au mur). À l'instar du *Courtisan*, on s'imagine mal passer plus que quelques instants dans cette mise en scène de couloirs restreints, mais pourtant aménagés pour accueillir. L'œuvre est à la fois salle d'attente et cellule de prison ; un purgatoire ambivalent dont la qualité du décor tenterait en vain de rendre l'expérience de la solitude plus tolérable.

Placé à la frontière entre l'espace domestique et l'espace public, *Louis XVI : indifférent* souligne le lien qui les unit. En effet, peu importe le degré d'isolement, de luxe et d'opulence d'une résidence privée, le monde

extérieur n'y est pas que présent *a contrario* : il réussit à influencer cet espace intérieur². Dans cette œuvre, nous sommes portés à croire que l'indifférenciation des couloirs — le fait qu'ils soient identiques (*in-différents*), mais séparés et « inconscients » les uns des autres (*in-différents* aussi en ce sens) — est le résultat d'une « pression » exercée par le monde extérieur, altérant l'espace intérieur, le rétrécissant et le réduisant à sa plus simple expression. L'autonomie recherchée serait donc un leurre. Le vieux truc des films d'aventures où le héros est enfermé dans une pièce sans issue et dont deux des murs opposés se rapprochent, se refermant sur l'espace, illustre bien le phénomène. Peu importe la qualité du refuge, Pouliot nous rappelle que la fuite vers l'intérieur et l'isolement ne sont pas imperméables ; au contraire, un monde intérieur reconstitué en réaction au monde extérieur y reste lié, et même en est façonné par une relation dialectique³. L'auteure Celeste Olalquiaga illustre particulièrement bien ce paradoxe en discutant le personnage du capitaine Nemo de *Vingt mille lieues sous les mers* (1869) de Jules Verne :

Le capitaine Nemo affronte le dysfonctionnement social que le capitalisme fait peser sur lui (l'aliénation, ce trouble intérieur qui se produit lorsque l'on ne reconnaît plus la signification de ses propres actions) en se retirant complètement dans les méandres de son esprit et au fond des mers où il est seul seigneur et maître. Ce faisant, il agit en toute logique vis-à-vis de l'ordre qu'il défie, contrecarrant la distance par plus de distance encore. Étranger à tout sentiment d'appartenance, Nemo recherche son moi dans un isolement total, prolongeant sa situation d'extrême déracinement en tournant à l'envers une sorte de gigantesque miroir sur lequel projeter sa saga désespérée, rendant le monde extérieur inexistant en tant qu'entité différenciée⁴.

2. Je suis convaincu que si une chose dite implique automatiquement son contraire, à l'intérieur de chaque choix, l'ombre des options écartées demeure : chaque proposition, qu'elle soit verbale ou visuelle ou autre, renvoie aux propositions absentes ou mises à l'écart.

3. « Bref, dans la plus interminable des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité. » Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 27.

4. « Captain Nemo confronts the social dysfunctionality brought upon him by capitalism (alienation, the internal estrangement that occurs when people are no longer meaningfully connected to their actions) with a violent retreat into the recesses of his mind, at the bottom of a sea where only he is lord and master. In this way, he acts consistently with the order that he defies, counterpoising distance with even more distance. Disconnected from any sense of belonging, Nemo seeks his self in utter isolation, furthering an already extreme deracinated condition when he turns to the outside as one gigantic mirror on which to project his desperate saga, rendering the outer world inexistent as a differentiated entity. » Celeste Olalquiaga, *The Artificial Kingdom: On the Kitsch Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 184. [Notre traduction.]

Alphonse-Marie de Neuville
et Édouard Riou
Intérieur du Nautilus, 1871
Tirée de *Vingt mille lieues sous
les mers* de Jules Verne

Photo : avec l'aimable permission
de Bettmann/Corbis



Si l'espace domestique est potentiellement un lieu de solitude et de recueillement à l'abri du monde⁵, exacerber cette solitude mènerait à l'aliénation anti-sociale dont, à part le capitaine Nemo, un exemple plus proche de la décadence qu'évoque Pouliot nous est donné par le personnage de Des Esseintes, l'anti-héros du roman *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, qui, même s'il est en réaction contre le monde moderne qui l'entoure, en reprend les travers.

Pouliot s'intéresse surtout aux chaises et aux fauteuils⁶. Les modifications qu'il apporte à des versions plus ou moins fidèles et/ou bon marché de meubles d'époque pour les œuvres *Régence : monomaniaque*, *Empire : possessif* et *Eastlake : intransigent*, aussi spectaculaires qu'elles sont, se doivent d'être, par souci du détail,

5. Selon Gaston Bachelard, « si l'on nous demandait les bienfaits les plus précieux de la maison, nous dirions : la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix. » Gaston Bachelard, *op. cit.* note 3, p. 25-26.

6. Une chaise serait plus anthropomorphe qu'une table : la chaise, par sa verticalité et sa symétrie, soutient la *forme* humaine, tandis que la table, étant horizontale, soutient plutôt *l'activité* humaine. Voir Suzanne Delehanty, « Furniture of Another Order » dans *Improbable Furniture*, Philadelphie, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1977, p. 20-31.

quasiment imperceptibles⁷. L'intérêt n'est pas dans l'intervention, mais dans le rendu. Il est important de ramener ces meubles à la limite du kitsch vers un niveau de qualité « haut de gamme ». Les modifications plus dramatiques apportées par l'artiste (les enfilades, replis et élévations) font de ces meubles des objets fermés au corps du spectateur. Ces œuvres n'arrivent pas seulement à exclure le regard du spectateur, mais les relations habituelles ou virtuelles que celui-ci entretient avec un meuble sont court-circuitées.

Les sculptures rappellent l'isolement mis en scène dans *Louis XVI : indifférent*. Pour reprendre le vocabulaire du critique et historien Michael Fried, il s'agit plutôt d'une « anti-théâtralité » où l'objet refuserait de se montrer explicitement. Contrairement aux objets minimalistes qui ont provoqué Fried, les sculptures de Pouliot dépendent moins d'une relation proprement phénoménologique avec le spectateur (ce que Fried leur reprochait) ; elles sont plutôt des représentations d'univers autonomes, des espaces quasi diégétiques qui, paradoxalement, fonctionnent à l'extérieur d'une temporalité narrative : elles témoignent d'une liberté factice, et proposent, tragiquement, une révolte qui se manifeste par le repli sur un confort tautologique. Ces meubles sont inatteignables et autosuffisants. Ils génèrent, quasiment organiquement, leur propre confort pour combattre une solitude suggérée. Comme Des Esseintes, Nemo et même Marie-Antoinette, leur refus du monde au profit d'un intérieur parfaitement maîtrisé et singularisé n'exprime que fantaisie et décadence.

—

Les espaces pour lesquels le mobilier est conçu sont aussi porteurs de « sens ». Au milieu des années 1950, le psychiatre Humphrey Osmond (connu surtout pour avoir été l'un des premiers médecins à prescrire du LSD comme traitement de certains troubles mentaux) publie en marge de son champ d'étude privilégié un court traité sur les effets thérapeutiques des choix d'aménagement des hôpitaux psychiatriques⁸. Ses travaux marquent un tournant dans l'évolution de la psychologie environnementale comme discipline. Notamment reconnu pour avoir inventé les termes *sociopetal* et *sociofugal*, Osmond analyse ce que, intuitivement, il savait déjà : un espace construit, de par sa disposition, n'est pas uniquement porteur de sens ; il joue un rôle déterminant sur le comportement de ses usagers. Par exemple, un espace « sociofuge » telle une salle d'attente, ou un hall d'accueil, a tendance à isoler les personnes qui y sont regroupées. Tandis qu'un espace « sociopète » tel un salon, ou une salle à manger, a tendance à les rapprocher.

7. Au moment de rédiger cet essai, toutes ces œuvres, à l'exception de *Régence : monomaniaque*, sont en processus de réalisation. Je me fie donc à la qualité du rendu de *Régence : monomaniaque*.

8. Humphrey Osmond, « Function as the Basis of Psychiatric Ward Design », *Mental Hospitals* (avril 1957), p. 23-29.

Étrangement, l'espace de *Louis XVI : indifférent* reprend de manière quasi littérale l'idée de ces énergies et des effets qu'elles ont sur les attitudes des individus qui s'y retrouvent. Le dédale des couloirs rayonne du centre mais, en dépit du face-à-face résultant de cette disposition circulaire et de l'intimité suscitée par la qualité du décor, l'artiste réussit à y insuffler une « non-convivialité ». Ces relations entre composantes spatiales diamétralement opposées créent ainsi un espace à la fois aliénant et aliéné.

—

On finit par en déduire que le spectateur, ou plus précisément, la présence du spectateur, est au centre de *Louis XVI : indifférent*. La sensation physique de cet espace « contrôlé », exigü et irrégulier suggère en quelque sorte une version édulcorée des *Performance Corridors* de Bruce Nauman. Pouliot évoque les charmes du luxe et des attributs matériels ou superficiels qui séduisent et ralentissent la prise de conscience de l'étrangeté de l'espace. En fait, ses œuvres sont des cages dorées quasi parfaites autour desquelles une ambivalence persiste : d'un côté, en se limitant à un rapide coup d'œil, on pourrait croire que c'est nous, en tant que spectateurs, qui sommes amenés à vouloir posséder ces espaces ; cependant, à défaut d'être passivement usuels, les environnements et les objets de Pouliot sont agressifs et tentent plutôt de nous posséder.

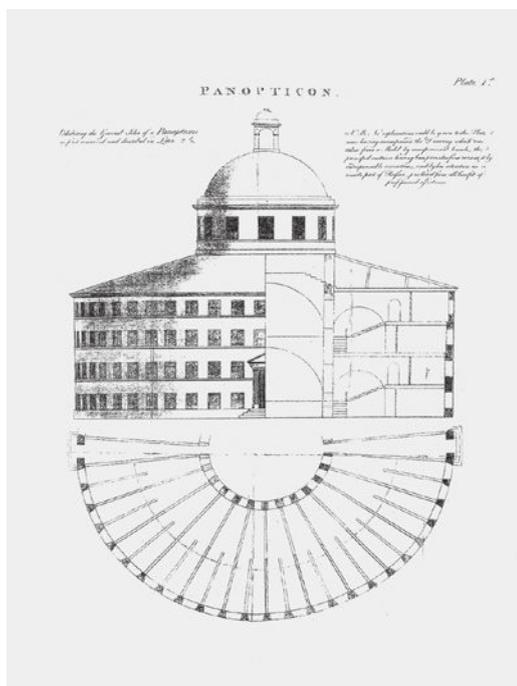
Dans ce sens, le dispositif de *Louis XVI : indifférent* rappelle le *Panopticon* de Jeremy Bentham, un modèle de prison qui permet au geôlier de surveiller les détenus sans que ces derniers en soient conscients. Ainsi, incapables de différencier les moments où ils sont surveillés de ceux où ils ne le sont pas, les détenus — en théorie, du moins — s'abstiennent d'agir incorrectement en tout temps. Même s'il n'a pas été construit à l'époque de sa conceptualisation à la fin du XVIII^e siècle⁹, le *Panopticon* provoque un changement paradigmatique majeur : dorénavant, sur ce modèle, les rapports entre surveillants et surveillés (et, par extension, entre gouvernants et gouvernés) ne sont plus commandés par un « régime de souveraineté » mais, comme l'a théorisé Michel Foucault, ils sont soumis à l'autorité structurante de la « société de discipline¹⁰ ». Le *Panopticon* devient ainsi une métaphore de ce nouveau régime et de sa propension à l'observation et à

9. Des prisons inspirées du modèle panoptique ont vu le jour en Italie (Santo Stefano), aux Pays-Bas (Arnhem, Breda, Lelystad et Haarlem), en Espagne (Mataró), en Suisse (Genève), aux États-Unis (New Jersey, Illinois), à Cuba (île des Pins), en Colombie (Bogotá), en Afrique du Sud (Grahamstown) et en Australie (Fremantle).

10. En employant la ville pestiférée sous quarantaine comme métaphore, Foucault définit le régime de souveraineté comme étant un pouvoir qui, en face d'une menace, « se dresse ; il se rend partout présent et visible ; il invente des rouages nouveaux ; il cloisonne, il immobilise, il quadrille ; il construit pour un temps ce qui est à la fois la contre-cité et la société parfaite ; il impose un fonctionnement idéal, mais qui se ramène en fin de compte, comme le mal qu'il combat, au dualisme simple vie-mort : ce qui bouge porte la mort, et on tue tout ce qui bouge. » Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 206.

Jeremy Bentham

Penitentiary Panopticon, 1791



la normalisation¹¹. Dès lors, le modèle panoptique sous-tend l'ensemble des institutions hiérarchisées de la modernité : l'hôpital, l'école, l'usine et ainsi de suite¹².

L'approche de Yannick Pouliot, en faisant allusion au style Louis XVI, enclenche un certain glissement, une digression, peut-être un peu précipitée, mais qui traduit somme toute un «air du temps». L'engrenage référentiel qui est à la source de ce glissement est composé d'une série de coïncidences éloquentes :

11. « Le Schéma panoptique, sans s'effacer ni perdre aucune de ses propriétés, est destiné à se diffuser dans le corps social ; il a pour vocation d'y devenir une fonction généralisée. » Michel Foucault, *ibid.*, p. 209. Comme le précise Gilles Deleuze : « La formule abstraite du Panoptisme n'est donc plus "voir sans être vu" mais *imposer une conduite quelconque à une multiplicité humaine quelconque.* » Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1986, p. 41.

12. « [La discipline] peut être prise en charge soit par des institutions "spécialisées" (les pénitenciers ou les maisons de correction du XIX^e siècle), soit par des institutions qui s'en servent comme instrument essentiel pour une fin déterminée. » Michel Foucault, *op. cit.* note 10, p. 217.

la naissance des États-Unis a été soutenue par l’Ancien Régime¹³ et a ensuite inspiré la Révolution française ; le style Louis XVI (1760 à 1790) marque le passage d’un style « original » à un style « néo¹⁴ » et, s’il représente le retour à une rigueur géométrique plus stable, plus « contrôlée » dans le dessin des pièces de mobilier, c’est aussi au XVIII^e siècle que, selon Foucault, l’on passe de la société de souveraineté à la société de contrôle¹⁵. Finalement, en évoquant ce passage, Pouliot nous rappelle le changement de paramètres que nous vivons actuellement : Michael Hardt et Antonio Negri reprennent le vocabulaire de Foucault (*via* Deleuze) et parlent dorénavant du tournant du XXI^e siècle sous les auspices de la société de discipline, caractérisée par le déclin des institutions au profit d’une « auto-discipline » qui repose sur les subjectivités engendrées par cette perte de structure associée à l’hégémonie du capital et au modèle nord-américain¹⁶.

Louis XVI : indifférent retourne le « néo » contre lui-même. Le « néo » (ou « rétro ») est une actualisation d’une mode passée et non un style entièrement inédit. Selon l’artiste, le rétro est un signe de décadence¹⁷. Ce dialogue entre passé et présent marque, en quelque sorte, une approche historiciste. Soyons clair, Pouliot ne cherche pas nécessairement à relativiser les phénomènes en les situant à l’intérieur d’un récit historique ou de prédire l’avenir en regardant le passé ; il utilise plutôt l’histoire (ou plus précisément, l’histoire du mobilier) comme outil. Comme l’ont démontré Mieke Bal et Norman Bryson, le sens qu’apporte l’étude du contexte historique d’un objet est toujours multiple et s’articule à plusieurs niveaux¹⁸. Pouliot soulève indirectement la problématique du contexte en évoquant une période historique ou un courant esthétique qui reprend et réinterprète le passé : le néo-classicisme dont fait partie le style Louis XVI est une interprétation de l’art de l’Antiquité qui en dit plus sur le contexte qui l’a vu naître que sur l’Antiquité

13. La France appuie d’abord clandestinement la rébellion américaine en y envoyant des armes et équipements pour ensuite s’engager formellement du côté des Américains via un traité d’alliance signé le 6 février 1778.

14. Plus précisément, il est développé en réaction au rococo, et se veut plus géométrique et inspiré des découvertes de sites antiques. Il est un des premiers d’une longue série de styles « néo » qui ponctuent l’histoire culturelle du XIX^e siècle jusqu’à l’arrivée du modernisme au XX^e siècle.

15. Comme le souligne Deleuze, « Foucault a situé les sociétés disciplinaires aux XVIII^e et XIX^e siècles ; elles atteignent à leur apogée au début du XX^e. » Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », dans *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990/2003, p. 240.

16. Voir Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2000, p. 330-332.

17. En conversation avec l’auteur.

18. « Context, in other words is a text itself, and it thus consists of signs that require interpretation. What we take to be positive knowledge is the product of interpretive choices. » Mieke Bal et Norman Bryson, « Semiotics and Art History », dans *The Art Bulletin*, vol. LXXIII, n° 2 (juin 1991), p. 175.

gréco-romaine comme telle. Pouliot effectuerait donc un télescopage de ces différentes périodes qui surligne les écarts entre une époque donnée et sa quête de validation en se proclamant l'héritier d'un passé édulcoré et héroïque. La perte de repères dans la contemporanéité impliquerait une réévaluation des identités hors des institutions et un recours au passé comme outil de justification.

—

J'ai commencé cet essai sur ma réception ouvertement subjective du travail de Pouliot en évoquant le cinéma. Notons que son œuvre est bâtie sur un dispositif où l'exiguïté, l'isolement et la restriction côtoient le luxe et la décadence nobiliaires : Pouliot nous renvoie le pathos généralement associé aux fins de régimes et ce, en démontrant une sensibilité qui n'est pas sans rappeler celle du cinéaste Luchino Visconti, notamment dans *Le Guépard* (1963) et *Les Damnés* (1969). Comme lui, Pouliot met en scène un dispositif gavé de richesse qui nous force à regarder ce que nous avons de plus laid dans notre supposée beauté.

ŒUVRES
DE
L'EXPOSITION





Louis XVI :
indifférent
2008





Louis XVI :
indifférent
2008







Empire :
possessif
2007





Eastlake :
intransigent
2007





Régence :
monomaniaque
2007

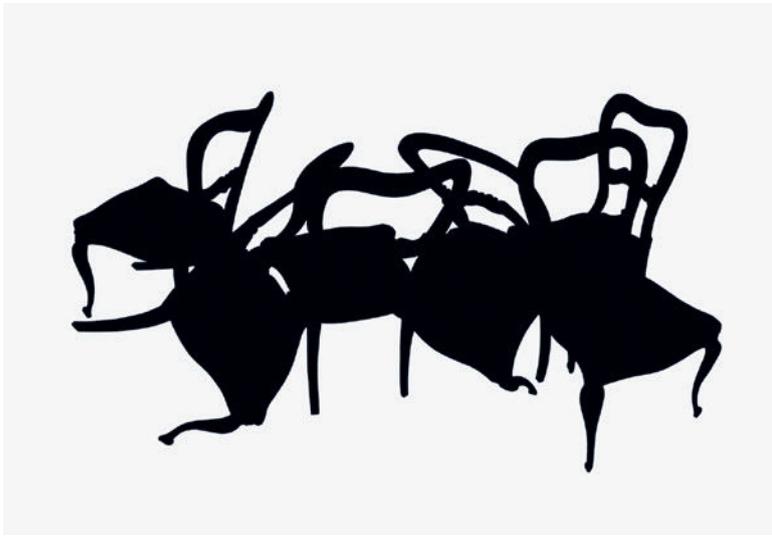




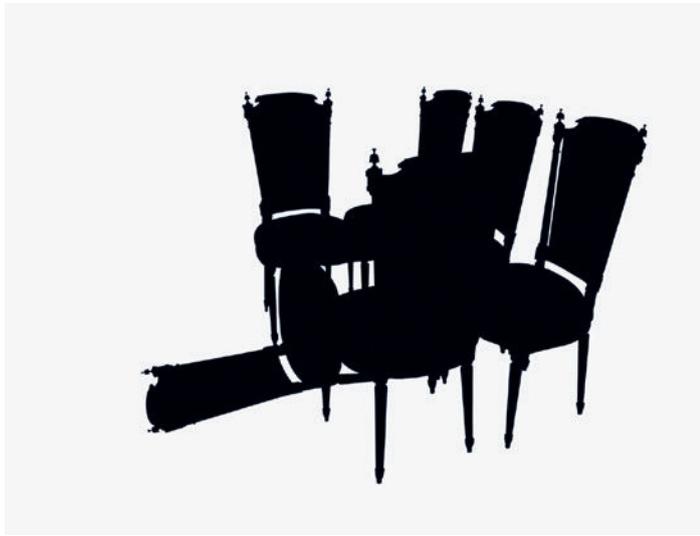
Entrelacement I :
néo-classique
2008



Entrelacement II :
néo-classique
2008



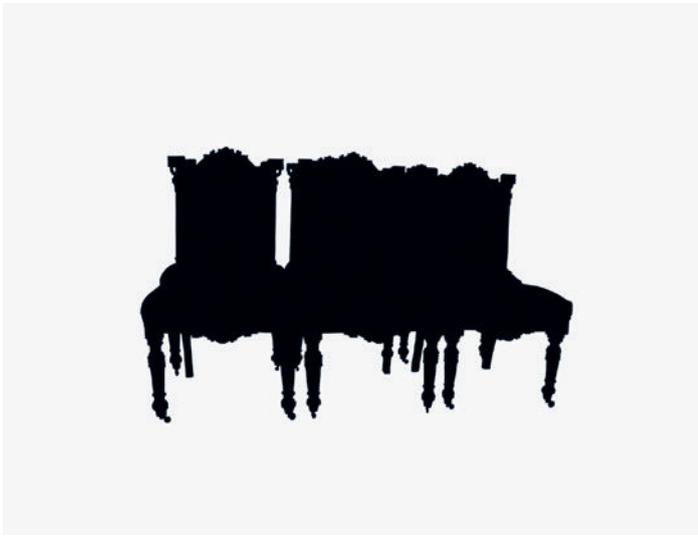
Entrelacement III :
néo-classique
2008



Organisation I :
Louis XVI
2008



Organisation II :
Louis XVI
2008



Organisation III :
Eastlake
2008



Organisation IV :
Eastlake
2008



Débourrement I :
Louis XV
2008



Débourrement II :
néo-Renaissance
2008



Débourrement III :
Louis XV
2008

FOREWORD

—

MARC MAYER

IN THE FALL OF 2005, AT THE OPENING OF GILLES GODMER'S EXHIBITION *L'ENVERS DES APPARENCES*, I ASKED YANNICK POULIOT ABOUT HIS FORTHCOMING SHOWS, NOT TO MAKE SMALL TALK, BUT BECAUSE I WAS SINCERELY EAGER TO SEE MORE OF THIS BRIGHT YOUNG ARTIST'S WORK.

His euphoric installation *Le Courtisan* was perhaps the most popular work—certainly a favourite of mine—in an exhibition full of wonders. I was surprised to learn that, for the moment, he had no exhibition plans. “Actually,” he said, “I’ve decided to go back to school.” Now I was baffled. The consensus in the Québec art world was largely favourable to Pouliot’s prospects for long-term success. Given his early achievements in art, such as the originality of the works he presented, the impeccable seriousness of his craft, his wry, antiquarian intelligence and his straight-faced wit, to say nothing of the broad smiles that almost always repay his efforts, surely he wasn’t planning to change careers! “No, no, I feel that I need to know how to make furniture in order to create my next body of work, so I’m taking time off to learn carpentry.” This exhibition is the felicitous result of that hiatus.

As the work gathered here makes clear, Pouliot has been remarkably successful in adding not only fine carpentry, but fancy upholstery as well to a list of skills that already included training in horticulture, on top of a thorough education in fine art from Université Laval. Despite an avowed fondness for science, this gentleman farmer’s complex artistic intelligence brings something of an animistic sensibility to an art practice that exploits the arcane erotic charge of conventional French furniture and interiors. He transforms the most orthodox accessories of comfort into the uncanny protagonists of a discomfiting theatre. Like many young artists today, Pouliot has rediscovered the power of skill to disarm and delight his public. But he has also learned from the modernist masters that strangeness and obscurity are potent techniques that can elevate the mundane trappings of everyday bourgeois life into so much evidence that culture may well be as unfathomable as nature.

We are indebted to the artist, whose precocious maturity kept at bay our great impatience to exhibit his work until he felt ready to address our public again. In that time, the project changed curatorial hands from Gilles Godmer, who has since retired, to Mark Lanctôt. The success of this exhibition and catalogue are a tribute to Mr. Lanctôt who, in his authorial début at the Musée, has admirably made good on the undertaking of an outstanding predecessor. We are also grateful to our friend Pierre Lapointe, a poet and musician of uncommon talent who has contributed a fresh idiom to this museum’s effort to do justice to Yannick Pouliot.

THE
SCANDAL
OF
PLEASURE *

—

OR

EATING YOURSELF SICK
WITH CAKE

—

MARK LANCTÔT

Translated by
MARCIA COUËLLE

* The (literally translated) title of this essay is borrowed from the book by Claude Dufresne, *Marie-Antoinette, Le Scandale du plaisir* (Paris: Bartillat, 2006).

IN MY FIRST ENCOUNTER WITH YANNICK POULIOT'S WORK, I SENSED A STRANGE SHIFT.
RATHER THAN FEELING DIRECTLY ADDRESSED, I HAD THE IMPRESSION OF BEING DECEIVED.
THERE WAS AN IMPERCEPTIBLE MALAISE.

The work in question, experienced at the Musée d'art contemporain de Montréal, was *Le Courtisan* (2002), a tower-like box fashioned from scrap wood and concealing a sumptuous interior worthy of the grand European courts of the eighteenth century. The opulence of the dainty interior contrasted not only with the ramshackle appearance of the exterior, but also with the cramped confines of the space—closer to closet than to ballroom. Quickly, though, a subtle enchantment occurred: here I was *inside* a luxurious space, and moreover it was *enveloping* me (aided by a classical music soundtrack). After a few highly satisfying minutes I stepped out of the piece with a smile on my lips, shoulders straight and head high. But something had escaped me.

I thought about *Le Courtisan* again after seeing Sofia Coppola's *Marie Antoinette* (2006). In this film, Marie Antoinette (played by Kirsten Dunst), isolated from the outside turmoil and constrained by the stifling protocol that ruled Versailles, confects a world of artifice and pleasure for herself before finally being caught up in the French Revolution. This "poor little rich girl" story aroused my admiration, disgust and pity for the main character (to varying degrees of intensity, and not necessarily in that order). At the same time, the stylized, rhythmic representation of noble decadence prompted reflection on the fragility of luxury¹ and the isolation of out-of-touch elites, themes also addressed by Pouliot. Coppola's fall of Versailles arrives abruptly and with no possibility of a return to the norm: pamphlets and caricatures appear here and there, the royal couple spends wildly, and then bang! the rabble is at the palace door. Like the *ancien régime*, the interior of Pouliot's installation is impeccably deluxe, but the exterior is poor, rickety, disjointed and vulnerable.

This clarified the slight uneasiness that I had felt while visiting *Le Courtisan*: it was the artificiality of the piece and the disparity between form and content that troubled me. Had I stayed longer, I would have understood. Now I imagined myself captive inside the work, living the passage from blissful awe and childish delight to claustrophobic giddiness. In fact, in my first encounter I had taken only a bite of the cake, as if instinctively knowing that eating the whole thing would make me sick.

1. It should be noted that Coppola's film ends just before the fall of the regime, leaving intact the image of an isolated, idyllic Versailles.

Sofia Coppola
Marie Antoinette, 2006
Film still

Photo: Courtesy of Columbia Pictures



Having previously explored other media, including photography, video and sound, Yannick Pouliot has chosen to pursue his semantic investigation of the domestic realm in this exhibition with a series of works on paper, a group of sculptures and a major architectural installation. By using pieces of furniture as raw material, he effectively telescopes body, furniture and house into one. The isolation (or alienation) of contemporary society is echoed in disjointed, numbing settings and in furniture closed in on itself, precluding any possibility of normal use, and afflicted with excrescences, forced linkages and disarticulations.

Much as with *Le Courtisan*, Pouliot revisits Versailles here. However, he takes a rather oblique approach and may be addressing more the image we have of the French court than its actual reality. This new immersive installation is titled *Louis XVI : indifférent*. The visitor enters a hall that branches out in narrow, dead-end corridors; the passages vary in length but are all the same width, and at the end of each one is a Louis XVI-style armchair. In fact, the corridors are barely wider than the armchairs. These spaces are simply appointed (in addition to the armchair, the walls are papered and accented with discreet mouldings) and subtly lit (by lowish-light sconces). Similar to encountering *Le Courtisan*, it's hard to imagine spending more than a few minutes in these confining corridors, even though they are staged to be welcoming. The work is at once waiting room and prison cell, an ambivalent purgatory whose genteel decoration vainly attempts to make the experience of solitude more tolerable.

Poised between domestic space and public space, *Louis XVI : indifférent* underscores the tie that binds them. Indeed, no matter how isolated, luxurious and opulent a private residence may be, the outside-world is not merely an element of opposition: it influences the interior space. In this work, it seems that the indifferenciation of the corridors — the fact that they are identical (*in-different*) yet separated and

“unaware” of each other (*in*-different in this sense as well) — is the result of a “pressure” exerted by the outside, altering the inside, narrowing it, and reducing it to its simplest expression. In which case, the desired autonomy would be an illusion.² A parallel is that old adventure film gimmick, where the hero is trapped in a room and the walls start moving in to crush him. Pouliot reminds us that, however fine the place of refuge, inner withdrawal and isolation are not impermeable; on the contrary, an inner world reconstituted in reaction to the outer world remains linked to the exterior and is actually shaped by a dialectical relationship with it.³ Celeste Olalquiaga illustrates this paradox particularly well in discussing the Captain Nemo character in Jules Verne’s *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* (1869):

Captain Nemo confronts the social dysfunctionality brought upon him by capitalism (alienation, the internal estrangement that occurs when people are no longer meaningfully connected to their actions) with a violent retreat into the recesses of his mind, at the bottom of a sea where only he is lord and master. In this way, he acts consistently with the order that he defies, counterpoising distance with even more distance. Disconnected from any sense of belonging, Nemo seeks his self in utter isolation, furthering an already extreme deracinated condition when he turns to the outside as one gigantic mirror on which to project his desperate saga, rendering the outer world inexistent as a differentiated entity.⁴

So, while the domestic space is potentially a place of solitude and contemplation sheltered from the world,⁵ exacerbating this solitude would lead to the anti-social alienation seen not only in Captain Nemo but in an example closer to the decadence evoked by Pouliot. This is Des Esseintes, the anti-hero of the Joris-Karl Huysmans novel *À Rebours* [*Against the Grain*] (1884), who, even as he reacts against the modern world that surrounds him, assumes its shortcomings.

2. I am convinced that if something said automatically implies the contrary, within each choice the shadow of the rejected options remains: every proposition, verbal, visual or other, refers to propositions absent or rejected.

3. “In short, in the most interminable of dialectics, the sheltered being gives perceptible limits to his shelter. He experiences the house in its reality and in its virtuality.” Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. M. Jolas (Boston: Beacon Press, 1964), pp. 5-6. Originally published in French as *La Poétique de l’espace*, 1957.

4. Celeste Olalquiaga, *The Artificial Kingdom: On the Kitsch Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), p. 184.

5. Bachelard writes: “If I were asked to name the chief benefit of the house, I should say: the house shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace.” Bachelard, p. 6.

Alphonse-Marie de Neuville
and Édouard Riou
Interior of the Nautilus, 1871
From Jules Verne's *Twenty Thousand
Leagues Under the Sea*

Photo: Courtesy of Bettmann/Corbis



Pouliot works mainly with chairs and armchairs.⁶ Concern for detail dictates that his alterations to more or less faithful and/or low-end versions of period furniture for the works *Régence : monomaniaque*, *Empire : possessif* and *Eastlake : intransigent*, although spectacular, be virtually seamless.⁷ The interest here is not in the doing but in the result: this bordering-on-kitsch furniture must be recast as high-end quality. The artist's more dramatic alterations (linkages, folds and elevations) transform the pieces into objects closed to the viewer's body. In addition to shutting out the gaze, these works short-circuit one's usual or virtual relationship to furniture.

6. A chair is considered more anthropomorphic than a table: the chair, by its verticality and symmetry, supports the human *form*, whereas the table, being horizontal, supports human *activity*. See Suzanne Delehanty, "Furniture of Another Order," in *Improbable Furniture* (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1977), pp. 20-31.

7. Because all of these works, with the exception of *Régence : monomaniaque*, were in the process of being created at the time this essay was written, my comments are based on the finished quality of *Régence : monomaniaque*.

The sculptures recall the staged isolation of *Louis XVI : indifférent*. To borrow a term from the critic and historian Michael Fried, this is a case of “anti-theatricality,” where the object refuses to show itself explicitly. Contrary to the Minimalist objects that irked Fried, Pouliot’s sculptures do not depend on a wholly phenomenological relation with the viewer (faulted by Fried); rather, they are representations of an autonomous universe, quasi-diegetic spaces, which, paradoxically, operate outside a narrative temporality, evincing a fictitious freedom and tragically proposing a revolt that manifests itself in retreat to a tautological comfort. These pieces of furniture are inaccessible and self-sufficient. Almost organically, they generate their own comfort in order to combat a suggested solitude. Like *Des Esseintes*, *Nemo* and even *Marie Antoinette*, their rejection of the world in favour of a flawlessly mastered and singularized interior expresses nothing but fantasy and decadence.

—

The spaces for which the furniture is designed are also laden with “meaning.” In the mid-1950s, straying from his primary field of investigation, the psychiatrist Humphrey Osmond (best known for pioneering the use of LSD to treat certain mental disorders) published an article on the therapeutic effects of well-chosen design in mental hospitals.⁸ This marked a turning point in the evolution of environmental psychology as a discipline. Also known for coining the terms “sociopetal” and “sociofugal,” Osmond analyzed what he already knew intuitively: the layout of a built space does more than carry meaning; it plays a determining role in how users of the space behave. For example, a sociofugal space, such as a waiting room or reception area, tends to isolate the people gathered there, whereas a sociopetal space, such as a living room or dining room, tends to bring people together.

Oddly, the space of *Louis XVI : indifférent* almost literally restates the concept of these energies and their effects on the attitudes of individuals visiting it. The maze of corridors radiates from the centre but, despite the face-to-face axes resulting from the circular layout and the sense of intimacy produced by the refined decor, the artist manages to infuse it with “user-unfriendliness.” Thus, the relations between diametrically opposed spatial components create a space at once alienating and alienated.

—

Ultimately, it becomes evident that the viewer, or more specifically the viewer’s presence, is central to *Louis XVI : indifférent*. The physical sensation of this “controlled,” exiguous, irregular space somehow suggests an adulcorated version of Bruce Nauman’s *Performance Corridors*. Pouliot deploys the charms of luxury and

8. Humphrey Osmond, “Function as the Basis of Psychiatric Ward Design,” *Mental Hospitals* (April) 1957, pp. 23-29.

material or superficial features that exude seduction and delay awareness of the space's strangeness. Indeed, his works are near-perfect gilded cages, but with a persistent aura of ambivalence. A brief visit can give the impression that these spaces are encouraging you, the viewer, to want to possess them; in fact, though, Yannick Pouliot's environments and objects are no more passive than ordinary; they are aggressive and attempt to possess *you*.

The device of *Louis XVI : indifférent* recalls Jeremy Bentham's Panopticon, a type of prison building that allows jailers to observe the prisoners without their knowledge. Thus, unable to distinguish when they are being watched from when they are not, the prisoners — at least in theory — abstain from misbehaving at all times. Although never built during the designer's day, in the late eighteenth century,⁹ the Panopticon caused a major paradigm shift: from then on, under this model, the relationship between watchers and watched (and, by extension, between governors and governed) was no longer commanded by a "regime of sovereignty"; instead, as Michel Foucault posited, it was subject to the structuring authority of the "disciplinary society."¹⁰ The Panopticon became a metaphor for this new regime and its propensity to observe and standardize.¹¹ As such, the panoptic model underlies all modern hierarchic institutions: the hospital, the school, the factory and so on.¹²

9. Prisons designed on the panoptic model have been built in Italy (Santo Stefano), the Netherlands (Arnhem, Breda, Lelystad and Haarlem), Spain (Mataró), Switzerland (Geneva), the United States (New Jersey, Illinois), Cuba (Pine Island), Colombia (Bogotá), South Africa (Grahamstown) and Australia (Fremantle).

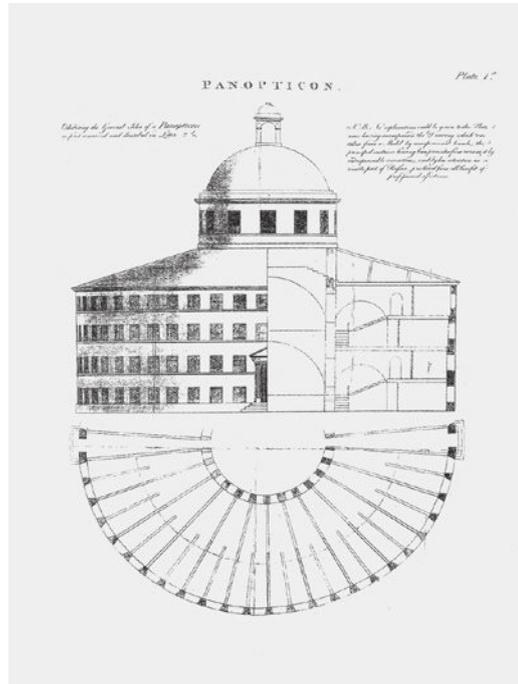
10. Using the plague-stricken, quarantined town as a metaphor, Foucault defines the regime of sovereignty as a power that, when threatened, "is mobilized; it makes itself everywhere present and visible; it invents new mechanisms; it separates, it immobilizes, it partitions; it constructs for a time what is both a counter-city and the perfect society; it imposes an ideal functioning, but one that is reduced, in the final analysis, like the evil that it combats, to a simple dualism of life and death: that which moves brings death, and one kills that which moves." Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. A. Sheridan (New York: Pantheon, 1977), p. 205. Originally published in French as *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, 1975.

11. "The panoptic schema, without disappearing as such or losing any of its properties, was destined to spread throughout the social body; its vocation was to become a generalized function." Foucault, p. 207. Gilles Deleuze writes: "The abstract formula for Panopticism is no longer 'to see without being seen' but *to impose a particular conduct on a particular human multiplicity*." Gilles Deleuze, *Foucault*, trans. S. Hand (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), p. 34. Originally published in French as *Foucault*, 1986.

12. "[Discipline] may be taken over either by 'specialized' institutions (the penitentiaries or 'houses of correction' of the nineteenth century), or by institutions that use it as an essential instrument for a particular end." Foucault, p. 215.

Jeremy Bentham

Penitentiary Panopticon, 1791



In alluding to the Louis XVI style, Pouliot's approach triggers a certain shift, a digression perhaps a bit hasty but which ultimately conveys a sense of the time. The referential web behind this shift is composed of a series of eloquent coincidences: the birth of the United States was backed by the *ancien régime*¹³ and in turn inspired the French Revolution; the Louis XVI style (1760 to 1790) marked the move from “original” style to “neo” style,¹⁴ representing a return to more stable, more “controlled” geometrically rigorous furniture design; however, according to Foucault, it was also in the eighteenth century that the

13. After initially supporting the American Revolution with clandestine shipments of arms and equipment, France formally committed to the rebels' side in a treaty of alliance signed on February 6, 1778.

14. Neoclassicism arose in reaction against the rococo style and was more geometric and inspired by the discovery of ancient sites. It was one of the first of a long series of “neo” styles that punctuated cultural history from the nineteenth century until the advent of modernism in the twentieth century.

society of sovereignty was displaced by a society of control.¹⁵ Lastly, in evoking this passage, Pouliot recalls the change of parameters that we are living today. Michael Hardt and Antonio Negri borrow Foucault's vocabulary (via Deleuze) to describe the turn of the twenty-first century as being presided over by the society of discipline, a society characterized by the decline of institutions and the rise of a "self-discipline" based on the subjectivities engendered by the loss of structure associated with the hegemony of capital and the North American model.¹⁶

Louis XVI : indifférent turns the "neo" against itself. Any "neo" (or "retro") is an update of a bygone fashion, not an entirely new style. According to the artist, "retro" is a sign of decadence.¹⁷ This dialogue between past and present denotes a historicizing approach, as it were. To put it clearly, Pouliot does not necessarily seek to relativize the phenomena by situating them within a historical narrative, or to predict the future by looking to the past; rather, he uses history (specifically, the history of furniture) as a tool. As shown by Mieke Bal and Norman Bryson, the study of an object's historical context always yields multiple meanings expressed on multiple levels.¹⁸ Pouliot indirectly raises the issue of context by evoking a historical period or aesthetic movement that revisits and reinterprets the past: the neoclassicism that includes the Louis XVI style is an interpretation of the art of antiquity that says more about the context in which it arose than about the Greco-Roman age as such. The telescoping of these different periods points up the discrepancies between a given era and its quest for validation by proclaiming itself heir to an edulcorated and heroic past. In contemporary society, the loss of guideposts implies a reassessment of identity independent of institutions and a reliance on the past as a means of justification.

15. According to Deleuze, "Foucault associated *disciplinary societies* with the eighteenth and nineteenth centuries; they reach their apogee at the beginning of the twentieth century." Gilles Deleuze, *Negotiations, 1972-1990*, trans. M. Joughin (New York: Columbia University Press, 1995), p. 177. Originally published in French as *Pourparlers 1972-1990*, 1990. This text first appeared as an essay: "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle," 1990 / "Postscript on the Societies of Control," 1992.

16. See Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire* (Cambridge and London: Harvard University Press, 2000), pp. 330-332.

17. In conversation with the author.

18. "Context, in other words is a text itself, and it thus consists of signs that require interpretation. What we take to be positive knowledge is the product of interpretive choices." Mieke Bal and Norman Bryson, "Semiotics and Art History," *The Art Bulletin* 73, no. 2 (June 1991), p. 175.

—

I began this essay on my openly subjective reception of Pouliot's work with a cinematic reference. His work rests on a device in which exiguity, isolation and restriction rub shoulders with noble luxury and decadence. In reflecting the pathos generally associated with collapsing regimes, it reveals a sensitivity similar to that of the filmmaker Luchino Visconti, notably evident in *The Leopard* (1963) and *The Damned* (1969). Like Visconti, Pouliot stages lavishly appointed devices that force us to confront the ugliest aspects of our supposed beauty.

B I O B I B L I O G R A P H I E
S É L E C T I V E

YANNICK POULIOT

Né à Sainte-Justine-de-Newton (Québec), en 1978.
Vit et travaille à Saint-Casimir (Québec).

Une version plus détaillée de la biobibliographie de l'artiste est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (<http://media.macm.org>).

L'astérisque (*) signale une publication.

**PRINCIPALES EXPOSITIONS
INDIVIDUELLES**

— 2003 —

Yannick Pouliot : les Emporte-pièces, Engramme, Québec.

Yannick Pouliot : Couloirs, Vu, Centre de diffusion et de production de la photographie, Québec. *

**PRINCIPALES EXPOSITIONS
COLLECTIVES**

— 2007 —

In-Division: Quebec Exchange, Alternator Gallery, Kelowna. – Exposition organisée en collaboration avec L'Œil de Poisson, Québec.

Making Real / Rendre réel, Galerie Scène Québec, Ottawa. – Exposition présentée en collaboration avec la Commission de la capitale nationale.

— 2006 —

Art Fiction / 1996-2006, Art Mûr, Montréal.

— 2005 —

L'Envers des apparences, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal. *

— 2004 —

Off Artefact 2004, Art Mûr, Montréal.

Artefact 2004 – Sculptures urbaines / Artefact 2004 – Urban Sculptures, Parc du mont Royal, Montréal. *

— 2003 —

Manif d'art 2, Bonheur et simulacres, divers lieux, Québec. *

Réceptiendaires du prix Tomber dans l'Œil 2002, L'Œil de Poisson, Québec. – Avec Benoît Blondeau et Jean-Philippe Roy.

— 2002 —

Le Corps gay, Centre d'exposition du Vieux-Palais [auj. Musée d'art contemporain des Laurentides], Saint-Jérôme [itinéraire (2004-2006) : The Justina M. Barnicke Gallery, Hart House, Toronto ; Centre d'exposition de Rouyn-Noranda, Rouyn-Noranda ; Écomusée du fier monde, Montréal]. *

RÉSIDENCE

— 2008 —

Résidence de Yannick Pouliot à Strasbourg. – Événement organisé dans le cadre du programme Résidences croisées, une collaboration du Centre Sagamie (Alma), du Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines (Strasbourg) et de l'Office franco-québécois pour la jeunesse.

TEXTES DANS CATALOGUES D'EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

— 2003 —

Van der Schueren, Éric. – « Couloirs ». – Couloirs : Yannick Pouliot. – Québec : Centre de diffusion et de production de la photographie Vu, c2003. – P. [5-7]

TEXTES DANS CATALOGUES D'EXPOSITIONS COLLECTIVES

— 2005 —

Godmer, Gilles. – « L'art qui résiste ». – L'envers des apparences. – [Montréal] : Musée d'art contemporain de Montréal, 2005. – En anglais, sous le titre « Art that resists », p. 76-82 (Pouliot, p. 77). – P. 6-15 (Pouliot, p. 8)

Godmer, Gilles. – « Yannick Pouliot ». – L'envers des apparences. – [Montréal] : Musée d'art contemporain de Montréal, 2005. – En anglais, p. 98. – P. 66-69

— 2004 —

Daigneault, Gilles. — « La gloriette et la mise en boîte ». — Artefact 2004 : sculptures urbaines = Urban Sculptures. — Montréal : Centre d'art public, [2004]. — En anglais, sous le titre « The Gazebo and the Recording », p. 81 (sous : « We Had to Think of the Mountain (Lessons in Being Truant, II) », p. 80-83. — Sous : « Il fallait penser à la montagne (Leçons buissonnières, II) », p. 15-19. — P. 16-17

Lamarche, Bernard. — « La mélodie du bonheur ». — Manif d'art 2. — Québec : Manifestation internationale d'art de Québec, 2004. — P. 6-30 (Pouliot, p. 16)

Lamarche, Bernard. — « Yannick Pouliot ». — Manif d'art 2 : bonheur et simulacres. — Québec : Manifestation internationale d'art de Québec, 2004. — Texte en français et en anglais. — P. 100-[101]

Pouliot, Yannick. — « La Volière ». — Artefact 2004 : sculptures urbaines = Urban Sculptures. — Montréal : Centre d'art public, [2004]. — En anglais, p. 93. — P. 32-33

Recurt, Élisabeth. — « La montagne, aire de mémoires et de jeux : marcher, flâner, jouer, se confondre en elle et s'en déjouer ». — Artefact 2004 : sculptures urbaines = Urban Sculptures. — Montréal : Centre d'art public, [2004]. — En anglais, sous le titre « An invitation to wander : the mountain, a place of memories and play : for walking, strolling, relaxing, escaping and enjoying life », p. 85-89. — P. 55-60 (Pouliot, p. 56-57)

— 2003 —

Fortin, Érick. — « Yannick Pouliot ». — Manif d'art 2 : plongez dans l'art actuel à Québec du 1^{er} au 31 mai 2003. — [Québec : Manif d'art, 2003]. — Texte en français et en anglais. — Programme. — P. 44

— 2002 —

Murray, Karl-Gilbert. — « Yannick Pouliot ». — Le Corps gay = The Gay Body. — Saint-Jérôme : Centre d'exposition du Vieux-Palais, 2002. — En anglais, p. 40. — Sous : « Le corps performé : actes et pratiques au quotidien ». — P. 20

PRINCIPAUX TEXTES
DANS PÉRIODIQUES

— 2007 —

Boucher, Mélanie. — « Yannick Pouliot, Le Courtisan : une œuvre qui sait courtiser = A Work that Knows How to Flatter ». — *Espace*. — [Traduction, Janet Logan]. — N° 81 (automne 2007). — P. 27

— 2004 —

Belu, Françoise. — « Par mont et par ville ». — *Vie des Arts*. — N° 196 (automne 2004). — P. 82-83

Delgado, Jérôme. — « Des raisons de colère ». — *La Presse*. — (24 déc. 2004). — P. AS-6

Pouliot, Yannick. — « Variation sur couloirs ». — *Inter*. — N° 87 (printemps/été 2004). — Reproductions. — P. [48-49]

— 2003 —

Cantin, David. — « L'ambiguïté du réel ». — *Le Devoir*. — (25 juin 2003). — P. B-8

Côté, Nathalie. — « Trois étoiles : les Emporte-pièces de Yannick Pouliot ». — *Voir* (Québec). — (27 nov. 2003). — Aussi en ligne. — P. 28

— 2002 —

Côté, Nathalie. — « Les paradis artificiels : Yannick Pouliot ». — *Voir* (Québec). — (30 mai 2002). — Aussi en ligne. — P. 28

L I S T E D E S Œ U V R E S
A N T É R I E U R E S

- La Volière*, 2004
Fer, 240 x 300 cm
Collection de l'artiste
- Mort subite (Rose IV)*, 2001
Photo numérique, 89 x 96 cm
Collection de l'artiste
- La Frise (détail)*, 2001
Assemblage de 8 photos argentiques couleur,
51 x 61 cm (chacune)
Collection de l'artiste
- Lutter*, 2002
Vidéo couleur, sans son, en boucle
Collection du Musée d'art contemporain
de Montréal
- Petit-bourgeois*, 2003
Techniques mixtes, 306 x 112 x 244 cm
Collection de l'artiste
- Le Courtisan*, 2002
Techniques mixtes, 490 x 104 x 104 cm
Collection du Musée national
des beaux-arts du Québec, Québec
- Se suffire à soi-même*, 2001
Techniques mixtes, 94 x 190 x 70 cm
Collection particulière

L I S T E D E S Œ U V R E S
E X P O S É E S

- Louis XVI : indifférent*, 2008
Techniques mixtes, 450 x 1400 x 762 cm (approx.)
- Empire : possessif*, 2007
Techniques mixtes, 243 x 76 x 76 cm
- Eaštlake : intransigeant*, 2007
Techniques mixtes, 129,5 x 365,8 x 365,8
- Régence : monomaniaque*, 2007
Techniques mixtes, 96,5 x 246,5 x 59
- Organisation I : Louis XVI*, 2008
Pochoir, 77,5 x 102
- Organisation II : Louis XVI*, 2008
Pochoir, 77,5 x 102
- Débourrement I : Louis XV*, 2008
Pochoir, 77 x 56
- Débourrement II : néo-Renaissance*, 2008
Pochoir, 76,5 x 56,5
- Débourrement III : Louis XV*, 2008
Pochoir, 77 x 55,5 cm
- Entrelacement I : néo-classique*, 2008
Pochoir, 77 x 56 cm
- Entrelacement II : néo-classique*, 2008
Pochoir, 77,5 x 55,5
- Entrelacement III : néo-classique*, 2008
Pochoir, 77,5 x 112
- Organisation III : Eaštlake*, 2008
Pochoir, 77,5 x 102
- Organisation IV : Eaštlake*, 2008
Pochoir, 77,5 x 102

Toutes les œuvres exposées font partie de la collection de l'artiste.



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec ☐☐

ISBN-10: 2551236088
ISBN-13: 978-2551236084



9 782551 236084