

À l'origine d'un malaise :
L'équivocité au cœur des œuvres de Yannick Pouliot

Jessica Darveau

Mémoire
présenté
au
Département d'Histoire de l'art

comme exigence partielle au grade de
Maîtrise ès Arts (Histoire de l'art)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Septembre 2011

© Jessica Darveau, 2011

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

Par Jessica Darveau

Intitulé À l'origine d'un malaise: l'équivocité au cœur des œuvres de Yannick Pouliot

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Histoire de l'art)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

Loren Lerner président

le nom du président

Elaine Cheasley Paterson examinateur

le nom de l'examineur

_____ examinateur

le nom de l'examineur

Kristina Huneault directeur

le nom du directeur

Approuvé par :

Directeur du département ou du programme d'études
supérieures

_____ 2011

Doyen de la Faculté

ABSTRACT

À l'origine d'un malaise :
L'équivocité au cœur des œuvres de Yannick Pouliot

Jessica Darveau

Ce mémoire s'intéresse aux œuvres de l'artiste Yannick Pouliot prenant part à l'exposition *Yannick Pouliot : l'imposteur et le styliste* présentée au MACM en 2008. Dans cette exposition sont réunies trois sculptures et une installation architecturale, toutes inspirées du mobilier antique français et anglais. L'intérêt de cette analyse est de parvenir à expliquer le sentiment de malaise qui caractérise l'expérience du spectateur. Par des altérations encourageant à la dénaturalisation de pièces traditionnelles, l'artiste influe sur la perception du spectateur. Plus précisément, des relations de nature équivoque animant les œuvres forgent cette impression. L'équivocité prend notamment place dans l'étude du contexte de l'exposition, dans la pratique artistique fragmentée de Pouliot, dans les formes inusitées des pièces ainsi que par une recontextualisation artistique du mobilier impactant sur la fonction d'usage des œuvres et sur la résonance actuelle des références stylistiques employées. Aussi, en tenant compte de la sémantique dualiste de l'*uncanny* alliant familiarité et étrangeté, ce concept alimente l'analyse objective des œuvres et celle plus subjective de l'expérience du spectateur. Tout en proposant une nouvelle interprétation des œuvres de Yannick Pouliot, cette recherche incorpore une compréhension de l'expérience artistique dans un cadre phénoménologique.

TABLE des MATIÈRES

	Liste des illustrations	v
	Introduction	1
PARTIE I	ÊTRE ASSIS ENTRE DEUX CHAISES	
	1.1 Métiers d'art, design et art contemporain	8
	1.2 Passons au salon	14
PARTIE II	L'UNCANNY POLYSÉMIQUE	
	2.1 Le phénomène de l' <i>uncanny</i>	25
PARTIE III	OBJETS-MEMBRES HUMAINS	
	3.1 Anthropomorphisme	29
	3.2 Fétichisme	33
	3.3 Seconde vie	41
SYNTHÈSE		48
	Bibliographie	52

ILLUSTRATIONS

1. Yannick Pouliot, *Louis XVI : indifférent*, 2008, techniques mixtes, 450 x 1400 x 762 cm (approx.), Musée d'art contemporain de Montréal, photo : Guy L'Heureux 3
2. Yannick Pouliot, *Régence : monomaniaque*, 2007, techniques mixtes, 96,5 x 246,5 x 59 cm, Musée d'art contemporain de Montréal, photo : Guy L'Heureux 4
3. Yannick Pouliot, *Empire : possessif*, 2007, techniques mixtes, 243 x 76 x 76 cm, Musée d'art contemporain de Montréal, photo : Guy L'Heureux 5
4. Yannick Pouliot, *Eastlake : intransigeant*, 2007, techniques mixtes, 129,5 x 365,8 x 365,8 cm, Musée d'art contemporain de Montréal, photo : Guy L'Heureux 6
5. Yannick Pouliot, *Le Courtisan*, 2002, bois, plâtre peint, chandelier et bande sonore, 505 x 120 x 120 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, photo : MNBA. 10
6. Itay Ohaly, œuvre de la série *Fractures*, 2008, feuille d'acrylique, photo: site internet de Itay Ohaly 13
7. Nendo, *Fadeout-chair*, 2009, bois et acrylique, photo : Masayuki Hayashi. 13
8. Maarten Baas, *Transformation Stage 2 - chair*, 2008, bois, 76 x 130 x 126 cm, photo : PearlLam Galleries 14
9. Vue de la salle d'exposition *Yannick Pouliot: L'imposteur et le styliste*, 2008, Musée d'art contemporain de Montréal, photo : Guy L'Heureux 16
10. Yannick Pouliot, *Louis XVI : indifférent*, 2008, techniques mixtes, 450 x 1400 x 762 cm (approx.), Musée d'art contemporain de Montréal, photo : Guy L'Heureux 18
11. Paul Cézanne, *Le Lac d'Annecy*, 1896, huile sur toile, 65 x 81 cm, Institut Courtauld de Londres, photo : The Yorck Project: 10.000 *Meisterwerke der Malerei* distribute par DIRECTMEDIA Publishing GmbH 26

12. Yannick Pouliot, *Empire : possessif*, 2007, techniques mixtes,
243 x 76 x 76 cm, Les Galeries de l'Ancien Collège des Jésuites,
photo : Hélène Robert 30
13. Yannick Pouliot, détail de l'œuvre *Louis XVI : indifférent*, 2008,
photographie, Musée d'art contemporain de Montréal,
photo : Sarah Lazarovic 31
14. Yannick Pouliot, *Régence : monomaniaque*, 2007, techniques mixtes,
96,5 x 246,5 x 59 cm, Collection de l'artiste, photo : Richard-Max Tremblay 36
15. J.J. Grandville, *The Finger of God*, 1844, J.J. Grandville, *Des Animaux*,
Paris: J. Hetzel et Paulin, 1842, photo : Dover pictorial archives 37
16. Yannick Pouliot, *Eastlake : intransigent*, 2007, techniques mixtes,
129,5 x 365,8 x 365,8 cm, Musée d'art contemporain de Montréal,
photo : Guy L'Heureux 43
17. Jasper van Grootel du studio JSPPR, *The Voltaire*, 2006-2007, caoutchouc
40 x 64 x 60 cm (approx.), photo : site internet du studio JSPPR 46
18. Philippe Starck, *Louis Ghost Chair*, 2002, polycarbonate,
92 x 47,5 x 53 cm (approx.), photo : site internet de Philippe Starck 46

INTRODUCTION

On the surface, furniture belongs to a tidy family of objects with clearly defined types, forms, and uses. Yet, furniture is elusive. Human in scale, invention, and use, it invites a multiplicity of responses; its forms arouse the desire to sit, lean, or recline, and from our minds it summons associations and memories. Furniture has content.¹

L'historienne de l'art, Suzanne Delehanty reconnaît aux meubles non seulement l'ampleur des significations rattachées à leur forme ainsi qu'à leur fonctionnalité, mais également la fascination qu'ils suscitent par la mise en scène de ces attributs multiples. Cette fascination qui permet de concevoir un rapport aux pièces d'ameublement suivant la dynamique du phénomène constitue le point d'ancrage de ce mémoire portant sur les œuvres du jeune artiste québécois Yannick Pouliot. En 2008, celui-ci présentait sa première exposition solo au MACM (Musée d'art contemporain de Montréal). Intitulée *Yannick Pouliot : l'imposteur et le styliste*, cette exposition représente jusqu'à maintenant la plus importante apparition des créations de l'artiste. On y retrouvait des pièces résultantes d'un métissage entre les métiers d'art, les arts décoratifs, le design et l'art contemporain. À première vue, les œuvres de Pouliot s'apparentent à des meubles, d'un style que certains estimeraient désuet, certes, mais pour lesquels tous parviendraient à reconnaître des fauteuils ou encore des canapés. Il est possible de distinguer les pieds, les dossiers et les bras qui les constituent. Par la suite, on en doute : diverses malformations contribuent à éloigner la forme de son usage ; ce qui semble être un siège n'en a pourtant pas la fonction. Moyennant un certain degré de défamiliarisation, les meubles de Pouliot se situent au croisement du familier et de l'étrange.

¹ Suzanne Delehanty, "Furniture of another Order," in *Improbable Furniture*, ed. Institute of Contemporary Art (Philadelphia : The Falcon Press, 2000), 22.

Les œuvres sur lesquelles porte cette analyse sont au nombre de quatre : trois sculptures et une installation architecturale. À chacune est attribué un titre jumelant le style de l'œuvre ainsi qu'un trait de caractère, ici un défaut : *Empire : possessif, Régime : monomaniaque, Eastlake : intransigeant* et *Louis XVI : indifférent*. L'aspect fonctionnel des meubles, leurs formes associées à un usage normal (prévisible et conforme) ainsi que les styles incorporés par chaque pièce sont somme toute des références relevant a priori d'une simple reconnaissance de la part du spectateur. Toutefois, ces mêmes éléments, une fois étudiés de plus près et reconsidérés dans un contexte artistique contemporain soulèvent un sentiment d'inconfort. Ceci est confirmé par les observations de plusieurs critiques qui ont expérimenté le travail de Pouliot. Dans *Vie des Arts*, Marie Ginette Bouchard parle d'un mélange de plaisir et d'aversion.² De son côté, le conservateur de cette exposition Mark Lanctôt relate ainsi sa rencontre avec les œuvres : "Au premier contact avec le travail de Yannick Pouliot, j'ai ressenti un étrange glissement, je n'avais pas l'impression d'être directement interpellé, mais plutôt leurré, sans que je me rende vraiment compte, il y avait un malaise".³

Les raisons évoquées par Lanctôt quant au malaise perçu sont illustrées de manières différentes dans chacune des œuvres. Résultantes d'un travail technique accompli (plus de 450 heures d'ouvrage pour l'œuvre *Eastlake : intransigeant*) et inspirées de styles notables, les différentes pièces renouent avec une tradition artisanale et historique tout en affirmant, par des altérations radicales, leur appartenance à la sphère artistique contemporaine. Par le jumelage surprenant de ces conditions et la présence de diverses composantes visuelles troublantes, les œuvres participent au climat d'incertitude

² Marie Ginette Bouchard, "À Voir," *Vie des Arts* 51, no.209 (2008), 16.

³ Mark Lanctôt, *Yannick Pouliot* (Montréal : ABC Livres d'art, 2008), 19.

régnant dans l'exposition de Pouliot. Pour l'installation architecturale *Louis XVI* : *indifférent*, par exemple, on pourrait attribuer le malaise ressenti non seulement à la présence de chaises déformées, mais également à l'étroitesse de l'installation (**fig. 1**). En y pénétrant, le spectateur est invité à visiter les dédales de sa structure où chaque tournant lui réserve une impasse. Par l'isolement de l'espace du reste de l'exposition et grâce à la touche décorative de l'artiste, les lieux proposent une expérience immersive déconnectée du quotidien. Des luminaires discrets éclairent faiblement les extrémités de chaque corridor. Les murs sont tapissés d'un papier peint vieillot couleur chair et un lustre surplombe le centre de la structure. Quelques chaises aux sièges rétrécis sur la longueur trouvent place aux confins des couloirs. Bien que ces sièges puissent être utilisés par le spectateur, ils ne sont pas adaptés à un usage commun. *Louis XVI* : *indifférent* est, sans



Figure 1. Yannick Pouliot, *Louis XVI : indifférent*, (2008), techniques mixtes

aucun doute, la pièce la plus interactive de l'exposition car les gens peuvent y circuler librement. Néanmoins, ses intérieurs ne possèdent pas les propriétés d'un lieu invitant et signalent plutôt l'inconfort.

Dans le cas de la sculpture *Régence : monomaniaque*, le rembourrage du dossier d'un siège, contenu dans un motif jacquard, s'étire pour se fixer au dossier d'un autre qui, à son tour, se fusionne au suivant (**fig. 2**). Les points de jonction entre les masses de rembourrures sont impeccables et l'illusion d'une pièce entière et continue, réussie. Le résultat est surprenant et pour le moins, déstabilisant. Les espaces qui auraient pu être réservés au sujet sont dorénavant occupés par un rembourrage excessif. L'œuvre se referme sur elle-même et ce phénomène est accentué par les extrémités : deux chaises qui se font face. Si la vue d'une extrémité ou de l'autre ne semble annoncer aucune anomalie, les côtés de l'œuvre détournent cette illusion.



Figure 2. Yannick Pouliot, *Régence : monomaniaque* (2007), techniques mixtes,

Avec *Empire : possessif*, la situation est quelque peu différente (**fig. 3**). Le dossier d'un premier siège est accentué en hauteur pour donner suite à un second siège. Le siège supérieur réplique en tout point celui du bas par l'usage de garnitures dorées et l'ouvrage ornemental du bois. Advenant que ce soit permis, la section du bas offre la possibilité d'être utilisée bien que dans un espace assez restreint. Cette possibilité est rapidement écartée par la vision de la section supérieure qui, telle un trône, défie quiconque voudrait l'occuper. Cette dénaturalisation du meuble lui permet d'adopter une stature plus imposante et par le fait même d'affirmer son détachement du spectateur. Néanmoins, comparativement aux autres sculptures, *Empire : possessif* ne semble pas aussi décisive dans son autonomie et laisse le spectateur hésitant.



Figure 3. Yannick Pouliot, *Empire : possessif* (2007), techniques mixtes,

Prenant aussi part à cette exposition, *Eastlake : intransigeant*, se démarque par sa figure imposante et plus simplement dû au fait que le style *Eastlake* est typiquement anglais (**fig. 4**). Tel un bassin capitonné, cette œuvre paraît plus invitante, sans pour autant être accessible. L'œuvre ne présente aucune ouverture et sa forme continue a pour principal élément décoratif une galerie démarquant sa circonférence. À la façon de *Régence : Monomaniaque*, elle possède la particularité de se refermer sur elle-même et de garder le spectateur à l'écart. Sa bordure élevée et sa large surface en font une œuvre très massive.

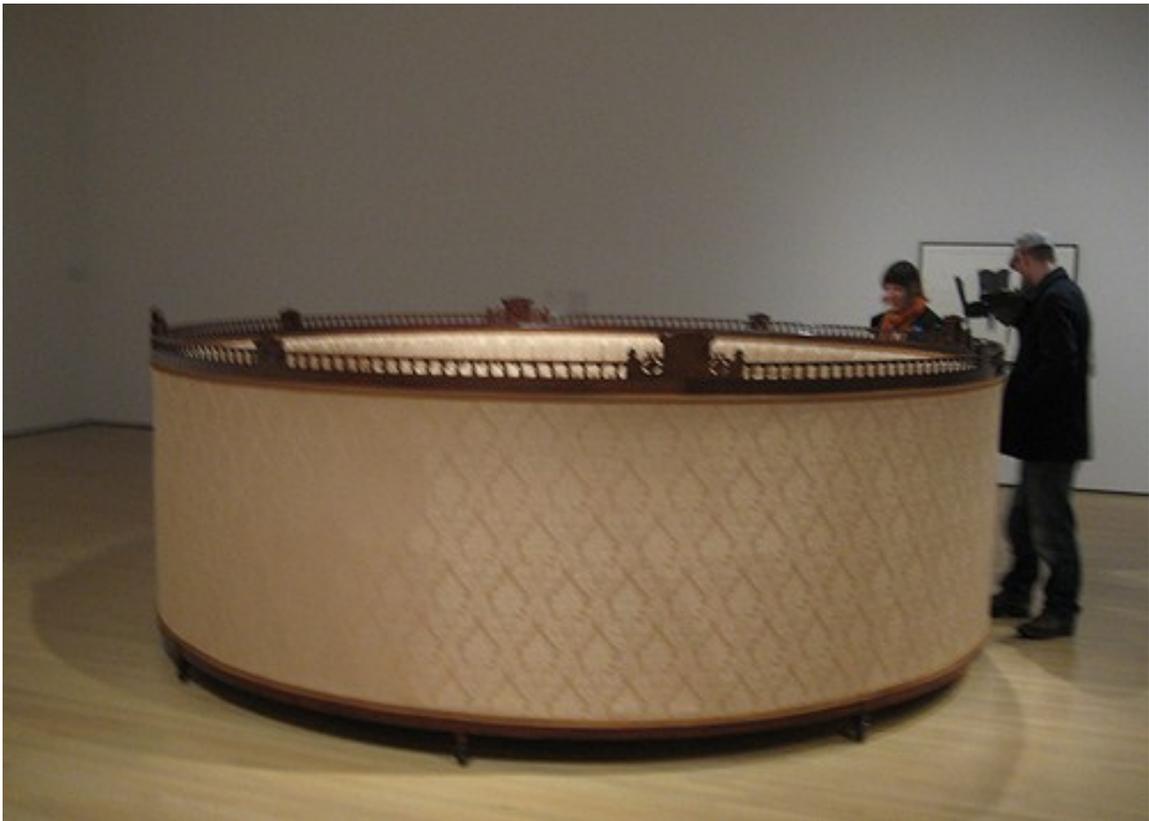


Figure 4. Yannick Pouliot, *Eastlake : intransigeant* (2007), techniques mixtes

Sans qu'elles fassent l'objet de cette analyse, l'exposition comprenait également un ensemble de dix sérigraphies s'apparentant à des tâches d'encre, si prisées par les

psychanalystes, dans lesquelles les formes semblent faire appel à l'imaginaire sans que celui-ci soit nettement formulé. Tout comme ces sérigraphies, les pièces sculpturales proposent des références psychologiques notables collant à la nature humaine mais également à l'esprit général véhiculé par ces formes inusitées ; elles semblent à la fois s'adonner à une fonction précise tout en s'en prémunissant.

Ainsi, le malaise ressenti refait surface dans l'expérience de chacune des œuvres. Pour Lanctôt, ce sentiment naît de la distance entre la forme et le contenu. En d'autres mots, il résulte de l'écart construit entre l'utilité première du mobilier et son apparence déroutante. Tout aussi valide soit-elle, je soutiens que l'explication apportée par Lanctôt soulève plus encore la nature équivoque du rapport qu'il entretient avec ce mobilier. Un terme qui s'agence aussi bien à l'interprétation d'un signe, ou encore d'un phénomène, est bel et bien l'équivocité, qui constitue le meilleur qualificatif pour décrire les pièces.⁴ Plus précisément, je propose que des relations de nature équivoque animant les œuvres de Yannick Pouliot soient à l'origine du malaise qualifiant l'expérience du spectateur.

Avec comme intention principale de dénoter les principales relations de nature équivoque présentes dans l'exposition, ce mémoire propose une analyse de la formation de Pouliot, ainsi que du contexte d'exposition de ses productions, afin de révéler l'incertitude qui conditionne l'expérience du spectateur. Sans toutefois prétendre à l'universalisation de cette même expérience, j'aspire plutôt à faire ressortir les aspects susceptibles d'engendrer une telle réaction de malaise. Par la suite, le concept de l'*uncanny* propose une avenue qui mérite d'être explorée dans la mesure où sa

⁴ **Équivoque** adjectif (bas latin *aequivocus*) : 1. Se dit d'un signe, d'un énoncé susceptible de plusieurs interprétations; ambigu, amphibologique, obscur. 2. Se dit d'un fait, d'un phénomène malaisément définissable ou explicable, d'une nature douteuse. 3. Qui suscite la méfiance; suspect, louche, douteux. Dictionnaire Larousse. "Définition : équivoque." *Larousse.com*.

composition sémantique dénote un pareil malaise. Traditionnellement employé dans une perspective psychanalytique traditionnelle, ici l'*uncanny* sera remanié par d'autres interprétations en provenance d'un cadre phénoménologique. Par sa nature intrinsèquement équivoque, l'*uncanny* contribue à la toile de fond servant la suite de cette analyse qui se consacre entièrement aux manifestations équivoques des œuvres de Yannick Pouliot. Ces trois manifestations, sans être complètement dissociables, s'associent aux attributs anthropomorphiques, fétichistes et stylistiques des œuvres. L'autonomie des œuvres, leur potentiel animiste ainsi que leur réappropriation stylistique sont des aspects qui influent sur l'apparence des œuvres ainsi que sur la perception du spectateur.

1. ÊTRE ASSIS ENTRE DEUX CHAISES

La formation professionnelle de Yannick Pouliot ainsi que le contexte d'exposition de ses œuvres sont deux aspects qui contribuent à maintenir le caractère équivoque de sa production artistique. D'une part, l'artiste démontre par son travail et sa formation ses affiliations à la fois aux métiers d'art et aux beaux-arts. Il se déclare parallèlement designer, ce qui complexifie d'autant plus l'interprétation de ses œuvres. D'autre part, l'organisation spatiale de son exposition solo évoque deux traditions distinctes de présentation muséale : le 'period room' et le 'cube blanc'. Dans les deux cas, une signification particulière doit être accordée au métissage difficilement conciliable entre ces pratiques disciplinaires et institutionnelles. Ces dernières jouent un rôle primordial dans la composition de l'expérience des œuvres et implicitement, influent sur la position occupée par le spectateur.

1.1 MÉTIERS D'ART, DESIGN ET ART CONTEMPORAIN

Né en 1978 dans le village québécois de Sainte-Justine-de-Newton, Yannick Pouliot a suivi une formation académique éclectique combinant diverses disciplines. Ses œuvres rendent compte de ce parcours qui en retour présage une classification délicate. L'artiste a d'abord étudié l'horticulture pendant deux ans avant de se tourner vers les arts. En 2001, il complète un baccalauréat en arts visuels à l'université Laval. Cet apprentissage lui permet de former son style et de répondre au titre d'artiste contemporain. Avec cette qualification en main, Pouliot entreprend une formation en ébénisterie au Centre de formation professionnelle de Neufchâtel dans la région de Québec. Par lui-même, il apprendra également les techniques de rembourrage particulières aux meubles antiques.

Dans un même ordre d'idées, Pouliot confirme son affiliation à ces disciplines en exposant dans des institutions promouvant l'une ou l'autre de ses pratiques. Bien qu'elle représente un moment marquant dans sa carrière naissante, son exposition solo dans un musée d'art contemporain n'est pas la seule apparition publique des œuvres du jeune artiste. Parmi ses expériences antérieures, Pouliot a exposé auprès d'artisans au Centre MATERIA en 2009, lequel se décrit comme : “un centre d'artistes en métiers d'art qui a pour mandat de diffuser et de promouvoir la recherche et la création dans le domaine des métiers d'art actuels, aux plans national et international”.⁵ Dans un autre registre, entre autres, en 2003, il a participé à un événement promouvant l'art actuel au Québec, la *Manif d'art* (biennale d'art) de Québec où il y présentait les œuvres *Petit Bourgeois* et *Le*

⁵Il est important de mentionner que le centre MATERIA cherche également à élargir ses horizons en se situant “aux frontières” de disciplines autres que les métiers d'art. Les critères apposés à la sélection des œuvres exposées sont cependant caractéristiques des métiers d'art : matériaux traditionnels, “fabrication en atelier”, “maitrise à la fois artistique et technique”, “des objets fonctionnels, utilitaires, décoratifs, expressifs ou une combinaison de ces fonctions”. *MATERIA: centre de diffusion en métiers d'art* <http://www.centremateria.com/quisommesnous/index.php?id=9.html>.

Courtisan (fig. 5). Cette dernière œuvre fut également exposé au Musée national des beaux-arts du Québec où elle fait maintenant partie intégrante de la collection. De même, l'adhésion de Pouliot à l'exposition *Meublémouvants* au centre MATERIA avec la pièce *Empire : Possessif*, qui pris aussi part à l'exposition au MACM, confirme à la fois son



Figure 5. Yannick Pouliot, *Le Courtisan* (2002), bois, plâtre peint, chandelier et bande sonore

statut d'artiste contemporain et celui d'ébéniste. Si le corpus de ses œuvres existantes illustre une trajectoire cohérente, le fait d'avoir présenté à la fois dans des milieux associés aux métiers d'art, et d'autres aux beaux arts, définit Pouliot comme un artiste pratiquement inclassable.

En plus de cette situation institutionnelle relevant de disciplines distinctes, les œuvres elles-mêmes parviennent à mobiliser des attributs propres à chacune de ces pratiques : un savoir-faire technique ainsi qu'une démarche conceptuelle assumée. Ce n'est pas une tâche facile que de trancher sur les propriétés et critères distinguant la production d'œuvres en provenance du milieu des beaux arts de celle des métiers d'art. Cela est d'autant plus vrai lorsque l'on prend connaissance du débat continuuel qui anime ces disciplines, réunissant critiques, historiens et pratiquants. Yannick Pouliot y prend part à sa façon : "My works have to be perfect because they're furniture replicas . . . It's never to demonstrate my technical savoir-faire. In fact it's the complete opposite – so that the labour that goes into a piece melts into the background, so that the viewer can right away jump to the next interpretive level : the work's aim".⁶ Comme l'indique Pouliot, sa production ne se résume pas à sa technique, plutôt celle-ci est au service de sa démarche artistique ; le contenu qu'il espère faire ressortir des formes. La problématique résidant au cœur de la philosophie des métiers d'art et qui explique pourquoi plusieurs artistes préfèrent ne pas s'associer à cette discipline, résulte de nombreux préjugés sur la nature réactionnaire de telles productions. Comme le proposait l'exposition *Meublémouvants* au Centre MATERIA, de plus en plus, il est permis de croire que les métiers d'art sont aussi aptes à se renouveler. Le critique Love Jönsson aborde cette réalité en soutenant que :

There is no need to deny the satisfaction that we get from owning, and in some cases even using, things that not only give us aesthetic sensations but also establish connections to history and manifest a continuous nurturing of virtues like skilfulness, carefulness, and striving for beauty. Yet it would be a mistake to assume that what these objects represent is a true or authentic version of craft, next to which all other craft objects or projects that are more difficult to understand – those that puzzle us and look like nothing we have seen before, or have been made extremely quickly rather than brought forth in a slow and

⁶ Yannick Pouliot cité par Isa Tousignant, "Yannick Pouliot est l'imposteur et le styliste," *Hour.ca*, 2008. <http://www.hour.ca/visualarts/visualarts.aspx?iIDArticle=13880>.

painstaking process – appear as failed or incomplete efforts.⁷

La formation de Pouliot en ébénisterie et en arts visuels confère à ses productions une présence significative où le spectateur est appelé à contempler mais aussi à interagir avec les pièces. L'œuvre *Le Courtisan* intériorise cette dualité. D'un point de vu extérieur, elle apparaît comme une simple boîte de bois pressé. L'intérieur, cependant, donne au visiteur l'illusion d'un décor façon Versailles. Cette impression rend grâce au travail minutieux de Pouliot. Dans une critique de l'œuvre, le conservateur Mark Lanctôt observe l'aspect confiné mais pourtant luxurieux de l'espace. Il caractérise l'expérience d'enveloppante, le tout agrémenté par la bande sonore d'une musique classique. Ainsi, la mise en scène élaborée judicieusement par Pouliot est complétée par l'orientation conceptuelle de sa création jouant sur des contrastes frappants.

Pouliot n'est bien sûr pas le seul artiste à combiner des techniques de métier à une démarche conceptuelle sophistiquée. En fait, il existe une sphère qui priorise justement cette combinaison entre la technique et la démarche conceptuelle: le design expérientiel. Dans leur pratique, les designers possèdent un tel savoir-faire technique jumelé à une démarche créative inventive que leurs créations s'apparentent à des visions. À titre d'exemple, Itay Ohaly conçoit des pièces de mobilier à base d'acrylique étiré (**fig. 6**). La maîtrise du matériau procure au produit un rendu à la fois sophistiqué et poétique. La pièce *Fadeout-chair* du designer Nendo s'inscrit dans une approche semblable en mettant à profit une technique artisanale pour produire un effet d'évaporation à la base d'une simple chaise (**fig. 7**). Un autre exemple où la technique s'associe cette fois-ci à une

⁷ Love Jönsson, "Letting Slow Go," *ThinkTank*, Éditions06, 2009,15. http://www.thinktank04.eu/image/papers/2009_Love%20Joensson.pdf.



Figure 6. Itay Ohaly, œuvre de la série *Fractures* (2008), feuille d'acrylique
Figure 7. Nendo, *Fadeout-chair* (2009), bois et acrylique

conceptualité aboutissant à la non-fonctionnalité de l'objet est la création de Maarten Baas (**fig. 8**). Celui-ci a adopté une pratique traditionnelle chinoise de sculpture sur bois afin de créer une illusion de fusion; le passage de l'état solide du bois à l'état liquide. Il n'est pas surprenant que Pouliot admette ouvertement son appartenance à la discipline du design. Son entretien avec le journaliste du *Voir* Alain Hochereau dans un article intitulé "Yannick Pouliot : Quand l'art la joue design" confirme cette position. Si la tension caractéristique entre les métiers d'art et les beaux arts semble se résoudre par le positionnement de Pouliot dans la discipline du design, je soutiens pour ma part que cette même tension perdue dans ses œuvres et enrichi l'expérience résultante.

Cette tension, qui a pour effet de conférer une épaisseur et une complexité indéniable à ses œuvres, peut se traduire par la dynamique caractéristique de l'aura. Malgré les prédictions de Walter Benjamin soutenant la perte de l'aura, cette déclaration s'est vue contredite à maintes reprises depuis. Hal Foster, qui s'est intéressé aux écrits de



Figure 8. Maarten Baas, *Transformation Stage 2 - chair* (2008), bois

Benjamin à ce sujet, identifie deux aspects cruciaux constituant l'aura : une dimension subjective-psychique et une dimension objective-historique.⁸ La dimension subjective de l'objet *auratique* lui confère une intériorité propre et un potentiel à exercer une force psychique. La dimension objective s'exprime par la trace laissée par le travail humain. En réunissant ces deux aspects, l'aura reflète cette dualité présente dans les œuvres de Pouliot où la dimension historique s'associe au savoir-faire technique des métiers d'art tandis que la dimension subjective rappelle la force conceptuelle des œuvres. De ce fait, l'aura contient dans sa définition même une tension qui est, elle aussi, intégrale à l'allure (ou l'aura) propre au travail de Pouliot.

1.2 PASSONS AU SALON

⁸ Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1993), 163-164.

Ailleurs que dans la position institutionnelle incertaine des œuvres de Pouliot entre métiers d'art et beaux-arts ainsi que dans le potentiel *auratique* des pièces, la tension caractérisant son travail persiste à se manifester dans les différents paradigmes muséaux gouvernant l'exposition *Yannick Pouliot : l'imposteur et le styliste*. Cette tension vient qualifier précisément la relation entretenue entre le spectateur et les œuvres.

L'organisation spatiale des pièces influence nécessairement sur la position du spectateur : “the position of chairs and tables, around walls or in the center of a room, creates zones of activity in which individuals can pose or interact. The layout determines whether contact is restricted or facilitated”.⁹ Dans le contexte de l'exposition de Pouliot, deux paradigmes se rencontrent et impliquent pour le spectateur des effets soulevant à la fois contradictions et tensions : le ‘cube blanc’ ainsi que le ‘period room’.

Le ‘cube blanc’ est un terme qui renvoie au paradigme d'un mode moderniste d'exposition des beaux-arts. Dans cet espace, des pratiques distinctes de présentation prônent l'isolement des œuvres sur fond blanc ainsi que la bonne distance entretenue entre celles-ci de sorte à sacrifier ces mêmes œuvres. Pareillement, la disposition des œuvres de Pouliot dans l'espace du MACM relève de ces pratiques. Une distance considérable est entretenue autour des œuvres et les murs blanchis complètent la présentation. Certaines créations présentées sur des piédestaux sobres s'apparentent ainsi davantage à des sculptures qu'à des pièces de mobilier (**fig. 9**). Ces dispositions ont deux effets perceptibles: renforcer l'autonomie des œuvres et les insensibiliser au passage du temps pour ainsi créer une illusion d'éternité. En ce qui a trait à l'autonomie des œuvres,

⁹ Richard Grassby, “Material Culture and Cultural History,” *Journal of Interdisciplinary History* xxxv: 4 (2005): 594.

Brian O’Doherty, auteur de *Inside the White Cube* tient ses propos : “Their occupancy of their environment is a large subject. But the effect on the spectator who



Figure 9. Vue de la salle d’exposition *Yannick Pouliot : L’imposteur et le styliste* au Musée d’art contemporain de Montréal (2008)

joins them is one of trespass”.¹⁰ L’exposition de Pouliot encourage ce sentiment d’intrusion où la présence du spectateur ne semble pas essentielle à la complétion de l’événement ; il n’en est que témoin. De même, lorsqu’il décrit la dynamique reliant le spectateur aux œuvres, Mark Lanctôt fait référence au concept d’anti-théâtralité du critique d’art Michael Fried et soutient que les œuvres de Pouliot sont “des représentations d’univers autonomes,” qu’elles “exclu[ent] le regard du spectateur”.¹¹ Ainsi, Lanctôt établit définitivement la position du spectateur dans une relation centrifuge

¹⁰ Brian O’Doherty se prononçant sur la mise en scène *Gas station* de Segal en 1968. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Santa Monica : The Lapis Press, 1986), 49.

¹¹ Lanctôt, *Yannick Pouliot*, 23.

par rapport aux œuvres, en d'autres mots, les œuvres tout en étant le centre d'attraction tendent à écarter le spectateur plutôt qu'à le retenir.

Dans l'espace du 'cube blanc,' les différentes périodes de temps s'effacent pour laisser place à un esprit d'éternité : "Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of 'period' . . . there is no time. This eternity gives the gallery a limbolike status; one has to have died already to be there".¹² Les transformations radicales effectuées par Pouliot sur le mobilier et la recontextualisation de ses œuvres dans le 'cube blanc' causent la dissipation des références stylistiques au profit d'une symbolique purement conceptuelle. Plus précisément, les périodes associées à chaque style, de la monarchie à la révolution française, sont neutralisées par les propriétés purificatrices de cet environnement. Tout en souscrivant à cette vérité indéniable, il va sans dire que la position du spectateur nécessitée par *Yannick Pouliot : l'imposteur et le styliste* m'apparaît aussi plus nuancée et donc, je persiste à croire que plus d'une tradition propre à l'organisation spatiale des œuvres en institution muséale coexistent dans cette même exposition : le 'cube blanc' est rejoint par le paradigme du 'period room'.

Vers la fin du 19^{ème} siècle, les 'period rooms' émergent avec une fonction précise emmenant des institutions muséales à mettre en scène des objets de sorte à respecter les contextes historiques associées à chacun. Durant cette période, le conservateur Alfred Lichtwark est reconnu pour ses reconstitutions fidèles d'intérieurs domestiques et plus tard, Wilhelm Von Bode innove avec ses compositions un peu plus éclatées, jumelant

¹² O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, 15.

parfois plusieurs périodes dans un même espace.¹³ Les ‘period rooms’ sont construits afin de mettre l’emphase sur la fonction d’usage des objets présentés ainsi que sur leur



Figure 10. Yannick Pouliot, *Louis XVI : indifférent*, (2008), techniques mixtes

contexte d’utilisation. La possibilité d’interagir directement avec les pièces est plus souvent qu’autrement restreinte. *Yannick Pouliot : l’imposteur et le styliste* évoque cette pratique muséale. Le lien le plus apparent entre l’exposition et les ‘period rooms’ est explicité par la présence de l’installation *Louis XIV : indifférent*, qui présente une reconstitution d’un espace domestique en combinant des accessoires sélectionnés avec

¹³ Malcom Baker, “Bode and Museum Display: The Arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington Response,” *Jahrbuch der Berliner Museen* 38 (1996) : 144.

soin : un candélabre, du papier-peint d'époque et des sièges fonctionnels (**fig. 10**).

Suivant le paradigme du 'period room,' cette reconstitution de Pouliot aspire au simulacre en multipliant les détails. Tout comme il est le cas avec le 'cube blanc,' l'adoption de ces méthodes de présentation ont un effet certain sur le spectateur. Force est de constater que ces effets vont à l'encontre de ceux retenus pour le 'cube blanc' : une théâtralité et une temporalité assumées.

La théâtralité est une composante des 'period rooms' qui remonte à ses plus anciennes traditions. Au début du 20^{ième} siècle, les reconstitutions historiques de Wilhelm Von Bode au Kaiser Friedrich Museum sont reconnues pour avoir suscité une multitude d'associations de la part des spectateurs.¹⁴ Comme le soutient l'historienne Charlotte Klonk, l'époque où le 'period room' représente le mode de présentation par excellence se démarque par des expériences d'intimité et de sensualité avec les œuvres.¹⁵ Le caractère théâtral du 'period room' fait appel à la subjectivité du spectateur. Sa présence est requise et justifie la mise en scène. L'installation *Louis XVI : indifférent* réuni les éléments nécessaires à cette composante théâtrale. Le spectateur est appelé à se déplacer dans la structure et à vivre une expérience inusitée auprès de d'autres visiteurs. L'œuvre nécessite cette participation qui contribue à l'illusion d'un espace domestique.

La composante temporelle du 'period room' s'exprime par les références historiques propres aux objets présentées. Contrairement à l'esprit d'éternité régnant dans le 'cube blanc', ce cadre procure au spectateur des points de repère qui lui permettent de

¹⁴ Baker, "Bode and Museum Display: The Arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington Response", 145.

¹⁵ Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery interiors from 1800 to 2000* (New Haven : Yale University Press, 2009), 64.

se situer dans le temps.¹⁶ Le volet temporalité dans le ‘period room’ veut qu’une reconstitution s’associe bien sûr avec une période historique précise mais aussi, et surtout, à un style de vie. C’est ce qui peut expliquer la présence d’objets de différentes époques dans un même espace sans pour autant que la composante temporelle soit rejetée. Les titres évocateurs attribués à chacune des œuvres de Pouliot font référence à cette dynamique intrinsèque au ‘period room’ (*Louis XVI : indifférent, Empire : possessif, Eastlake : intransigeant et Régence : monomaniaque*). Malgré les altérations de l’artiste, chaque période fournit une référence historique notable et permet d’entrevoir dans les différentes pièces leur spécificité stylistique.

À un certain point, dans son essai sur le ‘cube blanc,’ Brian O’Doherty met en parallèle ce paradigme avec celui du ‘period room’.¹⁷ Pouliot rend également possible l’entremêlement de pratiques d’organisation spatiale distinctes. Le caractère équivoque de la présentation des œuvres permet une appréciation plus complexe qui ne s’appuie pas entièrement sur un paradigme. Par exemple, en associant des traits de caractère à des styles précis, les commentaires émis par l’artiste s’adressent au spectateur présent tout en évoquant la décadence des statuts sociaux rattachés aux styles (monarchie, aristocratie et bourgeoisie). Ces contextes sont uniformisés par Pouliot sous des traits caractéristiques d’une classe sociale aisée qui à certains égards évoquent la luxure et l’oisiveté : “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

¹⁶ Il faut cependant retenir au sujet des ‘period rooms’ que certains aspects poussent à nuancer cette caractéristique temporelle. Par exemple, la composante fonctionnelle de certains intérieurs domestiques confère à ceux-ci une temporalité moins définie et plus étendue. Aussi, la juxtaposition d’objets en provenance de périodes diverses peut contribuer à complexifier l’historique d’un intérieur.

¹⁷ Brian O’Doherty se prononçant sur la mise en scène *Gas station* de Segal en 1968. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, 49.

l'histoire (ou plus précisément, l'histoire du mobilier) comme outil".¹⁸ En dirigeant le spectateur vers une introspection qui s'effectue dans l'actualité, Pouliot se sert d'un historique réunissant une multitude de périodes et met le doigt sur ce qui relève pratiquement de l'intemporalité. De cette façon, un des principes du 'period room', la temporalité, cohabite avec la notion d'éternité régnant dans le paradigme du 'cube blanc'.

La fonctionnalité des pièces, présente et absente tout à la fois, reflète un paradoxe inhérent à l'univers des reconstitutions historiques :

The impulse to locate the interior in time, to animate it through the lives lived, which takes it towards a consideration of function, goes against the abstracted, disinterested gaze associated with so much museum and gallery visiting. And even when attempts to turn the period room into a performative space are made, this often depends on our sense of 'then' and 'now', which only reinforces the sense of time passed, difference and historical distance.¹⁹

Dans le 'period room,' la non-fonctionnalité des objets tient au fait que ces derniers sont exposés à titre de référence d'un usage passé plutôt qu'en vue de proposer une interaction immédiate. Dans l'univers de Pouliot, cette non-fonctionnalité du mobilier antique résulte de transformations effectuées dans l'actualité qui en écartent toute possibilité d'interaction. Si les chaises aux extrémités de *Louis XVI : indifférent* permettent le spectateur d'y prendre place, la réduction des sièges en diminue la praticabilité et dément en quelque sorte leur fonctionnalité. De cette façon, la théâtralité de l'exposition est parfois bousculée par l'autonomie que les œuvres tiennent à acquérir. Ce paradoxe affirme une fois de plus la tension caractéristique du travail de Pouliot. Et plus à même

¹⁸ Lanctôt, *Yannick Pouliot*, 26.

¹⁹ Jeremy Aynsley, "The Modern Period Room: a contradiction in terms?" in *The Modern Period Room: The Construction of the Exhibited Interior 1870-1950*, ed. Penny Sparke and others (London : Routledge, 2006), 28.

encore d'illustrer cette tension, sont les contradictions qui émergent de l'union entre deux paradigmes de présentation muséale. L'éternité et l'autonomie caractérisant le 'cube blanc' s'imbriquent à la temporalité et à la théâtralité du 'period room'. Tel que pour la position institutionnelle des œuvres de Pouliot, à mi-chemin entre les métiers d'art et les beaux-arts, les tensions qualifiant la présentation des œuvres ne cherchent pas à se résoudre par une symbiose. Ce que l'on pourrait percevoir comme un conflit irrésolu est essentiel à l'expérience des œuvres.

Une fois la fusion de pratiques institutionnelles assumée, d'autres constations émergent sur le rapport entretenu entre le spectateur et les œuvres. L'expérience se situe dans cette zone grise où la position du sujet ainsi que celle de l'objet est sujette à l'incertitude. L'équivocité de la situation s'associe d'une part à ce que l'objet promet au spectateur, soit la proximité par l'introspection ou encore l'exclusion par la dénaturation du contexte. Le spectateur est à la fois l'intrus et l'invité dans cet univers intemporel qui met continuellement en doute sa participation. Bien qu'elles apparaissent difficilement conciliables, ces données obtenues par l'analyse des œuvres de Pouliot et le rapport qu'elles entretiennent avec le spectateur permettent d'expliquer le malaise qualifiant l'expérience. Aussi, ce sentiment peut être exprimé de manière pertinente par un concept fondamentalement ambivalent, l'*uncanny*.

2. L'UNCANNY POLYSÉMIQUE

Le concept de l'*uncanny* est utilisé en histoire de l'art afin de mettre en évidence la particularité de certaines œuvres à produire un tel effet chez le spectateur. Élisabeth

Wright²⁰ et Hal Foster²¹ en font la démonstration dans des essais consacrés aux productions s'étant le plus souvent prêtés à cette interprétation : celles des surréalistes. Dans le corpus de littérature existant, cette approche s'est aussi vue dans d'autres essais incluant celui de Peter Jones²² portant sur les œuvres de Jeff Koons et celui de Margaret Iversen²³ sur les peintures d'Edward Hopper. Malgré la disparité qualifiant ces productions artistiques, il est possible d'émettre un constat général sur l'ensemble de cette littérature : toutes ces interprétations s'appuient sur une source principale, *The Uncanny* de Sigmund Freud.

Rédigé en 1919, *The Uncanny*, consacre un chapitre entier à l'analyse de ce concept. D'après le père de la psychanalyse, l'*uncanny* est un sentiment produit par l'éruption de l'étrange dans le familier. Il émerge dans des conditions bien précises : “when the boundary between fantasy and reality is blurred, when we are faced with the reality of something that we have until now considered imaginary, when a symbol takes on the full function and significance of what it symbolizes”.²⁴ Comme l'indique cet exemple, l'*uncanny* émerge de l'incertitude régnant à la frontière entre deux mondes inconciliables. En se situant justement à cette frontière, les œuvres de Pouliot génèrent un sentiment *uncanny* en adoptant des qualités formelles dissociées d'une interprétation plus conventionnelle d'un mobilier.

Si l'analyse du concept d'*uncanny* par Freud implique des thèmes aussi spécifiques que la répétition compulsive, le double, les automates, la mort, le sexe de la

²⁰ Elizabeth Wright, “The Uncanny and Surrealism,” in *Modernism and the European Unconscious*, ed. Judy Davies (Cambridge : Polity Press, 1990).

²¹ Hal Foster, *Compulsive Beauty*.

²² Peter Jones, “Uncanny Koons,” *Art Criticism* 15, no. 2 (2000).

²³ Margaret Iversen, “In the Blind Field: Hopper and the Uncanny,” *Art History* 21, no. 3 (September 1998).

²⁴ Sigmund Freud, “The Uncanny,” in *The Uncanny*, trans. David McLintock (New York : Penguin group, 2003), 150.

femme et la peur de la castration, l'*uncanny* s'allie autrement au travail de Pouliot. En fait, il conditionne l'incertitude qualifiant l'expérience des œuvres sans pour autant donner au spectateur l'entière responsabilité d'être à la source de ce sentiment. Le traitement de l'*uncanny* par la psychanalyse, relève d'une perception privilégiant le sujet (assurément mâle). Dans le plus ancien texte ayant été écrit sur l'*uncanny*, Ernst Jentsch prétend qu'un objet ou une situation jugé *uncanny* par un individu ne garantit pas une même réponse chez un autre individu.²⁵ Une fois de plus, cette suggestion accorde au sujet un rôle prédominant dans la construction d'une expérience *uncanny*.

Avec le développement subséquent d'une psychanalyse privilégiant des relations d'objet (explorée par les théories de Mélanie Klein, Donald Winnicott et autres) l'importance des objets dans la formation des sujets se voit de plus en plus reconnue. Cette approche s'avère corrective envers une psychanalyse mettant une trop grande emphase sur l'intériorité du sujet analysé. Pareillement, je suggère qu'une même correction peut profiter au discours sur l'*uncanny* en histoire de l'art et ce, en portant une plus grande attention à la densité de l'objet, à sa capacité inhérente d'incarner l'incertitude. En somme, j'entrevois la possibilité d'adopter une approche phénoménologique envers l'objet d'art qui permettra le dévoilement de l'interaction complexe entre sujets et objets dans une perspective remodelée de l'*uncanny*. En ce qui a trait au travail de Pouliot, cette approche considère naturellement la position du spectateur mais également celles des œuvres dont l'apparence si insolite en font des objets indépendants retournant le regard du sujet.

²⁵ Ernst Jentsch, "On the Psychology of the Uncanny," *Angelaki* 2, no.1 (1996) : 8.

2.1 LE PHÉNOMÈNE DE L'UNCANNY

La phénoménologie s'intéresse essentiellement au vécu, à l'expérience du monde. Plus spécifiquement, un aspect de la phénoménologie contribuant à mon analyse des œuvres de Pouliot concerne l'interface entre le percevant et le perçu, entre le sujet et le monde. À cet effet, la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty est une philosophie qui s'intéresse aux *entrelacs*, autrement dit, à l'interaction *chiasmatisque* entre sujets et objets.²⁶ Toute perception du sujet est ébranlée par la perspective d'être simultanément l'objet. Cette approche établit une connexion certaine avec la psychanalyse. Comme le soutient Merleau-Ponty : "L'accord de la phénoménologie et de la psychanalyse ne doit pas être compris comme si "phénomène" disait en clair ce que la psychanalyse avait dit confusément. Phénoménologie et psychanalyse ne sont pas parallèles ; c'est bien mieux : elle se dirigent toutes deux vers la même *latence*".²⁷ De plus, loin d'être étrangère au milieu de l'art, la phénoménologie regroupe plusieurs écrits composant avec la phénoménalité des œuvres. Dans le contexte de ce mémoire, "Le doute de Cézanne", rédigé par Maurice Merleau-Ponty en 1945²⁸ requiert une attention particulière en ce qu'il érige un pont entre la composition sémantique de l'*uncanny*, la phénoménologie et l'art.

²⁶ Prenant pour exemple une main se touchant elle-même, Merleau-Ponty soutient que la perception implique à la fois le percevant et le perçu : "En même temps que sentie du dedans, ma main est aussi accessible du dehors, tangible elle-même, par exemple, pour mon autre main, si elle prend place parmi les choses qu'elle touche, est en un sens l'une d'elles, ouvre enfin sur un être tangible dont elle faisait aussi partie". Ainsi, la main touche et est simultanément touchée. Elle est à la fois sujet et objet. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Paris : Éditions Gallimard, 1964), 176.

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, "Préface," dans *L'oeuvre de Freud et son importance pour le monde moderne*, ed. Dr A. Hesnard (Paris : Payot, 1960), 9.

²⁸ Il s'agit de la première publication dans la revue littéraire française *Fontaine*.



Figure 11. Paul Cézanne, *Le Lac d'Annecy* (1896), huile sur toile

Dans cet essai consacré au peintre impressionniste Cézanne, Merleau-Ponty s'engage dans une description détaillée de la peinture *Le Lac d'Annecy* (fig. 11).

Nous vivons dans un milieu d'objets construits par les hommes, entre des ustensiles, dans des maisons, des rues, des villes et la plupart du temps nous ne les voyons qu'à travers les actions humaines dont ils peuvent être les points d'application. Nous nous habituons à penser que tout cela existe nécessairement et est inébranlable. La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes et révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe. C'est pourquoi ses personnages sont étranges et comme vus par un être d'une autre espèce. La nature elle-même est dépouillée des attributs qui la préparent pour des communions animistes : le paysage est sans vent, l'eau du lac d'Annecy sans mouvement, les objets gelés hésitants comme à l'origine de la terre. C'est un monde sans familiarité, où l'on n'est pas bien, qui interdit toute effusion humaine.²⁹

En relatant son expérience vis-à-vis l'œuvre de Cézanne, Merleau-Ponty dénote un contraste saisissant entre le familier et l'étrange qui peut être interprété comme une insistance de l'étrange à vouloir émerger au sein du familier. Dans un contexte artistique, ce contraste est dénoté par le philosophe américain John Dewey, aussi reconnu pour ses affinités avec la phénoménologie. Celui-ci s'est intéressé à l'identité incertaine de l'objet

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, "Le doute de Cézanne," *Sens et non-sens* (Paris : Nagel, 1948), 22- 23.

quotidien artistiquement transformé : “Les choses familières sont assimilées et forment un dépôt dans lequel les semences et les étincelles en provenance de conditions nouvelles engendrent le trouble”.³⁰ De façon plus subtile, il fait ressortir la dynamique sémantique de l'*uncanny*. Cette dynamique se trouve mieux exprimée dans sa langue d'origine allemande, *unheimlich*. Comme l'indique sa structure, l'*uncanny* (*unheimlich*) contient le familier (*heimlich*).

En s'associant à la phénoménologie, l'*uncanny* acquiert une nouvelle signification. Le microphénoménologue contemporain, Bruce Bégout, y rend justice en proposant que : “Tous ceux . . . qui admettent le monde quotidien pour ce qu'il se donne sont donc les victimes de sa ruse. Ils ne tiennent pas compte de l'inquiétante étrangeté qui le définit tout autant que sa familiarité rassurante”.³¹ Le quotidien possède les attributs lui permettant de contenir ces deux composantes, le familier et l'étrange. Toutefois, ce qui se dégage de cette constatation, est la tension résultante de leur présence simultanée. Plus précisément Bégout suggère que : “L'ambivalence du quotidien tient au fait qu'il ne se laisse jamais enfermer dans une attitude ; il balance sans cesse entre l'ordre familier et l'ouverture vers l'inconnu. Même imperceptible, la dynamique du quotidien revient toujours à cette oscillation entre le certain et l'incertain, l'intimité et l'extériorité”.³²

L'équivocité intrinsèque à la composition sémantique de l'*uncanny* se trouve dûment transposée dans les relations qui unissent le spectateur aux œuvres de Pouliot. Le fait que ses pièces de mobilier entretiennent un rapport étroit avec le quotidien est d'autant plus significatif. Le mobilier de Pouliot renouvelle les rapports du sujet avec ce qu'il conçoit de plus familier. Dans la section suivante, je procède à une analyse plus

³⁰ John Dewey, *L'art comme expérience* (Paris : Gallimard, 2005), 269.

³¹ Bruce Bégout, *La découverte du quotidien* (Paris : Éditions Allia, 2005), 27.

³² Bégout, *La découverte du quotidien*, 43.

pointue de ces rapports équivoques. Le familier tel que je l'entends comprend spécifiquement l'identification primaire de l'objet ainsi que l'association des styles présentés avec un univers de luxure qui s'articule dans le passé et le présent.

Contrairement à la discussion précédente impliquant le mode de présentation muséale et le débat au cœur des pratiques artistiques, ces derniers aspects découlent d'une perception plus généralisée. En m'intéressant aux formes des pièces, à leur fonctionnalité ainsi qu'à leur style, j'établie l'*uncanny* comme la constante du mode de perception qui caractérise les œuvres de Pouliot. Une description détaillée des œuvres révèle la présence simultanée du familier et de l'étrange, et plus encore, l'irruption de l'étrange dans ce qui relevait jusqu'alors du familier.

3. OBJETS-MEMBRES HUMAINS

Durant l'ère industrielle, l'architecte Le Corbusier s'indigne devant l'art décoratif pour l'autonomie qu'il semble vouloir acquérir. Autrement dit, il rejette la profusion d'ornementation ainsi que toute tentative visant à camoufler le véritable usage des objets. À ces objets artistiques il oppose alors les *objets-membres humains*, surnommés ainsi pour leur capacité à servir l'homme de manière efficace et prévisible.³³ Bref, dans leur plus simple appellation, des outils. Si le terme original du Corbusier ne rend pas compte de la nature des œuvres de Pouliot, sa composition dénote toutefois une juxtaposition intéressante entre le sujet et l'objet. Bien que les pièces de Pouliot tentent d'échapper à la familiarité, cette dernière sert néanmoins de repère au sujet. Sans la présence du familier,

³³ Le Corbusier. *L'art décoratif d'aujourd'hui* (Paris : Flammarion, 1996).

les œuvres ne parviendraient pas à libérer cette tension si particulière à l'*uncanny*. Caractérisées par une même équivocité, elles soulignent un rapport distinctif entre les humains et les objets.

3.1 ANTHROPOMORPHISME

Cette équivocité s'affirme d'une première façon par l'engagement de Pouliot avec le phénomène de l'anthropomorphisme. L'anthropomorphisme exprime une liaison singulière entre sujets et objets. Comme sa définition l'indique, il consiste en l'attribution de caractères ou encore, de comportements humains à des formes. Cette situation est conditionnelle à la reconnaissance du familier (formes ou comportements humains) dans le non-familier (inhumanité des œuvres). L'anthropomorphisme est donc fondamentalement *uncanny* et l'éruption de ce sentiment résulte du mécanisme de projection entrepris par le spectateur en réaction aux pièces présentées.

“J'ai choisi le design pour son rapport naturel au corps, explique l'artiste. On aime une structure architecturale ou un meuble parce qu'on les reconnaît, qu'on les trouve beaux et qu'on se les approprie”.³⁴ Ce rapport au corps tel que le présente Pouliot peut être exprimé par l'anthropomorphisme. Cet attribut est signalé d'abord par le type d'objet se trouvant en présence majoritaire dans l'exposition, soit la chaise, qui facilite d'autant plus une attribution anthropomorphique. Les appellations seules des diverses parties formant une chaise exemplifient les propriétés anthropomorphiques de cette dernière : le siège, les bras, le dos, les pattes (ici de résonance plus animal que dans son l'appellation anglaise, 'legs'). Souscrivant à cette hypothèse, l'historien de l'art Robert Pincus-Witten

³⁴ Yannick Pouliot cité par Alain Hochereau, “Yannick Pouliot : Quand l'art la joue design,” *Voir.ca*, 14 Février 2008. <http://voir.ca/voir-la-vie/2008/02/14/yannick-pouliot-quand-lart-la-joue-design>.

soutient que la chaise surpasse l'anthropomorphisme de la table en raison de sa verticalité : "Tables, in contrast to chairs, assert the horizontality of the ground rather than the verticality of the human".³⁵ Ainsi, en meublant l'espace de son exposition d'une quantité significative de sièges, Pouliot facilite la projection pouvant dériver de cette rencontre. Par exemple, en ce qui a trait aux proportions de chaque pièce. *Empire : possessif*, tout en hauteur (7'9) n'affiche pas les mensurations d'un individu moyen mais impose une présence insoupçonnée venant d'un meuble. En quelque sorte, il réplique la stature de l'individu et le confronte davantage qu'il le sert (**fig. 12**).



Figure 12. Yannick Pouliot, *Empire: possessif* (2007), techniques mixtes

Si les pièces sculpturales possèdent déjà initialement des qualités anthropomorphiques, cette propriété se manifeste différemment pour l'installation. Avec pour seule lumière un candélabre, un cliché improvisé de *Louis XVI : indifférent* propose

³⁵ Robert Pincus-Witten, "The Furniture Paradigm" in *Improbable Furniture*, ed. Institute of Contemporary Art (Philadelphia : The Falcon Press, 2000), 10.

une vision intéressante de l'œuvre qui, en plus de répliquer la forme humaine, semble davantage la contenir. La présence humaine qui habite l'espace, la profondeur, l'étroitesse ainsi que la teinte particulière de l'installation sont autant de composantes qui révèlent les propriétés viscérales de cette œuvre (**fig. 13**). Dans une discussion sur les objets quotidiens, le sociologue Jean Baudrillard démontre qu'il y a effectivement des affiliations entre l'anthropomorphisme et l'éruption de l'*uncanny*. Reconnaisant aux objets quotidiens leur potentiel anthropomorphique, le



Figure 13. Yannick Pouliot, détail de l'œuvre *Louis XVI : indifférent*, (2008), photographie

philosophe et sociologue Jean Baudrillard soutient que cette attribution est rendue possible en raison de la liaison intime unissant le sujet aux objets qui l'entoure. Cette liaison réplique l'équivocité propre à l'*uncanny* par des antipodes :

La forme est démarcation absolue entre l'intérieur et l'extérieur. Elle est contenant fixe, l'intérieur est substance. Les objets ont ainsi – les meubles tout particulièrement – en dehors de leur fonction pratique, une fonction primordiale de vase, qui est de l'imaginaire. À quoi correspond leur réceptivité psychologique. Ils sont le reflet de toute une vision du monde où chaque être est conçu comme un 'vase d'intériorité', et les relations comme corrélations transcendantes des substances.³⁶

La composition de l'aura, traduisant une tension entre des dimensions objectives-historiques et subjectives-psychiques, refait également surface dans la conception de l'anthropomorphisme suggérée par Baudrillard. La fonction pratique, telle qu'il l'expose, s'associe plus simplement à l'apparence usuelle du mobilier et donc, à ce que le spectateur y perçoit de familier. De même, les œuvres de Pouliot s'apparentent d'abord à des meubles antiques. Même à l'état de sculptures, plusieurs formes dénotent un usage traditionnel. Toutefois, cette perception est doublée d'une seconde, qui en dérivant d'une fonction qui n'est pas associée strictement à la praticabilité des formes, découle d'une symbolique transcendante. L'anthropomorphisme dépend tout autant de cette composante, moins familière parce que viscérale. En effet, d'après l'étymologie de l'*uncanny* la portion du terme reliée à l'étrange s'associe autant à l'intériorité qu'à ce qui est caché. Cette fonction, d'ordinaire moins explicite dans l'expression des formes d'objets communs, semble vouloir s'affirmer davantage dans le travail artistique de Pouliot.

Outre l'intériorité subjective rapportée par Baudrillard, les œuvres de Pouliot affichent une qualité viscérale davantage révélatrice de leur processus de production. Prenant le relais sur l'anthropomorphisme des œuvres, cet attribut expose les vertus organiques des œuvres de Pouliot ainsi que le souffle vital semblant habiter leurs formes.

³⁶ Jean Baudrillard, *Le système des objets* (Paris : Gallimard, 2000), 38-39.

En contemplant la finition de ses créations, on en vient pratiquement à croire que Pouliot a procédé à des interventions chirurgicales pour parvenir à de tels résultats. Aussi, ces modifications ont pour effet d'ajouter une qualité charnelle à l'apparence des œuvres. Étrangement, ces excès de rembourrages s'apparentent à des tumeurs ou des excroissances charnelles tandis que l'impression laissée par les couleurs de plusieurs œuvres rappelle celle de la chair humaine.

De cette façon, les modifications apportées par Pouliot sur ses pièces de mobilier mettent à jour des propriétés animistes. En prenant pour acquis les caractéristiques anthropomorphiques des œuvres ainsi que la présence charnelle évoquée à la fois par les différentes pièces de mobilier et par les interventions "chirurgicales" de l'artiste, cette même réflexion atteint de nouveaux sommets en empruntant la voie du fétichisme.

3.2 *FÉTICHISME*

Dans le travail de Pouliot, le fétichisme se décline en deux manifestations. La première se rattache aux propriétés animistes de ses œuvres et la seconde à une valorisation excessive des pièces ayant pour effet de leur conférer une symbolique complexe. L'animisme, à connotation primitive, est réactualisé dans un premier temps par l'usage qu'en fait Pouliot et dans un deuxième temps par la seconde définition du fétichisme qui s'associe à une conception contemporaine de notre système capitaliste. Plus précisément, le fétichisme et l'animisme, bien qu'ils dérivent d'une conception plus ancestrale de l'objet, prennent une tournure actuelle grâce à l'intervention radicale de Pouliot sur un mobilier antique. Les rapports usuels avec l'objet sont interrompus et de ce fait, d'autres

considérations sur le mobilier ainsi que sur ses nouveaux attributs révèlent un fétichisme hors normes.

Tout en prenant part à la définition du fétichisme, l'animisme n'est pas pour autant détaché de l'anthropomorphisme. Ces deux termes se complètent car l'attribution anthropomorphique peut s'accompagner aisément d'une conception plus ancestrale de l'objet par l'incorporation de la vie. Lorsqu'un individu perçoit la vie dans un objet, il fait preuve d'animisme. Ce comportement peut prendre forme quotidiennement dans des situations où une trop grande humanité est attribuée à un objet. Il peut alors s'accompagner de la personnification.³⁷ Cependant, l'animisme tend à devenir très subjectif dans la mesure où il y a incertitude quant à savoir si un objet est animé ou non. Sa pertinence dans l'analyse d'un phénomène *uncanny* est d'ailleurs entrevue par Freud : "The analysis of cases of the uncanny has led us back to the old animistic view of the universe, a view characterized by the idea that the world was peopled with human spirits, by the narcissistic overrating of one's own mental processes, by the omnipotence of thoughts and the technique of magical powers".³⁸ Dans *Totem et Tabou*, Freud présente l'animisme comme une attribution caractéristique des sociétés primitives où les individus possèdent une "psyché primitive" marquée par une plus grande "ambivalence". L'auteur prétend également à la dissipation de cette attribution avec la venue d'un monde plus 'civilisé'.³⁹

³⁷ Benoît Heilbrunn, spécialiste en marketing, donne l'exemple actuel du téléphone portable qui est bien souvent à l'image de son possesseur et qui joue le rôle d'un intermédiaire dans ses échanges avec d'autres individus. *La consommation et ses sociologies* (Paris : Armand Colin, 2010), 37.

³⁸ Sigmund Freud, *The Uncanny*, in *The Uncanny*, trans. David McLintock (New York : Penguin group, 2003), 147.

³⁹ Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, trans. Dominique Tassel (Paris : Éditions Points, 2010), 145.

L'analyse du potentiel animiste des œuvres de Pouliot permet d'actualiser cette attribution, soi-disant primitive, et d'affirmer que la psyché de l'individu civilisé est encore réceptive à une telle ambivalence. L'incertitude quant à savoir s'il y a présence ou non d'une force vitale animant les œuvres contribue au malaise qualifiant l'expérience. En mon sens, si la conception primitive de l'animisme repose, entre autre, sur la durée prolongée de cette attribution⁴⁰, la manifestation actuelle de ce comportement est comprise dans les limites d'une temporalité très éphémère. Ainsi, sans prendre des proportions démesurées, le doute pesant sur le caractère animé d'un objet est de courte durée mais non moins déstabilisant.

Tout en dénaturant substantiellement l'apparence d'un mobilier antique, plusieurs interventions de Pouliot parviennent à accentuer le potentiel animiste des œuvres. *Louis XVI : indifférent* manifeste à certains égards son potentiel anthropomorphe, toujours en ce qui a trait à la présence l'habitant mais, plus encore, l'animisme s'associe à l'autonomie d'une pièce comme *Régence : monomaniaque*. En distanciant un mobilier de sa fonction d'usage, Pouliot permet l'émancipation aux pièces d'acquiescer une indépendance insoupçonnée. L'apparence de ces objets nous emmène à croire qu'ils ne servent nul autre qu'eux-mêmes. Anthropomorphiques, les sculptures présentent des formes évocatrices et parce qu'elles se soustraient de principes ergonomiques, ces mêmes formes sont fondamentalement liées à l'objet qui les contient. Témoin de ce retrait, le spectateur fait face à l'indépendance des objets. Certaines pièces de l'exposition démontrent une plus grande propension à l'animisme parce qu'elles

⁴⁰ On peut penser au fétiche qui résulte d'une relation non pas éphémère mais plutôt soutenue. Il est question de l'entretien d'un rapport distinctif entre un objet et son possesseur. Dans les religions plus ancestrales, le fétiche peut aussi être apprécié collectivement. Selon la pensée marxiste, la monnaie en est le meilleur exemple.

incorporent des éléments visuels ayant une résonance humaine plus frappante.

L'approche chirurgicale de l'artiste et les formes résultantes facilitent cette attribution. À titre d'exemple, tel un centripète, *Régence : monomaniaque* (fig. 14) et sa multitude de pattes (seize au total) semble prêt à se mouvoir d'un instant à l'autre.



Figure 14. Yannick Pouliot, *Régence : monomaniaque* (2007), techniques mixtes

Si le sentiment de malaise qui résulte de cet animisme s'associe à un passé primitif, il n'est pas pour autant étranger au contexte moderne de l'industrialisation durant lequel les objets acquièrent une indépendance insoupçonnée. L'historien Christoph Asendorf soutient que tandis que l'homme devient machine avec le 18^{ième} siècle, c'est la machine qui se voit attribuer des caractéristiques humaines avec la venue du 19^{ième} siècle.⁴¹ Sous l'étiquette du romantisme allemand, des œuvres telles que *The Sandman* (1815) par E.T.A Hoffman composent avec l'ambivalence entre l'animé et l'inanimé. Au

⁴¹ Christoph Asendorf, *Batteries of life: On the History of Things and Their Perception in Modernity* (Berkeley : University of California Press, 1993), 41.

cours de la même période, les gravures de J.J. Grandville (1803-1847) évoquent une fascination similaire (fig. 15).

Dans ses gravures, les objets se métamorphosent et prennent vie ; l'artiste fait démonstration d'animisme : “not only do the objects become part of people – that is the path of mysticism – but the people become parts of the objects, and that is the path of alienation”.⁴²



Figure 15. J.J. Grandville, *The Finger of God* (1844), gravure

De ce fait le fétichisme *uncanny* déployé efficacement par le travail de Pouliot est associé à une conception moderne de l'animisme qui dépend de l'attribution d'une valeur culturelle aux objets meublant notre quotidien. L'*uncanny* s'associe avec l'autonomie des objets non seulement dans la mesure où les choses semblent contenir une force vitale notable mais plus encore parce qu'elles internalisent la valeur du travail humain et

⁴² Asendorf, *Batteries of life: On the History of Things and Their Perception in Modernity*, 38.

conséquemment viennent qu'à paraître étranges.⁴³ L'objet acquiert une indépendance quasiment humaine et cette prise de conscience a un effet déstabilisant pour l'individu. Ne pouvant pas faire usage des œuvres de Pouliot, nouvellement autonomes, le spectateur entrevoit chez ces dernières un plus grand pouvoir s'étendant au-delà de leur fonction. Nous sommes ici très près de la pensée de Karl Marx dans son exploration du fétichisme des commodités où les relations sociales sont réifiées dans les objets plutôt que de se réaliser dans des rapports inter-individus. Écarté du contexte de production, le sujet accorde à l'objet une symbolique se rattachant à d'autres vertus que celle du travail humain.

La vision marxiste a été récupérée et développée ultérieurement par le sociologue Georg Simmel pour qui la profusion des objets, doublée de leur spécialisation, contribue à masquer aux yeux de son possesseur le travail humain investi dans ceux-ci lors de leur production.⁴⁴ Cette condition se traduit selon Simmel, par la "prépondérance de l'objectivité sur la subjectivité". Mais pour Simmel les œuvres d'art peuvent aller à l'encontre des effets pervers de la division du travail, parce qu'elles se prévalent également d'une autonomie par l'incorporation d'une plus grande subjectivité exprimée par le travail d'un seul artiste.⁴⁵

De cette même façon, les œuvres de Pouliot internalisent la subjectivité de l'artiste et de ce fait, relègue au second plan leur fonctionnalité première. Chez Pouliot, en réfutant en quelque sorte la théorie du fétichisme des commodités selon Marx, il s'avère aussi impossible d'ignorer le travail du producteur. Comme il fut établi

⁴³ Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, ed. David Frisby, trans. Tom Bottomore (London : Routledge, 2004), 465.

⁴⁴ Simmel, *The Philosophy of Money*, 453.

⁴⁵ Simmel, *The Philosophy of Money*, 459.

préalablement, la défamiliarisation d'un mobilier d'époque résulte de l'exécution technique de l'artisan et de la démarche conceptuelle de l'artiste. Il y a néanmoins un sujet qui se voit écarté et cette fois-ci, cela n'implique pas les processus de production, mais plutôt ceux de la consommation typiquement rattachée au type d'objet exposé (ce ne sont pas des chaises qui peuvent être achetées afin de meubler un intérieur domestique). Sans qu'il en ignore la portée, la scission de ce rapport habituel implique une nouvelle considération de l'objet. Donc, si pour Marx l'écartement des relations sociales de production résulte en une valorisation excessive de l'objet nouvellement autonome, Pouliot met en scène une autre interruption qui fait appel à la position sociale de l'individu non pas comme producteur mais en tant que consommateur. Cette situation est tout autant favorable à la survalorisation de l'objet sans toutefois s'avérer problématique.

Comment alors l'interruption fétichiste des relations sociales conventionnelles avec l'objet quotidien peut s'avérer bénéfique? La réponse provient directement de cette persistance dans le domaine artistique à affirmer la valeur intrinsèque des objets ; une valeur qui s'exprime non pas par la valeur d'usage ou d'échange mais plutôt par l'identité unique de l'objet. C'est cependant cette même valeur qui tend à se dissiper dans nos relations quotidiennes avec les objets. L'usage d'objets communs fait partie intégrante de notre relation avec l'environnement bâti que ce soit dans le domaine public ou privé. Cette expérience renvoie indubitablement à ce que nous pourrions considérer comme familier. Dans un tel contexte, les chances qu'un objet nous surprenne ou qu'il nous incite à le reconsidérer sont quasi nulles. En effet, nous associons à ces derniers des fonctions précises et nous nous attendons à ce qu'ils les remplissent. Nous sommes accoutumés à leur inertie. L'attribution d'un sens collectif à la marchandise intervient

directement dans notre appréciation des objets qui composent notre quotidien et ce, au détriment de considérations matérielles et sensorielles à leur égard.⁴⁶ Reconnaître la fonction d'usage réprimée par les œuvres de Pouliot, c'est également reconnaître ce que la perte de cette même fonction implique. Plus les objets se comportent 'naturellement' et moins ils attirent notre attention.⁴⁷ Par l'interruption d'un usage normal, les œuvres de Pouliot empêchent l'oblitération de leur valeur intrinsèque d'objets. Une telle valeur pour l'objet quotidien compose avec la symbolique même du milieu qu'il habite. Si le cadre institutionnel du musée confère une certaine prestance aux pièces de Pouliot, ces dernières portent également l'empreinte du quotidien où une valorisation aussi substantielle est effective. Comme le démontre une étude ethnographique du psychologue Mihaly Csikszentmihalyi, conduite en 1974, la valeur symbolique attachée aux meubles au sein de l'environnement domestique est remarquable.⁴⁸

Selon l'anthropologue Igor Kopytoff, sans qu'il soit question de faux attributs, la reconnaissance de cette autre valorisation est atteinte par les commodités lorsqu'elles sont écartées de leur chemin habituel par "singularisation". Plus encore, cette "singularisation" dans le milieu artistique est accompagnée d'une "sacralisation" de l'objet, qui après avoir pénétré la sphère artistique se dissocie de sa valeur marchande : "Even things that unambiguously carry an exchange value . . . do absorb the other kind of

⁴⁶ Benoît Heilbrunn, "The Blandness and Delights of a Daily Object," in *Consuming Experience*, ed. by Antonella Caru and Bernard Cova (London : Routledge, 2006), 80.

⁴⁷ Heilbrunn, "The Blandness and Delights of a Daily Object", 90.

⁴⁸ Mihaly Csikszentmihalyi and Eugene Rochberg-Halton, *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self* (New York : Cambridge University Press, 1981). De son côté, Benoît Heilbrunn rend compte dans "The Blandness and Delights of a Daily Object" des multiples espaces qu'occupent les objets quotidiens dans nos vies dont les espaces physiques et temporels. De plus, Heilbrunn soutient que tous ces espaces occupés par les objets ont pour effet d'interpeller l'individu par des émotions et des sensations.

worth, one that is non-monetary and goes beyond exchange worth. We may call this to be the missing non-economic side of what Marx called commodity fetishism”.⁴⁹

L'intérêt de la théorie de Kopytoff dans l'analyse du travail de Pouliot s'appuie sur le concept de "biographie" des choses. Cette perception, évidemment fétichiste, permet l'attribution aux objets d'une valeur extérieure à leur valeur marchande et extérieure également à leur valeur d'usage. Les différentes phases de la vie des objets sont prises en compte dans l'élaboration de profils distincts à chacun. Cette survalorisation appliquée aux œuvres de Pouliot prend en compte à la fois la valeur antécédente du mobilier antique et sa valeur artistique actuelle. Il va de soi que cette considération confirme la nature équivoque des œuvres aux yeux du spectateur. D'ailleurs, comme le souligne Kopytoff, la problématique émergeant de ces biographies aux profils diversifiés repose sur les incertitudes liées à l'identité et à la valorisation.⁵⁰ Plus à même encore de mettre à jour la "biographie" des pièces de Pouliot, le style du mobilier rend compte du profil de ses œuvres révélant une tension entre sa valeur passée et actuelle.

3.3 *SECONDE VIE*

La confirmation de la nature équivoque des œuvres de Pouliot nécessite l'exploration d'une dernière composante s'appuyant sur les styles particuliers exemplifiés par chacune des pièces de mobilier prenant part à l'exposition. Plus explicitement, l'équivocité réside dans les emprunts stylistiques de Pouliot ainsi que dans la régénération du statut d'un

⁴⁹ Igor Kopytoff, "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process," in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 83.

⁵⁰ Kopytoff, "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process", 90.

meuble antique. Le passé historique des pièces et leur insertion dans un milieu artistique contemporain influent significativement sur l'expérience des œuvres tout en faisant naître un dialogue contrasté entre des périodes temporelles distinctes. À cet effet, il est intéressant de mettre en parallèle la valeur historique des œuvres, déterminée par un contexte extérieur à celui de leur exposition, et celle plus actuelle qui dépend de la relation d'un contemporain avec des pièces de mobilier antique.

L'apport significatif de chaque style (Régence, Louis XVI, Empire, Eastlake) évoquant des périodes types de la monarchie à la révolution française réplique un processus de réappropriation par l'exploitation de références stylistiques d'origines diversifiées. Le legs artistique des ancêtres et l'exploration de nouvelles contrées par la colonisation ont aussi une influence notable sur la production du mobilier et de ce fait, les emprunts stylistiques sont courants. Cette tendance qui caractérise les différents styles présents dans l'exposition de Pouliot consiste à intégrer au design du mobilier des références culturelles variées. À son tour Pouliot enclenche par le biais de ses œuvres un dialogue empreint d'une équivocité certaine entre le passé et le présent. Les exemples les plus concrets de cette réinsertion stylistique sont démontrés par deux œuvres, *Louis XVI : indifférent* et *Empire : possessif*. Sans adresser directement l'influence de ces périodes sur le travail de Pouliot, l'historique du mobilier nous apprend que les styles propres à chacune des œuvres font preuve d'emprunts stylistiques. Le mobilier *Louis XVI*, reconnu pour l'éclectisme de ses formes, ornements et appellations, est souvent qualifié de néo-classique en raison d'influences grecques et romaines.⁵¹ Toujours dans une perspective d'appropriation de style, l'apparence du mobilier Empire s'identifie à des origines autres que françaises. Plus rectiligne et robuste, ce mobilier a pour influence

⁵¹ Madeleine Jarry, *Le siècle français* (Fribourg, Suisse : Office du Livre, 1973), 174-204.

principale l'Égypte, un choix qui s'explique par les campagnes politiques de Napoléon Bonaparte.

En intervenant sur l'apparence d'un mobilier au style à prime abord identifiable, Pouliot interprète à son tour les propriétés distinctives d'une tendance en provenance d'un contexte culturel extérieur au sien. Comme le souligne le phénoménologue Paul Crowther, une telle réactualisation met en évidence le caractère particulier de l'époque à laquelle celle-ci s'effectue : "When the past or other perceptual alternatives to the present are projected in imagination, they are necessarily structured and interpreted on the basis of the present interests of one who imagines. They do not occur raw; they are stylized".⁵²

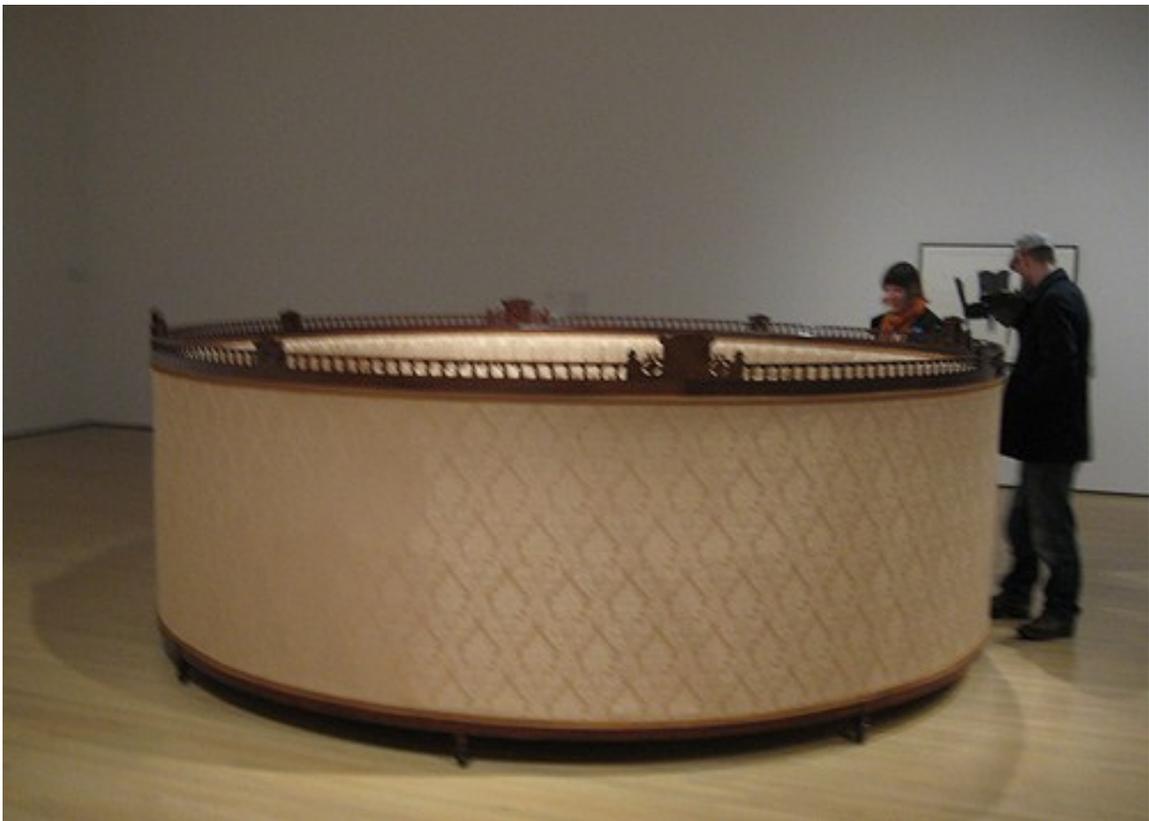


Figure 16. Yannick Pouliot, *Eastlake : intransigent* (2007), techniques mixtes

⁵² Paul Crowther, *Phenomenology of the Visual Arts (Even the Frame)* (California : Stanford University Press, 2009), 69.

Dans une perspective plus concrète, la réactualisation de Pouliot influe sur l'apparence même des formes du mobilier. Par exemple, du style auquel il s'identifie, *Eastlake : intransigent* en conserve principalement la galerie ornant le pourtour de la pièce car la région capitonnée assumant un confort et une luxure démesurés détonne avec les principes établis par Charles Locke Eastlake (**fig. 16**). Ce dernier condamne toute extravagance au profit de la simplicité d'un meuble utile et fonctionnel.

En altérant un mobilier appartenant à une époque étrangère à la sienne, Pouliot a su reproduire une dynamique de réappropriation intrinsèque aux styles employés. Mark Lanctôt soutient que l'artiste propose également une critique du «néo» située dans l'historique des styles. Plutôt que d'adresser directement le contexte d'émergence d'un style, Pouliot s'attarde à sa redéfinition.⁵³ Se réappropriant à son tour un 'néo style', il juxtapose deux contextes sociaux. L'*uncanny* émerge de cette transposition où le recours à une pratique ancestrale dans l'actualité fait renaître l'ambivalence qui déjà était soutenue par la présence d'un mobilier antique dans une exposition d'art contemporain. Cependant, il devient pratiquement impossible de déterminer la limite entre le familier et l'étrange. Tout en rendant manifeste un dialogue incessant entre le passé et le présent, les œuvres de Pouliot ont aussi la particularité de réunir ces temporalités en effectuant un rapprochement entre deux classes sociales distancées par le temps mais rapprochées par leur essence bourgeoise.

En matière de style, parce qu'elles proviennent d'une époque antérieure, les pièces composent avec un historique précis et par le fait même transmettent un vent de

⁵³ Mark Lanctôt soutient que : "(...) 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 gréco-romaine comme telle," Lanctôt, *Yannick Pouliot*, 26-27.

nostalgie. Cette particularité que possèdent les antiquités à réunir le passé et le présent est suggérée par Baudrillard :

Anthropomorphiques, ces dieux rares que sont les objets se font . . . doucement immortels, jusqu'à ce qu'une génération moderne les relègue ou les disperse ou parfois les réinstalle dans une actualité nostalgique de vieux objets. Comme les dieux souvent, les meubles aussi ont parfois la chance d'une existence seconde, passant de l'usage naïf au baroque culturel.⁵⁴

D'autre part, historiquement parlant, les styles des œuvres de Pouliot ne sont pas au goût du jour et pour cette raison créent une distance avec le spectateur. Je soutiens que Pouliot leur confère tout de même, dans les termes de Baudrillard, une 'existence seconde' qui, bien qu'elle ne s'exprime pas par la nostalgie, traduit un désir de renaissance. Cette renaissance est facilitée par les emprunts stylistiques de l'artiste et plus explicitement par un transfert d'usage plus commun au mobilier (usage domestique) à un usage moins familier qui est celui de l'œuvre d'art. De cette façon, l'*uncanny* prend position dans le remaniement du statut des pièces de mobilier. Leur soudaine appartenance à un milieu artistique contemporain dénote une certaine incongruité.

Le mobilier antique repêché par Pouliot n'a pas la même portée significative aujourd'hui qu'il avait anciennement. À l'époque symboles de luxure et servant à la démonstration d'un statut économique aisé, ces pièces ont maintenant aux yeux des contemporains une allure dépassée ; leur valeur s'est amoindrie. En somme, elles incarnent le kitsch. De nos jours, il est encore possible de se procurer un mobilier d'époque, d'une finition assez trompeuse mais néanmoins faux. Toutefois, des intentions autres que la démonstration de son statut motivent un acheteur à se prévaloir d'une telle acquisition. C'est d'ailleurs un ameublement moderne qui s'associe dorénavant à un statut plus élevé. La luxure, une thématique prédominante dans le travail de Pouliot, n'est

⁵⁴ Baudrillard, *Le système des objets*, 22-23.

pas détrônée par l'actualisation de ce type de mobilier. La transformation que subit le mobilier lui permet de se libérer de ces connotations négatives : "Il est important de ramener ces meubles à la limite du kitsch vers un niveau de qualité 'haut de gamme'".⁵⁵ Pouliot réinstaura le statut d'un mobilier antique désuet en l'insérant dans la sphère artistique, pour ainsi dire en le sacralisant. La dénaturalisation de ces pièces représente une condition à cette accessibilité.

Dans le contexte actuel d'un musée d'art contemporain, cette réinsertion est aussi dépendante de la défamiliarisation des pièces. En prenant pour acquis le spectateur et son double rôle de consommateur, deux autres facteurs permettent la réaffirmation du statut du mobilier : le type d'encadrement muséal détonnant avec le style des œuvres ainsi que



Figure 17. Jasper van Grootel du Studio JSPR, *The Voltaire* de la collection *Plastic Fantastic* (2006-2007) caoutchouc

Figure 18. Philippe Starck, *Louis Ghost Chair* (2002) polycarbonate

⁵⁵ Lanctôt, *Yannick Pouliot*, 23.

le détournement de l'apparence traditionnelle de ce même objet. D'autres exemples concrets de la réactualisation de pièces de mobilier antique sont situés, une fois de plus, dans le domaine particulier du design.

La production de quelques designers combinant des styles passés avec des matériaux modernes présente plusieurs similarités avec celle de Pouliot. Tout comme Pouliot, ces designers permettent au mobilier antique de s'actualiser et par le fait même de retrouver le statut associé à ses antécédents de consommation. *The Voltaire*, un fauteuil antique assez représentatif du style régence, prend une tournure plus moderne grâce au matériau employé par Jasper van Grootel (**fig. 17**). De plus, le fauteuil se décline en plusieurs coloris très éclatés. Autre exemple d'une reprise contemporaine d'un meuble antique, *Le Louis Ghost Chair* du designer Philippe Starck propose une interprétation originale du fauteuil médaillon de style *Louis XVI* (**fig. 18**). Bien que les lignes du produit évoquent la modernité, la chaise conserve des propriétés stylistiques d'un mobilier d'époque. Une fois de plus, le matériau employé ainsi que le fini translucide contribuent à actualiser l'allure de ce fauteuil. Aujourd'hui, la valeur monétaire et symbolique associée à de tels produits est comparable à celle de leur mobilier d'inspiration à l'époque.

En pénétrant l'enceinte d'une institution muséale, un mobilier antique acquiert nécessairement un nouveau statut. Pareillement, l'adhésion des pièces de Pouliot dans un milieu artistique contemporain leur confère une valeur particulière. Si Kopytoff utilise le concept de 'sacralisation' afin d'exprimer ce transfert, le sociologue Pierre Bourdieu évalue quant à lui ce passage selon une perspective marxiste. Ainsi, par rapport à cette valeur acquise par les œuvres, il soutient qu'elle est symptomatique des processus de

production qui n'implique pas directement l'artiste mais plutôt le fonctionnement interne du marché de l'art. D'un point de vue marxiste, il est question d'une illusion sociale quant à la valeur réelle des marchandises versus les attributs qui leur sont faussement attribuées dans un système capitaliste.⁵⁶ Cependant, une fois de plus, la position sociale du spectateur en tant que consommateur révèle une dynamique bien distincte quant à sa perception du statut des œuvres. Tout en tenant compte du discours tenu Marx et Bourdieu, la reconnaissance du statut de ce mobilier antique signifie également la reconquête d'une valeur qui s'était éteinte par la désuétude.

SYNTHÈSE

Dans cette analyse des œuvres de Pouliot, j'ai approché l'expérience résultante de manière subjective mais plus encore, j'ai voulu rendre significatif le malaise potentiellement ressenti par plusieurs spectateurs. Sans nécessairement mettre le doigt sur cet aspect de l'exposition, d'autres critiques tels que Isa Tousignant et Christine Redfern ont aussi confirmé qu'il était dans la nature des œuvres de Pouliot d'instaurer un climat d'incertitude: "You might feel like you've stumbled into a high-end furniture store upon entering Yannick Pouliot's exhibition. In front of you sit four strange chairs covered in silky imported fabrics and boasting carved mahogany woodwork. But don't try to sit down! Their designs are twisted to reflect the psyche, not the shape of a person".⁵⁷ En s'adressant directement à un spectateur potentiel, Redfern révèle ce qu'elle perçoit et présente ce fait sans aucune hésitation. Si l'expérience de l'art peut résulter d'une

⁵⁶ Pierre Bourdieu, "The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods," in *The Field of Cultural Production*, ed. Randal Johnson (USA: Columbia University Press, 1993), 76.

⁵⁷ Christine Redfern, "Yannick Pouliot," *Canadian Art* (Summer 2008): 99.

réflexion individuelle, pour ma part je considère que les créations de Pouliot possèdent les attributs nécessaires afin de rendre cette expérience davantage accessible ; de permettre le partage d'une même impression s'appuyant sur des caractéristiques parfois visibles et à l'occasion plus subtiles. Une discussion technique sur les pratiques institutionnelles entourant le travail de Pouliot a permis de faire le point sur des tensions bien particulières qui animaient les œuvres. Tout en faisant appel à des terminologies précises relatant des modes de pensée a priori contradictoires (métiers d'art, beaux-arts, design, 'cube blanc', 'period room') ces tensions sont intériorisées par les œuvres et influent sur l'équilibre du rapport entre le spectateur et les œuvres. L'équivocité, un concept réunissant à la fois ambiguïté et malaise transparaît dans l'ensemble de l'exposition mais aussi à plus petite échelle, caractérisant chaque pièce.

D'autres propriétés des œuvres dénotent une même équivocité. À cet égard, je reconnais l'anthropomorphisme des œuvres ainsi que leur potentiel animiste. Intimement reliée à ces composantes, l'approche chirurgicale de Pouliot appuie ces observations. La fonctionnalité délaissée par les œuvres influe nécessairement sur la réception du spectateur. Dans un premier temps, celui-ci se voit écarté de tout rapport d'usage avec les pièces de mobilier qui affirment leur autonomie. Dans un deuxième temps, le spectateur reconnaît dans ce contexte la valeur symbolique des objets qui elle, est étrangère à sa valeur d'usage. Ainsi, la position du spectateur/consommateur permet une réévaluation des pièces excluant la dynamique du marché de l'art et s'appuyant davantage sur la symbolique interne de la possession ou du moins, du désir de posséder. Le décalage temporel exprimé par les références stylistiques, est révélateur à la fois du passé de ce mobilier antique et de sa valeur actuelle. Les pièces semblent retrouver par la voie

artistique un statut qui leur était jusqu'alors désavoué. Comme toute autre composante, cette attribution permet de découvrir la nature équivoque des œuvres.

Plusieurs auteurs se sont aventurés dans l'exploration du lien intime qui unissait les objets aux individus et de ce fait, dénotant les multiples rapports pouvant déterminer ce lien. Les expressions "quasi-sujet" et "quasi-objet" développées par Michel Serres permettent une compréhension significative du malaise caractérisant l'expérience des œuvres de Pouliot. Serres soutient que, sans pour autant délaissier le positionnement du quasi-sujet, le quasi-objet devient effectif lorsque "l'être" est transposé dans une "relation," qu'il est pour ainsi dire médiateur.⁵⁸ Inversement, les œuvres de Pouliot sont ces quasi-objets qui, émancipés d'une relation type avec le spectateur, incarnent les quasi-sujets. Ce dédoublement, bien que perturbant, ne peut que confirmer la portée phénoménologique de l'expérience :

Things have an internal equivalent in me; they arouse in me a carnal formula of their presence. Why shouldn't these in turn give rise to some visible shape in which anyone else would recognize those motifs which support his own inspection of the world. Thus there appears a visible of the second power, a carnal essence or icon of the first.⁵⁹

Tout comme le soutient Merleau-Ponty, il est permis de croire que les choses ont une résonance certaine chez les individus et peuvent porter à l'introspection. En supposant que ce soit vrai, les objets ont à leur tour la possibilité de se projeter dans l'individu. Par l'expérience du travail de Pouliot, cette projection déclenche une réaction, un malaise. Ce qui est d'abord perçu des propriétés des œuvres est leur essence artistique si particulière et inédite à la fois. Cette perception s'accompagne ensuite du doute déstabilisant pesant sur la familiarité qu'affichent d'autres propriétés des différentes

⁵⁸ Michel Serres, *The Parasite* (Paris : Grasset, 1980), 228.

⁵⁹ Maurice Merleau-Ponty cité par Crowther, *Phenomenology of the Visual Arts (Even the Frame)* (California : Stanford University Press, 2009), 75-76.

pièces de mobilier. Cette expérience pouvant être définie comme *uncanny* repose sur un dialogue incessant entre le spectateur et les œuvres. Sans prétendre que celui-ci s’effectue de manière consciente, il dépend plutôt de plusieurs préconceptions sur le type d’objets présenté et conséquemment sur l’ébranlement de ces mêmes préconceptions. À ces préconceptions il faut retenir les critères qui divisent les différentes disciplines à l’origine d’un débat qui semble peut-être moins présent dans l’enceinte des institutions muséales mais que les œuvres de Pouliot font resurgir avec passion : “C’est important pour moi, aussi, d’avoir le plaisir de l’artisan (...) À notre époque, on a divisé toutes les tâches. On n’a plus la satisfaction de créer quelque chose de A à Z”.⁶⁰ En somme, ce travail minutieux qui est habituellement reconnu dans le travail l’artisan se jumèle à une démarche conceptuelle tendant vers l’effacement de la fonctionnalité des pièces. Tout en appuyant le questionnement de Love Jönsson sur la possibilité des métiers d’art à se réinventer et surtout à affirmer son “caractère dynamique et ambiguë”, la démarche de Pouliot implique une délibération semblable où la perte de fonctionnalité ne rend pas impossible l’apport d’une pratique artistique soi-disant traditionnelle.⁶¹ L’équivocité une fois de plus exprime cette hésitation et justifie la nécessité de conserver ces multiples tensions qui habitent les œuvres de Yannick Pouliot afin d’ouvrir la voie à une expérience hors du commun.

⁶⁰ Yannick Pouliot cité par Mario Cloutier, “Canadiana universalis,” *La Presse* (2 juin 2008), Arts Visuels, 2.

⁶¹ “It is also obvious that much of the craft production today that strikes one as interesting and worthwhile resists attempts to situate it firmly within the framework of a slow and comfort-seeking practice that only unwillingly responds to changes taking place around it. Should we then finally let go of the idea of craft as something slow and unchanging, and acknowledge its dynamic and ambiguous character?” Jönsson, “Letting Slow Go,” 15.

BIBLIOGRAPHIE

- Appadurai, Arjun. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. New York : Cambridge University Press, 1986.
- Asendorf, Christoph. *Batteries of Life: On the History of Things and their Perception in Modernity*. Berkeley : University of California Press, 1993.
- Aynsley, Jeremy. "The Modern Period Room: a contradiction in terms?" In *The Modern Period Room: The Construction of the Exhibited Interior 1870-1950*, edited by Penny Sparke, Brenda Martin, and Trevor Keeble, 9-28. London : Routledge, 2006.
- Baker, Malcom. "Bode and Museum Display: The Arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington Response." *Jahrbuch der Berliner Museen* 38 (1996) : 143-153.
- Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. Paris : Denoël-Gonthier, 1968.
- Bégout, Bruce. *La découverte du quotidien*. Paris : Éditions Allia, 2005.
- Bouchard, Marie Ginette. "À Voir." *Vie des Arts* 51, no. 209 (2008) : 16.
- Bourdieu, Pierre. "The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods." In *The Field of Cultural Production*, edited by Randal Johnson, 74-111. USA : Colombia University Press, 1993.
- Brown, Bill. "Thing Theory." *Critical Inquiry* 28, no.1 (2001) : 1-22.
- Cloutier, Mario. "Canadiana universalis." *La Presse* (2 juin 2008), Arts Visuels : 2.
- Crowther, Paul. *Phenomenology of the Visual Arts (Even the Frame)*. California : Stanford University Press, 2009.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, and Eugene Rochberg-Halton. *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. New York : Cambridge University Press, 1981.
- Delehanty, Suzanne. "Furniture of another Order." In *Improbable Furniture*, edited by Institute of Contemporary Art, 20-31. Philadelphia : The Falcon Press, 2000.
- Dewey, John. *L'art comme expérience*. Paris: Gallimard, 2005.
- Dolar, Mladen. "I Shall Be with You on Your Wedding-Night: Lacan and the Uncanny." *October* 58 (1991) : 5-23.
- Eastlake, Charles Locke. *Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery and*

- Other...*, edited by Charles C. Perkins. Boston : James R. Osgood and Company, 1877.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1993.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny." In *The Uncanny*, translated by David McLintock, 121-147. New York : Penguin group, 2003.
- . *Totem et Tabou*, translated by Dominique Tassel. Paris : Éditions Points, 2010.
- Grassby, Richard. "Material Culture and Cultural History." *Journal of Interdisciplinary History* xxxv, 4 (2005): 594-613.
- Heilbrunn, Benoît. "The Blandness and Delights of a Daily Object." In *Consuming Experience*, edited by Antonella Caru and Bernard Cova, 79-91. London : Routledge, 2006.
- . "In Search of the Lost Aura: The object in the Age of Marketing Romanticism." In *Romancing the Market*, edited by Stephen Brown, Anne Marie Doherty, and Bill Clark, 187-202. London : Routledge, 1998.
- . *La consommation et ses sociologies*. Paris : Armand Colin, 2010.
- Hochereau, Alain. "Yannick Pouliot : Quand l'art la joue design," *Voir.ca*, 14 Février 2008. <http://voir.ca/voir-la-vie/2008/02/14/yannick-pouliot-quand-lart-la-joue-design>.
- Jarry, Madeleine. *Le siège français*. Fribourg, Suisse: Office du Livre, 1973.
- Jönsson, Love. "Letting Slow Go." *ThinkTank*, 13-15. Éditions 06, 2009. http://www.thinktank04.eu/image/papers/2009_Love%20Joensson.pdf.
- Klonk, Charlotte. *Spaces of Experience: Art Gallery interiors from 1800 to 2000*. New Haven : Yale University Press, 2009.
- Kopytoff, Igor. "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process." In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, edited by Arjun Appadurai, 64-91. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.
- Lanctôt, Mark. *Yannick Pouliot*. Montréal : ABC Livres d'art, 2008.
- Le Corbusier. *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Paris : Flammarion, 1996.
- Marx, Karl. *Capital : vol. 1*. London : Lawrence and Wishart, 1970.
- Merleau-Ponty, Maurice. "The Primacy of Perception and its Philosophical

- Consequences.” In *The Phenomenology Reader*, edited by Dermot Moran and Timothy Mooney, 436-460. London : Routledge, 2002.
- . “L’entrelacs - Le Chiasme.” *Le visible et l’invisible*, 172-204. Paris : Éditions Gallimard, 1964.
- . “Le doute de Cézanne.” *Sens et non - sens*, 15-44. Paris : Nagel, 1948.
- . “Préface.” In *L’oeuvre de Freud et son importance pour le monde moderne*, edited by Dr A. Hesnard, 6-11. Paris : Payot, 1960.
- . *L’oeil et l’esprit*. Paris : Gallimard, 1964.
- O’Doherty, Brian. *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica : The Lapis Press, 1986.
- Pincus-Witten, Robert. “The Furniture Paradigm.” In *Improbable Furniture*, edited by Institute of Contemporary Art, 8-16. Philadelphia : The Falcon Press, 2000.
- Redfern, Christine. “Yannick Pouliot.” *Canadian Art* (Summer 2008) : 99-100.
- Serres, Michel. *The Parasite*. Paris : Grasset, 1980.
- Simmel, Georg. *The Philosophy of Money*, edited by David Frisby, translated by Tom Bottomore. London : Routledge, 2004.
- Tousignant, Isa. “Yannick Pouliot is the impostor and the stylist.” *Hour.ca*. 2008.
<http://www.hour.ca/visualarts/visualarts.aspx?iIDArticle=13880>.
- Wright, Elizabeth. “*The Uncanny and Surrealism*,” In *Modernism and the European Unconscious*, edited by Judy Davies, 265-282. Cambridge : Polity Press, 1990.