

Le dehors de l'architecture sur quelques installations de Samuel Roy-Bois

Aujourd'hui, les blocs de ciment sont à hauteur d'homme, à mi-chemin de ce que j'ai commandé. C'est impressionnant. Je me sens comme une parthène au jardin de Granby; l'idée m'est venue en regardant la télévision. C'était un vieux film avec Douglas Fairbanks jr; le baron, pas Fairbanks, le méchant, celui qui faisait souffrir les paysans, qui accumulait de l'or dans son château, le baron faisait emmurer vivants dans son donjon les chevaliers des femmes qu'il désirait. Plus tard, on ne découvrirait que les os, le baron avait eu la peau. Je me suis dit : Galarneau, tu vas te clôturer, tu vas vivre face à toi-même, ça t'apprendra.

— Jacques Godbout, *Salut Galarneau!*, 1967

par CAROLINE DIONNE

À travers ses œuvres des dernières années, Samuel Roy-Bois exprime sans nul doute des préoccupations architecturales; il y est question d'architecture au sens large mais, surtout, de nos rapports presque intimes avec l'espace habité du quotidien. Point de départ de ses explorations récentes : l'architecture fonctionnaliste. Ce type d'architecture, souvent dictée par des préoccupations mercantiles, représente une part importante de la ville « moderne » telle qu'elle a été construite ces cinquante dernières années. C'est une architecture « générique », composée d'unités de bureaux ou de logements pouvant être reproduits et combinés à l'infini. Architecture banale, voire familière, la dimension « idéale » de ces espaces ne nous est effectivement pas étrangère. Il est facile de se faire une représentation mentale du module de base d'une telle architecture : une pièce au plafond de hauteur minimale, au plancher recouvert de moquette grise de type industrielle, aux murs de gypse blanc dissimulant une structure légère en simples « deux-par-quatre ». On s'approprie en général difficilement de tels lieux : leur facture et leurs proportions ingrates nous rebutent. Ils possèdent donc, *a priori*, dans l'esprit et la mémoire de la plupart d'entre nous, une forte connotation négative. C'est ce genre d'espaces qui semble avoir inspiré à l'artiste ses constructions et ses dessins d'architecte. La récurrence du modèle confère à l'œuvre une certaine dimension critique, qui se laisse assez facilement saisir par le visiteur. L'aliénante « dystopie » propre à la ville postindustrielle est évoquée; l'homme peut bien y « loger » mais il n'arrive que difficilement, pour reprendre les mots de Martin Heidegger, à y habiter en poète. La complexité du travail de Samuel Roy-Bois réside toutefois dans le fait que, bien qu'elle soit aisément identifiable, cette dimension critique se trouve vite ébranlée par l'expérience même des espaces qu'il représente, expérience renforcée par la découverte des objets qui y sont disposés, assemblés, dissimulés.

Ses travaux de début de carrière fonctionnaient souvent comme des installations essentiellement architecturales, qui modifiaient, voire altéraient momentanément un espace préexistant. Le spectateur était invité, souvent contraint, à faire l'expérience de l'œuvre non pas seulement de manière visuelle, mais en engageant sa perception corporelle de l'espace, obligé parfois d'y pénétrer le dos courbé, vu les dimensions étriquées de certains passages. L'installation s'ancre alors dans un lieu donné, celui, par exemple, de l'appartement de l'artiste (*Les printemps obsolètes*, 2001) ou encore celui de la galerie recevant l'installation (*Doux printemps à Naples*, Université Concordia, 1998, *L'espace qu'il y a*, Galerie L'œil de

poisson, 1999). Dans certains cas, l'installation envahit complètement l'espace de la galerie, qu'elle oblitère et rend inaccessible; l'espace se referme sur le spectateur qui n'en perçoit que la face intérieure, hormis quelques percées sur un entre-deux rempli de mystère, que le visiteur découvre par des efforts de contorsion physique, en se replaçant au niveau du sol ou en se hissant sur la pointe des pieds (*Le monologue*, Galerie Article, 2002). Cas extrême où l'espace est mis sens dessus dessous : l'installation intitulée *Shallow Island* présentée en 2005 à Quartier Éphémère. L'artiste y reconstruit une pièce en suspens, soutenue par tous les objets qu'elle serait censée contenir. Une échelle permet au visiteur courageux de monter dans cette pièce vide, traversée par une énorme gaine de ventilation existante. On peut parler de reconstitution, car il semble y avoir, à l'origine de certaines installations, une image forte. C'est certainement le cas pour cette pièce aux faces percées de micro-orifices laissant entrer d'innombrables canons de lumière (*J'ai entendu un bruit, je me suis sauvé*, Or Gallery, 2003), inspirée de la gravure du cénotaphe en l'honneur de Newton, d'Étienne-Louis Boullée. Mais en général, ce qui semble servir de point de départ à la démarche de l'artiste, c'est davantage une image mentale, le vague souvenir d'un espace dont il aurait fait l'expérience.

Intégrer l'espace de l'œuvre

À la différence des manipulations spatiales décrites plus haut, certaines des explorations plus récentes semblent opérer dans un autre registre : l'œuvre fonctionne davantage de manière figurative, comme un tableau, comme la représentation perspective d'un espace. C'est tout particulièrement le cas pour l'installation *Satellites* et, dans une certaine mesure, pour *Ghetto*, deux œuvres de l'exposition *Improbable et ridicule* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal et qui occupent des salles contiguës. Dans la première salle, plongée dans l'obscurité, le visiteur découvre deux « pièces » jumelles. Ce sont des espaces clos, dans lesquels, cette fois, il ne peut pas pénétrer. Les deux unités sont pratiquement identiques : même forme, mêmes ouvertures, même finition intérieure soignée mais basique, même expression de la structure à l'extérieur, même éclairage cru. C'est grâce à cette lumière émanant des ouvertures percées dans la peau des deux pièces, de même qu'à leur lent mouvement de rotation sur elles-mêmes, que le spectateur peut les distinguer dans la

pénombre. Les deux intérieurs suggèrent des traces d'occupation ; des meubles y sont disposés, une table, une chaise, comme si quelqu'un y avait séjourné, quelques instants plus tôt, ou même il y a plusieurs années. Le temps semble, en effet, suspendu ; le visiteur se trouve devant deux arrêts sur image, deux objets, deux représentations quasi identiques d'un espace autre. Double effet d'hétérotopie : d'un côté, le jeu de la représentation qui renvoie à un ailleurs, de l'autre, l'impression d'image miroir des deux constructions jumelles qui se font face¹. Le mouvement de rotation renforce aussi la dimension figurative de l'œuvre. Par la rotation, toutes leurs faces deviennent accessibles, sans que l'observateur ait à effectuer le moindre mouvement.

Bien que l'artiste utilise les codes de l'architecture, de la spatialité, il ne s'agit pas ici de montrer des espaces, mais bien plutôt des moments, sorte de fragments d'espace-temps isolés dont le spectateur fait l'expérience à la fois visuellement, par le regard, et mentalement, à travers sa propre conception et ses souvenirs d'espaces similaires. Suggérant tantôt une sorte de diorama comme ceux que l'on trouve dans les musées d'histoire naturelle, tantôt l'étrangeté d'une installation dans un cabinet de curiosité, ils invitent le spectateur à découvrir son propre « milieu de vie ».

Cet effet de projection, où l'observateur devient aussi l'objet à l'étude, est encore plus flagrant avec *Ghetto*. Il s'agit d'une pièce aux dimensions plus réduites, mais dans laquelle, cette fois, il est possible d'entrer. Quatre murs s'élèvent tout contre la limite d'un lit. Le plafond est bas, celui qui veut y entrer doit s'accroupir ou s'étendre directement sur le matelas. L'installation suggère le confort de la chambre d'un couple : le lit est double, il y a deux oreillers, une grande couette. Bien que, dans un premier temps, l'espace invite le visiteur, le fait qu'un des murs soit traité comme une grande baie vitrée installe une tension telle que peu de visiteurs prendront le risque de s'exposer de la sorte et de devenir partie prenante de l'exposition même. La chambre restera vide, comme les pièces jumelles de *Satellites*, offrant au regard la représentation d'un espace familial. Le spectateur pourra s'y projeter, en souvenir ou par un effort d'imagination ;

l'espace renvoie à un ailleurs, une autre chambre idéale ou réelle, dans laquelle des événements anodins ou importants ont eu lieu ou pourraient se produire.

La dimension de voyeurisme -- l'observateur devenant observé -- n'est cependant pas malsaine. Elle serait plutôt ludique, instaurant une sorte de jeu propre à la découverte de l'œuvre et où les règles sont clairement établies. Cet aspect ludique est en effet caractéristique de l'ensemble de la production de l'artiste. En étant invité à intégrer l'espace même de l'œuvre, ou encore amené à s'y projeter en rêve, le spectateur peut prendre conscience, littéralement, de l'espace qu'il y a, de l'espace qui l'entoure non seulement dans le cadre défini de l'exposition artistique, mais au quotidien, dans l'environnement construit, architecturé qui l'entoure. Dans leur ensemble, les installations renvoient toutes à un ailleurs, à d'autres lieux, dans d'autres instants ; elles mettent en scène, dans un espace limité et construit, ce qui se trouve à la limite de l'architecture, son dehors. C'est ainsi que les installations de Samuel Roy-Bois deviennent architecturales.

1. Sur la notion d'hétérotopie, voir le très beau texte de Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.

Samuel Roy-Bois, *J'ai entendu un bruit, je me suis sauvé* (2003)
Panneaux de gypse, bois, peinture et système d'éclairage
(16' x 12' x 8')

