

Samuel Roy-Bois

Improbable et ridicule





**Samuel Roy-Bois**

**Improbable et ridicule**

**Gilles Godmer**

Musée d'art contemporain de Montréal  
du 27 mai au 20 août 2006

## **Samuel Roy-Bois : Improbable et ridicule**

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 27 mai au 20 août 2006.

Conservateur : Gilles Godmer

Documentation biobibliographique : Martine Perreault

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'administration et des activités commerciales du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves : Susan Le Pan, Olivier Reguin

Traduction : Susan Le Pan

Photographies : Guy L'Heureux

Conception graphique : Fleury/Savard, design graphique

Impression : Quad

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

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2006

Dépôt légal, 2006

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

## **Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada**

Godmer, Gilles

Samuel Roy-Bois : Improbable et ridicule

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 27 mai au 20 août 2006.

Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-22892-1

1. Roy-Bois, Samuel – Expositions. I. Roy-Bois, Samuel. II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre. IV. Titre : Improbable et ridicule.

N6549.R698A4 2006 709.2 C2006-940708-8F

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

## **Distribution**

ABC Livres d'art Canada / Art Books Canada

372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229

Montréal (Québec) H3B 1A2

Téléphone : (514) 871-0606

Télécopieur : (514) 871-2112

www.abcartbookscanada.com

info@abcartbookscanada.com

L'artiste désire remercier le Conseil des arts et des lettres du Québec ainsi que les personnes suivantes : Larissa Beringer ; Réjean Berthiaume ; Pierre Charbonneau ; Alexandre David ; Guy Favreau ; Gilles Godmer ; Richard Plante ; Henry Ploeger ; Gilles Sirois ; et Carl Solari.

Couverture : *Satellites*, 2006



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

**No Man's Land**

Gilles Godmer

*Texte en français* 4

*Text in English* 15

**Biobibliographie sélective** 22

**Liste des œuvres** 24

Gilles Godmer

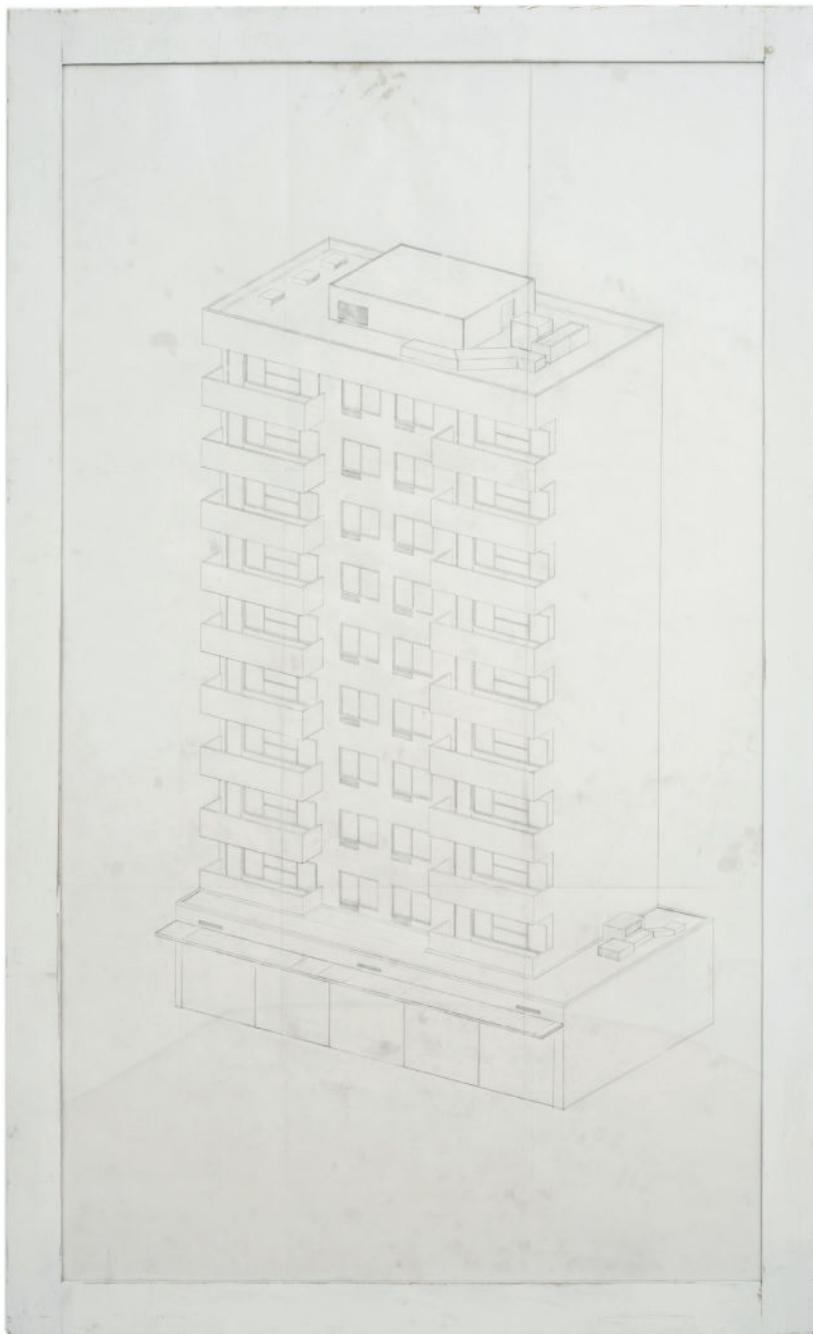
Depuis quelques années déjà, à chacune de ses expositions, Samuel Roy-Bois explore un peu plus l'installation à caractère architectural<sup>1</sup>. En fait, dans divers lieux, l'artiste conçoit et réalise d'autres lieux créés de toutes pièces. À l'occasion, ces derniers prennent en compte l'architecture ambiante ; à d'autres moments, bien affranchis par rapport à leur environnement, ils exploitent une autonomie pleine et entière qui va jusqu'à oblitérer l'espace qui les accueille. Et c'est ce dernier scénario qui a cours dans les deux installations inédites qui font partie de la présente exposition : aucun lien privilégié n'est véritablement entretenu entre elles et la salle Banque Laurentienne du Musée. Exceptionnellement cependant — et en cela elle diffère des travaux précédents de l'artiste —, l'une de ces deux nouvelles créations se dérobe à la visite qui pourtant va de soi, généralement. En effet, de cette œuvre monumentale intitulée *Satellites*, les deux modules à échelle humaine qui la composent, fermés sur eux-mêmes, sont dépourvus de tout accès ; si bien qu'il nous est impossible de nous y introduire autrement que par le regard.

**En territoire connu** D'allure moderniste (des intérieurs faits de grands murs percés de larges fenêtres), édifiés à partir de techniques et de matériaux de construction auxquels l'industrie recourt habituellement de nos jours, les deux nouveaux espaces qui composent cette première installation nous sont plutôt familiers, et ont à l'évidence un caractère de permanence. Ils connotent même une intimité certaine, et ne sont pas sans rappeler des aires d'habitation qui font partie de notre vie quotidienne. Certes ce sont des lieux habitables, et un bref coup d'œil permet d'ailleurs de constater qu'ils ont l'air habité, ou plutôt momentanément désertés : tout ce qui y est vu vient conforter cette idée, et la mise en valeur de plusieurs indices nous le laisse croire également.

S'ajoute à ce constat la parenté formelle des deux constructions, leur presque gémellité que renforcent immanquablement les caractéristiques physiques qu'elles partagent, ou encore leur proximité notable qui n'a rien de gratuit, l'ensemble incitant à identifier ou à créer des liens probables entre elles, une influence peut-être, une dépendance même, comme le suggère le titre. Et ces rapports, entretenus ou non, induisent une série de lectures hésitantes, approximatives.

Autre bizarrerie, et non des moindres, ces lieux ne sont pas stables. Mobiles, ils tournent sur eux-mêmes, mais de toute évidence à des vitesses variables l'un par rapport à l'autre. Flottants pour ainsi dire, ils n'arrivent tout simplement pas à se positionner dans le temps et l'espace. Ce qui entraîne immanquablement une fragilisation de leur statut — qui vient s'ajouter à l'instabilité physique —, désormais situé entre l'objet et l'architecture.

**Entre tiraillement...** En fait, cette œuvre nous interpelle par son ambiguïté même qui, étonnement, prolonge sa structure binaire dans une expérience du paradoxe à deux termes, déjà fortement pressentie ; ne serait-ce que dans le choc premier et inattendu de ces intérieurs trop éclairés, qui surgissent du noir ambiant, ou encore qui le percent littéralement, qui le découpent avec netteté. Et cette antinomie s'observe à divers niveaux (noir/éclairé ; intérieur/extérieur ; familier/étrange ; présence/absence ; etc.). À la fois clos sur eux-mêmes et s'offrant aux regards, ces espaces enferment le visiteur dans une dialectique d'écartèlement, entre intérieur et extérieur (écho de l'éblouissement de la



lumière vive et du noir dans lequel baignent les deux structures instables et insulaires) : pendant que l'œil est invité, ou plutôt qu'il est aspiré au dedans, le corps est tenu à distance, repoussé en périphérie des lieux, par l'absence d'ouvertures pour s'y introduire, de même que par le mouvement giratoire de l'œuvre elle-même. Et départageant ces deux directions, la vitre devient cette « césure transparente qui dépossède le pied et la main au profit d'un parcours de l'œil<sup>2</sup> ». Contraint à une quasi-immobilité, le visiteur en est réduit à une attitude de voyeur le conduisant à des interrogations et à des supputations, alors qu'au premier abord, l'installation laissait entrevoir à tort des aires de déambulation et d'exploration, comme l'artiste nous y a habitués d'ailleurs dans ses œuvres précédentes.

Sous le choc du premier contact avec l'installation, à cause de l'effet de surprise qui l'accompagne, il est bien difficile au spectateur de ne pas ressentir ce tiraillement entre une curiosité qui voudrait se satisfaire dans l'action et une contemplation béate de cet irrésistible duo qui a tout pour méduser ; l'un correspondant aux possibilités exploratoires que ces lieux offrent malgré tout aux curieux — ne serait-ce qu'en théorie —, et l'autre équivalant à leur inévitable et spectaculaire transformation en images. Dans le premier de ces cas, c'est une participation physique de l'individu qui est sollicitée (« une action spatialisante ») ; dans l'autre, c'est son regard seul qui est concerné, d'où s'ensuit l'activité intellectuelle (voir, c'est aussi procéder à « la connaissance d'un ordre des lieux<sup>3</sup> »).

**... et balancement** Par moments, le déchirement fait place à une sorte de va-et-vient entre deux réalités, comme dans cette dyade que nous nommerons, pour la circonstance, *ni sans toi/ni avec toi*. Car, là où une chose se donne volontiers à l'observation du visiteur (les quelques traces d'une présence humaine récente, exposées à la vue dans chacun des deux modules), une autre se dérobe au même instant (cette présence demeure anonyme à travers les signes qu'on en peut lire). « Frappe ici le fait que les lieux vécus sont comme des présences d'absences. Ce qui se montre désigne ce qui n'est plus<sup>4</sup>... » À la manière d'un cimetière et de ses pierres tombales qui, à leur façon, rendent une présence aux disparus, cette œuvre est un dispositif qui produit un effet d'absence. L'une et l'autre sont inextricablement liées : une absence dit sa présence, pendant que cette dernière laisse ces lieux ostensiblement désertés.

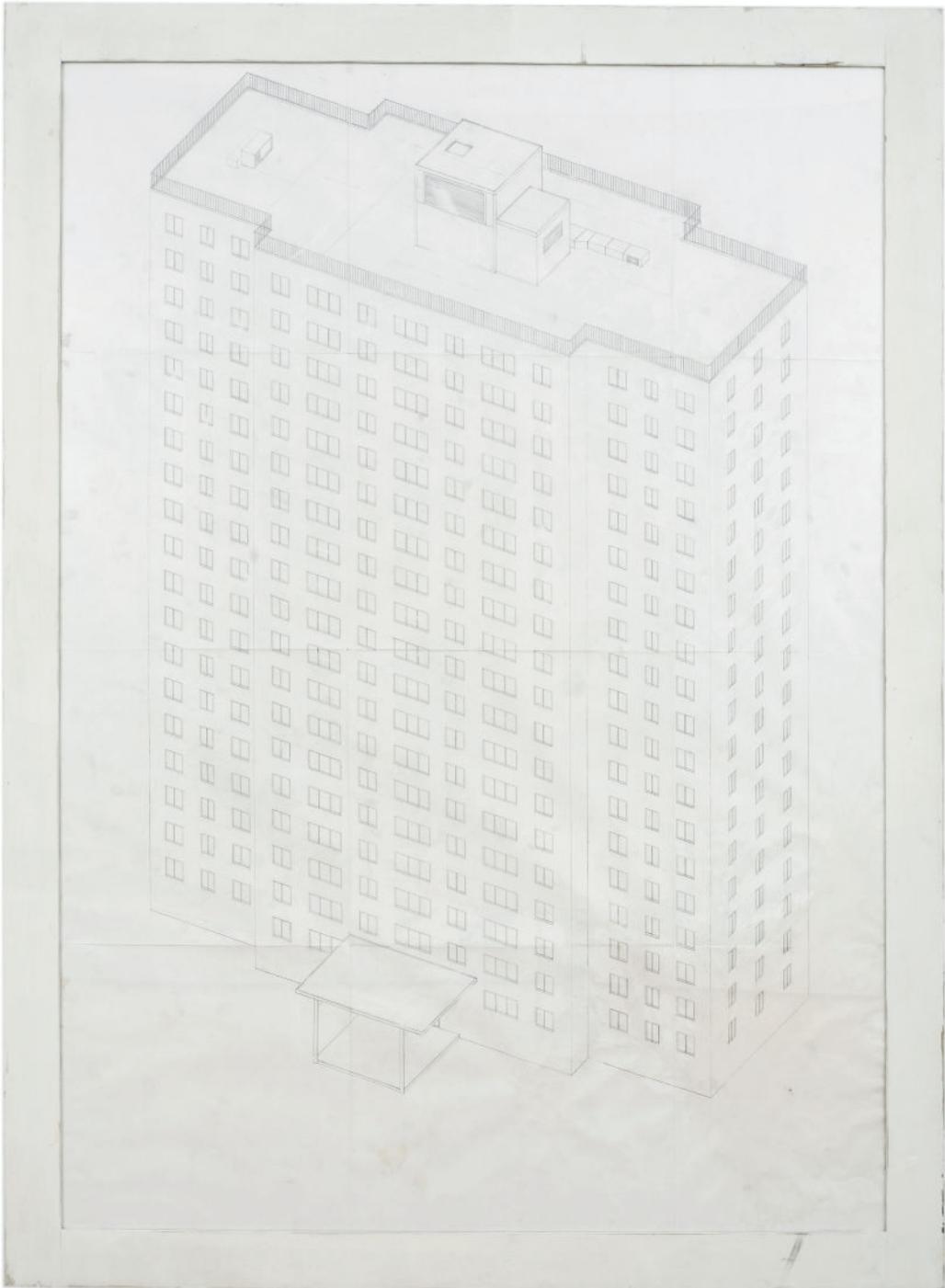
**Ghetto** Quant à la seconde installation qui s'offre à nous en toute fin de parcours de l'exposition, l'aspect insulaire de sa construction nous apparaît plus marqué encore, compte tenu du caractère compact et de la taille même de cet « objet » reposant sur le sol et que l'on peut examiner à loisir, puisqu'il est possible d'en faire le tour. Ici à nouveau, aucune dépendance n'est à relever entre l'œuvre et la salle qui l'accueille. Dans ce cas-ci également, une large vitrine laisse apercevoir un lit douillet occupant toute la surface de l'espace disponible, et contrairement à ce qui se passe pour *Satellites*, le visiteur est invité à s'introduire dans cette étrange chambre à coucher où il est contraint de s'étendre — l'aire de circulation se faisant inexistante et le plafond étant de toute manière beaucoup trop bas pour qu'il puisse rester debout sans que cela le gêne, sans qu'il ait à courber le dos continuellement.

Plus qu'un lieu de repos et de retrait qui ramènerait le visiteur à la vie domestique là encore, cette œuvre a un caractère que l'on associerait volontiers au confort rassurant et à l'isolement, évoquant tour à tour l'abri, le refuge ou même le nid. Paradoxalement, malgré l'intimité et la protection qui lui sont promises, ce même visiteur, une fois à l'intérieur, se trouve à découvert, carrément livré au regard de l'autre. Par la force des choses, ce qui était une activité quotidienne à la fois banale et intime se transforme en véritable performance faisant rapidement et irrémédiablement passer dans la sphère publique ce qui appartient depuis toujours au domaine du privé. Dans ce contexte d'inconfort certain, l'abandon à lui-même n'est plus possible pour quelque visiteur que ce soit, ce lieu étant devenu une vitrine sur une activité on ne peut plus privée. Littéralement, dans ces circonstances, ce visiteur ne s'appartient plus. Au propre comme au figuré, il est inévitablement exposé au vu et au su de tous.

**Un glissement** Au départ, la chose a déjà été relevée, les lieux qui nous sont ainsi proposés à travers ces deux œuvres évoquent une intimité qu'on reconnaît et qu'on identifie sans peine. Rapidement, dans un cas comme dans l'autre, un certain trouble ne tarde pas à s'installer cependant. Dans *Satellites*, ce malaise tient à toute une suite d'ambiguïtés et de paradoxes qui engendrent une absence de points de repère stables, fortement ressentie par le visiteur. Dans cette œuvre, dont l'hybridité perturbe et déstabilise, située qu'elle est aux confins de l'image, de la sculpture (l'objet), de l'installation et de l'architecture, imagination, mémoire et perception échangent volontiers leurs fonctions. Dans le cas de la seconde installation, si le format de l'œuvre et sa nature assez radicale surprennent, l'embarras provient surtout du renversement inattendu et audacieux de la proposition, qui fait basculer vers le public ce qui appartient depuis toujours à la sphère de l'intime.

Autant de perturbations qui sont portées par une oscillation constante, inhérente à la structure même du double, qu'annonçait d'emblée (et par son titre et dans sa forme) la toute première œuvre de l'exposition. De par ce qu'elle propose au regard — intérieurs étrangement banals, lumière crue, objets plus ou moins étranges, activités laissées en plan (?), forte présence d'une absence remarquée —, cette œuvre offre deux images fortes, énigmatiques, un brin insolites, dont la qualité n'est pas sans en rappeler d'autres, élaborées en rêve celles-là. Du fait de leur facture même, de leur caractère un rien surfait, ces images incitent à leur décryptage, afin d'en saisir le sens qui nous échappe ; comme il y a toujours eu, de tout temps, par rapport aux rêves, un fort désir de les interpréter, de comprendre leur langage, bref de saisir ce que les images qui les constituent veulent nous dire avec plus ou moins d'insistance.

Dans *Ghetto*, le lieu exigu et tout de même invitant renvoie le visiteur à lui-même, à son intériorité, à sa solitude — une forme de solitude désirable et bienfaisante —, et devient potentiellement propice à l'alanguissement du corps, mais également à une certaine activité de l'esprit, prenant la forme de rêveries<sup>5</sup>, pouvant mener encore jusqu'au sommeil, à tous les états inconscients ou semi-conscients qui sont à la source du rêve, dont il est curieusement question ici encore.





**No Man's Land** Dans ces deux œuvres de l'exposition, le visiteur est sollicité, ballotté, écartelé aussi entre dedans et dehors, étant, selon le cas, à la fois attiré vers l'un lorsqu'il se trouve dans l'autre, et aspiré par l'autre lorsqu'il prend place dans l'un. Ce lieu qu'on pourrait qualifier « d'intermédiaire », d'entre-deux, ce non-lieu en fait, cette sorte de *no man's land*, renvoie à l'expérience d'autres lieux étranges, tout aussi atypiques et singuliers, que le rêveur partage, par moments, avec le lecteur.

C'est bien ce type d'« espace » énigmatique, sinon cet état, qu'expérimente le lecteur, comme a pu le définir avec justesse Thérèse d'Avila<sup>6</sup>, ou même l'auteure Marguerite Duras : « La lecture relève de l'obscurité de la nuit. Même si on lit en plein jour, dehors, la nuit se fait autour du livre<sup>7</sup>. » Outre cette expérience singulière de la lecture, la cinéaste accomplit qu'était Duras aurait tout aussi bien pu évoquer celle vécue par le cinéphile cette fois, presque halluciné, blotti dans sa « bulle » tout autant que dans sa solitude inentamée : à la fois absorbé dans une histoire, vivant toute une suite d'émotions, et par très brefs moments seulement, plus ou moins présent à la réalité ambiante. Et cet « espace », c'est aussi celui du rêveur pour qui est suspendue, pendant quelque temps, l'expérience ordinaire de l'espace et du temps, et dont le statut, en ce sens, n'est pas sans s'apparenter parfois à ceux du lecteur et du cinéphile justement.

**Un sentiment d'aliénation** Dans cet espace mitoyen que déploient ces œuvres de Samuel Roy-Bois, l'individu en vient à perdre pied d'une certaine façon, à se sentir comme *étranger* à ce qui lui apparaissait pourtant comme relativement connu et coutumier. De plus, devant *Satellites*, refoulé tout en marge de l'œuvre, cet individu, qui n'est plus que ses yeux épiaut des intérieurs, peut en venir à faire abstraction de sa masse corporelle, à la limite. Cependant que dans *Ghetto*, c'est son corps tout entier qui devient trop présent. Livré aux regards des autres visiteurs, hors de lui-même en quelque sorte, incapable de se réapproprier son intimité dans ce drôle de cadre, ce même individu, dans l'impossibilité de se sentir à l'aise et d'expérimenter ce que pourrait théoriquement lui offrir ce lieu — l'isolement douillet, une occasion de repli, voire la sécurité —, devient de ce fait potentiellement étranger à l'espace qu'il occupe, et conséquemment à lui-même.

Les deux installations, à ce titre, deviennent chacune le revers d'une même médaille : que le visiteur puisse ou non avoir accès au lieu bâti, il se sentira à l'occasion étranger, rejeté. Dans sa visite de l'exposition, il sera susceptible d'éprouver deux formes singulières d'isolement, parmi d'autres ; deux sentiments qui risquent même d'avoir des échos dans le rapport quotidien qu'il entretient avec l'architecture en général. Perturbé de diverses manières, ce même visiteur sera déstabilisé mais surtout, il se sentira dépossédé de son environnement immédiat. Pourtant le mot « habiter » signifie tout le contraire de cela. « Habiter », c'est élire demeure dans un lieu choisi où l'on revient toujours, qui nous ressemble, qui nous prolonge d'une certaine façon, et qui est associé nécessairement à ce que nous avons de plus personnel, à un refuge aussi et à une forme de sécurité tout à la fois, un lieu étanche — ce qu'aucune proposition de l'exposition n'est en mesure d'offrir, en fait.

Froid et plutôt impersonnel de surcroît, *Satellites* génère le malaise diversement, on l'a vu, surtout par son refus de toute accession physique à son espace. Cosy, douillet et invitant

(pour le corps), *Ghetto* se révèle être bien loin d'un lieu de tout repos, malheureusement pour celui qui succombe à ses promesses. Enfin, dans la troisième proposition de l'exposition, prenant forme dans de grands dessins représentant des complexes immobiliers, fruits de l'imagination de l'artiste — tours de bureaux ou immeubles résidentiels —, l'affirmation on ne peut plus rigide de la ligne architecturale, qui évoque notre environnement bâti et qui renvoie conséquemment à la nature des rapports que l'on entretient avec lui, laisse fortement présumer, en dépit de son caractère familier, l'imposition d'un ordre vraisemblablement contraignant, advenant (disons) l'hypothétique réalisation de ces bâtiments.

**« Inhabiter »** À la lumière des œuvres de l'exposition, on ne dira jamais assez l'importance qu'a l'architecture dans la vie des gens, à travers notamment l'imposition implacable d'un ordre auquel ils sont soumis, de façon inconsciente le plus souvent, ordre qui en vient même à la limite à baliser et à standardiser leur gestuelle<sup>8</sup>. Et l'on admettra que la chose quelquefois n'est pas sans provoquer de dommages collatéraux, si l'on peut dire, sur le plan psychique ou comportemental<sup>9</sup>.

Dans l'état de soumission insoupçonnée (au cadre physique) et d'impuissance relative dans lequel se trouvent, à des niveaux variés, nombre d'individus qui, de ce point de vue, n'ont que peu de prise sur cet aspect particulier de leur vie, soit dans leur cadre de travail ou dans l'intimité de leur foyer, les mots dépossesion et aliénation, habilement évoqués, suggérés, dans ces cas limites qu'expose le travail de l'artiste, deviennent particulièrement pertinents et lourds de sens. C'est en fait pour mieux traduire cette réalité que Samuel Roy-Bois introduit le néologisme « inhabiter », qui est « le fait de se sentir étranger à un monde qui nous est pourtant familier<sup>10</sup> ». Et dans ce sentiment, il y a une impossibilité pour l'individu de transformer le monde à son image : il occupe un lieu sans pouvoir ou sans vouloir vraiment en faire son territoire. Bref, cette personne se sent étrangère au monde qui l'entoure. Pêle-mêle, c'est de tout cela dont il s'agit dans cette exposition qui, à sa manière, veut secouer le visiteur et provoquer dans le public une prise de conscience et une réflexion sur nos rapports quotidiens et essentiels avec l'univers bâti.

**1** Pour n'en nommer que quelques-unes : *Faire l'indépendance* (2005) ; *Le Monologue* (2003) ; *J'ai entendu un bruit, je me suis sauvé* (2003). **2** Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I*, Paris, Gallimard, 1990, p. 166. **3** *Ibid.* p. 176. **4** *Ibid.* p. 162. **5** *Ibid.* p. 165. **6** « Je lis et je songe... Ma lecture serait donc mon impertinence d'absence. La lecture serait-elle un exercice d'ubiquité ? ». Michel de Certeau, *eod. op.*, p. 250. **7** *Ibid.* p. 251. **8** Par rapport à la notion d'ordre, voir Ann Kline, *A Hut of One's Own*, Cambridge (Mass.), Massachusetts Institute of Technology, 1998, p. 113 à 117. **9** La chose se présente probablement de manière plus aiguë et plus évidente peut-être pour certaines populations qui, loin d'être favorisées économiquement, n'ont d'autre choix, la plupart du temps, que de vivre dans d'immenses complexes d'habitations, tout aussi déshumanisants, conçus pour elles, et qui ont une incidence indéniable sur leur existence, imprimant une forme particulière à leurs habitudes quotidiennes (routines, rituels). Souvent fort ingrat, ce cadre se voit reproduit sur une grande échelle, *ad nauseam*. **10** Samuel Roy-Bois, lors de nos échanges de courriels en novembre et décembre 2005.



Gilles Godmer

For some years now, in each of his exhibitions, Samuel Roy-Bois has taken his exploration of architectural installation a little further.<sup>1</sup> Choosing various sites, he devises completely different places that are purely his own invention. Occasionally, these new places take the surrounding architecture into account; at other times, freed from any constraints imposed by their environment, they enjoy a full and utter autonomy that may even obliterate the space containing them. It is the latter scenario that comes into play in the two new installations featured in this exhibition, where no special connection actually exists between them and the museum's Banque Laurentienne Gallery. Here, however—unlike in the artist's previous works—one of the two new pieces eludes the usual kind of visit. In fact, in this monumental work entitled *Satellites*, the two human-scale modules it comprises face inward and hence offer no access, so that there is no way in other than with our eyes.

**On familiar ground** With their modernist look (interiors made of high walls broken up by large windows, built using common industrial construction materials and techniques), the two new spaces that form this first installation are fairly familiar, and appear permanent in nature. They even imply a definite sense of privacy, and are vaguely reminiscent of the housing developments that are part of our everyday lives. Certainly, they are habitable spaces; a brief glance reveals, moreover, that they seem lived-in, or rather temporarily abandoned. Everything visible in them supports this idea, as does the emphasis placed on certain signs.

Adding to this observation is the formal kinship between the two constructions, their near-identical nature which is inevitably reinforced by the physical characteristics they share, as well as their notable and very deliberate proximity. Indeed, the overall effect is such that we are led to identify or create probable links between them—an influence perhaps, a dependence, even, as the title suggests. And these connections, whether sustained or not, elicit a series of hesitant, approximate readings.

Another, not insignificant, oddity is that these places are not stable. They are mobile, rotating, but each apparently at a different speed. Floating, as it were, they simply cannot establish a position in time and space. This, in turn, necessarily undermines their status—adding to the physical instability—which now falls somewhere between object and architecture.

**Torn two ways...** This work speaks to us through its very ambiguity which, strangely, carries the binary structure over into the way we experience the paradox—an experience that is already strongly sensed, if only in the initial, unexpected shock of these over-lit interiors that emerge out of the surrounding darkness, or that literally pierce it and cut through it sharply. This antinomy may be observed on various levels (dark/light; interior/exterior; familiar/strange; presence/absence; etc.). At once closed together yet open to view, these spaces enfold the visitor in a dialectic of struggle between interior and exterior (echoing the glare of the bright light versus the darkness shrouding the two unstable, island-like structures): while the eye is invited, or rather pulled, inside, the body is held at a distance, pushed away to the periphery of the space, because of the lack of openings as well as the whirling motion of the work itself. Separating these two directions,

the glass becomes “a transparent caesura... [that] creates... a dispossession of the hand in favor of a greater trajectory for the eye.”<sup>2</sup> Compelled to remain virtually immobile, visitors are thus confined to a voyeuristic attitude giving rise to queries and guesses whereas, at first sight, the installation had hinted misleadingly at spaces where they could wander and explore, as we have become accustomed to do in the artist’s previous works.

At first taken by surprise by the installation, because of its accompanying shock effect, viewers find it difficult not to feel torn between a curiosity that would like to be satisfied through action, and a speechless contemplation of this irresistible pair that could potentially hold us rooted to the spot: the former corresponding to the exploratory possibilities which these spaces offer the curious—if only in theory—and the latter resulting from their inevitable and dramatic transformation into images. In the first case, the individual is invited to join in physically (“a spatializing action”), while the second concerns only the gaze, from which flows all intellectual activity (since *seeing* means “the knowledge of an order of places”).<sup>3</sup>

**...yet balancing** At times, this pull in two directions gives way to a sort of to and fro between two realities, as in the dyad *neither without you/ nor with you*, which we might use to describe it. For whenever one thing is readily offered for the visitor’s observation (the few traces of recent human presence, exposed to view in each of the two modules), another slips away at the same moment (this presence remains anonymous, despite all the signs we may read about it). “It is striking here that the places people live in are like the presences of diverse absences. What can be seen designates what is no longer there.”<sup>4</sup> Like a cemetery and its tombstones which, in their way, give the deceased a presence, this work is a device that produces an effect of absence. The two are inextricably linked: an absence speaks of its presence, while the presence reveals this scene as obviously deserted.

**Ghetto** As for the second installation, which meets our eyes at the very end of the exhibition circuit, the island look of its construction is even more pronounced, considering the compact form and the size of this “object” resting on the ground, which we can examine at leisure since we can move all around it. Here again, no dependence can be observed between the work and the gallery that houses it. In this instance, a large display case reveals a cosy bed that takes up the entire surface of the available space. Unlike what we saw in *Satellites*, here the visitor is invited to enter this strange bedroom and, once there, compelled to lie down—since there is no room to circulate and the ceiling is in any case too low for anyone to stand up comfortably without having to stoop all the time.

More than simply a place of rest once again harking back to domestic life, this work could readily be associated with isolation and reassuring comfort, conjuring up shelter, refuge or even a nest. Paradoxically, despite the privacy and protection promised, this same visitor, once inside, is instead exposed to view, plainly revealed to the other’s gaze. What was a commonplace, private, everyday activity is unavoidably transformed into a kind of performance quickly and irreparably transferring to the public sphere that which has always belonged to the realm of the private. In this situation of certain discomfort, letting oneself go is no longer possible for any visitor, as the site has become a window onto a





quintessentially private activity. Under these circumstances, the visitor's life is literally no longer his or her own. In both the literal and figurative senses, such a visitor is inevitably exposed to the sight of all.

**A shift** To begin with, as has already been noted, the places suggested to us in these two works call to mind an intimacy that is readily recognized and identified. In both cases, however, a certain confusion soon begins to take hold. In *Satellites*, this unease stems from a whole series of ambiguities and paradoxes that create a lack of stable points of reference which is keenly felt by the visitor. In this work, with its disturbing, destabilizing hybrid nature—lying as it does on the edge between image, sculpture (object), installation and architecture—imagination, memory and perception are easily interchangeable. In the case of the second installation, while the scale of the piece and its fairly radical nature are surprising, the difficulty arises mainly from the bold and unexpected reversal it proposes, which brings about a shift from the traditionally private sphere to the public.

All these disturbances are sustained by a constant oscillation, inherent in the twofold structure itself, which was immediately announced (in both title and form) by the first work in the exhibition. Through what it offers to the eye—oddly ordinary interiors, harsh light, rather peculiar objects, activities that have been abandoned(?), the strong presence of a conspicuous absence—this work provides two powerful, enigmatic, faintly unusual images, whose quality is somewhat reminiscent of others, namely those generated in dreams. From the very way they are constructed, their slightly exaggerated character, these images prompt us to decipher them in order to grasp the meaning that escapes us. Similarly, with dreams, there has always been a strong desire to interpret them, to understand their language—in other words, to grasp what the images they are formed of are trying to tell us, with varying degrees of insistence.

In *Ghetto*, the cramped yet inviting space makes visitors look inward, takes them back to their own solitude—a desirable, beneficial form of solitude—and becomes potentially conducive to a languidness of the body, as well as a certain activity of the mind, in the shape of daydreams.<sup>5</sup> It even induces drowsiness and all the unconscious or semi-conscious states that are at the root of dreaming, a subject to which we are, curiously, brought back once again.

**No Man's Land** In these two works in the exhibition, visitors are solicited, shunted back and forth, and torn between inside and outside, simultaneously attracted to the one when they are in the other, and pulled by the other when they take up a position in the one. This place that could be described as “intermediate,” in between, this non-place in fact, this kind of no man's land, refers to the experience of other strange places, just as atypical and remarkable, shared by dreamers and readers alike.

This type of enigmatic “space,” or even state, is precisely what a reader experiences, as was aptly described by Saint Theresa of Avila,<sup>6</sup> as well as the author Marguerite Duras: “Reading depends on the obscurity of the night. Even if one reads in broad daylight, outside, darkness gathers around the book.”<sup>7</sup> Apart from the individual experience of reading, Duras, who was also an accomplished filmmaker, could just as easily have evoked the experience

of the moviegoer, who is virtually hypnotized, snug in a personal “bubble” or a still-intact solitude: at once engrossed in a story, experiencing a whole string of emotions, and very briefly more or less present in the surrounding reality. This “space” is that of the dreamer, too, for whom the ordinary experience of space and time is suspended momentarily, and whose status is consequently somewhat akin to that of the reader and the moviegoer.

**A feeling of alienation** In the intermediate space developed by Roy-Bois’s works, viewers find themselves out of their depth, in a way, and begin to feel like *outsiders* to what had initially seemed relatively familiar and customary. Viewing *Satellites*, these same individuals, pushed back to the margin of the work, are now nothing more than pairs of eyes spying on interiors, and may even come to lose a sense of their physical mass. In *Ghetto*, on the other hand, their bodies become all too present. Exposed to the view of other visitors, somehow outside themselves, unable to reclaim their privacy in this peculiar setting, these individuals cannot feel comfortable and experience what this place theoretically could provide them—cosy isolation, a chance to retire within themselves, even security—and consequently may become outsiders to the space they occupy, and thus to themselves.

In this way, the two installations each become flip sides of the same coin: whether or not viewers can gain access to the built space, they will sometimes feel like outsiders, rejected. In their visit to the exhibition, they may experience two particular forms of isolation, two feelings that could even find echoes in their day-to-day relationship with architecture in general. Disturbed in various ways, these visitors will be destabilized; but above all, they will feel dispossessed of their immediate surroundings. And yet the word “inhabit” means quite the opposite. To “inhabit” means to live in a chosen place to which we always return, which looks like us, which forms an extension of us in a way, and which is necessarily associated with what is most personal to us, as well as with a refuge and a type of security, a tightly sealed place—something no work in the exhibition is actually able to offer.

The cold and rather impersonal *Satellites* generates uneasiness in different ways, as we have seen, especially through its refusal of any physical admittance to its space. Cosy, snug and physically inviting, *Ghetto* proves to be far removed from a place of pure repose, unfortunately for anyone who succumbs to its promises. Finally, the third part of the exhibition takes the shape of large drawings representing building complexes that have sprung from the artist’s imagination. In these office towers or apartment blocks, the highly rigid affirmation of the architectural line evokes our built environment and consequently alludes to the nature of our relationship with it. It also strongly suggests, in spite of its familiar nature, the imposition of a probably restrictive order, in the (shall we say) hypothetical event that these buildings were actually put up.

**“Uninhabiting”** As revealed by the works displayed here, we can never overemphasize the importance of architecture in people’s lives, for example through its implacable imposition of an order to which they are subject—usually without knowing it—an order that may even, in the end, mark out and standardize their body movements.<sup>8</sup> And we must admit that this sometimes causes collateral damage, so to speak, and becomes significant in psychological or behavioural terms.<sup>9</sup>



To varying degrees, this state of unsuspected submission (to the physical setting) and relative helplessness holds many people who appear to have very little control over this particular aspect of their lives, whether in the workplace or in the privacy of their own homes. Here the words dispossession and alienation, skilfully suggested in these extreme cases illustrated by the artist's work, become particularly relevant and meaningful. Indeed, it was to better convey this reality that Roy-Bois coined the word "uninhabit," which is "the fact of feeling outside a world that is nonetheless familiar to us."<sup>10</sup> In this feeling, it is impossible for individuals to make the world over in their image: they occupy a place without being able or really willing to make it their own. In short, these people feel outside the world around them. And this is what lies at the heart of this exhibition which, in its own way, wants to shake visitors up and prompt an awareness and consideration of our essential, daily relations with the built world.

**1** For example, in *Faire l'indépendance* (2005), *Le Monologue* (2003), and *J'ai entendu un bruit, je me suis sauvé* (2003). **2** Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life I*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 112. **3** *Ibid.* p. 119. **4** *Ibid.* p. 108. **5** *Ibid.* p. 111. **6** "I read and I daydream.... My reading is thus a sort of impertinent absence. Is reading an exercise in ubiquity?" *Ibid.* p. 173. **7** *Ibid.* p. 251. **8** On the notion of order, see Ann Cline, *A Hut of One's Own* (Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology, 1998), p. 113 to 117. **9** This issue is perhaps posed more acutely and more obviously for certain economically disadvantaged segments of the population that generally have no other choice than to live in vast, uniformly dehumanizing housing developments which were designed for them and which have an undeniable impact on their lives, giving a particular shape to their daily habits (routines, rituals). Often bleak, this setting has been reproduced on a large scale, *ad nauseam*. **10** Samuel Roy-Bois, in e-mail exchanges in November and December 2005.

**Samuel Roy-Bois**

Né à Québec, le 30 septembre 1973.  
Vit et travaille à Brooklyn.

*L'astérisque (\*) signale une publication.*

**Principales expositions individuelles**

**2006**

*Samuel Roy-Bois: Improbable et ridicule*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal. \*

**2005**

*Faire l'indépendance*, Quartier éphémère, Montréal.

*The Monologue (Contempt and Seduction)*, Eyelevel Gallery, Halifax.

**2004**

*Fractures mortelles*, Galerie des arts visuels, École des arts visuels, Université Laval, Québec.

**2003**

*Le Monologue*, Galerie Articule, Montréal. \*

*Samuel Roy-Bois: J'ai entendu un bruit, je me suis sauvé/ I heard a noise and I ran*, Or Gallery, Vancouver. \* [2004]

**2001**

*Les Printemps obsolètes*, Montréal. — Projet in situ.

**1999**

*L'espace qu'il y a*, Galerie L'Œil de Poisson, Québec.

**1997**

*Love is everywhere*, Galerie L'Œil de Poisson, Québec.

**1996**

*Symbiotique*, Galerie La Chambre blanche, Québec.  
— En duo avec Mathieu Doyon.

**1994**

*SAMY, peintures*, galerie Sous le cap (85, rue Sault-au-Matelot), Québec.

**Principales expositions collectives**

**2004**

*I've done this for you*, Charles H. Scott Gallery, Vancouver.

**2003**

*Manif d'art 2*, Québec. \* [2003, 2004]

**2001**

*Circus Deviations*, La Torre de los Vientos, Mexico.  
— Présentée par Ramble Collective.

**2000**

*La nuit tous les chats sont gris*, Collectif MFA, Montréal.  
— Projet d'œuvre in situ.

**1999**

*48 hours/48 rooms/48 heures/48 chambres*, 4004, rue Saint-Denis, Montréal. — Événement commandité par Aldo Construction.

*uh... ummm... ahh... stop*, Montréal Télégraphe, Montréal.

**1998**

*Le compas dans l'œil*, The Red Head Gallery, Toronto.

**1996**

Espace 16/25, Lausanne.

**Discographie**

**2002**

Motocross. — L'amour est un sentiment. — Megawatt, p2002. — 1 cdérom. — 52 min 27 s

**1996**

Kung-fu/Motocross. — Main d'œuvre. — [Kung-fu; Motocross], p1996. — 1 cdérom. — 48 min 13 s

**Enregistrements et diffusions radiophoniques**

**2002**

Roy-Bois, Samuel. — La chambre sourde. — Avatar; S. Roy-Bois, p2002. — Œuvre enregistrée en juill. 2002 dans les locaux d'Avatar (Québec) et diffusée dans le cadre de l'émission *Excavation sonore*, en déc. 2002.

**2001**

Cinéma. — Fonderie Darling, p2001. — Projet du groupe Fonderie Darling, enregistré le 6 oct. 2001 à l'église de la Nativité-de-la-Sainte-Vierge (Montréal), lors de l'événement *Espaces Émergents*, et diffusé à la radio de Radio-Canada, dans le cadre de l'émission *Le Navire «Night»*, le 16 déc. 2001.

Nager-Noyer. — Samuel Roy-Bois, p2001. — Projet pour instruments à cordes et électroniques, enregistré le 27 avril 2001 à la piscine Saint-Michel (Montréal) et diffusé à la radio de Radio-Canada, dans le cadre de l'émission *Le Navire «Night»*, le 3 juin 2001.

**Performances (sélection)**

**2003**

*Périphérique 2*, site extérieur, rue de l'Hôtel-de-Ville, Montréal. — Intervention audio de Samuel Roy-Bois. — Site Web, voir *Périphériques* [Réf. du 3 févr. 2006].

**2002-2004**

*Unrehearsed Beauty/Le Génie des autres*, Carrefour international de théâtre de Québec, Québec [itinéraire: MAI – Montréal Arts Interculturels, Montréal; Kampnagel, Hambourg; Prater, Berlin; Post Mainstream Performance Festival, Tokyo;

Chapter Theater, Cardiff ; The Green Room, Manchester ; CCA, Glasgow ; Black Box Teater, Oslo ; BIT – Teatergarasjen, Bergen ; TAG – Teaterhuset Avant Garden, Trondheim ; Devadlo Archa | Archa Theater, Prague ; Khyber, Halifax ; 5th 7a\*11d International Festival of Performance Art, Toronto]. — Co-production : Les Productions PME de l'art (Montréal), Kampnagel (Hambourg), BIT – Teatergarasjen (Bergen), Recto-verso/Méduse (Québec), Carrefour international de théâtre de Québec (Québec) et MAI – Montréal Arts Interculturels (Montréal). — Œuvre créée et interprétée par : Martin Bélanger, Samuel Roy-Bois, Simone Moir, Tracy Wright et Jacob Wren ; avec la collaboration artistique d'Alexandra Rockingham-Gill et de Julie Andrée T. — D'après un livre de Jacob Wren : *Unrehearsed Beauty* [disponible en ligne [Réf. du 14 févr. 2006]].

### Résidences

#### 2002

Avatar, Québec. — Réalisation de l'œuvre *La Chambre sourde*.

Recto-verso, Québec. — Élaboration de l'œuvre *Unrehearsed Beauty/Le Génie des autres*.

#### 1999

Galerie L'Œil de Poisson, Québec. — Réalisation de l'installation *L'espace qu'il y a*.

### Textes dans catalogues et livres

#### 2006

Godmer, Gilles. — « No man's land ». — Samuel Roy-Bois : improbable et ridicule. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, c2006. — En anglais, sous le même titre, p. 17-21. - P. 4-8

#### 2004

Dionne, Caroline. — « Fine fine dust ». — D'Or : explorations in psychic geography. — Photos by Samuel Roy-Bois. — [Vancouver : Or Gallery], 2004. — Voir aussi reproduction coul. p. [62]. — P. 9-15

Hermant, Sydney. — « Un bruit ». — D'Or : explorations in psychic geography. — Photos by Samuel Roy-Bois. — [Vancouver : Or Gallery], 2004. — Voir aussi reproduction coul. p. [62]. — P. 17-18

Lamarche, Bernard. — « La mélodie du bonheur ». — Manif d'art 2. — Québec : Manifestation internationale d'art de Québec, 2004. — Programme. — Samuel Roy-Bois, p. 18. — P. 6-30

Lamarche, Bernard. — « Samuel Roy-Bois ». — Manif d'art 2. — Québec : Manifestation internationale d'art de Québec, 2004. — P. 104-105

#### 2003

Dionne, Caroline. — « Samuel Roy-Bois : Le monologue ». — Samuel Roy-Bois : Le monologue = The monologue. — Montréal : Article, 2003. — En anglais, sous le titre « Samuel Roy-Bois : The monologue », p. 4-6. — P. 1-3

Migone, Christof. — « Volume [of confinement and infinity] a history of unsound art ». — Le son dans l'art contemporain canadien = Sound in contemporary Canadian art. — Dirigé par Nicole Gingras, [traduction, Donald McGrath]. — Montréal : Éditions Artex, [2003]. — P. 80-91

### Textes dans périodiques

#### 2005

Delgado, Jérôme. — « Cabanes de rêves ». — La Presse. — [19 oct. 2005]. — Cahier « Arts et Spectacles ». — P. 5

Lamarche, Bernard. — « Dans les universités, les collèges et ailleurs ». — Le Devoir. — [27 août 2005]. — P. E-12

Mavrikakis, Nicolas. — « Fonderie Darling ». — Voir (Montréal). — Vol. 19, n° 40 (6 oct. 2005). — P. 16

#### 2003

Cantin, David. — « Un maximum de bonheur ». — Le Devoir. — [10 mai 2003]. — P. E-7

Delgado, Jérôme. — « Québec frappe le bonheur ». — La Presse. — [4 mai 2003]. — P. E-6

Dionne, Caroline. — « Le monologue : Samuel Roy-Bois ». — MIX. — Vol. 28, no. 4 (Spring 2003). — Sous : « Artist-run culture », p. 5-19. — P. 15

Moreau, Yvan. — « Géométrie intime d'une surface-limite ». — ETC Montréal. — N° 63 (sept./oct./nov. 2003). — P. 50-51

#### 1999

Quine, Dany. — « Samuel Roy-Bois ». — Le Soleil. — [28 août 1999]. — Sous : « Pierre Dion : l'appel de l'art ». — P. D-11

Seraiocco, Nadia. — « Qu'est-ce qu'espace ? ». — Voir (Québec). — Vol. 8, n° 31 (12 août 1999). — Aussi en ligne (sous le titre Fable d'espace ?) [Réf. du 6 févr. 2006]. — P. 20

#### 1994

Quine, Dany. — « Samy ». — Le Soleil. — [2 nov. 1994]. — Sous : « François Mathieu à L'Œil de poisson : entre le rêve et la réalité ». — P. C-2

### Document électronique

#### 2004

Avatar [DVD-ROM] : 96 432 heures : dix ans (+) d'Avatar. — Québec : OHM éditions, c2004. — Coul., son

**Ghetto** 2006

Installation

Bois, plexiglas, fibre de verre, peinture,  
éclairage électrique et objets divers

142 x 203 x 183 cm

**Satellites** 2006

Installation ; 2 éléments

Bois, plexiglas, fibre de verre, peinture,  
éclairage et moteurs électriques et  
objets divers

457 x 366 x 264 cm

**Commissaire** 2006

Graphite sur papier, bois peint et plexiglas

250,2 x 170,2 x 10,2 cm

**Ghostwriter** 2006

Graphite sur papier, bois peint et plexiglas

228,6 x 170,2 x 10,2 cm

**Antihéros** 2006

Graphite sur papier, bois peint et plexiglas

216,7 x 135,5 x 10,2 cm





ISBN 2-551-22892-1



9 782551 228928



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Québec