

Samuel Roy-Bois : *La pyramide*

Cynthia Fecteau

Number 112, Winter 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80403ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Fecteau, C. (2016). Review of [Samuel Roy-Bois : *La pyramide*]. *Espace*, (112), 87–88.



like a personal signature, inviting one to think of other unique signatures: fingerprints, retinas, voices. Enabled by easily accessed high-volume, complex data, might we in the future begin using our personal image archives to mimic such embodied, biological identity representation strategies? And if so, what will be the consequences?

A term like “post-photography” can seem hyperbolic, implicitly assuring us that we’re already intellectually and emotionally past a technology that not only remains with us but likely will for many centuries. The situation could not be more different; indeed, it is becoming clear that new smartphone technologies are transforming the function of photography in society, and thus society itself, drawing us down new avenues that we, even as enthusiastic daily users, understand but dimly. To us consumers, therefore, such technologies represent, to borrow from Dick Cheney, little more than a “known unknown.” The works being created by artists like Wong illuminate us as we negotiate our commercial technologies’ familiar yet barely plumbed depths.

Born in Winnipeg and based in Montreal, Edwin Janzen is a writer, editor and interdisciplinary artist working in digital print, video, artist books and other media. He has exhibited and worked as artist-in-residence at diverse locations across Canada, and has written for numerous publications, galleries and other clients. Janzen completed his MFA at the University of Ottawa (2010). He also holds a BFA from Concordia University (2008) and a BA (Byzantine history) from the University of Manitoba (1993).

Samuel Roy-Bois : *La pyramide*

Cynthia Fecteau

L'ŒIL DE POISSON

QUÉBEC

11 SEPTEMBRE -

11 OCTOBRE 2015

Pour célébrer ses 30 ans, l'Œil de Poisson ouvrait, en septembre dernier, la saison culturelle 2015-2016 avec *La pyramide*, une exposition de Samuel Roy-Bois. Sensible aux formes de l'architecture, aux espaces construits et aux manières dont ils témoignent de notre relation au monde, Roy-Bois a construit une structure architecturale monumentale à large déploiement, conçue à partir d'une méthode d'invitation pyramidale lancée entre les membres de la communauté artistique. Au départ, deux artistes ont été invités à participer au projet d'exposition : Claude Bélanger et Geneviève Chevalier, et ils devaient à leur tour inviter deux autres artistes, et ainsi de suite. Regroupant au final les œuvres de 175 artistes, l'ambitieux projet explore l'idée synergique d'une communauté en art, basée sur l'engagement participatif et perceptuel. En ce sens, cette récente proposition de Roy-Bois s'apparente à cette question de Félix Guattari : *Y-a-t-il une pratique de la vie, une inventivité possible dans le domaine de la vie sociale immédiate, de la vie collective esthétique?*¹ Cette réflexion dissimule un affect plus profond qui déplace les idées d'individualité artistique, de processus singuliers de création, vers des questions de nature sociale et éthique.

Dans le passage à l'entrée des galeries, un dessin retrace le parcours pyramidal entre les membres de la communauté artistique. Commencé à Québec, le réseau en arborescence déploie ses ramifications dans les milieux artistiques du Saguenay-Lac-Saint-Jean, d'Ottawa, de Montréal et de certaines régions en Europe. Au mur, le schéma ponctué par les 175 noms des artistes participants informe les spectateurs de la force de la mobilisation de la communauté envers le projet, car en s'engageant dans la chaîne pyramidale, chaque artiste confie son œuvre à Roy-Bois sans même connaître son contexte final de présentation. Au cœur de *La pyramide*, l'artiste dévoile ses observations à l'égard des environnements construits, ses idées, ses désirs. Ce dialogue initié entre les membres de la communauté artistique se poursuit devant les œuvres mises en espace.

À son entrée dans la Grande Galerie, le spectateur est d'abord subjugué par une imposante installation architecturale évoquant tout un pan de l'histoire de l'Œil de Poisson. En outre, l'artiste a consulté les archives du centre à l'époque où il était situé sur le Boulevard Charest, avant la fondation de la Coopérative Méduse. Pour construire cet environnement, Roy-Bois a dû se mesurer physiquement à l'espace et aux matériaux. Misant sur une esthétique rudimentaire issue du domaine de la charpenterie – composée de planches de bois brutes, peintes partiellement en blanc, assemblées avec des clous laissés visibles –, la structure recrée l'ancienne configuration du centre d'artistes en respectant l'emplacement initial de ses portes, de ses murs et de ses fenêtres. Ce rappel en trois



dimensions induit une forme de mémoire à large spectre, comme si l'artiste avait voulu entrelacer diverses strates temporelles propres à l'Œil de Poisson durant les trente dernières années.

Dans cet espace, un ensemble de lignes verticales blanches à la base de l'installation architecturale confère de l'amplitude au lieu d'exposition. Maintenues par des sangles ou des étaux, les 175 œuvres puisées dans un vaste horizon de matières, de médiums et de formes, sont entassées dans la partie supérieure de la charpente. Alors que certaines font face au mur ou au plafond en se dérobant aux regards, d'autres se donnent à voir à l'envers, ce qui remet en question leur nature profonde. Au sommet de cette structure, les empilements de tableaux, de photographies et de sculptures se profilent en un réseau anarchique, loin de la rigueur et de l'épure des espaces de présentation classiques de l'art. Lorsqu'il enjambe les planches pour avancer dans l'installation, le spectateur pénètre au cœur d'une architecture en suspension dans laquelle il doit lever la tête pour voir les œuvres. L'expérience se situe au-delà d'un rapport d'appréciation esthétique puisque *La pyramide* ne permet pas de reconnaissance exhaustive des artistes participants, mais seulement des agencements², tels qu'énoncés par Gilles Deleuze et Félix Guattari : un réseau d'éléments hétérogènes dont les devenirs s'entrecroisent pour former une réalité plus intensive. Cette tentative de repousser les frontières de l'exposition nous permet de repenser les rapports entre l'environnement construit et le social mis en place dans l'installation. Par sa forme et son contenu, *La pyramide* participe à l'émergence d'une communauté en art.

Dans la Petite Galerie, une série de solives peintes en blanc évoquent un double plafond. Cette mise en espace tire, cette fois-ci, profit de la verticalité du lieu d'exposition. Au moment où il avance sous l'installation, le spectateur a peine à percevoir la dizaine d'œuvres bidimensionnelles déposées sur l'intervention architecturale. Il a conscience d'entrer dans un espace conçu expressément pour confondre ces œuvres et leur dispositif de présentation. Entre autres, une sérigraphie encadrée, des tableaux figuratifs et abstraits, un assemblage fait avec un panneau de signalisation routière, sont difficilement visibles entre les planches. Accueillir les détournements fortuits de l'espace construit ne nous donne pas à penser *La pyramide* telle une exposition collective. On comprendra

plutôt que l'installation est du registre de la méta-œuvre, car elle nous invite à faire l'expérience d'un environnement qui ne fait pas de distinctions de niveaux entre les pratiques, les individus et les techniques. Elle n'a pas d'autre sujet que sa forme introspective, sa propre vie intérieure.

L'artiste réfléchit ainsi la trame de sa composition architecturale comme une forme de plan d'immanence, c'est-à-dire un territoire indifférencié de connexions conceptuelles et d'agencements d'œuvres aux contours irréguliers. Le plan d'immanence n'est pas un concept selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, mais l'espace au sein duquel évoluent les concepts. Il s'agit d'un milieu, physique ou idéal, qui recèle des conditions d'émergence pour la pensée : [...] *la philosophie pose comme pré-philosophique, ou même comme non-philosophique, la puissance d'un Un-Tout comme un désert mouvant que les concepts viennent peupler*³. Avec ses notions d'emprunts et d'appel à la communauté, *La pyramide* matérialise alors cette tension inhérente à toute tentative de représenter le monde, d'en révéler les strates iconographiques afin de le transformer en un réseau organique d'expériences. Cette volonté de concilier le sujet et la forme, l'environnement construit et nos manières de l'habiter, crée de nouvelles conditions d'émergence pour l'art.

1. Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écophilosophie ?* Textes présentés par Stéphane Nadaud, coll. « IMEC », Paris, Éditions Lignes, 2013, p. 349.
2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 175-176.
3. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Le Plan d'immanence », dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, coll. « Repères », Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 43.

Cynthia Fecteau détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Elle s'intéresse aux formes de connaissances sensibles en arts actuels et en philosophie, notamment l'écophilosophie. Outre ses textes publiés dans *Espace art actuel*, *Zone Occupée* et *Le Sabord*, elle a réalisé un essai théorique intitulé « Sur la mouvance écophilosophique de la pratique », en 2014, au cœur d'une résidence de recherche à LA CHAMBRE BLANCHE. En 2015, elle poursuivra ses recherches en écriture lors d'une résidence en France, auprès de la communauté de Saint-Mathieu-de-Tréviers.