

Philippe Caron Lefebvre : *Instinct*

Cynthia Fecteau

Number 114, Fall 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83454ac>

[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 [Philippe Caron Lefebvre : *Instinct*]. *Espace*, (114), 92–94.

inévitablement une dimension installative et, de surcroît, immersive, au sens où les visiteurs, invités à déambuler au cœur des différents éléments de l'exposition, appréhendaient forcément l'exposition comme un tout cohérent et non pas comme une série d'œuvres distinctes.

Comme la confusion des genres est l'apanage du travail de l'artiste, ce dernier convoque forcément de multiples référents théoriques qui revisitent le statut même de l'œuvre d'art. Outre « les Non-Sites de Smithson, la transposition de l'ordinaire dans l'art de Koki Tanaka, le concept d'authenticité artistique proposé par Marcel Broodthaers et le principe de réactivation foucauldienne », soulevés judicieusement dans le texte de présentation signé par Chloé Grondeau, la notion d'art contextuel, implicitement invoquée par le titre du projet, n'est également pas en reste. Rappelons que l'art contextuel, comme entendu par Paul Ardenne, renvoie globalement aux pratiques modernes et contemporaines qui ont cherché à désacraliser l'art et le rôle de l'artiste en s'éloignant des formes d'expression traditionnelles et du cadre de présentation institutionnel. Si le projet de Messeiller réalisé chez Diagonale ne rejoignait pas à proprement parler la définition de l'art contextuel, son mobilier, lui, en jouant avec les codes de la présentation et de la re-présentation, faisait assurément un clin d'œil amusant aux principes de cet art.

Qui plus est, dans une sorte de boutade à la logique marchande inhérente au monde de l'art et à la production artistique, une activité performative intitulée *Le juste prix*, inspirée de la célèbre émission *The Price is Right*, était proposée pour clore l'exposition. Reprenant les règles du jeu télévisé, les spectateurs étaient invités à deviner le prix des œuvres exposées et pouvaient, advenant une juste déduction, en gagner une. Tout en soulignant l'incorporation grandissante de l'art contemporain aux préceptes néolibéraux et, de fait, la transformation de l'amateur en consommateur, *Le juste prix* pointait aussi la perméabilité entre le milieu de l'art, assimilé à l'industrie culturelle, et la spectacularisation médiatique de la production artistique, exemplifiée notamment par les diverses séries documentaires mettant en scène de jeunes artistes actuels concourant les uns contre les autres.

Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université McGill (2014), Ariane De Blois s'implique à divers niveaux dans le milieu des arts au Québec. En plus d'enseigner au Collège de Rosemont, elle œuvre à titre de commissaire indépendante, d'auteure et de critique d'art. De plus, elle fait partie du comité de rédaction de la revue *esse arts + opinions*.

Philippe Caron Lefebvre : *Instinct*

Cynthia Fecteau

**SPOROBOLÉ, CENTRE EN ART ACTUEL
SHERBROOKE
18 MARS –
23 AVRIL 2016**

Instinct, une exposition de Philippe Caron Lefebvre, présentée à Sporobole, s'inscrit au cœur de ses plus récentes recherches autour du statut archéologique de l'objet sculptural et des mécanismes de survie et d'évolution dans la nature, chez les plantes et les animaux. À la différence de sa dernière proposition sur la scène culturelle montréalaise au centre Optica – un paysage éthéré d'œuvres suspendues, ponctuées par une flore colorée –, l'environnement sculptural d'*Instinct* évoque les reliefs multiformes d'une géographie littorale. À Sporobole, une imposante façade vitrée met en lumière plus d'une dizaine de sculptures composées de polyuréthane, de polystyrène, de bois et de céramique. Vestiges d'une polyculture, un grand nombre de ces figures semblent avoir été puisées au cœur d'écosystèmes naturels inaccessibles pour l'humain : profondeur océanique, cavité géologique ou encore forêt vierge. L'exposition constitue en ce sens un refuge pour la diversité conceptuelle et formelle, un territoire de potentialités dans lequel on avance à tâtons, d'où son titre *Instinct*.

Ce nouveau corpus s'est construit à la lumière d'une suite d'observations de la nature, de ses formes et des manières dont elles occupent une place centrale dans notre compréhension de la réalité. Caron Lefebvre conçoit ses œuvres en adoptant une pensée qui se rapproche du biomimétisme, c'est-à-dire en prenant comme modèle l'organisation des écosystèmes, observés à différentes échelles du vivant, pour créer de nouvelles conditions d'émergence pour la diversité idéelle et formelle dans ses installations; un processus qu'il assimile à ses techniques de fabrication, de modelage, de croisement entre les matières, les formes et leurs mises en espace. Au centre de Sporobole, une sculpture linéaire se déploie du plancher au plafond. Pour réaliser cette œuvre centrale, l'artiste a sculpté des pièces de bois de grande taille sur une tour à bois. Peinte en blanc, l'œuvre verticale évolue dans l'espace en profils longitudinaux. Et cette composition liminaire trouve écho partout ailleurs dans l'exposition, entre autres dans les ensembles de faisceaux blancs traçant dans l'espace environnant des structures anguleuses, semblables à celles que l'on retrouve chez certains spécimens de coraux. Des éclats, des fragments dispersés de ces mêmes objets gisent au sol.

Par la répétition d'un même motif dans l'espace, l'artiste expose un principe d'organisation intrinsèque, comme s'il avait voulu faciliter la multiplication de différentes familles de formes dans l'espace. Leur conjugaison nous permet de déterminer des rapports de forces inscrits dans les matières, d'établir différentes échelles d'une pièce à l'autre. Elle façonne le paysage construit, l'anime de silhouettes courbes et de structures sculpturales géométriques. L'immensité du

territoire de références issues de la nature atteint par cet équilibre laisse le spectateur confondu : s'agit-il d'un projet plus global, d'une invitation à établir des images nous connectant à un tout autre monde, celui des symboles et des représentations métaphoriques ?

Posées sur des socles de polystyrène ou accrochées au mur, des masses hybrides conjuguent volumes minéraux et formes organiques. Violacées et iridescentes, elles ponctuent la trame de fond blanche de l'exposition. Plus loin, un cabaret de transport en plastique enlisé dans un composite poreux insuffle des références à nos cultures matérielles industrielles. Toutes ces œuvres multifformes se profilent telle une friche, espace naturel laissé au libre développement des espèces naturelles qui s'y sont installées. Au cœur de ces zones de biodiversité, les forces de croissance et de déplacement des espèces ne rencontrent pas les obstacles communément dressés par nos principes culturels privilégiant l'ordre et la mesure. À l'instar de Gilles Clément, paysagiste, écrivain et penseur des espaces naturels marginaux comme lieux de création, on peut alors comprendre que « si l'on cesse de regarder le paysage comme l'objet d'une industrie, on découvre subitement — est-ce un oubli du cartographe, une négligence du politique ? — une quantité d'espaces indéfinis, dépourvus de fonctions sur lesquels il est difficile de porter un nom¹ ».

Des dizaines de coupures de revues, une photographie d'une installation monumentale de Jacques Bilodeau, un article sur Cai Guo-Qiang datant de 2008, une carte des circuits du métro de Tokyo, des images de glaciers, d'espèces végétales tropicales sont accrochés au mur près de l'entrée de Sporobole. Plus loin, des schémas abstraits en arborescence circulaire évoquent les ramifications de cette archéologie². Tout en suggérant une iconographie de la nature, ces éléments bidimensionnels servent de pistes de médiation pour les œuvres hétérogènes qui composent l'exposition : mécanismes de croisement, d'évolution et de transformation entre les espèces, évoluant sans cesse, projetés dans l'espace de la galerie dont ils sont en quelque sorte la texture. L'environnement construit induit de nouvelles manières de penser le partage entre l'esthétique et le politique, car ces combinaisons forment un « système d'évidences sensibles, qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives³ ». *Instinct* nous rappelle que toutes les activités humaines peuvent s'inspirer de la nature, de la production d'énergie en passant par l'architecture, le développement des savoirs et de la culture.



C'est précisément cette identification de nos devenirs communs aux processus de la nature qui permet de dépasser l'anecdote individuelle. L'exposition n'offre pas de description exhaustive, elle semble plutôt vouloir nous rappeler cette évidence si souvent oubliée que l'ouverture et la pluralité des niveaux de sens ne sont pas des choix esthétiques anodins, mais bien une prise de position éthique, une manière de se donner l'image de notre rapport au monde : « si nous cherchions à supprimer de notre langage politique les métaphores aussi bien vives que mortes, nous obtiendrions un langage hautement formalisé incapable de transmettre aucun type de connaissance sur la collectivité, sur notre vie en société ». En ce sens, *Instinct* nous invite à la révision de notre ontologie commune : comment se construire collectivement, autrement que par adhésion à un seul territoire de pensée et d'action ? À quels types d'environnements tenons-nous réellement ? Autant de questions dont les réponses se laissent pressentir dans l'exposition par ses modes d'agencement du collectif qui échappent aux modèles et aux concepts élaborés par la philosophie classique.

1. Gilles Clément, *Manifeste du Tiers Paysage*. 2004, p. 4. En ligne. http://www.gillesclément.com/fichiers/_admin_13517_tierspaypublications_92045_manifeste_du_tiers_paysage.pdf
2. Dans *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault développe l'idée d'une archéologie non linéaire, basée sur l'analyse des savoirs et des discours dans leurs conditions d'apparition, leurs enchaînements, les règles de leurs transformations, les discontinuités qui les scandent. Cette approche constitue le point de contact entre les diverses références philosophiques, naturelles et esthétiques, mises en espace dans *Instinct*.
3. Jacques Rancière, « Le Partage du sensible », dans *Multitudes*, 1999, n° 2 : La fabrique du sensible. En ligne. <http://www.multitudes.net/Le-partage-du-sensible/>
4. José M. González García, *Métaphores du pouvoir*, traduit de l'espagnol par Aurélien Talbot, Paris, Éditions MIX, 2012, p. 12.

Cynthia Fecteau détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Interpellée par les formes de connaissances sensibles en philosophie et en création, notamment les concepts d'écosophie, d'être-au-monde et de communauté, elle s'intéresse à leurs manifestations concrètes en arts actuels. Outre ses textes publiés dans *Espace, art actuel, ETC MEDIA, Zone Occupée* et *Le Sabord*, elle a poursuivi ses recherches en écriture lors de résidences au Québec, en 2014, à LA CHAMBRE BLANCHE, et en France, auprès de la communauté de Saint-Mathieu en 2015.



Philippe Caron Lefebvre, *Instinct* (détail), 2016. Sporobole, centre en art actuel. Photo : Tanya St-Pierre.

Zabludowicz Collection

John Gayer

**TAIDEHALLI
HELSINKI
MARCH 18 –
APRIL 24, 2016**

Founded in 1994 by Poju and Anita Zabludowicz, the *Zabludowicz Collection* operates as a philanthropic endeavour that supports and encourages contemporary artistic practices through programs mounted in the UK, USA and Finland. In Finland the organization's activities centre on a residency program at Sarvisalo, an island located about 100 kilometres from Helsinki. Visits occur rarely and are by appointment only. Thus, news of the *Zabludowicz Collection* on exhibition at Taidehalli was greatly welcomed, partly because of what it promised – “nature meets contemporary art” and “an exciting opportunity to see works from Sarvisalo in the city”¹—and partly because of the artists whose work would be shown. The news also caused speculation about the exhibition's purpose and content. While it obviously publicized Sarvisalo's activities, it also seemed compensatory. Was this an attempt to make up for the strictly limited access to the site? Impressions gleaned from earlier versions of the organisation's website intimated a focus on producing site-specific art. So, how would site-specific work be transferred to the gallery setting and would viewers be experiencing it vicariously through photo-documentation and preparatory material?

Fortunately, textual information that introduced the exhibition and offered clarifying details about the selections firmly dispelled such assumptions. The program's aims are much more open ended, for it enables the research, planning and/or production of work. These details, nevertheless, failed to squash my surprise upon finding booklets – cardboard boxes full of them—in the first room. These ruminations on physical transformation, written by Ed Atkins, approach nature from oblique perspectives, instilling a sense of absurdity: “You left the freezer door ajar. A careless act that forces the freezer to attempt the impossible feat of freezing the whole world”²—and—“How in earth would you describe it?”³—revel in portraying the smells of decay. In contrast, Erin Shirreff's hushed *Roden Crater* 2009 streams a constantly evolving string of images that bears the hallmarks of a time-lapse video. Close watching, though, reveals that it chronicles images of the crater, not the site itself. The fluctuating conditions also emphatically contradict the character of James Turrell's strictly modulated spaces.

Man's relationship to the landscape becomes more proximal in the work of Sarah Braman, David Brooks and Antti Laitinen. For *Good Morning (November)* 2011, Braman has spliced boxes of smoked plexiglass onto the fragment of a camper van to create an incongruous and decaying monument that merges the vocabulary of modern architecture with RV camping. Though Braman used her residency to complete work to be exhibited alongside this sculpture, their absence is unexplained and viewers have no way of knowing how they mitigate this pivotal element. The idea of blending disparate spheres also surfaces in Brooks' *Myopic Wall Composition* 2012. Seen from the 'finished' side,