Document generated on 07/19/2025 6:24 a.m.

Espace
Art actuel

Andrée-Anne Roussel et Samuel St-Aubin, Ce qui compte

Nathalie Bachand

Number 127, Winter 2021

URI: https://id.erudit.org/iderudit/95153ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Bachand, N. (2021). Review of [Andrée-Anne Roussel et Samuel St-Aubin, Ce qui compte]. *Espace*, (127), 89–91.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2021

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

There is a sense of familiarity in Moser's anxious presentation of absurdity. In their 2016 book *Are we human?*, published on the occasion of the 3rd Istanbul Design Biennial, the authors and Biennial curators Beatriz Colomina and Mark Wigley suggest an idea of "the plastic human"—by which they mean how the modern body, the modern human, is conditioned with and by the very artifacts that we design.[1] They highlight an ideological shift that occurred with the popularity of modern industrial and architectural design in the first half of the 20th century. Good modern design, they say, is a matter of ethics;[2] it should provide a respite from the shock of World War II.

Characterizing a modern room, Colomina and Wigley remark "the interior becomes a showroom full of objects. Shock is absorbed through the consumption of design."[3] Moser seems to have considered this guideline in staging her scenes. She tries to make her sets appear relaxing with comfortable furniture and "shock-absorbing" objects such as a body pillow shaped like a baguette or slippers covered in fur.

Contradicting her serene set-up, Moser's narration, expressions and actions on screen evoke anxiety and self-doubt, an incomprehensibility in how to make sense of one's own body. In one scene, Moser dressed in an all-white suit side-steps across a white wall before she anxiously crawls underneath a fireplace. Is it possible all the modern products that are supposed to free us from anxiety—such as cosmetics, genetically modified food and soft furniture—are making us more anxious? Are we becoming plastic humans through our consumption? And are we fractured under the pressure to be "more chill"?

In the last scene of the video, Moser rage dances to a slowed and reverbed remix of *We Are Young*, a song by the American alternative rock band Fun. As she dances through the chorus, Moser removes her white suit and reveals a human flesh bodysuit underneath. The video ends with Moser siting on the floor. With one leg square on the ground and the other knee up right, Moser looks toward the floor before her eyes turn back up and stare emotionlessly at something beyond the camera.

As viewers finish watching the video and turn to exit, they notice the human flesh bodysuit that Moser wears in the video. The bodysuit lies on the floor to the right of the doors, awaiting the viewers. White Styrofoam peanuts spill out onto the floor from openings at the neck, wrists and ankles; the bodysuit is overstuffed.

Modern anxiety comes from constant pressure to maintain one's viability. Moser uses the Styrofoam peanuts to represent the amount of plastic that we over supply our bodies everyday. The more we do it, the more restless we become like Moser in this exhibition. Perhaps, good modern design does not promote good ethics like the modernists intended; instead, it creates an overwhelming selection of products for us that demand we over consume, stay perpetually happy and be anxiety-free.

1. Beatriz Colomina and Mark Wigley, *Are we human?* (Zürich: Lars Müller Publisher, 2016), 23.
2. Ibid., 90.
3. Ibid., 23.

Tak Pham is a Vietnamese art curator and critic. He is a graduate of Carleton University and OCAD University. His critical writings and reviews have appeared in *ESPACE art actuel*, *esse arts + opinions*, *Canadian Art*, *The Senses and Society Journal*, and *The Dance Current* among others. Pham is currently Assistant Curator at the Mackenzie Art Gallery in Regina, Saskatchewan, Treaty 4 territory, the original lands of the Cree, Ojibwe, Saulteaux, Dakota, Nakota, Lakota, and on the homeland of the Métis Nation.

Andrée-Anne Roussel et Samuel St-Aubin, *Ce qui compte*

Nathalie Bachand

MAISON DES ARTS DE LAVAL
20 JUIN –
22 AOÛT 2020*

Avec l'exposition *Ce qui compte*, d'Andrée-Anne Roussel et Samuel St-Aubin – sous le commissariat d'Ariane Plante –, on nous parle avant tout de valeurs affectives et subjectives. Ce qui compte y est variable, souvent diffus et informe, potentiellement invisible et parfois même carrément inconnu ou, simplement, quelque part dans les limbes du pressenti. Ici, cela se compte d'abord en dix œuvres – vidéos et installations cinétiques ou génératives – qui se répondent les unes les autres à travers certains motifs récurrents ou mécaniques similaires. Certaines des œuvres ont par ailleurs été créées à deux têtes et quatre mains, et sont « signées » Roussel et St-Aubin.

Dès l'entrée, la vidéo *Capacité d'attention* (2020), d'Andrée-Anne Roussel, se présente comme une œuvre-clé de l'exposition : on y voit une jeune fille assise sur son lit, dans sa chambre, qui observe sa main comme si celle-ci lui était étrangère. Comme le suggère son titre, la séquence force l'attention : pendant 5 minutes, durée de la vidéo, une sensation d'inertie donne l'impression que rien n'advient. Pourtant un événement crucial a lieu : la lumière se tamise graduellement jusqu'à s'éteindre et faire disparaître l'image. Condition de visibilité ultime, le regard est donné par la source lumineuse, puis soustrait par son absence. La main, faisant l'objet d'une attention flottante, rencontre alors ce moment où elle échappe à tout regardeur : la jeune fille à l'écran et nous, visiteurs.

Cependant qu'ailleurs réapparaît le motif de la main, notamment dans *Distance critique* (2020), créée en duo, et *Doigts compteurs* (2020), signée Andrée-Anne Roussel, des œuvres vidéo sur des écrans reliés à des cadrans numériques, où l'on peut voir la rencontre de deux mains qui semblent interagir. Leur relation, qui paraît évidente au premier coup d'œil, ne l'est pourtant pas : dans *Distance critique*, les cadrans comptabilisent vraisemblablement la valeur de proximité entre les deux mains filmées oscillant à quelques millimètres l'une de l'autre, alors qu'il s'agit, en fait, d'aléas algorithmiques; puis sur un registre plus

Andrée-Anne Roussel et Samuel St-Aubin, *Ce qui compte*, 2020. Vue partielle de l'exposition. Photo : Guy L'Heureux.

cérébral, les mains de *Doigts compteurs*, chacune dans son écran, semblent se faire compétition en comptant chaque seconde d'un pincement des doigts jusqu'à atteindre 60, chiffre-clé où les compteurs numériques sont alors remis à zéro. Les secondes sont comptées, mais la perception du temps diffère au point d'en être aléatoire. Puis un doute subsiste : les mains sont-elles sous un contrôle algorithmique ou expriment-elles une quelconque volonté qui leur serait propre ? Que savons-nous de notre libre arbitre finalement, de notre conditionnement ? Et de quelle valeur – quantité comme qualité – nos gestes sont-ils porteurs ?

Appartenant généralement au vivant, ce que nous associons à des gestes est le plus souvent empreint d'une intention. Une caresse, par exemple, le contact de deux mains, deux bras qui se touchent ne sont-ils pas les signes infaillibles d'un lien, du fil conducteur d'un affect, d'une réciprocité ? Avec l'œuvre *Étreintes robotisées* (2020) de Roussel et St-Aubin, l'intention et l'affect sont remis en question. Deux bras robotiques se rejoignent en un geste programmé, mimant une forme d'humanité, et au creux du vide qu'est cette mimèsis peut s'inscrire notre propre projection désirante. Ce qui compte, l'œuvre nous le retourne comme le ferait un miroir, nous n'avons qu'à bien regarder.

Deux autres œuvres, également créées en duo, fonctionnent aussi sur le registre de la chorégraphie et de l'interrelation. *Face à face* (2020) – deux ventilateurs sur pied aux mouvements programmés et dont le sens habituel de rotation, momentanément, s'inverse – et *Cordes entrelacées* (2020) – deux cordes suspendues à partir de systèmes robotisés, encastrés, et dont le déroulement-enroulement est également contrôlé par programmation – participent véritablement d'un corpus où prime le principe de dualité. Ces œuvres activent des dynamiques de coexistence où deux éléments similaires se rencontrent et se répondent. Comme deux êtres sensibles le feraient, des objets du monde communiquent, miment une concordance qui ne nous est pas inconnue.

Le travail de St-Aubin tend à reconduire une certaine mécanique, marquée d'une signature reconnaissable d'une œuvre à l'autre : nous faisons face à des machines qui accomplissent d'étranges tâches, souvent le résultat d'un subtil calibrage, leur permettant de maintenir un équilibre précaire ou d'activer des mécaniques demandant une précision hors du commun. *Numériser le plancher* (2019) et *Prospérité* (2017) sont deux propositions où les machines sont maîtres de micro-événements qui nous sont donnés à observer : d'une part, la machine motorisée numérise les aspérités du sol et en retransmet une modélisation 3D; d'autre part, elle déplace des grains de riz d'un certain désordre vers une grille ordonnée où les grains conservent néanmoins leur orientation initiale. Dans un monde où le chaos prédomine, l'exactitude de ces « comportements » nous retourne une image compromettante : de quoi la capacité ou l'incapacité humaine sont-elles l'écho ?

Se situant à part, *Ligne d'horizon* (2019), de Samuel St-Aubin, s'avère une incursion cryptique du côté de la vidéo. L'œuvre consiste en une colonne d'ampoules DEL, qui donne à voir une unique ligne de pixels provenant d'un enregistrement vidéo. Cette dernière – séquence d'un souvenir, captation d'un paysage qui « traverse » en boucle cette « ligne » – est à l'image de la mémoire qui ne peut qu'être partielle et atomisée tout comme le processus de numérisation qui, fondamentalement, en est un d'échantillonnage, de division.

La suite de séquences vidéo intitulée *{null}* (2020) d'Andrée-Anne Roussel – qui clôt le parcours de l'exposition – semble s'enrouler autour de tout ce contenu technologique. Mettant au premier plan des considérations fondamentalement humaines – ou du moins liée au vivant –, portées par des protagonistes plus ou moins improvisés, les dix scènes qui composent l'œuvre sont comme autant d'incarnations de ce qui constitue l'existence, lui donne sens ou la façonne. Qu'il s'agisse d'un geste artistique, d'un exercice de méditation, d'une lecture de tarot, d'un extrait de documentaire sur les lemmings plongeant dans le vide, d'un baiser ou d'une dispute sur Skype, ces « moments » de vie, ainsi compilés, forment un panorama de possibilités parmi plusieurs, parmi toutes, pourrait-on dire. Wittgenstein, dans *Tractatus logico-philosophicus* (1918), écrivait « le monde est tout ce qui a lieu », et il semble bien que ce soit le cas – même un arbre tombant sans témoin dans la forêt, dernière séquence de *{null}*, participe de la trame du monde.

*Initialement programmée du 23 février au 19 avril 2020.

Nathalie Bachand est autrice et commissaire indépendante. Elle s'intéresse aux problématiques du numérique et à ses conditions d'émergence dans l'art contemporain. Récemment, son exposition *The Dead Web – La fin* a été produite par Molior, en Europe : au Mirage Festival, à Lyon, au Mapping Festival, à Genève, et au Ludwig Museum à Budapest. Elle est également chargée de projets pour le Centre en art actuel Sporobole.

Minia Biabiany, *Musa Nuit*

Antoinette Jattiot

LA VERRIÈRE, FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS BRUXELLES
27 JUIN –
5 SEPTEMBRE 2020

« En réalité, le passé nous accompagne vers le futur. C'est dans cette tension que le travail de la mémoire s'accomplit; fil conducteur d'une conscience qui, à mesure qu'elle progresse, se souvient aussi du chemin. C'est en retraçant les lignes des vies passées que nous trouvons notre chemin[1]. »

Dans l'espace diaphane de la Verrière, l'exposition *Musa Nuit* est scindée délicatement par de nombreux fils de coton étirés du sol au plafond. Presque imperceptibles, ces brins de matière ainsi disposés par l'artiste Minia Biabiany nous convient à la rencontre d'une histoire de filiation, par le biais d'une réflexion sur l'identité et la sexualité de la femme guadeloupéenne. Dans l'installation, mêlant vidéos et sculptures, l'enjeu de cette investigation sur l'histoire du colonialisme à travers l'objet du corps ne réside pas dans la dénonciation, mais « dans une reconnaissance face à soi-même », permettant « de comprendre son identité à la fois comme une condition non figée et un sujet du travail artistique », explique l'artiste[2].

Fils d'Ariane dans un labyrinthe de mémoire en cours d'écriture, les lignes conduisent d'un groupe à l'autre d'œuvres, dont certaines tenues à distances. Figés par le sel et disposés au sol comme tombés du ciel, les objets d'archives de l'œuvre *Hommage* (2015), rappelant l'écrasement du Boeing d'Air France de 1962 à bord duquel se trouvait, notamment, l'indépendantiste guadeloupéen Paul Niger, suggèrent le face-à-face avec le récit d'une disparition encore trouble. À rebours de ces intouchables vestiges, remémorant l'horizon d'un territoire insulaire meurtri par l'esclavagisme et le colonialisme, l'artiste dresse un contexte lui permettant de redonner voix aux corps par le langage et l'imaginaire. Ainsi, la comptine de la vidéo-poème *Toli Toli* (2018), signifiant « chrysalide », est une tentative pour combler le silence du passé. Le montage qui alterne les images de mains dans la nature, le son de la voix et la poésie d'une écriture, illustre la métaphore d'une renaissance dont la fragilité devient la force d'un récit de résistance. De cette rencontre avec l'ensemble d'un écosystème s'ouvre alors la réflexion centrale de l'exposition sur le genre féminin et son rapport au passé : de quoi hérite une femme guadeloupéenne et comment lève-t-on les tabous ?

En disposant des sculptures en bois représentant des organes sexuels féminins comme des objets de monstration dénués d'érotisme, Biabiany s'engage dans cette réflexion avec une distance attentive et bienveillante. Exposés sur des socles-objets en vannerie, au cœur de la structure centrale, les organes sont protégés, mais rendus visibles par les cadres ouverts de la forme architecturale légère et aérienne. Les courbes et