

Refaire oeuvre Remaking the Work

Sylvain Campeau

Reconstitution

Re-enactment

Number 79, Fall 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69759ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Campeau, S. (2013). Refaire oeuvre / Remaking the Work. *esse arts + opinions*, (79), 46-49.

SYLVAIN CAMPEAU

REFAIRE
ŒUVRE

SYLVAIN CAMPEAU

REMAKING
THE WORK



ADAD HANNAH, THE RAFT OF THE MEDUSA (100 MILE HOUSE) 8, 2009.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE
ART CONTEMPORAIN, MONTREAL

ADAD HANNAH, THE RAFT OF THE MEDUSA (100 MILE HOUSE) 8, 2009.
PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST AND PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE
ART CONTEMPORAIN, MONTREAL

ŒUVRE
REFAIRE

SYLVAIN CAMPEAU

THE WORK
REMAKING

SYLVAIN CAMPEAU

Dans son acception la plus courante, la reconstitution désigne la représentation d'un quelconque événement historique tel qu'il eut réellement cours, représentation conduite afin de pouvoir y déceler une vérité qui nous échappe encore. Dans cette occurrence, il y a le vœu ou l'espoir, c'est selon, d'une véridicité qui serait à l'œuvre dans le travail de mise en scène. En effet, la reconstitution s'appuie sur une documentation serrée et il est entendu qu'elle peut être au plus près de ce qui s'est réellement passé. Dès lors, l'actualisation tangible de ce théâtre vise à mettre en action un événement qui serait, sans cela, resté historique, passé, et en ce sens, inaccessible par l'expérience. Le fait de vivre l'action telle qu'elle s'est déroulée permet de la voir sous un jour nouveau, croit-on, et possiblement plus proche de son déploiement réel. Il y aurait donc dans l'action concrète une vérité qui autrement ne pourrait advenir, même si l'on sait ce qui s'est effectivement passé. Cette concrétisation narrative permettrait une sorte d'expérience inédite, porteuse de vérités qui, dans l'inertie de la connaissance passive, demeurent voilées. C'est l'implicite évident qui motive le fait de se lancer dans une telle entreprise.

Transposer cela dans le domaine de l'art nous amène assez près de la définition de la notion de reconstitution que suggère le glossaire du catalogue de la Triennale québécoise en 2011, à savoir une « actualisation qui s'éloigne de façon significative des notions postmodernes d'appro-

ADAD HANNAH, LUNGE, DE LA SÉRIE TRACES, 2010.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE PIERRE-FRANÇOIS QUELLETTE
ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL



ADAD HANNAH, LUNGE, FROM THE SERIES TRACES, 2010.
PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST AND PIERRE-FRANÇOIS QUELLETTE
ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL

priation et de citation ». Avec en plus cette nuance que je crois nécessaire d'opposer la reconstitution à l'attitude déconstructionniste d'un certain postmodernisme. Car il y a, dans la reconstitution, de la... constitution, ce qui tendrait effectivement à l'éloigner considérablement d'une posture postmoderne portée au dé-faire pour étudier les mécanismes de la construction de la vraisemblance, en insistant, bien entendu, sur cette « semblance », cette simulation. Il y a également, dans la reconstitution, une recherche et un espoir de vraisemblance et de vérité, même dans la copie et la reproduction assumée. Il y a du savoir et de la connaissance réels à faire advenir par une activation événementielle, alors que la seule vérité à laquelle la posture de déconstruction s'attelle est celle des mécanismes de la représentation.

Le travail d'Adad Hannah me semble exemplaire de la reconstitution entendue ainsi. Cet artiste s'est, après tout, livré à quelques occasions à de véritables reconstitutions, souvent étroitement inspirées d'œuvres connues et révérees de l'histoire de l'art. Il suffit de penser à sa pièce *Bourgeois de Calais: Crated and Displaced* (2010), inspirée par le travail d'Auguste Rodin, ou à son interprétation du *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault. En plus d'une réactualisation d'une pièce maîtresse de l'histoire de l'art, la seconde œuvre, intitulée *The Raft of the Medusa*

Re-enactment, in its most common sense, signifies the representation of a historical event as it actually occurred, a representation meant to reveal a truth that we had failed to grasp. In this occurrence, there is the wish—or the hope—for truthfulness in terms of its staging. Indeed, a reconstruction rests on rigorous documentation, and it is understood that it be as close as possible to what actually happened. The aim of such a concrete actualization of a drama is thus to bring to life an event that would otherwise have remained historical, of the past, and as such, inaccessible to experience. Reliving the action as it occurred is said to allow us to see it in a new light, possibly truer to its actual unfolding. Concrete action thus harbours a truth that would not have otherwise emerged, even if one knew what actually occurred. This narrative concretization enables a unique experience, bearing truths that remain veiled in the inertia of passive knowledge. It is the obvious and implicit motivation for engaging in such an endeavour.

Transposing all this to the art sphere brings us fairly close to the idea of re-enactment as defined in the glossary of the Québec Triennial 2011 catalogue: an "actualization significantly at odds with post-modern notions of appropriation and citation." With the further distinction I believe necessary of setting re-enactment or reconstruction against a certain deconstructivist postmodernism. For there is of course *construction*

in reconstruction, which would tend to distance it considerably from a postmodern inclination to undo in order to examine the mechanisms of constructing verisimilitude—with an emphasis on "similitude," or simulation. Re-enactment also involves a search and hope for verisimilitude and truth, even in an outright copy or reproduction. Real knowledge and know-how is brought about through the event, while the only truth to which the deconstructive approach holds are the devices of representation.

Adad Hannah's work seems a particularly good example of re-enactment thus understood. After all, the artist has produced several full re-enactments, often closely inspired by well-known and revered historical works of art. One thinks of *Bourgeois de Calais: Crated and Displaced* (2010), inspired by the work of Auguste Rodin, or his interpretation of Géricault's *Raft of the Medusa*. Beyond reproducing a masterpiece of art history, the latter work, titled *The Raft of the Medusa (100 Mile House)* (2009), required the participation of the entire community of 100 Mile House, a small town of around 2000 people. To recreate the painting, commissioned by wealthy rancher, community activist, and art collector Gus Horn, twenty students and two itinerant tree planters were required to hold a pose for 5 to 10 minutes. In the video work derived from this monumental construction, we recognize the same strenuously held fixity of bodies, limbs placed in

(100 Mile House) (2009), a nécessité la participation de toute une communauté, celle de 100 Mile House, petite bourgade de quelque 2000 habitants. Vingt étudiants et deux planteurs d'arbres itinérants ont dû garder la pose de 5 à 10 minutes pour récréer cette peinture, à la demande de Gus Horn, riche propriétaire de ranch, activiste communautaire et collectionneur d'art. Dans les œuvres vidéographiques dérivées de cette construction monumentale, on retrouve l'habitude fixité des corps, difficilement maintenue par des membres placés dans des positions parfois assez ingrates et exigeantes. Cette performance fut certes ardue, et certains des figurants ont d'ailleurs dû s'y préparer à l'aide d'exercices de yoga. Non seulement Gus Horn possède maintenant une réplique de l'œuvre de Géricault, mais il a participé, d'une certaine manière, à en faire l'épreuve réelle. De plus, écrit Adad Hannah, toute la communauté a collaboré à l'édification de la scène et du décor et, soumise elle-même à un certain déclin des activités économiques propres à la région et à ses ressources, s'est projetée dans cette tragédie. L'œuvre finale apparaît difficilement séparable du modus operandi de sa création. Le fait qu'elle ait été vécue ajoute une touche d'humanité de plus aux tremblements des figurants soumis à une rude épreuve d'immobilité. Chacun pose comme a bien dû poser, un jour, le modèle utilisé par Géricault pour réaliser son tableau.



ADAD HANNAH, 18 MINUTES, DÉTAIL, 2010.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE PIERRE-FRANÇOIS QUELLETTE
ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL

ADAD HANNAH, 18 MINUTES, DÉTAIL, 2010.
PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST AND PIERRE-FRANÇOIS QUELLETTE
ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL

Toutefois, ce ne sont pas toujours des œuvres reconnues qui servent de référence exploratoire à l'artiste. Il arrive que ce soient des lieux précis qui fassent naître les scènes. C'est ainsi qu'est né *Daydreams of the Drunken Scholar* (2012). Pour la réalisation de cette œuvre, les décors ont été constitués à partir de pièces choisies par l'artiste au sein de la collection du San Antonio Museum of Art, installées dans les deux salles qui semblaient les plus propices à une construction narrative, soit la bibliothèque et la chambre à coucher, sises dans le pavillon d'art asiatique Lenora and Walter F. Brown. Il en résulte des scènes, reprises dans des œuvres vidéographiques et photographiques, qui paraissent tout droit sorties d'un Kamasutra japonais, où des corps semi-dénudés paraissent se reposer après l'amour, dans des poses lascives, sensuelles. Mais ce sont les objets et les lieux qui ont cette fois engendré les œuvres, comme si en ceux-ci résidait un potentiel narratif et symbolique qu'il suffisait de réanimer. On voit bien ici combien nous sommes loin de la réaction de suspicion et de la mise en procès de toute construction et de toute illusion narratives que commandait la logique de la déconstruction.

C'est peut-être dans les séries *Traces*, élaborées entre 2007 et 2010, comme dans *18 Minutes* (2010), que l'on peut saisir la dimension plus spécifiquement humaine que peuvent receler ces œuvres et l'approche

sometimes demanding and unforgiving positions. The performance was certainly strenuous, and some of the extras even prepared for the composition with yoga exercises. Not only does Gus Horn now have a replica of Géricault's work, but in a way he took part in making it a real experience. Further, Hannah tells us, the whole community participated in erecting the scenery and, itself suffering the region's decline in resources and economic activity, wholly threw itself into the tragedy. The work is closely tied to the modus operandi of its creation. Its very experience adds an additional touch of humanity to the trembling figures and their arduous test of motionlessness, each of them posing as Géricault's models might well have posed for the creation of his painting.

However, it is not always known artworks that serve as exploratory references for the artist. Specific places also give rise to scenes, as in *Daydreams of the Drunken Scholar* (2012). Its decor was built from pieces Hannah selected from the San Antonio Museum of Art Collection, which he arranged in the two galleries best suited for his narrative construction, the library and bedroom located in the Lenora and Walter F. Brown Asian Art Wing. The outcome is a series of video and photographic scenes that seem to be directly inspired by Japanese Kamasutra, where half-clothed bodies, lascivious and sensual, appear to lie in postcoital repose. But here, it is the objects and places that engender the work, as if they harboured a narrative

and symbolic potential that needed only to be awakened. We see here how far we have come from the reactive suspicion and critique—passing judgement of all narrative constructions and illusions prescribed by deconstructive logic.

It is perhaps in the *Traces* series, developed between 2007 and 2010, and in *18 Minutes*, from 2010, that we fully grasp the specifically human dimension of these works and the approach underlying them. In one as in the other, we closely follow the characters' gestures via close-ups of their hands as they interact with one another. These various engagements and connections were captured during a party organized for the occasion. Consisting of an installation made up of six screens set side by side on a horizontal line, the work is indeed... touching.

It is obvious here that re-enactment (be it a manifestly composed simulation) can deliver its share of emotion, kindling sensory evocations even when derived from the reconstruction of an accepted reference. For where deconstruction claimed to dislodge the work to reveal its underpinnings, reconstruction prefers to simply accept it, and to accept itself within it.

In short, what Adad Hannah has accomplished through re-enactment shows that it is everywhere a question of truth, that he works toward

dont elles sont issues. Dans l'une comme dans l'autre, on se tient au plus près des gestes des personnages, de la manière que ces derniers ont « d'entrer en relation », grâce à des gros plans sur les mains des protagonistes. Ces entrelacements et ces divers contacts ont été saisis dans le cadre d'une fête, organisée pour l'occasion. L'œuvre se présente sous la forme d'une installation constituée de six écrans, accrochés côte à côte sur une ligne horizontale. Il y a, dans cette œuvre, quelque chose d'effectivement... touchant.

Il est évident ici que la reconstitution (fût-elle un simulacre avoué, une composition travaillée et montrée comme telle) peut amener sa part d'émotion, ressusciter l'évocation sensible même lorsqu'elle passe par la reconstruction d'une référence admise. Car là où la déconstruction se targuait de démettre l'œuvre pour la révéler dans son fonctionnement, la reconstitution préfère l'admettre, et s'admettre en elle.

Bref, ce qu'a pu accomplir Adad Hannah au moyen de la reconstitution montre bien que tout y est question de vérité, qu'il fait œuvre de vérité : vérité du geste repris depuis le modèle et vérité de l'expérience qu'on essaie de recréer par une performance. La reprise et la recomposition ne sont pas des opérations motivées par la suspicion, par la mise en doute, par la seule recherche attachée à révéler les aspects mensongers de la

truth: truth in the gesture borrowed from the model and truth in the experience that one attempts to recreate in performance. The actions of reuse and recomposition are not motivated by suspicion, by instilling doubt, by striving single-mindedly to reveal the falsity of representation. They are led by the pleasure of re-making, with the further conviction that one can thus create a new work, that something of the mysterious still inhabits the original model and can either be transferred or displayed through a re-enactment in performance. Thus, one must clearly accept to simultaneously play the work and to play at work. To the suspicion-based deconstructivist approach, re-enactment opposes an era of play through re-playing. It suggests—the turn of phrase is both charming and revelatory—that one play the work, as if it were a challenge to signification and to the curiosity of one who still believes that work-making may proceed from its own truths.

[Translated from the French by Ron Ross]

ADAD HANNAH, AFTER A GENTLE STORM, DAYDREAMS OF THE DRUNKEN SCHOLAR, 2012.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE
ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL



ADAD HANNAH, AFTER A GENTLE STORM, DAYDREAMS OF THE DRUNKEN SCHOLAR, 2012.
PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST AND PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE
ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL

représentation. Elles sont conduites par le plaisir du re-faire, certes, mais aussi dans la conviction qu'on peut ainsi faire œuvre nouvelle, qu'une part d'énigme habite encore le modèle original et peut être soit transférée, soit exhibée dans la reprise par la performance. Il est certain qu'il faut, dès lors, accepter de jouer l'œuvre et de jouer à l'œuvre, en même temps. À la démarche du soupçon que proposait une attitude déconstructionniste, la reconstitution oppose une ère du jeu par la reprise. Elle suggère – la formule est jolie et révélatrice – de jouer l'œuvre, comme si elle était un pari lancé à la signification et à la curiosité de qui veut croire encore que le faire-œuvre peut procéder de sa propre vérité.

Sylvain Campeau est poète, critique d'art, essayiste et commissaire d'exposition. Il a publié cinq recueils de poésie, un essai sur la photographie (*Chambres obscures. Photographie et installation*) et une anthologie de poètes québécois (*Les Exotiques, Herbes rouges*, 2003). Deux nouveaux essais ont vu le jour récemment : *Chantiers de l'image*, en 2011 aux éditions Nota Bene, et *Imago Lexis. Sur Rober Racine*, aux éditions Triptyque, en 2012. Comme commissaire, il a participé à la Biennale de Liverpool en 2010 et au Festival Cultural de Mayo, à Guadalajara en 2012.

Sylvain Campeau is a poet, art critic, essayist, and art curator. He has published five collections of poetry, an essay on photography (*Chambres obscures: Photographie et installation*), and an anthology of Quebec poetry (*Les Exotiques, Herbes rouges*, 2003). Two new essays have recently appeared: *Chantiers de l'image* (Éditions Nota Bene, 2011) and *Imago Lexis: Sur Rober Racine* (Éditions Triptyque, 2012). As a curator, he took part in the 2010 Liverpool Biennial and the Festival Cultural de Mayo in Guadalajara in 2012.