

Adad Hannah, *Les Russes*, Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal, Du 10 septembre au 22 octobre 2011

Eloi Desjardins

Number 91, Spring–Summer 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66494ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Desjardins, E. (2012). Review of [Adad Hannah, *Les Russes*, Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal, Du 10 septembre au 22 octobre 2011]. *Ciel variable*, (91), 89–90.

much more tightly cropped and focused on abstract textures, natural formations, and markings on the ground. It was nice to see him look up.

W. J. T. Mitchell is an avid examiner of landscape in art, and in his book *Landscape and Power*, he complexifies the notion into a more sophisticated, three-pronged idea that involves a mix of place, space, and landscape.¹ Though they are three facets of a single relationship with land, these terms can be distinguished: place is the physical location; space is what that place becomes once it is put into play by human use, once it has been ascribed a purpose or significance; and landscape is what it becomes once it is encountered as an image, or a representation. Where Rajotte breaks from the Romantic tradition of landscape that champions pristine, untouched wilderness is in his acknowledgment of Mitchell's idea of space – that activation of a place by human presence and conception. Recurrently in his oeuvre, but also in two notable works in “Like a Whisper (The Continuation)” – one in which you see the artist's hand in a pool of water, playing with minnows, the other in which you see his footsteps in the mud, overlaid with a heron's – Rajotte consciously includes humanity in his homage to nature. His conception is not of the wild as an unspoiled ideal or a rapidly declining natural resource; rather, it is simply the framework for our existence, a holistic component of who we are. “When I'm in nature I feel like I'm part of the ambient air,” he says. Man and Mother Nature are simply indivisible.

Since buying that land in 1997 and regaining access to a type of nature with which he hadn't lived since childhood, Rajotte has built – with his own two hands – a small cottage and set about exploring its surroundings, camera in tow. For about a decade, he did so methodically: he would pore over the map in the evening and chart out his next day's explorations, which could take him anywhere within a twenty-kilometre radius of the house. But as the years passed, having familiarized himself with his environs, Rajotte reduced his circle of exploration and began returning to certain spots within a couple of kilometres from his cottage over and over, year after year, month after month. “I became attuned to the transformations – because nature moves, you know, with the seasons, with light conditions, depending on the time of day,” he says. Rajotte may walk for two hours but travel only a short distance. If he feels inclined to go left, he goes left; then he may turn right, and then choose to retrace his steps. “I follow the forest's own movements,” he says. It is as if, over the years, Rajotte has undergone a reverse walkabout.

Within Australian Aborigine cultures, the walkabout was a common rite of passage for young boys as they transitioned into manhood that involved their meandering over large and unknown territories. The idea was to walk aimlessly, often for months, guided not by logic or the conscious mind but by the pull of ancestry and spiritual guidance. I see in Rajotte's method a parallel learning experience, in which he has sought



Comme un murmure (suite) No.21, 2008, jet print on archival paper on aluminum, 64 x 64 cm, courtesy of la Galerie Pangée

to shed the rigours of controlled, rational behaviour – a very adult and urban method – to instead adopt an instinctive attitude to his environment. My personal hunch is that he is trying to regain a wisdom that he had unthinkingly mastered as a ten-year-old. Either way, Mitchell was on to something when he wrote, “The indeterminacy of affect seems, in fact, to be a crucial feature of whatever force landscape can have.”²

1 W. J. T. Mitchell, “Preface: Space, Place, and Landscape,” in *Landscape and Power* (Chicago and London: University of Chicago Press), pp. vii–xii. 2 Ibid, p. vii.

—
Isa Tousignant is a contributing editor for Canadian Art magazine and a blogger on the Montreal arts scene for akimbo.ca, as well as a freelance writer on culture, lifestyle, design and travel. After working as a newspaper and magazine editor for over a decade, she recently left the land of cubicles to write her first book, about animals in contemporary art.
—

Adad Hannah

Les Russes

Pierre-François Ouellette
art contemporain, Montréal

Du 10 septembre au 22 octobre 2011

À l'automne 2011, il n'y avait pas que le Mois de la Photo à Montréal qui présentait de la photographie. Plusieurs galeries privées de l'édifice Belgo avaient « stratégiquement » décidé de montrer le travail de talentueux photographes. Dans ce contexte, l'exposition « Les Russes » d'Adad Hannah à la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain se démarquait.

Pour réaliser « Les Russes », Hannah s'est rendu dans les banlieues et petits villages aux alentours de Saint-Petersbourg en Russie. Muni d'un équipement restreint, qu'il transportait à vélo, le photographe/vidéaste est allé rencontrer la population locale pour lui demander de se tenir en position figée devant son objectif. En prolongeant le temps de pose pour filmer ce qui aurait normalement dû être photographié, l'artiste a enregistré l'activité naturelle du corps, qui ne peut rester totalement fixe.

Dans cette exposition, Hannah poursuit sa série des *Stills*, son corpus de travail le plus important, dans laquelle il s'intéresse à ce qui subsiste de la vidéo lorsqu'elle est dépourvue de son et de mouvement. Il en



Chess with Grandson, 2011, épreuve chromogénique, 100 x 134 cm

résulte des images qui, au premier regard, semblent immobiles. Une lecture plus attentive révèle des figurants qui tentent de rester immobiles, sans y arriver complètement. Leurs yeux qui clignent, leur oscillation et leur respiration viennent briser l'illusion de statisme. Entre immobilité et mouvement, entre enregistrement et direct, ces images sont des performances sans action, des photographies sans fixité

et des vidéos sans processus d'édition :

« *Stills* depict a curious state of limbo which problematizes assumptions about each of the referenced media formats: they are performances without action, photography without stasis, video without editing. Just as the ontological distinction between media blur »

Hannah s'est fait connaître, surtout à Montréal, pour ses *reenactments* de tableaux

historiques et ses investissements de lieux muséaux. Pour « Les Russes », l'artiste met toutefois de côté ces deux pratiques. Ainsi, cette série s'apparente davantage aux *Family Stills* : sous-ensemble amorcé en début de carrière pour lequel les membres de la famille et les amis d'Hannah représentaient des scènes du quotidien.

De plus, pour cette exposition, Hannah a fait un usage du téléviseur pour présenter ses *Stills*, comme un mode de présentation qu'il avait délaissé depuis quelques années. En effet, le travail récent de l'artiste dédie une seule image par écran pour la présenter en boucle continue de manière à insister sur l'aspect « tableau » de chaque *Still*. Dans « Les Russes », Hannah revient à une présentation plus télévisuelle du *Still* en montrant plus d'une monobande par moniteur vidéo.

Chez cet artiste, le dispositif de présentation joue un rôle important dans l'interprétation des images, car il propose un contexte d'utilisation à celui qui regarde l'œuvre. Pour cela, l'artiste a inventé différentes stratégies pour présenter ses *Still*. Dans « Les Russes », il expose de la photographie « traditionnelle » et utilise l'écran à plasma. Ainsi, l'artiste modifie les conditions de réception et influence l'expérience du visiteur, qui doit faire appel à différentes « habitudes de lecture », ce qu'Hannah nomme « *spectatorship mode* ». Somme toute, cette œuvre réutilise

plusieurs motifs et modalités de présentation employés en début de carrière, mais délaissés par la suite. Il n'en demeure pas moins que l'exposition de l'espace 216 du Belgo s'avère l'une des plus rafraîchissantes d'Adad Hannah, car elle présente sous un jour nouveau un travail entamé depuis 2000. À mon avis, l'un de ses meilleurs solos de 2011.

Journaliste culturel, critique d'art et commissaire indépendant, **Eloi Desjardins** possède une maîtrise de production en étude des arts de l'Université du Québec à Montréal. Depuis 2004, il couvre les arts visuels et médiatiques de Montréal par le biais d'Un Show de Mot'Art, une émission de radio et un webzine.



Couple Returning from the Supermarket, 2011, extrait video HD, 5 min 16 s



Wheel, 2011, 63 x 78 cm, permission de la galerie Donald Browne

Lynne Marsh

Stage Backstage

Galerie Donald Browne, Montréal

Du 8 octobre au 5 novembre 2011

Avec *Stage Backstage*, Lynne Marsh présente des images-photos qui ont été réalisées en parallèle avec deux de ses projets récents à caractère filmique, soit *Plänterwäld* et *The Philharmonie Project*, tournés respectivement dans un parc d'attraction, abandonné et une salle de concert. Il en résulte évidemment une impression de latence et d'abandon, comme si, en ces épreuves, quelque chose attendait éternellement de se manifester. Événements et personnages sont en coulisses, pris ailleurs, réunis dans un nœud narratif dont il ne sera pas fait état ici.

Il faut savoir que *Plänterwäld* a été tourné dans un parc d'amusement de la République démocratique allemande (RDA), construit en 1969 et abandonné lors de la réunification des deux Allemagnes. Lynne Marsh en tire, photographiquement parlant, les pièces *Wheel*, *Cinema 2000 Tent* et *Folly River*, datant toutes de 2011. Nous sommes ainsi dans une zone déjà grise, terrain en jachère, en attente d'une très peu probable remise en activité. Du parc, des gardes assurent la sécurité, gardant les passants éloignés de cet ersatz

d'histoire. Cette scène vide, laissée à l'oubli, représente la mise entre parenthèses d'un épisode à biffer des livres d'histoire, moment où l'Allemagne fut, pour un temps, scindée en deux parties. Aussi, y a-t-il une certaine nostalgie qui sourd de ces images. Elle émane de ces appareils, rails et roues laissés en plan, de cette végétation qui cache de plus en plus les débris, de la vétusté de tout cela qui gît et périclité.

Du *Philharmonie Project*, ce sont quatre images qui ont été choisies. Chacune montre une scène désertée, une sorte d'à-côté événementiel, l'arrière-scène, ou mieux l'avant-toute scène. Le plafond saisi à contre-plongée compose certainement la plus déstabilisante des images. Les instruments de percussion délaissés sur la scène entourée de gradins vides, les étuis blancs des contrebasses dans une quelconque salle d'entreposage, tout cela ne parvient pas à apaiser la curiosité de spectateurs désireux de voir quelque chose. Mais, en même temps, n'assistons-nous pas à la présentation de l'écrin événementiel et spatial de ce que nous anticipons d'ordinaire comme scène? N'avons-nous pas là les composantes de ce qui se veut scène, avant elle et après elle, autour d'elle et la cernant? N'avons-nous pas là une approche de ce qui se voudra scène dans les œuvres filmiques dont ces images relèvent ou de ce qui l'a un jour réellement été, dans le cas du parc d'attractions? Si

c'était une certaine forme de frustration qui nous envahissait à la vue des coulisses désertées des *Timpani on Stage* et de *Double Base Cases*, on est plutôt en proie, devant la grande roue immobile et oubliée de *Wheel* envahie par la végétation triomphante, à des réminiscences mélancoliques en provenance d'une réserve mnésique collective.

De plus, on l'a dit, ces images photographiques sont elles-mêmes laissées en rade d'une œuvre concernant cette mise au rancart. Si on imagine difficilement la possible remise en fonction du parc, l'agitation des visiteurs, la fébrilité des enfants, l'entrée des musiciens, il est encore plus vain de tenter de remonter à ce que Lynne Marsh a bien pu faire de ce lieu pour créer une œuvre filmique. A-t-elle utilisé des acteurs? Quels événements s'est-elle imaginé pouvoir y provoquer? Nous n'en savons rien. Bref, nous avons là, devant nous, des photogrammes à la puissance deux.

Nous avons là, dirait-on, des non-scènes. Toute scène, réelle, est le résultat d'une convergence entre des événements en cours, des personnages agissants et un cadre spatiotemporel opérant; opérant en ce sens qu'il s'y passe quelque chose qui requiert une temporalité créée par une narration elle-même mise en fonction par des éléments supposant une reprise éventuelle, hors cadre, du cours normal des

actions soumises à un temps dont la suspension, en l'image montrée, est présentée comme un simple aléa.

Or, ici, nous n'avons, de toutes ces composantes, qu'un cadre vide. Comme s'il s'agissait de montrer une scène hors de tous ses éléments perçus comme constituants nécessaires à la scénalité. En même temps, on tourne effectivement autour d'un théâtre, d'un lieu de représentation, d'un spectacle mais inactif, léthargique, en attente d'une impossible (le parc) ou prochaine (la salle de concert) réactivation.

En bref, disons que *Stage Backstage* fait dans la scène amorphe, inerte, montrant le cadre d'une action différée dans l'image et par l'image. Chaque image est portrait de cette différence, scènes multiples des actions déportées, reportées, remises à plus tard, remises dans les limbes de ce qui nous est montré.

Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'européennes (Ciel variable, ETC, Photovision et Papal Alpha). Il a aussi à son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger. Il est également l'auteur de l'essai *Chambre obscure*: photographie et installation et de quatre recueils de poésie.



Timpani on Stage, 2011, impression Chromira, 63 x 78 cm, permission de la galerie Donald Browne