

ETC



Des éléments narratifs et temporel

Nelson Henricks, *Je vais vous raconter une histoire de fantômes*, Oboro, Montréal. Du 6 au 30 avril 1995

Jean Tourangeau

Numéro 31, septembre–octobre–novembre 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35807ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Tourangeau, J. (1995). Compte rendu de [Des éléments narratifs et temporel / Nelson Henricks, *Je vais vous raconter une histoire de fantômes*, Oboro, Montréal. Du 6 au 30 avril 1995]. *ETC*, (31), 25–27.

MONTRÉAL

DES ÉLÉMENTS NARRATIFS ET MÉTATEMPORELS

Nelson Henricks, *Je vais vous raconter une histoire de fantômes*, Oboro, Montréal. Du 6 au 30 avril 1995



Nelson Henricks, *Emission*, 12:00, 1994. Vidéogramme.

L'extraordinaire pouvoir de l'art vidéo, c'est la fonction spécifique du retour de l'image qui demeure, dans de nombreux travaux, le modèle des relations intersubjectives. En tant que concept, l'art vidéo possède une résonance qui lui est également spécifique, sur laquelle se greffe un ensemble de connotations qui lui sont propres : elle contient tout le jeu des apparences, du vrai et du faux.

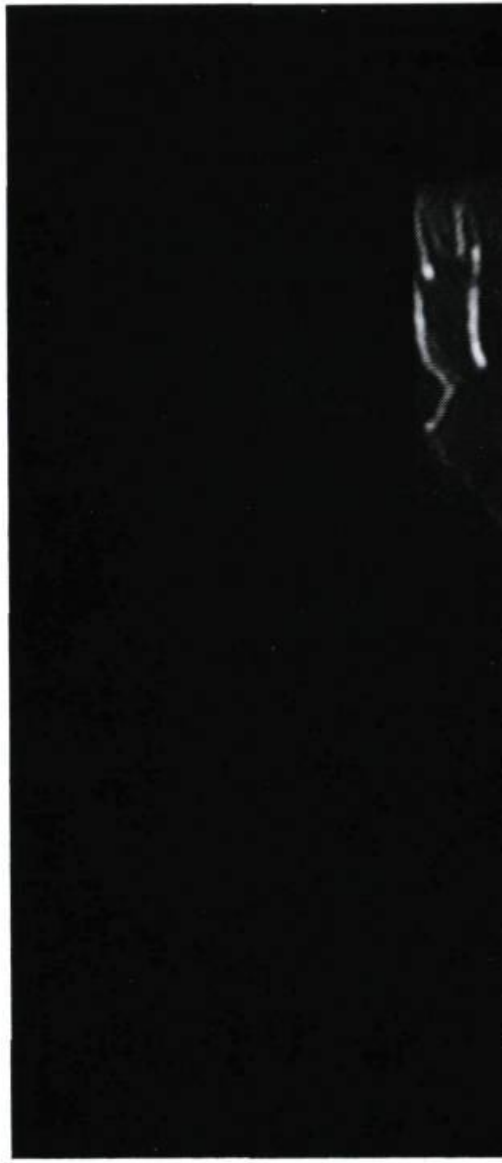
Dany Bloch

A partir de cette réflexion de la regrettée Dany Bloch, écrite il y a plus de dix ans, ne pourrait-on pas, face à l'œuvre de Nelson Henricks montrée dernièrement¹, extrapoler sa pensée en recontextualisant certains éléments à l'intérieur d'un corpus plus récent et, partant de là, questionner la vidéo même ?

En effet, l'idée de retour chez Henricks se manifeste non pas comme un rétro-feedback temporel amené par une opération technique qui vise son décalage (ce qui était le cas d'œuvres américaines, notamment pendant les années 1970), mais bien en prenant part à ce qui est figuré, en particulier l'apparence humaine. Ainsi, un personnage central, géné-

ralement un homme jeune ou à tout le moins une silhouette, qui peut aussi à l'occasion être relayé ou remplacé par une voix en narration, apparaît régulièrement dans les bandes sélectionnées de 1988 à 1995. Il manipule des objets, il est aux prises avec des événements qui lui échappent dirait-on, au point où l'on observe, à intervalles répétitifs, le même mouvement disposé selon le même cadrage. Comme si par le retour du Même, on se trouvait à retourner à soi et sur soi.

Ce sentiment du peu de maîtrise sur la réalité ou de perte du réel est véhiculé par la ré-apparition constante d'un retour de l'image, qui exerce le rôle d'icône générative, en tenant lieu d'inscription du passage éphémère de la *persona* dans le cadre ou sur ce qui l'entoure. Lorsque le personnage ou la silhouette se meuvent dans des espaces circonscrits ou des locations qui convergent vers une interdépendance sociale ou une atmosphère renfermée, l'image est reprise sur un rythme plus rapide ou selon un angle différent, afin de mettre en évidence le fait que l'action que l'on revoit détermine un passage nodal du récit. En ce sens, le retour sur l'image permet d'incruster en même temps une fonction narrative et une action à partir d'un temps réitéré, qui fixe une pause dans le parcours. Mais ce passage agit aussi



comme arrêt déclencheur où le sujet s'est arrimé et qui constitue, pour l'écoute, une visualisation du comment l'auteur imagine et figure ce qui fait retour dans le texte, quel que soit le moment de l'incrustation ou le nombre d'apparitions.

Même dans *Shimmer*, son œuvre la plus récente, et même si le vidéaste a préféré le film - image seconde plus ralentie, texture du grain, éclairage zonal et latéral, traitement noir sur blanc - quand la disparition de l'image (déjà utilisée auparavant) se rend jusqu'à sa dissolution au point que l'éclair lumineux est perçu à l'image seconde du percept rétinien - Hendricks consacre le procédé. La silhouette, une forme diffuse (aussi employée dans des vidéos antérieurs) relie la voix et ce qu'elle raconte, indiquant ainsi que l'image est tributaire de l'action performative. Parce que le motif passe et repasse, selon une échelle progressive, la forme révèle de plus en plus ce personnage autour de qui tourne et avance le retour de l'image. Au moment donc où l'on pourrait croire que l'image se façonnera enfin, sa répétition la devance et instaure une durée dont le perçu mime le processus de la mémorisation et, partant de là, sa résonance.

Dans l'ensemble du corpus montré, le sujet semble se chercher dirait-on car il circule dans des lieux plus ou moins définis, dans un état hors temps ou en quête d'un temps calqué sur l'histoire racontée - et non pas le temps réel - qui, par son trajet et sa réapparition, sa continuité en ce sens, le capte. Pourtant, il ne se détourne pas de l'objectif, il lui fait face. Cet homme ou cette silhouette qui manipule des objets ou des accessoires, à l'intérieur de paysages réels ou urbains ressemblant à des décors, voire des constructions à échelle réduite ou à une échelle plus monumentale, est tourné selon un jeu d'avant-plan et d'arrière-plan consécutifs. C'est ce va-et-vient qui fabrique le mouvement mais comme si le point de vue de la caméra représentait le regard porté sur la chose. Dans cette voie, l'échelle et la perspective ne transforment pas le récit, c'est plutôt le temps de sa (pour)suite qui nous dévoile son avènement et ses ressorts : non pas par la durée que l'histoire prend à s'articuler, mais bien par le temps que la répétition installe afin de simuler la compassion.

Autrement dit, l'invisible de n'être pas ou de n'être rien - *We have no name* - est ramené à ce qui suggère la figure, d'où sa présence au moyen des limites mêmes de ce qui la définit virtuellement. Le corps qui est une image et une réalité à la fois ou la voix qui en est la résonance peuvent dès lors envahir l'écran alors qu'ils marquent le reste et la poursuite. Leur disparition, leur invisibilité, ne peuvent être que momentanées puisqu'elles prennent corps à mesure que le temps « s'y étire » en symbiose avec ce qui les

démarque. Le temps est corollairement assujéti à la trace laissée lors de son passage, ce qui confère un caractère psychologique au dispositif : il ne peut y avoir d'autre issue que le point lumineux électronique - ou le contour à peine esquissé de la forme - qui est comme l'on sait son origine, son énoncé.

La voix sur un noir devient conséquemment un signe de la capacité de résonance que la figure a atteint hors du temps réel, du temps raconté et du temps qu'elle a passé à l'écran. En recourant à ce type de sensation et de segmentation à la fois, Hendricks rend vraisemblables l'ellipse et la structure par tableaux successifs. Le langage entendu ou écrit à la manière des sous-titres ou disposé en plein centre de l'image et cloisonné en deux volets égaux emprunte le canevas d'une autre image, celle des deux hémisphères en quelque sorte, qui traduisent la communication tout en situant l'espace atemporel génératif. Le décalage entre le vu et l'entendu instaure cette rupture conceptuelle entre parole et langage, entre le moi qui parle et le regard de l'autre sur soi; c'est-à-dire le moment de cristallisation où le monologue projette la langue de l'autre quand la constitution du je se réalise. Cet espace psychique est dans cette veine reflété par les modalités de la composition de l'image vidéo - ses points lumineux - à l'instant où par une astuce de montage la figure s'assemble. Sa disparition subséquente édicte dès lors ce que le code évacue devant le trop-plein de ce qui est dit.



Nelson Henricks, *Emission*, 12:00, 1994. Vidéogramme.

La position de Henricks n'est pas moderniste. Sa démarche ne spécifie pas le code, elle le dénature plutôt par l'intrusion d'éléments narratifs et métatemporels qui développent les données qui fondent le dispositif vidéo. Certes, on pourrait avoir recours à la « pensée de la contamination » proposée par Derrida pour décrire ces phénomènes conjugués. On pourrait opter pour la déconstruction scopique, en éliminant toute référence à la transcendance. On nous permettra de revenir tout simplement au comportement synchrétique qui traverse ce corpus d'œuvres, qui s'échelonnent sur plusieurs années. Comme si le non-dit était un équivalent formel, *a dissolving view* usant du temps comme d'une donnée sensorielle. La révolte, voire l'anarchie associée aux premières œuvres a ainsi fait place avec le temps à une grammaire qui tisse une intersubjectivité qui va d'un vidéo à l'autre.

Lorsqu'on sait le peu d'importance que le discours critique sur la vidéo québécoise a accordé à la narrativité, sauf pour la vidéo féministe ou réalisée par des femmes, ce procédé acquiert un sens bien singulier. Nous précisons tout de suite le contexte, puisqu'on peut ne pas parler et être narratif, surtout quand la rhétorique est conditionnée par l'instance performative. De ce point de vue, le contexte de production de Calgary à Montréal ayant aussi varié (ainsi que les média), le sentiment d'exil apparenté à une quête chez Henricks originerait de la capacité qu'a le destinataire

de départager le vrai et le faux. Il appartiendrait à un répertoire qui ne peut être qu'un perçu et non un vu, dont les limites touchent les apparences imaginaires que nous procure l'image interrompue. Cette échappée ne peut alors être appréhendée par un modèle, comme si ces contours voulaient rendre la matière et les couches discursives plus dynamiques, en contribuant à la multiplication des formes connotatives.

Que reste-t-il du *hic et nunc* moderniste ? En digressant déjà, le décalage s'est transformé en interruption, d'où cette incroyable sensation que ce qui est dit semble vrai tandis que l'image paraît encore fausse.

JEAN TOURANGEAU

NOTES

¹. À l'occasion de l'événement, Oboro a publié un essai de Christine Ross qui agissait comme commissaire. Au programme, cinq vidéos : *Legend* (1988), 28 min. ; *Murderer's Song* (1991), 27 min. ; *Conspiracy of Lies* (1992), 12 min. ; *Emission* (1994), 12 min. ; *Shimmer* (1995), 7 min.