

FAIRE SON TEMPS

**Happy Hour, Nelson Henricks, du 8 novembre au 13 décembre 2003 chez B-312.
De Manon De Pauw**

Dans quelle mesure le temps agit-il sur notre vie? Comment chaque minute qui passe opère-t-elle sa sournoise tyrannie? Les années nous transforment-elles en pâle copie de soi? En prisonnier de nous-mêmes? Ou encore, en version améliorée de jadis? L'hiver dernier, le vidéaste Nelson Henricks présentait chez B-132 Happy Hour, une exposition qui donne à réfléchir sur l'emprise du temps et le processus de métamorphose qui l'accompagne. Celle-ci se tenait fort judicieusement à la veille de la période des fêtes, qui signifie pour plusieurs retrouvailles festives et consommation démesurée de nourriture et d'alcool. Sous le signe de l'ironie et de l'autodérision, Happy Hour traite cependant des aspects plus sombres de la fête.

Passé recomposé

D'emblée, le titre de l'exposition évoque l'heure de l'apéro, le moment de détente entre amis ou collègues autour d'une bière bien fraîche et – comble du bonheur! - à prix réduit. Bref, une récompense bien méritée après une dure journée de travail. Toutefois, dès le début de l'exposition, un diptyque photographique nous lance sur une autre piste. L'une des photographies est l'agrandissement d'une photo de famille. On y voit un Henricks adolescent, agenouillé devant un sapin de Noël et entouré de cadeaux. Arborant un large sourire un peu figé, les yeux écarquillés, il tient tout contre son visage un réveil matin (un modèle analogique à rotation des chiffres, précurseur de l'affichage à cristaux liquides). Dans l'autre photo, une reconstitution de ce souvenir d'enfance, l'artiste est comme projeté dans l'âge adulte. Il tient dans ses mains le même réveil, mimant sa propre pose dans un décor fabriqué de toutes pièces. Alors que la technologie numérique aurait permis à Henricks de substituer son image d'origine par une photo plus récente de lui-même, l'artiste a préféré reconstruire entièrement la scène. Ce processus sous-tend une attention aux moindres détails : les disques qu'il écoutait jadis, les vêtements qu'il portait, la décoration de la pièce, le cadrage et l'angle de la prise de vue. Tous ces éléments ont été soigneusement placés à leur position d'origine. Entre l'image originale et son pastiche, on fait toutefois un fulgurant saut dans le temps, notant au passage les différences comme le grain de l'image, l'âge du sujet, sa coiffure et les motifs du papier d'emballage.

Tandis que le diptyque photographique recourt à la mise en scène et au bricolage élaboré, l'installation vidéo relève d'une esthétique beaucoup plus minimale et spontanée. Trois projections aux murs montrent chacune une portion de vingt minutes d'une action en temps réel : Assis à une table blanche dans une pièce dénudée, l'artiste bois bière après bière, à un rythme soutenu, mais sans trop se presser. L'action dure une heure au total, soit de 5h à 6h, le réveil posé sur la table (le même que dans les photos) en faisant foi. C'est avec une certaine gêne qu'il entame sa première bière. À mesure que le temps s'écoule, son visage se détend. Très tôt, le malaise initial se dissipe. Ses mouvements deviennent moins nerveux. Ses paupières s'alourdissent. Des pensées furtives l'effleurent. À la longue, il semble de moins en moins dérangé par l'œil de la caméra. Le regard qui parcourait la pièce s'immobilise plus longtemps, fixe un coin

de table. Éventuellement, son nez se rapproche dangereusement de la table sur laquelle il prend appui. Sa bouche est pâteuse. Sa tête dodeline. Ses gestes sont de plus en plus approximatifs. Puis, l'indifférence fait place à l'inconfort. Il lutte pour rester alerte, s'étire, baille, soupire, s'agite mollement sur sa chaise. Cela devient un combat contre l'effondrement. En fin de course, alors que le réveil affiche presque six heures, l'état d'ébriété crée un effet de ralenti dans ses gestes, tandis que les minutes filent toujours au même rythme.

Tout comme les deux photographies incitaient à un jeu de comparaison, ici le dispositif crée un effet de regard syncopé : l'œil passe d'une image à l'autre, jaugeant le nombre de bières vides et pleines, comptant les minutes écoulées, évaluant l'état d'ivresse. Captant trois phases simultanées de la métamorphose, le spectateur construit à son rythme son propre scénario, laissant dévier son attention par le bruit sec d'une bouteille posée sur la table, les soubresauts du protagoniste, ses bâillements sonores et ses soupirs d'exaspération. Ainsi, l'œuvre est ni plus ni moins « structurée par l'attente du spectateur devenu partenaire d'une action dont le déroulement justifie la forme. »ⁱ L'absurdité de la scène et son extrême économie de moyens rappelle les premières bandes vidéo de William Wegman, notamment le ton tragi-comique de *Rage and Depression*ⁱⁱ. Happy hour évoque aussi les actions filmées que Bruce Nauman réalisait en atelier dans les années 1960. Tout comme ces dernières, la performance est de l'ordre de la démonstration : un sujet isolé réalisant une action simple dans un décor dénudé, pendant une durée prédéterminée. Bien que Henricks soit mieux connu pour ses monobandes rythmées et finement montées où se déploient des univers poétiques, colorés et intimistes, la notion de transformation de soi est présente dans plusieurs de ses œuvres. Dans *Fuzzy face* (2001), l'artiste recouvrait entièrement son visage d'ouate jusqu'à devenir méconnaissable. Dans *Crush* (1997) sa voix hors-champs évoquait les possibilités de la chirurgie esthétique pour se transformer en animal. Ici, il s'agit d'une métamorphose interne, en temps réel, qui altère inéluctablement l'attitude physique et la présence du sujet à l'écran.

Une identité muetteⁱⁱⁱ

Dans le texte accompagnant l'exposition, intitulé « Une montre sans valeur », Henricks raconte que juste avant son déménagement de sa ville natale vers à Montréal, la montre de son grand-père décédé lui fut léguée en souvenir par ses parents. Bien qu'elle fût brisée, c'était un souvenir d'une grande valeur sentimentale. À la grande déception de toute la famille, un horloger qui jugeait inutile de la réparer la déclara d'un modèle très commun et sans valeur. Ce récit autobiographique pointe sur un moment de désenchantement où la douche froide du regard de l'autre vient broyer l'idée que l'on se fait des choses qui nous sont chères. Car « comme le langage, les images et les objets permettent à la fois de raconter certains aspects de soi et d'en cacher d'autres. »^{iv} Ce jeu entre illusion et désillusion traverse toute l'exposition. Bien plus que leurs ressemblances, le diptyque photographique met l'accent sur les écarts visuels et temporels qui séparent les images du présent et du passé. On s'attarde autant à la « fausseté » de l'une qu'à l'authenticité de l'autre. Dans l'installation vidéo, l'action de se soûler ne relève pas de la célébration ou de l'impulsion adolescente, mais de la contrainte imposée à soi-même, de la tâche auto-régulée, systématique et solitaire. Une

trame narrative se glisse ainsi entre le récit, l'installation vidéo et le diptyque photographique. À la fois éclatée et resserrée, elle amalgame trois moments précis dans la vie de l'artiste. Dans la rencontre entre les époques, dans l'assemblage de ces diverses expériences personnelles, Henricks, habile monteur, évoque la nostalgie, la solitude et le désenchantement qui se glissent entre l'enfance et l'âge adulte, tout en évitant de verser dans le lyrisme.

L'exposition se déploie donc en une mécanique subtile et efficace où se croisent et s'interpellent différents modes d'autoreprésentation. Comme les vapeurs d'alcool, la multiplication des points de vue résulte en un brouillage de l'identité, en un détachement de soi, en une mise à distance du vécu. Or, le sujet de l'œuvre n'est pas tant le vécu de l'artiste – qui, sommes toutes, en fait un portrait distordu - mais le temps agissant sur l'être à son insu : sur son corps, sur sa mémoire et sur son identité. Se manifestant à travers l'image du réveil et de la montre, le temps est ici un liant visuel et métaphorique : élément-clé dans le récit de la perte d'un être cher, objet-témoin reliant entre elles deux époques différentes de la vie de l'artiste, objet de référence déterminant la structure temporelle d'une action filmée et permettant au spectateur de connaître la durée de sa propre présence à l'œuvre. Au travers de ces multiples approches et temporalités, ces retours cycliques et ces dédoublements, entre le comique et le tragique, il se dégage de *Happy hour* une certaine fatalité. Peu importe si les années passent, si les rêves se perdent, si le corps vieillit et si les responsabilités augmentent : chacun devra, de toute façon, faire son temps.

ⁱ Arnaud Labelle-Rojoux. « Les vidéos transitionnelles ou les habits neufs de l'Art Action ». In *Bandit-Mages : 6^e festival international des arts audiovisuels & du multimédia*, Bourges (Fr.) : Association Bandit-Mages, 1999, p. 34.

ⁱⁱ Tirée de *Selected Work 70-78*. Dans cette vidéo, Wegman incarne un personnage agressif et malheureux. Suite à un traitement d'électrochoc imposé par ses parents dans sa jeunesse, le visage de ce dernier s'est paralysé en un large sourire. Depuis, il dit être toujours aussi monstrueux, bien que sa grimace souriante laisse croire le contraire, rendant son drame encore plus insupportable à vivre.

ⁱⁱⁱ Cette expression fait référence à un passage de la vidéo *Crush* (Henricks, 1997).

^{iv} Serge Tisseron. « Le récit de soi confronté aux nouvelles technologies ». In *Identité narratives : mémoire et perception*. Sous la direction Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss, Les presses de l'université Laval, 2002, p. 265.