INTERVIEW DE DANIELE ET JACQUES NYST par GERARD MANS

PRESSEUX VILLAGE, LE 29 JUIN 1993

La rétrospective du MUHKA semble dresser le bilan d'une bonne vingtaine d'années de création vidéo. Quels sont pour vous les axes principaux et les étapes de l'évolution de ce jeune médium artistique ?

Jacques Nyst. : Je ne pourrais parler que des étapes qui se sont passées à Liège et je suis persuadé que la première manifestation vidéo à Liège, c'était à la galerie Yellow Now : *Proposition d'artistes pour circuit fermé de télévision,* en 1971. A l'époque c'était tout à fait révolutionnaire, c'était une jeune galerie qui s'était ouverte dans la rue Roture et Yellow Now a très vite compris que c'était un médium important. Mais mon contact avec la vidéo date d'avant : la première fois que j'ai été mis en contact avec un portapak Sony et un enregistrement en direct c'était à une performance d'Otto Mul qui est un artiste autrichien : il était venu faire avec ses amis une performance à Liège — chez mon frère en l'occurrence, Frédérick Nyst — et où on avait invité quelques artistes et intellectuels liégeois ainsi que des gens de la R.T.B.. Otto Mul a fait son expérience : c'étaient toujours des expériences consistant à aller à l'extrême de la répulsion pour essayer de se libérer des répulsions et des tabous sexuels, c'était donc assez "hard" comme situation et un japonais dont j'ai oublié le nom avait amené un portapak (c'est la première fois donc que j'ai vu un magnétoscope portable) et une caméra Sony, noir et blanc à l'époque (c'était une "demi-pouce"), a enregistrée la performance d'Otto Mul en direct et nous l'a montrée tout de suite après. Maintenant, dater cela... ça doit être à la fin des années soixante. Et là j'ai trouvé qu'il y avait vraiment quelque chose... j'ai été séduit : il y avait comme une magie de voir, quelques instants après la performance qui venait d'avoir lieu. Et puis dans la qualité même de l'image, dans cette grisaille de ces premières caméras mono-tube Sony, j'ai eu vraiment l'impression d'être devant une image magique, une image hors du temps. J'étais complètement fasciné mais cela n'a pas directement influencé mon travail parce que on n'a plus été en contact direct avec ce type de matériel jusqu'à ce que Yellow fasse cette *Proposition d'artistes pour circuit fermé de télévision* où je me souviens qu'à l'époque j'avais bu en direct un verre d'eau. Et je trouvais que l'idée de l'eau et de la bande magnétique, de cette image électronique un peu poudreuse de l'époque, avaient une relation qui me fascinait, mais seulement sur le plan de l'émotion car je serais bien incapable de dire pourquoi et quelle est cette relation entre cette image et l'eau.

Danièle Nyst : il y avait un buvard aussi...

J.N. : oui, un buvard... Donc c'était plutôt tactile, quelque chose de tactile qui ne passe pas par l'esprit mais vraiment par une sensation directe. Et puis alors, par après, chez Yellow (on n'avait pas de matériel vidéo mais il faut dire qu'à l'époque cela n'existait pas), on a fait de petits films avec le groupe C.A.P. (où il y avait "les trois Jacques" : Jacques Lizène, Jacques Lennep et Jacques Nyst) avec une caméra 16 mm de mon père : j'avais fait *Lettre ouverte, Proposition pour un écran T.V.*. Ce qui est amusant dans ces petits films c'est que je filmais déjà la télévision.

D.N. : la télévision arrêtée qui reflétait les fenêtres et alors d'autres images avec la télévision qui marchait et le reflet en même temps...
J.N. : une part de silence pour une part de.... je ne sais plus quoi...

D.N. : ...de réflexion...

J.N. : oui... le silence était le mur à côté de la T.V., le mur blanc, et puis alors la T.V. qui reflétait soit la fenêtre - donc comme "réflexion" -, ou comme émission lorsqu'elle émettait un programme, en l'occurrence c'était un dessin animé. Donc la T.V. était déjà présente, j'ai toujours été fasciné par la T.V. : dès qu'une télévision est entrée dans ma famille (mes parents ont acheté ça assez tard), ça a été un objet de

fascination. Je me souviens même qu'il y avait un système de fermeture à clef pour ne pas que les enfants regardent tout le temps le T.V. mais on s'arrangeait toujours pour avoir la clef et pour pouvoir la regarder.

Et ces premiers travaux vidéo étaient-ils tournés en "temps réel" ?

J.N. : oui, il n'y avait pas de montage. Pour les travaux en films, si, il y avait tout de même un petit montage mais très rudimentaire, quelques collages pour ne pas qu'ils soient trop longs. Pour le *Circuit fermé de télévision*, on n'a pas de traces, on n'a que des photographies : c'est un circuit fermé, donc ça ne passe pas par un magnétoscope, la caméra était directement reliée à un poste de télévision placé en vitrine, sur la rue, et donc les gens qui passaient dans la rue pouvaient voir sur l'écran T.V. ce qui se faisait dans la galerie.

Et, à partir de quel moment as-tu commencé à travailler le montage ?

J.N. : et bien après ça donc, il y a eu les expériences de films chez Yellow Now avec le groupe C.A.P. et après, comment est-ce que ça a commencé donc ? ... Chez Raymond Zone !... On avait été montrer ces films au Château Malou, à Bruxelles, qui est un centre culturel, et il y avait là des critiques comme Van Thiegem et, entre autres, un certain Raymond Zone qui avait un petit studio de production vidéo à Bruxelles et après avoir vu nos films, à la sortie, il a dit : "écoutez, c'est complètement nul ce que vous faites mais vous devriez, en tant qu'artistes, travailler plutôt sur la vidéo que sur le film" (on ne demandait que ça, nous !). Et il nous a invité dans son studio et c'est là qu'on a fait les premières expériences enregistrées sur bandes magnétiques. Ça m'a été remis en mémoire, justement, par le texte de Lennep, dans le catalogue sur les installations au nouveau M.U.H.K.A., où il reparle de ses premières expériences. C'était donc au début des années 70. Et puis, de Raymond Zone, on a eu accès au matériel de R.T.C., au début de la télévision locale à Liège...

D.N. : ...qui faisait toujours partie de la R.T.B., à ce moment-là...

J.N. : ...qui avait commencé avec Annie Lummerzheim, qui dirigeait à l'époque, et elle a été très coopérative et on a fait des petites séquences avec les membres du groupe C.A.P.

D.N. : ...beaucoup ici d'ailleurs à Presseux... Mais, là non plus, il n'y avait pas de possibilité de montage, c'était uniquement la durée réelle du développement.

J.N. : on plaçait la caméra et on faisait l'action devant la caméra. Le montage est venu à l'époque où l'I.C.C. d'Anvers — c'était Flor Bex qui dirigeait l'I.C.C., à l'époque — a mis du matériel vidéo à la disposition d'artistes internationaux et beaucoup de gens sont venus travailler dans le studio de l'I.C.C. d'Anvers. Et la société s'appelait Continental Vidéo, c'est-à-dire que l'I.C.C. d'Anvers avait créé une société pour faire ses programmes vidéo qui s'appelait Continental Vidéo où on va retrouver, des années plus tard, des gens comme Yvan Beckaerts, Chris Koyvaerts avec lesquels on travaillera plus tard. *L'Objet*, un des premiers vidéos montés, date de 1974 et a été fait à l'I.C.C. : il y a eu en fait deux versions, l'une réalisée à l'I.C.C. et l'autre à R.T.C.-Télé Liège. Puis alors, à partir de là, de 74, le mouvement n'a fait que s'accélérer parce que je trouvais que c'était un moyen qui me convenait très bien : j'étais arrivé à une époque de mon travail où, avec le groupe C.A.P., on étudiait les idées de relation et où, dans mon propre travail, je faisais des relations entre une photographie et sa lecture — on appelait ça des lectures de photographies — c'est-à-dire que la manière dont était perçue, par la pensée ou par l'émotion, la photographie était traduite en-dessous sous forme de dessin, texte ou peinture...

Comme tu l'as fait dans *L'Ombrelle en papier* par exemple ?

J.N. : exactement ! De ces rapports texte/image ou image/autre image, Yellow a articulé cela sous forme de livre : il y a eu *L'Objet*, il y a eu *L'Ombrelle en papier*, il y a eu *Pour un visiteur futur*... Donc, j'en étais

arrivé à une articulation où les images et le texte s'articulaient non seulement sur une même page, mais aussi de page en page. Donc, on arrivait à la notion de "temps" et ainsi, progressivement, le support vidéo m'est apparu comme le plus approprié pour exprimer cela : j'avais la possibilité de travailler sur le temps, sur l'image, d'y mettre le texte et d'y mettre du son, et cela en direct, donc cela restait proche d'un travail de peinture. Et, depuis lors, je n'ai plus quitté le médium. Il y a eu des périodes où je le pratiquait plus, et des périodes où je le pratiquait moins, mais c'est resté, pour moi, un médium capital, très important.

Cette rétrospective est organisée par un musée et pas n'importe lequel... Est-ce une consécration ? Quels ont été les rapports entre l'art vidéo et l'institution muséale et, de manière générale, quels ont été ses principaux créneaux de diffusion ?

J.N. : Le problème avec la vidéo, c'est que c'est un objet très fragile, la bande magnétique est très fragile et, surtout, qui peut être reproduit à l'infini : tout le monde peut enregistrer sans problèmes... Pendant les années conceptuelles, le médium a eu sa place sur le marché de l'art parce qu'il intervenait comme support d'idées et on a vu alors, dans les biennales, dans les galeries, des vidéos de gens comme Gilbert & Georges, comme Acconci, Nam June Paik, Bruce Nauman... qui ont utilisé la vidéo, dans les années conceptuelles, en tant que support d'idées. Mais les galeries s'en sont vite désintéressées parce que ce n'était pas un objet commercialisable étant donné que la reproduction était facile... et, en plus, fragile. Donc, le public se méfiait d'acheter des bandes magnétiques qui risquaient d'être détériorées rapidement. Ce qui fait que sur le plan commercial, que ce soit avec les galeries ou sur le plan institutionnel, c'était un échec total. Mais, sur le plan des idées et de la créativité, c'était phénoménal !

Dans cette rétrospective, il s'agit surtout *d'installations* vidéos. Quel est le statut spécifique de l'installation par rapport à celui des bandes magnétiques ? Et, à votre avis, pourquoi le musée a-t-il opté pour ce point de vue particulier ?

D.N. : je crois que peut-être le musée a choisi ce point de vue là parce que les bandes passent dans beaucoup de festivals internationaux et que c'était une manière donc plus originale de présenter des installations qu'on n'a pas beaucoup l'occasion de voir parce que présenter une installation coûte excessivement cher (la location des moniteurs, la location des magnétoscopes). Par ailleurs, les installations sont beaucoup plus muséales tandis que pour passer des bandes, il suffit d'une petite salle et d'un moniteur c'est tout.

Est-ce que l'on pourrait dire — en sachant que ce serait trahir un peu la spécificité de la vidéo — que l'installation relie plus la vidéo au secteur des arts plastiques, à la sculpture, et la simple projection de bandes peut-être plus au cinéma ?

J.N. : oui, mais je voulais dire auparavant que cela tient surtout à la personnalité de Flor Bex qui a quand même un parcours exemplaire dans le domaine de la vidéo. Je rappelais tout à l'heure que l'I.C.C. d'Anvers avait, dès le début des années 70, mis du matériel vidéo à la disposition des artistes, avait fait enregistrer des performances de Charlemagne Palestine et même de Laurie Anderson. Donc Flor Bex, sur le plan de l'histoire est lui-même lié à l'histoire du développement de la vidéo en Belgique. Il en a d'ailleurs réalisé lui-même sous le nom de... Van Els, quelque chose comme cela...

D.N. : et aussi, il avait invité les gens du CAIC de Buenos-Aires qui s'occupaient uniquement de vidéo et ses diffusions de bandes ont circulé dans le monde entier.

J.N. : donc, je crois que maintenant qu'il dirige au M.U.H.K.A. la partie artistique, il s'est senti directement impliqué dans une opération comme celle-ci parce qu'historiquement il en est très proche et d'une manière créative aussi. Donc il y a l'aspect dont Dany parle : l'aspect sculptural dans un environnement muséal et puis le fait que Flor Bex est directement impliqué dans l'histoire de la vidéo en Belgique et sur le plan international.

Quel est votre rapport personnel avec ce type de présentation ? Présentez-vous d'abord la bande ou l'installation ?

D.N. : oh, ça a parfois été l'inverse : *Comme s'il y avait des Pyramides* a été fait en installation bien avant qu'on ne passe une seule bande ; *Saga Sachets*, c'est la même chose... ça dépend un peu des circonstances...

J.N. : disons que souvent les installations, on n'en fait une version monobande par après parce qu'il est très difficile de les faire circuler et puis, le travail de la monobande est très différent : un travail pour un écran ou un travail éclaté dans l'espace sont deux articulations de la pensée et de l'esprit qui ne peuvent pas être envisagées de la même manière. Dans l'installation de *Pyramide*, les deux séries de quatre écrans sont mis en lignes qui se rejoignent en angle à 90°. Dans cet angle, il y a un personnage, sur l'écran de gauche, vu de profil, qui est Thérésa Plane — l'héroïne de nos histoires interprétée par Dany — qui fait un monologue devant une absence de signal. Vous savez qu'en vidéo, du moins pour les machines à un pouce, l'absence de signal vidéo ne se traduit pas par de la neige comme sur les écrans de T.V., mais par des lignes verticales qui défilent un petit peu comme des bandes de Buren très fines mais monochromes et défilant à grande vitesse. Donc, elle est devant, dans l'écran, une pyramide, c'est-à-dire un triangle qui est l'absence de signal. Elle est devant le vide et elle parle de son parcours. Ce parcours se situe derrière elle. Donc, derrière elle, il y a trois écrans qui représentent le désert. Le désert, c'est une période difficile qu'on a traversée. Et elle parle de cette période difficile — la traversée du désert — et le désert est derrière elle, signalé par des jaunes différents et par des triangles qui signifient des pyramides. La pyramide étant l'image à la fois d'un tombeau et d'une progression, ce qui n'est pas incompatible : le tombeau n'est pas nécessairement la mort et la progression peut s'envisager au-delà de la mort physique. Et puis, devant elle, il y a l'absence de signal, mais, au-delà de cette pyramide qui est une absence de signal, elle croit qu'elle est arrivée devant le vide, qu'il n'y a plus rien, devant une mort totale et il se fait que c'est une illusion cette mort-là parce qu'au-delà de cette absence de signal, il y a de nouveau le désert avec d'autres pyramides...

Donc le désert engendre tout de même des images...

J.N. : oui ! Le désert a une symbolique pour moi très forte. Dans la vie de chaque être humain, il y a des traversées du désert, il y a des périodes difficiles : personne n'y échappe. On se retrouve fort seul, fort désemparé, fort perturbé et un peu désespéré quelque part. Cette traversée du désert, on l'a connue à différents moments mais il y en a une très forte : c'était à l'époque de la réalisation du vidéo *L'Image* qui nous a demandé énormément de travail, qui nous a laissé fort fatigué avec une très mauvaise critique, le programme a été mal reçu et aucune confiance dans la production (la plupart des partenaires ont abandonné en cours de route). Donc ça été un travail très difficile et mal reçu dont nous-même on n'était pas très satisfait et qui nous a laissé fort désemparé ; et alors à la sortie de cette expérience m'est venu d'un trait l'idée du texte de *Pyramides* qui est ce monologue de Thérésa Plane qui parle de notre traversée du désert...

D.N. : c'est un ras-le-bol, un peu : un ras-le-bol de tout ce qu'il faut mettre en œuvre pour faire une production avec un manque de moyens.

Effectivement, dans la bande de *Pyramides*, le texte décrit une "zone sinistrée", un désert à la lisière duquel se trouvent des "mots cassés", des "récits échoués", des "scénarios en éclat". S'agirait-il d'une méditation métaphorique sur l'impossibilité de créer ?

J. N. : c'est tout à fait ça, oui... ça vient d'une expérience pénible qui est celle du tournage de *L'Image* et de sa réception...

Dans ton livre *L'Ombrelle en papier*, je retiens cette petite phrase : "pour comprendre, ne pas fixer le centre d'intérêt, regarder ailleurs". Est-ce que cette courte affirmation pourrait illustrer — à sa façon — l'un des objectifs que vous poursuivez en vidéo ?

J.N. : oui ! C'est-à-dire que lorsqu'on se braque sur quelque chose, on a l'impression d'un cul-de-sac, on n'en voit pas la solution, on n'en voit pas la sortie. Et c'est bien souvent dans la périphérie de la chose qu'on va découvrir une explication, qu'on va découvrir la manière dont on doit agir. Moi je rapprocherais ça du zen, pour le tir à l'arc. Bien souvent, je crois que les tireurs à l'arc, en tout cas dans le zen oriental, disent un peu la même chose : qu'il faut s'abstraire de la cible pour l'atteindre. Il y a aussi un film amusant (ça je l'avais cité dans une école de Beaux-Arts où nous étions invités, à Rennes), un film d'Arthur Penn qui s'appelle *Little big man* où le héros, Jack Crab (interprété par Dustin Hoffman), est amené un jour à devenir un tireur d'élite et, comme il n'a jamais manié de revolver, sa sœur — qui est une espèce de Calamity Jane — l'initie au tir de revolver. Il essaye de viser des cibles (des bouteilles, des boîtes de conserve) et il les rate toujours et alors, elle lui dit qu'il faut essayer de s'abstraire de la cible (je ne sais plus en quels mots elle lui dit ça). Une scène très drôle montre ensuite : Dustin Hoffman regarde partout sauf vers la cible, il dégaine son révolver, il tire et... boum, d'un coup, la bouteille éclate. Ça rejoint l'histoire de l'archer zen et celle de ma vie parce qu'il m'est arrivé la même chose. Il m'arrive quotidiennement même chose : quand je me braque sur quelque chose, je ne vois rien, c'est toujours un cul-de-sac et puis, on regarde à côté et la solution se trouve dans le noisetier qui pousse et qui vient donner de l'ombre à la terrasse... elle se trouve dans un rosier, elle se trouve dans un caillou qui est posé là et qui fait basculer le raisonnement et qui apporte une solution au problème sur lequel on se bute.

D'ailleurs, dans certains textes, tu as déjà parlé du rôle que tu assignes à la "distraction". La vidéo est-elle pour vous, selon ta formule, "un atelier de distraction" ?

J.N. : oui ça pourrait être un bon atelier...

Dans vos travaux, il y a souvent une sorte de rapport entre deux univers différents : dans la bande de *Pyramides*, tu parles de deux maisons dont chacune a sa raison, la première une pyramide de verre qui sert à y voir plus clair, la seconde une chaumière qui permet d'imaginer au-delà de ce que l'on peut imaginer ; dans *J'ai la tête qui tourne*, il y a la Terre et "le petit coin gris"... ; dans *Hyaloïde*, il y a, d'une part, le lieu où se trouve le personnage d'un film, un film des années 50, et...

D.N. : oui, c'est un *Dracula*, c'est un Terence Fisher...

J.N. : ... le *Dracula* de Terence Fisher, où pour la première fois Christopher Lee interprétait le rôle de Dracula. Dans les années 50, j'étais jeune et c'est un film qui m'a fortement marqué et je trouve, même à le revoir actuellement, qu'il garde beaucoup de charme, peut-être plus de charme que celui que Coppola vient de faire et voilà, de manière affective, un film qui m'a apporté beaucoup. J'en parle dans *Hyaloïde*...

D.N. : ...et, il y a aussi un petit coin gris puisqu'il ne retrouve que le coin de la photo... de vidéo en vidéo, il y a une poursuite des mêmes personnages et aussi du même esprit...

Mais j'avais l'impression qu'il y avait souvent une sorte de dialogue entre deux univers différents ou, plutôt, la recherche d'un espace intermédiaire entre deux lieux. Pourrais-tu nous dire deux mots de cet *intermédiaire* que je décris très approximativement et peut-être même très mal ?...

D.N. : non, non : il y a même une bande radio qui a été faite uniquement sur cela et qui s'appelle *La Couleur de l'intervalle*... donc, c'est qu'il y a bien là un problème réel : il y a un intervalle ! (rires)...

J.N. : et d'ailleurs, dans l'installation, c'est aussi dans l'intervalle des deux lignes de moniteurs que les choses se passent. La dualité est un vieux problème : noir/blanc, homme/femme, nuit/lumière... En plus, on

est tous les deux gémeaux, c'est-à-dire que il y a peut-être une dualité assez prononcée à l'intérieur de nous et en tant que couple, on est diamétralement opposé : autant je suis rêveur et, quelque part, optimiste, autant Dany est tragique, voit toujours le mauvais côté des choses. Si je vois la bouteille à moitié pleine, elle la voit à moitié vide. Cette espèce de conflit — qui est créatif ! — entraîne des dialogues, fatalement ! Elle me dit : "oui mais non, tout ça, ça ne vaut pas la peine, c'est pas sérieux !..."
D.N. : si c'est rose, c'est pas sérieux ; si c'est noir, c'est sérieux... Et parfois, on interchange les personnages pour un peu brouiller les pistes...

Ah oui ! Effectivement, de temps en temps, c'est lui qui "plane" et elle qui tente "d'y voir plus clair"...

J.N. : d'ailleurs en l'appelant "Thérésa Plane", c'était justement... Oui, elle est très "Thérésa Plane", mais il arrive qu'elle ne plane pas du tout (rires). Alors on change les rôles comme le clown blanc et l'auguste, dans un cirque : l'auguste, par ses facéties, vient toujours empêcher le clown blanc qui veut être sérieux et jouer sa musique, et puis, pour finir, c'est l'auguste qui souvent joue une magnifique musique alors que le clown blanc n'a pas réussi à jouer la sienne. Il y a donc un dialogue qui se passe dans la vie et auquel je suis très sensible parce que ça nous est très proche : on vit ça au quotidien...

D.N. : depuis pas mal d'années... (rires).

Est-ce un dialogue entre la raison et l'imaginaire ?

J.N. : oui, il y a un peu de ça ! Encore que l'imaginaire est peut-être une raison supérieure. Parce que la "raison raisonnante" comme disaient les surréalistes, comme disait André Breton — "crever le tambour de la raison raisonnante et en contempler le trou" — c'est une formule qui reste tout à fait d'actualité, elle n'a pas vieilli avec le temps, il s'agit bien de cela ! Parce que la "raison raisonnante" ne nous fait guère avancer : on se base toujours sur la mémoire, sur l'expérimentation qui va se vérifier et, à partir de là, on est dans un petit cercle qui ne nous permet pas de voir très loin...

Pour revenir à ce problème de la raison, on a souvent parlé de toi comme d'un "conceptuel", or il semblerait que la part que tu fais à la poésie et au mystère est extrêmement importante...

J.N. : quand on dit "conceptuel", c'est vrai que lorsqu'on limite un artiste à une définition c'est toujours un peu irritant. Le concept, c'est l'idée et, bien sûr, l'idée intervient dans mon travail, mais l'idée qui doit déboucher sur le mystère, sur l'inconnu. Traverser le connu pour arriver à découvrir... si on ne découvre pas, il n'y a pas création, il n'y a pas art. Si on ne parle jamais que de ce que l'on connaît, on ne parle pas de grand chose : on est une espèce de petite encyclopédie, de petite mémoire, mais au-delà de la mémoire, il y a la vie, et la vie c'est découvrir. Le mot "apocalypse" — "apocalypse selon Saint-Jean" — veut dire "révélation", "découvrir" c'est-à-dire se mettre face au phénomène vivant et l'absorber. Découvrir ce phénomène de la vie qui reste un mystère : la notion de mystère est donc fondamentale.

D.N. : on peut également reprendre l'exemple de la traversée du miroir chez Jean Cocteau : ça me semble un exemple assez clair de passer justement de l'autre côté pour découvrir autre chose...

J.N. : c'est ça ! Je reviens à l'apocalypse parce que l'on vient de terminer *L'Apocalypse selon Thérésa* et c'est donc un sujet que j'ai étudié et on a été interrogé un professeur, un médecin, Docteur Jean Marchal, qui a écrit un livre, *L'Apocalypse de Jean* (il ne mettait pas "Saint-", pour ne pas relier ça à un certain dogme...) et il disait : "le soleil est un astre qui émet, la lune est un astre qui reflète et le miroir est une réflexion des choses, passer au-delà du miroir — comme Jean Cocteau l'a proposé dans *Orphée* — c'est aller au-delà de la réflexion pour arriver à la perception de la lumière. Le miroir ne nous donne qu'un reflet de la lumière, comme la lune ne nous donne qu'un reflet de la lumière. Il vaut mieux voir la lumière du soleil que son reflet et traverser le miroir c'est aller au-delà de la raison, du concept pour se mettre en état

d'éveil et je ne crois pas que l'on puisse parler de cette activité là en tant qu'activité intellectuelle. L'intellect est un tremplin qui doit nous permettre d'aller au-delà de ce qu'il est et c'est ce qu'on tente de faire dans nos bandes, dans la peinture. Si on n'arrive pas à cela, on a l'impression de mourir. Une des phrases de *L'Apocalypse selon Thérésa* dit : "sans le sentiment du mystère, je me sens mourir". Ce qui est tout à fait vrai : si une journée ne m'apporte pas une découverte, une *apocalypse*, c'est une journée bien triste. L'art qui n'apporterait pas cela — que ce soit de la musique, de la peinture, de la littérature — est pour moi sans intérêt. Magritte disait : "je ne dépayse pas, dans mes tableaux, je repayse", c'est-à-dire, je restitue les choses dans leur mystère, dans leur réalité alors que le dépaysement, c'est croire que la réalité est ce que l'on en connaît, le circuit de la mémoire et ses causes à effets.

Tu es peintre de formation. Cette information suscite au moins deux questions : d'abord, la vidéo a-t-elle constitué pour toi un moyen de sortir de la peinture ? ensuite, que reste-t-il dans ton travail de vidéaste de ta formation de peintre ?

J.N. : la formation de peintre est une formation gigantesque ! C'est un éveil, ça apprend à voir, ça apprend à entrer en contact avec la vie par le monde du silence et de la couleur. J'ai d'ailleurs fait, dans les années 80, une exposition qui s'appelait *Le silence de la couleur*. La couleur est un espace vertigineux qui est la réponse de la matière au contact de la lumière et qui répond "bleu", "vert", "jaune", "orange" : c'est une réponse fantastique, c'est un dialogue extraordinaire tout à fait magique, comme la vidéo est magique. Et, pour prolonger le raisonnement, si ma formation est la peinture et m'a permis de partir dans le monde du silence et de la découverte de la couleur, quand le tableau était terminé, quelque part j'étais insatisfait parce que ce tableau se prolongeait dans l'esprit du spectateur ou de l'auteur par des mots, par des idées, par des sensations, par des émotions et, en transmettant le tableau, on n'en transmettait pas le prolongement qu'on en avait. Or, la vidéo pouvait permettre ça, en ce sens le tableau est une image donnée et, à partir de cette image, on peut en donner la sensation et l'intelligence. Comme dans *Hyaloïde*, cette photographie tirée du *Dracula* de Terence Fisher où le Docteur Van Helsing contemple la photographie brisée de la fiancée de Jonathan Harker et à laquelle il manque un coin déchiré : en revoyant cette photo tirée d'un film, l'esprit s'est mis à voyager... Où est parti ce coin déchiré de la photographie ? Où est parti l'esprit du Docteur Van Helsing au moment où il regardait cette photographie ? Et, dans mon esprit, qu'est-ce que cela produit ? Et, alors, à partir d'une simple image, toute la construction du scénario se fait, c'est-à-dire tout le prolongement de l'impact que cette image a pu avoir sur le spectateur qui, à son tour, devient auteur en traduisant cette émotion. Donc, pour moi, c'est un parcours logique de la peinture à la vidéo : c'est de la peinture à laquelle on ajoute du temps pour pouvoir la prolonger dans l'imaginaire et partir comme dans une navette spatiale (l'image serait le Cap Canaveral et la fusée, celui qui regarde l'image et qui part dans l'espace-temps à travers son imaginaire et sa perception). C'est ça la vidéo, en ce qui me concerne.

D.N. : et tu disais aussi que l'un nourrissait l'autre... que la peinture nourrissait ta vidéo et inversement...
J.N. : Ah, tout à fait, parce que les restrictions sont toujours embêtantes, qu'on vous range parmi les intellectuels ou dans la catégorie des artistes vidéo. Il est certain que, dans la vie, en manipulant différents supports, ceux-ci s'enrichissent l'un l'autre et que le travail du texte par rapport au travail de la peinture, par rapport au travail de la vidéo s'interpénètrent et se nourrissent l'un l'autre. Dire que l'un a plus d'importance que l'autre serait tout à fait stupide. La vidéo est un aboutissement dans le temps de toute une série de découvertes qui se sont faites parfois dans le temps, parfois en dehors du temps. Si on supprime le travail que je fais en peinture, en texte ou en photo, le scénario ne peut pas se construire : d'où pourrait-il venir ? Parce que, souvent, on m'a posé la question de savoir si je partais d'un mot ou d'une image : je dirais que c'est souvent le regard, l'image qui amène le mot et le mot en amène un autre et puis le déroulement, comme le déroulement de la bande magnétique, dans l'esprit s'effectue.

On connaît le pouvoir quasi hypnotique que l'image vidéo peut exercer sur l'œil et la perception de l'individu. Or, selon tes propres mots, il semblerait que c'est une image qui n'existe pas...

J.N. : mais oui, c'est ça que moi je trouve fabuleux ! Sur la bande magnétique, on ne sait pas lire une image : c'est de l'oxyde de fer, c'est une poudre qui aimante de la lumière, qui aimante un signal lumineux. L'image n'est reconstituée que dans le temps, dans le déroulement de la bande magnétique lue par les têtes vidéo qui restituent l'image — à 25 images/seconde, trame par trame, point par point — et c'est donc un point lumineux qui zigzague sur un globe de verre (un peu comme un globe de cristal) et cette espèce de luciole, qui va à une vitesse très rapide, reconstitue l'image pour le nerf optique. C'est donc une image fantôme, constituée "d'atomes" comme je l'ai dit quelque part (rires). Alors, on entre vraiment dans le monde des esprits avec la télévision ! Comme Steven Spielberg l'a très bien montré avec *Poltergheist* (il en était le producteur, pas le réalisateur, mais il en a écrit l'histoire) où une petite fille regarde l'écran de T.V. après que toutes les émissions soient terminées, où il n'y a plus que la neige, et dans cette neige — qui est l'absence de signal — elle y voit encore un signal, elle y entend encore des choses. Je trouve que c'était une très belle idée, très poétique, cette approche d'un médium extraordinaire.

Un moment donné, dans *Pyramides*, le personnage dit : "Assez de ces scénarios-là ! J'en ai assez de devoir toujours tout justifier !". S'agirait-il de remettre en question un type de narration particulière construit autour d'une causalité logico-temporelle ?

J.N. : oui, c'est un peu ça qui est dit dans l'histoire : "il s'engouffre dans la voiture, elle démarre à toute allure..." Pourquoi ? Alors, on va expliquer tout cela de manière psychanalytique : "il s'était disputé avec sa fiancée..." Je suis un peu allergique à la psychanalyse parce que je trouve que c'est une manière d'expliquer le comportement de quelqu'un, or, sans la part de mystère, on ne peut pas l'expliquer : "ils sont devenus alcooliques parce que la tante narbonaise leur a offert une bouteille de vin pour leur anniversaire ... " J'aime bien voir du cinéma et des thrillers mais c'est toujours le même schéma et, un moment donné, il faut quitter ce schéma de causes à effets. Tous les feuilletons de télévision, tous les scénarios de films quelque part reposent là-dessus. Le scénario vidéo doit quitter ce schéma-là pour pouvoir proposer un fonctionnement de l'esprit qui n'est pas sur ces rails-là.

Les mots écrits se sont-ils transformés en images ?

J.N. : c'est-à-dire que l'image ne doit pas être l'illustration du mot (elle l'est quelquefois parce qu'il y a des plages logiques qui interviennent entre des plages poétiques), mais... la transformation.... c'est bizarre... là vraiment on arrive à un point... au phénomène de ce que l'on appelle la création et qui reste un point bien mystérieux ! Hier soir, je montrais un film vidéo, que j'avais pris pour l'anniversaire d'une jeune fille de vingt ans, et où on voyait des gens qui dansaient dans un dancing et, en regardant les images du dancing, il y a des mots qui sont venus et il y a des choses qui sont venues, qui sont venues comme par magie : j'ai vu des espèces de barques bleues, un cosmonaute là où il y avait un disc-jockey, l'esprit s'est mis à fonctionner d'une manière créative et les mots se sont imposés à la pensée et des images aussi. L'image vue était le tremplin et puis d'autres images sont apparues... mais expliquer ça ? Pourquoi, comment ? Là on arrive justement au-delà du miroir : on passe dans une dimension où les choses vous sont inspirées, vous sont révélées, comme dans l'apocalypse, comme si un ange descendait en vous et, tout à coup, vous donnait les clefs d'un univers, que vous devez être amené à connaître, où il y aurait des barques bleues, des cosmonautes... ça, c'est fabuleux ! C'est ce que l'on appelle l'inspiration et je crois qu'il ne faut pas se moquer de ça parce que ça existe bel et bien ! L'inspiration est un fait réel, tangible : tout à coup des choses vous sont révélées et donner l'explication de cette révélation, de cette apocalypse, moi j'en suis incapable. Je note que le phénomène se passe, je le ressens et Dieu sait — je dirais plutôt : Dieu soit loué ! — que je le ressente, autrement la vie ne serait que la répétition de choses insipides sans lumière. Mais la lumière est là et, tout à coup, elle vous inonde et vous montre des choses et...

D.N. : ... et, *je vois* !...

J.N. : ... et c'est à vous alors à les communiquer parce que je crois que l'importance de tout être humain c'est justement de communiquer : on communique avec la vie, avec les arbres, avec la nature. Mais la

communication la plus forte et qui nous fait le plus mal c'est celle avec un autre être humain : c'est une communication qui vous tue ou vous nourrit d'une manière démente. La plante vous apporte le silence, un noisetier m'apporte énormément, le ciel bleu m'apporte énormément, mais, pour l'instant, nous sommes à trois autour de la table et c'est une communication gigantesque ! La preuve en est qu'un être humain ne sait pas se passer d'un autre être humain : il y a des exemples de vies d'ermites et...

D.N. : ... il n'y a pas d'ermite à la maison ! (rires)...

J.N. : La traversée du désert, on peut la faire, on peut être seul mais, à un moment donné, s'il n'y a pas un contact humain, il y a une tristesse profonde qui s'installe. La communication est donc un abîme !

Quand tu parlais, tout à l'heure, du passage d'une idée à une autre, entre un mot et une image ou entre une image et un mot, et justement de cette impossibilité de savoir ce qu'il y avait entre les deux, est-ce que c'est cette métamorphose qui est le lieu du mystère ?

J.N. : ah oui ! On en revient à René Magritte et son "Ceci n'est pas une pipe" : en effet puisqu'on ne peut pas la fumer, c'est donc l'image d'une pipe, mais en inscrivant le mot "pipe" en-dessous de l'image de la pipe, il y a un trouble de l'esprit qui s'établit entre la chose nommée et l'image de la chose. Le mot sert à désigner des images mais il est certain que lorsqu'on parle d'un arbre ou lorsqu'on le regarde on en a une communication tout à fait différente. Mais je ne voudrais pas critiquer les mots non plus car je me souviens de quelques poèmes de Rainer Maria Rilke où l'assemblage de quelques mots — alors qu'il s'agit de traductions — t'envoie dans un espace fantastique : donc, le mot a sa force et l'image a la sienne. Et la confrontation des deux est un phénomène fascinant. Mais encore une fois — tu vas être déçu — je ne peux pas l'expliquer.

Le titre de l'œuvre ajoute *Comme s'il y avait des* pyramides... Ce qui m'intéresse c'est le "comme si"...

J.N. : oui, c'est une remise en question : "y-a-t-il des pyramides ?". Les pyramides sont des tombeaux... La pyramide est une forme qui me... Bon, il y a quelques formes primaires : il y a le triangle, il y a le rectangle, il y a le carré, il y a le cercle. Dans les arts plastiques, on ne sort pas de ce langage-là. Avec le cercle, on est à l'intérieur, le carré c'est quelque part la forme parfaite, et le triangle est une forme qui moi me fascine parce qu'elle est en devenir. Le carré est terminé, le cercle est terminé, la pyramide est en devenir parce qu'elle finit en pointe. C'est d'ailleurs très curieux que dans l'Egypte ancienne on se soit servi de cette forme pour faire des tombeaux. Mais le tombeau, dans l'Egypte ancienne, constitue un passage d'un univers à un autre puisqu'ils y enfermaient également des objets qui pourraient leur servir dans une vie future. Donc, ce n'est peut-être pas un hasard que les tombeaux égyptiens aient la forme de pyramides : c'est que quelque part, ils avaient aussi perçu cette forme comme une forme de passage, de devenir. Dans la traversée du désert de Thérésa Plane, elle ne voit pas de tombeaux, elle ne voit pas de pyramides mais, par contre, elle parle de "scénarios avortés", de "mots cassés", échoués dans le désert comme de lamentables épaves, et puis elle s'aperçoit que ceux-ci ont la forme de pyramides comme de petits tombeaux, que toutes ces choses qui sont mortes et qu'elle a vécues se retrouvent sous forme de petits tombeaux, donc de petits triangles, comme s'il y avait des pyramides...

Mais est-ce que cette formulation "comme si" n'évoque pas non plus un peu celles de l'imaginaire enfantin ("on disait que", "comme s'il y avait...") ?

D.N. : ...il était une fois...

J.N. : oui, d'ailleurs la notion "comme s'il y avait des pyramides" est liée, dans l'histoire à un vieux film d'aventure — *Le Corsaire rouge* avec Burt Lancaster — qui évoque justement l'idée de cette enfance où l'on jouait "comme si" on était Tarzan, "comme si" on était un corsaire, "comme si" on était Zorro.

Lorsque Thérésa raconte son histoire et qu'elle dit "comme s'il y avait des pyramides", apparait alors cette image de film d'aventures, que j'ai vu quand j'étais gosse et qui m'avait marqué. De toutes façons, quand peut-on affirmer qu'il y a quelque chose ? Je vois des fleurs, je peux dire "comme s'il y avait des fleurs" : elles sont ici sur la terrasse, elles sont là effectivement mais, comme elles sont là, elles existent, elles ont donc leur parcours de mystère. Moi, tout ce que je peux dire c'est "comme s'il y avait des fleurs" en les nommant, alors qu'il y a des fleurs mais, il y a aussi l'être, la vie, le mystère et cela, c'est tout autre chose... C'est jeter un doute sur la réalité des choses...

D.N. : ... et puis, c'est pour montrer aussi que, d'une certaine façon, on n'est jamais sûr de rien, que, justement, cette part de mystère est importante et que celui qui est sûr de quoi que ce soit, qui n'a aucun doute dans la vie, ce n'est pas quelqu'un de très créatif, de poétique...

J.N. : La certitude n'a pas grand intérêt. Le grand problème que j'ai en tant qu'enseignant c'est que les étudiants attendent du professeur des certitudes. Ils attendent du professeur qu'on leur dise comment faire et quoi dire. Alors qu'il n'y a pas de chemin, le parcours est impossible à tracer. On peut donner des expériences à faire, on peut parler des expériences passées mais on ne peut pas indiquer un chemin. Ils sont donc très déçus ! Mais si on leur dit "il y a un chemin", on leur ment !

Ma dernière question est une question très générale et à la fois très subjective. Ce qui me fascine dans la vidéo, très personnellement, — et j'ai un peu le sentiment qu'il y a la même chose dans la photographie — c'est qu'il s'agit d'une forme d'art où l'on rencontre encore un enthousiasme et une foi esthétique qui ne semblent plus être permis dans d'autres secteurs artistiques. Duchamp a mis en place une problématique qui a engendré, à sa suite, une remise en question perpétuelle de l'art et qui a donné lieu à toute une série de démarches qu'on a rassemblées sous l'étiquette générale d'"anti-art". La vidéo est née de ce climat (Nam June Paik, Fluxus et néo-dadaïsme) mais semble s'en être dégagée assez rapidement pour retrouver une forme d'innocence authentique qui ne paraissait plus possible dans d'autres formes d'art...

J.N. : En parlant de Duchamp c'est vrai qu'il a perturbé l'art de manière phénoménale mais naïve ! Il n'y avait aucune agressivité ni méchanceté là-dedans ! Marcel Duchamp parle tout de même de la lumière ! *Le grand verre*, c'est transparent !... Il parle de son enfance dans *Le grand verre* : c'est la machine broyeuse de chocolat qu'il voyait dans les étalages de confiserie quand il était petit. Ce sont donc des chose très simples, très affectives et très émotives liées à son enfance. Mais, maintenant quand on regarde cet objet, il y a tellement de choses qui ont été écrites là-dessus, qu'on ne retrouve plus l'innocence de ce qu'il a fait. Cette idée de transparence qui plonge dans le cœur de l'enfance dite avec ses formes à lui. Donc, si Duchamp a perturbé la manière traditionnelle de percevoir l'art, ce n'est pas dans un sens négatif, c'est pour lui apporter une dimension phénoménale, qui est de cœur et d'esprit ! On dit que Duchamp n'est qu'un intellectuel parce qu'il fume la pipe et qu'il joue aux échecs ! La composante intellectuelle chez Duchamp est forte mais il est habité par les anges, il est habité par la lumière, il est habité par son enfance, et c'est aussi cela qui fait son art ! Son art n'est pas un art de logique. Il n'a en rien scié la branche de l'art ou fait de l'anti-art : il a fait de l'art avec son émotion et son intelligence de la vie. C'est une mauvaise lecture que de croire que Duchamp a fait de l'anti-art.

Mais, il reste tout de même que dans l'héritage dadaïste, tel qu'on le trouve en littérature ou en peinture, il y a eu une sorte de crise de la création qui semble liée quelque part à toute cette problématique — peut-être mal interprétée — dont assez paradoxalement la vidéo sort tout en y trouvant sa source. L'art vidéo trouve son origine dans le mouvement Fluxus, qui est un mouvement néo-dada auquel a notamment participé le musicien John Cage qui, lui, conduit la musique jusqu'au silence... On a un peu l'impression que l'art en vidéo est d'abord mort avant d'être né ! Ce qui est fascinant avec la vidéo, c'est que cet enthousiasme esthétique, qu'on ne pourrait plus trouver dans d'autres formes d'art, est à nouveau possible avec la vidéo et, peut-être aussi, avec la photo...

J.N. : c'est assez vrai ! C'est significatif au niveau de la peinture : on sent une lassitude. L'acte de peindre reste très créatif et m'apporte beaucoup mais il est englobé dans toute une série d'actes qui vont aboutir au scénario, à la vidéo, c'est-à-dire qu'en lui-même, tout seul, un moment donné je vais me lasser. Mais je voudrais te reprendre sur le phénomène Fluxus... Ce qu'on appelle de l'anti-art, en fin de compte, c'est toujours de l'art car l'anti-art c'est toujours vouloir casser le moule de l'art, casser le lieu commun, des idées toutes faites au sujet d'une activité et donc, chaque artiste qui casse le moule de l'art, c'est au profit de l'art, c'est pour développer la vision. Dans Fluxus, s'il y a un concert durant lequel on froisse un papier et puis qu'on le laisse se défroisser tout seul devant le micro en écoutant ses craquements, c'est de la grande poésie et il n'y a rien d'anti-art ou d'anti-musical là-dedans. On invite le spectateur à percevoir la beauté du son d'un papier qui se déplie. L'anti-art est un petit peu le moteur essentiel à la vie de l'art. On n'annonce la mort régulièrement, la mort de la vidéo. Comme tu viens de le dire, celle-ci était à peine née qu'elle était morte. C'est vrai, je n'avais pas pensé à ce que tu viens d'énoncer au sujet de cette espèce de virginité et d'enthousiasme par rapport à ce médium vidéo ou photographique.

D.N. : C'est peut-être parce que la vidéo est un médium assez neuf. La vidéo n'a que 25 ans...

J.N. : ... en tant que moyen portable, oui...

Je voulais dire qu'en peinture, il semblait difficile de faire du paysage comme si rien ne s'était produit. Mais, il y a, en photo, une nouvelle possibilité que n'offre plus la peinture. De même qu'en littérature, on ne peut plus non plus parler comme les romantiques le faisaient. Dès qu'un nouveau médium apparaît, on dirait que certaines choses sont à nouveau possibles...

J.N. : C'est assez vrai ! Je suis tout à fait d'accord avec toi sur ce sujet-là et je dirais même, pour continuer dans ce sens, que le médium lui-même évolue à une vitesse telle qu'on le redécouvre chaque année parce que sont mis, au service du public, des moyens de création où le son se développe de manière différente, où la composition de l'image prend une qualité différente, où les moyens portables s'allègent.

D.N. : Oui, mais comme disait encore René Magritte, "l'important n'est pas de savoir peindre mais ce qu'il faut peindre". En vidéo, c'est la même chose, l'important n'est pas de faire de belles images, un bon son, l'important est de savoir ce qu'il y a à raconter...

J.N. : Là, on aborde un sujet qui dépasse un peu le phénomène de la vidéo. La parole de McLuhan — "the medium is the message" — : je ne suis pas tout à fait d'accord avec cela. Le médium que tu vas utiliser, bien sûr, va conditionner ta manière d'agir et de penser, d'une certaine manière, mais ne va pas te faire penser tout à fait autrement : la notion du mystère, la notion de la lumière, la notion de l'ange sont des notions qui ont été exprimées dans l'antiquité et qui sont toujours exprimées en vidéo actuellement. Donc, je crois que ce que chaque individu a envie d'exprimer constitue un monde, un univers antérieur — pour moi, fondamentalement spirituel — et que la vidéo est un moyen très innocent et très fabuleux pour jouer avec. Mais tu peux dire des bêtises en vidéo : ce n'est pas parce que tu utilises la vidéo que tu vas dire des choses intéressantes. Le personnage de McLuhan reste très intéressant : il a compris l'importance du médium T.V. en tant que moyen de communication mais la question du contenu ne peut pas être balayée comme ça aussi facilement. Il y a le support, mais il y a aussi le contenu, et ce dernier aspect m'intéresse au plus haut point. Qu'est-ce que tu vas dire ? Si, avec ce support, tu vas parler des grèves du bassin sidérurgique de la région wallonne, en disant qu'il faut donner plus d'argent pour les pensions et ne pas supprimer d'emplois : ça, c'est le rôle de la télévision, un rôle d'information sociale et politique... Je ne vois pas pourquoi l'art vidéo devrait parler de cela. Ça ne débouche pas sur le mystère, la créativité, etc. Maintenant, il faut que l'on me comprenne bien car cela pourrait paraître scandaleux ce que je dis.

Bien, est-ce qu'il y aurait peut-être un aspect dont vous auriez souhaité parler et que j'ai peut-être omis de mentionner à travers mes questions ?

J.N. : Non, je crois que l'on a eu une conversation qui a un peu fait le tour du phénomène vidéo... enfin, fait le tour...

D.N. : le petit tour... (rires)

Le petit tour et puis s'en va...