Livres d'artiste

« Le livre a bon caractère.
Articulé sur charnière telle une porte ou une fenêtre.
Le livre livre ses petits caractères en avant ou en arrière.
Le livre a vraiment bon caractère.
Pas le tableau qui bien souvent est accroché trop haut. »
Pour Art Press, sans photographie et sans argent mais avec + de deux mois de retard sur la date indiquée (20 juillet). On dit souvent que le temps c'est de l'argent, + de deux mois vaut bien 200 francs." (à Art Press, 27/9/81)

- Yellow (Guy Jungblut), « Introduction aux livres de Jacques Louis Nyst, Liège juin 1976 »; repris dans *+ - 0 n°14*, sept. 1976; repris dans la plaquette consacrée à Nyst à l'occasion de sa participation à la Biennale de Sao Paulo en 1977.
"J. L. Nyst est peintre, et c'est comme prolongement d'une pratique picturale qu'il nous faudra lire ses livres.
Le problème est donc plastique... il s'agira d'images, d'abord et avant tout.
L'image est, dans son essence, polysémique. C'est sa légende, son commentaire qui va lui donner un sens. Pour J. L. Nyst, le commentaire ne sera pas fait de mots, mais de signes inscrits hors l'image, en relation avec celle-ci, à moins que ce ne soit en rupture ; ainsi une photographie qu'un dessin prolonge sur la page au-delà de son cadre ; le dessin d'un manche de bois prolonge l'image d'une fourche, mais le dessin d'une plage va prolonger la photographie d'une feuille de papier. Chaque relation est source de surprise ou d'inquiétude.
Si le premier livre était essentiellement une suite de recherches en ce domaine (rappelons qu'il était sous-titré : livre de lectures), les deux autres, sans abandonner les techniques plastiques du premier, se feront plus narratifs, partant plus anecdotiques (le texte n'est-il pas avant tout le meilleur « donneur de sens ») « Pour un visiteur futur », qui pourrait être sous-titré, lui, guide touristique, emmène le lecteur venu des étoiles, en hiver ou à la tombée de la nuit, dans un itinéraire poétique qui le conduira chez l'auteur.
« L'objet » enfin, dont le thème est inspiré d'une séquence vidéo conçue en 1975 pour la biennale de Paris, se propose comme une histoire de science-fiction, on y retrouvera les préoccupations formelles (photographiques et signes plastiques) des ouvrages précédents, la même veine poétique mais aussi l'humour très particulier de J. L. Nyst."

- Guy Schraenen, conservateur de la section « Livres d'artistes » au Neues Museum Weserburg de Brême / DE, En exergue du texte d'introduction de G. Schraenen au catalogue *D'une œuvre l'autre, Le livre d'artiste dans l'art contemporain* Mariemont, Musée royal (21/03-16/06/1996)
Le « livre d'artiste » n'est pas un livre d'art
Le « livre d'artiste » n'est pas un livre sur l'art
Le « livre d'artiste » est une œuvre d'art.

- Guy Schraenen. Extrait de sa notice sur Jacques-Louis Nyst au catalogue *D'une œuvre l'autre*, op. cit.
(…) Parcourir un livre de J.L. Nyst, visiter une de ses expositions ou regarder une de ses nombreuses vidéos ou installations, c'est échapper quelque peu à la pesanteur. Le mot, le silence, l'image, la couleur, la juxtaposition, les parallèles créent dans son œuvre une évasion à fleur de peau. Il nous entraîne dans une quête archéologique hors du temps. D'une part l'objet devient couleur, le mot devient forme, un mot peut en signifier un autre et d'autre part les mots deviennent des dialogues comme dans la vidéo « Le livre est au bout du banc » où le dialogue est une longue réflexion, entre autres sur le livre. De cette œuvre d'ailleurs est extraite la réplique : « Ce n'est pas nouveau ! C'est un livre ».

Jacques Louis Nyst

1973

- *Nous ne sommes pas des Cybernautes*. Bruxelles, De Rache, décembre 1973



En introduction : J.L. Nyst, « Quelques réflexions »
"- La relation entre ce qui est signifié (peint, photographié, écrit, etc.) et son modèle (son sujet) me fascine.
- Allez comprendre pourquoi ?
- Est-ce la relation du modèle avec la couleur ? Ou avec le vide ? Ou la succession des images qui en est la cause ? Est-ce la mise en évidence de la mémoire dans les mécanismes de lecture ? Ou est-ce tout simplement la modification que la lecture apporte à l'image ? Ou est-ce encore le modèle modifié qui m'inquiète ?
- Ce n'est en tout cas ni le modèle séparé, ni la modification séparée mais justement leur présence simultanée qui est, pour moi, source de surprise.
- Il est, en effet, étonnant de trouver en même temps des éléments que le temps justement a séparé.
- La lecture cadrée, juxtaposée à son modèle, est une dimension en dehors du temps."

Pas d'autres textes mais l'ouvrage est divisé en chapitre :
Avertissement au lecteur (3 pl.)
Première lecture : La mouche immobile. (1 pl.)
Deuxième lecture : Les stations (3 pl.).
Troisième lecture : Les fréquences (3 pl.)
Quatrième lecture : L'idée de la couleur (9 pl.)
Cinquième lecture : L'idée de la matière (3 pl.)
Sixième lecture : La zone mystérieuse (la fumée) (9 pl.)
Septième lecture : Le passage (3 pl.).
Huitième lecture : Réflexion sur le support (la feuille de papier) (4 pl.)
Neuvième lecture : Le prolongement de l'image (5 pl.)
Dixième lecture : La suite imaginaire (5 pl.)
Exercices de lecture (8 pl.)

1974

- *Dialogue entre une photographie de feuillage et 3 taches noires*, 1974

Livret (sans texte) - 8 p. dont 6 planches de photo-dessin

Livret inséré dans la pochette /catalogue de l'exposition *Cap, Köln, Belgisches Haus*, 1974 (10/10-09/11)
texte de Phil Mertens au catalogue : L'ART RELATIONNEL ou LES IMAGES INVESTIES

(ex collection Bl. Brajkovic)







1975
- *Pour un visiteur futur*. Liège, Yellow Now, 1975.

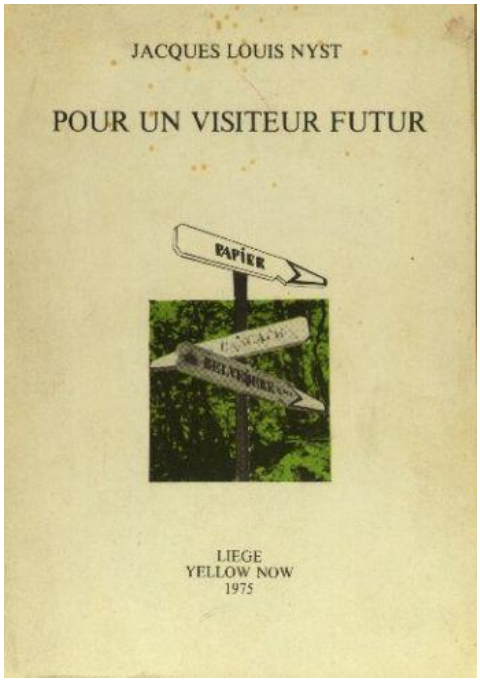
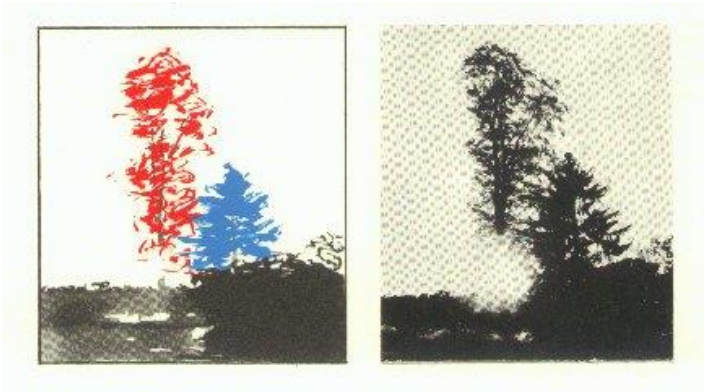
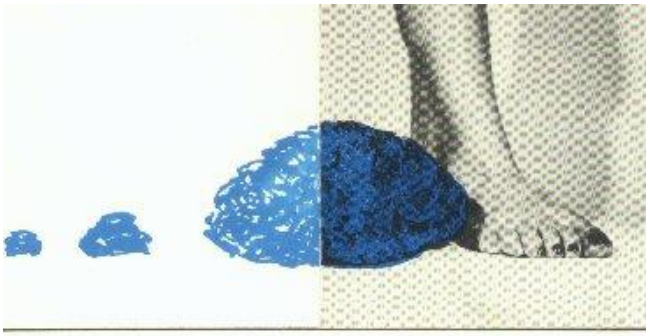


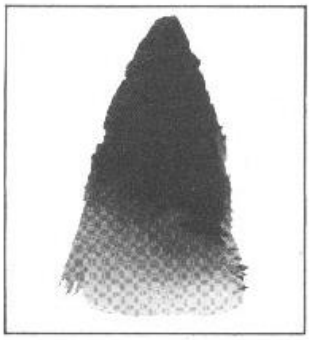
Planche « préparatoire » à la réalisation du livre *Pour un visiteur futur* (1974) Photo-écriture. 110 x 73, signé en bas à dr. Bruxelles, MRBA, inv. 8565 ; acquis de l'artiste, Sprimont, 1976.

" Le peintre Jacques Louis Nyst habite un petit village des Ardennes liégeoises. (p.. 6)
Pour un visiteur futur, quelques points de repères permettront de reconnaître l'endroit. (p. 8)
Si vous venez des étoiles, vous arriverez par la serre du potager. (p. 10)
Si vous venez de la montagne, vous arriverez à la chute des feuilles. (p. 12)
Si vous venez par le nord, vous arriverez par la prairie aux trois sapins. (p. 14)
Si vous venez par l'ouest, j'aurai disposé un signe de bienvenue qui, au fil du temps, peut subir une lente mutation. (p. 16)
Si vous arrivez en hiver, vous trouverez difficilement l'entrée. (p. 18)
De toute façon, en n'importe quelle saison, la géométrie secrète du paysage vous indiquera la direction. (p. 20)
Cette grille, grâce à l'anneau de fer, vous permettra d'entrer. (p. 22)
Si vous arrivez à la tombée de la nuit, je serai là pour vous accueillir. (p. 24)
Lorsque nous nous serons rencontrés… (p. 26)
Nous aurons de longues conversations… (p. 28)
Et nous découvrirons que les racines sont dans l'image, et les feuillages dans l'espace. (p. 30)
Vous saurez que… (p. 32)
… et que rien n'est jamais fini. (p. 34)

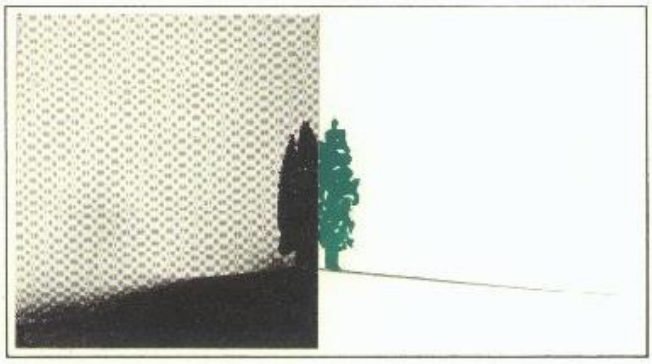


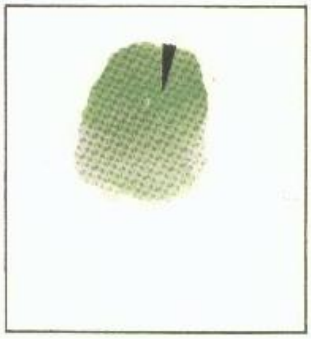














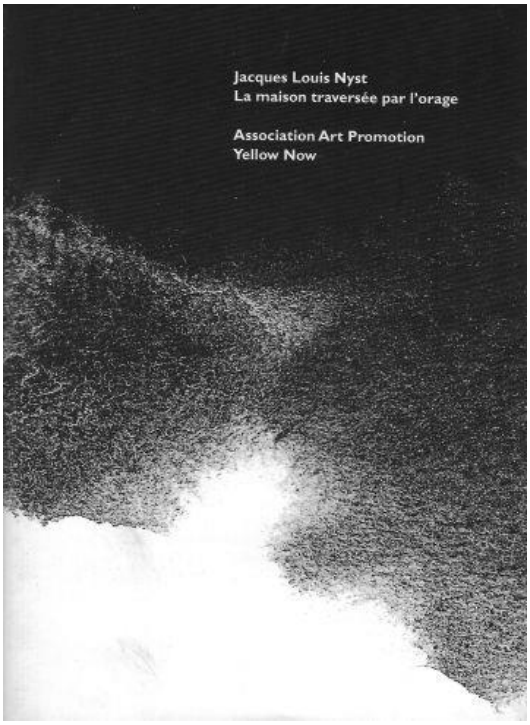
- Jacques Meuris in *La Libre Belgique*, 30/05/75

" (…) Ce livre fait suite à un autre Nous ne sommes pas des cybernautes et s'inscrit dans le même esprit. La page de gauche décrit synthétiquement un fait, la page de droite illustre ce fait de deux images qui se complètent. La première phrase est libellée ainsi : « Le peintre Jacques Louis Nyst habite un petit village des Ardennes liégeoises » ; en face des arbres tour à tour photographiés et peints indiquent cette situation de fait. Les autres pages, gauche - droite, apportent au « visiteur futur » quelques points de repère qui « permettent de reconnaître l'endroit ».

On voit le développement intellectuel de la démarche, de l'incitation à venir rendre visite à cette visite elle-même, surprise dans un moment intemporel, en lisière de la poésie, plein d'allusions, de suggestions à la fois visuelles et spirituelles pour un itinéraire revenant pratiquement à son début : «Et vous saurez que... rien n'est jamais fini ».

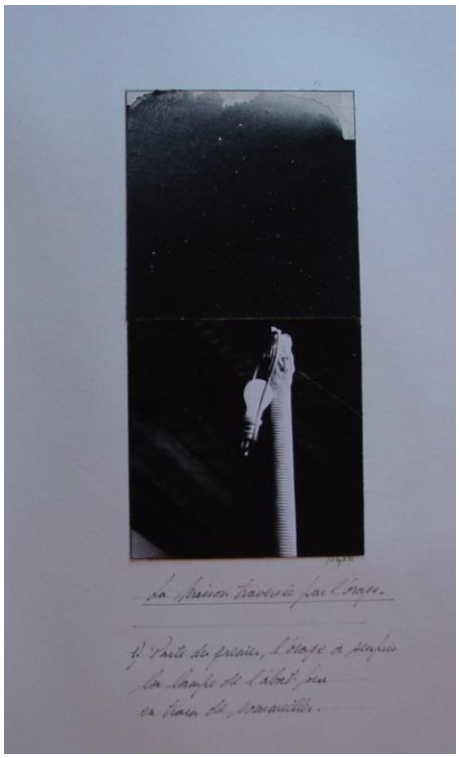
Ce livre marque un pas de plus sur le précédent. Il comporte des rencontres imagées, le langage littéraire s'ajoute, plus délié, au langage de l'image"

- *La Maison traversée par l'orage*, 1975 (série), 2002 (livre)



série de 18 œuvres, photo, acrylique et crayon sur papier, chacune 50 x 32,5 cm, (coll. Guy Jungblut)
* coll. Fondation Gordon Matta-Clark, Anvers
** Illustration n / b au cat. Les mots et les Images, Anvers, MUHKA (27/06-15/11/92), p. 95.

Publication aux Editions Yellow Now en 2002 de *La Maison traversée par l'orage*, projet poético-photographique de 1975
48 pages 17 x 12 cm ; 12.00 €
*** **Livre** publié à l'occasion de la rétrospective Jacques Louis Nyst qui a eu lieu en 2002 respectivement au Mamac (musée d'Art moderne et d'Art contemporain) de Liège pour les peintures et les installations vidéo, au Cabinet des Estampes de la Ville de Liège pour les multiples, à l'Espace Brasseurs pour les vidéos et au Comptoir du livre pour les livres et les projets de livres.

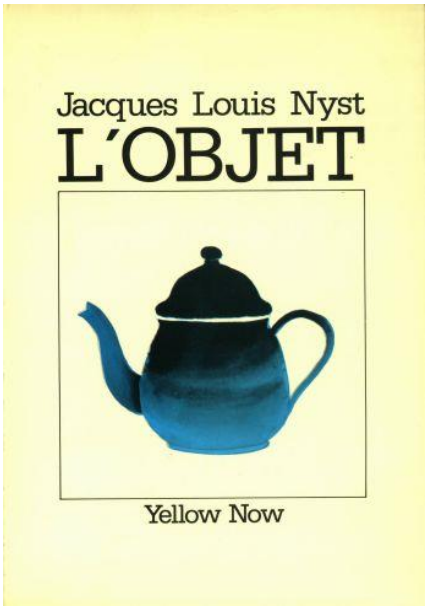


1). Parti du premier l'orage a surpris la lampe de l'abat-jour en train de sommeiller.
2). Il est descendu l'escalier du premier
3). et mentalement a photographié tout ce qu'il a rencontré.
4). Il a retrouvé le parapluie du palier,
5). effrayé le cactus que l'on nous avait donné,
6). ainsi que les chevaux de la cheminée.
7). Il a complètement embrouillé le châle dans le panier d'osier,
8). fait tombé le calendrier,
9). emmêler les élastiques de la fenêtre fermée,
10). emporté les pépins de pamplemousse
11). dégarni la bibliothèque de verre de la salle à manger,
12). soufflé sur la liberté,
13). fait filer le chat,
14). … et démonté l'agenda.
15). Il a stoppé l'horloge électrique,
16). interrompu la retransmission du match à la télévision,
17). descendu les escaliers de la cave …
18). … où il est resté éveillé.

1976

- *L'Objet*. Liège, Yellow Now, 1976.

Jacques Louis Nyst. Presseux, juin 1976; repris dans *+ - 0 n°14*, sept. 1976.

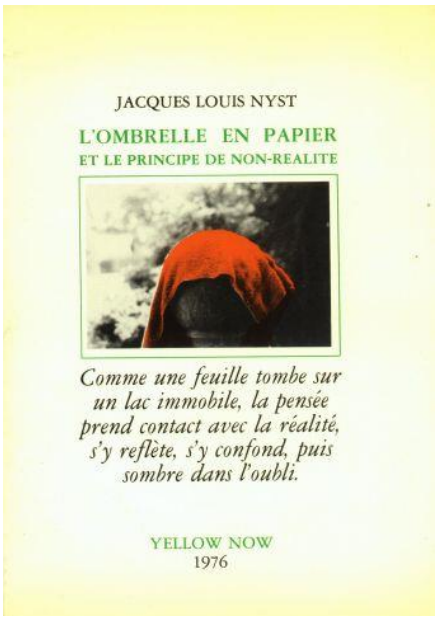


"De quoi s'agit-il ?
Peut-être avant tout l'histoire d'une tache d'encre bleue qui a la forme d'un objet et qui se promène sur les pages d'un livre.
Il lui arrive d'en sauter quelques-unes.
Il lui arrive de se multiplier sur une même page.
Il lui arrive de n'être qu'en partie imprimée.
Il lui arrive d'oublier sa couleur.
Il s'agit donc d'une tache d'encre bleue relativement distraite et désordonnée.
Nous invitons le lecteur çà suivre ce voyage de mise en page.
Pour faciliter son parcours, nous avons cru bon de les numéroter. Je puis encore signaler que, très souvent, un texte est situé sur la page opposée à celle sur laquelle la tache d'encre bleue va se promener.
Y a-t-il un rapport entre ce texte et la tache d'encre bleue ?
Oui, bien entendu, le texte est noir.
Vous remarquerez également que la tache d'encre bleue n'est pas toujours seule sur la page, mais vous savez, à l'heure actuelle, la difficulté de s'isoler.
C'est donc une histoire réaliste qui fait référence aux difficultés présentes.
Que cet avertissement ne vous décourage pas, le voyage de la tache d'encre bleue n'est pas très long. Vous serez vite rentré à la maison, si vous en retrouvez la direction."

Michel Hubin in *Le Soir*, ?/6/1976.
"C'est à la Maison de la Presse que J. L. Nyst a présenté son dernier livre, « L'objet ». Livre d'images, livre de fiction, « histoire d'une tache d'encre qui a la forme d'un objet », réaction du peintre Nyst devant une petite théière, un jouet d'enfant découvert sous quelques centimètres de terre, dans un jardin, et à propos duquel il se perd en conjectures.
Nyst raconte l'objet à sa manière à lui, à sa manière de peintre. L'objet garde son opacité.
On retrouve la veine poétique des précédents ouvrages de J. L. Nyst, on retrouve - comme dans l'invite à un visiteur futur - une anecdote de science-fiction qui est cette fois un essai d'archéologie rêvée. Le discours en blanc, en bleu et en silences, c'est une porte ouvrant sur un monde où le peu intéresse le plus. Cette démarche était déjà en exergue dans « Nous ne sommes pas des cybernautes » (1974) et dans les pages ultimes du conte « Pour un visiteur du futur » (1975) qui se terminait par la réaffirmation : « Vous saurez que le peu m'intéresse et que rien n'est jamais fini ». Modestie folle ou piège ? L'humour de J. L. Nyst fait pencher en faveur de la seconde hypothèse.
« L'objet » est un beau livre à toucher et à regarder. Il invite à ne pas voir une correspondance univoque entre le monde et l'image que nous nous en faisons. Par-delà, il suggère que ce qui ne serait pas dit serait le plus précieux.
Avec Nyst, on atteint une limite : le « peu » intéresse, mais le rien ? Le jeu s'est installé d'une manière telle que le silence et la page blanche se répondent en redondances. Il ne présente qu'un aspect des choses : le creux. Faut-il se laisser séduire par cette calme insolence ? C'est un piège - un autre piège - dans lequel il faudrait choisir de tomber. J. L. Nyst doit bien s'en amuser.

1977

- *L'ombrelle en papier et le principe de non réalité*. Liège, Yellow Now, 1977.



[Bien que sur la couverture, cette publication soit datée 1976, le copyright et la présentation de Nyst sur la jaquette sont datés 1977].

* En sous-titre :
"Comme une feuille tombe sur
un lac immobile, la pensée
prend contact avec la réalité,
s'y reflète, s'y confond, puis
sombre dans l'oubli."

CHAPITRE 1. LE POINT VERT.
Comme une feuille tombe sur un lac immobile, la pensée prend contact avec la réalité, s'y reflète, s'y confond, puis sombre dans l'oubli.
Je venais de découvrir la vallée quand cette phrase surgit de ma mémoire. Elle s'était imposée à mon esprit, un jour d'été, alors que je regardais lentement tourner une feuille à la surface d'une étendue d'eau, dans le pays de mon enfance. La vallée qui s'étalait maintenant devant moi apparaissait aride, desséchée, sans vie. (p. 8)
Tout a commencé quand j'ai amorcé la descente ; je remarquai alors une série de points, dispersés, sur le sol rayé. (p. 10)
Plus j'approchais, plus les points se précisaient. Ils ne paraissaient pas disposés dans un ordre particulier. L'un deux, cependant, était beaucoup plus important. (p. 12)
Une bouteille de Vichy Saint-Yorre brisée dans le corridor.
La mémoire est stupide, qui impose des images – souvenirs. Comme les rêves, ces images nous envahissent et culbutent, pour un bref instant, le cours du temps.
Etait-ce un avertissement ? L'idée de l'eau, sous des formes différentes, indiquait un péril proche.
La mémoire prémonitoire, c'est bien déconcertant : le passé découvrant l'avenir. (p. 14)
Une bouteille de Vichy Saint-Yorre brisée dans le corridor.
Je me souviens de l'étiquette F 15.20 collée sur la capsule qui fermait le goulot.
Ces petites étiquettes m'ont toujours fait une impression désagréable. (p. 16)
Un peu comme les attrape-mouches, ça plaque, c'est laid, ça s'imprime dans votre pensée.
Je dois avoir mille étiquettes semblables disséminés dans mon cerveau. C'est peut-être aussi pour cela que je suis parti.
Et me voilà maintenant, descendant vers cette vallée sèche que je ne connais pas. (p. 18)
À la fin de la descente, je vis que le point le plus important que j'avais observé au départ, était, finalement, une ombrelle en papier déployée, épanouie.
Mes pensées couraient de tous côtés, se bousculaient et se fracassaient contre le mur de mon incompréhension…
Bref, un homme stupide devant un élément qu'il ne saisit pas. (p. 20)
Pour comprendre, ne pas fixer le centre d'intérêt, regarder ailleurs. (p. 24)
Derrière l'ombrelle, au loin, se profilait la cime d'une montagne… (p. 26)
faite elle aussi, m'a-t-il semblé, en papier.
Un monde en papier peut-il exister ? (p. 28)
Distraitement, je regardai l'ombrelle : elle était déployée.
Elle avait dû déjà se familiariser à ma présence.
Je remarquai, à son pied, un point vert. (p. 30)

Ne pas toucher !
Voilà comment je réagis immédiatement. Je n'étais donc pas libéré des lois du pays d'où j'étais venu.
Prudemment, j'avançai l'index et le posai juste sur le point. Le vert était plutôt humide et froid.
Un peu comme des pigments ou du pollen de fleur, il m'en est resté sur le bout du doigt.
L'ombrelle, pensai-je, vit de ce point-là. (p. 32)
Plus loin, d'autres points verts jalonnaient le sol. Je voyais pousser de jeunes tiges, pas encore ombrelles, prêtes pourtant à bourgeonner.
Il s'était passé apparemment si peu de temps…
Sans doute la vie, sur cette planète, dans cette vallée, était-elle bien éphémère ; et seuls la permettaient les points verts.
J'ai supposé que l'ombrelle, une fois déployée, protégeait par son ombre portée son point d'humidité. Et cela devait assurer leur vie commune.
Lorsque l'ombrelle se fane, l'ombre portée se détache et couvre le point vert, pour le protéger, jusqu'à la pousse de la nouvelle tige. (p. 34)
Une ombrelle en papier rose sur un point vert, dans un paysage vide. La gamme des couleurs est bizarrement réduite. C'est un monde concentré et j'y parais bien dilué.
Ce qui signifie que j'y suis condamné. À moins de pouvoir me transformer et de trouver un point vert qui m'alimente… (p. 36)
Déjà, je sentais mes forces m'abandonner.
Le chemin avait été si long jusqu'à cette vallée, et au-delà, l'horizon ne promettait rien de différent.
Une ombrelle n'est pas prévue pour avancer, elle est dans son espace, avec sa fonction précise. Mais moi, bêtement articulé sur deux pieds, j'étais programmé pour circuler.
C'est la source qu'il faut trouver.
Il doit exister une source de fraîcheur qui, d'une manière ou d'une autre, alimente les points verts. (p. 38).

CHAPITRE II. POUR S'ORIENTER.
Sensible à l'humidité, l'ombrelle devait pouvoir m'orienter, si je l'employais comme baguette de sourcier.
Je l'ai cueillie… (p. 42)
Tout de suite, elle commença à se faner. (p. 44)
J'ai bien essayé…
en vain de la ranimer… (p. 48)
Je devais me dépêcher – ce qui ne m'a jamais arrangé. Tenant l'ombrelle fermement entre mes deux index. (p. 50)
J'espérais qu'elle allait me conduire à la source qu'il me fallait découvrir. (p. 52)
Elle-même, maintenant en danger, m'a orienté. (p. 54)

CHAPITRE III. LA SOURCE.
Sur un plateau désolé… (p. 58)
était posé un trou ligoté. (p. 60)
Il en sortait un son pareil à celui d'une abeille piégée dans une bouteille vide, mais mille fois amplifié.
Tout, dans son apparence, indiquait la force et la puissance. Un peu comme une formidable centrale d'énergie qui s'alimenterait du vide ambiant. (p. 62)
Un bout de la corde, ou du câble, qui ligotait le trou, était déroulé.
Comme si ici l'énergie avait une queue.
Probablement l'extrémité qui, au sol, régissait les points d'humidité. Je posai la tige de l'ombrelle en contact avec cette extrémité. (p. 64)
Instantanément, elle s'est reconstituée. (p. 66)
C'était donc bien là la source d'énergie de la vallée.
Encore fallait-il la comprendre, pour pouvoir l'utiliser.
Alors j'ai récapitulé tout ce que j'avais appris.

Je possédais deux informations capitales sur la source d'énergie de l'ombrelle en papier :

Le point d'humidité

et le trou ficelé

Un trou ligoté, centrale d'énergie, alimente et programme les points verts, points d'humidité concentrée, qui, à leur tour, déterminent le cycle de floraison des ombrelles en papier. (p. 68)

Quelle synthèse ! Les mots sont limités pour exprimer la réalité.

Les sensations profondes qui m'envahissent depuis mon arrivée dans la vallée n'étaient pas dans mon résumé. Il me rappelait la planète des étiquettes qui n'avait pu me proposer qu'un monde de langages codifiés, articulés d'images et de mots imprimés, diffusés régulièrement dans des boîtes – relais partout installées. (p. 70)

Le système nerveux tout entier ne répondait plus qu'à eux. La perception s'atrophiait. La lumière incertaine de la tombée du jour était court-circuitée par ces boîtes lumineuses qui nous hypnotisaient. (p. 72)

L'immense espace inarticulé était définitivement fermé aux hirondelles de la pensée. (p. 74)

Alors, consciemment, j'ai rêvé.

On me disait que je ne vivais pas dans la réalité.

Je n'ai pas cherché à me justifier.

On me parlait de matérialité, d'historicité, de spécificité.

Je n'entendais et n'attendais que la fin des mots… lité… cité… cité…

Cette cité dont il parlait, elle ne pouvait m'abriter.

Ils oubliaient qu'elle était aussi une idée.

NON !

Que le chemin paraît long pour arriver à dire non.

Non est la clé qui ouvre à la réalité.

Dire non en toute occasion.

- Vous désirez du sucre ?

- Non… et éventuellement en prendre un.

De toute façon dire non. (p. 76)

Cette clé, je vais encore l'employer en réponse à mon résumé.

Le trou ligoté, centrale d'énergie programmant les concentrés d'humidité qui déclenchent le cycle de floraison des ombrelles en papier… **NON !**

Maintenant je regarde.

Où est l'énergie ?

Où est la puissance ?

Dans le trou ficelé ou dans la fragilité de l'ombrelle en papier ?

Pourquoi un trou ligoté d'où sort le son vibrant d'une abeille cherchant à sortir d'une bouteille ?

Pourquoi ce trou utiliserait-il sa puissance à un tel jeu ?

Si le trou s'alimente du vide ambiant, pourquoi s'entourer d'un réseau vivace d'ombrelles en papier ?

Cherche-t-il à justifier son existence en maintenant sous sa dépendance cette fragilité ?

Il a beau jeu alors de dire : sans moi, elles seraient sans vie.

Pourquoi ne pas laisser l'eau couler, se répandre, à la fantaisie du sol, librement ? (p. 78)

Ce vide emprisonné, environné d'ombrelles, est une curieuse réalité.

Il a dû se passer dans cette vallée un événement terrifiant.

Seule, probablement, l'ombrelle pourrait m'en parler… mais comment ? …

Et si j'utilisais le principe des vases communiquants…

J'attrapai un trou, je l'emprisonnais entre mes mains, et je l'approchai de l'ombrelle.

Toute sa mémoire m'a été communiquée. (p. 80)

CHAPITRE IV. LA MEMOIRE DE L'OMBRELLE EN PAPIER.
Bien avant la grande sécheresse, l'eau était très diluée et recouvrait presque toute la planète. L'idée même de concentrer l'humidité en quelques points n'était qu'une possibilité de jeu sur l'échiquier.
La vie se transformait au hasard et sans nécessité. Rien n'était prévu et tout était accompli. (p. 84)
Un jour arriva une étrange machine, faite d'un trou et de feuilles de papier. (p. 86)
C'est par elle que toute l'eau de la planète s'est écoulée. (p. 88)
Un gigantesque tourbillon s'est formé, (p. 90)
Vers lequel j'ai été inexorablement entraînée [sic]… (p. 92)
J'ai chaviré[sic]… (p. 94)
Lorsque je repris conscience, j'avais été rejetée [sic] sur le rivage du monde en papier.
Ma transformation en ombrelle était achevée. (p. 96)
La machine à trou a déterminé ma couleur. (p. 98)
Puis j'ai été dirigée [sic] vers le point d'humidité concentrée qui m'était attribué et que je devais garder de la sécheresse installée.
Il déterminerait le cycle des floraisons. (p. 100)
C'est là que tu m'as trouvée[sic]. (p. 102)
La machine à trou, sa tâche achevée, a fabriqué cette gaine de protection, cet énorme cocon, pour préserver l'énergie accumulée. (p. 104)

CHAPITRE V. L'INVERSION.
Cette histoire me fit tant d'impression que j'en relâchai la pression des mains.
Le trou dans lequel était tombé le récit s'est échappé. (p. 108)
J'ai bien essayé de le rattraper… en vain. On ne rattrape pas un trou. Et moins encore un trou de mémoire.
L'ombrelle s'est refermée. (p. 110)
Un élément cependant manquait à la cohérence du récit.
En face d'une peinture, j'aurais dit : un peu de jaune.
Oui, une certaine lumière faisait défaut. Je possédais presque tous les éléments : le noir du trou ligoté, le rose de l'ombrelle, le bleu de la montagne, le point vert. (p. 112)
Le jeu des mains, qui sont les oiseaux du cœur, peut amener à compléter la gamme des couleurs.
C'est leur juste position qu'il faut trouver. (p. 114)
J'ai posé l'ombrelle… (p. 116)
qui, telle un papillon de nuit trop longtemps abusé par la lumière de l'électricité, gisait, fanée. (p. 118)
La main, doigts soudés, paume bien étalée au-dessus de l'ombrelle, trouva la juste position.
La couleur absente, c'était le jaune de l'aurore qui découvre et éveille.
L'ombrelle, à son tour, pouvait affronter la lumière du jour, retrouver la transparence et la solitude de ses contours (p. 120)
Le point vert, privé d'ombre, se décolore.
Il suffit d'un élément qui brûle, dans le circuit installé par le trou ligoté, pour que l'ensemble se mette à clignoter, et, finalement, cesse de fonctionner.
La machine à trou s'est enrayée…
Les points verts se sont lentement dilués. (p. 122)
L'inversion… (p. 124)
allait commencer (p. 126)

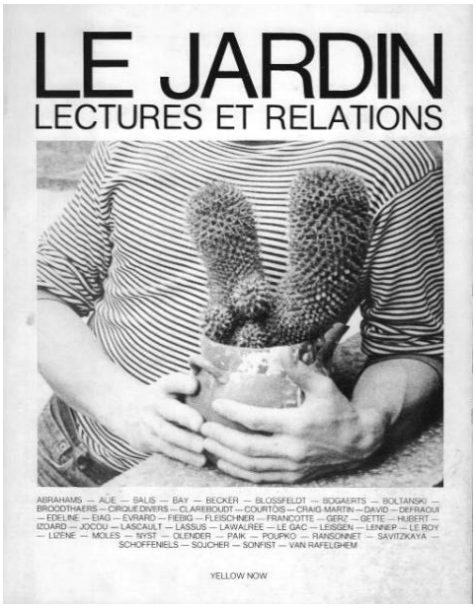
BEAUCOUP PLUS TARD…
Alors qu'aujourd'hui, comme autrefois, l'eau recouvre entièrement la planète, il m'arrive de scruter le ciel, avec l'espoir que jamais ne réapparaîtra le…
Mais non, il faut taire son nom, il ne faut pas susciter l'idée de le fabriquer. (p. 131)

- in *Parachute*, été 77
« De cet auteur, qui nous avait déjà offert comme "livre de lecture", Nous ne sommes pas des cybernautes, voici maintenant un autre très beau livre, comme espace de fiction, où l'auteur accompagne chaque page de texte d'une page d'image. Ces images sont des photographies retouchées et juxtaposées à des dessins très colorés. Très captivant pour ceux qui s'intéressent aux problèmes du rapport image – texte et à la narration par l'image. »

- André Jocou in *Notre Temps*, 07/04/77
"J.L. Nyst est revenu au photo - graphisme après un court retour à la peinture. C'est bien entendu en peintre qu'il met en relation une image photographique et son prolongement graphique.
Toute la série illustre son dernier ouvrage «L'ombrelle en papier». Nyst en tire l'argument de l'exposition. Le livre est non seulement un texte mais surtout une lecture d'images. L'auteur n'est pas un illustrateur, il est le seul poète qui écrit en dessins."

- G. Durozoi, « Jacques Louis Nyst à propos d'une ombrelle » in *Canal, n°6*, 15/30, juin 1977
ce texte est repris dans la plaquette consacré à Nyst à l'occasion de sa participation à la Biennale de Sao Paulo en 1977.
"«Non est la clé qui ouvre à la réalité». Clé adaptable à toutes les serrures, à tout objet - et pourquoi pas à une de ces ombrelles en papier qui viennent «décorer» les glaces estivales les plus copieuses ? Cette ombrelle, il suffit de la considérer, non comme accessoire, mais comme point central d'un récit rêveur qui peu à peu se tisse autour d'elle, pour régler les lois d'un autre monde, où l'énergie se concentre dans quelques trous, l'humidité dans quelques traces vertes. Ombrelle vivante comme une fleur, qui se fane, rouvre ses pétales, préserve le mystère de la vie.
Mais nous ne sommes pas dans la science-fiction *puisqu*'il y a des photos sur toutes les pages paires. Photos niées, à leur tour, et donc dotées d'un supplément de (ir-)réalité par les dessins élémentaires qui les prolongent, les complètent - contredisent.
C'est dans l'écart ainsi produit entre les mots (page de gauche), les témoignages (d') «objectifs» et les dessins (page de droite), que trouve place la «poésie» - si l'on appelle ainsi le décalage qui permet de nommer trou ligoté ce qui est en face vu comme une pelote de ficelle.
Le travail de Nyst s'élabore à partir de matériaux infimes, dérisoires et les dote d'une présence tout à fait *insolite* - pour peu qu'on sache entendre dans ce mot galvaudé une étymologie elle-même double: ce qui n'est pas habituel, mais aussi, de façon moins orthodoxe et «scientifique» ce qui décolle, échappe au *sol*. On n'est, en un sens, pas si loin de la déréalisation telle que la pratiquait Magritte par d'autres moyens...
Disséminés dans le texte, quelques allusions à la nécessité de transgresser innocemment les règles et les lois suffisent à indiquer combien l'invitation de Nyst concerne l'«autre côté du miroir», plus essentiel que jamais: vital."

1977



Participation au livre-catalogue de l'exposition du Groupe Cap, « Le Jardin. Lectures et relations » avec
« **Les limites du jardin** », Editions Yellow Now,1977

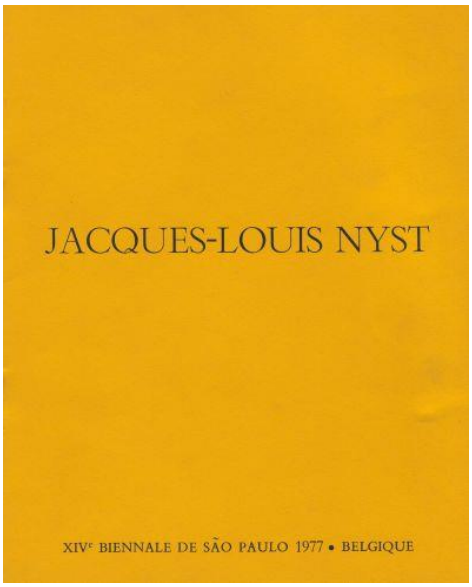
LES LIMITES DU JARDIN (texte daté des 16 et 18 août 1977)
[photo de la toile].
Jamais je ne me suis aventuré en dehors du jardin.
De toute façon, il n'y a personne.
La nuit dernière, j'ai bien vu quelques lumières briller dans le lointain, mais cela ne prouve rien.
Lumière ne veut pas dire humain.
Le soir, il m'arrive de regarder vers le haut, alors je vois des milliers de points scintiller. Cela ne signifie pas qu'ils sont habités.
D'ailleurs quand vient l'aurore je ne les vois plus.
Je passe mes journées assis dans le jardin, accompagné de mon sac qui ne me quitte jamais.
Je l'ai habitué à rester à mes pieds.
J'espère ne pas l'oublier.
[photo de la toile].
Dans mon jardin, il ne pousse rien, ce qui en facilite l'entretien.
Le jardin est très escarpé, de là vient la difficulté à se tenir debout.
Au début, en essayant de me déplacer, j'ai commencé à le sculpter avec les pieds.
Maintenant, un chemin est tracé, il est ma plus grande fierté.
Cependant il n'est pas terminé.
Le chemin part d'un certain point puis monte le long de la pente pour se terminé là où je suis arrivé.
Ce sont les limites du jardin.
Le point le plus élevé étant provisoire.
Je ne sais toujours pas pourquoi je suis monté.
J'aurais pu prendre la direction opposée.
Dans ce cas, le chemin descendrait.
Un chemin ne peut avoir qu'une direction, il ne peut à la fois monter et descendre.
Je dois dire que bien souvent il m'arrive de m'interroger sur ma décision.
Je me retrouve alors au point de départ, jamais plus bas.
Ce continuel va-et-vient a affirmé le tracé du chemin, lui a donné sa couleur.
[photo de la toile].
J'ai observé que le chemin retient l'attention de la lumière.
Il doit l'intriguer.
Je les vois chaque jour dialoguer jusqu'au crépuscule.
Mon sac et moi nous faisons semblant de rien, mais cela nous amuse beaucoup.
[photo de la toile].
L'importance des pieds n'est pas à négliger.
Ils m'ont permis de sculpter et de peindre le chemin, de délimiter le jardin, de m'y déplacer, et de garder mon sac.
Ils sont vraiment très doués.
Ce n'est pas sans raison qu'à travers les âges est venue jusqu'à ma mémoire l'expression: «intelligent comme ses pieds» ou encore: «travailler comme un pied».
[photo de la toile].
Pour m'alimenter, mon sac a des provisions en suffisance.
Chaque jour, je trouve au fond les fruits et les légumes de la saison.
En prévision de l'hiver, il garde quelques fruits secs, des marrons, des noix et des noisettes dans une de ses

poches de côté. Côté droit ou côté gauche suivant les années.
Mon ombre portée du jour, invariablement, se met dans mon chemin à l'heure des repas, ce qui est très gênant pour trouver, dans le sac à provisions, les aliments de la saison.
Il faut vous dire que le sac à provisions ne supporte pas mon ombre portée.
Chaque fois qu'il la rencontre, il la contrarie, s'amuse à la déformer, et cela, toujours à l'heure du déjeuner.
Je ne vois pas pourquoi je dois endurer leurs éternelles querelles.
Tout cela me donne bien du souci.
[photo de la toile].
Quel est l'idiot qui m'a placé là ?
Souvent je me suis posé la question.
Ce n'est pourtant pas une mauvaise situation.
Bien au contraire, la nuit est magnifique avec ses petites lumières qui s'éparpillent à perte de vue.
Je les observe sans me lasser comme un livre de chevet, dont je ne connaîtrais pas l'alphabet.
Un cours du soir dont je suis le seul élève.
Ces lumières éparpillées forment un dessin constitué de longues horizontales traversées par des diagonales.
À leurs intersections les points lumineux sont beaucoup plus nombreux.
Je crois pouvoir en déduire que la rencontre des lignes de force est la cause de cette multiplication.
Les points lumineux situés au-dessus de moi sont plus désordonnés et pourtant, en les observant, je puis discerner un autre langage à déchiffrer.
Si j'arrive à solutionner l'équation proposée par ces deux alphabets, mon jardin n'aura plus de limite.
Je serai très loin, bien au-delà des lumières de la nuit.
Le chemin que j'ai tracé me paraîtra dérisoire, tout petit et abandonné, face à l'alphabet du soir, qu'il ne pourra voir.
Rien n'est arrivé et pourtant le fait d'y penser, j'en ai le cœur chaviré.
[photo de la toile].
Les limites de mon jardin sont à la fois les limites de ma compréhension.
Quelle curieuse constatation.
Ne pourrait-on avoir un tout petit jardin et un immense savoir ? ou inversement un très grand jardin et une compréhension ridicule ?
Eh bien non, ici, ils sont unis.
Solutionner l'équation me permettrait d'habiter un très grand jardin sans chemin.
Comment s'étonner que je dorme mal, assis sur ce sentier, face à une énigme totale. Qui interroge ? qui est le sphinx ? moi ou la nuit ?
J'envie le sac à provisions qui repose dans un profond sommeil.
[photo de la toile].
Le jour, je ne vois rien.
Le jardin est environné d'un brouillard lumineux et gris, comme un écran sans contour sur lequel serait projeté un film sans sujet.
Il me faut reprendre l'ascension du chemin presque toujours à la limite du départ.
C'est l'endroit le mieux aménagé tellement il a été piétiné.
Arrivé à la limite opposée, je continue à avancer sur une cendrée dans laquelle j'enfonce et qui me donne l'impression de reculer.
Chaque jour c'est le même trajet, et pourtant je sais que cela n'a aucune importance.
[photo de la toile].
Aujourd'hui c'est décidé, je quitte le jardin.
Le décor en est terminé.
Le personnage est situé.
L'image peut voyager.
S'il manque quelque information sur la couleur, c'est conforme à la réalité.
Franchir les limites du jardin est semblable à l'abandon d'une photographie dans une totale obscurité, sans

envisager un futur voyageur pour la regarder."

1978

- ***Dialogue sous un cytise***, 1978
Livret in catalogue de l'exposition "14e Biennale de Sao Paulo, 1977".



À cette occasion, publication d'une plaquette, "*Dialogue sous un cytise*" Bruxelles, éd. du Ministère de la Culture française:
texte de Nyst, "*La Distraction*" (25/6/77)
textes de G. Durozoi (*Canal*, juin 1977),
Jacques Meuris (fév. 1974),
Yellow (juin 1976)

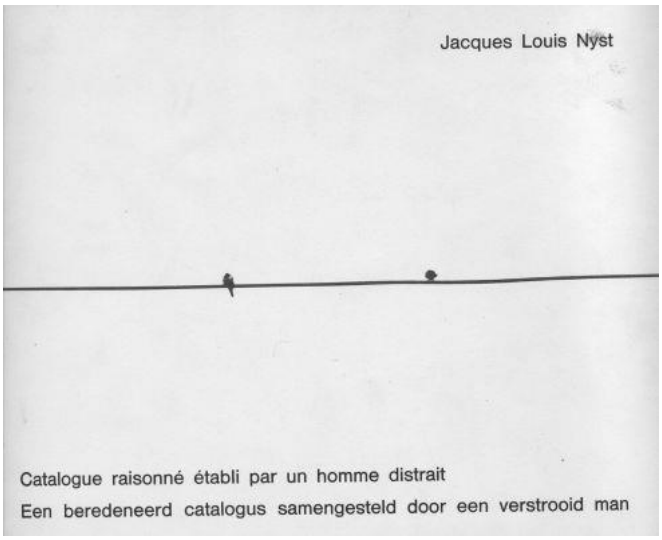
J.L. Nyst, ***La distraction*** (25/06/77)
"Très tôt je me suis vu accusé d'être distrait.
Dès ma première année d'école, le professeur me disait : Nyst, vous rêvez.
mes parents alarmés se désolaient: «Ce garçon ne pourra jamais arrivé, il ne sait pas se concentrer»
C'est vrai, je suis plutôt dilué comme le lait dans le café.
Être concentré n'est ce pas singulièrement réduire l'angle d'observation.
Les oiseaux, pour voler, ont besoin de leurs ailes largement déployées.
Distraction signifie manque d'attention.
Si je me dis: pour bien dessiner, il faut regarder attentivement.
Immédiatement je dois admettre que la distraction m'a sûrement permis de découvrir bien davantage. Un atelier de distraction... ce n'est pas sérieux.
Je suis déjà distrait, si en plus je ne suis pas sérieux, je crois le cas désespéré.
On a coutume de dire «qu'un âne ne trébuche jamais deux fois sur un même obstacle».
Là je suis rassuré car inévitablement je trébuche toujours au même endroit.
Je ne suis donc pas un âne, voici déjà une précision, un début de définition.
Je sois ajouter que l'orientation de la chute varie à chaque fois.
À l'inverse de la boussole, je suis désorienté.
Je veux dire: habitant du Désorient.

Dans ce pays-là, il y a autant de saisons que d'instants de distraction.
Les arbres qui sont les grands distraits, oublient parfois leurs feuilles.
C'est l'automne.
Au printemps, ils en inventent de nouvelle, ce qui leur permet de mieux profiter de la chaleur de l'été
En Désorient, les arbres changent très souvent de feuillage, ce qui les rend impossible à identifier.
De toute façon l'idée ne nous en viendrait jamais.
Excepté peut-être pour retourner dans le monde concentré.
Les mots identifiés sont les seuls véhicules pour y arriver.
Je me retrouve alors dans mon atelier, mais je ne suis pas désespéré, car je sais qu'une prochaine chute me permettra de repartir en Désorient où j'ai pu observer deux pierres à moitié sculptées, dialoguer sous un cytise attentif

C'est de cette conversation que je vais parler."

- (non signé) « Á propos de Dialogue sous un cytise » in *+-0 n° 23-24*, oct. 1978 :
« On pourrait commenter ce travail pendant des heures. La planche ici reproduite termine la série. L'image du bas est en couleur comme celle par quoi commence l'histoire. La couleur connote le degré zéro, par antiphrase, le noir n'étant utilisé que pour le rêve où la métaphore s'épanouit. Un des membres du C.S.A.C. au cours d'une séance de travail du Centre international de linguistique et de sémantique (Université d'Urbino, juillet 1978) a été particulièrement attentif à la disparition du flou dans les fleurs. L'image séquentielle est d'un vif intérêt pour le sémioticien. La métaphore s'y décode aisément, même sans l'appui du texte, grâce à l'établissement de chaînes isotopiques. »

- ***Catalogue raisonné établi par un homme distrait***, 1977
Catalogue de l'exposition "**La distraction. J.L. Nyst**", Bruxelles, Palais des Beaux-Arts (15/12/77-15/01/78)
Ed. de la Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles



"J.L. Nyst, La Distraction. Le peintre sous le signe de la poésie.
Des peintures mais aussi des photographies et de la vidéo où chaque élément du réel est délibérément détourné de sa fonction de stricte représentation et est ainsi distrait en vue d'un dialogue poétique.
« Être concentre, demande Nyst, n'est-ce pas singulièrement réduire l'angle d'observation ?»."
(Sur le feuillet de présentation de l'exposition).

Texte de l'artiste daté du 22 novembre 1977

Quel rapport peut-on établir entre :
1.Quelques moutons derrière une barrière.
2.Une tour habitée par des oiseaux.
3.L'image télévisée du bras tendu d'un archer.
4.L'image télévisée d'un canard piégé dans des câbles enroulés, reliant une caméra vidéo à l'électricité.
5.L'image télévisée d'un oeuf sur lequel est inscrit le mot "TERRE".
6.Quelques hirondelles posées sur un fil.
7.Un toit de tuiles rouges.
8.Dix rencontres avec une échelle.
9.Le dialogue entre deux pierres à moitié sculptées sous un cytise attentif.
10.Dix rencontres avec des barrières.
11.Un nid d'hirondelle dans un garage.
12.L'histoire télévisée d'une ombrelle en papier.

Il me semble que seul un homme distrait peut être responsable d'une liste d'images dont la confrontation est sans signification.
Si cet homme est distrait, le catalogue est probablement incomplet.
Il a pu oublier quelque objet qui me permettrait de solutionner l'énigme proposée.

Comment découvrir la filière qui me les ferait trouver ?
Il est également possible que cette liste soit établie dans un désordre total. Afin d'y voir plus clair, je vais essayer de grouper les images ayant un même thème.
A première vue, la télévision me parait le sujet le plus abordé.

La télévision.
1. L'image télévisée du bras tendu d'un archer.
2. L'image télévisée d'un canard piégé.
3. L'image télévisée d'un oeuf.
4. L'histoire télévisée d'une ombrelle en papier.
Viendrait ensuite un chapitre sur les volatiles

Les volailles.
1. Une tour habitée par les oiseaux
2. Quelques hirondelles posées sur un fil.
3. Un nid d'hirondelle dans un garage.
Déjà, une première difficulté apparaît. Il est en effet possible que l'image télévisée de l'œuf et du canard puissent être répertoriées dans le chapitre sur les volatiles.

Que me reste-t-il à cataloguer ?
1. Quelques moutons derrière une barrière.
2. Un toit de tuiles rouges.
3. Dix rencontres avec une échelle.
4. Le dialogue entre deux pierres à moitié sculptées, sous un cytise attentif.
5. Dix rencontres avec des barrières.
Bien, il me reste la possibilité d'établir une liste groupant les barrières.

Les barrières.
1. Quelques moutons derrière une barrière.
2. Dix rencontres avec des barrières.

À ce stade, comment cataloguer :
1. Un toit de tuiles rouges.
2. Dix rencontres avec une échelle.
3. Le dialogue entre deux pierres sous un cytise.

Le rapport entre une échelle et un toit me parait évident. Dans la vie quotidienne, ils sont souvent associés.
Mais, alors, pourquoi dix échelles pour un seul toit ?
Et les pierres sous un cytise, que viennent-elles faire là ?
Soyons rationnels, j'ai trois sujets principaux dans l'ordre :
1. la télévision
2. les volatiles
3. les barrières
À cette liste, il faut ajouter : un toit, dix échelles, deux pierres et un cytise.
Franchement, je n'y vois pas très clair.
Il me faut aborder le problème autrement.
Raisonnons calmement.
J'ai pu établir que ce catalogue incohérent n'a pu être élaboré que par un homme distrait.
Il est peut-être ici question dune liste d'objets perdus. Il est concevable d'égarer de petits objets, par exemple des lunettes ou des clefs, mais une télévision, franchement, il faut y mettre une certaine volonté.
De toute façon, quel curieux poste de télévision. Un poste qui n'émet que les images fixes du bras tendu

d'un archer, d'un canard, d'un oeuf et une émission sur les ombrelles en papier.
Cette télévision doit être branchée sur un bien curieux canal !
Mais admettons, Il n'en est pas moins vrai que je ne peux concevoir comment il est possible d'égarer une tour habitée par des oiseaux, un toit de tuiles rouges, dix échelles, des barrières et des moutons.
Cela ne doit pas être la solution.
Mais oui, je crois que j'y suis. Notre homme est distrait à ce point qu'il a jugé nécessaire de dresser la liste de images dont il se souvient, de peur de les oublier et d'alors, se trouver dans un espace vide de référence qui le rendrait semblable à un nouveau-né circulant dans un paysage où il ne pourrait rien nommer.
U paysage, voilà le mot clé.
La liste dressée doit être le répertoire des images qui lui permettrait d'identifier un paysage.
Un paysage où il a vécu et qu'il ne retrouve plus.
Ce catalogue raisonné me permet d'imaginer ce paysage dominé par une tour habitée par des oiseaux, au pied de laquelle quelques moutons paissent dans un enclos. Des hirondelles sur un fil, un toit de tuiles rouges, un nid dans un garage, et au gré d'une promenade, différentes rencontres avec des barrières et des échelles pour les surmonter.
Il est, malgré tout, étrange que dans cette région que les pierres parlent et qu'un cytise les écoute !
Et la télévision dans tout cela, comment la situer ? Comment, logiquement, la cataloguer avec tout ce qui vient d'être cité ?
Remarquez, ces images télévisées sont en accord parfait avec la description du paysage.
En effet, il me parait normal d'associer la tour à l'archer, bien que cette image ait un aspect médiéval.
Rien ne me permet d'affirmer qu'au moyen-âge, une émission de télévision enseignait la méthode du tir à l'arc aux archers. Un tel raccourci dans le temps me semble bien audacieux.
Par contre, l'image télévisée d'un canard n'est en aucune façon, en contradiction avec les images des hirondelles et des moutons.
L'œuf également me paraît dans son élément, si ce n'est cette inscription "TERRE » qui vient mettre mon raisonnement en l'AIR.
L'histoire télévisée d'une ombrelle on papier me laisse supposer que, dans cette région, la culture des ombrelles était développée.
La télévision, vraiment, bouscule mon raisonnement.
Les sujets d'émission qu'elle nous propose sont en accord parfait avec le paysage que je compose.
Non, vraiment, c'est l'objet qui est gênant ! Cette machine à décodage électronique d'images est anachronique. Là se trouve le piège.
Si je supprime cet élément de mon raisonnement, tout devient cohérent, voyez plutôt :
télévision = X
paysage = réalité.

Le paysage
Une tour, habitée par des oiseaux, surveille quelques moutons. Une barrière refuse aux moutons l'accès à ce morceau de pain qui n'est pas bien loin.
À la barrière succède une autre barrière, elle-même suivie d'une troisième barrière, L'itinéraire complet comprend dix barrières. Au delà, se trouve un archer qui, le bras tendu, immobile et sans arme, contemple la tour.
Aux dix barrières correspondent dix échelles. L'une d'entre elles est posée prés d'une ombrelle en papier.
Si vous cueillez une ombrelle en papier, elle vous parlera d'un principe de non-réalité, Vous connaîtrez alors le moyen de ne jamais la voir faner.
Un canard-cane vient de pondre, dans les rosiers, un oeuf dont la coquille porte l'inscription TERRE. Les rosiers sont muets, ils se trouvent à proximité de deux pierres à moitié sculptées dialoguant sous un cytise attentif.
Un chemin sépare le cytise des portes d'un garage, dans lequel de jeunes et bruyantes hirondelles observent, de leur nid, la première leçon pour apprendre à voler.
Le canard-cane se dirige vers des câbles enroulés, reliant une caméra vidéo à l'électricité. Le voilà filmé,

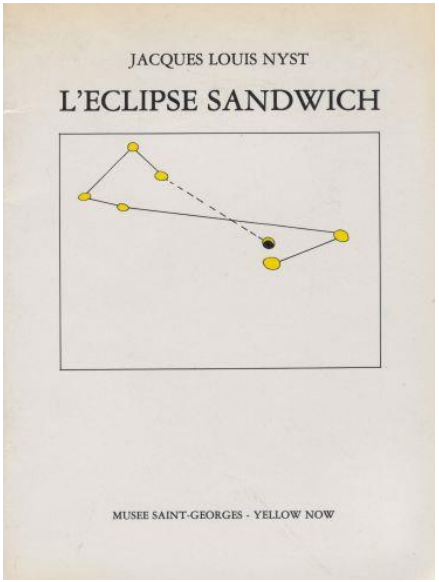
pattes et bec emmêlés dans ces fils noirs enfermant un étrange pouvoir.
L'image électronique de ce canard comique, en direct, est diffusée sur un écran de télévision, dans une maison reliée à la télédistribution.
Le câble de la télédistribution est tendu au dessus d'un toit de tuiles rouges.
À cet endroit précis, viennent se poser, les hirondelles de la pensée.

- Jacques Meuris in *La Libre Belgique*, 23/12/77
"J.L. Nyst est fidèle à l'établissement de rapports entre les choses et les êtres quelquefois rapports exprès, quelquefois rapports ténus qui lui font cependant volontiers relier entre eux ses tableaux et leur figuration. «Seul un homme distrait, écrit-il, peut être responsable d'une liste d'images dont la confrontation est sans signification». Or, ici, chaque donné à voir est complémentaire de l'autre, ou tout du moins peut être considéré comme tel, ce qui veut dire que Nyst entend offrir une démarche totale, bien que chacune de ses étapes puisse être vue en particulier. La photographie, dans ce contexte, n'est plus qu'un élément d'un ensemble plus vaste. Elle vient s'imposer comme une incidente indicative du tableau où elle s'accompagne d'espaces adventices, de dessins, de toutes sortes d'indications tantôt littérales, tantôt plastiques, de manière qu'elle est un élément d'un tout et ne signifie rien sans cet ensemble.
Photographie pure, témoignage de démarche, intégrée à un propos plus large - la voilà ici très présente, très indicatrice de ses propriétés et de leur variété. Non plus concurrente de la peinture mais impliquée dans la peinture."

- Danièle Gillemon in *Le Soir*, 23/12/77
Jacques Louis Nyst, enfin, «conceptualise» de plus en plus sa démarche, avec de grandes photos jumelées à des dessins (qui en sont souvent le prolongement) et à des textes non dépourvus de beauté."

1979

- "***L'éclipse – sandwich***", 1979
Fascicule du catalogue L'A, Liège, Yellow Now (24 p.; ill.)
Chaque artiste a un petit livre publié par les éditions Yellow Now.



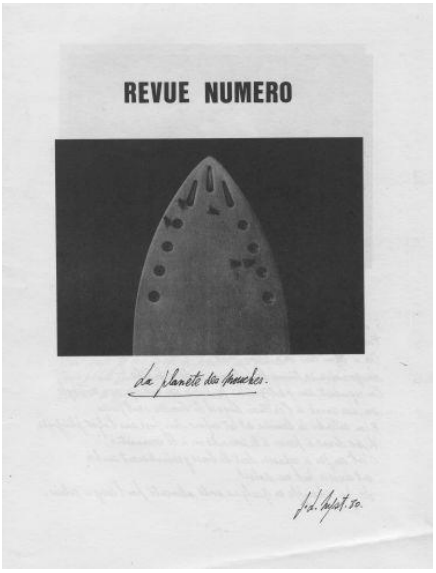
- "Nyst étudie les rapports entre l'espace photographique et l'espace pictural: le champ coloré renvoie à un signe connoté dans la photographie." (J. Parisse in *Jalons des Arts n°50*, fév. 1979)

- "De Nyst, on verra des photos très soignées rehaussées, par exemple, de peinture vinylique." (A. S. in *La Libre Belgique*, ? qui souligne l'absence de public au vernissage et qui s'étonne de la générosité de la ville de Liège, (...) «généreuse même dans ses absurdités»)

- ou encore: "De qui la ville se moque-t-elle ? Un gaspillage éhonté. ? in *La Libre Belgique*, ?

1980

"***La Planète des Mouches***", 1980
Revue Numéro n° 5, Bruxelles, mai 1980
(éditeurs responsables: C. Jadot, E. Tilman, E. De Moffarts)
[cf. textes]



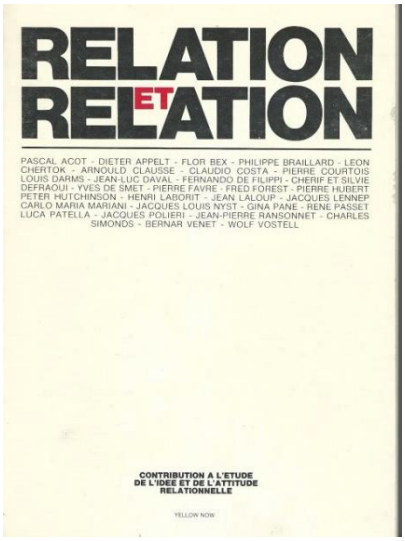
- "**La Planète des Mouches**", Presseux village, 16 avril 80,
8 photos du plat d'un fer à repasser sur lequel sont posées des mouches en différentes positions ; la photographie de couverture présentant un 9e positionnement ; les textes sont des fac-similés de manuscrits.

1) S'abstraire de la géométrie agir comme si elle n'existait pas.
Facile à dire facile à faire.
On a beau dire on a beau faire.
La géométrie se trouve dans le cœur ou dans la tête ?
En regardant une photographie, je subis son cadrage, son rectangle
ou son carré à l'intérieur duquel la lumière s'est fixée.
Bien entendu la lumière est cet espace clair posé sur l'objet photographié.
Il me donne à penser à le connaître ou à le reconnaître.
C'est un fer à repasser dont la base généralement cachée
Est dressée face au soleil.
Le fer chauffe en quelque sorte alimenté par l'énergie solaire.
2) La plaque de métal découpée en forme de fusée semble
prête à décoller à sortir du cadre.
Le métal est perforé de huit trous égaux.
Les trous sont alignés de chaque côté du fer à repasser.
Du coup je me mets à penser au carré.
Trois petits trous supplémentaires sont coincés dans des ornières
Situées à la pointe de la fusée.
3) Tout cela je l'ai vu instantanément les mouches également.
Ma pensée beaucoup plus lente s'est déroulée dans le temps.
Le temps de la pensée face à l'instantané.
Le temps de la pensée face aux instantanés.
La pensée telle les mouches collées sur le fer à repasser
Est collée à l'image de la réalité à la réalité de l'image.
4) La pensée a compté les trous.
La pensée c'est merveilleux à la possibilité de compter.
Inversement peut-on réellement compter sur la pensée ?
Son apparente fidélité ne nous jouerait-il pas des tours ?
La pensée pourrait cacher une autre réalité.
Si la pensée est le masque de la réalité quelle est son utilité ?
La pensée sert à compter les trous et à reconnaître un fer
à repasser.
5) Mais voilà il y a les mouches.
Les mouches se promènent en complet désordre dans la géométrie
de la photographie
Les mouches sont-elles sensibles à la géométrie ?
J'en serais fort étonné.
Le cerveau d'une mouche ne doit pas peser bien lourd.
Il est beaucoup plus léger que le fer à repasser.

Il est vrai que le cerveau humain est plus léger que la planète
sur laquelle nous nous promenons.
Dans la photographie le fer à repasser est la planète des
mouches.
L'intérêt d'un cerveau de mouche ne me semble pas exclu.
6) Mais la question reste posée ; pourquoi les mouches sont-elles
attirées par le métal chauffé du fer exposé au soleil ?
Est ce la chaleur ou la lumière qui les attire ?
Les mouches sont peut-être angoissée par l'obscurité.
Tout ce noir à l'arrière plan de l'objet.
Le fer à repasser semble avoir oublié son passé.
Le contraste violent entre la lumière et les ténèbres me fait finalement
hésiter : qui de l'une de l'autre est à l'avant plan dans
la réalité ?
Telle une armature de métal l'ogive de lumière supporte
le poids de l'obscurité.
7) Rien de sucrer rien à manger sur le ventre plat d'un fer à repasser.
Véritablement c'est l'austérité.
Si vous reliez par des lignes imaginaires les 8 trous situés de part
et d'autre du fer vous transformez son apparente sévérité en un
large sourire requin.
Les mouches peuvent s'y promener en toute sécurité.
8) Les onze trous sont pour elles à la fois un jeu – jeu de hasard
et maternité.
Je me souviens avoir vu l'une d'elle à y pondre ses œufs.
En plein milieu du sourire imaginaire du fer deux mouches
se sont aimées."

1981

Participation au livre du Cap « Relation et relation » (p. 189-195) avec « **L'escargot et les éclats de rire** », éd. Yellow Now, 1981



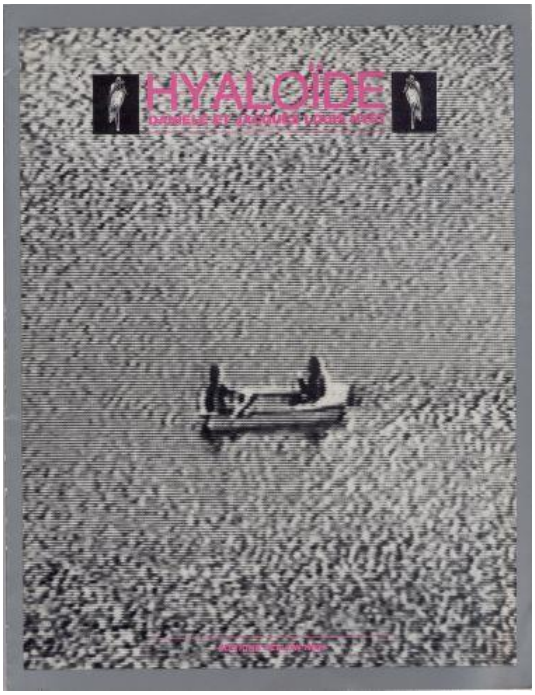
texte daté 7/10/79 sur le tapuscrit des archives
Contribution à l'étude de l'idée et de l'attitude relationnelle paru aux éditions Yellow Now à l'initiative du Groupe Cap (Courtois, Hubert, Lennep, Nyst, Ransonnet)

En introduction au livre, une lettre de Lennep à Guy Jungblut à propos de la justification du projet.

1986

- ***Hyaloïde. Danièle et Jacques Louis Nyst***, Liège, éditionsYellow Now, 1986.

[52 p.,ill. en noir et blanc [les illustrations sont essentiellement des images issues de la vidéo "Hyaloïde"], reliure collée, couv. souple ill., 27,2 x 20,9 cm ; Titre, auteurs et éditeur imprimés en fuchsia sur la couverture]



Découpage intégral de la vidéo de Danièle et Jacques Louis Nyst "Hyaloïde" (1985, 27 min., coul.)

Retranscription du dialogue (français et anglais)
(Traduction : François Jacqmin),

suivi des textes de
Chris Dercon, *J. L. Nyst : What a story !*, 1984 ; et de
Philippe Dubois, *La boîte magique*, 1985

Conception : Guy Jungblut, Danielle et Jacques Louis Nyst.

- **Chris Dercon** (critique vidéaste), **texte de décembre 1984** ; repris sous le titre 'Jacques Louis Nyst, le pionnier' (traduction : Max Bausart) in catalogue *Salade liégeoise*, Anvers, ICC, 1985, pp. 13-19, repris ici en anglais sous le titre 'J. L. Nyst, what a story !', pp. 34-37.

Et le temps m'a permis de travailler l'anecdote. De travailler l'histoire. J'aime beaucoup raconter des histoires et j'aime surtout qu'on me raconte des histoires. (1).

L'œuvre vidéo du Liégeois Jacques-Louis Nyst de "l'Objet (1974) au 'Revolver' (1977) et *Theresa Plane' (1982), surclasse nettement le reste de l'art vidéo belge de la période 1970-1980 et constitue une des œuvres vidéo les plus homogènes produites par des créateurs d'œuvres plastiques.
Il n'y a pas que le contenu de l'œuvre vidéo de Nyst – réflexions émotionnelles et intellectuelles sur le 'fonctionnement de l'art', en étroite relation avec la tradition surréaliste belge - mais également, et surtout, la structure qui retient tout particulièrement notre attention.
Tout comme c'est le cas dans ses peintures, ses photographies et ses livres, Nyst semble surtout s'intéresser, dans son œuvre vidéo, à la confrontation entre un objet et la représentation de cet objet, ce que Nyst désigne par la notion de "art relationnel': 'Il s'agissait de mettre les images en relation avec leurs prolongements, en créant de nouvelles lectures: si je place un tableau à côté de la télévision, il y aura un passage, un changement d'univers'. (2)
Jusqu'à Theresa Plane y compris, Nyst exécute des actes extrêmement simples devant une caméra vidéo, la plupart du temps en s'aidant de petits ou même de minuscules objets.
A première vue, son œuvre vidéo fait donc penser au théâtre des objets de l'artiste américain Stuart Sherman.
*Les objets restent identiques a eux-mêmes et à leur sens littéral, tels que les mots du poète en poésie

sémiotique. Dans la manipulation et la combinaison d'objets il est, par contre, question d'un sens abstrait, qui renvoie à des notions telles que la convoitise et l'agression." (3)
Tandis que dans le cas de Stuart Sherman les objets eux-mêmes forment les mots, Nyst se sert de la langue comme mécanisme devant entraîner la 'lecture': 'le premier contact n'est pas le mot. Je dis quand je prends contact avec un objet, un jouet, il y a une sensation... Mais à ce moment-là le mot ne vient pas : c'est un contact affectif. Et puis la pensée se met en mouvement. Et alors je pense: bien oui, c'est un arbre. Oui, c'est une cafetière. Et puis le mot amène des phrases, amène une réflexion, amène une histoire. Il y a une progression qui se fait. Et alors le mot, l'histoire, la mémoire: ça c'est le temps' (4)
Nyst utilise cette même voie que Hal Foster décrit dans une de ses analyses du concept post-moderniste de la façon suivante: 'The émergence of time, intuited by Fried (Michael FRIED, 'Art and objecthood", Artforum, été 1967) is then marked by an emergence of discours" (5). On oublie en effet trop souvent qu'en plus de l'art minimal et de la performance, la vidéo a également fortement contribué au développement du "emergence ot discours' ou de la 'eruption of language' Nyst ne laisse subsister aucun doute à ce sujet : "Donc par la vidéo je peux parler de ces différents stades de l'imaginaire : le premier contact avec la matière, puis le mot qu'il suggère, la réflexion, la phrase. Et puis l'imaginaire va partir dans une histoire de fiction... et alors je bâtis une histoire de fiction, ou on peut mettre de l'humour, ou on peut dériver' (6)
Une fois que la vidéo en tant que moyen tut a sa portée, le photographe américain William Wegman arriva à pratiquement la même conclusion.
Wegman attire en outre l'attention sur le fait due, dès qu'il disposait d'un appareil plus perfectionné - il cite de façon explicite l'usage du microphone - il se mit de plus en plus souvent à "raconter", et ce certainement pas en tant que réaction contre les dogmes modernistes (lire formalistes) (7).
Nyst est moins rigoureux mais ses préoccupations tendent dans la même direction: 'Au début de la vidéo, les artistes ont pensé d'utiliser la vidéo en tant que moyen spécifique : faire en vidéo ce qu'on ne pouvait pas faire en film par exemple. Puis très vite ils sont arrivés à un cul de sac. Quand ils ont utilisé le moniteur comme miroir, les différentes possibilités spécifiques... Apres il fallait trouver autre chose, et alors chaque fois l'histoire revient, l'anecdote' (8)

Il y a encore une autre affinité, encore plus importante, entre Nyst et : There is always the risk in video of putting yourself on TV, being narcissistic. l think Man Ray diverted that all.' (9). Comme Wegman, Nyst redoute lui aussi de se porter a l'écran. Lorsqu'il le fait quand même, c'est de façon hésitante. Le plus souvent nous n'entendons cependant que la voix de Nyst : 'Au départ je n'aimais pas d'intervenir à la vidéo. Parce que je n'aimais pas de me voir. Et puis j'ai voulu le faire. Mais pas dans un but narcissique ou dans un but d'acteur, de me mettre en scène. Non, c'est une discipline par rapport à moi-même. Alors la narration, le discours, la conférence. Parce que c'est sous forme d'une conférence. Un peu comme si un conférencier parle de quelque chose' (10).
Tout comme Wegman, Nyst (re)introduit la troisième personne : il, elle, l'objet. Dans le cas de Wegman, il s'agissait d'un chien, Man Ray. Chez Nyst, il s'agit de 'l'objet.' (11)
Les 'conférences de NYST se tiennent dans un espace statique, abstrait. Ses images ressemblent à des bandes dessinées ou à des reproductions graphiques peu profondes.
Même lorsque, vers 1976, Nyst se met à utiliser de la couleur, l'on continue à reconnaître l'artiste figuratif. L'espace et le temps filmiques semblent très lointains. Une succession d'évènements visuels séparés forme la base de la "narration". Nyst : 'J'aime bien les choses seules. Des objets soies, des couleurs isolées... Donc c'est pour ça que j'aime bien des choses dépouillées, parce que l'imaginaire a un champ d'activité plus large, plus important" (12)
Mais, 'il y a différents types de conférences et en général les conférences ont pour sujet, pour thème des choses assez scientifiques, assez logiques, assez rationnelles, qui sont racontées par des spécialistes d'un sujet. Moi je ne suis spécialiste en rien... Alors ça m'amusait de faire une conférence en étant spécialiste en rien. C'est-à-dire : parler de quelque chose mais en parlant comme un homme qui réve...' (13).
L'Américain Terry Fox se sert également de cette donnée dans The Children"s Tapes" de 1972-1978, où il effectue des expériences chimiques et physiques au moyen d'objets de la vie quotidienne. David Ross cite

à ce sujet : 'The results are amusing and engrossing, leading the viewer well beyond the literal activity to an elegant and understated view of a very private world". (14) Il en va de même pour les objets de Nyst. En plus de cela il y a le fait que, étant donné que Nyst et d'autres 'exécuteurs' perçoivent leurs actes de façon directe au moyen du moniteur, on évoque des connotations pour le moins sexuelles de la vie. La situation réfléchie conduit souvent à des actes régressifs, intimes même. Peut-être est-ce ce que Ross veut désigner par 'an elegant and understated view of a very private world"? Les 'conférences', c.-à-d. les commentaires oraux et monocordes de Nyst évoquent également les commentaires neutraux et informatifs du cinéaste britannique Peter Greenaway. Comme dans 'A Walk through H' ou Greenaway se sert d'un plan de ville pour conter de façon très précise les aventures d'un ornithologue. Greenaway: 'As one way of reconsidering narrative – to make a savage paraphrase of the idea that everything exists to be put into a book _ I suggest that everything exists to be put on a list...' (15). Nyst : 'Pourquoi est-ce qu'on donnerait toujours de l'information en fonction d'une spécialisation? Pourquoi quelqu'un ne pourrait-il pas donner une information en fonction de sa fantaisie ? C'est cette démarche qui m'a intéressée' (16)
Dans son œuvre la plus récente 'Jai la tête qui tourne" (1984) la notion de la "conférence" occupe non seulement la place centrale, Nyst y prend aussi clairement position envers la perte de la réalité dans ce monde de l'information : "L'information est une tragédie'. Le professeur et la speakerine de la télévision décident, dans une dernière tentative de sauver la réalité, de faire déménager la terre et la nuit: une histoire de l'arche de Noé en 1984. Il nous semble déjà avoir entendu la même chose dans 'Thérésa Plane: 'Il faut tout recommencer. A la base. Au-delà de ce que j'ai appris. Au-delà de ma mémoire" (17)
En même temps, le monde représenté par Nyst devient cependant plus concret. La présomption de "l'Objet" est mise à distance.
Tout comme c'est le cas dans 'J'ai la tête qui tourne' et 'Thérésa plane', l'ensemble de l'œuvre de Nyst traite de l'impuissance de contrôler les objets, un peu comme le savant distrait chez qui toutes les expériences ratent.
Stuart Sherman est un prestidigitateur remarquable; chez Nyst les objets prennent le dessus. Le sourire ou le ricanement du spectateur atténue cependant l'échec du clown mélancolique qu'est Nyst.
Nyst : 'Les acteurs de mes livres, vidéogrammes, textes et photographies sont souvent des objets familiers apparemment dérisoires tels une minuscule cafetière, jouet d'enfant, une ombrelle de papier, une poupée, quelques cailloux ou plus récemment un trou dans une prairie (chantoir) au bord duquel un clown vient jouer de la trompette.
"L'aspect vulnérable, fragile de ces objets capte mon attention. C'est de cela qu'il est essentiellement question dans mon activité. Un moment d'attention. Si la réflexion qui en découle est parfois teintée d'humour, voire d'ironie, c'est en majeur partie vers moi qu'elle est dirigée. Rien n'a d'importance, moi non plus. La fragilité est un fragment de mon 'autoportrait' (18). »

(1) J.L. Nyst dans une interview avec C. Dercon, 'Er ligt een video-cassette in de soep', BRT - Dienst Kunstzaken, octobre 1983.
(2) J.L. Nyst, E. de Moffarts : Poésie & Vidéo, sans oublier Jacques-Louis Nyst, Vidéo doc.
N° 87, février 1984.
(3) J. Heyer dans 'Stuart Sherman, Hamlet een cryptogram voor kenners', Mickeiyview, juin 1981.
(4) idem (1).
(5) H. Foster, 'Re:Post', dans Parachute n° 28, printemps 1982.
(8) idem (1).
(7) W. Wegman dans une interview (non-éditée) avec C. Dercon pour BRT, Dienst Kunstzaken, hiver 1984.
(8) idem (1).
(9) W. Wegman dans K. Levin 'Wegman's Video: funny Instead of Formal", cat. 'Wegman's World', Walker Art Center Minneapolis 1982.
(10) idem (1).
(11) voir egalement C. Owens, 'William Wegman's Psyohoanalitic Vaudeville', dans Art in America, mars 1983.

(12) idem (1).
(13) idem (1).
(14) D. Ross, ‘A Provisional Ovewiew of Artists Television in the U.S.', dans Studio International, 191, n° 981, mai-juin 1987.
(15) P. Greenaway dans 'Breaking the contract: A conversation with Peter Greenaway', in Artforum novembre 1983.
(18) idem (1).
(17) idem (1).
(18) J.L. Nyst, 'lronie, lronie', (non-édité) 12 juin 1981.

[traduction française de Nadine Malfait]

———

Philippe Dubois, ‘*La Boîte magique*’, **texte d’octobre 1985**, publié in *Vidéodoc'n° 82*, déc 85 – janv 86, pp. 14-19 ; repris ici dans une version longue, pp. 38-49.

"Il était une fois deux grands enfants... Thérèsa et Codca... Alice et le lapin blanc... les Nyst-Carroll...

Il était une fois l’ombre et la lumière.

Il était une fois une petite pelle rose et une photo d’enfance en noir et blanc sous un verre brisé (*si c’est noir, c’est sérieux ; si c’est rose, c’est pas sérieux. Mais comment savoir si c’est rose ou noir ?*).

Il était une fois une légende (la légende légendaire de l’image les Nyst nous font passer du côté du F.L.L.P. - Front de Libération de la Légende et des Petits) et une comptine toute en énigme (*Marabout m’a dit : pense au pinceau-pinson ; Marabout m’a dit : la fontaine va s‘arrêter ; Marabout m’a dit : quelqu‘un a habité ici).*

Il était une fois, entre tout cela, entre la légende et la comptine, entre la petite pelle rose et la photo poussiéreuse, entre l’ombre et la lumière, entre les deux grands enfants, il était une fois une paroi, translucide ou réfléchissante, un miroir, ou une vitre, ou l’écran d’un moniteur, ou une incrustation, ou un récit, ou un jeu de mots : un espace à traverser, plein de pièges et de surprises, de reflets et de leurres. Un espace où dériver. Un espace fait comme un nœud de coïncidences et de décalages. Un espace hyaloïde. La boîte magique. La vidéo comme *Wunderblock.*

Il était une fois, donc, de bien drôles d’histoires... l’histoire arrêtée de la photo au coin déchiré de la fiancée de Jonathan Harker retrouvée par Van Helsing dans *Dracula* ; l’histoire d’une sonnette mâle et d’un trait viril ; l’histoire des hauts et des bas d’un corps de femme; l’histoire d’une carrière explosive et d’un arbre malade, du pinson et du bègue-amer, de l’ange qui passe (flap... flap... flap) et du poisson qui a des problèmes (le tracassé du bocal), de la racine et de la lune, des fleurs à la poubelle et des fleurs dans le vase, du canard et de la fontaine, du tamis et du débit, des voix et des graphies (de toutes sortes), du plongeur et de la taupinière, etc.

Il était une fois l’histoire d’une histoire qui ne savait par où commencer, où donner de la tête, où se mordre la queue. Une histoire pleine de débuts (des grands, des petits, des ratés, des accidentels, des «en retard»), et donc littéralement sans fin. Une histoire mal embarquée et qui tombe à l’eau. L’histoire d’une histoire pleine de conjonctions et de disjonctions.

Il était une fois un récit, naïf et pervers, une poésie de la transformation par association, une réflexion sur

le langage, des jeux d'images et de mots, un ton et un rythme.

Il était une fois...

Mais oui, bien sûr, avec eux, les Nyst-Carroll, avec ces grands enfants, c'est toujours, toujours la première fois.

Et on est toujours, toujours des deux côtés de la paroi, sur ce fil impossible et intenable qu'est la transparence (hyaloïde), au point de rencontre exact de deux univers contradictoires. Voyage au pays d'Utopie (l'u-topie, ce qui n'a pas de lieu).

Une histoire ne représente pas un danger.
Une petite pelle rose n'est qu'un innocent jouet d'enfant.
Et pourtant... Rien n'est vraiment inoffensif. Il suffit d'un léger déplacement du sujet ou de l'objet, comme un tour de clé, et la réalité perd de son opacité, elle devient transparente, hyaloïde ; elle s'ouvre sur la légende.

Jacques Louis Nyst

Hyaloïde est sans aucun doute l'œuvre vidéo la plus aboutie jusqu'ici de Jacques Louis Nyst, aboutie à la fois sur le plan de la maîtrise technique et de la remarquable qualité de l'image, du son et des trucages, mais aussi (et surtout) aboutie sur le plan de la qualité esthétique (conceptuelle et émotionnelle) du travail. *Hyaloïde* offre comme une synthèse exemplaire de tout ce qui jusqu'ici a caractérisé l'univers de l'œuvre vidéographique (déjà bien remplie) de Nyst. La bande présente en effet à mes yeux le cas rare d'un parfait équilibre, d'un point exact de balance, entre la spontanéité poétique et humoristique, et l'intelligence subtile et complexe, qui ont toujours défini son travail. Avec en plus - ce qui n'était sans doute pas aussi marqué dans ses autres réalisations, sauf peut-être dans *Thérésa Plane* - une force toute particulière du **rythme**, tendu, pointu, sans aucun relâchement, un rythme soutenu à la fois par une **vitesse** de croisière constante dans l'enchaînement des glissements de sens et des cascades de jeux de mots et d'images, soutenu aussi par ces *voix,* si caractéristiques, qui donnent à l'œuvre un **ton** tout à fait personnel, unique, insaisissable mais indispensable, et surtout soutenu par une **musique** et des **chants** simples, enfantins, mais remarquablement prégnants. Bref, ce rythme non seulement **impose** immédiatement l'œuvre à la vision (comme pouvait le faire, dans un tout autre genre, le *Grimoire magnétique* de Joëlle de la Casinière) mais aussi, joint aux autres composantes (spontanéité, intelligence, qualité technique), **impressionne** littéralement le spectateur-auditeur, comme on impressionne une pellicule photographique, c'est-à-dire y laisse des traces, plus ou moins nettes ou profondes mais incontournables. Au terme d'une vision de *Hyaloïde,* on garde toujours dans la tête, et pour longtemps, quelques images fortes, un air de comptine, l'un ou l'autre jeu de mots, un rythme, un ton. Bref, un **univers**. C'est à cela qu'on reconnaît les grandes œuvres. On pourrait dire – et rares sont les travaux vidéo qui ont cette efficacité – que *Hyaloïde* photographie toujours quelque part son spectateur..

Cela dit, et afin de voir d'un peu plus près comment fonctionne cette singulière alchimie, je voudrais m'attarder avec plus d'attention à quelques grands axes, qui sont autant de points forts, de cette dernière œuvre de Nyst. Il m'a toujours semblé, et cela dès les tout premiers travaux vidéo *(L'Objet,* 1974, *l'Ombrelle en papier,* 1976, etc. [1]. [(1) On a pu voir, à *PRESENCE VIDEO LIEGE 85,* une bande anthologique de 38' sur les travaux des pionniers de l'art vidéo belge (Lennep, Lizène, Nyst, Leisgen) d'avant 1976, parmi lesquels de nombreuses petites réalisations de Nyst de 1 à 2 minutes. C'est là un document historique de grand intérêt (il faut sauver de la perdition ces bandes ½ pouce noir et blanc, devenues presque illisibles). L'archéologie vidéo se doit d'être déjà à l'œuvre.], que son univers artistique pouvait être décrit comme une articulation à trois têtes (diversement combinables mais toutes tournantes) qui sont la **narration**, la **poétisation** et l'**auto-réflexion**. *Hyaloïde* confirme de manière éclatante ce

dispositif tripartite. On prendra les choses dans l'ordre, et un peu séparément, en sachant bien que dans le vif de l'œuvre, tout est mêlé et se donne simultanément.

1.Le récit : un labyrinthe, un scénario en trois lignes, une trame bouclée.

On peut, sans risque, affirmer que *Hyaloïde,* comme tous les travaux de Nyst, **nous raconte une histoire**. Cette histoire possède toujours une certaine structure, se déroule toujours comme un parcours, est toujours le fait d'un narrateur, qui raconte et qui (s') explique. Toutes les vidéos de Nyst ont ainsi un fil, plus ou moins conducteur, qui se déroule et nous entraîne. Toutes ses histoires commencent virtuellement par un «il était une fois». Simplement, ce fil, cette histoire n'est pas simple. La structure n'est pas linéaire, mais étoilée, le parcours est fait de zigzags et de carrefours, le narrateur ne cesse de s'interroger, de digresser, de retomber sur de drôles de pattes. Et si le spectateur est entraîné, c'est dans un dédale, ou un palais des glaces. L'histoire, chez Nyst, est un miroir aux alouettes. Une boîte magique où tout est piège, métamorphose, glissement, effacement, apparition, etc. Pays des merveilles. Bien sûr, il y a, parfois, des *clefs* à trouver *(la clé de la légende* a longtemps été le sous-titre de *Hyaloïde),* mais cette clé *ouvre la porte de la légende,* elle donne dans l'imaginaire, dans un espace où tout est possible, où tout est neuf à tout instant.

Voilà pourquoi, chez Nyst, «il était une fois» arrive toujours «plusieurs fois», mais est aussi toujours «la première fois». Voilà pourquoi on ne sait jamais vraiment où et quand commence l'histoire (il y a plusieurs débuts) ni où et comment elle finit. Il y a toujours une ou plusieurs histoires en cours. A la fois mêmes et différentes. «Work in progress». Mouvement perpétuel. Il n'y a plus une structure narrative classique (début, corps du récit, fin) mais une restructuration active permanente, où tout se recoupe et se recompose infiniment. C'est le modèle moderniste du **labyrinthe** qui fonde le dispositif narratif des œuvres de Nyst.

Hyaloïde, c'est donc, d'abord, une (et des) histoire(s). Quelle(s) histoire(s) ? On pourrait dire, pour commencer, que *Hyaloïde* nous offre, sous une forme symbolique et «iroNyste», un **fragment autobiographique**, une plongée au fond de la caverne de l'enfance des narrateurs, une reconstruction, qui est aussi une dérive, dans les eaux troubles et magiques de la mémoire, du rêve d'origine et du point d'inconscient, un voyage au cœur (et par les moyens mêmes) de la **boîte vidéographique**.

Cette plongée prend prétexte d'un ensemble de données, de situations et d'objets, apparemment fort diversifiés mais très subtilement montés et tressés les uns aux autres : un vieux film américain des années 50, une image arrêtée, un regard ; toutes sortes de photographies, de séances de pose, de cadres, de coins déchirés ; divers souvenirs d'enfance et des objets fétiches (la petite pelle rose, Raphaël l'éclaireur, la sonnette d'argent) ; un air de comptine qui surgit de la mémoire à la moindre occasion, etc.

Tous ces éléments, qui semblent faire **un beau désordre** (Codca — *Bien souvent, c'est le désordre qui est le plus beau),* ont en commun de renvoyer le spectateur à un travail à la fois de restitution et de glissement progressif dans une logique du ravissement enfantin. Comme tout récit, celui de *Hyaloïde* se donne pour un voyage. Mais celui-ci a ceci de particulier, les narrateurs y insistent, qu'il s'agit de **partir loin du récit** *comme quand on était petit.* C'est l'affaire du chemin de *Ninive,* mentionné à la fin, de l'introuvable point d'enfance, de ce moment indécidable où l'on n'est encore ni d'un côté ni de l'autre et où on ne le sait pas. Voilà pourquoi on n'a de cesse d'y revenir tout en sachant qu'on n'y arrivera jamais vraiment.

Affaire donc de quête et d'initiation, de paradis perdu à retrouver, si l'on veut. Affaire d'énigmes à décrypter, de clefs qui donneraient accès à des secrets cachés derrière des portes (comme dans toute bonne narration classique). Mais quête, initiation, découvertes qui se révèlent, en fin de compte, n'ouvrir que sur elles-mêmes. Le secret à trouver, au terme de ce voyage narratif, n'est autre que celui qui tient au plaisir

même de chercher et d'errer. Le secret, c'est le **désir** (du secret). Désir qui pousse le sujet sur les routes, qui le mène d'une analogie à l'autre, qui l'emporte dans le labyrinthe et le fait procéder à tous les déplacements et recoupements possibles. C'est la seule façon, détournée, d'essayer d'être un peu des deux côtés à la fois de la paroi.

Voilà pourquoi le récit de *Hyaloïde* ne peut se déployer et se déplier qu'en tant qu'il est **autobiographique**, jusque dans la fiction qu'il se donne d'un légendaire point d'origine, d'enfance et d'amour : c'est bien au premier abord leur propre parcours, leur propre dérive-reconstitution, leur propre mémoire fantas(ma)tique, leur propre remontée de et vers l'enfance que les narrateurs, ici, obliquement mais inévitablement, mettent sur la scène de l'histoire. **Wunderblock** : bloc magique. Boîte noire de l'inconscient - dont la vidéo, et ce n'est évidemment pas un hasard, est sans doute l'actualisation technologique par excellence. *Hyaloïde,* c'est la transparence électronique du rêve d'enfance des Nyst-Carroll.

Cela dit, tâchons de voir avec quelque précision la structure de ce récit. On peut, par exemple, indiquer que le scénario est construit en six étapes :

*** 1er prologue**
Après les trois coups (de la sonnette mâle) qui annoncent le lever du voile, mise en place du dispositif d'énonciation autobiographique. Thérésa et Codca, dans le salon devant la télévision, regardent un film américain des années 50 *(Dracula).* Dans ce film (qui n'est pas innocent : vampirisme, perpétuation des origines, etc.), il y a une photographie de la fiancée de Jonathan Harker recherchée par Van Helsing. Les photographies, même (surtout) absentées, vont jouer un rôle moteur essentiel dans *Hyaloïde.* Elles sont des carrefours de significations, des puits de fictions où les pensées viennent se nouer et les émotions émerger. Thérésa et Codca s'interrogent, image arrêtée, sur le regard hors champ de Van Helsing dans cette scène (Codca - *J'aimerais savoir où Van Helsing avait l'esprit à ce moment précis ? ... Evidemment tu vas me dire qu'il pensait à la photographie de Lucy Holwood emportée par Jonathan Harker et tu auras probablement raison. Mais j'ai l'impression qu'il y a autre chose. Le regard songeur du professeur donne la sensation que son esprit est ailleurs, comme s'il était parti loin du récit. De cela Bram Stoker n'a pas parlé.* Voilà le (premier) point de départ. Un film suspendu, en attente. Un arrêt sur image. L'effet-photo du cinéma dans et par la vidéo. Un regard qui s'égare et emporte les esprits. Un refus des apparences premières, et les sens ouverts à des apparitions futures. A partir de là, la rêverie peut s'enclencher ; tout va se mettre en branle et aller plus vite. L'image va provoquer des associations qui emporteront les narrateurs (et le spectateur) loin de leur raison. En route. Il faut lever le voile, déchirer l'hymen, passer de l'autre côté de la paroi. D'ailleurs la photo recherchée par Van Helsing possède *un petit coin déchiré.* Ces derniers ont toujours fait tourner la tête à J.L. Nyst, qui n'a de cesse, devant ces petits trous, de s'y précipiter corps et âme, et de vouloir tout y déménager (la nuit dans un petit coin gris).

*** 2e L'origine et l'ouverture : deuxième début (la petite pelle rose) et titre (Hyaloïde)**
Puisqu'il est question de partir, il faut «un plan» (Thérésa - *As-tu un plan précis pour savoir où il est parti ?* Codca - *Oui, le voici).* Le plan nous montre, plantée au milieu de la table du salon, faisant écran entre les deux narrateurs et le moniteur, une petite pelle rose d'enfant. Voilà l'origine, le deuxième début, l'objet fétiche.

L'innocent jouet d'enfant n'est en effet nullement inoffensif dès lors qu'on sait le prendre comme il convient, c'est-à-dire littéralement **comme une clef**, une clef à tourner pour ouvrir la suite de l'histoire, pour crever une fois de plus l'écran et s'enfoncer un peu plus avant encore dans l'épaisseur des images électroniques. Codca - *Il suffit d'un léger déplacement du sujet ou de l'objet, comme un tour de clef et l'histoire perd de son opacité / Elle devient transparente, hyaloïde, et s'ouvre sur la légende.* La petite pelle rose est plantée sur la table du salon. Zoom avant sur le trou de la poignée ; par le gros plan, la poignée de la pelle devient une sorte de clef, et le trou une serrure ; à l'intérieur de ce trou, et pendant que

le titre *Hyaloïde* vient s'inscrire par-dessous en transparence, s'ouvre par incrustation un paysage enneigé avec, plantée au milieu, la même petite pelle rose, en entier cette fois, et qui tourne, tourne progressivement (animation) comme une clef dans sa serrure de neige. Ouverture en abyme sur le même et sur la différence, sur la coïncidence et le décalage, sur les *tours* de magie dans le *trou* de la petite boîte vidéographique.

*** 3e Part. 1: le Pinson**

*** 4e Part. 2: la Fontaine**

*** 5e Part. 3: Quelqu'un**

Ces trois parties, qui font le corps de l'œuvre, introduites par les cris de la sonnette mâle *(Dring/Dring Dring/Dring Dring/Dring),* forment le récit (im)proprement dit. On y découvre des choses troublantes (j'y reviens plus en détails).
Ces trois parties correspondent en fait aux trois ph(r)ases d'une comptine enfantine que Thérésa, petite fille, avait apprise par cœur sans jamais la comprendre et qui, tout à coup, pour d'incertaines et multiples raisons, revient à son esprit et à sa bouche, par exemple lorsqu'elle se fait photographier par Codca près du téléviseur du début *: Marabout m'a dit pense au pinceau - pinson ; Marabout m'a dit la fontaine va s'arrêter ; Marabout m'a dit quelqu'un a habité*

Les trois parties centrales sont une extension – elles occupent presque toute l'œuvre – une tentative de décryptage des trois formules de cette comptine enfantine. Toute la vidéo de Nyst sera construite par ce travail, tiendra dans ce jeu de puzzle, dans ce tramage entre les trois termes de la comptine, errance poétique parmi les mots et les objets, les images et les sons rassemblés.

Reprise. Il y a donc, premier début, un vieux film, une image arrêtée sur une photographie au coin déchiré, un regard qui s'égare et qu'on interroge. Il y a, deuxième début, la petite pelle rose d'enfant de Codca, qui fonctionne comme une clef et qui ouvre les portes du récit sur l'univers de la légende. Il y a, troisième début, une mystérieuse comptine qui remonte des souvenirs d'enfance de Thérésa lors d'une séance de pose photographique. Dans les trois cas, le dispositif fictionnel est le même : il y a un homme (Jacques Louis / Codca) et une femme (Danièle / Thérésa) et il va s'agir de tramer autour d'eux une fiction du désir d'enfance et d'amour, c'est-à-dire faire une plongée : remonter tous les fils qui entre eux tissent leur trame légendaire. Entre eux, il y a, au départ, trois fils : celui des images tirées de *Dracula* (photo, cinéma, vidéo), celui des objets (les fétiches : la petite pelle rose) et celui des sons (la comptine). Trois départs, trois fois «Il était une fois» – et ce sera toujours la première – . En somme, un scénario qui tient en trois lignes, à suivre :

Thérésa – Il faut simplifier. On ne sait par quel bout commencer ! A mon avis, un bon scénario devrait tenir en trois lignes !
Codca - En trois lignes ? (...) En trois lignes je ne vois qu'une comptine...

*** 6e Epilogue, clôture et finale : les trois termes qui n'en sont pas**
Sautons le corps central du récit (on y reviendra plus loin). A l'autre bout du film vidéo, la boucle scénarique semble en effet se boucler : un épilogue répond au prologue, une fin à l'origine, une clôture à l'ouverture, jusqu'au générique final. Mais ce ne sont là, en fait, que les derniers **débuts** de l'histoire, ses départs ultimes : cette histoire ne fait toujours que démarrer, elle n'en finit pas de commencer, elle ne commence jamais à finir. *Partir loin du récit.* A la recherche de l'introuvable «Ninive». Les trois fils suscités se nouent ici. Reprenons-les par le menu, dans leur état «final».

Image 1 - première fin de la ligne «petite pelle» : après toutes les dérives, retour au plan de la pelle

plantée sur la table du salon. Cette fois, il y a deux petites pelles, une rose et une noire, et elles se reflètent dans un grand miroir qui leur fait face, où l'on voit aussi Thérésa assise. Thérésa fait glisser latéralement les petites pelles. Elles passent de gauche à droite (dans la «réalité»), de droite à gauche (dans le reflet du miroir), et inversement. Elles passent aussi de l'ombre à la lumière, du rose au noir, et vice-versa. Coïncidence par le déplacement. Les deux côtés de la paroi n'en font plus qu'un.
Son 1 (correspondant à l'image) : Thérésa (off) - *Si c'est noir, c'est sérieux ; si c'est rose, c'est pas sérieux. Et si c'était toujours la première fois ? Comment savoir si c'est rose ou noir ? On pourrait les inverser. Le sérieux changerait de camp ! A mon avis, l'éclairage est différent. Comme dans un théâtre d'ombres, sur un écran transparent. Le spectateur est en mouvement. La pelle est rose ou noire suivant qu'il se trouve derrière ou devant l'écran. La transparence permet d'aborder deux aspects d'une même réalité. Il suffit d'un léger déplacement pour se trouver au point de rencontre entre la lumière et l'ombre.* Ce «point de rencontre», c'est évidemment un lieu mythique, ou plutôt légendaire. C'est, en fait, le lieu même de l'écran (celui du théâtre d'ombre, autant que celui du moniteur), c'est-à-dire que c'est aussi le seul lieu où le spectateur ne peut pas être physiquement. Il ne peut s'y placer qu'imaginairement, en entrant dans la légende.

Image 2 - Le retour de *Dracula.* Enchaînement sur le prologue. Deuxième bouclage. On revient à la photo de la fiancée de Jonathan Harker qu'on voit en gros plan.
Son 2 - Codca (qui enchaîne directement sur le «point de rencontre» évoqué par Thérésa) - *Là où l'esprit de Van Helsing était parti. Le coin déchiré l'a conduit à ce point de l'univers où la lumière métamorphose les ombres en poussières*. Et de conclure cette finale 2, après un silence : *Lorsqu'il est revenu à lui, Van Helsing savait ce qu'il lui restait à faire*. C'était donc un rêve, une pensée, un instant d'oubli. Il y a un retour (à la réalité, à la raison, aux clivages). Mais... on sait ce qu'il nous reste à faire, et comment faire...

Image 3 - Clôture de la comptine : une boîte de carton (l'écran d'un moniteur en incrustation) remplie d'ouate blanche tassée (pleine de neige électronique), succède à des plans d'hiver. L'hiver est emballé dans un petit colis vidéo, *comme quand on était petit.* Sur ce colis, on lit l'inscription manuscrite *Je t'aime, Ninive.* Puis vient, en incrustation, un gros plan du Marabout, qui annonce le défilement (en surimpression et comme en flash back) d'une sélection de plans importants du film.
Son 3 -C. - *A Ninive, quand on était petit.*
Th. - Sur la vitre du jardin, on a décalqué l'hiver avec des bouts de ficelle pour l'emballer dans de petits colis au fond desquels de l'ouate blanche simulait la neige.
***C. -** A Ninive, quand on était petit... Je me souviens très bien des mots que tu avais écrits sur le colis [«Je t'aime, Ninive»].*
(...)
***C. -** Marabout m'a dit : Quelqu'un a habité ici...*
Th. - A mon avis, il y en a eu plusieurs, plusieurs fois quelqu'un ; des milliards de fois quelqu'un qui ont été emportés tout petits loin du récit.

Voilà donc les trois lignes inaugurales retrouvées au terme des dérives poétiques et des glissements en tous genres qui ont fait le corps de l'œuvre, voilà les trois départs bouclés (dans le désordre, comme il se doit). Ce qui globalement a changé par rapport à la situation initiale, ce qui *in fine* relie et noue les trois lignes, c'est que la paroi, la barre, qui séparait encore les choses au(x) début(s) (le sérieux du pas sérieux, l'ombre de la lumière, le un du plusieurs, le rêve de la réalité, le passé du présent, le vrai du faux, etc.), cette paroi a effectivement sauté en cours de route. Le chemin parcouru au fil de l'œuvre nous a conduits *loin du récit,* en ce lieu étrange et impossible où les distinctions tombent, à ce fameux *point de rencontre* entre la lumière et l'ombre, sur ce fil (du rasoir) tendu jusqu'à s'effacer. Celui-ci n'est pas propre aux seuls narrateurs ; tous nous l'avons plus ou moins connu car il est inscrit dans tous les inconscients *(quelqu'un... il y en a eu plusieurs, plusieurs fois quelqu'un, des milliards de fois quelqu'un, emportés tout petits loin du récit.)*..

Voilà où nous a mené le petit coin déchiré, le fétiche enfantin, la comptine énigmatique : en un lieu singulier et intenable, en ce point de convergence absolue qui est donné ici comme **point de l'enfance** et **de l'amour** (lieu de l'innocence, de l'**in-fans**, lieu où les clivages tout simplement n'ont pas cours). Lieu littéralement paradoxal et utopique (u-topie : ce qui n'a pas lieu), présenté sous la figure de la **transparence** (hyaloïde : espace de conjonction entre «deux aspects d'une même réalité») et travaillé par le jeu des **métamorphoses**, des passages, des glissements *(ce point de l'univers où la lumière métamorphose l'ombre en poussière).* Lieu magique, donc, de ce qu'on pourrait appeler l'**inconscient «vidéautobiographique»** : désormais, en ce point du récit (à son terme mais qui n'en est pas un), tout est là, inscrit mais invisible, enfoui dans des couches transparentes, effacé mais mémorisé, absent mais susceptible de revenir à la surface à toute occasion ; tout peut désormais arriver, tout peut glisser l'un sur l'autre, apparaître, disparaître, transparaître ; véritable bloc magique, boîte noire, qui non seulement renvoie à la célèbre métaphore freudienne de l'inconscient et de la mémoire (le **Wunderblock**), mais qui peut désigner aussi bien le dispositif électronique lui-même : le propre de la vidéo, unie sait assez depuis les analyses de J.P. Fargier, c'est que derrière, ou plutôt sous une image, il y en a toujours une autre, plusieurs autres, toujours prêtes à surgir, dans un flux continu de transparences potentielles - affaire de feuilletage, de pelliculage infini dans l'épaisseur de l'image vidéo, dont les trucages, l'incrustation en particulier, offrent la figuration la plus forte. Finalement, on pourrait dire que c'est de *miracle* qu'il s'agit avec cette boîte magique : *Hyaloïde,* c'est le miracle de la transparition; c'est l'histoire d'une (et de plusieurs) révélation(s), comparable(s) au visage du Christ transparaissant littéralement sur le voile de Véronique. Le Suaire comme prototype dont *Hyaloïde* offre le redoublement : ce qui transparaît ici, c'est le visage de l'enfance, c'est le fond d'amour (voir paragraphe suivant). Le voile sur lequel ça transparaît c'est l'écran vidéo de *Hyaloïde,* la trame des trois lignes (le bon scénario de trois lignes doit tenir aussi en 625). L'opération elle-même, c'est le miracle dont nous sommes les témoins : nous sommes des deux côtés de la paroi.

Reste une ultime image, celle sur laquelle s'achève effectivement *Hyaloïde,* en une superbe et touchante ponctuation : image finale et, s'il en était besoin, clef nouvelle de l'œuvre (nouveau début), relançant la machine (la machination) sur une nouvelle ligne – autant que la bouclant sur une dernière et véritable transparition. Cet ultime plan nous donne en effet à voir, en plusieurs temps, d'abord, encore et toujours, la fameuse pelle rose. Elle est «en pied» (en entier) et plantée en extérieur dans un sol aride et poussiéreux. Loin d'être «petite», elle paraît au contraire très grande, immense même (contre-plongée), se découpant sur un fond sombre intense. A ses côtés, exactement *à côté,* apparaît alors - voilà l'élément neuf, par la «grâce» de l'incrustation (la transparition miraculeuse faite technologie), toute petite dans un sous-verre brisé, une vieille photographie en noir et blanc d'une petite fille : c'est Thérésa (Danièle Nyst) enfant. Image forte, intense. Voici, côte à côte, unis en un couple à nul autre pareil, une pelle rose d'enfant et une photo abîmée d'une petite fille. Codca et Thérésa. Jacques Louis et Danièle. Les Nyst-Carroll. Tous deux plantés là, invisibles mais présents, remontés des fonds immémoriaux de la bande magnétique à la surface transparente de la trame par les miracles de l'électronique. Par delà tous les clivages. Confondus à travers toutes les parois. Assemblés de tout temps. D'ailleurs, petit à petit, pendant que le générique final commence à défiler, le vent va soulever la poussière, la poussière du temps et de la mémoire, où sont fichées la grande pelle et la petite photo. La poussière vole, elle vole même à travers la pelle (incrustation encore). Mais ce temps-là n'a pas de prise. La pelle rose et la petite fille de la photo passent (et passeront toujours) à travers tout. Puisque pour eux - et donc pour nous, quand nous les regardons - tout est toujours *hyaloïde.* Ils seront toujours des deux côtés de toutes les parois. C'est Codca qui termine la bande son : *Bien souvent, c'est le désordre qui est le plus beau ! Au fond du désordre se trouve une photographie, accompagnée d'une légende qui me maintient en vie...*

Il faut revenir maintenant sur le corps du film, sur les trois parties centrales qui sont le déploiement des trois termes clefs de la comptine enfantine (le pinson, la fontaine et quelqu'un), et voir comment ces trois parties fonctionnent, c'est-à-dire comment elles assurent le déroulement de la **narration** (le passage du prologue à l'épilogue) à la fois par la **poétisation** et par **l'autoréflexion.**

2. L'association poétique : coïncidences et déplacements.

On l'aura déjà remarqué, le principe même de la progression narrative chez Nyst, c'est l'analogisme, l'association poétique, la **métaphore** (transformer le sens premier des choses en valeurs symboliques ou poétiques distinctes) et son inverse, la **littéralisation** (prendre les métaphores au pied de la lettre, ou prendre les mots au pied de l'image). Ce principe opère à tous les niveaux de l'œuvre, **verbalement** aussi bien que **visuellement**.

On peut par exemple repérer d'abord les nombreuses **associations verbales visualisées**. Elles procèdent tantôt par **jeux de mots** (un exemple trivial : le plan qui nous montre à l'avant-plan la poignée de la petite pelle rose sur la table du salon et, à l'arrière-plan, un téléphone noir que Thérésa décrochera ; en voix off, on nous parle, *d'une petite société à responsabilité limitée,* qui occupe la même ligne : évidemment la *pelle - téléphone» !*, tantôt, et plus encore, par **jeux phonétiques**, **assonances** ou **rimes**.

Exemple 1, tiré du prologue :

Th. - *Il faut simplifier. On ne sait par quel bout commencer ! A mon avis, un bon scénario devrait tenir en trois lignes!*

C.- *En 3 lignes ?* (soupir) *Un soupir peut tenir en 625 lignes* [plan de l'image vide d'une trame électronique] *et un soupirail ne compter que 10 lignes* [plan d'un soupirail comportant 10 barres horizontales]. *Il y a la ligne d'horizon* [plan d'une ligne d'horizon où le vent soulève la poussière], *il y a la ligne de raison* [plan de toits en tuiles aux lignes très marquées] *et la raison de la ligne* [plan d'une barre de bois blanc appuyée sur les branches d'un arbre]. *On peut compter sur la ligne* [plan d'un soldat de plomb en ligne avec son canon] *et tenir en ligne de compte* [gros plan des lignes d'identification des produits et de leur prix dans les magasins]. *En trois lignes, je ne vois qu'une comptine.*

Exemple 2, extrait du dialogue de la première partie (le Pinson) :

Th. – Pinceau -pinson, ça c'est un joli nom (…). Maintenant, j'ai la solution du pinson !
C.- J'aurais préféré trouver la solution du poisson (.).
Th. - Les deux sont peut-être liés ?
C.-- Tu peux toujours essayer !
Th. – Pinson - Poisson! Le suffixe est fixe.
C.- Oui, mais la racine n'est pas commune !
Th.- La racine n'est pas la lune.
C. - Il paraît que la lune a une influence sur les légumes. Cela me fait penser à la petite plante que...

Et ainsi de suite. Pendant tout ce dialogue, qui se débobine comme une comptine enfantine où les mots s'entraînent les uns les autres par simples rapprochements sonores, comme en une cascade verbale apparemment débridée mais en fait toujours très contrôlée, se succèdent des plans qui visualisent (c'est-à-dire prennent à la lettre) les paroles : plan d'un pinson dans un arbre, plan d'un poisson rouge dans son bocal, plan d'une plante dont les longues racines blanches s'enroulent dans un vase transparent et qui pousse sous une lampe de bureau allumée en forme de lune, etc.

A ces analogies verbales visualisées, il faut aussi ajouter leur inverse : les **analogies visuelles verbalisées**. Un seul exemple, au début de la troisième partie (Quelqu'un) :

Plan 1 : la petite sonnette mâle avec bouton au sommet, qu'un doigt vient de faire sonner trois fois ; elle forme un petit dôme argenté posé sur la table.
Plan 2 : quatre demi-citrons, pointe en l'air, posés sur une plaque de verre (ils s'y reflètent comme s'ils étaient des citrons entiers) ; chacun porte une lettre, dans l'ordre : E, L, L, P ; l'analogie formelle entre la coupole pointée de la sonnette et les dômes pointus des citrons est bien mise en évidence par le cadrage.
Plan 3 : on reprend l'image précédente (plan 2) mais à la place des deux citrons centraux apparaît en incrustation une autre image, elle-même complexe et multiple : cette image incrustée est divisée verticalement en deux parties égales ; à gauche, une taupinière en cours de formation, qui émerge du sol, des petits amas de terre roulant les uns sur les autres jusqu'à ce que le monticule ait pris sa forme hémisphérique ; à droite de la même image, en stricte synchronie visuelle, un plan d'eau où bouillonnent de grosses bulles et d'où sort progressivement la tête d'un plongeur avec bonbonnes - même effet des dômes qui s'érigent.

Pendant ces quelques plans successifs, qui sont autant de rimes visuelles, d'enchaînements et de parallélismes formels, on entend le dialogue off suivant :

C. - *Sérieux ou pas sérieux, rayons la couleur de l'histoire.*
Th. - *L'histoire est déformée comme un citron pressé. (Povre limon, le a tutto cambiato !)*
C - C'est encore un coup du F.L.L.P. !
Th.- le F.L.L.P.?
C.- Oui, le Front de Libération de la Légende et des Petits !
Th. - Nous sommes passés du côté du F.L.L.P.?
C.- Pour s'y retrouver, il y a plusieurs possibilités. Ainsi, la taupe et le plongeur sortent à la même heure, pour prendre l'air…

On comprend, à ces quelques exemples (on en trouvera quantité d'autres, rien qu'en lisant le texte du dialogue et le découpage photographique qui figurent avant), à quel point la logique analogique, les jeux d'association verbale et visuelle, sont véritablement, chez Nyst, bien plus que la logique de la vraisemblance narrative, les moteurs exclusifs de l'enchaînement des plans et des séquences, comment ils font littéralement *glisser* le récit d'un état à un autre.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : ces mouvements, ces passages, ces glissements, pour débridés ou fantaisistes qu'ils paraissent, se font en fait dans un sens qui n'est jamais anodin, gratuit ou inconséquent. Au contraire, ils sont parfaitement maîtrisés sur le plan des significations et des valeurs poétiques, notamment celles de l'humour et de l'autodérision. Les cascades verbales ou visuelles de Nyst le mènent toujours là où il veut aller. L'incohérence n'est qu'apparente. Nyst retombe toujours sur ses pattes. Il suit son chemin. Simplement, tout ce qu'il peut trouver en cours de route est toujours susceptible d'accrocher un instant son attention, *de distraire le voyageur des sens qu'il est*, et d'être finalement intégré au parcours qui s'en trouve enrichi. Tout le plaisir du voyage narratif est là, dans ces surprises qui jalonnent l'itinéraire, au détour d'un mot ou d'une image, dans toutes ces rencontres inattendues qui proviennent d'une analogie formelle croisée par hasard, et qui peut faire rêver. Tout l'art du conteur - Nyst est inégalable, et inénarrable, sur ce plan - consiste justement à ne rien perdre de tous ces moments d'émerveillement, à ne rien refuser de ses plaisirs, tout en réussissant à les ramener toujours, fût-ce par des détours, des zigzags ou des sauts de carpe, vers un certain système cohérent de significations particulières. Nyst a inventé un mode de récit tout à fait singulier, unique en son genre dans le domaine de la création vidéo. *Hyaloïde* en offre sans doute l'exemple le plus abouti jusqu'ici.

Il faut encore préciser, à propos de ce système singulier de narration poétique, qu'il prend appui sur un matériau bien spécifique et que cela n'est pas sans conséquence importante sur l'esthétique d'ensemble du travail.

On commencera par remarquer que la poétisation narrative de Nyst, telle qu'on l'a décrite, opère presque toujours à partir d'**objets quotidiens** (poisson rouge, sonnette, citron, racine, tronc d'arbre, petite pelle rose, photo de famille, etc.) ou de fragments de paysages familiers (la carrière inondée). C'est que, à la différence de beaucoup d'autres vidéastes, Nyst n'engendre pas un univers qui tirerait sa force de vastes concepts, ou de structures abstraites, ou de grandes données sociales, ou de rapports psychologiques entre personnages, etc. Rien de tout cela. Nyst, le petit Nyst, le pragmatique-qui-rêve-tout-le-temps, construit son monde à sa mesure, à partir d'objets, plutôt de petits objets, des objets ordinaires, simples, naturels, qu'il connaît bien, qui lui sont proches, qui l'entourent dans sa vie de tous les jours. «Pourquoi chercher ailleurs, bien loin, tout ce qu'on a avec soi et en soi ?», répète-t-il souvent. Tous ces petits objets à partir desquels il élabore ses scénarios, ont donc avec leur manipulateur une histoire personnelle, intime, d'amour, de haine ou d'émotion. Cela donne toujours au travail une importante dimension **autobiographique**, indirecte et subtile mais très intense. Certes, le spectateur n'est pas toujours censé savoir que la petite photo dans le sous-verre brisé est une photo de Danièle Nyst enfant (la biographie n'a jamais rien expliqué) mais simplement cela participe de l'émotion qui traverse l'œuvre, et surtout de l'espèce de «**grâce naturelle**» qui semble à tout instant irradier de tous les objets jouant un rôle dans ses histoires. Ceux-ci acquièrent en effet, par le biais des transformations métaphoriques et poétiques qui les travaillent dans l'image ou dans le texte, une sorte de vérité transcendante dans leur immanence même, que ce soit dans l'humour ou dans la fascination, dans l'autodérision ou dans l'étrangeté fantas(ma)tique.

Car voilà bien la conséquence esthétique générale de cette poétisation narrative de l'objet quotidien tout ce qui apparaît dans cet univers, tout ce que Nyst touche, quelle que soit la trivialité de l'objet, tend à se transformer en autre chose, se trouve littéralement **auréolé** d'une présence invisible. Non pas tant que Nyst en personne ait la prétention de se prendre pour un magicien ou un grand alchimiste, mais plutôt que son **système d'écriture** même soit un opérateur de métamorphoses - et parfois à l'insu de son auteur. (C. - *Je me trompe souvent. Je dis : regardez une feuille, et ce n'est pas cela ! Ou bien encore : regardez ce paysage, et ce n 'est qu'un décor !).* Avec Nyst, rien n'est vraiment inoffensif – *Une petite pelle rose n'est qu'un innocent jouet d'enfant. Et pourtant... il suffit d'un léger* déplacement *du sujet ou de l'objet, comme un tour de clé, et la réalité perd de son opacité, elle devient transparente, hyaloïde ; elle s'ouvre sur la légende.* Voilà l'opération majeure de l'écriture de Nyst des *coïncidences* (des associations, des analogies, des convergences, des rapprochements divers) qui produisent des **déplacements** (des décalages, des transformations, des métamorphoses). Et vice-versa, des déplacements générateurs de coïncidences. Jusqu'à l'**indécidabilité** des êtres et des choses. Telle est l'écriture **légendaire** de Nyst.

Une séquence simple et exemplaire, dans *Hyaloïde,* de ce principe de convergence-décalage, est à la fin, ce double plan, en un parfait fondu enchaîné, d'un même coin de paysage (un plan d'eau avec un poteau de bois qui émerge), filmé deux fois, exactement du même point de vue, à deux saisons distinctes, une fois sous la neige, une fois en été. C'est à la fois le même coin de paysage et il est différent. Il y a coïncidence (le point de vue unique et le fondu enchaîné y insistent) et déplacement (c'est le décalage dans le temps). Et nous, spectateurs, on est des deux côtés à la fois de la paroi. L'autre revient au même. Il n'y a plus de distinction entre la différence et la répétition. Avec Nyst, l'identité même des êtres et des choses, qu'on croyait fixée et qui nous rassurait, devient flottante, incertaine, changeante. *«Et c'est si joli ! ».* C'est le monde carrollien de l'autre côté du miroir. Le monde de la légende. Un univers enfantin où tout est toujours neuf, où toutes les coïncidences et tous les déplacements sont possibles, où les choses se métamorphosent en d'autres, l'été en hiver par exemple, sans qu'on ait le sentiment d'avoir bougé ou changé, comme si tout cela était naturel. (Thérésa – *Pinceau - pinson, c'est un joli nom. Il donne l'impression d'une répétition et pourtant c'est différent...).*

Et la vidéo, le dispositif électronique, est l'outil absolument approprié pour cela. Mieux la vidéo **est** cette écriture même, de manière quasi ontologique. Elle est, dans son principe, cette boîte magique où tout ce qui entre peut devenir autre chose, ressortir transformé, transfiguré, sans qu'on sache comment, où tout peut s'effacer et revenir à tout moment, avec la plus grande évidence.

Th.- Tu as tout effacé !
C.- L'histoire est en sécurité. Elle est mémorisée, prisonnière de la graphie. A mon avis tout peut être imprimé.
Th.- Le programme est sauvé ?
C.- Il suffit de le rappeler ! Retour à la case départ.

3. L'autoréflexion : le commentaire, le métalangage, l'abîme.

On découvre, avec ce dernier point, la troisième grande dimension qui, pour moi, caractérise le travail de Jacques Louis Nyst : l'**autoréflexion**, le retour sur soi-même de l'histoire, l'interrogation métalangagière, la mise en scène de l'énonciation dans l'énoncé.

Si l'œuvre de Nyst, *Hyaloïde* comme les autres, raconte toujours une histoire, si celle-ci se déroule toujours selon les méandres poétiques de l'association verbale ou visuelle, de la coïncidence et du déplacement, on se doit de constater aussi que cette histoire, d'une manière ou d'une autre, se raconte souvent elle-même comme une histoire, se donne pour ce qu'elle est, se pose des questions sur les conditions de son existence et sur les modalités de son fonctionnement et de son support technique.

D'abord - et ceci est plutôt rare dans le champ de la vidéo de création - les deux narrateurs se mettent en scène eux-mêmes en tant que narrateurs. Cela ne va pas parfois sans humour et autodérision voir, par exemple, le beau plan où Thérésa et Codca dialoguent sur la difficulté de raconter une histoire qui soit cohérente et sérieuse, alors qu'ils sont tous deux assis nus dans une grande baignoire ronde qui semble flotter en plein ciel parmi des myriades d'étoiles... Cette présence verbale et visuelle de Nyst - narrateur est, on le sait, une constante de toute son œuvre. Elle est la marque du **besoin d'explication** qui, de son propre aveu, «ne le laisse jamais s'exprimer», qui vient toujours en contrepoint (contrepoids) de son **besoin d'imagination**.

Ensuite, cette inscription des narrateurs dans l'univers de la fiction se double, dans le texte des dialogues, d'une constante réflexion, ou interrogation, sur le bon fonctionnement du récit qu'ils sont censés mener là où il doit aller. Les exemples types, ce sont les divers discours sur ce qui pourrait être le début de l'histoire. On en a déjà évoqué plusieurs lors de nos remarques sur la structure du récit (la question du bon scénario qui doit tenir en trois lignes, celle du déplacement du sujet ou de l'objet pour que l'histoire perde de son opacité, celle des réflexions sur le regard de Van Helsing, etc.). Citons-en deux autres encore, exemplaires :

Prologue (après la première apparition de la comptine du Marabout) :

Th. - Le marabout raconte n'importe quoi! Ce qui en soi serait sans importance
si personne ne l'avait écouté et, plus grave encore, ne l'avait écrit !
C. - Et si c'est écrit, c'est transmis !
Th.- Et si c'est transmis, c'est le début d'une histoire.
C.- Et une histoire qui débute par un marabout qui raconte n'importe quoi...
Th. -... est une histoire mal embarquée !
(Plouf : plan de Thérésa qui chavire et bascule dans l'eau de la carrière).

Part. I (Le Pinson):

Th. - *A mon avis, à mon avis... , l'histoire est commencée ! On a raté le début !*
C.- *Au début, il y a eu une explosion* (plan de l'explosion dans la carrière).

Th.- *A mon avis, à mon avis, c'est un grand début !*
C.- *Et puis les informations pour signaler l'explosion.*

On le voit, ce type de réflexion métalangagière, ces interrogations sur ce qu'est une image et comment elle fonctionne, sur ce que c'est que raconter une histoire, trouver un début, construire des enchaînements, etc., tout cela vient ponctuer le récit en introduisant une distanciation souvent humoristique, une mise en perspective de l'histoire à effet plus ou moins ironique. Ne jamais se prendre au sérieux tout en étant toujours très profond.

Parfois même, cette part d'autoréflexion se met à porter sur le dispositif vidéo lui-même, traité avec poésie mais dans ses constituants propres, comme dans la scène où, après avoir mis une plante verte sur l'évier, entre l'eau chaude (robinet à point rouge) et l'eau froide (robinet à point bleu), Codca conclut que *la caméra a des visions, qu'elle n'est pas bien* car *le rouge et le bleu ne sont pas séparés, il y a une déficience du RGB.* Suit alors un plan explicatif sur les convergences du **Red**, **Green**, **Blue** dans une caméra vidéo pour obtenir le blanc.

Ou encore, moins technique et davantage liée au problème du langage vidéographique par les raccords son et image, la séquence du haut guerrier (Raphaël l'éclaireur), du hautbois mal tourné et du **trait** qui les unit. Le dialogue entre Thérésa et Codca, dans cette séquence, aurait pu se dérouler dans la salle de montage du film :
Th.- *A mon avis, à mon avis…, le trait d'union est la musique.* (bande son : *tûûûût*, c'est le son du trait d'union qui se marque en synchronie dans l'image).
C.- *Le son était si fort qu'il eut raison. Et la raison du trait d'union est de relier le plan du guerrier au plan suivant. Plan dans lequel Thérésa regarde un ange passer* (image : un ange passe). *L'ange est lent, il prend son temps. Arrivé hors champ, il est suivi par le son de la musique en différé.*
Th.- *A mon avis, à mon avis, le différé est en direct !*
(etc.)

Toutes ces remarques et notations autoréférentielles du film sur lui-même sont parfaitement intégrées à la narration poétique d'ensemble. Elles en forment la matière même, au même titre que les jeux d'analogies à partir des objets d'enfance ou des associations verbales. Tout glisse l'un dans l'autre comme par magie, tout est tressé inextricablement et avec subtilité. L'histoire de *Hyaloïde,* comme toute œuvre d'art réussie, c'est bien sûr l'histoire personnelle et poétique de Thérésa et de Codca, de leur enfance, de leurs fétiches, de leur fantasmatique, de leurs rêveries, de leurs métaphores, de leurs jeux de mots - et on peut, on doit, la lire comme telle - mais c'est aussi l'histoire du récit lui-même, de son fonctionnement propre, de son langage technique. Et ces trois histoires n'en font qu'une : c'est l'histoire des Nyst vidéastes. En somme, on peut affirmer que Nyst, c'est à la fois l'alchimiste des objets quotidiens, l'enfant et l'amoureux, le conteur-poète, le piégeur d'images et de sons, l'humoriste et «l'iroNyste» qu'on connaît, c'est aussi, **et sans contradiction**, un philosophe, un psychanalyste et un linguiste. Dans tous les cas, un maître du **Wunderblock**, de la boîte magique. »
