

Nam June Paik dans *T.V.Penseur*

Photo : Joschik Kerstin

PAIKOLOGIE

PAR JEAN-PAUL FARGIER

« Nous ne sommes pas des rats »
Pierre Legendre

« Tout est dans le jeu »
Judy Garland

ALBOUM. Paik debout sur un piano, Paik tapant du poing sur un piano, Paik renversant un piano (sur les spectateurs), Paik éventrant un piano, Paik s'aspergeant à seau et à proximité d'un piano, Paik pianotant en slip ses vêtements épars jonchant la scène alentour du piano, Paik tirant un piano par les cheveux (du piano), Paik catapultant un violon (lui faisant rendre l'âme ?), Paik à genoux faisant le violoncelle pour Charlotte Moorman (« la Jeanne d'Arc de la nouvelle musique » selon Edgar Varese), Paik cisaillant la cravate d'un mélomane, le veston d'un autre, Paik à plat ventre finissant de tracer avec sa tête-pinceau trempée de peinture une longue tache zen, Paik actionnant dans la rue son robot électronique (il peut jouer du piano) : des photographies.

Des photographies qui illustrent, dans les livres consacrés à Nam June Paik, sa période musicalo-dada.

FEED-BACK. Autre photo de Paik, mais cette fois dans les *Cahiers* (n° 292) et beaucoup plus récente : le *Vidéo-Jardin* exposé à Beaubourg au printemps dernier.

De tels *environnements*, Nam June Paik en conçoit à la demande des Musées ou des Galeries. Depuis les 13 primitives altérations d'un programme (Allemagne, 1962) jusqu'au grand-parterre de Beaubourg (déjà réalisé à New York, à Cologne et à Amsterdam), Paik s'ingénie à associer la TV à divers objets usuels (lit, chaise, aquarium, plantes vertes), culturels (Bouddha, Penseur de Rodin, violoncelle) ou symboliques (lune, heures). Décemment, dépaysement, perversion, sublimation, gadgétisation, critique : vous pouvez broder. Pour ma part, n'étant guère un habitué du Marché de l'Art, je dirai que ces « concepts » de Paik sont toujours amusants, souvent beaux, quelquefois sublimes. Qui a vu, au Musée d'Art Moderne de Paris, *Moon is the oldest TV* (10 ou 12 postes, plongés dans la nuit d'une vaste salle, inscrivant chacun une phase de la lune), sait de quoi je parle.

JEANNE D'ARC. Paik au piano, Charlotte Moorman au violoncelle avec un masque à gaz (*Variation sur un thème de Saint-Saëns*, 1965). Charlotte Moorman entre deux

flics, arrêtée, ainsi que Paik, pour attentat à la pudeur dans *Opera Sextronique*, 1967. Charlotte Moorman couchée avec son violoncelle sur un lit de postes TV, 1973. Charlotte Moorman, violoncelle sur le dos en guise de ruck-sac, rampant sur le parcours du combattant, avec casque et treillis, 1970. Charlotte Moorman jouant du violoncelle avec une palme au sommet d'un tank détruit, 1976. Et toujours et partout, Charlotte Moorman caressant de son archet la corde unique du *TV-cello* : instrument fabriqué par la superposition de trois moniteurs de tailles diverses, sur l'écran desquels viennent se reproduire tour à tour les images de la violoncelliste et de son public, images filmées en direct et plus ou moins déformées par les impulsions de l'archet et/ou la fantaisie du filmeur. Souvent, deux mini-écrans répètent ces images sur les seins de Moorman.

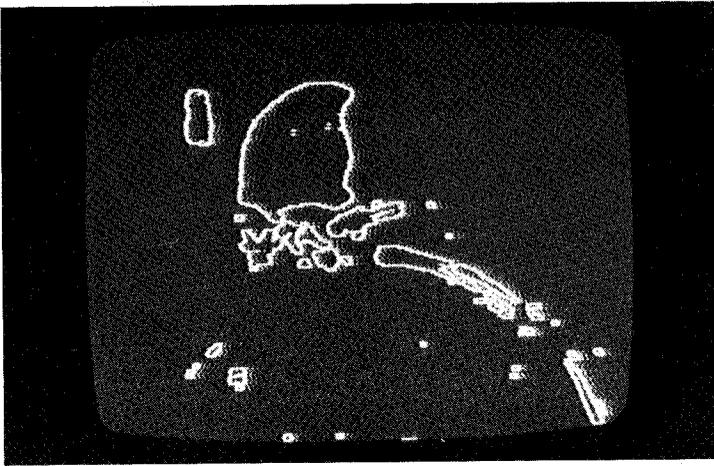
Depuis 1964, à l'égal du tube cathodique, le *corps* de Charlotte Moorman est inséparable de l'œuvre de Nam June Paik.

CARNET DE BAL. Dans les années 70, après quelques variations au synthétiseur vidéo sur des retransmissions de musique symphonique à la télévision, Nam June Paik réalise, en général à la demande de la WNET-TV qui les diffuse sur le Canal 13, des programmes d'une trentaine de minutes. Ces programmes, conservés en cassettes, Paik est venu les montrer récemment au Centre Culturel Américain (rue du Dragon). On peut aussi les voir, de temps à autre, à Beaubourg qui en possède des copies.

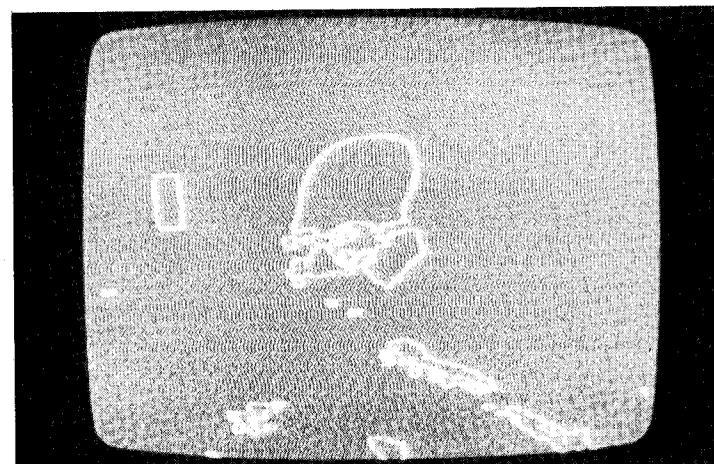
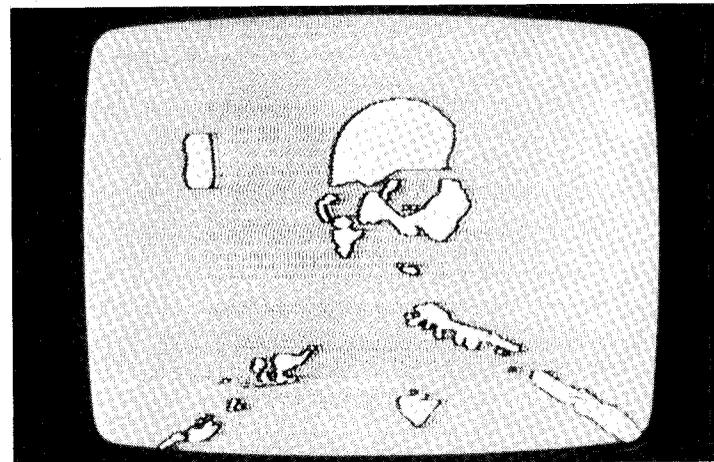
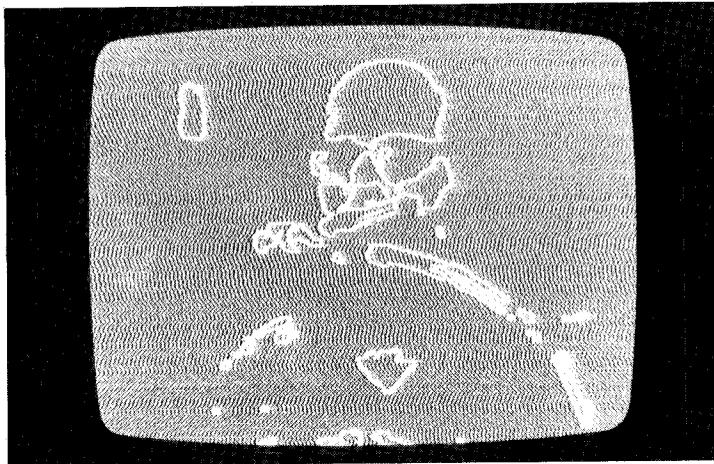
Jusqu'à ce jour, 4 titres.

Global Grove, 1973. Images de base pour les diverses manipulations électroniques : des danseurs (de rock, de charleston, de comédie musicale, de danses coréennes rythmées par un tambour, etc.), un poète disant un poème (Allen Ginsberg), un musicien exposant ses idées (John Cage), des acteurs en action (Living Theatre). A quoi viennent s'ajouter, intacts, des spots publicitaires (entre autres pour Pepsi Cola en coréen ou en japonais).

Tribute to John Cage, 1974. Le robot qui marche et qui parle, construit par Shuya Abe et Nam June Paik, dans la rue avec John Cage. Cage fait une conférence sur sa



Le poète Allen Ginsberg



musique. Cage joue du piano (préparé) dans la rue. Un universitaire de Harvard parle musique et bégaiement ; il est lui-même bègue. Charlotte Moorman fait des trucs. Tel est, en grande partie, le matériel travaillé ici par les divers appareils de montage électronique.

Guadalcanal Requiem, 1976. Des bouts de films de guerre hollywoodiens, des anciens *marines* ayant fait la guerre du Pacifique, des habitants des Iles Philippines où cette guerre s'est déroulée, des charniers, des ossuaires dans la jungle et, dans un « paysage après la bataille » (à la crête d'un tank rouillé), Charlotte Moorman jouant du violoncelle, sont les principaux personnages « réels » malaxés ici par l'électronique.

Merce by Merce, suivi de *Merce by Marcel*, 1977. Cette sorte de diptyque, avec le chorégraphe Merce Cunningham et Marcel Duchamp, à travers une réflexion, très électronique, sur la danse et la pesanteur, la vie et l'éternité, est sans doute la plus ambitieuse des œuvres de Paik. Et la plus réussie. La plus légère et la plus grave. Nous allons y revenir.

A ces quatre titres, il faudrait ajouter *Media Shuttle : New York - Moscou* de Dimitri Devyatkin, un programme WNET-TV que Paik n'a pas réalisé à part entière (il en est d'ailleurs souvent ainsi : la liste des *crédits* films à la fin de ses bandes est toujours d'une longueur impressionnante) mais qu'il a produit et pour lequel il a effectué les opérations électroniques. Il s'agit d'images et de sons enregistrés par Devyatkin à New York et à Moscou, avec un porta-pack couleur (certaines séquences russes étant en noir et blanc parce que filmées quelques années plus tôt que le reste). La partie soviétique est du bon reportage, bien filmé, insistant surtout sur des impressions sonores, musicales : chants orthodoxes, orchestre New-Orleans dans un défilé du Premier Mai et surtout cet inoubliable sibérien imitant avec sa bouche, à s'y tromper, le son de la *Voix de l'Amérique*, la fameuse radio. La partie américaine consiste en la balade d'un type moustachu (l'auteur, on suppose) à travers divers lieux de New York (appartements, salon de coiffure, sex-shop, salle de bain, etc.) qui ont en commun de posséder dans leur décor une source d'images électroniques (TV, moniteur vidéo, écran individuel pour film porno). Ces postes, plus ou moins miniatures (il y en a même un, très mini, logé entre les cuisses d'une femme), diffusent d'un plan à l'autre le même discours, dit par le type à la moustache qui contemple, d'un endroit à l'autre, son image ainsi reproduite. Il parle du parc automobile et du parc télévision new-yorkais. De la criminalité aussi. A la fin, un voleur s'introduit dans un appartement où scintille du même discours un solitaire téléviseur portable ; le voleur l'éteint, enfonce l'antenne et l'emporte.

CUT UP. A coup sûr, davantage que le vidéo-synthétiseur (inventé avec Shuya Abe en 1970 et délibérément non breveté, « que tout le monde s'en serve »), la grande découverte de Nam June Paik concerne la nécessité de mélanger images abstraites et images concrètes. C'est une découverte inséparable de toute grande création artistique - *l'hétérogène*. Hétérogène visé et obtenu dans les « décoll/ages » des concerts Fluxus, dans les

« concepts » pour Galeries, dans les « environnements » pour Musées ou dans les prestations publiques de Charlotte Moorman, mais hétérogène perdu dès lors que le synthétiseur se contente de générer des coloriage charmants sur un support-temps reproductible. Car ce qui frappe dans l'instant (d'une exposition) s'émousse à se répéter dans la durée, se dilue, ennuie. L'intérêt chute. Pour qu'il renaisse, il faut que le déroulement de la bande offre une diversité d'objets et de matières au moins comparable à celle de la présentation dans une galerie ou un musée de plusieurs « concepts » vidéo. Paik en fait la démonstration, dans l'entretien qui suit, à partir de l'exemple des couleurs (couleurs artificielles ou abstraites créées par le synthétiseur, couleurs réalistes ou concrètes produites par la caméra, produites plus que reproduites car il va de soi que le système des couleurs dites réalistes est un code, un code qui vise des *rappports* de couleurs davantage que les couleurs en elles-mêmes). La même démonstration est valable pour toutes les composantes de l'image : durée, analogie, unicité, capacité symbolique. Elles sont toutes susceptibles d'une reprise électronique, car le vidéo-synthétiseur est d'abord un *analyseur* et il peut séparer toute forme de son contenu. Ainsi obtient-on la silhouette d'un personnage ou d'un objet, silhouette qui peut être tracée linéairement ou au contraire prise dans sa masse, comme une ombre portée. Et cette silhouette et cette masse peuvent être ensuite (ou instantanément) colorisées, étirées, élargies, volatilisées, multipliées par deux, par trois, à l'infini ou *juxtaposées*.

CUT IN. Juxtaposées ou imbriquées : cet hétérogène ne se limite pas à l'alternance de valeurs abstraites et concrètes entre deux séquences ou même deux plans, il s'étend aussi à l'intérieur du plan. Et sans doute est-ce ce *montage dans le plan* qui constitue la spécificité la plus excitante de l'image vidéo.

(Certes on pourrait dire que nul effet électronique, nul truquage vidéo, jusqu'à preuve du contraire, n'est irréalisable par le cinéma à force de temps et d'ingéniosité, d'ailleurs Méliès a (presque) tout fait. Mais il se trouve que, de plus en plus, le cinéma fait appel à la vidéo pour des effets spéciaux, des truquages, des génériques. Et ce n'est pas seulement une question d'économie ou de rendu, d'élégance, c'est aussi, semble-t-il, que ce qui est de l'ordre de l'accidentel pour le cinéma est pour la vidéo de l'ordre de l'essentiel. Question de *temps*).

Equivalente aux truquages cinématographiques à base de cache/contre-cache ou d'image virtuelle, *l'incrustation* est le nom de cette opération qui consiste à inclure électroniquement un fragment d'image bien circonscrit (acteur, journaliste, objet, mot) dans une autre image (décor, fond, paysage, etc.). Quand Poivre d'Arvor parle adossé à une image de foule en mouvement, il ne se trouve pas dans la rue ni devant un écran où serait projetée cette image de foule, il est assis à son bureau sur le plateau d'Antenne 2, filmé par une caméra vidéo; et sa binette, transitant par une régie programmée en conséquence, va s'inscrire instantanément dans toute autre image qu'il plaît au réalisateur de lui dresser comme toile de fond (en général, le début du reportage suivant). L'incrustation n'est pas un fondu, opération par laquelle, à la télévision comme au cinéma, deux images se mêlent mais en perdant chacune un peu de leurs valeurs lumineuses. Dans une incrustation, les deux parties rapportées conservent l'intégrité de leurs valeurs. C'est une procédure comparable au *détourage* de photo dans une

mise en page. Voilà pourquoi Jean-Christophe Averty, le seul homme de télévision en France à avoir exploré toutes les possibilités artistiques de l'incrustation, signait (il faut malheureusement parler au passé) ses génériques : *réalisation et mise en page*.

L'incrustation est le prototype de toutes les opérations d'analyse et de synthèse d'images générées électroniquement. A partir de ce principe *d'inclusion* – mais aussi d'exclusion : un fragment d'image en emboutit un autre – on peut imaginer les avatars les plus complexes, les métamorphoses les plus improbables, une hétérogénéité infinie.

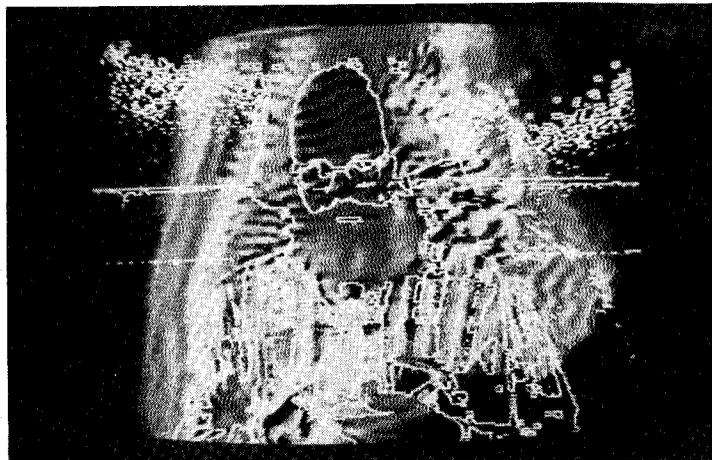
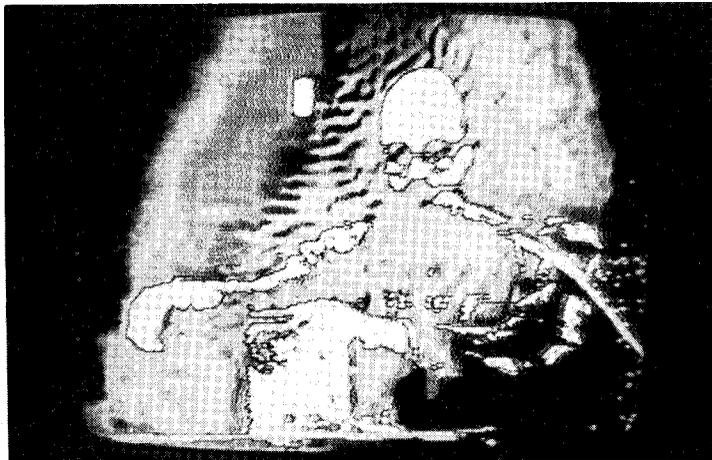
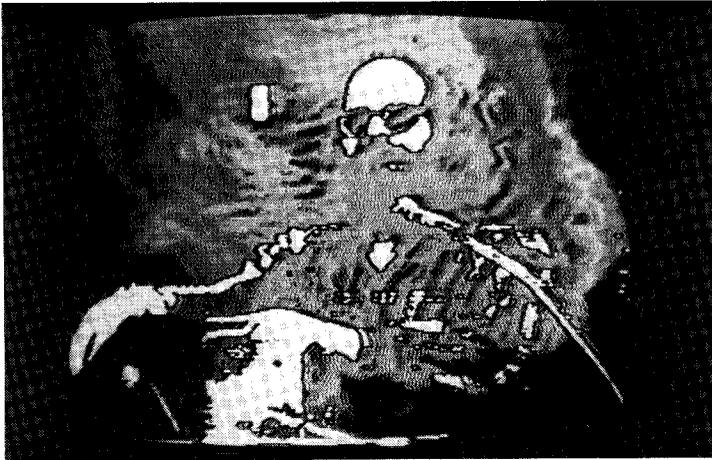
C'est de ce côté, du côté de l'infini, que Nam June Paik, depuis ses premiers tripotages du signal vertical, n'a cessé de pousser ses investigations, découvrant à chaque fois de nouvelles retombées de signaux. Et de nouvelles envolées.

HI-FLY. Vidéo : *je vole*. Et non pas : je vois. Tel serait, pour Nam June Paik, le sens ultime de l'image électronique. L'art vidéo n'est pas le cinéma; l'art vidéo, selon Paik, a davantage partie liée avec notre résistance à la pesanteur qu'avec notre désir de voir; il est moins un coup d'œil qu'un coup d'aile. Qui a été touché, au plus profond, par les vidéogrammes de Paik, ne peut que prendre au sérieux, philosophiquement sinon économiquement, ses déclarations enthousiastes concernant le triomphe de la vidéo sur le principe de gravité universelle. Et sous les paroles de prospectives écologiques, entendre la petite musique du désespoir métaphysique. Mort, où est ta victoire ? Je vole...

Postulat d'un Euclide du temps d'après Einstein, sans doute est-ce cette croyance qui fait les œuvres de Paik si émouvantes. Car les images accommodées par lui, les séquences qu'il ordonne, ne sont pas seulement ingénieuses, jolies, farfelues, surprenantes, elles sont aussi bouleversantes. Dans leur humour même. Au moment où l'on s'y attend le moins, elles inoculent des virus aussi incurables que l'angoisse de mort ou les rêves d'éternité. Et cela clignote, non au détour de quelques énoncés pensifs, mais au cœur même des procédures électroniques utilisées. Points et lignes ne se dérèglent sur le tube que pour converger vers la question de l'être. Et c'est là que le mélange d'images abstraites et d'images figuratives se révèle des plus décisifs, car c'est bien parce que les images figuratives et surtout les figurations humaines sont soumises par l'électronique aux pires perturbations comme aux plus désirables transfigurations que l'âme du spectateur vacille.

Angoisse de mort. Au repli de deux grandes catastrophes ontologiques. Devenir trame et devenir double.

Devenir trame. La figure, entendons la figure de l'homme, celle qui suscite l'identification, l'ancrage imaginaire, la figure est en vidéo pulvérisable. Et souvent pulvérisée. A tout moment, elle est menacée d'un retour à la ligne, au point électronique qui la constitue sur le tube. Plus que jamais, elle n'existe que dans le temps et ce temps peut s'arrêter, s'inverser, se répéter, s'étirer, se condenser, mettant les formes au supplice. La représentation se trouve tributaire non plus d'un vingt-quatrième de seconde mais d'un millionième au moins. Nam June Paik, s'opposant à la sentence godardienne, n'a pas tort de dire qu'en vidéo il n'y a plus de vérité (dans le même



ordre *d'esprit*, je me souviens que par défi au dogmatisme politique que je venais de quitter, j'intitulai une de mes U.V. vidéo à Vincennes : « 625 lignes *justes* ». Il n'y a plus de vérité, ou presque, parce qu'il n'y a presque plus de réel. Juste ce qu'il en faut pour servir de comburant.

Point parmi les points, ligne entre les lignes, inépuisable matière à tracer, la figure – et au premier chef le corps, le corps humain – ne règne plus en maître sur l'espace délimité par le cadre. Si elle ne peut éviter de s'y référer, l'image vidéo ne se règle plus sur ce morcellement du corps qui détermine au cinéma l'échelle des plans. L'homme et, par double extension, tout être animé, puis tout objet, n'occupent plus *de droit* le centre de l'écran. Et la caméra, dès que le sujet se déplace, ne se sent plus obligée de le suivre : il existe bien d'autres manières de le rattraper dans sa course, de le recadrer ou au contraire de le décadrer, de l'expulser. A tout moment, il peut être *soufflé*. A la trame, rendu. Poussière redevenu dans le grand poudroisement des électrons. Comme atomisé. D'une pichenette sur un bouton. Ce qui ne laisse pas sans un certain effroi.

Soufflé ou *multiplié*, autre façon de le dissoudre, ce sujet. Multiplié à faire sauter le cadre. A le faire sauter du cadre.

Devenir double. La perte d'identité, d'unicité, commence à deux ; après, ce n'est même plus la peine de compter. Le voudrait-on ici, ce serait difficile. Les machines vidéo ont aussi ce pouvoir terrifiant de délivrer les ombres de leurs attaches, de leur rendre une autonomie qu'elles n'ont jamais eue. De n'importe quel sujet ou objet tombé dans la trame, elles peuvent tirer mille et une silhouettes, linéaires ou massives, colorées ou striées ; et ces silhouettes peuvent se mettre aussitôt en mouvement, dans plusieurs directions à la fois, tandis que cette forme qui les a comme engendrées restera inerte ; après quoi, cette forme, ce corps, s'animera à nouveau, mais cette fois ce sera pour contempler, repris sur un moniteur intégré au décor, un double de lui qui parle à sa place, tandis que lui se tait, un double très doué pour le contre-faire, le singer, répétant minutieusement ce qu'il vient d'avancer, paroles ou mouvements, voire même le devantant. Du coup, on croirait que c'est lui, le mort, l'ombre, le reflet.

Nul doute que cette coexistence de deux cadres sur le même tube, l'un abyme de l'autre, soit encore plus épouvantable que la dissémination des doubles. A ce point, tous les fantasmes de miroir denté se remettent à vivre, toutes les légendes contant les mésaventures de Narcisses vampirisés par leur reflet.

Rêves d'éternité. Ce corps sans cesse menacé de retour à la non-séparation des formes, des couleurs, des lignes, ce corps à tout moment promis à l'invasion ou à la dispersion, ce corps hanté, coulant, bavant, débordant, ce corps nargué par son ombre, interrompu, brisé, rétrogradé, c'est ce corps-là que la vidéo se flatte de faire *danser*. Et avec lui *tout* ce qui peut se tramer en 625 lignes et des poussières. Absolument tout. De même que John Cage fait musique de tout son, de tout bruit, de même que Merce Cunningham fait chorégraphie de tout geste, de tout mouvement, de même Nam June Paik, avec son synthétiseur, entraîne toute forme, visuelle ou sonore, dans un ballet subtil et bientôt évident. La démonstration en est faite dans tous ses vidéogrammes et la théorie en est pro-

posée dans *Merce by Merce*, quand face à des images de boxeurs asiatiques, d'échangeurs d'autoroutes, d'enfant apprenant à marcher, Paik inscrit la question : is this dance ? et qu'il répond : yes - may be - why not ? - tandis que s'incrument, légers, légers, des crapauds et des gorilles.

Mais la danse n'est qu'une étape, une propédeutique, un coup d'essai : il s'agit en définitive de (faire) voler. Pour Nam June Paik, tous les hommes sont des oiseaux. Et Caliban devient Ariel. D'un coup de baguette électronique, Paik libère les corps de la pesanteur. Il fait évoluer Merce Cunningham sur les Chutes du Niagara, puis dans les cieux. Tous les autres vivants sont appelés à suivre ce chemin, à prendre la voie des airs. Les poissons aussi. La preuve, là sous nos yeux.

Impossible « pigeon vole » : tout vole. La haute voltige absorbe toutes les figures. Jusqu'à ces effets d'accélération et de retour en arrière que Paik utilise avec la force naïve et jubilatoire des origines du cinématographe et qui deviennent, entre ses mains, autant qu'une réflexion sur la réversibilité du temps, une nouvelle démonstration que la gravité n'est nulle part invincible. Paik, c'est Pascal redécouvrant la Géométrie avant d'inventer la brouette, mais comme cette fois il s'agit de géométrie dans l'espace (et de physique du temps) la brouette sera par conséquent *brouette de l'espace*. Et du temps. C'est avec semblable brouette que Marcel Duchamp (second volet de *Merce by Merce*) triomphe de René Descartes. C.Q.F. Descartes : Descartes - incrusté by Duchamp - vole. Même lui. Ffff... By bye René ! Belle jambe pour nous ? Oui, si nous n'aimons pas les mythes.

MAKE UP. Aux origines du cinéma : le *corps burlesque* (ainsi que le rappelle à bon escient Jean Louis Schefer - *Cahiers* 296).

Nam June Paik, d'une certaine façon, traite le corps en vidéo comme le burlesque le traitait avant que le star system s'en empare et le pare dans ses laboratoires de beauté. Démantibulations, escamotages, envols : on a suffisamment décrit ici toutes ces métamorphoses qui nous enchantent et nous terrifient.

Cependant, le *star system* n'est pas absent de la vidéo de Paik. La star c'est la vidéo. C'est elle qui brille au firmament des trames, quoi qu'il s'y passe. Avatar grotesque ou sublime transcendante, tous les mérites en reviennent toujours à l'électronique. Les manipulations de Paik, dans le contexte d'angoisses et de désirs fous qu'il distille, fabrique des effets de puissance aussi sûrement que les ateliers de *make up* qui élaboraient à Hollywood les visages du succès. Bien sûr, chez Paik, cela ne va pas sans humour. Même quand il redouble ce sentiment de toute puissance par des théories futuristes impliquant toutes cette conclusion : hors de la vidéo, point de salut (écologique, précise-t-il, car c'est aujourd'hui le mot qui porte nos espoirs de « bonne société »).

Il n'en reste pas moins qu'avec Paik la vidéo se pose en rivale du cinéma, dans tous les domaines où celui-ci régnait sur nos imaginaires. En matière de maquillage de nos angoisses et de sublimation de nos désirs, elle prétend avoir l'avenir pour elle. Et même déjà un peu de notre présent. Pour avoir fréquenté certaines vidéographies, je dois bien reconnaître qu'il n'a pas totalement tort. Certes

nous ne sommes pas près d'oublier nos larmes qui se mêlent à celles (retenues) de Judy Garland à la fin d'*A Star Is Born* (Cukor) ni nos tressaillements quand le chien affronte le sanglier sous l'œil novice de Georges Hamilton dans *Home From The Hill* (Minnelli), la vidéo d'ailleurs ne nous en demande pas tant puisqu'elle n'ambitionne, à cet égard, que de mettre en cassette le patrimoine hollywoodien, mais je sais aussi, pour les avoir éprouvées, que les émotions de vidéophile nous seront bientôt aussi indispensables que celles qui naissent des fictions cinématographiques. D'abord parce que ces émotions électroniques s'accordent terriblement aux plaisirs de notre époque, plaisirs de la vitesse, des voyages éclairs, plaisirs des longues conversations téléphoniques et du feuilletage lassé des piles de journaux, plaisirs de la pensée rapide, de la pensée binaire (this is dance - is this dance ?), plaisirs du babil psychanalysoïde, de la calculatrice de poche, de l'ordinateur domestique, de la photocopie recto-verso, des pochettes de disque et du bordaux californien qui, paraît-il, commence à surpasser le nôtre. Et puis ensuite parce que, finalement, ces émotions ne sont pas si différentes de celles du cinéma : il s'agit toujours de jouer à colin-maillard avec sa mort, à saute-mouton avec l'héroïsme, à je te tiens par la barbichette avec le divin, au monopole avec l'amour. Oui, encore un peu, et nous ne voudrions plus échanger un Paik contre un Cukor ; passionnément nous tiendrons aux deux. Comme aux deux prunelles de notre âme.

MODE D'EMPLOI. La vidéo est grande et Paik est son prophète. Il n'a pas pris de brevet pour son synthétiseur. Allez-y, servez-vous et faites des merveilles.

Suffirait-il donc, pour nous émouvoir au point où Paik nous transporte, de faire joujou avec son synthé, d'incruster à qui mieux mieux du négatif dans du positif, du noir dans du blanc, du blanc dans de la couleur, du linéaire dans du volumineux, de l'abstrait dans du concret et vice versa, bref de mettre les petits spots dans les grands ? Certes non. Et Averty qui maîtrise avec grâce toutes ces techniques nous fait évoluer dans d'autres zones, pour d'autres plaisirs. Sans parler des imageurs de pubs irisées à la Bahlsen.

Alors, à quoi tient la force originale de Paik ? A-t-il un secret ?

Soyons bref et disons-le à voix basse : si Paik nous émeut autant, nul doute, cela tient aux images de base qu'il donne en pâture à ses machines électroniques. Des images sur-codées culturellement, des représentations artistiques, des fragments de messages déjà médiatisés (impressionnante liste de *crédits* aux génériques de fin, filmothèques, vidéothèques, photothèques, collections privées, tout y passe, y compris Jean-Marie Drot de l'ORTF pour l'interview de Marcel Duchamp). Art de culture ou art de masse, art d'hier ou art d'aujourd'hui, c'est toujours de l'art chez lui qui se consume entre deux trames. Un buste de Beethoven brûlant à petit feu, un piano incendié, le discours de Cage ainsi que son visage tailladés par des coupes, la gestuelle de Cunningham saccadé par des accélérés brutaux ; pas seulement des métaphores. Aussi de la matière première qui s'en va en fumée, en volutes d'électrons. La consommation ne reste pas longtemps image d'elle-même, elle donne lieu, elle aussi, à des effets vidéo.

Mais quel est cet art qui se fait ici combustible (le com-

burant étant, comme suggéré plus haut, le « réel », les effets de réel de temps à autre injecté, comme un sang neuf, dans les effets de synthèse) ? Cet art se nomme : *art de la fin de l'art*.

L'art est en cendres et avec lui ce qui de nous prétendait survivre. Angoisses. Humour. L'art est cendres mais la vidéo veille à ce que ses funérailles soient somptueuses et mondiales. Hors de la vidéo, point de salut, carillonne-t-elle triomphante.

Point de salut, mon cul! répond doucement Echo.

Nam June Paik est un iconoclaste gai.

SERVICE APRES VENTE. Je n'avais encore jamais vu ça. Nam June Paik est assis dans un fauteuil, devant le petit enregistreur, on bavarde. Je propose de commencer l'entretien et je pose une première question. Aussitôt

Paik m'interrompt, se saisit de l'enregistreur et dit : one two free liberty etc. Essai de son. Il réembobine. On écoute, c'est bon. OK, on peut y aller. Et pendant deux heures, il tiendra l'appareil à deux mains, parlant droit dans le micro incorporé.

Quelques jours plus tard, nous sommes à l'INA, aux Archives, dans les glaciales Tours Mercuriales de Bagnolet. Nam June Paik et Shigeko Kubota doivent visionner les émissions de Godard 6 x 2. On nous apporte les cassettes. On en met une. Je dis : ça ne va pas, c'est en couleurs normalement, et là c'est du noir et blanc. Pourtant tous les réglages du poste semblent corrects. Au bout de divers essais, Paik sort de sa poche une lampe électrique, un tournevis et se met à farfouiller dans les machines.

Paik : réparateur de piano ?

ENTRETIEN AVEC NAM JUNE PAIK

Cahiers. Vos débuts dans la vidéo, comment se sont-ils passés ?

Nam June Paik. En 1957, j'avais écrit à Pierre Schaeffer qui était le directeur du Service de la Recherche de l'ORTF, en lui disant : je voudrais travailler dans votre studio de musique concrète. Il ne m'a jamais répondu. Alors je suis allé à Cologne, chez Stockhausen. Et j'ai étudié la musique électronique. Et j'ai découvert que je n'étais pas un bon compositeur, un bon compositeur de musique électronique. J'ai pensé que je ne serais jamais qu'un compositeur de second ordre. Alors il a bien fallu que je me décide à faire autre chose. La musique électronique est un médium électronique, mais la télévision aussi c'est de l'électronique. Donc, une télévision électronique devait et allait se développer. A partir de 58, l'audio allait devenir de la vidéo. Je pensais que quelqu'un allait concevoir et inventer la télévision électronique. Mais je ne pensais pas un seul instant que c'était à moi de le faire, puisque je n'étais qu'un compositeur. Il me semblait que c'était plutôt aux peintres de le faire. Et d'ailleurs, à l'époque, il y avait un peintre allemand, K.O. Götz, exposé à Paris par la galerie Daniel Cordier, qui parlait de peindre à partir de programmes d'ordinateur. Il était très en avance pour l'époque. Mais il n'a rien tiré de son idée. Et moi je pensais que d'autres artistes comme lui, après la musique électronique, allaient créer cette télévision électronique. J'ignorais que ce serait moi qui le ferais.

Mon intérêt pour la vidéo est parti de l'électronique. En deux ans, à Cologne, j'avais appris pas mal d'électronique. Je n'aimais pas beaucoup les images concrètes. Quand je pensais à des images, c'était à des images très proches de celles que pouvaient produire des impulsions électroniques. Je n'avais aucune idée préconçue sur ce qui allait bien pouvoir se passer. Au départ tout était purement instinctif. Je croyais que, puisqu'il y avait dans un

poste de télévision un certain nombre de transistors et de résistors, si on les mettait en contact, il allait forcément se passer quelque chose de nouveau. Sans avoir aucune idée de la direction dans laquelle j'allais m'engager, j'ai acheté, en 1962, treize récepteurs de télévision, des postes noir et blanc, et je me suis enfermé, en secret, dans un atelier des environs de Cologne. J'avais le pressentiment que ça allait me prendre un certain temps.

Les circuits intégrés n'existaient pas encore. On pouvait donc couper dans les câbles, poursuivre son travail en se livrant beaucoup plus facilement à de l'expérimentation. J'ai joué de chance, vous savez, parce que la technologie alors était telle qu'on pouvait faire des expériences. Tandis que maintenant, essayez un peu d'expérimenter... Plus possible !

Là, je voudrais dire quelque chose qui me paraît fondamental. La différence entre le film et la télévision réside dans le fait que le film c'est de l'image et de l'espace, tandis qu'à la télévision il n'y a pas d'espace, il n'y a pas d'image, mais seulement des lignes, des lignes électroniques. Le concept essentiel à la télévision, c'est le temps. L'image à la télévision est une image électronique, une image entrelacée, recomposée à partir d'un balayage extrêmement rapide d'un certain nombre de lignes par un faisceau d'électrons. Que l'image était tissée à partir de lignes, voilà ce que j'avais découvert après avoir étudié cette image, et j'étais très fier de ma découverte. Dans la télévision noir et blanc il y a trois « entrées ». Une entrée avec 4 millions de cycles, constitutive de l'information lumineuse, pour ainsi dire : l'image. Mais il y a aussi les 50 (pour l'Europe) ou 60 cycles (pour les USA, le Japon) de l'exploration verticale, ainsi que les 15.000 oscillations par seconde de l'exploration horizontale. Cela n'existe pas au cinéma. Quand Godard parle de « la vérité vingt-quatre fois par seconde », cela n'est vrai que pour

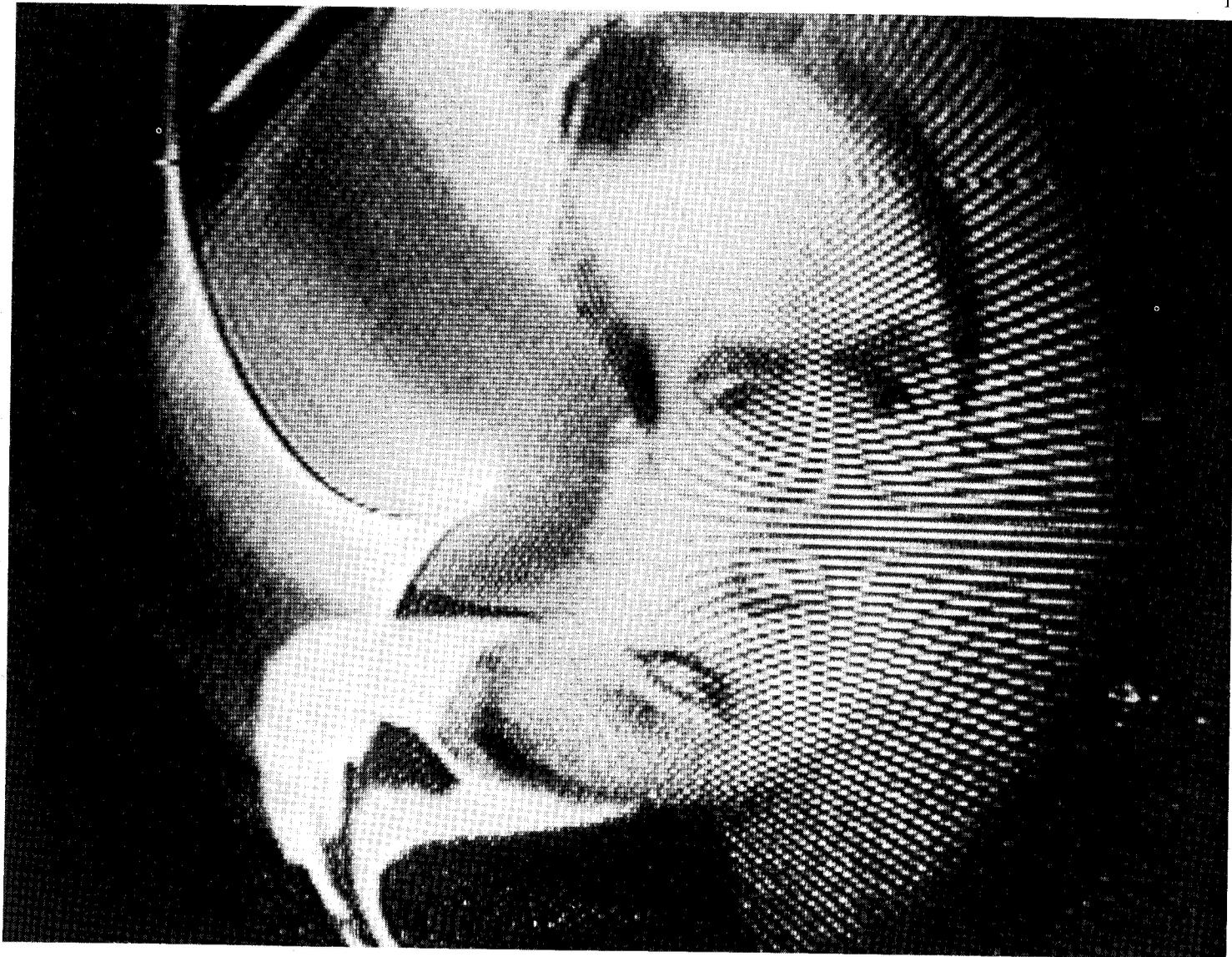
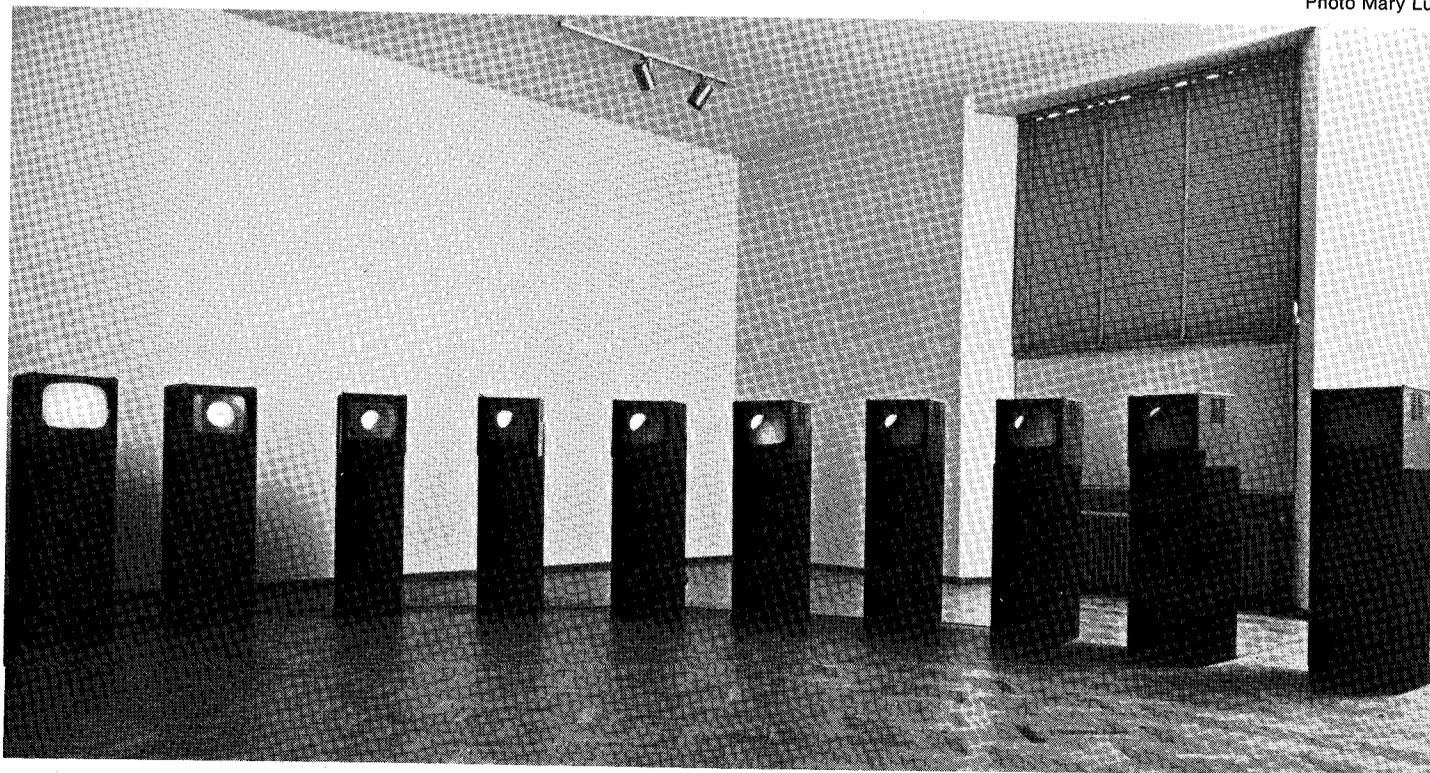


Photo Mary Lucier



le film. En télévision il n'y a pas de vérité du tout. Et quoi que vous fassiez, il n'y a pas non plus d'image. Tout est invention pure, tout se produit à partir d'un entrelacement électronique et artificiel.

A cette époque, je connaissais pas mal d'électronique (aujourd'hui beaucoup moins) et je pensais qu'on ne pouvait rien faire avec la première entrée. Comment se débrouiller avec quatre millions d'informations à la seconde ! Par contre, les cinquante cycles et les quinze mille oscillations des deux autres entrées, ça c'était des nombres très bas, analogues à ceux des fréquences sonores employées dans la haute fidélité ou pour les amplificateurs, les générateurs et les filtres audio qui servent à fabriquer la musique électronique. Et je me suis dit alors que j'allais me servir de ces machines proches des appareils audio pour faire quelque chose avec les images. Sans du tout m'occuper des quatre millions de cycles. J'étais complètement ignorant que ces quatre millions de cycles, c'était ce qui donne l'information lumineuse à la caméra. Les caméras étaient trop chères pour que je puisse m'en offrir une, je n'en avais absolument pas les moyens. La première caméra que j'avais vue était une Grundig et elle coûtait cinquante mille marks. C'était pourtant la caméra la meilleur marché. A cette époque je ne gagnais pas encore d'argent, je dépendais entièrement de ma famille. Ce n'était donc pas l'image qui m'intéressait mais la fabrication de l'image : les conditions techniques et matérielles de sa production, autrement dit l'exploration verticale et horizontale. Et de ce point de vue, on pourrait dire que j'étais beaucoup plus « marxiste » que la plupart des réalisateurs marxistes. Si Goetz K.O. avait échoué, c'est qu'il s'était attaqué aux quatre millions de cycles. Tandis que moi j'ai obtenu des résultats immédiats, à partir desquels il m'a été beaucoup plus facile de fabriquer une image encore jamais vue. Aujourd'hui encore, de telles recherches, même avec des ordinateurs, coûtent très cher. Je trouve extraordinaire que ce soit moi qui a eu le premier l'idée de travailler à partir de ces explorations. Tout ce que j'ai découvert alors correspond aux travaux graphiques assistés par ordinateurs qui se font aujourd'hui à la Dolphin's Production de New York. Tout était du Dolphin's et c'était pourtant facile à faire. Et je l'avais découvert en 1963. En 1965, parce que j'estimais que personne n'admettrait que c'était moi qui l'avais découvert si ce n'était pas publié quelque part, j'ai fait publier le schéma. En janvier 65.

Cahiers. On pourrait dire, en somme, que vos recherches s'ingéniaient à trouver des processus de déformation de l'image télévision. Pourquoi vous intéressez-vous tant à la déformation de cette image ?

Nam June Paik. Pour moi ce n'est pas de la déformation, mais une construction de l'image. J'ai passé du temps à étudier comment on pouvait construire électriquement une image. Les déformations ne me passionnent pas du tout. C'est ainsi qu'il n'y a ni déformation ni information. C'est une forme d'*epoché*. L'information lumineuse est comme l'*epoché*. L'*epoché* est un concept fameux mis au point par Husserl et qui signifie suspension, mise entre parenthèses de son jugement. Je fais exactement la même chose que dans la phénoménologie de la conscience, où on ne se demande jamais si

l'essence précède l'existence ou bien l'inverse : je ne me pose pas de question à propos de l'image, je m'interroge exclusivement sur le processus. J'avais le sentiment, depuis le début, que si je mettais deux cycles en relation, personne ne serait capable de prévoir ce qui allait bien pouvoir se passer. J'avais très envie de savoir cela, ce qui allait se produire, et c'était cela l'intéressant. Je me suis donc dit : allons-y et on verra bien...

Cahiers. Mais quand même, l'espace de la télévision c'est le petit écran lequel reproduit l'autre écran, le grand, le rectangle. Des milliers d'artistes et de cinéastes s'en sont servis et s'en servent pour raconter des histoires, faire de la poésie, de l'information au sens documentaire, etc. Et par rapport à ça, vous, quand vous faisiez toutes ces recherches, ça devait bien représenter quelque chose ?

Nam June Paik. Vous savez, le rectangle de la télévision est une invention américaine. Le système français de télévision c'est une spirale. Le système français repose sur un balayage en spirale. Les français sont complètement fous ! Ils inventent de ces choses ! Mais au fond ce n'est pas si fou que ça en a l'air, parce que... Qu'est-ce que la première télévision ? La première télévision, la première télévision opérationnelle, c'est le radar. Techniquement parlant, le radar et la télévision c'est la même chose. A 98 %. Et comme cela m'intéressait beaucoup, j'avais fait l'acquisition d'un radar. Pour pouvoir étudier le balayage en spirale du radar. Et si pour moi la télévision c'est la même chose que le radar, c'est bien que ce n'est pas l'image qui m'intéresse mais le processus de fabrication de l'image. En ce moment on parle de télévision à deux voies : le câble. C'est la chose la plus importante aujourd'hui. Quand vous faites vous-même vos propres images, l'accent n'est pas mis sur le fait qu'elles sont bonnes ou pas, mais sur le fait qu'il s'agit de vos images. Si c'est vous qui les faites, elles n'ont plus à être bonnes ou mauvaises. Et c'est ça, vous savez, qui est très important.

En ce moment, il n'y a que trois façons importantes de faire de l'art : se droguer, téléphoner, faire l'amour. Et ce sont les plus « évoluées » : parce que c'est vous qui faites ces choses-là. Et toute chose que vous faites vous-même est une structure à deux voies. La révolution apportée par la vidéo est qu'elle transforme la télévision de moyen de communication unilatéral en moyen de communication à deux voies. Et tout le monde peut en faire, de la vidéo.

Cahiers. Finalement, il n'y a pas n'importe quoi sur l'écran, quand passe un de vos produits vidéo. Qu'est-ce qui oriente, guide, justifie le choix de vos objets ? Pourquoi telle image et pas telle autre ?

Nam June Paik. Voilà une bonne question... En 1968, Fred Barzyck, producteur à WGBH, m'a proposé de faire un programme pour la télévision. Il produisait *Medium is the medium* et il m'a demandé de faire quelque chose avec le Symphony Boston Orchestra, quelque chose qui pourrait être une nouvelle manière de présenter la musique, les concerts. En réalisant ce projet, les applications de mon synthétiseur se sont énormément développées. Mon synthétiseur vidéo est un appareil très abstrait. Les images qu'il produit n'ont rien à voir avec les images clas-

siques, réalistes. En tant qu'ancien pianiste - un très mauvais pianiste - je pense en termes de doigts et de claviers. La plupart des films pensent histoires à raconter, romans d'amour, larmes et pleurs. Moi je pense exclusivement instrumentation, utilisation des doigts, des mains. La manipulation abstraite de l'image à laquelle je me livre est partie de cela, parce que faire du piano c'est jouer d'un instrument vraiment fondamental. Et opérer avec le mélangeur d'images, j'ai cela dans le sang. Cela fait partie de mon éducation. L'utilisation du synthétiseur relève pour moi d'une conception manuelle. C'est ainsi que j'ai fait deux œuvres très courtes, six ou sept minutes chacune. Elles étaient très abstraites.

Ensuite, on m'a demandé de faire un programme vidéo sur Cage. Je connaissais bien John Cage mais néanmoins j'étais pétrifié. Je n'ai jamais été dans une école de cinéma, vous savez. Il est vrai aussi que faire des films ne m'avait jamais intéressé, ni pour le cinéma, ni pour la télévision. Je me considérais uniquement comme un compositeur, une sorte de professionnel de l'avant-garde qui avait appris à s'interroger sur un certain nombre de directions nouvelles. Alors, quand on m'a demandé ce programme, c'était comme si, après avoir appris à conduire une Volkswagen, on me demandait de piloter un Boeing 747. En le réalisant, je suis passé d'un coup du jardin d'enfants à l'université.

Cahiers. Qu'est-ce qui était le plus difficile pour vous ?

Nam June Paik. Je n'avais pas la moindre expérience de la réalisation de programmes télé ou même vidéo. Au départ, je m'étais contenté de montrer uniquement des processus. Je possédais bien des magnétoscopes, mais je ne les avais pas encore utilisés à des fins d'enregistrement. Le résultat n'était rien de plus qu'une sorte de *catalogue*. Les bandes vidéo ne me servaient pas à déboucher sur un produit fini. Je n'avais besoin que d'une machine pour faire des exercices avec mes doigts, et c'était tout. Ainsi, jusqu'en 1969, j'avais réalisé uniquement des expositions dans des galeries avec des installations en circuits fermés où on pouvait voir exclusivement des images de ce type.

La télévision et le cinéma sont de tels tyrans ! Aucune liberté ne vous est laissée : le choix vous est constamment dicté par quelque chose d'autre. Avec un livre, vous pouvez lire ici ou là, sauter des pages, revenir en arrière. C'est ça la liberté, une liberté qui débouche sur une construction. Et voilà où je veux en venir : dans mon travail avec John Cage, je voulais que l'artiste ait l'entière liberté de ses choix. Qu'il puisse choisir un temps non à une seule dimension mais à plusieurs dimensions. Tous mes programmes pour la télévision, je les ai réalisés en quelque sorte un canon sur la tempe. Mais ils m'ont permis de beaucoup apprendre. Je conservais une entière liberté sur tout ce que je faisais.

Jusqu'à *Global Grove*, tous mes programmes étaient très abstraits. La raison en était que je haïssais les films. Et si je haïssais les films c'était à cause de leurs couleurs trop réalistes. A mon goût. Des couleurs qui se mélangaient mal avec les couleurs artificielles. En essayant de mélanger les deux, je dois dire que je me suis conduit au début un peu comme un grand timide, mais cela m'a

permis de découvrir une chose importante. Si on fait trop longtemps de la couleur artificielle avec le synthétiseur, vous vous ennuyez au bout de trois minutes. Trop abstrait ! Vous mettez de la couleur réaliste, une minute et ça y est ! Il se passe la même chose avec le cinéma réaliste. Même Greta Garbo ou Marilyn Monroe m'ennuient, vous savez ! Par contre, si vous mélangez ces deux types de couleurs avec des outils vidéo, en fabriquant des effets spéciaux, vous améliorez chacune d'elles.

Cahiers. Vos programmes, même les moins abstraits comme Global Grove ou Merce by Marcel, ne ressemblent guère à ce que la télévision montre habituellement...

Nam June Paik. La raison principale est très pratique. En termes de coût, la production de mes programmes est très bon marché. La plupart des réalisateurs dépensent deux mille dollars par minute. Par conséquent le prix de revient normal d'une émission atteint facilement soixante mille dollars. Et même mille dollars la minute, en Amérique, c'est très bon marché. Mais moi, je dépense seulement dix mille dollars pour un programme de trente minutes. Jusqu'à maintenant j'ai trouvé les dix mille dollars nécessaires par moi-même. Le fonctionnement de la télévision américaine est tel que si vous avez le soutien de quelqu'un d'important, si on vous fait confiance, vous pouvez trouver de l'argent. Vous allez voir vos amis, les fondations, et on vous donne de l'argent. Je vends moi-même mon propre travail, mais je ne touche aucun salaire. Je me débrouille tout seul pour trouver de l'argent et ainsi la télévision a mon travail pratiquement pour rien. J'ai un excellent ami qui est un des directeurs des programmes, un homme d'une qualité exceptionnelle, un esprit très ouvert. Il voudrait bien faire du meilleur travail mais le niveau du public est assez bas. Il a donc du mal à trouver de l'argent, il essaie cependant de diffuser les meilleures choses possibles. Quand il diffuse ce que j'ai fait, il est vraiment ravi. Naturellement, il le passe vers minuit, quand personne ou presque ne regarde. A la télévision américaine il existe cette sorte de *modus vivendi* : si ça ne leur coûte rien, s'ils ont votre travail pour rien, les directeurs de programmes sont libres de leurs choix. D'autant plus si c'est de la couleur. Entre onze heures et minuit, il y a environ 100.000 téléspectateurs. Soit 1 % du public. Pour de la télévision normale, c'est très peu, c'est pas assez. Mais de mon point de vue, c'est pas mal. Je ne suis pas comme Godard ou Nicholas Ray qui peuvent attirer l'attention de millions de personnes.

Cahiers. Vous savez, Godard au mois d'août, ça ne devait guère faire beaucoup plus que votre score... Mais comment êtes vous passé de travaux sur des objets abstraits à des travaux sur des gens comme Cage ou Merce Cunningham ?

Nam June Paik. Comme je l'ai déjà dit, je ne suis pas quelqu'un qui raconte des histoires. J'ai travaillé avec Merce Cunningham parce que c'est un ami. Si j'avais été ami avec Jean-Paul Sartre ou Mao, j'aurais travaillé avec eux, sans plus de difficulté. Toujours dans la même perspective. Non pas de raconter des histoires mais d'opérer sur les processus de l'image des métamorphoses avec mon synthétiseur couleur. Ma contribution artistique est d'utiliser certaines possibilités techniques pour jouer avec les images d'une autre façon.

Cahiers. Est-ce que le travail de certains cinéastes expérimentaux vous intéresse, Snow par exemple ?

Nam June Paik. Bien sûr. C'est un très bon ami. Avez-vous vu son *Neveu de Rameau* ? Il dure 5 heures. Michael m'y a donné un rôle très important. Annette Michelson en est la star et elle est amoureuse de moi. Michael Snow est un ami depuis 1965. Avant qu'il ne rencontre le succès, il n'avait que Ken Jacobs et moi comme amis. J'ai été la première personne à qui il ait montré *Wavelength*. En 65-66, ses premières œuvres n'avaient eu aucun succès, personne n'était venu, moi si. Maintenant il est entouré par un groupe de snobs, mais je n'en fais pas partie. Oh oui, nous sommes restés très bons amis et j'ai beaucoup d'admiration pour lui.

Cahiers. Vous parliez de Nicholas Ray...

Nam June Paik. Oui, Nick, je le connais depuis longtemps, nous sommes amis. C'est moi qui lui ai fourni l'appareillage vidéo quand il a fait son film, vous savez, sur plusieurs écrans.

Cahiers. Oui, ce film a été montré à Cannes. On dit que Godard l'aurait vu et que cela ne serait pas sans influence sur la conception de Numéro deux... Autre question : comment produisez-vous votre travail ? Avez-vous votre studio personnel ou bien utilisez-vous les studios de W.N.E.T. à New York ?

Nam June Paik. J'ai un petit studio que je partage avec Shigeko Kubota. Nous avons quelques machines. Mais je vais vous dire quelque chose de beaucoup plus important : mon soutien principal, c'est la Fondation Rockefeller. Ils donnent beaucoup d'argent à beaucoup d'artistes, un petit peu à chacun. Le conseil de l'Etat de N.Y. pour les Arts m'aide aussi, et la Fondation Nationale pour les Arts. Chaque artiste trouve ses propres sources de financement.

Cahiers. C'est difficile, d'obtenir des fonds ? Comment ça se passe ?

Nam June Paik. Il faut jouer le jeu. C'est une nouvelle forme de jeu pour un artiste.

Cahiers : La subvention n'est pas automatique pour vous ?

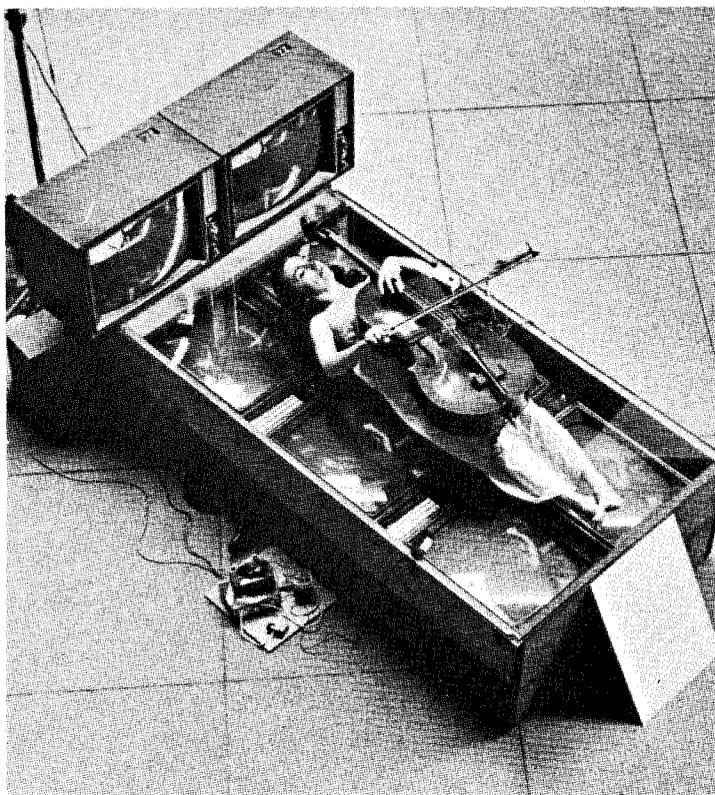
Nam June Paik. Pas du tout ! Mais je peux, par exemple, apporter les *Cahiers du Cinéma* et montrer ma photographie à l'intérieur et expliquer à quel point je suis célèbre en France. Vous savez, je suis très heureux de cet entretien... parce qu'un jour, figurez-vous, j'ai été contacté par Minnelli, il voulait que je réalise électroniquement une séquence onirique pour un de ses films, mais il s'aperçoit que je ne sais pas bien qui il est, alors il me dit : je suis le mari de Judy Garland - pardon, Judy qui ? Comme je ne connaissais pas non plus Judy Garland, il a pensé que je devais être un super-intellectuel, alors il m'a dit : eh ! les *Cahiers du Cinéma* ont fait un entretien avec moi, ils ont publié ma filmographie ! Vous voyez...

Cahiers : Comment sont réalisées, techniquement, vos œuvres destinées à la TV ?

Nam June Paik. Ah... voilà une question technique très intéressante. Cela doit être aussi une question très utile pour votre revue parce que, davantage que la métaphysique, c'est la technique qui est décisive. En ce qui concerne l'argent, je vends mes travaux artistiques à des galeries, mes dessins, et j'enseigne. Je peux donc survivre par moi-même. Par contre, j'ai besoin d'un budget de production. Si j'arrive à produire bon marché, c'est que je fais chez moi, dans mon studio, la plus grande partie du travail. J'ai acheté une caméra couleur, portable, peu chère, et je possède aussi, outre mon synthétiseur, un banc de montage 3/4 de pouce Panasonic. Certainement le meilleur investissement que j'aie jamais réalisé. J'ai vendu mon Vidéo Boudha, une de mes œuvres les plus connues, au Stedelijk Museum d'Amsterdam et j'ai acheté ces machines de montage. C'est mieux que le Boudha... ha ha ! Avec ce système, on peut monter jusqu'à 30 plans par heure. Il fonctionne très rapidement. Et il ne coûte, en Amérique, que huit mille dollars ! C'est ce qu'il y a de mieux pour les artistes. Et avec lui on n'a pas les problèmes syndicaux qu'on rencontre à la TV. Il peut être utilisé collectivement par plusieurs artistes. Si vous n'en avez pas encore, surtout ne le louez pas, achetez-le. C'est l'équivalent d'une année de mon salaire de professeur seulement. Les artistes français devraient demander à leur gouvernement d'en acheter 2 ou 3. La fondation Rockefeller et le Fonds des Arts et le Conseil de l'Etat de N.Y. implantent des centres un peu partout, à San Francisco, à Boston, à Chicago, etc. Sept ou huit centres vidéo se créent actuellement aux USA. Paris est une grande ville et il y a beaucoup d'argent. Monsieur Godard, qui est quelqu'un de très connu, peut dire au gouvernement : il nous faut un centre de montage, nous avons besoin de ces machines. Il pourrait venir y travailler lui-même et puis vous et des tas d'autres aussi, parce qu'un tel système peut être utilisé en une année par une trentaine d'artistes. Puisque tout le monde a plus ou moins une caméra, la meilleure utilisation à faire de l'argent aujourd'hui est d'acheter ces machines de montage. C'est ce que j'ai dit à Dusseldorf et depuis ils en ont, à Berlin aussi. Paris à son tour doit en avoir. Ou alors le prestige des français va en prendre un coup !

Cahiers. Où travaillez-vous principalement ?

Nam June Paik. Principalement à la maison. J'ai mon propre équipement à New York, chez moi. Si je veux travailler au laboratoire de WNET, je dois payer. A la maison, cela ne me coûte rien. Voici comment je travaille : j'utilise le standard d'enregistrement le meilleur marché, 3/4 ou 1/2 pouce. Ensuite j'opère avec le synthétiseur vidéo sur des bandes de même format. Enfin je procède au mélange des images à WNET. C'est encore le studio professionnel le moins cher. 250 dollars par jour. Ils ont plusieurs régies, 2 correcteurs de base-temps. Je peux donc superposer plusieurs effets. Il faut payer aussi 250 dollars pour l'ingénieur de la vision. J'arrive avec, par exemple, onze heures de bandes et j'inscris un code-temps. Puis je repars à la maison et je fais un montage. J'aboutis mettons à 30 minutes. Je reviens au studio avec ma bande codée et là je fais mes effets spéciaux. J'obtiens une bande comme neuve. Ensuite les images sont copiées en 2 pouces pour passer à la TV. Je ne copie que le montage final, pas les rushes, c'est pourquoi ma production est si bon marché. Et pourquoi aussi j'arrive à survivre.

Charlotte Moorman dans *TV Bed* (1972)

Cahiers. Quelle est votre relation avec la théorie des media? Avec le travail de Mac Luhan en particulier?

Nam June Paik. Je connais le fils de Mac Luhan, mais pas Mac Luhan lui-même. J'espère bien le rencontrer un jour car cela voudra dire que j'aurais lu tous ses livres. Je n'ai guère le temps de lire, mais dès que j'aurais lu tous ses livres j'irai le voir. La même chose pour Umberto Eco. Il avait confié à quelqu'un qu'il aimerait bien dîner avec moi. Seulement j'ai pensé que, comme je n'avais pas lu ses travaux, il était indécent de ma part de le rencontrer. Alors j'ai fait dire que je n'avais pas le temps. Je vais donc lire ses livres et puis j'irai le voir.

Bon... Mac Luhan est un génie. Il a fait des théories. Moi je n'ai jamais fait de théorie pour faire de la théorie. La différence entre Mac Luhan et moi réside dans le fait que sa théorie est issue de la philosophie médiévale anglaise - qui marche encore assez bien, ma foi - tandis que moi tout ce que j'ai découvert c'est au jour le jour dans le travail avec la vidéo.

Cahiers. Est-ce qu'il y a quelqu'un qui vous a influencé dans vos recherches?

Nam June Paik. John Cage, sur le plan théorique, a exercé sur moi une influence primordiale. Ce que je crois, c'est que lorsque quelqu'un est fou il doit faire quelque chose de sa folie.

Cahiers. Et votre folie à vous, c'est quoi?

Nam June Paik. Je ne sais pas. J'ai souvent des migraines. Alors il faut que je me mette au travail. Sinon j'ai trop mal.

Cahiers. Ce n'est pas une mauvaise réponse.

Nam June Paik. Mais c'est vraiment ma réponse. J'ai vraiment très souvent mal à la tête et si je ne fais rien ça me fait encore plus mal. Vous savez, la création vidéo pourrait fournir de bons scénarios à la science-fiction. Je pense à une histoire écrite par un français, je ne sais plus qui. C'est l'histoire d'un couple qui va passer sa lune de miel sur la lune. Pas de pesantier. Ils ne peuvent pas faire l'amour! Extraordinaire, non? Mieux que la *Guerre des Étoiles*.

Avec la vidéo aujourd'hui on peut réduire nos pesanteurs. Dès qu'on travaille sur une bande vidéo, on vole, on est libéré de la pesanteur. Avec la vidéo, nous n'avons pas besoin de nous déplacer nous-mêmes, ce sont nos idées et nos images qui voyagent, nous n'avons plus besoin de l'automobile. Ainsi la vidéo vient-elle à la rencontre du programme écologique de réduction de la dépense d'énergie. D'un côté comme de l'autre il ne s'agit au fond que de vaincre la pesanteur. Ce n'est pas de la science-fiction, c'est l'essence même de la vidéo. Si nous amenons la vidéo à dépasser la pesanteur, alors plus besoin de pétrole, plus besoin d'abattre des arbres. Et nous reviendrons, qui sait, vers l'état de nature. Oui, je l'affirme, la vidéo est ce qu'il y a aujourd'hui de plus compatible avec les idées les plus progressistes.

Entretien réalisé par
Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Cassagnac
et Sylvia van der Stegen