

## AMÉLIE DERLON

Il y a une nonchalance dans la vidéo, celle qui sans doute exaspère lorsqu'elle devient maniérisme, mais il y a surtout comme le tapis du temps qu'elle retire sous le pas des acteurs, comme pour passer de l'existence à l'essence, comme pour creuser ce qui d'habitude ne jouit que dans son emportement.

Le cinéma c'est l'art du mouvement, l'émotion première du saisissement de la vie en fuite, avec les fabuleux débuts de la chronophotographie, la vie même en train de naître sur la pellicule grâce à ce spasme, cette saccade de la griffe, diastole et systole, obturation et lumière. Au contraire, dans son lisse non fractionné, la vidéo creuse le temps, l'évide, pouvant tomber tout aussi bien dans la nuit et dans la vacuité. L'acteur est sur un tapis roulant : il court sur place.

Le cinéma a tout de suite voulu raconter des histoires, un polar, s'installer dans le syntagme du récit, alors que la vidéo empile des paradigmes, infiltre les aventures de digressions. Le livre cinématographique a été ouvert et déployé par la vidéo à la façon des encyclopédies chinoises, avec une immensité d'accordéon qu'on n'attendait pas ; la vidéo donne de la géographie à l'histoire du cinéma ; elle lui a ouvert des sentiers de traverse, des méandres inconnus ; elle déploie un carte là où il n'y avait qu'un trajet, une ligne.

Gribouillis, incidents, détours improductifs (comme la masturbation de *Daily Life*), *ennui littoral* de *Longtemps j'ai habité rue Port-de-Bouc*, avec son vrombissement de machine hors-champ, puis dans l'intimité de l'appartement avec ses photos de famille, sa bouteille d'huile qui traîne sur la table basse, tout le désœuvrement ordinaire de la journée et ces autres préalables du maquillage

La vidéo travaillant sans décors préalables, et les posant alors même qu'elle les filme, les méandres et le désordre sont d'autant plus présents dans le "bordel d'atelier" de l'appartement de *Je n'ai pas, Moi d'excuse à présenter à Personne* : tout reste à faire, l'ébauche est en train de se tisser sur un fond défait. Dans ce désordre un personnage vient fouiller et tout retourner ; sans doute cherche-t-il l'énigme du film ou la raison de ce tournage comme la lettre volée. Elle doit bien être quelque part : il soulève les tapis qu'il secoue, les entassements de papier, les tissus, les vêtements sur les chaises...

Je ne sais plus quel vidéaste ou théoricien a parlé de cette nécessité de l'opposition dyna-

mique entre *le pénible* et *l'éblouissant* pour aborder la vidéo. Vous le trouverez vous-même. J'ai repris cette opposition plusieurs fois en en formant des variantes. Mais en tout cas en contrepoint à ce quelque chose laborieux, de savant, d'attentif, de scrupuleux, dans un plan comme celui dont on vient de parler, vient l'apparition magnifique du nu de dos parmi d'autres fleurs, de *Daily Life*. Jamais l'un sans l'autre. Jamais *l'éblouissant* sans *le pénible* pour reprendre ces deux catégories dont j'ai oublié l'auteur.

Dans *Monstres* le hors-champ du sommeil (auquel le cinéma nous fait parfois participer, ainsi dans *L'Atalante*), offre une sorte de travail du rêve vu du dehors (comme on retourne un gant) avec une ébauche de chorégraphie rampante sur la musique qui laisse entrevoir les quiproquos des corps qui "se confondent" parfois sur le hasard d'une couche de rencontre. L'autre hors-champ sonore est celui de la rumeur par la fenêtre, au-delà des deux personnages vus de dos entre le biais d'un rideau et une porte, alors que la sirène d'alerte atteste de ce hors-champ par du *mal entendu* (de ce qui se passe dans la rue autant que de ce qui se dit entre les protagonistes).

Quant aux deux nus de *Daily Life* (l'une en levrette, l'autre en train de se masturber), ils appellent (ils ne renvoient pas) au hors-champ de l'autre comme les mariés de *L'Atalante* dans leur chorégraphie dormante alors qu'ils viennent juste d'être séparés.

O. N. Octobre 2009