

*”C’est de l’homme qu’il s’agit !” “Man is in question ! “
Emmanuelle Sarrouy (6’ / couleur /DV Pal-Beta SP | stéréo /janvier 2004)*

Un geste pratique et matériologique

Par Gilles Lyon-Caen

L’une des formes contemporaines du remploi consiste en l’analyse. Les cinéastes utilisent généralement le ralenti pour *réactualiser* un événement plastique tant visuel que narratif, aussi bien qu’un détail figuratif. Extraits de leur contexte, les images imposent leur durée, de *Nu numéro un* (1999) d’Hervé Pichard à *C’est de l’homme qu’il s’agit* (2004) d’Emmanuelle Sarrouy. Dans ce dernier, recyclage des *Oiseaux* (1963) d’Alfred Hitchcock, le cadre fixe est empli à la fois d’une angoisse sourde et d’une grâce toute aérienne. Il en résulte un double fonds, une instabilité apparente de l’image, où s’articule une durée et une assise du plan nouvelles, et où se compose en même temps un autre film par la dilatation des images.

L’image sédiment

Qu’est-ce qu’une image sédimentée ? Une image qui se dépose au fil du temps sous l’effet de son propre poids. Dans *C’est de l’homme qu’il s’agit*, le principe discursif et quasi médical de l’analyse plonge les images dans un bain amniotique qui tamise littéralement les images initiales. Du violet au rouge, tour à tour l’image s’accorde ainsi d’autres instances chromatiques.^[1] Cette insistance dans l’utilisation des couleurs renvoie, par-delà l’emploi récurrent de monochromes dans les films d’Hitchcock, à une marque profonde, un traumatisme lié aux personnages et à leur affect, tels les éclats de couleurs dans *Marnie* (1964) ou le monochrome rouge sang en gros plan sur les doigts de Tippi Hedren dans *Les Oiseaux*.

« La montée des signes »

Afin de faire éprouver une certaine matière, une moiteur des plans, Emmanuelle Sarrouy isole les photogrammes et se concentre sur leur fixité, haut et bas du cadre qui à la fois délimite et ne donne qu’un aperçu du débordement en cours : l’envahissement des oiseaux. L’image ralentie tient par ses bords ; la peur se concentre sur des éléments précis et mouvants. Paradoxe : dans l’image fixe, l’amas d’oiseaux en amorces dévoile la profusion inimaginable des monstres. La musique parachève ici cette double abstraction : d’une part, la menace, la panique que suscite

l'attaque des oiseaux ; d'autre part, la menace fixe qui procède par le ralenti instantané. Parfois, le montage *cut* des plans donne l'impression d'un vol d'oiseaux entre les coupes : ce découpage des plans propose donc une découpe concrète et *imaginaire* de la terreur. Il ne s'agit pas d'une relecture minutieuse de l'image fixe ; ni de révéler l'angoisse ou la décomposition des mouvements des bêtes, mais de donner à voir la profusion abstraite de leur vol telles de larges virgules suspendues dans les cieux.

Un miroir anthropologique

La cinéaste travaille donc sur les « *effets secondaires du protocole structurel* : enrichissement / essentialité »^[2] Un protocole qui, tout en choisissant et pariant sur la « montée des signes », s'octroie l'inscription scripturale de vers à la surface de l'image (fragments de *Vents* (1946) et *Chronique* (1960) de Saint-John Perse), levier et miroir fragmenté que tend ce film de recyclage : un miroir anthropologique. Invention langagière où images et vers entrent en interaction. Ainsi, dans leur déploiement d'ailes, virage du figuratif à l'abstraction, puis de l'abstraction au psychique, ces nuées d'oiseaux révèlent tout de l'humanité. Un anthropomorphisme de l'œil doublé d'un anthropomorphisme de l'animal.

Gilles Lyon-Caen

^[1] Spectre de la lumière visible décomposée en arc-en-ciel : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orange et rouge.

^[2] Nicole Brenez, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas*, Automne 2002, p. 58.