

L'oeuvre des frères Quay

Côtoyer l'infime

Richard Bégin

Volume 20, Number 1, Winter 2002

Animation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33272ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bégin, R. (2002). L'oeuvre des frères Quay : côtoyer l'infime. *Ciné-Bulles*, 20(1), 54-57.

Côtoyer l'infime

PAR
RICHARD BÉGIN

Le cinéma voit grand. Peut-on en dire autant de celui des frères Quay? Avant de tenter une réponse, entendons-nous d'abord sur la sémantique de cette expression. Ici, «voir grand» ne concerne pas la nature ambitieuse (financière ou artistique) d'une œuvre, mais la propension d'un certain cinéma populaire à écarter les points de vue pour saisir l'essentiel, l'important et le considérable. Des personnages plus grands que nature aux situations manifestes et sans équivoque, le cinéma de divertissement semble, en effet, prétendre à l'ubiquité du regard là où il pêche pourtant par excès de superficialité. Songez au **Titanic** de James Cameron: ne voyons-nous pas à outrance tout ce qui ne s'est jamais déroulé? Le cinéma populaire voit bel et bien grand, mais d'une hauteur qui ne laisse percevoir que la surface et la frivolité des choses. A-t-on souvent l'occasion d'assister à la mise en scène cinématographique d'une vis, d'un boulon, d'un fil ou d'un poil?

Le cinéma de divertissement regarde le monde confortablement installé sur un piédestal d'où il ignore (et nous «divertit» de) la vertu et la richesse de la petitesse. Sa domination commerciale n'a d'égal que son désir d'embrasser la totalité du monde visible. Seul l'apparent l'intéresse. Ce qui est enfoui, caché et secret lui est d'ordinaire inconnu. Pour le commun des cinémas, les détails se déroband du général relèvent de l'inutile, du surplus, voire du grossier. Or, le cinéma des frères Quay questionne: Pourquoi se restreindre à ce qui est apparent, large et commun? Ne s'agit-il pas là d'un crime de lèse-réalité? Et le cinéma des frères Quay répond: La taille, l'envergure et l'apparence du monde n'appartiennent pas à notre seule perception; que nous soyons nain ou géant, la dimension des lieux et des objets n'est toujours qu'une question d'échelle et de comparaison. Notre perception ne doit pas refuser l'existence de l'infiniment petit. Même si elle ne le perçoit pas du premier coup, elle ne peut contester sa présence.

Voir petit

Dans cette perspective, les frères Quay se permettent effectivement de voir petit. Autrement dit, ils osent considérer l'imperceptible et s'attarder à l'infime. Si le cinéma dominant tend à passer outre les détails, les frères Quay, eux, fréquentent sans peur le minuscule et le microscopique. Ils nous y font pénétrer «de plain-œil». Ils n'ont que faire des avertissements d'un Wilhelm Friedrich Hegel qui, à l'aube du XIX^e siècle, conseillait aux artistes d'éviter le détail naturel; les poils et les ridules n'étant que symboles de décadence, de désordre et de déséquilibre. Or, la quête du détail n'est-elle pas, en quelque sorte, une recherche de la réalité ou d'un fragment profondément expressif de celle-ci?

Les frères Quay ont compris qu'une réalité en cache toujours une autre; infime et discrète celle-là. Il faut voir et revoir **Institute Benjamenta** pour comprendre toute la portée expressive de ce qui est, à nos yeux, petit et anodin. Dans ce seul et unique long métrage des frères Quay, un personnage du nom de Jakob von Gunten (Mark Rylance) entre à l'Institut Benjamenta, un endroit où l'on forme les domestiques et déforme les personnalités. Von Gunten sera témoin de la rigueur avec laquelle les domestiques en devenir se soumettent à un exercice répétitif et, à première vue, insignifiant: le maniement respectueux de la fourchette de table. Cette fourchette représente à elle seule un monde. Le détail et l'accessoire prennent ici la forme d'une expression occulte de la réalité; celle du domestique et de sa préciosité pointilleuse. Ainsi, nul besoin de connaître l'environnement social de l'homme pour se convaincre de la discipline à laquelle il se soumet; l'exercice et l'objet y réussissent tout aussi bien. À la limite pourrait-on croire qu'une certaine réalité relève exclusivement du fétichisme. En effet, la relation qu'entretient l'étudiant avec l'objet semble moins professionnelle qu'amoureuse et passionnée. C'est cette relation presque fétichiste à l'objet que les frères Quay affectionnent dans leur œuvre d'animation.

Filmographie
des frères Quay:
(Tous des courts métrages,
sauf indication contraire)

- 1979: *Nocturna*
- 1979: *Artificialia*
- 1980: *Punch and Judy: Tragical Comedy or Comical Tragedy*
- 1981: *Ein Brudermord*
- 1981: *The Eternal Day of Michel de Ghelderode 1898-1962*
- 1983: *Igor — The Paris Years chez Pleyel*
- 1983: *Leos Janacek: Intimate Excursions*
- 1984: *The Cabinet of Jan Svankmajer — Prague's Alchemist of Film*
- 1985: *The Epic of Gilgamesh: Little Songs of The Chief Officer of Hunar Louse, or This Unnameable Little Broom*
- 1986: *Street of Crocodiles*
- 1988: *Rehearsals for Extinct Anatomies*
- 1988: *Stille Nacht I*
- 1989: *The Pond*
- 1991: *The Comb from the Museum of Sleep*
- 1991: *Anamorphosis*
- 1991: *Ex Voto*
- 1992: *Stille Nacht II/Are We Still Married?*
- 1993: *Long Way Down (Look What the Cat Drug In)*
- 1993: *Stille Nacht III/ Tales from the Vienna Woods*
- 1993: *Stille Nacht IV/Can't Go Wrong Without You*
- 1994: *Institute Benjamenta (lm)*
- 2000: *In Absentia*
- 2000: *Duet (vidéo danse)*
- 2000: *The Sandman (vidéo danse)*
- 2001: *Stille Nacht V/ Sparklehorse*



Institute Benjamenta
(Photo: Collection
Cinémathèque québécoise)

Le détail

Chez les jumeaux Quay, l'objet est un détail sur lequel on s'attarde. L'accessoire devient une pièce essentielle à la création. Certains diront avec raison qu'il n'y a pas plus fétiche que le fragment qui retient l'attention, attire le regard et attise les passions. C'est comme penser l'organe avant le corps; c'est réfléchir à l'objet indépendamment de son contexte. Dans **Street of Crocodiles**, des morceaux organiques et des pièces de toutes sortes sont scrutées et détaillées comme le serait un champ de bataille dans un film de guerre, la panique sur un bateau sur le point de couler ou les corps entrelacés d'un couple amoureux. Or, les frères Quay fragmentent plus qu'ils n'observent. Les lieux se miniaturisent et les personnages se démontent, se disloquent et se démantèlent. Rien ne semble être une totalité immuable. Les frères Quay sont-ils fétichistes? Peu importe. Une psychanalyse n'expliquerait en rien l'effet qu'a sur nous une telle représentation du minuscule et du microscopique.

L'impression qui se dégage du cinéma des frères Quay rejoint des sens que notre expérience cinématographique ne sollicite pas habituellement. Ils scrutent les choses de si près et détaillent les formes avec une telle précision que l'image en devient un signe tactile et odorant. Un cinéma de l'odeur? Peut-être. Voyez **Street of Crocodiles** et la série des **Stille Nacht**; humez-y l'odeur de poussière mêlée de métaux rouillés. L'effet suggestif est impressionnant. Les frères Quay pénètrent l'infime au point où nos sens en abandonnent toute perspective. De simples poils deviennent broussaille, et la salive se meut en flot. Nous sommes immergés par l'hyperbole et notre perception en est irrémédiablement modifiée. Ce qui d'ordinaire n'a pas d'odeur, parce que inapparent, semble vicier l'air d'émanations asphyxiantes et étouffantes. Dans les films des frères Quay souffle un miasme de la décomposition. Fragmentation de la réalité en une miniature du monde, d'un monde suffocant dans un réduit respirant le remugle.

Un cinéma tactile? Assurément. Les films des frères Quay nous font l'effet d'une boîte fermée, opaque et grouillante dans laquelle on insère la main pour y tâter, non sans une certaine crainte, des objets humides et protéiformes. Scène imaginaire en écho à celle de **The Cabinet of Jan Svankmajer**, où un jeune garçon est initié par le maître Svankmajer aux plaisirs tactiles de l'objet. Le toucher est une constance chez les frères Quay. Les objets se caressent plus qu'ils ne se voient.



Street of Crocodiles

(Photo: Collection
Cinémathèque québécoise)

En fait, tout le cinéma des Quay semble entretenir avec l'objet la même relation que le maître Svankmajer cultive dans son cabinet: la promiscuité. À l'image d'une foule entassée dans le métro à l'heure de pointe, les êtres et les objets se touchent et se frôlent sans permission, mais avec un certain plaisir pervers. Un plaisir de l'accumulation et de l'amas.

Le cabinet

Le maître de **The Cabinet of Jan Svankmajer** dispose d'une panoplie d'objets qu'il range et dérange à sa guise dans un endroit qui rappelle forcément les cabinets d'amateurs du XVII^e siècle. Selon les définitions courantes, le cabinet d'amateur consiste en une pièce permettant à un individu de se retirer du monde et d'y entreposer des objets, des images ou des textes qui, tous, énoncent à leur façon un discours intime sur le monde. Ce lieu refermé et cellulaire démontre bien la propension des Quay à favoriser l'intérieur, le détail et le tactile au détriment de l'extérieur, de la surface et du poli.

Le cabinet est une récurrence dans l'œuvre des Quay. **The Epic of Gilgamesh (This Unnameable Little Broom)** se déroule en un lieu similaire. Le monde représenté est situé ici dans ce qui nous semble être une boîte. En dehors de ce lieu, c'est le néant. Rien n'apparaît au-delà des limites de cette cellule. À l'image du Prospero de *la Tempête* de Shakespeare, le personnage s'abandonne à gérer son univers borné de part et d'autre par l'hostilité de l'inconnu. Ce petit monde n'a pas de taille et son étendue nous échappe. Sans repères, notre perception des dimensions est faussée, altérée, voire annihilée. Il y a bien en ce lieu certains indices (dont une raquette de tennis) suggérant une quelconque échelle de grandeur; mais ces objets sont-ils des modèles réduits de leur référent ou leur représentation colossale? Nul ne peut savoir. Dans ce monde où l'objet est arraché à son usage quotidien, seul ce que l'on voit peut être vu. Nous ne percevons plus les rapports réels entre les objets, mais seulement leur promiscuité. Les fils et les boulons n'ont plus de repère; le minuscule ne l'est plus que par déduction.

La fragmentation et la parcellisation du monde chez les Quay rappellent dans une certaine mesure, mais non dans la forme, le cinéma de Robert Bresson. Ce dernier mentionnait dans **Notes**

sur le **cinématographe** qu'on «ne crée pas en ajoutant, mais en retranchant». Autrement dit, filmer consiste à prélever un fragment du monde; à l'isoler et à le dépouiller de toute référence externe: «Ce qu'aucun œil humain n'est capable d'attraper, aucun crayon, pinceau, plume de fixer, ta caméra l'attrape sans savoir ce que c'est et le fixe avec l'indifférence scrupuleuse d'une machine.» Les frères Quay réussissent à saisir ce qui échappe à l'œil. Ils utilisent l'instrument cinématographique comme l'ouvrier manipule l'excavatrice. Le morceau extrait n'appartient plus à la totalité mais exprime un monde à lui seul; telle la fourchette dans **Institute Benjamenta** qui n'est plus l'élément d'une coutellerie mais l'expression d'une réalité qui, autrement, nous échappe.

La machine et l'automate

Chez les frères Quay, la caméra est une machine; un automate délivré de toute énonciation humaine. Elle s'immisce dans les recoins obscurs de l'infime, telle une sonde qui inspecte les méandres organiques du corps humain. Remarquez les mouvements de caméra dans **Street of Crocodiles** et **Rehearsals for Extinct Anatomies**; ceux-ci semblent moins dépendre d'une manipulation subjective que d'un mécanisme autonome. La caméra explore l'intérieur des choses avec la même précision que l'horlogerie mécanique.

Parfois, le mécanisme devient nerveux. Dans **The Comb (from the Museum of Sleep)**, le doigt d'une dormeuse vibre involontairement au son d'un grillon. Cette vibration ponctue le film d'un frémissement régulier auquel répondent les gestes et les agissements d'une poupée mécanique. Ce mouvement involontaire et nerveux trahit l'attention que les frères Quay portent au détail. Que rajouter si ce n'est que d'admettre que l'infime renferme une part d'absolu? Que dire d'autre d'un fragment qui a l'envergure d'un macrocosme? Ce petit mouvement anodin résume à lui seul un monde dont on ne sait s'il est onirique ou microscopique.

Si la caméra est un automate, la poupée l'est tout autant. Il faut noter l'utilisation fréquente de ce jouet chez les frères Quay. Dans leur cinéma, la poupée prend vie avec une élégance sans égale. Certes, plusieurs films utilisent la poupée dans le simple but de provoquer un effet d'inquiétante étrangeté. Or, les frères Quay ont su profiter de cet objet de manière à lui procurer une autonomie que les autres films négligent. La poupée n'est plus cet objet qui inquiète par son inertie; elle inquiète par son autonomie.

La poupée est essentiellement immobile, figée, morte. C'est en la manipulant que l'enfant lui prête une âme. En fait, le jouet devient l'extension de l'enfant; son membre fantôme. Évidemment, l'imaginaire de notre enfance ignore l'existence de cette extension qui se traduit par des mouvements physiques parcourant le bras, l'épaule et le corps entier de l'enfant. Nous imaginons la poupée vivante, rien de moins. Adulte, nous sommes conscients de l'existence de cette extension discrète pour nous, invisible pour l'enfant. Or, lorsqu'une poupée s'anime sans aucune manipulation manifeste, notre raisonnement se heurte à un imaginaire longtemps refoulé. C'est cette tension qu'exploite à merveille les frères Quay.

Qu'il s'agisse d'une poupée ou de tout autre élément physique *a priori* fixe et pétrifié, les frères Quay animent l'immobile dont, enfant, nous fantasmions la vitalité. Leur cinéma nous rappelle ces moments précieux où nous nous penchions vers le sol pour fouiner, manipuler, toucher et donner vie aux particules, parcelles, bagatelles, broutilles, babioles et vêtiles de ce monde. Ces moments où nous amassons, rassemblons, accumulons, entassons, thésaurisons... ■



Les frères Quay, il y a une dizaine d'années (Photo: Collection Cinémathèque québécoise)