

Ciné-Bulles

Un désir infini / *Quay Brothers : On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets*

Marie Claude Mirandette

Volume 31, numéro 1, hiver 2013

URI : id.erudit.org/iderudit/68161ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mirandette, M. (2013). Un désir infini / *Quay Brothers : On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets*. *Ciné-Bulles*, 31(1), 16–19.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org



Image tirée du court métrage **The Comb** (1990)

Un désir infini

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Le cinéma d'animation n'est pas le seul apanage du monde de l'enfance. Loin de là! Et s'il est un duo d'artistes qui le prouve, c'est bien Stephen et Timothy Quay. Chez eux, l'animation est peuplée de traces et de souvenirs, pas nécessairement heureux ni rassurants.

Ceux qui exercèrent d'abord le métier d'illustrateurs font l'objet d'une rétrospective présentée au Museum of Modern Art de New York (MoMA). Dans ce temple de l'art contemporain, sont exposés leurs films, poupées, maquettes et autres accessoires, mais aussi une panoplie de dessins, d'affiches, de gravures, de films en super 8 et d'installations retraçant la genèse de leur univers. À travers quelque 300 artefacts, cet énigmatique couple de créateurs se dévoile — probablement plus qu'ils ne l'auraient souhaité — grâce au savoir-faire de Ron Magliozzi, conservateur associé au département de cinéma du MoMA.

D'abord, une installation en forme de cercueil à lorgnette aux effluves magritiennes accueille le visiteur et exige de lui un engagement physique, contenu dans son processus même. *Coffin of A Servant's Journey* (2007) évoque le quotidien d'une servante. Aux images qui s'y dévoilent par le truchement d'une lentille-ocillon se greffe un univers sonore constitué de bruits de pas amplifiés, incarnant la vacuité d'une existence de servitude. Ce mécanisme simple prépare le visiteur à porter attention à ce qui se trame à l'intérieur de ces lieux clos (autant les artefacts que les salles d'exposition), à changer de point de vue pour

mieux déceler ce qui se cache au-delà des apparences. Car le monde qu'il s'apprête à découvrir pourrait n'être qu'illusion, anamorphose...

En haut de l'*escalator* menant aux salles d'exposition, une vitrine peinte en noir, comme la célèbre *Boîte en valise* de Marcel Duchamp (conservée au MoMA), semble embrasser un univers entier. Intitulée *Grand Box*, elle évoque l'un des décors de **Street of Crocodiles** (1987), peut-être le plus célèbre film des frères. À droite de cette boîte, juste avant d'entrer de plain-pied dans le monde des Quay, un écran plat fait défiler une sélection de films en super 8 tournés lors de leur premier séjour en Europe. Tout leur univers est déjà là, contenu dans ces images intemporelles en noir et blanc.

Ainsi pris en charge par une scénographie qui le happe et l'aspire d'entrée de jeu, le visiteur est précipité dans un univers où il aura sans cesse l'impression que quatre yeux le guident autant qu'ils l'observent. Ce regard stéréoscopique frappé du sceau de la jumélie l'accompagnera tout du long, prenant à témoin son désir d'émerveillement.

La première section de l'exposition en est une hautement personnelle; immense photographie de la petite enfance en guise de contextualisation, les jumeaux se livrent à un retour dans le temps. Et le visiteur avec eux. De salle en alcôve, on suit leur cheminement, depuis les années de jeunesse et d'études, jusqu'aux installations artistiques actuelles insérées en fin de parcours. On y découvre les premières peintures, une poignée de dessins et quelques gravures des années de formation en graphisme, au début des années 1970, au Philadelphia College of Art (PCA), puis au Royal College of Art de Londres (RCA), où ils installeront leur studio — Atelier Koninck — en 1979. Des bouts d'essais d'animation et les premières commandes se succèdent selon une mise en place rythmée, scandée çà et là de vitrines murales exposant poupées et maquettes. Certaines sont intégrées à même les cimaises et leur fond transparent permet d'appréhender les salles à venir, comme si la disposition des artefacts opérait des passages secrets, des raccourcis entre les projets, les médias et les époques, télescopant l'apparente chronologie tranquille de l'accrochage. L'univers des Quay procède de ces effets de transparence, de mise en abyme, de déconstruction spatio-temporelle, de confusion sensorielle; et l'ex-

position parvient habilement à investir l'espace de manière à le faire ressentir au visiteur. Comme c'est le cas dans leurs films, où l'animation advient non pas tant sur l'écran que dans le corps de celui qui regarde, c'est dans le corps du visiteur que l'exposition déploie véritablement sa portée sémantique. Et son érotisme latent.

Une grande salle s'étire au cœur du circuit pour évoquer leur travail commercial et institutionnel (films de commande pour des musées, *spots* publicitaires, vidéoclips d'artistes de la scène musicale, etc.), tout autant que l'influence de l'affiche polonaise qu'ils découvrent lors d'une exposition au PCA. C'est peut-être là l'élément qui fait tout basculer et les incite à quitter l'Amérique pour gagner l'Europe. Étudiant à Londres, ils voyagent dans les pays de l'Est et y font la découverte d'un univers en symbiose avec le leur. Bien avant le contact avec Jan Svankmajer — à qui ils consacreront un film en 1984 —, c'est l'art de la propagande graphique qui les ouvre au travail rigoureux de la ligne porteuse de sens. Et de la métamorphose. Dans cette section, dessins et décors du **Calligraphe** (1991) côtoient une signature en forme d'anamorphose s'étalant sur un mur entier, à la manière de la murale religieuse dont ils dévoilaient le sens caché dans **De Artificiali Perspectiva, or Anamorphosis** (1991). Au sol, un point rouge invite le visiteur à s'arrêter le temps de découvrir ce qui se dérobe derrière ces étranges signes cabalistiques. Quelques affiches, jaquettes de livres et extraits de films complètent la présentation qui déploie ses rhizomes sémantiques entre œuvres de jeunesse et de maturité.

Puis, en une succession de petits salons disposés de part et d'autre d'un long corridor, une série de salles de projection diffuse en boucle quelques-uns de leurs films les plus marquants: les films britanniques, comme **Igor: The Paris Years chez Pleyel** (1982) ou **Leoš Janáček: Intimate Excursions** (1983); des films plus personnels, comme **Street of**



Autoportrait des frères Quay pendant le tournage du film **Street of Crocodiles** (1987)

Crocodiles ou **Institute Benjamenta** (1995, en prise de vue réelle celui-là) et, tout au bout du couloir, cinq films fondamentaux, dont cette pièce maîtresse les liant à jamais à un maître de l'animation surréaliste: **The Cabinet of Jan Svankmajer** (1984). Fin de la première partie.

L'idée de reliques, de *memorabilia* hante de part en part l'univers des Quay. Leurs films sont intrinsèquement expérimentaux, explorant chaque fois des thèmes et des mondes particuliers, dans un style personnel reconnaissable entre tous. Les images fixes aux décors statiques dans lesquels se meuvent leurs personnages n'en créent pas moins une impression de surcharge par leurs objets hétéroclites amalgamés de manière inusitée. Faute d'une trame narrative affirmée, le spectateur a l'impression d'être laissé à lui-même dans un univers déstabilisant, dont la matière sonore contribue largement à le déconcerter. Cet effet combiné de lenteur et d'inattendu crée une tension qui extirpe le spectateur de sa zone de confort. Voir un film des Quay, c'est accepter de se laisser (trans)porter, de pénétrer un monde inconnu, apparemment sans repères, qui annihile toute logique externe au profit d'une dynamique intrinsèque en perpétuelle redéfinition. Ils n'ont de cesse de convoquer, de « ranimer » des figures du passé autant que des objets banals et anecdotiques depuis longtemps désuets. Chaque fois s'impose au spectateur cette sensation d'accéder à un espace clos et secret, un genre de musée privé peuplé des vestiges d'un énigmatique passé, quelque part entre *Wunderkammer* immémorial (littéralement « chambre des merveilles », en français l'expression consacrée est « cabinet de curiosités ») et marché aux puces trivial.

Depuis leurs premiers essais, chacun de leurs films compose un univers s'articulant à l'intérieur d'un espace clos dont les décors immobiles semblent immuables, dominés par une dialectique du temps et de l'espace ayant bien peu à voir avec le monde réel. Ils créent chaque fois des mondes imaginaires autoréférentiels obéissant à leur temporalité propre. Peut-être parce qu'ils n'ont pas été formés en cinéma, leurs films semblent étrangers aux règles de logique spatio-temporelle et de l'éclairage. Comme s'ils pensaient d'abord en termes de lignes, d'images graphiques se développant par ajouts de couches successives, sémantiquement autant que plastiquement.

Parfois successivement, parfois simultanément, les frères Quay n'ont eu de cesse d'explorer diverses formes d'expressions artistiques qui se sont mutuellement influencées; ainsi, le graphisme a nourri l'activité cinématographique; le travail scénographique — au cinéma autant qu'à la scène (ballet, opéra et théâtre) — a teinté l'élaboration de dispositifs installatifs, comme si leurs différentes activités s'emboîtaient les unes dans les autres, telles des Matriochkas, sans égard à leur matérialité. Leur approche est chaque fois celle de chorégraphes, véritables *deus ex machina* d'univers insolites mus par leurs règles propres. À travers celles-ci, ils dirigent tacitement le spectateur dans un dédale d'objets et de décors; ils orchestrent les corps en présence (que ce soit des poupées, des danseurs ou des acteurs) pour mieux les manipuler.

Ce qui est vrai de leurs films l'est tout autant des installations qu'ils multiplient depuis 1997. C'est chaque fois le corps du spectateur qui est pris en

Trois vues de la scénographie de l'exposition: agrandissement photographique montrant les jumeaux avec leur mère vers 1948, vitrines murales avec deux marionnettes du film **Stille Nacht II: Are We Still Married?** et diverses affiches polonaises des années 1960 ayant inspirés les frères Quay





Détail de l'installation *Dormitorium*, en cours depuis 2006: décor représentant l'atelier du tailleur dans le film **Street of Crocodiles**

charge pour le guider au cœur d'un labyrinthe de boîtes pensées comme une succession de micro univers en forme de cabinets de curiosités. À ce jour, leur projet installatif le plus ambitieux est sans contredit *Dormitorium* (en cours depuis 2006), dont une version constitue la seconde partie de l'exposition du MoMA. Composée d'une vingtaine de vitrines inspirées des décors les plus emblématiques de leurs films, dont certaines munies de lentilles déformantes ou de fentes (*peepholes*) qui sont autant de médiations révélatrices/dissimulatrices, *Dormitorium* amalgame objets divers, collages et poupées. Leur état de témoins, de traces d'un monde passé fait appel à la mémoire du visiteur. Mémoire des films des Quay qu'il a vus, mais aussi mémoire des objets de son propre passé. Instrumentalisant le visiteur qui s'infiltré et chemine au cœur de l'installation, ils en font le pantin par qui leur œuvre advient, se réalise, se concrétise. Par sa présence, celui-ci devient l'animateur de ces objets inertes. À la façon des peintres maniéristes de la fin de la Renaissance, ils mettent à la disposition du visiteur-lecteur une série d'objets fonction-

nant tels des signes visant à le désorienter et à remettre en question ce qu'il croit voir et savoir. Signes qui sont autant de commentaires ironiques sur les notions de vérité et de point de vue idéal, rappelant l'implacable relativité de toute réalité, comme de toute sensation.

Au final, force est de constater que dans leurs œuvres, les frères Quay « combinent et contrastent, composent et juxtaposent, jusqu'à ce que — l'espace d'une fraction de seconde — le rêve et la réalité, le temps et l'espace, l'esprit et la matière se heurtent en une expérience synesthétique libérant un désir infini »¹. Ce que l'exposition parvient magistralement à démontrer. Une grande leçon de muséologie au service d'un œuvre d'une totale exemplarité. ▀

1. Traduction libre de: « They combine and contrast, compose and juxtapose, until — for a fraction of a second — dream and reality, time and space, mind and matter collide into a synesthetic experience that unleashes a desire without end. » Extrait du texte d'Edwin Carels intitulé « Those Who Desire Without End: Animation as Bachelor Machine », dans le catalogue de l'exposition, p. 19.



Jusqu'au 7 janvier 2013. En complément de l'exposition, le MoMA présente une rétrospective des films des frères Quay.