

L'Art des Frères Quay à la Lumière du *Grand Verre* : le Récit

The Art of the Quay Brothers in the Light of the Large Glass: the Tale

EITHNE O'NEILL

Écrivaine et critique de cinéma, France

RESUME

L'art scénique raffiné des Frères Quay, en stop-motion et en live, est notoirement mystérieux. Par un évitement des codes du cinéma narratif, leur univers imaginaire, en grande partie fait main, résiste aux tentatives de le définir de manière univoque. À y regarder de plus près, leur monde révèle des éléments formels présents dans les stratégies adoptées par Duchamp pour sa sculpture en verre inachevée, nommée *Le Grand Verre*. Dans quelle mesure ces œuvres d'art, cinétiques ou statiques, ont-elles une histoire à raconter ? En tant que méthode d'investigation comparative, la question peut contribuer à éclaircir ce que c'est qu'un récit.

MOTS-CLÉS

Stop-motion, l'inachevé, poussière, désir.

ABSTRACT

Both stop-motion and live, the elaborate scenic art of the Quay Brothers is notoriously mysterious. Eschewing the codes of narrative cinema, their largely hand crafted imaginary world defies clear-cut definitions. On closer inspection, it is seen to share formal components with the strategies of Duchamp's unfinished conceptual structure *Large Glass*. To what extent may it be said that these enigmatic arte-facts, cinematic or static, tell a story? As a comparative method of enquiry, the question may help to shed light on the telling of tales as such.

KEYWORDS

Stop-motion, the unfinished, dust, desire.

1.Introduction

Nés à Philadelphie en 1947, les jumeaux Quay se spécialisent dans l'animation en volume appelée stop motion. Diplômés du Philadelphia College of Art, ils poursuivent leurs études au Royal College of Art de Londres, ville où ils sont basés depuis 1970. En 1980, ils fondent les Studios Koninck avec Keith Griffiths comme producteur. Sur quarante ans, ils réalisent une trentaine de courts métrages dans une veine fantastique. À ce corpus s'ajoutent les longs métrages tournés en live, inspirés des romans, *Institut Benjamenta* (1995), en noir et blanc, et *L'Accordeur de tremblements de terre* (2005), en couleur et associant des poupées aux comédiens.

Les deux films déclinent le thème millénaire de la belle femme aimée, condamnée ou décédée. Dès le premier court métrage des Quay, *Nocturna Artificialia* (1979), la musique est une constante de ce monde inquiétant. En 2000, Karlheinz Stockhausen compose une partition pour *In Absentia*, évocation d'Emma Hauck (1878-1920), patiente diagnostiquée schizophrène qui écrit sans répit à son mari. L'art des Quay est d'une beauté hypnotique, relevée par un humour ironique. Marionnettes, épingles, duvet de chardon, fourchettes, élastiques, un singe et des humains cohabitent et se quittent. Des bandes sonores saisissantes rythment ces films poétiques, parfois comparables à des récitatifs opératiques.

Nombreux sont aussi les commandes pour ces illustrateurs de formation. Ils dessinent des couvertures d'ouvrages comme l'étude sur Andreï Tarkovski par Mark Le Fanu, ou *Le Château des destins croisés* d'Italo Calvino, suite de récits magiques. Parmi leurs documentaires se trouve *The Phantom Museum* (Channel 4 TV, 2003), sur la *Collection Sir Henry Wellcome* d'artefacts anatomiques. Leurs scénographies de théâtre, d'opéra et de ballet, pour *Un Amour de trois oranges* de Prokofiev, *La Puce à l'Oreille* de Feydeau et *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière confirment leur attachement à la littérature comme aux arts du spectacle.

Récits sources

Attirés par le récit fantastique, les Quay se tournent vers l'Europe Centrale et l'Amérique Latine. De *La Rue des Crocodiles* (1986) se dégage le climat pesant de l'ex-empire austro-hongrois décrit dans le récit source homonyme (1934) du Polonais Bruno Schulz. *Institut Benjamenta* transpose *Jakob von Gunten* (1909), nouvelle envoûtante de Robert Walser, écrivain de la Suisse alémanique (1878-1956). Jakob, le protagoniste, s'inscrit dans une école délabrée pour majordomes où il apprend l'art de ne rien attendre de la vie. Publié en 1940, *L'Invention de Morel*, fable d'anticipation de l'Argentin Adolfo Bioy Casares, est l'amorce de *L'Accordeur de tremblements de terre*. À la veille

1 En anglais, la traduction d'Arthur Nock, de la phrase de Salluste propose pour la Section IV, consacré aux mythes : « All this did not happen at any one time but always is so : the mind sees the whole process at once, words tell of part first, part second », Salluste, *Traité des Dieux et du Monde*, Cambridge University Press, page 9.

de ses noces avec Adolfo, une future mariée, Malvina Van Stille est tuée par un scientifique fou, le docteur Droz ; il la séquestre sur une île en déclarant : « Bientôt tu chanteras pour moi, dans mon lit pour l'éternité ». Sur les Quay, l'influence se profile de Raymond Roussel, romancier et dramaturge, auteur des récits, *Impressions d'Afrique*, sur des naufragés dans un pays fabuleux (1910), et *Locus Solus*, nom d'un domaine jalonné de prisonniers en cages de verre et de machines raffinées (1914).

Lors de la sortie d'*Institut Benjamenta*, les Quay s'expliquent : Ce qui se passe dans l'ombre, dans les grises régions nous intéresse aussi, tout ce qui est élusif et fugitif, tout ce qui peut se dire dans de beaux demi-tons ou dans l'ombre profonde (ROSE, 2004). Ce goût pour l'éphémère et le dépareillé se manifeste dans la fantaisie d'un treizième mois conçu par Schulz, une bannière sous laquelle les Quay se plaisent à créer. Rejetant des étiquettes, ils acceptent l'épithète « surréaliste » pour l'imagerie des mondes intemporels qu'ils appellent des « rêves »². Dores et déjà, leur empathie pour les récits de Roussel les rapproche de Marcel Duchamp, Dadaïste et ami des Surréalistes.

Né en 1887, Duchamp est de la même génération de quatre écrivains importants dont les récits inspirent les Quay, Roussel (1887-1933), Walser (1878-1956), Schulz (1892-1942) et Franz Kafka (1883-1924). Une expérience fin de siècle instaurant un désir de renouveau relie ces esprits. L'affinité des Quay avec cette constellation de génies reflète leur penchant non conformiste. De même, leur évitement des codes établis du septième art, animation et live, s'apparente au rejet historique par l'artiste Duchamp de la peinture descriptive, dite rétinienne. À l'instar de Duchamp, les Quay se réjouissent du rôle du hasard dans la créativité artistique.

L'expérimentation duchampienne avec l'art conceptuel culmine dans *Le Grand Verre*, exposé pendant la Grande Guerre en 1915. Aujourd'hui dans la collection permanente du Museum of Art à Philadelphie, ce « tableau hilarant », comme Duchamp le décrit (SANOUILLET, 1975, p.45), propose une variante moderniste d'un trope consacré de la culture occidentale, celui de la mariée. L'esquisse par Duchamp de la « mariée », cette « divorcée de l'expression picturale conventionnelle » (*ibid.*, p.181), semble avoir parmi ses ancêtres la figure futuriste qui apparaît au début de *Locus Solus* : « Légère d'apparence, bien qu'entièrement métallique, la demoiselle était suspendue à un petit aérostat jaune clair... en bas, le sol était garni de la plus étrange façon » (ROUSSEL, 1965, p.32). Voici une silhouette prototypique de la partie de sa mariée baptisée par Duchamp « le Pendu femelle ». Il confirme : « C'est Roussel, qui, fondamentalement, fut responsable de mon Verre ».

Le célibataire broie son chocolat lui-même : dans la partie inférieure du Grand Verre, un cylindre rotatif imposant, appelé la Broyeuse de Chocolat, symbolise un onanisme automatique. Emblème de la mécanisation du phénomène amoureux, et seul dessin exécuté selon les lois de la perspective, l'engin avec manivelle souligne l'isolement respectif de la « mariée » et de ses prétendants. Brisé accidentellement en 1916, puis remonté, *Le Grand Verre* est déclaré en 1923 « définitivement inachevé ». Fragile, l'artefact suscite de par son état incomplet un retentissement rarement accordé à des œuvres d'art menées à leur fin consacrée. L'avènement Quay signifie-t-il une tentative innocente de reprendre « ce plan de machine à aimer » (LABEL, 1985, p.145) ?

2 Portrait des Frères Quay, Frame, Webzine animation et cinéma, disponible dans <http://frames.free.fr/1/quay.htm>, consulté 07/02/2021.

Parallèles artistiques

Une similarité de démarche relie le héraut des ready-mades et les Frères, fins connaisseurs de l'histoire de l'art. Ficelle, balle de ping-pong, cintre, compas, bois de cerf, ouate et poussière, autant d'objets trouvés servent les animateurs à confectionner leurs espaces imaginaires. Dans la sphère des Frères, le support du Verre est présent via le foisonnement de fenêtres maculées et de miroirs ternis, de vitrines sales de boutiques, de yeux de billes craquelées de leurs poupées à la Hans Bellmer, de l'optique d'une caméra, de la vitre salie séparant un théâtre d'automates de l'accordeur Felisberto.

Comme support essentiel, le verre renforce les similitudes entre les artistes. Quoique transparents, les panneaux du *Grand Verre* érigent une barrière supplémentaire entre ce récit d'amour étouffé dans l'œuf et le spectateur. Pour leur part, les Quay sont des adeptes de l'autoréflexivité. Fidèle à son titre, *Nocturna Artificialia*, à proprement parler, leur premier film, attire l'attention vers l'artifice cinématique : la main de l'opérateur met le Kinétoscope anachronique en route. *Le Cabinet de Svankmajer* (1984), hommage à l'animateur tchèque, débute avec la fabrication de la tête du maître du stop-motion. Un crachat de salive déclenche la machinerie du film *La Rue des Crocodiles*.

Poussière, fils, verre

Rien n'est détrit pour les Quay ; leur but est : « de créer un monde vu à travers un verre sali » (HABIB, 2002). L'image de la 13^{ème} épître paulinienne du Nouveau Testament surgit : « Nous voyons maintenant au moyen d'un miroir, d'une manière obscure ». Nul doute, la métaphore embrasse le *Grand Verre* fait main, avec son opacité, ses dessins cryptiques, ses fêlures et sa poussière incrustée. Dans les deux ateliers successifs de Duchamp à New York, la poussière accumulée sur une plaque de verre pendant des années fut photographiée par Man Ray en 1920. Encadrée, cette poussière devient l'artefact nommé « Dust breeding ». Grâce à la forme participiale en *-ing*, le groupe nominal du titre anglais de la photographie, plus naturaliste que le titre français « Élevage de poussière », embrasse une dimension expressive d'une vitalité active. La poussière possède une puissance génératrice.

Qui plus est, « voir à travers un verre sali » fait écho au titre du second volume écrit par Lewis Carroll sur les aventures surréelles d'Alice, *Through the Looking Glass (De l'autre côté du miroir, 1872)*. Alice incarne dans sa propre personne la miniaturisation caractéristique des personnages du stop-motion Quay. Toute miniature qu'elle soit, Alice est une personnalité remarquable. Nul doute, le spectateur entre dans un film Quay comme Alice qui passe à travers la glace en disant « curioiser and curioiser » (de plus en plus curieux) ; de même, le regardeur du *Grand Verre* se frotte les yeux : qu'est-ce que cet objet veut dire ? Enfin, l'aversion Quay pour un effet lisse et net s'étend à la bande sonore. Ils apprécient la texture pas « trop propre ou polie » des enregistrements de leur compositeur, le Polonais Lech Jankowski qu'ils rencontrent en 1982. Pendant le tournage de *La Rue des Crocodiles*, les Frères évitent de dissiper ce qui se trouve par terre : la poussière volatile.

Duchamp « dessine » en tenant les couleurs et les silhouettes du *Grand Verre* en place moyennant de l'huile et des fils de plomb. À ceux-ci répondent, *mutatis mutandis*, les fils de

marionnettes Quay. *La Rue des Crocodiles* montre que le fil guidant l'homme marionnette est coupé au moment où il erre dans un dédale de ruelles. Il sera ensuite pris au piège d'une *bachelor machine*, racontent les Frères. Le fil visible qui tient et relâche le promeneur serait-il aussi l'emblème du fil de l'intrigue ? Un nombre d'éléments réunit les Frères énigmatiques et le créateur du *Grand Verre* mystificateur. Qu'en est-il de leurs récits ?

Récit

La floraison d'écrits exégétiques traitant du *Grand Verre* constitue un récit de proportions « épiques ». Récit sans fin – que nous poursuivons !-, ce monument interprétatif est inauguré par le méta-texte d'un catalogue des notes sur son *Grand Verre*, détaillées et illustrées par Duchamp, puis éditées en 1934 sous le titre, *La Boîte Verte*. Une série de rébus qui relate la genèse du *Grand Verre* et, avant la lettre, un making of. Il s'agit d'un *work in progress*. Quant aux écrits sur l'œuvre des Quay, une bibliographie de recherche des travaux publiés jusqu'en 2013 est accessible³. Les DVD disponibles de leurs courts-métrages contiennent l'option de les visionner avec les explications simultanées par leurs auteurs⁴; comme pour le DVD d'*Institut Benjamenta*, des livrets explicatifs sont inclus par la maison de distribution.

Tout en se défendant de soutenir des théories ou de proposer des interprétations univoques, les Quay acceptent la suggestion que leur art exprime « une subjectivité vue l'intérieur d'un système objectif » (HABIB, op.cit). Afin de répondre à la question « que racontent ces artistes ? », prenons comme « système objectif » *Le Grand Verre*, cette construction épique et partielle qui, telle une phrase de rêve, génère son récit. Comme l'écrit Susan Rubin Suleiman à propos de récits incomplets : « Leur signification réside peut-être précisément dans leur capacité d'engendrer d'autres textes »⁵ (SULEIMAN, 1968).

Le récit court

À la différence de Freud, amateur de mythes et de récits clos, notamment de romans du 19^{ème} siècle, les Quay se disent peu concernés par « Shakespeare ou les légendes ». C'est le déroulement dramatique classique qui les indiffère sans doute, avec ses péripéties, point culminant et dénouement comme la résolution cathartique de certains contes universels. Au genre « épique » du cinéma *mainstream*, ils préfèrent une forme « réduite » ou morcelée. Ils procèdent à la réduction audacieuse de la légende du tyran Gilgamesh d'Uruk dans Cet

3 Sur l'œuvre des Quay, une bibliographie de recherche détaillant les travaux publiés jusqu'en 2013 est accessible, avec pour les publications majeures des résumés en langue allemande : Wulff, Hans Jürgen: *Quay Bros.: Die Filme von Stephen und Timothy Quay. Eine Arbeitsbibliographie*. Westerkappeln: DerWulff.de 2013 (Medienwissenschaft: Berichte und Papiere 152). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12786>.

4 Frères Quay. Les Courts métrages. Édition restaurée et remastérisée, Bfi ; *Institut Benjamenta* Channel Four Television, E.D. Distribution.

5 « La Maîtrise et le Transfert. Significations de Dora » in *Poétique XV11 : Le récit à la limite*. Novembre 1968, « Freud et le récit », p. 464. L'auteure propose une lecture du récit d'analyse par Freud : *Le Cas Dora. Fragment d'une analyse d'hystérie*, notamment sur son caractère « inachevé ».

innommable petit balai (1985). Le drame étant une forme narrative, le néologisme « dramolet », avec le suffixe diminutif en *-et*, se réfère au petit interlude lyrique *Stille Nacht 1* (1988), ainsi qu'au court métrage *Le Peigne* (1990).

La rencontre des Quay avec la prose de Franz Kafka est fondatrice. Dès leur jeunesse, le *Journal intime* du Pragoï, chargé de fragments et de récits courts et oniriques, les séduit. Tant et si bien qu'un premier film adapte le récit kafkaïen *Brüdermord* (Fratricide), datant de 1910-1913 et long de deux pages et demie. Pour des raisons de droits, d'auteur et de compositeur, en l'occurrence Krysztof Penderecki, ce film n'a jamais été distribué. Nonobstant ce hiatus, ce récit de Kafka contient un observateur, impartial et curieux, modèle d'un personnage Quay récurrent, promeneur, voyeur, voire, le cinématographe même. Enfin, le dispositif du journal intime écrit par l'accordeur, entendu en voix *off* et illuminé de ses rêves, structure la chronologie de la visite de l'accordeur sur l'île de Droz.

La Femme

La naissance du *Grand Verre* est une saga de transmigration graduelle. Inéluctablement, la désincarnation de la muse duchampienne progresse. Ayant démontré sa capacité de peindre des nus féminins, charnus ou sveltes, Duchamp réalise des toiles prolégomènes du *Grand Verre*. En 1912, *Le Passage de la Vierge à la Mariée* prévoit les formes mécanistes du *Verre* ultime. Un chassé-croisé se produit entre les arts. La représentation de la femme devient cinétique, moyennant la chronophotographie des deux *Nu descendant un escalier*, 1 et 2 en 1911 et en 1912. Quant à une distinction sexuelle biologique, le *Nu* est ambigu. Cette nuance de non-différenciation est retrouvée chez les Quay ; leurs poupées étant bisexuelles ou asexuées ; enfant ou androgyne, leur personnage fait fi de l'écart vieux/jeune, comme de la différence garçon/fille. Devenue une abstraction dans *Le Grand Verre*, la mariée, marionnette exsangue de machinerie érotique, est prise dans une motricité suspendue. Lointainement plus anthropomorphes, les silhouettes des neufs célibataires attendent en bas. En vain.

Institut Benjamenta et *L'Accordeur de tremblements de terre* se structurent autour d'un objet de désir inaccessible – la femme –, associé à une recherche artistique et existentielle. La frustration de l'essai avorté, suivie de la reprise du même effort, scande les courts métrages, comme *Le Peigne* ou *In Absentia*, ainsi que *Institut Benjamenta* qui porte l'itération mécanique à un niveau paroxystique. Ce qui chez les Quay n'empêche pas le retour de la tentative identique. La répétitivité est pour Duchamp peut-être un anathème, mais par son titre d'origine, *Le Grand Verre* se voit en *peep-show* comme le cinéma des Quay avec son motif voyeuriste. Auteurs d'un documentaire sur *Punch and Judy* (1981), ils se souviennent de la fête foraine ; le *Verre* renvoie à l'attraction du « Chamboulto » populaire, invitant le visiteur à lancer des balles sur un mannequin, parent du jeu de massacre appelé en anglais « Aunt Sally », tous deux fondés sur le geste répété (LEBEL, 1959, p.33).



Figure 1. - Marcel Duchamp, *Grand Verre*, 1915–1923. Huile, vernis, feuille de plomb, fil de plomb et poussière entre deux panneaux de verre, 277,5 × 175,9 × 8,6 cm, Philadelphia Museum of Art. Source : wikipedia.

Mariée et poupée

Qu'en est-il du *Grand Verre* et de son récit ? À vrai dire, l'œuvre constitue le volet initial, sinon entier, d'un récit significatif. Son titre d'origine, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* signale un fait accompli. La disponibilité de la « promesse », déshabillée et située en haut, est toutefois contredite par la position des moules maliques (masculines) en bas. Bien qu'elle soit arrivée « au terme de son désir », et malgré le principe annoncé par Duchamp selon lequel « Toute l'importance graphique est pour cet épanouissement cinématique », c'est peine perdue. Elle est hors portée. « Il n'y a pas de solution de continuité entre elle et la machine célibataire » (SANOUILLET, *op.cit.*, p. 59). Par implication, la figure de la Mariée intouchée recouvre celle d'une Muse déclarée inopérante. L'absence de clôture du *Grand Verre* se retrouve dans la réticence des

Quay envers la complétude narrative. Pourtant, là où dans la machine érotique du *Verre*, on a affaire à des automates statiques, à un artefact indiquant expressément l'arrêt du mouvement, les poupées Quay s'imaginent qu'ils sont mobiles ! Où trouvent-ils leur animus ?

Au commencement est la poupée en Tchécoslovaquie, berceau de l'art surréaliste. *Le Cabinet de Svankmajer* ouvre sur une tête d'Arcimboldo, sortie du cabinet de curiosités de l'Empereur Rodolphe 11 à Prague et emblème du mentor des Quay. Petite fable charmante, elle se joue entre un maître et un(e) élève qui se familiarise avec les outils de la fabrication illusionniste, les poupées aux crânes crevés, l'échelle avec laquelle on se hisse à ce qui est hors d'atteinte, et la bande sonore. Avec ses outils de base, les Quay réinventent à leur guise un cabinet de curiosités.

Cependant, le Polonais transgressif Walerian Borowczyk, artiste illustrateur comme les jumeaux, qui signe *Renaissance* en stop-motion (1964) et *Contes Immoraux* (1984), est plus proche d'eux, explorateurs d'une veine décadente. Dans le voluptueux conte qu'est *L'Accordeur de tremblements de terre*, un très gros plan sur le larynx de Malvina renvoie aux vulves du vagin. L'homo-érotisme contenu entre les murs de *l'Institut Benjamenta* est plus prononcé sur l'île menacée par une catastrophe de la nature.

Récitation

L'incommunication des poupées muettes du stop-motion se répercute dans les monologues, refrains et textes imprimés et lisibles de *l'Institut Benjamenta*. On ouvre sur une voix off récitant en allemand une série d'adages paradoxaux du genre ; *celui qui ose n'a point de courage*. Car les comédiens en chair et os, subjugués par leur professeuse Lisa, déclament et récitent par cœur des rengaines, telles les litanies représentées par la glissière du *Grand Verre*. Le tableau noir de la salle de classe se couvre d'adages que les apprentis ànonnent. Encadrées et ornant les pièces, des broderies victoriennes promulguent des proverbes vétustes d'une banalité qui ne peut que stimuler un désir de progrès ou de changement.

Récit et cinématographie

Si la cantatrice Malvina se fait entendre par le chant, les autres créatures des Quay sont presque aussi muettes que la Mariée de Duchamp. Le récit Quay avance, en trois points saillants proche de la vision esthétique d'un de leurs cinéastes admirés, Robert Bresson (BUCHAN, 2011, p.135). Chez eux, concernés par l'activité de l'esprit, l'éloquence de l'image visuelle et de la bande-son prime sur le dialogue et sur l'action corporelle. En majuscules, on lit la maxime bressonnienne : **LE cinématographe est une écriture avec des images en mouvement et des sons** (Bresson, 1975, p.18). Le cinéaste précise : « Il faut que les bruits deviennent musique » (*id.*, p.32). Musique, image et gestuelle : la triade des Quay est déjà édictée. Bresson rejette le narratif du cinéma conventionnel comme étant théâtral et photographique. Il applique à l'art cinématographique le mot « cinématographe » qui désigne à l'origine la machine optique. Chez lui se dessine la nostalgie d'un passé qui sous-tend l'art subtil des animateurs. Les poupées remontent de l'enfance, mais aussi de la condition préverbale d'infants. Véhiculée par ses feuilles empilées et couvertes d'un graphisme illisible, la limite du mutisme devient la folie de la patiente Hauck.

Nocturna Artificialia, le récit nocturne d'un promeneur solitaire, est scandé par un mini-récit formé de huit intertitres surréalistes en anglais, polonais, allemand et français qui, de surcroît inachevés, confirment ce que l'image transmet. Récitée à la première personne, l'action se résume comme suit : « Dans l'ombre de la nuit, en un mouvement mécanique, un homme seul sort dans la rue, attend et voit un tram électrique rouge avec pylône qui passe sous une cathédrale, auquel moment il ressent 'une extase ineffable' ».

À cet instant, le visage d'une belle Vierge byzantine remplit le champ jusqu'à ras bord et nous fixe du regard. Surimposée sur sa face, une échelle paraît, objet qui revient dans *La Rue des Crocodiles* et dans *Le Peigne*. Une musique *stringendo* alterne avec le retentissement électrique et des accords d'orgue. On raconte une intériorité du vécu, acheminée par la musique, un essai de tisser un lien entre l'expérience enfouie et l'extérieur, entre aujourd'hui et hier. C'est la matrice poétique du récit des Frères.



Figure 2. - Frères Quay, *Nocturna Artificialia*, 1979, 21 min., British Film Institute Production Board.
Source : image de l'auteure⁶.

Composé des sept apprentis, descendants des sept nains de *Blanche Neige* (O'NEILL, 2000, p. 26-27) et accompagnés du Directeur et son aide Kraus, l'ensemble des neufs hommes de l'*Institut Benjamenta* correspond au groupe des neufs moules maliques, les célibataires du *Grand Verre*. Dans *Institut Benjamenta*, l'existence des élèves tourne autour d'une seule femme présente, ici, Lisa. **Le récit des dernières semaines de celle qui sera enterrée dans une robe de mariée éclatante est** empreint d'une triste ironie car à l'arrivée de Jakob, il ne reste plus rien de neuf à raconter.

6 Les trois photos prises des films ont été publiées avec la permission des Frères Quay. L'auteure et les éditeurs tiennent à exprimer leurs sincères remerciements.

L'intérêt de la nouvelle et du film consiste à nous réciter précisément cet impair⁷. Cette parodie cinglante du roman d'apprentissage est une métaphore de la vie, déclinant humiliation, beauté, sensualité et l'initiation à rien. Pour s'imprégner de la vérité affichée au mur de l'Institut : « Les Règles ont déjà pensé à tout ».



Figure 3. - Frères Quay, La Mort de Lisa, Frère et sœur dans *Institut Benjamenta*, 1995, 1h45min.
Source : photo de l'auteure.

Le récit Quay est une autocitation perpétuelle. La troupe des apprentis réduits à l'état d'automates revient dans les employés du neurologue Droz dans *L'Accordeur de tremblements de terre*. Son château se dresse sur une réplique de « L'Île des Morts » d'Arnold Böcklin (1880). De plus, le récit Quay relève le contact avec l'art représentationnel, ici dans une figuration symboliste et décadente, une citation et récitation de nos fins dernières. Pour s'assurer contre la terre qui gronde, ce fou embauche Felisberto, accordeur de pianos. Il se demande à haute voix : **Ai-je pénétré dans un tableau déjà peint ? En effet**, l'invité répète le récit de base de la fiction en tentant de sauver la cantatrice

⁷ *Aux confins du récit*, sous la direction de Bruno Clément et Clemens-Carl Härle, Presses Universitaires de Vincennes. Philippe Lacoue-Labarthe est cité en introduction : « Un récit ne peut s'achever, n'ayant pas eu de commencement - Étant cela revient au même, depuis longtemps achevé ». Et Jean-Luc Nancy écrit : « Le récit revient...Avec le récit...on épouse la distension du toujours-déjà et du jamais-encore, le suspens de l'événement. » p.26, « Récit, récitation, récitatif ».

d'une invraisemblable deuxième mort. Donc on tente de re-réciter l'intrigue qui se love sur elle-même. En déclinant l'entrelacs de Éros et de Thanatos, le récit des Quay raconte le retour éternel du même. Pour le faiseur du *Grand Verre*, un tel récit serait anachronique : ce qui a été ne sera plus.

En filigrane, *L'Accordeur de tremblements de terre* contient une composition musicale qui renforce la référence en hommage à *La Jetée* de Chris Marker (1962). Le célèbre court métrage d'anticipation évoque la perte subie par un garçon qui se remémore un visage de femme vu juste avant la destruction de Paris. Découverte par hasard, cette partition, destinée pour un ballet qui ne s'est « jamais passé » et au titre tristement approprié de *The Unwanted*, a été écrite pour la maison d'édition musicale Boosey & Hawkes et restaurée pour les Quay. Si l'accordeur Felisberto et la cantatrice sont unis, c'est lors d'une tempête et parmi les rochers. La scène finale reste à compléter, le grand récit persiste. Car il s'agit au fond chez les Quay de la poursuite du désir.

La Rue des Crocodiles

Un érotisme fétichiste et ludique via le motif de souliers à hauts talons se profile sur l'île du docteur Droz et dans la *Rue des Crocodiles*. De nouveau, un monsieur au front dégarni descend dans les rues d'un quartier délabré aux boutiques surannées où le soulier à hauts talons paraît en signe de pulsion sexuelle et de promesse. Récit de promenade qui capte par l'image, les gestes et les bruits une expression intense de l'impossible retour, il possède une sensibilité, à dire vrai, inénarrable. En voici un extrait :

Nous garderons toujours le regret d'avoir jadis quitté ce magasin de confection équivoque. Jamais plus nous ne pourrons le retrouver. Nous errerons d'une enseigne à l'autre en nous trompant toujours. Nous visiterons des dizaines de magasins tout à fait semblables, nous marcherons entre des remparts de livres, nous feuilletterons des publications, nous aurons des pourparlers confus avec des vendeuses à la peau trop pigmentée et à la beauté tarée qui ne comprendront rien à nos désirs (Schulz, 1974).

De la même façon dont l'*Institut Benjamenta* et l'île de Droz s'effritent et disparaissent, *La rue des Crocodiles* et ses édifices s'écroulent devant nos yeux et redeviennent poussière. Après ses errances dans *La rue des Crocodiles*, le *stalker* revient bredouille. S'il ne découvre rien de ce qu'il a attendu, est-ce comme s'il trouvait la Mariée mise à nu sans que rien ne se passe ? Un récit, est-ce toujours ce qui a déjà été ? Comme un récit de rêve ? Kafka écrit : « Le talent que j'ai pour décrire ma vie intérieure, cette vie qui ressemble à un rêve... ». À noter qu'il se sert du terme *Darstellung* (représentation), pour inclure la pleine nuance graphique. Lui et les Quay : des âmes-sœur ?⁸

8 Kafka : Journal intime, le 06 août, 1914 « Der Sinn für die Darstellung meines traumhaften inneren Lebens ... » : « Le talent que j'ai pour décrire ma vie intérieure, cette vie qui ressemble à un rêve... », Livre de Poche pour les Éditions Grasset, 1954, p. 385. Traduit par Marthe Robert, traductrice de *Jakob von Gunten* qui lui donne le titre *Institut Benjamenta*.



Figure 4. - Frères Quay, *La Rue des Crocodiles*, 1986, Court-métrage d'animation, 20min.
Source : photo de l'auteure.

Après le cataclysme de la deuxième guerre mondiale et après Viêt Nam, les Frères américains s'exilent en Europe. En tournant *La Rue des Crocodiles*, ils font les recherches dans le quartier juif de Cracovie. Hommage est rendu ici à la Pologne, comme ils disent, « tailladée par son histoire ». D'après ses créateurs, le tailleur tripotant des tranches de viande fraîche sur les parties génitales du visiteur est un mégalomane tel ceux qui auraient participé aux « boucheries » dont la région fut victime. Tout rêve qu'il soit, le récit Quay s'insère dans la Grande Histoire.

Conclusion

Ce rêve qu'on appelle la vie humaine : le titre en apposition à *Institut Benjamenta* transpose les paroles de Jakob dans le récit de Walser : « mon séjour entier dans ce lieu me paraît un rêve incompréhensible » (GUNTEN, 2017, p.10). Le Peigne a pour sous-titre : *des musées du sommeil*. Les Quay nous font entrer dans ce royaume comme dans un rêve, comme Kafka qui dit que son sujet n'est l'autre que sa vie onirique, pour lui, « la seule vie qui importe...» Le *Grand Verre* n'est pas la représentation d'une mariée, mais la présentation d'une *idée*. Elle équivaut à une fiction mentale, ou figure de « rêve », donc, elle est un fantasme et synonyme d'un désir indirectement articulé. Par définition fantasmatique, c'est cette qualité que Duchamp vise en substituant à des traits « réalistes » des indices hiéroglyphes. Ce qui n'empêche pas que cette *idée* soit son fantasme aussi.

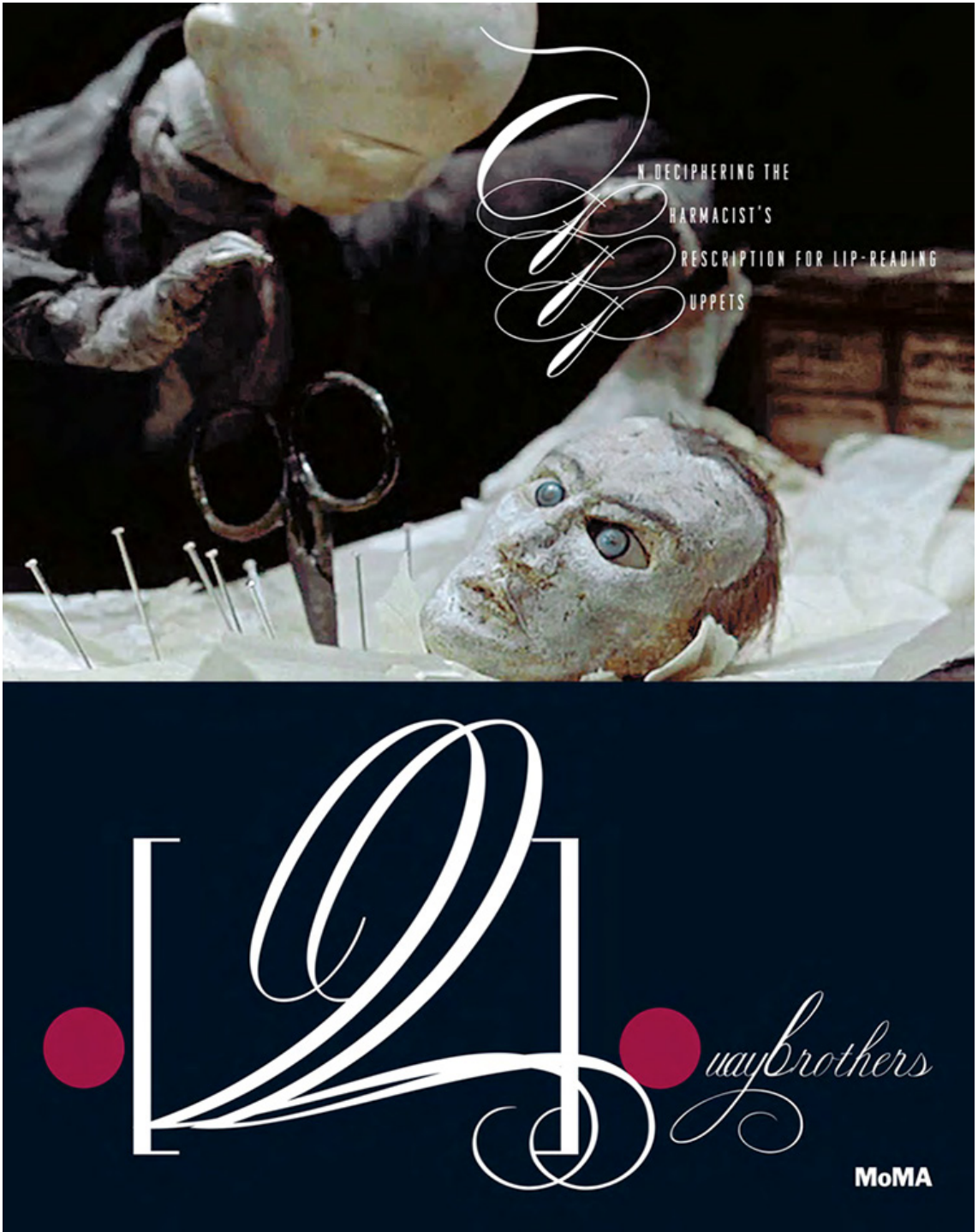


Figure 5. - Exposition Quay Brothers: On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets, MOMA, 2012. Source: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1223>

Désir

De même que pour Kafka, pour les Quay, décrire leurs rêves est une affaire de désir vital. *Nocturna Artificialia* est dédié « À ceux qui désirent sans fin » (*To those who desire endlessly*). S'agissant de désir, la Mariée du *Grand Verre* a son mot à dire. En décrivant dans *La Boîte Verte* la machine célibataire, l'artiste indique que la dernière partie de celle-ci consiste en un moteur-désir « séparé (de la Mariée) par un refroidisseur à ailettes...et (que) la Mariée refuse chaudement... l'offre brusque des célibataires ». Passant sous silence l'aspect comique de la fable duchampienne, et ignorant le sort de la Mariée, il est raisonnable de déduire que par cette « apothéose de la virginité », selon la formule de Duchamp, le désir reste intact. Introduit par l'oxymore chaud/froid, le désir en suspension est bien à sa place. Certes, le regardeur du *Grand Verre* peut y voir les signes renvoyant à un temps arrêté, à un récit qui se diffère, d'où la nécessité de le recommencer. Pourtant, quand les Quay s'adressent à ceux qui désirent « sans fin », c'est à quelque chose d'innommable qui se dérobe éternellement.

Or, toute chose nommable a une fin. Le récit Quay le montre, au travers le déclin d'Empires et d'îles, du passage de vie à trépas de Lisa et de Malvina. *La rue des Crocodiles* est un film évocateur du ghetto et de l'Holocauste. Jakob et le Directeur survivront-ils à la tempête de neige dans laquelle ils plongent ? Malvina est-elle revenante ou ressuscitée ? Périra-t-elle dans les vagues ? Femme révée ? Dans ce cas-là, tout est illusion. N'en déplaise aux Quay, c'est la Barde qui écrit « Nous sommes faits de l'étoffe des songes. » (*La Tempête*, Acte 1V, scène 1.) Personne n'en disconvient. Toutefois, **l'épigraphe choisie pour *L'Accordeur de tremblements de terre*** est un extrait du Chapitre 4 du *Traité des Dieux et du Monde* du romain Salluste. L'historien et philosophe écrivant sur les fables fantastiques déclare : « Ce n'est pas que ces choses ne soient jamais passées, mais qu'elles existent depuis tout le temps ». Ceci exprime une pensée qui dépasse l'élément épisodique de nos récits. C'est la permanence de l'univers qui est invoquée ; l'incorruptibilité est son garant. Et Salluste ajoute : « la corruption d'une chose est toujours la génération d'une autre – ce qui n'est proprement qu'une transformation ». Cette foi qui motive le Docteur en rejetant la mort de Malvina soutient les Quay qui procèdent à la transmigration des formes. Ne font-ils pas surgir des écrous de poussière de la *Rue des Crocodiles* comme autant de vers ou de fleurs printanières ?

Poussière de vie

Par excellence symbole de la mortalité de l'homme, la poussière est préservée par les Quay, en ceci suivant Duchamp. *Le Peigne* – aussi ready-made que *Le Peigne* du Duchamp (1916) –, s'ouvre avec un gros plan sur un paquet emballé et ficelé dont l'étiquette se lit: PULVIS PUMICIS SUBTILISS (sic). Cette *Poudre de pierre ponce fine*, une poussière de pierre volcanique, se trouve sur une coiffeuse. Ce film sur une femme dormant est tourné en optique anamorphique et constitue un prélude à *Institut Benjamenta*. L'ouverture grise et granuleuse, comme vue à travers un voile de poussière, cède rapidement à des scènes de paysage ouvert aux couleurs automnales et chaudes. Un intertitre : « En lisière de la forêt...aux environs de l'automne. » Au loin, une échelle. Une poupée la saisit mais : « Soudain l'air se durcit », et la poupée se disloque. Au violoncelle, une musique élégiaque. La poupée revient en vie et se

relève pour s'engager dans une tentative de gagner l'air, des échelles aidant. Deux branches vertes poussent, la femme réveille de son sommeil agité, on revient à la coiffeuse et au paquet fermé et elle se donne un coup de peigne. Rêve de femme ou rêve autour de la femme ? Le film semble un récit de mort et de résurrection. *Memento mori*, mais aussi un garant de rénovation. **« Il n'y a pas de matière morte. L'absence de vie n'est qu'un déguisement sous lequel se cachent d'autres formes de vie » (Bruno Schulz).** Le paquet, jamais ouvert, perpétue la poussière. Elle est là, sous une forme raffinée qui fait honneur au récit Quay comme à l'édifice en verre de leur prédécesseur. Dans un monde d'incertitudes, la femme, « un réservoir à essence d'amour », dit Duchamp, est soumise, mais pas plus que l'homme. Défiant le temps, chacun est livré à sa solitude, au récit de sa propre intériorité, unique et poétique.

Références

BRESSON, R. *Notes sur le cinématographe* (1975), Gallimard, 1975, avec préface de J. M. Le Clézio, Folio, 1988.

BUCHAN, S. **The Quay Brothers. Into a Metaphysical Playroom**, University of Minnesota Press, 2011.
<https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816646586.001.0001>

HABIB, A. « Through a Glass Darkly – Interview with the Quay Brothers », 2002, dans [www.sensesofcinema.com/2002/feature-articles/quay/through a glass darkly_](http://www.sensesofcinema.com/2002/feature-articles/quay/through_a_glass_darkly_)»; La version en français de cette entretien est publiée dans la revue **Hors Champ**, disponible dans www.horschamp.qc.ca/cinema/jan2002/quay.html, consulté le 12/02/ 2021.

LEBEL, R. **Marcel Duchamp**, Belfond, Paris, 1985.

LEBEL, R. **Marcel Duchamp**, Paragraphic Books, New York, 1959.

O'NEILL, Eithne. « La Mort de Blanche Neige », *Positif*, n° 471, mai, 2000.

ROSE, J. « Where the dust has settled: The Brothers Quay », dans [www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/quaybrothers/Issue 30](http://www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/quaybrothers/Issue_30); consulté 05/12/2020 (Trad. Eithne O' Neill).

SANOUILLET, M. **Duchamp du signe. Écrits**, avec la collaboration de Elmer Peterson, Flammarion, Paris, 1975.

ROUSSEL, R. **Locus Solus**, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1965.

SULEIMAN, S. R. « La Maîtrise et le Transfert. Significations de Dora » in **Poétique XV11 : Le récit à la limite**. Novembre 1968.

SCHULZ, B. **Les Boutiques de cannelle ou La Visitation** (Traduction Georges Sidre), Étrangère, Gallimard, 1992, après Éditions Denoël 1974.

WALSER, R. **Jakob von Gunter, Journal intime**, Suhrkamp Verlag, Taschenbuch, 2017.

À propos de l'auteure

Eithne O'Neill: Écrivaine, critique de cinéma ; membre du SPAF (Syndicat de la Presse Artistique Française). Née et éduquée : Dublin, Munich, Tubingen, Paris. Basée Paris. Livres : *Stephen Frears*, Rivages, 1994; *Le Voyage de Chihiro*, Vendémiaire, 2019; *Lubitsch: La Satire Romanesque*, avec J-L. Bourget, Stock 1987. *Chemins faisant. Poèmes*, Elzévir, 2010. Comité rédaction *Positif* (1996-) ; à paraître 2021: *Esclavage moderne à l'écran*; *La Nostalgie chez Bertrand Tavernier*; *La Femme selon Robert Siodmak*. Activités : Jurys S. F. C. C. : Cinéma Amérique Latine, Toulouse, Biarritz., Arras, Villerupt, Lille. Jury FIPRESCI : Cracovie, Vienne, Jérusalem, Turin, Luxembourg, Karlovy Vary, Ljubljana, Mannheim, Rotterdam, Frankfurt – Wiesbaden ; Berlin. Festival de Film, Saõ Paulo, 2012. Jurys Littéraire et DVD Blu-ray. S. F. C. C. : 2013-2016. : Club Gaélophone Paris.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2596-0927>

Reçu le: 16-03-2021 / Approuvé le: 21-04-2021

Comment citer

O'NEILL, Eithne. (2021). L'Art des Frères Quay à la Lumière du Grand Verre : le Récit. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.1, p. 41-57, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-59859>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.