

Entretien avec les Brothers Quay

Marcel Jean

Numéro 109, hiver 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23972ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Jean, M. (2002). Entretien avec les Brothers Quay. *24 images*, (109), 30–35.

ENTRETIEN AVEC LES BROTHERS QUAY

PROPOS RECUEILLIS PAR MARCEL JEAN

Véritables cinéastes-cultes, les Brothers Quay ont contribué, à travers une série de films étranges et fascinants, à modifier la perception qu'on avait du cinéma d'animation. De bouche à oreille, leur réputation a franchi le cercle des initiés de l'animation pour rejoindre celui, plus large, des cinéphiles. Leur venue à la Cinémathèque québécoise, fin octobre, a constitué un événement important: en trois séances, il a été possible de plonger au plus profond d'une œuvre complexe et troublante, qui revient hanter chaque spectateur longtemps après la projection.

Mais, surtout, le regroupement de tous les films des jumeaux Stephen et Timothy Quay aura permis de constater l'ampleur du chemin parcouru par ces cinéastes au cours des vingt dernières années. Car avec eux on va du cinéma d'animation à une idée plus large, plus riche et plus complexe du cinéma, qui ne s'embarrasse pas de frontières techniques. Ainsi, *In absentia* (2000), un opus majeur dans leur démarche, occupe un territoire singulier et résiste à toute forme de typologie.

En entretien, les Brothers Quay s'échangent la parole avec fluidité, l'un ajoutant une phrase à celle à peine terminée par l'autre. Lorsque l'un élabore sa pensée, il n'est pas rare que l'autre lui souffle les mots. Par conséquent, il est difficile de faire la différence entre ce qui vient de Timothy et ce qui vient de Stephen. «Ne vous compliquez pas l'existence, m'indiqueront-ils. Écrivez simplement Brothers Quay à côté de nos réponses.»



In absentia (2000).

24 IMAGES: En 1984 vous avez réalisé *The Cabinet of Jan Svankmajer*, Prague's Alchemist of Film, un hommage au célèbre cinéaste d'animation tchèque. Depuis cette époque, êtes-vous restés proches de son travail, en ce qui a trait à l'influence et à l'intérêt? Car depuis une décennie Svankmajer réalise des longs métrages qui sont de plus en plus éloignés de l'animation.

BROTHERS QUAY: Il y a une raison basement pratique qui nous tient proches de Svankmajer et c'est le fait que notre producteur, Keith Griffith, a participé au financement de ses récents films. Quant à la décision de Svankmajer de se tourner vers le long métrage, elle tient probablement en partie au fait qu'il est plus facile de trouver de l'argent pour ce type de films.

La démarche de Svankmajer est en elle-même un enseignement. La manière dont il a exploré un large spectre de techniques, la façon dont il a su passer outre à la différence entre le cinéma d'animation et la prise de vues réelles, la façon dont il a lutté contre une pression difficile de la part des instances politiques de son pays, etc., nous continuons d'apprendre de tout cela.

Mais de quelle nature est, à l'origine, votre relation avec Svankmajer?

Même si Jan évolue en solitaire dans son propre univers, cela ne l'a pas empêché d'être très accueillant et respectueux avec nous. Au départ, nous ne connaissions pas bien son travail. Notre culture de l'animation était surtout centrée sur des classiques: Borowczyk, Lenica, Alexeieff, Trnka, Pojar et Starevitch. C'est un ami qui, constatant nos intérêts, nous a entraînés vers Svankmajer. Quand nous l'avons rencontré, nous étions plutôt timorés et Jan nous a simplement dit de ne pas avoir peur. La rencontre avec son univers a donc contribué à nous donner la détermination d'attaquer notre propre univers. Cela étant dit, une fois que nous avons été lancés, d'autres cinéastes ont eu une influence directe sur notre travail.

Qui sont-ils?

Patrick Bokanowski, dont nous admirons intensément *Lange*, mais aussi Alexandre Sokourov et Béla Tarr.

Mis à part Bokanowski, qui se situe à la frontière de l'animation, les autres sont des cinéastes de prises de vues réelles.

Cela va dans le sens de ce qui nous intéresse. Quand nous réalisons un film comme *In absentia*, nous ne faisons pas la différence entre l'animation, les prises de vues réelles et la pixillation. C'est une synthèse. Il y a des marionnettes, des acteurs, des objets et tout cela s'intègre dans la

même démarche. C'était différent à l'époque où nous réalisons *Street of Crocodiles*, qui est clairement un film d'animation de marionnettes. D'une facture somme toute plutôt classique.



© JACQUES DUFFRESNE

Timothy et Stephen Quay.

Et qu'est-ce qui vous a fait passer de Street of Crocodiles, en 1986, à une proposition esthétique comme celle d'In absentia, en 2000?

A posteriori, nous pouvons dire que *Street of Crocodiles* est probablement ce que nous pouvions réaliser de mieux dans le domaine de l'animation classique. Quand nous avons amorcé la réalisation de *Rehearsals for Extinct Anatomies*, juste après *Street of Crocodiles*, il est rapidement devenu évident qu'il nous fallait essayer autre chose, que nous ne pouvions pas simplement nous répéter. Alors depuis cette époque, d'un film à l'autre, nous travaillons à repousser nos limites, à créer de nouvelles formes, à mettre différents éléments en jeu... nous essayons d'évoluer... Ce qui ne va pas de soi.

*Lorsque vous parlez d'évolution, c'est-à-dire d'expérimenter pour passer d'un certain type de cinéma à un autre, cela me ramène au fait que dans le roman de Robert Walser, *Institute Benjamenta*, dont vous avez tiré votre unique long métrage, on retrouve des humains qui sont traités comme des marionnettes: en suivant toujours la même leçon, les étudiants de l'institut perdent leur personnalité, perdent presque leur humanité. Était-ce une dimension majeure dans votre décision d'adapter ce roman? Parce que cela fait le pont entre la prise de vues réelles et le cinéma d'animation.*

Nous n'avons jamais imaginé que les personnages étaient réduits à l'état de marionnettes. C'est plutôt qu'ils atteignent le degré zéro

cal, dans lequel le temps ne semble pas exister comme vecteur narratif. Il y a du temps, dans ce film, mais cela seulement parce qu'il y a du mouvement: mouvement de la lumière, mouvement subtil des choses, etc. Cependant, ce mouvement n'est que très peu figuratif. Nous sommes à la frontière de l'abstraction. Il est surprenant que vous arriviez avec une proposition aussi extrême dans le cadre d'une commande que vous a passée la BBC.

Oui, c'est vrai. Ce film est dominé par la vibration de la musique de Stockhausen: c'est

de l'individualité. Et d'ailleurs, ce n'est pas le cas de tous les personnages. Mais c'est vrai de Kraus qui représente le zéro absolu, avec son attitude presque bouddhiste. Il s'agit d'un être impénétrable et par conséquent remarquable, car il devient la pierre de touche qui permet de déterminer la valeur des autres personnages. Jakob, le personnage principal, n'atteindra jamais ce stade parce qu'il est trop ironique, qu'il a trop d'humour et qu'il ne pourra jamais être «contenu».

Notre appropriation du projet a surtout passé par le fait que nous avons joué des autres thèmes de Walser pour créer des liens avec certaines histoires classiques comme *La belle au bois dormant* et *Blanche-Neige*. En effet, les sept étudiants sont un équivalent des sept nains, Jakob incarne une sorte de prince, il va donner un baiser qui n'annonce pas une résurrection mais plutôt la mort de Lisa qui va connaître une implosion métaphysique. C'est donc plutôt ce genre de choses qui a guidé notre approche plutôt que le fait de travailler avec des humains qui sont comme des robots. À la fin, si Kraus demeure imperturbable, c'est qu'il incarne à la perfection les valeurs de l'institut: en atteignant ce degré zéro de l'individualité, je suppose qu'il doit vivre une révélation, qu'il a dû éviter tous les pièges et qu'il peut commencer à se découvrir vraiment, comme après un certain temps passé dans un monastère.

À la fin du film, l'institut disparaît dans la neige. Il y a là un parallèle entre la fin de l'histoire et la propre fin de Robert Walser, qui a été trouvé mort dans la neige. Cela n'était pas dans le roman.

Dans le roman, il est plutôt question d'un espace désert. Nous avons décidé d'utiliser une tempête de neige parce que c'était plus photogénique; des éléments qui tombent, que ce soit de la neige, de la craie ou de la poussière, cela sculpte la lumière et nous aimons bien travailler avec la lumière. Quant au reste, c'est Mark Rylance, l'acteur, qui, lorsqu'il s'est trouvé sous la neige, a pris l'initiative d'ouvrir la bouche et de placer les bras en croix, évoquant ainsi la position dans laquelle le corps de Walser a été retrouvé.

Justement, puisque vous parlez de la qualité de la lumière, j'aimerais revenir à *In absentia*, qui se présente comme un film très radi-



Institute Benjamenta (1994).

comme s'il nous enfonçait un doigt dans l'oreille ou dans la gorge. Cette musique vient d'une autre planète, tout simplement. Le défi pour nous consistait donc à saisir l'électricité et la vie de cette musique pour les traduire en une lumière qui soit à la fois électrique et organique. Nous voulions quelque chose de fusionnel. C'est difficile à prédire mais lorsque nous avons commencé à tourner, nous avons tout à coup eu l'intuition que ça y était. Il y avait une équivalence entre la qualité de la lumière et la magnitude de la musique.

Mais pour revenir à la commande, la BBC avait choisi quatre compositeurs et cherchait quatre cinéastes pour illustrer chacune des pièces. Son idée était d'inverser le processus habituel de création cinématographique qui fait intervenir le musicien après la création des images. Werner Herzog a donc travaillé avec John Tavener, Nicolas Roeg avec Portishead, Hal Hartley avec le Hollandais Louis Andriessen et nous avons eu Karlheinz Stockhausen. Nous ne savons pas qui a eu l'idée, à la BBC, de choisir Stockhausen, mais c'était une idée très courageuse. Après *In absentia*, il n'est pas certain qu'il referait le même choix.

Quand vous travaillez aussi étroitement avec de la musique déjà composée, comment l'utilisez-vous avant et durant le tournage? Car vous travaillez sans découpage précis, je crois.



Institute Benjamenta.

Pour ce qui est de la musique de Stockhausen, nous avons commencé par écouter la totalité des vingt minutes pour nous laisser imprégner et trouver une idée générale. Par la suite, nous avançons par tranche de dix secondes quotidiennement. Nous nous demandions: Qu'est-ce qu'on va faire avec ces dix secondes? Et lorsque c'était fait, nous passions aux dix secondes suivantes. Il y avait donc beaucoup de pression parce que chaque jour nous révélait une nouvelle séquence qui nous amenait lentement vers une fin que nous savions inéluctable, après vingt minutes.

Il faut préciser que c'est quand même différent lorsque nous travaillons avec de la musique populaire. Il y a quelque chose de générique dans cette musique, qui nous pousse vers une attitude plus légère. Ce que nous aimons alors, c'est de tourner des choses un peu bêtes, amusantes.

Vous avez aussi réalisé deux vidéos de danse. Quel intérêt trouvez-vous à filmer des danseurs?

À l'origine, c'est un chorégraphe, Will Tucket, qui nous a demandé de filmer pour lui et nous avons accepté. Cela a donné *Duet*. Après cette première expérience, *The Sandman* a été créé en collaboration avec lui, comme un projet plus important autour de l'écrivain E.T.A. Hoffmann. Fondamentalement, il s'agit de filmer des gestes dans un décor, avec de la musique, donc les éléments sont exactement les mêmes que lorsque nous travaillons soi-disant en animation. Seule la qualité de l'émotion est différente lorsque vous travaillez avec des acteurs ou des danseurs, et lorsque vous travaillez avec des marionnettes. Comme nous vous l'avons dit, nous allons à l'opposé de ces frontières entre les genres.

Plus généralement, voyez-vous vos films comme des chorégraphies?

Oui. Probablement parce qu'ils reposent sur des structures musicales. Et cela peut paraître prétentieux qu'un animateur se définisse comme un chorégraphe mais, au sens large, l'organisation

du mouvement dans nos films est chorégraphique, même si cela n'est pas quelque chose qui s'explique aisément.

En tant qu'animateurs, nous apprenons beaucoup en voyant des danseurs travailler. Pina Bausch, par exemple: son travail est plein d'enseignement, notamment dans son utilisation de l'espace et dans la façon dont elle assemble de manière éclectique les sources musicales.

Dans l'histoire du cinéma d'animation, un grand nombre de cinéastes se sont référés à la danse. Je pense notamment à McLaren.

Nous sommes tous des danseurs ratés. Cela étant dit, il y a ce lien entre la danse et la musique qui nous apparaît majeur. Ce sont deux arts affranchis des structures littéraires. Et l'animation aspire à cela, le cinéma peut se définir dans cet environnement formel.

Notamment s'il est sonore plutôt que parlant.

Oui, ce que nous ramène à la musique, qui est peut-être la plus parfaite des formes d'expression.

Mais pour revenir à la danse, je me suis beaucoup intéressé moi-même au fait que le cinéma d'animation et la danse sont deux arts du mouvement, à la différence que dans le cas du cinéma d'animation les mouvements ne sont ceux de personne. Qu'il y a donc cette absence de corps qui affecte l'animation. Et il y a, dans votre œuvre comme dans celle de Svankmajer, une volonté manifeste de contrer cette absence à travers une série de références au corps. Comme lorsque Svankmajer utilise des ossements ou que vous utilisez la viande, la chair.

Nous avons lu ce que vous avez écrit à ce sujet¹. Nous nous étions dit que vous aviez absolument raison. C'était très beau. En fait, en lisant votre nom, nous avons brièvement cru qu'il s'agissait d'un texte écrit par Marcel Jean, le surréaliste, l'ami de Breton, celui qui est mort récemment.



Street of Crocodiles (1986).

BROTHERS QUAY

Mais la poésie est aussi une forme d'expression extrêmement stimulante. À cause de la rythmique, qui nous ramène encore à la musique, mais aussi à cause de la concision. Vous pouvez explorer un univers entier en trois lignes. Comme avec les haïkus. Le haïku est une forme passionnante. C'est graphique, il y a un rythme, mais le contenu global est si oblique, à la fois mince et gigantesque... Cela défie la logique. On dirait un parfum.

C'est la poésie du moment fugitif, de l'instant.
Exactement!

Quand on regarde vos films, on a l'impression que vous travaillez constamment avec l'idée de culture.

Vous avez été inspirés par Stravinski, par Janacek, par Svankmajer, vous avez «adapté» Bruno Schulz, Robert Walser et même Le chant de Gilgamesh, vous avez réalisé un film en prenant pour point de départ le peintre Fragonard et son cousin anatomiste, etc. Avez-vous une position éthique précise pour justifier le fait que vous réalisez tous vos films en référence à des œuvres préexistantes?

Ces références sont un peu comme l'armature secrète des films. Nous admirons des œuvres, nous les absorbons, nous avons le goût de les interpréter et de tenter quelque chose de neuf d'après ce qu'elles nous inspirent. Et nous sommes de gros lecteurs.

Il faut préciser, tout de même, que nos films réalisés autour de Stravinski et de Janacek relevaient vraiment de la stratégie commerciale. Keith, notre producteur, nous avait incités à donner à nos films la forme de biographies parce que la télévision est avide de biographies. Et dans cette structure, nous pouvions utiliser des extraits musicaux pour créer un univers fantastique tout en faisant de l'animation.

Mais ce n'est pas très américain, cette façon de construire sur de la culture. C'est une prise de position plus européenne. Comment vous situez-vous entre l'Europe et l'Amérique, par le fait que vous êtes nés en Amérique mais que vous créez en Europe?

Notre démarche se situe bien sûr à l'opposé de celle qui domine. L'Amérique est faite d'immigrants qui tentent de couper les liens avec leurs origines, avec leur culture, pour devenir des Américains. Nous avons fait l'inverse en allant vers la culture européenne, comme en quête de racines. C'est un mouvement qui n'est pas unique, quand même. Pensons à Man Ray.

Où à Stanley Kubrick et à James Ivory, qui sont les plus britanniques des cinéastes.

Oui. Et ça, c'est étrange.

Mais en pratique, comment avez-vous utilisé le texte de Bruno Schulz dans Street of Crocodiles? Il est évident que vous l'avez lu, mais vous ne l'avez pas illustré.

On pourrait dire qu'il s'agit d'un univers parallèle subjectif. Plusieurs séquences nous sont apparues indépendamment du texte de Schulz, mais dans la foulée de notre lecture, comme reflétant notre compréhension, exprimant nos errances intellectuelles autour de son œuvre. Nous avons puisé çà et là, pour créer une sorte de «schulzmania». L'image centrale, qui résume tout le film, vient d'une ligne

Mais c'est un aspect extrêmement intéressant, cette question du corps. C'est quelque chose que nous savons, au plus profond de nos mains, mais c'est au-delà de la conscience. Quand on anime en trois dimensions, quand on travaille avec des objets ou des marionnettes, c'est la main qui prend le pouvoir. C'est en soi une idée troublante. C'est quelque chose qu'on découvre intuitivement, à un certain moment de son travail, à travers sa propre expérience de la matière et de l'animation.

C'est probablement légèrement différent pour Svankmajer qui, en tant que surréaliste militant, s'est trouvé confronté à la théorie, avec l'analyse de tout cela. Vous savez, la construction de ses films est très réfléchie, elle est concise et précise. C'est comme un coup de poing. Ce n'est pas notre cas où les choses sont plus mouvantes et où, par conséquent, ce que vous appelez notre travail sur le corps est moins réfléchi.

Est-ce là la principale différence?

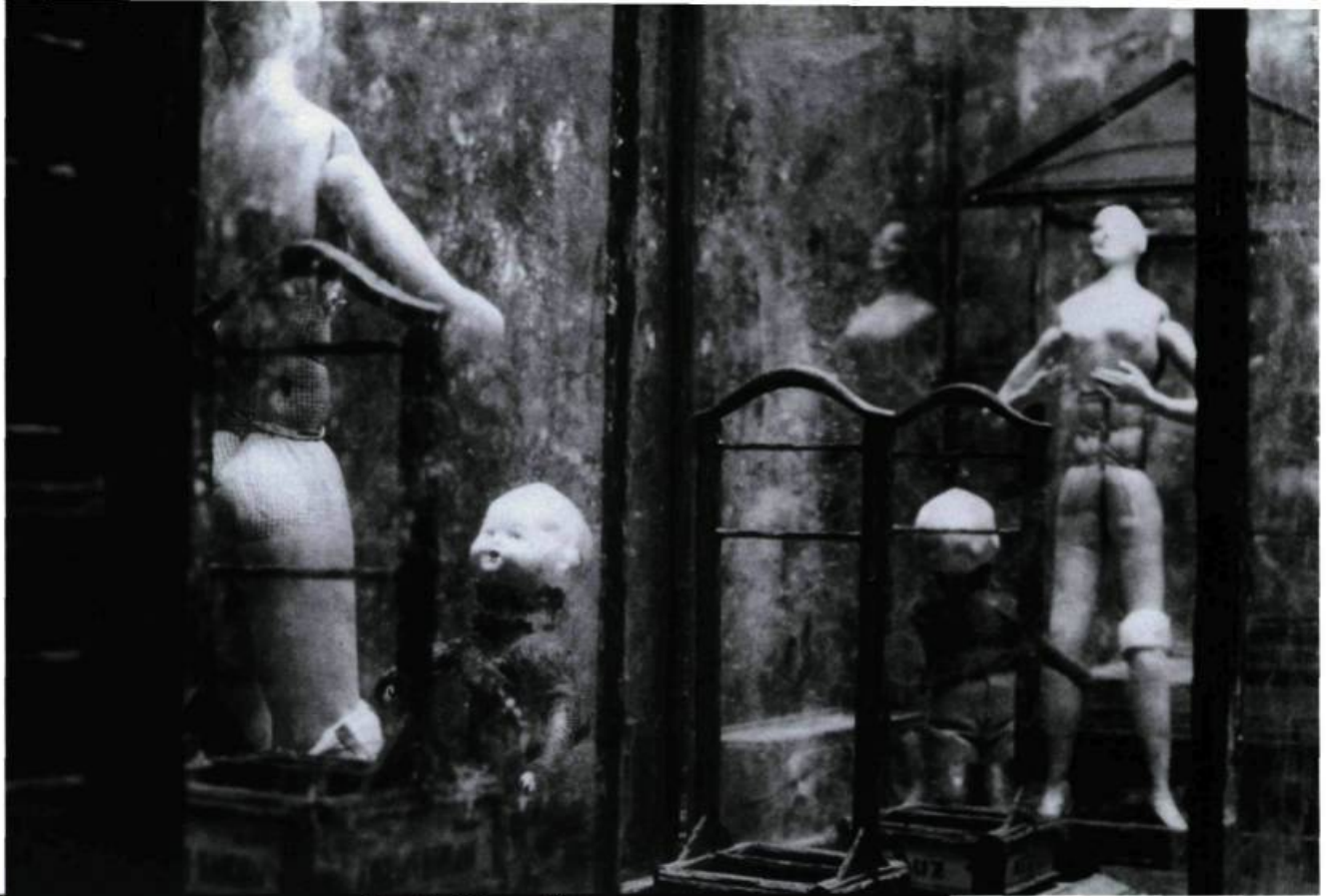
En fait, Svankmajer est un cinéaste narratif tandis que nos films sont, disons-le franchement, plutôt faibles sur ce plan. Il a un sens puissant de l'histoire, du concept narratif. C'en est presque effrayant. Dans nos films, prenons l'exemple d'*In absentia*, le spectateur sait qu'il a fait un voyage, qu'il a exploré un espace, mais il ne peut pas résumer ce qu'il a vu en une phrase. On peut le faire avec les films de Svankmajer. Ils fonctionnent comme ça. Pas les nôtres.

Vos films ne nous laissent pas le choix: il faut faire l'expérience de les voir et de les entendre. On ne peut les réduire à une suite de mots, à un ou plusieurs concepts.

Quand nous devons résumer nos films pour le British Film Institute ou à d'autres fins, c'est une véritable torture. Nos films sont allusifs, élusifs et fragmentaires. Ils n'existent que dans la forme, que dans le moment de la projection. C'est un peu comme lorsqu'on ouvre la fenêtre et qu'on sent une odeur fugitive. Le temps de se demander ce que c'est, elle est déjà partie et elle ne reviendra plus. Pourtant, elle était bien là, présente, intense, mais pendant un si court moment...

N'y a-t-il pas là une parenté avec la musique?

Tout aspire à la musique! La musique, c'est ce qu'il y a de mieux. Un langage presque mathématique, une notation d'une grande complexité et d'un haut niveau d'abstraction, et un résultat qui opère au niveau des émotions pures.



Street of Crocodiles.

de Schulz, qui dit: «La rue des Crocodiles, sur une carte, n'est qu'une zone blanche, vide.» C'est beau parce qu'il s'agit d'une grande métaphore: on ne sait ni où la rue commence, ni où elle finit. On ne sait pas où ça mène. Il n'y a pas de géographie cartésienne. Dans le film, nous avons donc montré un homme qui place une loupe sur une carte et n'y découvre pas davantage la topographie du lieu.

Dans le cas précis de ce film, il faut aussi dire que le British Film Institute, qui a financé le projet, nous incitait fortement à le baser sur quelque chose de littéraire, de narratif. Nous avons proposé Schulz et, même si personne là-bas ne semblait l'avoir lu, ces gens ont été rassurés.

Comment en êtes-vous venus à introduire, dans ce film, toutes ces références à *Un chien andalou*?

Nous avons juste décidé de faire porter une boîte par le personnage, comme un délicat hommage à Buñuel et à Dali, en croyant que personne ne remarquerait cela dans un film d'animation. Au contraire, plusieurs personnes l'ont remarqué et ont aussi souligné d'autres références à ce film, qui, elles, relèvent davantage d'actes subconscients de notre part.

Pour des animateurs comme vous, que signifie l'immobilité?

Nous en avons horreur. Mais c'est paradoxal parce que l'animation est faite d'une suite d'images immobiles. Notre effort vise donc à abolir l'immobilité par les plus petits, les plus subtils des mouvements.

Sentez-vous que vous appartenez à une communauté de cinéastes d'animation, ou plus largement à une communauté de cinéastes, ou considérez-vous plutôt que vous êtes en marge?

On retrouve, dans les festivals de films d'animation, une com-

munauté presque incestueuse. Vous rencontrez des gens qui viennent de partout dans le monde, mais qui semblent tous appartenir au même ghetto. C'est à la fois rassurant et angoissant.

Cependant, lorsque vous êtes de retour dans votre studio, en Angleterre, tout cela s'évapore et vous êtes de nouveau seuls, à chercher de l'argent pour monter votre prochain projet. Cette communauté est donc très artificielle et en rupture avec la nature même du travail.

Avez-vous conscience d'avoir une influence sur de jeunes cinéastes?

Quelquefois, quelqu'un débarque de Suède ou de Hongrie et frappe à notre porte en nous demandant de jeter un œil sur ce qu'ils font. Nous croyons que c'est important d'accepter, de faire visiter le studio. Nous avons cependant toujours refusé d'aller enseigner, d'aller dans une salle de classe pour parler d'animation. Quand un professeur vient au studio avec une dizaine d'étudiants vraiment intéressés, ils peuvent sentir l'environnement, comprendre que nous sommes nos propres techniciens, que les marionnettes sont fabriquées autour d'une armature toute simple, que rien de cela n'est bien compliqué et qu'ils n'ont pas à avoir peur de faire de l'animation. Mais, vous savez, nos films sont pessimistes...

Cela peut être séduisant pour de jeunes artistes. Il y a un romantisme à cultiver le pessimisme.

C'est pourquoi, en plus de quelques cinéastes talentueux, nous attirons les solitaires, les désaxés et les obsédés. Il nous faut un certain sens de l'humour. ■

1. Marcel Jean, *Le langage des lignes*, éditions Les 400 coups, 1995, p. 93 à 104.