

Nicole Cloarec

Images de captivité et captures d'images dans *The Piano Tuner of Earthquakes* de Stephen & Timothy Quay (2005)

Penser les rapports de la captivité et du cinéma ne saurait se limiter à une question de genre, le genre du film de prison par exemple, aussi nombreuses et passionnantes que soient les œuvres cinématographiques qui ont traité de l'espace carcéral, ou se sont ingénies à dépeindre l'enfermement, qu'il soit spatial, social, ou mental.

En associant les notions connexes de captivité et de capture, je souhaite ici tenter de démontrer qu'il existe un lien plus souterrain et plus surnois reliant cinéma et captivité, à savoir que cette dernière est au cœur du dispositif cinématographique à travers la mise en cadre, la capture d'une réalité profilmique en vue d'une image (forcément prisonnière). Pensez un instant à l'ambiguïté du terme anglais « to frame someone » : à la fois cadrer quelqu'un et le piéger.

Dans un très beau texte publié dans la revue québécoise *Hors Champ*¹, André Habib souligne la prééminence des thèmes de l'enfermement et de l'évasion dans la réflexion critique sur le cinéma. En reprenant le fameux titre de Jean-Louis Schefer, l'auteur s'interroge : « L'homme ordinaire du cinéma est-il un évadé (celui qui s'évade momentanément de la société-prison) ou un prisonnier (prisonnier du film, [de ses] instances sociales et politiques de production)² ? » Le désir d'évasion du spectateur se confond de façon troublante avec un désir de captivité, un désir d'être captivé. « Le cinéma n'est-il pas alors un lieu d'évasion précisément parce que, en même temps, il nous enferme³ ? ».

L'auteur cite Walter Benjamin et son célèbre essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935) dans lequel le critique allemand a recours au champ sémantique de la claustration et de l'évasion pour parler de l'expérience cinématographique, de la puissance optique de la caméra capable de libérer les objets et les espaces du quotidien :

Nos bistrots et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans

Nicole Cloarec

espoir de libération. Alors vint le cinéma, [qui], grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, fit sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages⁴.

À l'inverse, la critique des années 1970, âge d'or des théories marxiste, psychanalytique et sémiotique, insiste sur l'aliénation propre au dispositif. Jean-Louis Baudry s'appuie ainsi sur l'allégorie platonicienne de la caverne pour analyser le dispositif du cinéma en terme de scène freudienne où prédominent les notions de projection et de travail du rêve. Habib souligne : « Pour houleuse et vieillotte qu'elle soit, cette analogie a le mérite de dégager une relation quasi-originelle entre la prison, la projection et le désir d'image⁵. »

À ce propos, André Habib cite Jean-Luc Godard qui dans l'épisode de ses *Histoire(s) du cinéma* rend hommage à Jean-Victor Poncelet (17878-1867), physicien et officier de l'armée napoléonienne, qui fut fait prisonnier en 1812 par les troupes russes et couvrit les murs de sa cellule de toute l'érudition dont il se souvenait. Libéré, ses notes servirent à la rédaction d'un « Traité des propriétés projectiles des figures » (1822). Godard, toujours friand de fables sur l'origine du cinéma, conclut :

Il a donc fallu un prisonnier français qui tourne en rond en face d'un mur russe pour que l'application mécanique de l'idée et de l'envie de projeter des figures sur un écran prenne pratiquement son envol avec l'invention de la projection cinématographique⁶.

La fiction littéraire n'est pas non plus en reste et a exploité la dimension fantasmée contenue dans la capture du réel par l'image. *Le Château des Carpathes* de Jules Verne, *Locust Solus* de Raymond Roussel et *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares mettent tous en scène des machines infernales dont le mécanisme permet de reproduire en trois dimensions une scène enregistrée au prix de la vie même des individus désormais captifs d'une animation éternelle bien que mécanique. C'est précisément ces trois récits qui sont à l'origine du film des frères Quay *The Piano Tuner of Earthquakes*.

Stephen et Timothy Quay, jumeaux inséparables d'origine américaine, se sont fait un nom d'estime dans le domaine du film d'animation britannique et *The Piano Tuner* est leur deuxième long métrage tourné avec des acteurs tout en intégrant des séquences d'animation.

Le film est un récit de possessions à de multiples points de vue. Le docteur Emmanuel Droz (médecin aliéniste qui, à l'instar du docteur Frankenstein, possède le secret de la résurrection) est amoureux fou de la cantatrice Malvina Van Stille, ou plutôt voue une passion obsessionnelle à sa voix. Il parvient à l'enlever lorsqu'elle meurt mystérieusement sur scène lors d'une

représentation donnée juste avant son mariage avec Adolfo. De retour sur son île qui sert d'asile à un groupe d'hommes travaillant comme jardiniers, Droz ressuscite Malvina tout en la gardant dans un état de torpeur aliénée. Elle passe ses journées assise sur un banc sur le haut d'une falaise, le regard perdu vers l'horizon, puis répète toutes les nuits en vue d'une représentation unique mise en scène par Droz, qui n'est que la répétition de la première représentation et que Droz veut réécrire. Le Docteur fait appel à un accordeur de piano, Felisberto Fernandez, afin qu'il répare ses automates musicaux endommagés par l'air marin. Cependant, ces automates, animés par le mouvement des marées, semblent étrangement influencer sur la vie des occupants de la Villa Azucena. Alors que la gouvernante Assumpta, tout en continuant une relation de jeux sado-érotiques avec le Docteur, tente de séduire l'accordeur, celui-ci tombe amoureux de l'énigmatique Malvina. Au final, le spectacle mis en scène par Droz est interrompu par un tremblement de terre, le docteur est littéralement anéanti, rongé par des champignons, l'île est engloutie et seul est préservé le sixième automate, qui enferme désormais la cantatrice et l'accordeur rejouant la même scène pour l'éternité.

Les personnages sont tous prisonniers des obsessions⁷ du Docteur Droz, démiurge méphistophélique qui règne sur son île « improbable », microcosme isolé qui combine l'atmosphère des Carpates, l'architecture manuéline du Portugal, la flore des boulots nordiques côtoyant les palmiers. Surtout, au sein de cette île se déploient des mondes emboîtés les uns dans les autres. Chaque automate musical est lui-même un microcosme, une sorte de grande boîte contenant une multitude de rouages et engrenages extrêmement complexes ainsi que des figurines animées. Le recours récurrent au montage parallèle souligne la circulation des mêmes gestes entre les poupées mécaniques et les êtres vivants dont la vie et les rêves se révèlent de plus en plus soumis aux rythmes des automates. Que ce soit dans le rêve de Felisberto ou en plein jour, les jardiniers ont la même démarche de pantins se figeant à intervalles réguliers. La main animée du rameur automate semble guider les mouvements incontrôlés de la main de Malvina. C'est en toute logique que Droz conçoit son unique représentation comme un ultime automate, à savoir que les figurines y sont des êtres vivants guidés à l'aide de bâtons. Le Docteur ne s'exclame-t-il pas : « Malvina, my nightingale, you will sing forever in my cage. »

Dans un plan très bref, Droz, filmé de face au second plan, contemple au premier plan son île que l'on aperçoit comme sous une cloche (121') : à la fois contenant et contenu, l'espace devient un vertige de mondes emboîtés. L'enfermement topographique des personnages se traduit ainsi non pas par un surlignement des frontières mais paradoxalement par l'absence de repères qui génère un espace contraint, ayant perdu toute articulation avec un monde

Nicole Cloarec

extérieur. Le champ de vision se trouve restreint de plusieurs façons : soit que l'échelle des plans est incertaine du fait du recours très fréquent au très gros plan, où l'expérience du détail et la fragmentation accentuent l'effet de dislocation ; soit que les personnages ou les objets sont pris dans une pénombre extrême ou une intense luminosité : dans les deux cas l'effet est l'abolition de toute profondeur de champ, soulignant l'isolement des personnages coupés de leur environnement. De façon symptomatique, lorsque les portes et les fenêtres s'ouvrent, elles ne laissent voir qu'un véritable mur de lumière éblouissante, qui rend toute vision de l'extérieur impossible.

Alors que Droz, qui a observé le jeu de séduction mené par Assumpta, demande à l'accordeur s'il n'est pas trop distrait de son travail, ce dernier répond « On the contrary, I'm totally absorbed. It feels like I'm living in some else's imagination. » Droz, qui pour montrer à Malvina comment embrasser Felisberto, mord la lèvre de ce dernier, est une figure du Comte Dracula, qui vampirise ses victimes à l'aide de ses machines automates. Felisberto assiste ainsi impuissant à la capture de sa voix : « The machine swallowed my whistle and somehow my reflection. But I might need it! » (110') Il est intéressant de noter la forme de la machine en question qui ressemble à un labyrinthe, c'est-à-dire l'image parfaite d'un emprisonnement spatial où l'infini de l'errance est contenu dans un espace fini.

Déjà, dès l'arrivée de l'accordeur en train, qui rappelle à bien des égards le voyage de Jonathan Hacker se dirigeant vers la demeure du Comte, la séquence, en montage alternée, montre la gouvernante Assumpta à l'écoute d'un sifflet de train hors champ et Felisberto dans le train mais alors que dans le premier plan il est cadré depuis l'intérieur, dans le second il est filmé à travers la vitre : alors que le cadrage est sensiblement le même, on aperçoit le reflet de l'île superposé à son visage. Felisberto a en quelque sorte déjà traversé le pan de vitre, il est déjà de l'autre côté du miroir, de l'autre côté de la représentation. De façon similaire, avant même son enlèvement, Malvina est filmée dans sa loge dotée d'un miroir qui dédouble son reflet alors qu'elle semble tout à coup absorbée dans un autre monde, que l'on suppose celui de Droz filmé en montage parallèle. Les multiples surfaces vitrées du film, sales le plus souvent, ont l'étrange pouvoir de dessiner une frontière pratiquement invisible qui brouille tous les repères visuels. Ainsi, par simple changement de mise au point, on peut voir le reflet de Droz disparaître progressivement au profit de la surface du miroir (35'). Dans *The Piano Tuner*, c'est la profondeur qui est un simulacre, la vie serait au contraire à la surface des choses. On est ici en pleine logique de la « machine célibataire » que Deleuze et Guattari, citant Michel Carrouges, définissent comme « cette machine qui succède à la machine paranoïaque et à la machine miraculante, formant une nouvelle alliance entre les machines désirantes et le corps sans organes pour la naissance

d'une humanité nouvelle ou d'un organisme glorieux⁸. » Ces machines célibataires, aussi complexes soient-elles, sont avant tout des surfaces d'inscription ou d'enregistrement, se suffisant à elles-mêmes car s'attribuant toutes les forces vitales dans le mouvement apparent et perpétuel.

Jean-Louis Leutrat dans *La Vie des fantômes* commente l'une des sources d'inspiration du film des frères Quay :

L'invention technique dans *Le Château des Carpathes* s'associe au primitivisme et à un double thème qui hante le XIX^e siècle : l'art comme processus vampirique absorbant la vie, et la conservation de la vie au-delà de la mort, ce dont le cinéma à ses début fut crédité⁹.

Il en va de même de l'invention de Morel, version encore plus sophistiquée que la machine de Jules Verne. Dans *The Piano Tuner*, la dimension vampirique intrinsèque au processus filmique se traduit notamment par le choix de couleurs insaturées et le recours au flou qui reprennent l'esthétique des anciennes photographies. Les monochromes grisés, sépia ou dorés font également directement penser au cinéma muet et en particulier au film de Dreyer *Vampyr*, auquel le film rend hommage. Selon la légende, Dreyer souhaitait adopter un éclairage très contrasté suivant l'esthétique expressionniste mais, suite à un incident technique, la pellicule fut surexposée, créant un effet de flou et un pouvoir d'enchantement qui est celui des rêves. Parce que le cinéma muet, plus que tout autre, semble habité de présences fantomatiques, l'allusion à l'esthétique du muet souligne la nature proprement fantasmagorique du dispositif lui-même. Le cinéma est par excellence un médium spectral dans les deux sens du terme, où les spectres sont projetés en spectacle. Il semble en outre être régi par une compulsion de répétition : le besoin d'enregistrer l'instant présent, qui en même temps qu'il le préserve lui substitue un double fantôme.

Cet aspect est particulièrement frappant lorsque la scène de la première rencontre entre Felisberto et Malvina se répète : la scène se vide graduellement de ses couleurs comme si les personnages eux-mêmes étaient exsangues (42-43) alors que leurs gestes sont enregistrés pour l'éternité. La capture de l'image est ici synonyme d'enfermement temporel.

Devant la fresque qui, selon Assumpta, représente les habitants de la Villa, offrant ainsi une mise en abyme, Felisberto s'interroge : « And that fresco? Was it me stepping into a painting already painted? » (15) L'accordeur ne cesse d'éprouver un étrange sentiment de déjà vu. Dès son arrivée à la villa, il exprime cette sensation en voix off : « As I looked around me it felt as though I'd been there before. But when and how I cannot say. » (11:46) (notez l'adverbe « there » plutôt que « here » qui accentue l'irréductible

Nicole Cloarec

étrangeté). Ironiquement, la phrase elle-même est l'écho d'un poème de Dante Gabriel Rossetti *Sudden Light*.

Le temps sur l'île est en effet miné par la répétition du même. Comme l'explique Assumpta à Felisberto, l'île sert d'asile pour des patients qui doivent rejouer sans cesse les circonstances de leurs traumatismes : « it's an asylum – or rather a sanctuary for those who have undergone the most fatal of traumas. » Et quel est donc ce traumatisme des plus fatals sinon la mort elle-même ? La référence à la toile de Böcklin *L'île des morts* acquiert ici tout son sens. De même, on se souvient que dans *Locus Solus*, la plupart des tableaux vivants rejouent les circonstances de la mort des protagonistes, conduisant au paradoxe de les enfermer dans l'éternité d'un instant qui n'est que celui de leur trépas. Michel Foucault, à propos des inventions de Canterel dans le roman de Roussel, parle du « paradoxe de la réanimation mécanique de la vie : ce qui de la vie est répété dans la mort, c'est la mort elle-même¹⁰. »

À l'image du geste répété de Malvina faisant glisser un élastique autour de son genou, le temps dans *The Piano Tuner* est agencé en boucle. Ainsi le prologue est composé d'une suite de courts plans énigmatiques qui réapparaissent tous dans le corps du film. La toute première image que le spectateur peut distinguer après avoir été aveuglé de lumière est d'ailleurs un bocal de verre rond, dans lequel Droz a greffé sur des cuisses de batracien une fleur de lis fanée qui s'épanouit à nouveau. À l'instar de cette fleur de lis, le prologue offre un concentré matriciel qui se déploie en se répétant. Nous sommes donc prévenus : ce que le film va nous montrer n'est pas tant le déploiement d'un scénario inédit que la reconstitution d'un drame passé¹¹. C'est d'ailleurs l'une des significations possible de la surprenante citation de l'historien latin Salluste mise en exergue du film : « these things never happen but are always. » On est ici également très proche de la notion freudienne de retour du refoulé défini comme retour de quelque chose qui a toujours été là.

C'est donc en toute logique que la dernière scène (celle de la seconde représentation opératique) est entrecoupée par des plans de la première. Après tout, Malvina est censée rejouer la scène de son traumatisme original. Or, si les deux représentations se recouvrent presque, la superposition ne saurait être parfaite. Comme dans *L'année dernière à Marienbad*, qui partage avec *The Piano Tuner* la même source d'inspiration dans le roman de Bioy Casares, le sentiment de répétition d'une perte entraîne un doute identitaire. Adolfo, qui fait partie de l'assistance lors de la représentation finale donnée par Droz, rencontre son double en la personne de Felisberto qui joue son rôle sur scène ; c'est littéralement son propre reflet qu'il rencontre puis que les deux personnages sont joués par le même acteur, un reflet détaché de son corps d'origine. Mais est-on si sûr qu'il s'agisse de deux personnages différents ? Malvina persiste à reconnaître en Felisberto son fiancé Adolfo

et la rencontre a précisément lieu au moment dramatique de l'éclipse et du tremblement de terre, qui n'est qu'une résurgence du fameux tremblement de terre de Lisbonne.

Cette brèche géologique agit comme une brèche temporelle : car en définitive, si le temps se répète, c'est en avançant comme par hiatus, par les nombreux faux raccords, mais aussi par le recours fréquent aux ralentis. Dès le premier jour sur l'île, devant la fresque murale, Assumpta pose sa main sur les fesses de Felisberto : alors qu'il se retourne, celui-ci est filmé deux fois : la première en plan serré, la seconde en plan plus large. Surtout, la scène finale où Felisberto se retrouve prisonnier du sixième automate dans lequel « il rêve de façon mécanique, au gré des marées contre les rochers » est sans cesse interrompue, revient en arrière pour laisser à chaque fois quelques secondes de plus, reproduisant les sauts d'images d'une vieille pellicule.

À l'instar des automates animés de Droz, les êtres humains, ou plutôt leurs projections en trois dimensions, agissent en boucle, en circuit fermé. Ce à quoi le spectateur assiste est la répétition d'un spectacle déjà enregistré et donc qui n'est plus. Expérience de deuil et de « mémoire extérieure » qui n'est pas sans évoquer le sentiment de déjà vu de Felisberto et que Droz invoque lorsqu'il fait ses adieux à Assumpta : « Listen carefully /.../ Soon, very soon, Villa Azucena will have become little more than memory to accumulate its infinity here just behind your eyes.»

Jean-Louis Leutrat dans *L'Autre visible* développe cette idée d'une mémoire « extérieure » :

Il est une mémoire du corps, qui est comme l'autre [est] stimulée le plus souvent fortuitement, et qui reporte celui ou celle en qui elle se manifeste au lieu d'origine des sensations internes. D'aucuns parlent d'une mise en branle de l'automate, ou du mannequin. Le cinéma éveille de telles traces motrices ; il en suscite également : en assistant à des projections, le spectateur enferme dans son corps le souvenir de lieux où il n'est jamais allé, ou de gestes accomplis par d'autres. De son côté, le film est une mémoire « extérieure », « douée d'une perfection mécanique¹². »

C'est certainement l'expérience que le spectateur de *The Piano Tuner* peut éprouver en reconnaissant les différentes sources et références littéraires et artistiques. L'utilisation de la musique de Trevor Duncan présente dans *La Jetée* souligne doublement cet effet d'enfermement mémoriel, le film de Chris Marker étant lui-même une réflexion sur la conflagration des passé, présent et futur.

Je ne résiste pas en conclusion à citer de nouveau Jean-Luc Godard qui, dans ses *Histoire(s) du cinéma* (1b), écrit avec son sens coutumier du paradoxe :

Nicole Cloarec

« le cinéma est une industrie de l'évasion, car c'est d'abord le seul lieu où la mémoire est esclave. C'est parce que le projecteur est forcé de se souvenir de la caméra. » L'originalité des frères Quay tient, entre autres, dans ce paradoxe d'une représentation onirique prise dans le vertige des deux infinis de l'extrêmement petit et de l'absence de frontières. Leur court-métrage *The Comb* (1990), dans lequel la caméra se perd dans un dédale d'échelles et d'escaliers semblable aux prisons de Piranèse, est à cet égard très représentatif de la tension présente dans l'espace du rêve entre captivité et recherche de libération ; alors que le rêve est traditionnellement synonyme de liberté, les personnages des frères Quay sont tous captifs de leurs rêves ou de ceux d'autrui. Enfin, alors même qu'elle propose un spectacle d'enfermement spatial et de clôture temporelle, l'œuvre de Stephen et Timothy Quay, de par son caractère hypnotique et hypnotique, est à même de captiver le spectateur.

Nicole Cloarec
Université de Rennes 1

ANNEXE

Synopsis du film

Le docteur Emmanuel Droz (médecin aliéniste qui possède le secret de la résurrection) est amoureux fou de la cantatrice Malvina Van Stille, ou plutôt de sa voix. Il parvient à l'enlever lorsqu'elle meurt mystérieusement sur scène lors d'une représentation donnée juste avant son mariage avec Adolfo. De retour sur son île déserte qui sert d'asile à un groupe d'hommes travaillant comme jardiniers, Droz ressuscite Malvina tout en la gardant dans un état de torpeur aliénée. Elle passe ses journées assise sur un banc sur le haut d'une falaise, le regard perdu vers l'horizon, puis répète toutes les nuits en vue d'une représentation unique mise en scène par Droz, qui n'est que la répétition de la première représentation et que Droz veut réécrire. Le Docteur fait appel à un accordéon de piano, Felisberto Fernandez, afin qu'il répare ses automates musicaux endommagés par l'air marin. Cependant, ces automates, animés par le mouvement des marées, semblent étrangement influencer sur la vie des occupants de la Villa Azucena. Alors que la gouvernante Assumpta, tout en continuant une relation de jeux sado-érotiques avec le Docteur, tente de séduire l'accordéon, celui-ci tombe amoureux de l'énigmatique Malvina. Au final, le spectacle mis en scène par Droz est interrompu par un tremblement de terre, le docteur est littéralement anéanti, rongé par des champignons, l'île est engloutie et seul est préservé le sixième automate, qui enferme désormais la cantatrice et l'accordéon jouant la même scène pour l'éternité.

Références principales

Les trois sources littéraires à l'origine du scénario	
Jules Verne : <i>Le Château des Carpathes</i> (1892)	-le lieu isolé et le personnage de reclus -l'amour obsessionnel pour la voix d'une cantatrice qui est enlevée -les récréations en trois dimensions de récitals enregistrés -le nom de la cantatrice Malvina von Stille inspiré de la Stilla dans le roman de Verne
Raymond Roussel : <i>Locus Solus</i> (1914)	Le personnage de Droz semblable à celui de Canterel, l'inventeur des différentes « machines célibataires » exposées dans son domaine, qui forment autant de tableaux vivants

Nicole Cloarec

<p>Adolfo Bioy Casares : <i>L'Invention de Morel</i> (1940)</p>	<p>-l'île isolée -l'étrange mélancolie de la femme mystérieuse assise tous les jours sur un banc en haut d'une falaise, le regard perdu vers l'horizon -l'invention de Morel capable de reproduire la réalité en trois dimensions (actionnée par les marées) : après avoir enregistré pendant une semaine la vie du groupe d'amis, ces derniers en meurent pour revivre la même semaine encore et encore. Dans le <i>Pianotuner</i>, chaque séquence d'animation est introduite par un mécanisme qui ressemble à un projecteur de diapositifs faisant apparaître l'image en noir et blanc de l'océan (16' ; 57' ; 128') Droz explique : "All my automata function by hydraulics" (21') voix off de Felisberto : "I never saved Malvina. I never made it past the sixth automaton. And my love for Malvina - was it only an illusion? These thoughts preserve me now, here, inside the sixth automaton where I dream mechanically with the tides amongst the rocks where they can never separate us." (130') -la présence de deux soleils et de deux lunes dans le ciel (révélant le hiatus de la répétition) ; Felisberto en voix off : "Yesterday afternoon I saw two suns and my watch has stopped." (112')</p>
<p>Autres références et échos littéraires</p>	
<p>Salluste (86-34 av. J.C.)</p>	<p>épigraphe en ouverture du film : "these things never happen but are always" ⇒enfermement temporel</p>
<p>Dante Gabriel Rossetti (1828-82) : <i>Sudden Light</i> I have been here before But when or how I cannot tell: I know the grass beyond the door, The sweet keen smell, The sighing sound, the lights around the shore (1st stanza)</p>	<p>Felisberto commente en voix off son arrivée dans l'île : "As I looked around me it felt as though I'd been there before. But when and how I cannot say" (11') ⇒enfermement temporel</p>

Images de captivité et captures d'images...

Contes	<p>-l'ogre-docteur capturant la jolie princesse-cantatrice ; mais l'ogre est aussi de façon ironique le prince charmant qui ramène par un baiser la princesse à la vie</p> <p>-la princesse captive – mais elle n'est peut-être pas aussi pure et innocente qu'elle paraît</p> <p>-l'étranger innocent venant au secours de la captive – mais si le « héros » finit ses jours en compagnie de la jeune femme qu'il aime, c'est tous deux prisonniers d'un automate que la marée anime</p> <p>⇒ enfermement narratif malgré la subversion ironique</p>
William Shakespeare : <i>The Tempest</i> (1611)	Droz est une nouvelle figure du mage Prospero régnant sur son île peuplée de visions
Mary Shelley : <i>Frankenstein</i> (1817) et son mythe	<p>-le docteur fou (“an alienist, a healer of broken minds” (26')) : personnage à la fois prométhéen et méphistophélien qui possède le secret de la résurrection et invente des « machines métaphysiques » capable d'insuffler une vie éternelle bien que mécanique</p> <p>-le monstre hybride mi-batracien mi-fleur de lis</p> <p>⇒ personnages aliénés</p>
Bram Stoker : <i>Dracula</i> (1897)	<p>-l'arrivée de Felisberto en train semblable à celle de Jonathan Hacker</p> <p>voix off : “I'd received a letter. It was signed Doctor Emmanuel Droz” (11'); l'accordeur lit le début de la lettre : “Dear Mr Fernandez. I wish to obtain your services most urgently...” et il conclut : “He promised me that one of his men would meet me at the station.” (à la place d'une calèche, il trouve une barque, transport des morts s'il en est)</p> <p>-Felisberto tenant un journal intime</p> <p>-le motif des dents (également présent dans les tableaux vivants de <i>Locus Solus</i>) et le baiser ensanglanté de Droz qui mord Felisberto</p> <p>-l'absorption progressive de Felisberto dont on capture le reflet puis la voix avant d'être condamné à une mort vivante éternelle</p> <p>⇒ personnages aliénés + motif du vampirisme lié au dispositif</p>

Nicole Cloarec

<p>Autres motifs gothiques</p>	<p>-mains séparées du corps et douées d'une vie propre comme dans la nouvelle de W.F. Harvey « The Beast with Five Fingers » (1928) ou le récit de Le Fanu <i>The House by the Churchyard</i> (1863) - le nom Felisberto (où l'on reconnaît le latin « felis » c'est-à-dire (bien)heureux) peut évoquer le nom de Fortunato (fortunate) qui finit emmuré dans le récit de Poe « The Cask of Amontillado » (1846) -l'engloutissement final de l'île qui ressemble au sort réservé à la maison dans «The Fall of the House of Usher » de Poe (1839)</p>
<p>Références artistiques et picturales</p>	
<p>Pierre Jaquet-Droz (1721-1790) horloger suisse célèbre pour ses automates</p>	<p>nom du Docteur Emmanuel Droz fascination pour l'animation de l'inanimé qui engendre la confusion des règnes ⇒ enfermement du vivant dans le mécanique</p>
<p>Arnold Böcklin : <i>L'Île des morts</i> (5 versions de 1880 à 1886)</p>	<p>véritable icône du symbolisme européen fin-de-siècle Les frères Quay n'ont pas cherché à reconstituer l'iconographie de la peinture (comme Mark Robson dans le film <i>Isle of the Dead</i>) mais ont reproduit son atmosphère d'étrangeté mortifère et de fascination morbide. ⇒ isolement et enfermement spatial</p>
<p>René Magritte : <i>L'Empire des lumières</i> (série de toiles des années 1950)</p>	<p>source d'inspiration pour le contraste lumineux « aberrant » dans le plan d'ensemble de l'île où la lumière du jour en haut coexiste avec l'obscurité nocturne en bas</p>
<p>Joseph Wright of Derby : <i>Experiment with the Air Pump</i> (1768)</p>	<p>écho visuel d'un unique point central illuminant le reste de la pièce pour le laboratoire de Droz (3') : souligne la dimension de transgression continue dans les expériences « scientifiques » du docteur</p>
<p><i>Nisi Dominus</i> by Antonio Vivaldi (1678-1741)</p>	<p>passage du <i>Nisi Dominus</i> de Vivaldi dont les premières paroles : "Cum dederit dilectis suis somnum" – en anglais : "For so he giveth his beloved sleep" (Psalm 127 in the King James Bible, 126 in the Catholic Bible); ⇒ référence ironique au pouvoir du Seigneur à provoquer le sommeil / la mort</p>

Images de captivité et captures d'images...

Références cinématographiques	
Carl Dreyer : <i>Vampyr</i> (1932)	source d'inspiration pour le travail du chef opérateur Nick Knowland : recours systématique à la surexposition et aux effets de flou ⇒ dimension vampirique du medium lui-même
Chris Marker : <i>La Jetée</i> (1962)	-utilisation de la musique composée dans les années 1950 par Trevor Duncan "the Boosey & Hawkes archive" et que Chris Marker a utilisée dans <i>La Jetée</i> -conflagration temporelle du passé et du futur avec la perpétuelle répétition d'un traumatisme originel ⇒ enfermement temporel
Alain Resnais : <i>L'année dernière à Marienbad</i> (1961)	-les jardiniers filmés comme des pions sur un damier (14') -la référence commune à <i>L'Invention de Morel</i> de Bioy Casares et ses thèmes d'étrange sentiment de déjà-vu, d'amour perdu et d'identité vacillante (le fiancé de Malvina et Felisberto sont interprétés par le même acteur) ⇒ personnages captifs de mécaniques incontrôlables + enfermement temporel

notes

¹ André Habib, « Regards sur l'enfermement (1) : projection, prison, évasion » *Hors Champ*, juin 2005.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Œuvres III* trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll Folio essais, 2000, 306.

⁵ André Habib, *art. cit.*

⁶ *Histoire(s) du cinéma*, chapitre 2a, Paris, Gallimard/Gaumont, 1998, 49-50.

⁷ Cf le commentaire critique du DVD « a Gothic fable of obsessive desire » (Geoff Andrew, *Time out*). A noter que dans l'œuvre des Quay, les personnages sont très souvent aliénés ou victimes d'enfermement (la femme internée dans *In Absentia* (2000)). Par ailleurs, les frères Quay se sont intéressés aux œuvres d'artistes aliénés comme le Suisse Heinrich Müller qui a inspiré le personnage de Gilgamesh dans *The Epic of Gilgamesh or That Unnameable Little Broom* (1985). Heinrich Anton Müller (1865-1930) est d'ailleurs un des dédicataires du court métrage avec deux figures clés de « l'art brut » : le Suisse Adolf Wölfli (1864-1930) et le Lituanien Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892-1982).

⁸ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Editions de Minuit, collec. « Critique », 1972/1973, 24.

Nicole Cloarec

⁹ Jean-Louis Leutrat, *La Vie des fantômes*, Paris, Cahiers du cinéma, 1975, 41.

¹⁰ Raymond Roussel, Paris, Gallimard Folio essais, 1992 (1963), 109. Ce paradoxe fait penser à la distinction que Bazin opère dans *Ontologie de l'image cinématographique* : « Dans un cas l'embaumement apparaît comme l'activité de conservation *post mortem*, alors que le cinéma est le changement métamorphosé, devenue momie – cette momie est un paradoxe puisqu'en principe une momie ne change pas ; une manière de figurer ce paradoxe peut consister à imaginer une momie animée, en d'autres termes, un automate. » cité dans Jean-Louis Leutrat, « Le cinéma, Momie du changement », in Jacques Aumont (dir.), *L'invention de la figure humaine*, Paris, Cinémathèque française, 1995, 289.

¹¹ « Le retour est un grand thème cinématographique, l'éternel retour... Ramenez à la vie, donner une seconde chance de vivre, réinsuffler à un matériel usagé, mort, mettre en mouvement les morts-vivants, les zombis, les momies /.../, tels sont des sujets auxquels le cinéma a familiarisé. » Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, 41.

¹² Jean-Louis Leutrat, *L'Autre Visible*, Paris, Méridiens Klincksieck / Presses de la Sorbonne nouvelle, 1998, 108. Les guillemets font référence à Paul Valéry, « Cinématographe », in Marcel Lherbier, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Buchet-Chastel, 1977, 36.