

Les visiteurs de Ragnar Kjartansson

Erin Manning and Brian Massumi

Number 260, Spring 2017

Art et savoir

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86905ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Manning, E. & Massumi, B. (2017). *Les visiteurs de Ragnar Kjartansson*. *Spirale*, (260), 44–49.

L'ALLURE DE LA RÉPÉTITION. EN ENTRANT DANS *LES VISITEURS* DE RAGNAR KJARTANSSON

PAR ERIN MANNING ET BRIAN MASSUMI * (TRADUCTION D'ÉRIK BORDELEAU)



Ragnar Kjartansson
Les Visiteurs, 2016
Installation vidéo et sonore
Photo : Elisabet Davids

Les visiteurs est une installation vidéo et sonore de l'artiste islandais Ragnar Kjartansson. Elle est composée de neuf écrans. Sur huit de ces écrans, on voit différents musiciens avec leur instrument respectif, situés chacun dans l'une des pièces d'une maison, jouant simultanément la même chanson (de Ásdís Sif Gunnarsdóttir) en entendant l'interprétation des autres dans leur casque d'écoute. Un neuvième écran montre la maison elle-même, ainsi qu'un groupe d'individus réunis sous son porche, certains d'entre eux jouant également d'un instrument. Les musiciens jouent en synchronie. La pièce musicale, dont les paroles sont chantées à l'unisson par les musiciens tandis qu'ils jouent, se répète continuellement avec une intensité émotionnelle croissante. Présentée en primeur au Musée Migros de Zurich en 2012, *Les visiteurs*, accompagnée de deux autres œuvres de Kjartansson, a été exposée au Musée d'art contemporain de Montréal du 11 février au 22 mai 2016.

Erin Manning (EM) : Une des choses qui ressort immédiatement dans *Les visiteurs*, c'est la manière dont l'œuvre est orientée par le rythme. La première fois que je suis entrée dans l'espace des *Visiteurs*, je n'étais pas consciente que nous étions en train d'écouter une seule et même chanson durant 64 minutes. Lors de ce premier visionnement, je ne suis pas parvenue à distinguer les différents éléments - la chanson en tant que telle, et les différents personnages et leurs personnalités respectives alors qu'ils transitent d'un espace à l'autre. Ce n'est pas quelque chose d'inhabituel pour moi - ça me prend souvent un certain temps avant de passer d'une zone de perception inconsciente à une zone consciente, surtout quand il y a autant de qualités d'expériences œuvrant ensemble. Ce que j'ai éprouvé, c'était le rythme, mais pas le rythme scandé. Étrangement, cela ne m'a pas empêchée de sentir qu'un refrain me portait d'un écran à l'autre. Il me reste ce sentiment que j'étais emportée, à la fois affectivement et physiquement, par une *qualité* de répétition. J'ai senti la répétition et elle a influencé mes mouvements à travers l'espace sans que je sois tout à fait consciente que j'écoutais le même refrain encore et encore.

Brian Massumi (BM) : J'ai éprouvé la même chose. Ça m'a pris vraiment longtemps avant de me rendre compte que les mêmes paroles se répétaient sans cesse. Encore maintenant, après avoir vu l'installation trois fois dans deux musées différents, il m'est difficile de me rappeler les mots de la chanson, même si les phrases sont courtes et que je les ai entendues littéralement des centaines de fois. Ma difficulté à me rappeler ces paroles ne dépend pas du passage du temps. J'ai éprouvé la même difficulté tout de suite après avoir visité

l'installation, et même entre les répétitions du refrain. Je pense que cela est dû à ce que tu mentionnes à propos de l'œuvre : elle s'adresse à ses visiteurs à un niveau «intraconscient» - juste en dessous du seuil de la perception claire et distincte. Lorsque nous entrons dans l'installation, nous éprouvons immédiatement un sentiment d'immersion, non seulement parce que nous sommes entourés par des écrans, mais parce que nous sommes comme emmaillotés par la qualité mélodieuse de la musique. Nous avons traversé un seuil, mais le seuil de quoi, ce n'est pas clair. Nous sommes déjà affectés, mais par quelque chose d'indistinct.

Une polyrythmie de l'immersion

EM : Oui, l'immersion est immédiatement ressentie du fait que les corps sur les écrans sont de grandeur réelle. On sent leur présence dans la pièce. Mais en même temps, c'est impossible de les embrasser tous ensemble du regard puisque la pièce est ainsi disposée que l'espace est coupé en deux. Cela active un mouvement en huit, une spirale qui nous porte d'un écran à l'autre - d'un instrument et d'un performeur à un autre -, élidant à chaque fois un élément de la performance visuelle globale. Ce qui m'a fascinée, c'est ce mouvement de va-et-vient entre le sens toujours élidé de l'immersion visuelle et la puissante écologie sonore. Peu importe l'endroit où on se trouvait dans l'espace, le son nous accompagnait. Le mouvement du corps induisait une alliance renouvelée avec le son puisque chaque performeur - chaque écran - avait son propre haut-parleur. Ainsi donc, s'éloigner d'un performeur, c'était aussi s'éloigner du son émis par ce performeur dans le champ sonore élargi. Cela engendrait une tension continue entre la singularité du paysage son-image d'un performeur et les harmoniques de l'espace environnant. On se retrouvait donc à bouger non seulement parce qu'on était attirés par un autre performeur, mais aussi en raison de l'attraction exercée par le rythme global, un environnement où rythme et refrain créent une polyrythmie. Cette danse entre rythme et refrain, entre l'expérience sonore et visuelle face à un seul performeur et l'appel à participer à ce qui se passait globalement dans la maison, à l'écoute du son dans son ensemble, a orienté les corps dans la pièce, je crois. Par l'entremise de cette expérience sonore grandeur nature, les visiteurs de l'œuvre étaient amenés à se mouvoir, ce qui est assez rare finalement dans une installation vidéo.

BM : Lorsque je suis entré dans l'espace de l'œuvre pour la première fois, je ne pouvais pas immédiatement distinguer avec exactitude ni la structure physique de l'espace ni la structure de l'espace

sur les écrans. Le nombre et la configuration de ces écrans n'étaient pas clairs, et chaque écran montrait différentes pièces de la même maison, dont le plan ne s'est élucidé que progressivement. N'empêche, nous étions immédiatement frappés par une *qualité* omniprésente. Nous éprouvions une tonalité affective singulière. C'est un sentiment de déploiement, de flotter avec le déploiement. Même au tout début, alors que nous n'étions là que depuis quelques instants, nous sentions déjà une *continuation*, un passer-à-travers ce moment. Nous étions immédiatement bercés comme dans un élément liquide, dans le courant. Je pense que ce sentiment de continuité est produit par une résonance entre la musique et l'espace. Il y a une incomplétude dans notre expérience de l'espace.

EM : Cette qualité omniprésente affecte aussi la façon dont le mouvement émerge dans l'installation. Je pense que l'œuvre appelle davantage à une errance qu'à un visionnement direct. Cela renvoie à ce que tu disais à propos du sentiment de déploiement, ou du flottement dans le déploiement. Nous nous mouvons dans la qualité de notre être affecté par ce déploiement.

Le vu et l'entendu

BM : Comme l'écran central coupe la pièce en deux, il y a toujours un écran qu'on ne peut pas voir. Mais on sait qu'on entend tout de même la partition musicale venant de cette autre partie de la pièce. Ainsi, la mélodie complète ce qu'on ne peut dominer du regard. Cela produit une alternance intersensorielle entre l'incomplétude du voir - et la tendance à se mouvoir afin de ramener l'écran manquant dans le champ de vision - et la plénitude du son, laquelle nous berce dans son lyrisme et nous fait nous sentir satisfaits d'être simplement là où nous nous trouvons déjà.

EM : C'est très intéressant, la manière dont cet environnement engendre deux façons complémentaires d'écouter - les deux sont mobiles, cependant une seule est ambulatoire. C'était fascinant de voir comme certaines personnes entraient en intimité avec les écrans, demeurant pendant de longues périodes dans le *soundscape* d'un musicien particulier, alors que d'autres préféraient le son plus orchestral, prenant part à cette alternance intersensorielle à laquelle tu fais référence.

BM : C'est comme si l'espace vibrerait entre ces deux états : tendance à l'exploration et bercement sur place. C'est un espace entre-deux purement affectif, qui remplit l'écart entre les sens et emporte l'ouverture et la complétude dans un état de superposition. L'espace écranique fait quelque chose de semblable. Chaque écran présente un fragment de la maison. La musique remplit l'ensemble de la maison, fusionnant les fragments dans un tout qu'on pense devoir être capables de voir; mais on n'y réussit pas - dès lors nous *entendons* la complétude de l'espace.

L'intensité de l'entre-deux

EM : J'aime ça! Entendre la complétude de l'espace. Je pense qu'on pourrait parler ici de deux tendances, en co-composition. En tant que participant ambulant, on pouvait se faire emporter par la singularité du son d'un musicien, ou par une certaine intensité du jeu d'un instrument (entre violoncelles, par exemple). Mais même ainsi, comme tu l'as dit, on ne perdait jamais le sentiment que c'était un espace vibrant imprégné de qualités et que la mise de l'avant de certains musiciens n'aurait pas eu le même effet sans la résonance, en même temps et en arrière-plan, des autres voix et instruments.

POUR
TOUT
SAVOIR
SUR
L'ART
ACTUEL
AU
JOUR
LE
JOUR

RÉSEAU
ARTACTUEL
.org



Les visiteurs, 2016
Vue de l'installation
Photo : Farzad Owrang

BM : Oui – puisque les écrans sont tout alentour, l'espace de la galerie semble coïncider avec l'espace virtuel de la complétude entendue et non vue de la maison. On éprouve, de fait, quelque chose de fragmentaire et incomplet, alors même qu'on fait l'expérience de sa complétude virtuelle et synesthétique. Cela nous tient en suspens dans la tonalité affective, dans un intense espace d'expérience de l'entre-deux. On baigne dans un espace purement affectif de sentiments complexes. Il nous prend en lui plutôt que ce soit nous qui le prenions en nous. Je pense que c'est ce qui a pu désamorcer certaines capacités associées à la conscience réflexive, comme le souvenir actif. Peut-être que je suis particulièrement susceptible à ce genre d'adresse au niveau infraconscient. Ça m'a mis dans une sorte d'état de transe.

EM : Est-ce que ça t'a immobilisé ?

BM : Je ne pouvais pas ne pas bouger, mais je le faisais à contrecœur parce que j'étais déjà bien là où je me trouvais. Je pense que j'étais bien là où je me trouvais parce que je sentais déjà le mouvement – cet appel des autres écrans et des autres pièces activant une tendance à l'exploration qui avait l'effet d'une plaisante démangeaison qui finissait toujours par me faire bouger afin de voir davantage ce que j'entendais. Et comme tu disais, je me déplaçais pour avoir une perspective différente sur le son, afin de pouvoir faire l'expérience de la plénitude de la musique à partir de plusieurs angles différents – faisant de cette plénitude quelque chose de plus plein encore, ou plutôt : une variation continue d'un plus-que (*moreness*) plutôt qu'une plénitude en tant que telle.

Mû et mise en suspens

EM : Je pense que c'est en raison de ce «plus-que», cette «plusité», que plusieurs d'entre nous sont restés au-delà de la première heure. Quand

nous avons vu l'œuvre pour la première fois, nous étions avec un groupe d'environ dix personnes, et nul d'entre nous n'a pu partir lorsque c'était «fini». Nous avons tous éprouvé le besoin de rester pour voir la maison devenir silencieuse, puis s'activer lentement de nouveau. Magie de ce moment de transition entre la maison qui redevenait tranquille et puis se remplissait à nouveau du rythme transversal de la composition. Je pense que la force de cette composition réside précisément dans le fait que nous en faisons partie, que notre déambulation était activée par et communiquée dans l'œuvre. Et puis, il y avait le rythme visuel. Chacun des écrans était relativement stable dans son opulente composition visuelle – un musicien, une pièce, un instrument (ou deux). Et pourtant cela n'en faisait pas une œuvre excessivement visuelle – tout se passait comme si les calmes images induites par la composition stable favorisaient l'expérience auditive. Ce repos visuel a été orchestré de brillante façon.

BM : Oui, il y a cet élément de repos visuel, nécessaire à la mise de l'avant de l'enveloppement musical. Je parlais tout juste du contraire – comment le visuel produisait une certaine intranquillité, une tendance vers le mouvement. Peut-être que ces deux choses ne sont pas en contradiction. Peut-être que l'œuvre suspend aussi le visiteur entre deux dimensions, ou intensités de vision.

EM : On observe aussi un rythme durationnel à travers les 64 minutes. Cette chronologie s'est constituée à travers une certaine polyrythmie qui s'accomplit dans les fines variations de la partition musicale, lui donnant une teneur improvisationnelle. Ce script durationnel est moins affirmé qu'intuitionné. Est-ce que le bain refroidissait ? Y aura-t-il un passage d'une pièce à l'autre ? Est-ce que le cigare sera fumé jusqu'au bout ? L'écran central constitue un repère fort qui montre les participants restés dehors (l'équipe de



Les visiteurs, 2016
 Vue de l'installation
 Photo : Farzad Owrang

soutien qui s'est réunie sous le porche). Viendra-t-il un temps où les autres personnes se joindront à eux? Entreront-ils dans la maison?

À mi-chemin durant la performance, ce sentiment de temps qualitatif s'est troué alors qu'un événement sonore a fait irruption dans le champ auditif : l'explosion d'un feu d'artifice. Plutôt que le début et la fin effectifs de la performance, lors desquels les pièces étaient fermées et ouvertes de nouveau, il me semble que cette coupure est en fait celle qui oriente le plus l'œuvre, causant un véritable changement dans nos mouvements. Chaque fois que j'ai vu l'œuvre, les spectateurs se sont précipités vers l'écran central après l'explosion, réorientant l'œuvre des bords vers le milieu. Et ensuite, au fur et à mesure que la fumée se dissipait, nous nous sommes remis collectivement à bouger du milieu vers les côtés.

Cristal de temps

BM : «Durationnel» est un bon mot pour décrire ce sentiment de «continuation». Il nomme le sentiment d'une fin approchant, et d'une certaine dramatisation du déploiement vers cette fin, passant à travers des phases de transformation, comme tu le soulignes. Le mouvement de déploiement est enveloppé intensément dans le son. C'est essentiellement une dramatisation sonore. Les éléments visuels et spatiaux sont à son service, et ils lui donnent des contenus autres que

musicaux. Mais c'est le sentiment du mouvement de la musique elle-même, en lien avec la manière dont le sens incarné du mouvement – poursuivi effectivement avec et dans le suspense virtuel – se fond avec lui, qui crée la qualité singulière de l'œuvre. Le rythme est très proprioceptif. Mais les autres sens possèdent aussi leur rythme – c'est par là qu'ils coïncident. Dans cette région de chevauchement proprioceptif, la visualité et la spatialité de l'œuvre sont élevées à la dominante durationnelle du son. Elles sont enveloppées dans le même élément, de sorte que chacune d'elles se meurt avec l'autre. Ainsi, en un sens, la dramatisation concerne les différentes dimensions de l'expérience emportées les unes par les autres. C'est comme une expérience de l'expérience du mouvement qui se meurt, indépendant des codages habituels de l'intrigue. Certaines choses arrivent; comme tu le disais, elles ne sont que d'autres facteurs qui contribuent à la composition polyrythmique et à la qualité du tout.

EM : Cet élément durationnel est essentiel, je crois, pour le rythme de l'œuvre et pour la prise de conscience éventuelle, dans mon cas, que l'événement sonore consistait en un refrain chanté; un refrain chanté presque sans interruption durant toute la performance. C'est crucial parce que ça fait que les visiteurs ont le sentiment que leur visite possède une durée circonscrite, c'est-à-dire que la durée de leur présence importe. Cela, en retour, encourage les visiteurs à rester pendant

les 64 minutes de la performance et, dans plusieurs cas, à rester encore plus longtemps afin d'assister au plein déploiement de la polyrythmie, des lumières et des caméras qui s'allument dans les différentes pièces, à l'accordage des instruments, en passant par la baignoire qui se remplit, la chanson entonnée et l'écoute performée par les performeurs eux-mêmes.

BM : Il y avait, nul doute, une allure de répétition. Je me suis retrouvé avec non seulement le désir de rester afin de voir le plein déploiement de l'œuvre, mais aussi la curiosité de savoir comment l'entrée à différents moments la module. L'œuvre ressemble à un cristal aux différentes facettes. Chaque angle révèle un sens de l'ensemble, quoique différemment réfracté. L'œuvre est à la fois limitée dans le temps - durationnellement et sensoriellement - et infinie.

EM : La qualité du rythme permet au cristal de faire son travail. En ce sens, ce qui a été vécu n'est pas une expérience personnelle mais un *agencement*, une autoconduction d'un événement par cet événement.

BM : Des différentiels ont été mis en place - entre les écrans, entre l'écoute et la vision, entre les mouvements virtuels et actuels, entre le mouvement et le repos, entre la complétude et l'incomplétude, entre les hauts et les bas du rythme -, lesquels ont trouvé résolution dans nos corps en une expérience intégrale.

EM : L'œuvre nous a imposé sa manière - elle nous a mus.

BM : Oui, c'est comme une machine qui génère sa propre répétition avec variations, et nos corps en sont partie prenante, ni plus ni moins que les écrans, le son et les images. C'est *Les visiteurs* qui emporte ses visiteurs, intégrant notre intégration de l'œuvre dans une nouvelle pulsation de sa propre vie.

EM : Symbiose machinique. Double devenir. ■

* Erin Manning est titulaire d'une chaire de recherche sur l'art et la philosophie relationnels à la Faculté des beaux-arts de l'Université Concordia. Elle est directrice du SenseLab (senselab.ca), un laboratoire qui explore les intersections entre la pratique artistique et la philosophie à travers la matrice du corps en mouvement. Brian Massumi collabore aux activités du SenseLab. Professeur au Département de communication de l'Université de Montréal, il poursuit ses recherches sur la philosophie de l'expérience, la théorie esthétique et la philosophie politique.

André Major
Domingo Cisneros
Pierre Senges
Hélène Frédérick
Pierre Ouellet
Guillaume Asselin
François Gagnon
Christine Palmiéri
Filippo Palumbo

Antoinette de Robien
Catherine Harton
Gérard Cartier
Franck Vilain
Aleš Šteger
Gorazd Kocijančič
Miljana Cunta
Stanka Hrastelj
Roger Des Roches

France Mongeau
Guillaume Lebel
Larry Tremblay
Monique Deland
Émile Martel
Rober Racine

Portfolio :
Mercedes Font



En vente dans
toutes les librairies
Le numéro : 12 \$

www.lesecrits.ca

149