

« De la musique avant toute chose ». Ragnar Kjartansson au MAC

Marie-Ève Charron

Number 87, Spring–Summer 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81649ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Charron, M.-È. (2016). « De la musique avant toute chose ». Ragnar Kjartansson au MAC. *esse arts + opinions*, (87), 94–99.

« De la musique avant toute chose ».

Ragnar Kjartansson au MAC

Marie-Ève Charron

Alors que Ragnar Kjartansson était attendu à Montréal pour ses installations envoutantes, l'exposition que lui consacre le Musée d'art contemporain de Montréal (MAC) déstabilise le visiteur en lui faisant découvrir l'œuvre *Lumière du monde. La vie et la mort d'un artiste* (2015), inspirée du chef-d'œuvre éponyme, de 1934, de l'auteur islandais nobélisé Halldór Laxness.

Moins portée sur les atours de la séduction prêtés aux autres productions de l'artiste, l'installation force la déroute du spectateur avec la projection simultanée de quatre vidéos qui font de l'écoute une véritable épreuve, tant par la cacophonie des bandes sonores que par la durée totale des films frôlant les vingt-et-une heures¹. Plus longue à apprivoiser, l'œuvre présente toutefois des aspects caractéristiques du travail de Kjartansson, telle cette référence centrale au roman en quatre volumes dépeignant, avec une part de critique, le triste sort d'un poète épris de beauté, variante de la figure de l'artiste maudit que Kjartansson a par ailleurs revisitée à quelques reprises dans ses œuvres, en l'incarnant parfois lui-même². Dans *Lumière du monde*, il joue cependant le narrateur qui ponctue de ses commentaires légèrement décalés les scènes tournées dans un studio où sont offerts à la vue autant la représentation que le travail en coulisse (machinistes, clap et orchestre en action). Réalisée sur commande pour l'exposition viennoise *The Palace of the Summerland*, l'œuvre intègre

au plateau de tournage la présence quelque peu incongrue de spectateurs, dévoilant ainsi l'attachement de l'artiste aux performances en direct qui composent presque systématiquement son travail. D'où le souhait, à Montréal, de présenter une performance, rôle qui fut assumé par l'« opéra pictural » *Les sonorités explosives de la divinité*, qui partage avec *Lumière du monde* la référence à la tétralogie de Laxness, mais également le fait d'avoir été commandée pour un autre contexte³.

Loin de leur contexte initial, ces deux œuvres s'insèrent plus difficilement à Montréal, mais elles contiennent les ingrédients exploités en puissance par *The Visitors* (2012) et *A Lot of Sorrow* (2013), les installations vidéos qui font le principal attrait de l'exposition. L'ensemble du corpus relève d'un esprit romantique pour qui l'art, fantasmé en œuvre d'art totale, est l'expression absolue du beau (la vérité) dont l'artiste est le héros par excellence. Tout en s'inscrivant dans ce paradigme, les œuvres de Kjartansson le contrarient finement, en refusant de clôturer le sens pour s'en remettre plutôt aux formes en devenir, engendrées principalement par la ritournelle. Comme l'ont démontré Deleuze et Guattari en en faisant un concept philosophique, la ritournelle s'appréhende au-delà de son acception musicale. Les œuvres de Kjartansson trouvent leurs forces opératoires dans des leitmotivs insistants, telle, dans *Lumière du monde* et *Les sonorités*, la mélodie interprétée par un orchestre à cordes. Le motif musical, peut-être le même dans les deux œuvres, constitue un repère rassurant dans le fatras en quatre écrans du plateau de tournage filmé à Vienne, tandis qu'il instaure une répétition lancinante dans l'opéra pictural ainsi privé du climax attendu. Le passé dix-neuviémiste dont ces œuvres sont imprégnées rend manifeste leur ancrage romantique, que *The Visitors* et *A lot of Sorrow* reprennent autrement, sous la forme de ballades actuelles de style rock *indie*.

C'est justement l'imagerie de ce monde musical qu'*A lot of Sorrow* magnifie à l'envi. Dans un montage d'une redoutable efficacité qui évoque la captation d'un spectacle en direct, le film de six heures⁴ exacerbe la sensualité de la performance publique du groupe The National interprétant à répétition sa pièce *Sorrow*. Plusieurs caméras captent en rapproché le



Ragnar Kjartansson

The Visitors,
captures vidéos, 2012.

Photos : Elisabet Davids, © Ragnar
Kjartansson, permission de l'artiste, Luhring
Augustine, New York et i8 Gallery, Reykjavik



magnétisme des beaux garçons en veston noir dont les corps incarnent la musique avec expressivité. Bouches, mains et regards scrutés en détail sont autant d'occasions de s'attarder sur la matérialité séduisante des instruments fusionnés aux interprètes. Cette œuvre fait écho à la fascination cultivée dans nos sociétés pour les vedettes musicales, ce qu'avait brillamment anticipé Andy Warhol dans les années 1960 au moyen de sa démarche critique de l'image médiatique que l'on sait avoir été inspirée par John Cage⁵. Le maître du pop art a transposé dans ses œuvres les expérimentations menées par Cage autour de la durée et de la répétition, dont il avait pris connaissance en 1963 lors de l'exécution en concert de *Vexations* d'Erik Satie (1893). Cette pièce du compositeur français est passée à l'histoire en raison de sa structure – 840 reprises d'un même motif – et de l'exploit marathonien qu'exige son interprétation : sa durée varie de 14 à 24 heures, selon le tempo adopté⁶. Cage disait d'ailleurs que « si une chose vous ennue au bout de deux minutes, continuez jusqu'à quatre. Si ça vous ennue encore, essayez huit minutes. Puis seize. Puis trente-deux. Vient un moment où l'on s'aperçoit que ce n'est pas ennuyant du tout⁷. » Cette déclaration s'applique à la perfection à *A lot of Sorrow*,

qui en plus de la répétition obsessive, exploite le caractère accrocheur de la musique pop, contagieuse avec sa mélodie.

A lot of Sorrow emprunte la mécanique de la ritournelle en empêchant de distinguer le début et la fin. Bien que plusieurs indices dans la performance dénotent son avancement, sa projection en boucle continue pendant six heures ne permet pas, à moins de se prêter rigoureusement à l'exercice de l'écoute intégrale, d'en situer les bouts; il n'y aurait donc que l'expérience des milieux, une effervescence d'états transitoires. Comme le résume Silvio Ferraz à propos du concept deleuzien, la ritournelle est « une petite usine à machiner des différences⁸ ». En se détournant de la théorie classique de l'imitation, qui discrimine l'original et ses copies, l'auteur de *Différence et répétition* célébrait en effet la répétition en tant que processus de « condensation de singularités⁹ ». La pièce *Sorrow* n'existerait donc qu'à travers ses interprétations répétées dont aucune n'est l'unique ou ultime expression. Il n'y a que des versions qui sont toutes assez semblables pour être reconnaissables, mais jamais identiques étant donné les contingences de la performance. Si la ritournelle définit ce que Deleuze appelle un territoire, c'est pour ensuite l'ouvrir en le défaisant puis en le

Ragnar Kjartansson and Friends

← *World Light – The Life and Death of an Artist*, captures vidéos, 2015.

Photos : © Ragnar Kjartansson, permission de l'artiste, Luhring Augustine, New York et i8 Gallery, Reykjavik

Ragnar Kjartansson et The National

↓ *A Lot of Sorrow*, capture vidéo, 2013-2014.

Photo : Elisabet Davids, © Ragnar Kjartansson et The National, permission de l'artiste, Luhring Augustine, New York et i8 Gallery, Reykjavik

refaisant. « Dans le mécanisme de la ritournelle, écrit encore Ferraz dans la revue *Filigrane*, la répétition va toujours d'une matière non formée aux autres. Selon cette configuration, il est pratiquement impossible de trouver des relations du type héréditaires, hiérarchiques, parce que ce sont tout simplement des micro points dispersés [...] C'est une infestation de micro points. L'acte de la répétition est comparable à la prolifération de la mauvaise herbe¹⁰. » La performance de *Sorrow* se déploie tel un rhizome, donnant l'impression d'une progression sans fin, impossible à interrompre. En témoigne l'insistance avec laquelle le public réclame un rappel après que le groupe eut joué la chanson pour la « dernière » fois. Lorsque le chanteur revient sur scène, il annonce avec humour, simulant la fraîcheur de la surprise gardée pour la fin, que le groupe interprétera *Sorrow*. Le soulagement est double : par le rire provoqué et par le réconfort de savoir qu'il sera possible de retrouver la pièce, bien que différemment.

Aux variations apportées par les musiciens, dont les plus spectaculaires émanent du guitariste Bryce Dessner, d'autres sont ajoutées par les interventions de Kjartansson, dans son rôle de membre de l'équipe technique. Il arrive en soutien au groupe avec à boire et à manger, des apports frugaux qui constituent toutefois des marqueurs temporels notables qui interfèrent dans la performance, tantôt dans le chant du leader Matt Berninger, la bouche pleine de crudités, tantôt dans des échanges relativement rares avec la foule dont la première rangée hérite de quelques verres de vin. La scène s'encombre de bouteilles, mais les musiciens sont d'infatigables interprètes qui ne consultent jamais l'heure et à qui Marina Abramović aurait somme toute très peu, voire rien, à



montrer. Le jeu ne semble même pas les lasser ou les affecter outre mesure. Il y a toutefois le batteur qui, lui, cumule les signes d'usure. En son absence d'ailleurs, après plus de cinq heures, le chanteur, sans le soutien en force des autres musiciens, craque. Le phénomène de la reprise révèle alors toute la fragilité de sa voix éprouvée par la performance, mais surtout sa sensibilité ravivée dans l'interprétation de la pièce dont les mots semblent à cet instant le toucher plus cruellement; jamais cette peine ne sera chantée machinalement.

Grâce principalement à la musique, les émotions sont au rendez-vous dans l'exposition. Quand Verlaine écrivait : « de la musique avant toute chose », il résumait l'idée que, pour les romantiques, il incombeait à cet art pilote d'unifier tous les autres. Non seulement la musique est-elle capable des plus grands transports émotifs, elle permet également de valoriser l'activité de réception de l'œuvre, ce que John Cage a d'ailleurs démontré à sa façon en réduisant presque à néant le spectacle sur scène, suggérant par là qu'en écoutant, c'est le spectateur qui fait la pièce. Le pôle de la réception est justement mis en relief dans les œuvres de Kjartansson. Il y a toutes ces images montrant des publics, et les dispositifs aussi qui nous incluent dans l'axe de projection et font porter notre ombre sur des représentations à échelle humaine. Tel est le cas de *The Visitors*, pièce de résistance de l'exposition qui a suscité l'engouement partout où elle a été présentée jusqu'à maintenant.

L'installation en neuf écrans montre une séance d'enregistrement musical entre amis – Kjartansson et les siens – à Rokeby Farm, dans la vallée de l'Hudson. Le charme suranné du manoir, où les musiciens sont répartis dans différentes pièces, et la nature environnante donnent un cadre idyllique à la performance qui instaure sur-le-champ une mélancolie hypnotique. Au MAC, un tapis au sol invite les spectateurs à prendre la pose offrant à la vue parmi les écrans des corps sous l'emprise fascinante de cet air languissant. Malgré l'atout de ce dispositif, il rend les spectateurs plus statiques, alors que leur mobilité, au fil des 64 minutes de la boucle à saisir en route, est cruciale pour apprécier pleinement tantôt les voix singulières des protagonistes, tantôt leurs effets conjugués. Un écran au centre de la pièce compense cette situation en mettant dos à dos l'action appelée à regrouper dans une seule image les musiciens, d'abord sur l'une des faces puis sur l'autre; dans la salle, les visiteurs miment d'ailleurs ces déplacements. Alors que les fonctions de la ritournelle opèrent à travers le sibyllin refrain *Once again I fall into my feminine ways*, la musique fait, plus globalement, la démonstration de son pouvoir de rassembler, par des points de connexion ouverts qui ont la particularité de n'être jamais arrivés à terme. Véritable ode à l'amitié par le truchement de la musique, *The Visitors* ne laisse toutefois pas triompher la tristesse, mais fait plutôt éprouver la joie. On la ressent dans les crescendos construits par les musiciens et les pitreries jubilatoires de Kjartansson qui, par exemple, n'hésite pas dans le film à se dénuder pour éponger un dégât par terre. La joie, suivant encore Deleuze¹¹, c'est la réalisation d'une puissance de laquelle la tristesse, au contraire, nous éloigne. Activer une puissance, celle que ne connaît pas non plus le pouvoir répressif, c'est bien l'irrésistible expérience procurée par le travail de Ragnar Kjartansson vers qui l'envie de retourner persiste encore.

1 — Un résumé du roman en quatre volumes est fourni par le MAC à l'entrée de la salle.

2 — Tout un pan de la production de Kjartansson porte sur la figure de l'artiste, comme le résume Laure Fernandez dans « Une fois, encore », *Ragnar Kjartansson*, Paris, Les presses du réel et le Palais de Tokyo, 2015, p. 22-23.

3 — La pièce *Les sonorités explosives* a été créée pour le théâtre Volksbühne à Berlin. À son propos, lire Véronique Hudon dans le webzine de esse, ainsi que mon article paru dans *Le Devoir*, « L'explosion n'a pas eu lieu. Mais est-ce grave pour autant ? », le 4 mars 2016.

4 — La performance, d'une durée de 6 h 9 min 35 s, a eu lieu au MoMA PS1, à New York, en 2013. Le MAC a fait l'acquisition de l'installation vidéo.

5 — À ce sujet, lire l'analyse détaillée d'Emma Lavigne, « "Il se passe toujours quelque chose." La musique à l'œuvre », dans Stéphane Aquin (dir.), *Warhol Live : la musique et la danse dans l'œuvre d'Andy Warhol*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2008, p. 24 à 29.

6 — L'interprétation de Cage, avec l'assistance de neuf autres pianistes, a duré 18h40 s (E. Lavigne, p. 27). Au Canada, l'artiste Rober Racine en a fait l'interprétation seul à quatre reprises, sans interruption, dans des durées oscillant entre 14h et 18h. La première fois fut réalisée à Véhicule Art (Montréal) en 1978. Voir Danielle Legentil, « Le temps retrouvé », *Rober Racine*, Montréal et Ottawa, les 400 coups et Musée des beaux-arts du Canada, 2001, p. 34-38.

7 — Traduction libre.

8 — Silvio Ferraz, « La formule de la ritournelle », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences et société* [en ligne], n° 13, mai 2011, *Deleuze et la musique*, <<http://revues.msh-parisnord.org/filigrane/index.php?id=420>> [consulté le 21 mars 2016].

9 — Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 260.

10 — Silvio Ferraz, art. cit.

11 — Gilles Deleuze, en entretien avec Claire Parnet, « J comme Joie », dans Pierre-André Boutang et Michel Pamart (réal.), *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, 1996 [1988], 7h33 min.

Ragnar Kjartansson

→ *The Visitors*, captures vidéos, 2012.

Photos : Elisabet Davids, © Ragnar Kjartansson, permission de l'artiste, Luhring Augustine, New York et i8 Gallery, Reykjavik

↓ *The Visitors*, vue d'installation, Musée d'art contemporain de Montréal, 2016.

Photo : Richard-Max Tremblay



