

Dossier | Marcher sans avancer : l'art récent de Michal Rovner

 [esse.ca/fr/dossier-marcher-sans-avancer-lart-recent-de-michal-rovner](https://sesse.ca/fr/dossier-marcher-sans-avancer-lart-recent-de-michal-rovner)

Marcher sans avancer : l'art récent de Michal Rovner

Par Bernard Lamarche

Le travail récent de Michal Rovner nous place devant une modalité de l'errance fort singulière. Dans l'oeuvre *Time Left* (2002), des milliers de personnages marchent. En groupe, ils circulent, mais ne cheminent pas; ils ne le peuvent tout simplement pas. Sans avoir d'endroits où se rendre, ils refusent pourtant d'arrêter leur mouvement.

Depuis des années, le travail de Rovner montre en déplacement des individus à divers degrés esseulés. En cela, et malgré que ses marcheurs soient le plus souvent réduits à la déambulation dans des contextes de conflits armés, les oeuvres de Rovner soutiennent la comparaison avec une conception relativement canonique du marcheur, du moins si l'on accepte de les comparer à la figure du philosophe ou du poète promeneurs (1).

Plus récemment dans les oeuvres de l'artiste, les individus esseulés ont laissé place à des essaims d'individus, dont les pas ont été figés par la photographie ou dont le mouvement est restitué par la vidéo et le film. Rovner donne l'impression de souvent capter ses sujets le plus souvent dans des zones où les fléaux de la guerre se sont abattus. Loin des images de guerre traditionnelles, le degré d'abstraction des images produites par l'artiste peut éloigner une lecture où primerait le politique : les images n'ont pas la précision documentaire dont profitent la plupart du temps les images de guerre. Rovner photographie des soldats, mais, selon la manière aujourd'hui associée à sa signature, de façon à ce que soient perçues que des silhouettes rongées par le traitement de l'image que privilégie l'artiste.

En effet, les premières images où Rovner dissout l'iconographie des images proviennent de la série *Decoy*, au tout début des années 1990. Pour ce faire, elle a photographié au Polaroid des reportages de la Guerre du Golf persique diffusés par la télévision. Rovner n'arpentait pas les champs de bataille pour prendre les images de la série *Decoy*. De fait, elle a travaillé à distance, comme si la télévision opérait de la même manière que le téléobjectif que Rovner avait utilisé dans des séries précédentes, c'est-à-dire par la mise à disposition d'un sujet qui n'est présent que par et dans la distance. La commissaire d'exposition Sylvia Wolf a souligné combien les images fournies par la télévision étaient des images génériques, lavées, nettoyées de tout contenu fâcheux. Sylvia Wolf commente ainsi la série *Decoy* : «In the past, photographs of war have featured heroic achievement and human suffering in often graphic detail. Rovner's pictures, by contrast, are non-specific (2).» [Par le passé, les photographies de guerre montraient des scènes explicites d'héroïsme et de souffrance humaine. Les images de Rovner, par contraste sont plus indéterminées. (Trad. libre)]

Ces images s'engageaient déjà vers une réflexion sur l'écran, nouveau site dont l'artiste allait se préoccuper de plus en plus. Les images fixes de Michal Rovner présentent une iconographie à peine reconnaissable, aux confins de la dissolution. Utilisant le Polaroid ou la vidéo pour capter des images destinées à être manipulées afin de brouiller les référents représentés, l'artiste travaille sur la notion de perte dans l'image. Elle table sur le caractère indiciel de la photographie – le fait qu'elle soit une trace de ce qui est nommé «le réel» –, qu'elle pousse à son extrême pour le faire s'épuiser, dans la perception, en son inverse. En dupliquant maintes fois l'image de façon à nous en présenter un reste qui s'éloigne de plusieurs générations du référent, profitant du fait que chaque copie échappe, à chaque passage, une part de la précision de sa source, l'artiste aboutit à des fantômes d'images. Dans ces conditions, des figures troubles et imprécises se forment péniblement devant nos yeux, les rendant presque impossibles à identifier.

Time Left a été présentée lors de l'édition 2003 de la Biennale de Venise (3). Les murs du pavillon israélien étaient entièrement couverts de petites silhouettes marchant à la file indienne, selon des rubans infinis. L'installation vidéo montre des milliers de petits marcheurs qui, en masse et main dans la main, ratissent le territoire restreint de la galerie, alors que chaque boucle se termine dans une nouvelle ronde sans cesse reprise. Outre l'effet hypnotique de cette fourmilière aux mouvements répétitifs, le sentiment qu'une vaine procession se déroule sous les yeux des spectateurs l'emporte sur les considérations plastiques soulevées par le travail de l'artiste. Dans cette oeuvre, les 30 000 silhouettes sombres avancent (le terme revient souvent dans les commentaires autour de l'art de Rovner) avec résilience.

Avec Time Left, du moins en comparaison avec le travail précédent de l'artiste, le sentiment que les pieds des personnages, ceux qui marchent, foulent encore le plancher des vaches, est perdu. Même dans les oeuvres précédentes, lorsque les contours des motifs portés par l'image étaient élimés jusqu'à sembler se dissoudre dans l'air – comme dans *Merging in the Wind* (1997) –, ou lorsque les images et bandes vidéos supportent le mieux les comparaisons avec les figures filiformes d'Alberto Giacometti, persistait encore l'idée d'un sol garant des pas effectués à sa surface. À semblable niveau de désagrégation, même s'il est établi que ces images sont non-specific, selon ce que soutient Sylvia Wolf, il y a tout lieu de croire que l'artiste était encore intéressée par le paysage, dans la mesure où des traces des sites subsistaient malgré le sfumato agressif qui rognait tout détail. En effet, cet intérêt persistait et ce, malgré la désolation et la solitude qui corrode les motifs photographiés, notamment une maison de bédouin, photographiée sur deux années dès 1990, un processus que la Guerre du Golfe puis la destruction de la maison ont radicalement freiné.

Avec Time Left, le terrain se dérobe. Les personnages qui circulent sont égarés sur un site qui n'existe plus. Cette installation a récemment été analysée par la théoricienne de l'art Christine Ross comme étant le lieu d'une réflexion sur la disparition de l'écran (4). Dans son essai, Ross fait remarquer que le travail photographique et vidéographique de Rovner

propose «des images qui affirment la persistance de l'écran comme lieu de projection, mais qui l'affirment en désignant sa précarité et la fictionnalisation croissante du réel qui s'ensuit (5).» Pour Ross, cette «fictionnalisation» passe notamment par la rencontre, voire la fusion des figurines, «comme si elles devaient leur existence au processus de balayage écranique (6)», avec les signaux électroniques. Or, dès l'instant où la jonction est réalisée, les personnages sont en effet déportés du site à partir duquel ils ont été filmés. Condition de possibilité de l'espace de fiction placé devant nos yeux, pour que les files d'êtres humains puissent en venir à suggérer la trame d'un écran qui aurait pris de l'expansion au point de se confondre avec les quatre murs de la salle, il a fallu d'abord les extraire de leur site. Ainsi, plus qu'à travers une simple hésitation entre abstraction et figuration, une veine qui traverse toute la production de l'artiste et qu'identifie Christine Ross, c'est d'abord par déracinement qu'opère *Time Left*. De fait, il s'agit d'un de ses premiers travaux dans lesquels aucun élément de paysage n'intervient (7).

La production de Rovner est entièrement engagée dans une pensée des lieux, d'une géographie. Cette géographie peut être celle, diffuse, du désert israélien, mais elle pourrait tout aussi bien, et de façon plus concluante comme le suggère Christine Ross, être celle de l'écran vidéo, pris à partie dans les oeuvres de Rovner, même si ce dernier devait disparaître en bout de ligne. Aussi ses marcheurs ont-ils eu, jusqu'à maintenant, une terre à se mettre sous les pieds. Par contre, avec *Time Left*, c'est moins la notion de déplacement qui compte, que celle de circulation.

Ces marcheurs ne sont plus des soldats qui fouleraient du pied une terre à conquérir ou déjà vaincue, comme c'était le cas des militaires photographiés par Rovner il y a dix ans. L'élément guerrier est éradiqué totalement, mais vu la présence des soldats dans les images passées de Rovner et la prolifération des marcheurs, des images de guerre viennent à l'esprit en regardant *Time Left* : parades militaires, déportations, etc.(8) Par contre, il n'est plus pensable de se rattacher à l'idée d'un exil, puisque les déplacements ne se font pas entre deux endroits; ni à l'idée de nomadisme, puisque la marche n'a malgré tout rien d'incertain. En fin de compte, cette marche partage peu de choses avec l'errance. Au contraire, les chemins, linéaires et toujours semblables, ici sont tracés d'avance.

Bien que l'artiste préfère ne pas voir son travail rapproché des horreurs de l'Holocauste (9), il ne serait pas tout à fait faux de dire que c'est malgré les désastres des guerres successives qui ont marqué l'histoire de l'humanité que les marcheurs de Rovner continuent d'avancer. L'impression demeure toutefois que ces marcheurs sont poussés en avant par une force irrésistible. Ils avancent, mais sur des chemins qui ont disparu et dont l'éclipse, néanmoins, ne mine en rien le désir de progresser.

Time Left finit-il par suggérer, puisque tant de chemins ont été parcourus, tant de déplacements orchestrés, que même l'idée de chemin tend à s'évanouir? Errant à la recherche de rien, ces personnages tiennent bon dans leur perpétuel mouvement. L'absence de territoire constitue le manque qui fait que jamais le mouvement de ces gens

ne s'interrompt. Pour parler comme Blanchot, c'est leur désir de ne pas marcher qui, dans l'espoir, la main dans la main, les fait avancer. Aussi, ces personnages avancent-ils comme si jamais le repos n'allait leur être accordé. Ils avancent comme par anticipation du prochain déracinement.

NOTES

1. En règle générale, les chemins de la promenade sont empruntés en solitaire. Les récits d'errances philosophiques se déclinent à la première personne et fréquemment trouvent leur sens moins dans les déplacements réellement effectués que parce qu'ils invitent aux voyages intérieurs et aux vagabondages de la pensée. Pour ne donner qu'un exemple, Henry David Thoreau chérit l'isolement que lui procurent ses marches dans les bois qui le mènent hors des sentiers agités de la société. À l'inverse, l'actualité tend à le démontrer, la marche en groupe est le plus clair du temps affaire d'engagement politique. Le prouvent les récentes marches pour la paix dans le monde comme les actuelles protestations contre l'administration publique et les gouvernements, en Europe et en Amérique du Nord. Ainsi, semble-t-il, marcher en nombre tient de la revendication. Les révolutions se font à pied et dans ce contexte, il est juste de remarquer que les parades, les démonstrations et les protestations font partie de l'histoire culturelle de la marche comme un espace où s'exprime peut-être le mieux l'esprit de la démocratie. Voir à ce sujet, le chapitre *Citizens of the streets : Parties, Processions, and Revolutions*, de l'ouvrage de Rebecca Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*, New York, Penguin Books, 2000, p. 214-231.
2. Sylvia Wolf, *The Space Between*, New York, Whitney Museum of American Art, 2002, p. 33 et suiv.
3. L'installation était présentée l'année précédente au Whitney Museum de New York.
4. Voir Christine Ross, «L'écran en voie de disparition (toujours inachevée)», dans *Parachute* (thématique Écrans numériques), no 113, p. 15-29.
5. *Ibid.*, p. 20
6. *Ibid.*, p. 22.
7. Sylvia Wolf, *op. cit.*, p. 139.
8. Au rang des images de marches en groupe à avoir le plus marqué l'imaginaire du 20^e siècle sont certes celles des grands rassemblements politiques nazis ou celles des troupes allemandes marchant triomphalement dans les rues des villes conquises. Ainsi, à travers ces images de marches bien ordonnées des fidèles et disciplinés membres du parti, avançant rigidement au pas cadencé ou, encore, par ces défilés exprimant la victoire, nous voyons la barbarie en marche dessinant ses propres voies vers l'expression d'un ordre imposé par des moyens d'une abjecte violence.
9. Voir Mordechai Omer, «People Walking – Where are they going?», dans Michal Rovner. *Against Order? Against Disorder?*, catalogue d'exposition, Biennale de Venise, Pavillon d'Israël, 2002, p. 9.