

Michal Rovner. Corps, art et imaginaire contemporain

Caroline Ziolkó

Résumé

L'image des corps mis en scène dans les installations vidéo de Michal Rovner, s'inscrit dans trois registres qui font débat dans l'art et la culture contemporaine ; et qui concernent les questions : corps et société ; corps et biologie ; corps et communication. Les interrogations soulevées par ces réductions d'images de personnages en mouvement ciblent aussi, indirectement, nos schémas culturels, nos modes de perception du corps de l'Autre ; et la réception des œuvres dans un contexte muséal précis – quand la technologie révèle, au-delà du réel, un nouvel imaginaire visuel et discursif.

Mots-clés : Image du corps, représentation et perception de l'Autre, vidéo plasticienne, art contemporain, Michal Rovner.

Comment l'image de personnages en mouvement peut-elle devenir, après un traitement expérimental de l'image vidéo, un lexique plastique autonome ? Comment, dans le cadre de productions artistiques contemporaines ce lexique peut-il être intégré à des dispositifs – installations vidéo dans un espace muséal traditionnel, murs-écrans géants dans la rue, etc. – pour traduire des interrogations fondamentales concernant les rapports : corps et espace, corps et communication, corps et biologie ? En quoi un tel protocole peut-il modifier la perception et l'interprétation de l'image du corps dans l'imaginaire du public ? L'observation d'œuvres, réalisées par l'artiste vidéaste Michal Rovner, permet ici de décrypter les formes et contenus d'un propos narratif critique et créatif qui cible le corps pour évoquer, au-delà des conventions de l'image diffusée par les médias, certains liens plastiques et sémantiques entre la morphologie humaine, l'écrit, et même l'imagerie scientifique contemporaine.

Michal Rovner – née en 1953 et qui vit et travaille entre New York et Tel Aviv (Cohen, 2009) – développe depuis plusieurs années un protocole plasticien où l'image d'individus, filmés en mouvement, devient, après un traitement expérimental – réduction de la taille des corps et altération du taux d'iconicité des images – un langage graphique à part entière. Ce lexique personnel, décliné en vidéoprojection énonce une forme d'expression originale. Il exprime, dans le cadre d'installations plasticiennes, un propos évolutif et ouvert, qui évoque métaphoriquement les relations plurielles, universelles et intemporelles qui s'instaurent entre l'homme, l'espace, et le temps – l'histoire, les sciences, et sociétés.

Ces œuvres évoquent, *via* les différents supports de projection, soit le rapport de l'individu et de la foule dans l'espace public ; dans l'espace orthogonal construit – métaphore de tous les enfermements possibles – ; ou dans l'espace privilégié du livre et de l'écrit ; ou encore dans l'espace expérimental du laboratoire scientifique – matérialisé ici par des boîtes de Pétri.

Ici, le corps n'est pas simplement l'objet d'une représentation plasticienne ; il devient également objet et vecteur d'une réflexion sur le pouvoir des outils numériques et des médias – détournés à des fins créatives, expérimentales, mais parfaitement maîtrisées. Cette démarche interroge donc aussi la réception d'œuvres contemporaines.

Une approche multidisciplinaire permet – entre histoire, sémiologie des œuvres et sociologie, – d'aborder la complexité de ces installations et des propos qu'elles développent dans les deux expositions parisiennes considérées ici. Dans ces expositions, la mise en scène des personnages permet tout d'abord d'identifier un protocole de création des signes visuels autonomes, constituant un lexique qui articule un propos visuel évolutif. Ensuite, le contenu discursif, de différentes thématiques développées par l'artiste, ou interprétées par le public – corps et communication, corps

et société, corps et biologie – peut être dégagé à partir du repérage d'arguments plastiques complémentaires – support de projection, mise en situation du dispositif, etc. Enfin, l'attention est portée sur la perception et la réception de ces œuvres dont l'interprétation reste – comme pour toute œuvre d'art – ouverte et plurielle, même si ces installations sollicitent fortement l'attention, la curiosité et l'état émotionnel du public. Pour conclure, ces observations conduisent à reconsidérer la figuration contemporaine du corps humain pour évoquer plastiquement, entre le réel et l'imaginaire, des questions fondamentales et universelles.

L'image du corps, un lexique plastique pluriel

Plasticienne multimédia, Michel Rovner (Bernadac, 2011) compose certaines de ses œuvres à partir de surprenants contrastes visuels et discursifs. La projection de personnages filmés en mouvement et réduits à de simples silhouettes schématiques – disposées de manière linéaire, systématique ou aléatoire – constitue la composante vidéo de ces dispositifs. Le support de projection, dont la forme et la matérialité sont très connotées : pierre brute, margelle de puits, boîte de Pétri, mur d'une salle d'exposition, ou façade d'immeuble, structure l'ensemble de l'œuvre en termes de fond – même si ces installations sont majoritairement en trois dimensions. Certaines, présentées en vitrine, privilégient un seul angle d'observation. Selon l'installation, l'image des corps, projetés en vidéo, varie en termes de taille, de quantité, de mode d'implantation, d'iconicité et de rythme de déplacement. Mais le propos plasticien focalise l'attention sur le corps pour aborder au-delà de l'esthétique de l'image des questions de contenu et de signification. Les homoncules qui constituent ce lexique plastique déclinent ainsi librement diverses fictions visuelles ouvertes, plurielles, mais aussi conceptuelles.

D'un point de vue intertextuel, ce lexique plasticien fait écho à d'autres types d'imageries : publicitaire, médiatique ou documentaire. Les réflexions induites trouvent ainsi un prolongement vers d'autres types de productions qui, dans une optique discursive plasticienne ou fonctionnelle, font appel à la manipulation technique de l'image de corps humains.

Les variations qualitatives – de forme, matérialité, couleur ou valeur, grain – des supports renvoient métaphoriquement à des objets emblématiques, voire des concepts qui esquissent un propos facilement identifiables mais dont l'interprétation demeure ouverte.

Partant d'une sélection de pièces – exposées à Paris dans le cadre du Festival d'automne 2005, au Musée du Jeu de Paume ; et, en 2011, au Musée du Louvre – on peut observer l'originalité d'un propos artistique original mais très ancré dans la réalité des grands questionnements contemporains.

Ces expositions, présentée à New York, Tokyo, et Paris, ont été décrites et commentées dans différentes publications.

L'étude de ce protocole de création et les pistes d'interprétations formulées ici ne souhaitent pas de se substituer aux commentaires de l'artistes ou aux nombreux articles déjà en circulation ; elle propose simplement de dégager la systématique d'une production qui fait forme et sens en relation et, ou, en opposition avec d'autres formes de représentations contemporaines du corps. Et ceci à partir d'une approche visuelle, sémiologique et interdisciplinaire, Ce qui permet également d'amorcer une réflexion sur l'impact des technologies de l'image dans l'évolution de la forme et du sens de l'image du corps en art et communication.

En sciences sociales, l'outil photographique – de la photographie à la vidéo – a contribué à l'observation de phénomènes sociaux. L'analyse sociologique, par exemple, aborde l'étude de mouvements et de déplacements de foule dans son caractère dynamique. Ainsi, l'observation, à un carrefour, des flux piétonniers « *donne lieu à des photographies de travail dont l'analyse est en soi une technique particulière* » (Moles, 1981, p. 197). Un traitement ultérieur de l'image par l'ordinateur prolonge l'exploitation des données enregistrées. Avec l'utilisation d'un temps de pose lent, le déplacement de la foule se traduit alors, sur l'image, par un rendu plus ou moins flou des personnages par rapport au contexte d'observation. Nombre de photographes et de plasticiens se sont approprié cette démarche à des fins purement esthétiques.

Michal Rovner, pour sa part, intervient sur des modèles qu'elle met en scène. Elle décline l'image d'un individu isolé ; en rangée linéaire, droite, ou sinueuse ; ou en groupe compact. Elle signifie ainsi, à partir d'une figure unique, un corps social placé dans une situation précise. Ici, le support de projection suggère métaphoriquement un contexte donné. Il s'avère que la disposition graphique des figures est essentielle. Elle induit des thématiques narratives plurielles et certains rapports discursifs entre le corps, l'espace(s) et la société. L'élaboration d'un protocole narratif utilisant l'accumulation, la répétition, voire la redondance et l'énumération de figures et de situations soulève la question suivante : Comment décliner – en termes plastiques et sémantiques – ces rapports au corps d'une œuvre à l'autre ?

Cette question, fait référence aux travaux d'Umberto Eco, et à l'idée d'énumération et de liste pratique ou poétique (Eco, 2009). Le protocole plasticien de Michal Rovner, énumère des figures humaines perceptibles – de 1 à 2 mètres – comme une foule homogène dont les éléments, vus de plus près, se différencient peu à peu. Certaines pièces sont exposées dans des vitrines, d'autres sont des volumes dans lequel, ou autour duquel, le public évolue. Or « *quand on ignore les confins des choses que l'on entreprend de représenter ; quand on ne sait pas combien il y en a [...] et que, pour*

parler de ce quelque chose, le rendre compréhensible, plus ou moins perceptible, on en énumère les propriétés ». (Eco, 2009, p. 15). Ces figures accumulées, juxtaposées, démultipliées se distinguent ainsi par d'infimes variations posturales ou cinétiques comme une liste type d'individus constituant une entité précise dans le contexte d'un dispositif.

Cependant, pour Umberto Eco « *il y a liste et liste* » ; et il faut « *faire une distinction importante entre liste pratique et liste « poétique* ». L'auteur « *entendant par ce dernier terme toute la finalité artistique avec laquelle une liste serait proposée et quelle que soit la forme d'art qui l'exprime.* » (Eco, 2009, p. 113). Umberto Eco affirme également que l'« *on peut aussi lire une liste pratique comme une liste poétique.* » (Eco, 2009, p. 371). Il semble bien, à propos de ces corps miniaturisés, qu'une liste poétique puisse éventuellement être considérée comme une liste pratique donnant à voir des situations possibles. Si ces accumulations constituent un lexique, il apparaît qu'« *une représentation par accumulation ou série de propriété présuppose non pas un dictionnaire, mais bien une sorte d'encyclopédie in fieri, jamais achevée, et jamais définitivement rigidifiée en arbre.* » (Eco, 2009, p. 231). Ici, la notion d'encyclopédie *in progress* se dessine selon les variations, propositions, et expositions.

Le support de projection sert donc de cadre et de limite aux déplacements des personnages. Même s'il est « *difficile d'imaginer une liste picturale, puisque le cadre du tableau limite l'espace et empêche pour ainsi dire de penser un "et cetera"* ; mais [...] *on peut suggérer [...] une continuité incalculable au-delà des limites du cadre.* » (Eco, 2009, p. 38). Le hors champs de projections sur des surfaces ouvertes fait sens par opposition aux projections faites dans, ou sur, des volumes clos.

Le corps, métaphore du vivant et de l'écrit

Comment différencier les propos sous-jacents de ces dispositifs vidéo ? Le choix des arguments visuels distingue clairement les thématiques corps et communication, corps et société, corps et biologie. En effet, ces installations mettent en scène des corps pour évoquer soit un rapport interindividuel dans l'espace public ; soit un rapport social précis dans l'espace construit ; soit un rapport structuré, normalisé, dans l'espace culturel ; soit un rapport technique dans l'espace la recherche scientifique.

La thématique corps et société émerge par exemple dans *Time Left*, 2002, où des rangées de personnages – côte à côte, vus de face, en lignes parallèles – évoluent sur les quatre murs d'un local accessible par une petite porte. L'ombre mobile du visiteur se superpose cette foule qui évolue

lentement dans un espace obscur, clos, vite perçu comme carcéral. Le cinétisme de cette interminable procession de figures claires sur fond sombre induit une perte totale de repères ; et provoque, une certaine angoisse.

Data Zone, Cultures Tables, 2003, illustre, la thématique corps et science. Ici, la disposition évolutive, lente, et graphique des homoncules dans des boîtes de Pétri, placées sur de grandes tables, s'apparente aux groupements de micro-organismes manipulés en laboratoire. Ces déplacements, apparemment aléatoires et désordonnés, sont en fait chorégraphiés, et préalablement dessinés par l'artiste dans ses carnets de projet. Le cinétisme continu, aléatoire et diffus de ces foules, dans l'espace clos et circulaire des boîtes, évoque une réaction de peur, voire de panique. L'aspect formel du dispositif évoque le rapport art et science, en filigrane, il pointe également la manipulation d'embryons. Entre la peur ancestrale d'un enfermement forcé et des questions plus contemporaines, liées aux progrès scientifique, le public peut ressentir un sentiment malsain de voyeurisme face à la souffrance d'autrui, même s'il ne s'agit que de figurants filmés à des fins plasticiennes.

La thématique corps et culture est perceptible dans la série *Cabinet Stones*, 2004, et *Tablets*, 2004, où l'image de files de petits personnages, projetée sur des pierres brutes, évoque un texte dont les caractères s'animent sans jamais quitter la page. Cette mise en abîme de différents niveaux de perception de la culture, de la transmission par l'écrit – depuis les premiers pétroglyphes à nos cahiers d'écoliers – évoque l'indispensable présence de sociétés structurées pour constituer toute mémoire et culture livres que vivante.

Les limites dans lesquelles s'inscrivent ces foules animées sont définies par leur support-écran, mis en interaction et en lumière par la vidéo. Pour *Data Zone, Culture Tables*, les supports-écrans sont des boîtes de Pétri. Pour *The Well*, c'est la margelle du puits en calcaire, d'où l'observateur domine une foule d'homoncules grouillant un mètre plus bas et qui, dans une agitation chaotique, tentent désespérément de s'échapper. Les supports d'installations qui font référence à l'écrit sont plus ou moins quadrangulaires. Ces surfaces planes – livres, cahiers, roches, murs des fondations du Louvres – induisent par des déplacements linéaires, rythmés, et cohérents une relation corps/espace plus sereine. Ici, il est d'avantage fait référence à la place de l'homme dans l'histoire de l'écrit, et de la culture savante.

Ces corps, devenus génériques, intemporels, multiculturels, établissent un lien à travers toutes les formes d'écrit et de communication. Ils parcourent inlassablement ces supports qui varient de forme, taille, teinte, texture, sans jamais épuiser le flux de questions et les pistes de réflexions qu'ils suscitent. Derrière l'image de ces silhouettes, devenus signes mobiles, c'est l'idée de la vie de l'écriture, dans le temps et l'espace des civilisations qui est perceptible.

Cette vertigineuse mise en abîme de la représentation visuelle de la culture et de la transmission par l'écrit pose aussi la question de la transmission et du parcours des mots et des idées à travers les siècles.

La projection murale sur l'immeuble Prince (Cohen, 2009, p. 160-161) répond à une demande plus fonctionnelle, organisée par Chanel et l'architecte Peter Marini, *Weave, Hong Kong*, 2005. Le maillage orthogonal de ribambelles de corps, vus de face, recouvre plusieurs étages du bâtiment. Ici, derrière l'idée de foule, de tissage et de tissus, se profile celle des ouvriers, employés, clients qui font l'image de Chanel.

Dans toutes ces installations, le support et la projection construisent un propos complémentaire, une structure narrative que l'artiste peut décliner inlassablement. Plus encore que dans d'autres dispositifs, « *la construction de la structure portante précède la détermination des individus, des genres et des espèces et en permet l'identification. Les individus ne peuvent, en effet, obtenir une identité que grâce à la structure.* » (Eco, 2009, p. 231). Par ailleurs, on sait que, au fil de siècles, pour exprimer et communiquer des idées, des concepts ou des mots, l'image du corps humain a contribué au tracé des lettres et, plus tard, des caractères typographiques. D'autre part, « corps » désigne la morphologie d'un individu ou de toute entité réelle ou imaginaire. En typographie, comme en édition électronique, « corps » désigne une forme ou police de caractère. De longue date, la morphologie humaine a donc fait, *via* les beaux-arts et les arts graphiques, image et sens. Aujourd'hui, dans une perspective artistique, elle contribue à formuler des concepts.

La projection continue de marcheurs parcourant lentement, en ligne, les murs d'un volume orthogonal (*Time Left*) connote, pour sa part, un enfermement forcé. À l'intérieur d'espaces circulaires, clos, grands ou petits, l'anxiété semble gagner d'autres foules captives totalement désorganisées. Si chaque support développe son propre discours, un dialogue complémentaire s'établit avec la projection, définissant, selon diverses modalités, les rapports possibles du corps à l'espace, à travers le temps, la technologie et le rapport à l'*Autre*.

Le regard porté sur le corps – frontal, ou surplombant le sujet à 90° – renvoie à l'imagerie des cartes thématiques et à un propos technique et quantitatif pour évoluer – selon la distance d'observation – vers une imagerie plus subjective. Envisagé comme indissociable d'une certaine objectivité clinique, ce regard correspond alors à une vision distancée et objective du sujet. Vus de très haut, les figurants ne sont plus que des points éparpillés sur le sol, ou agglutinés les uns aux autres ; des microbes grouillants dans des boîtes ou des insectes dressés à exécuter des mouvements répétitifs. Cette vision aérienne, voire céleste, est par définition celle d'un pouvoir et d'un contrôle auquel rien n'échappe.

Si le corps reste un argument visuel incontournable pour exprimer et communiquer des idées, des concepts, des sentiments et des valeurs diverses, sa représentation évolue en fonction de la technologie de l'image. Un cadrage en plongée et une forte réduction de la taille des corps – induite par l'éloignement apparaît de plus en plus souvent dans le domaine de l'image fonctionnelle qu'elle soit analogique ou numérique. Actuellement de nouveaux outils améliorent constamment la saisie ou la création *ex nihilo* du réel avec toujours plus de réalisme pour restituer les formes, proportions, couleurs et textures. La représentation du corps est, dans l'art comme dans la publicité, un domaine d'intervention privilégié pour la manipulation numérique. Aussi, parallèlement à une imagerie qui peut atteindre un taux d'iconicité toujours plus élevé ; et qui valorise l'image du corps dans sa dimension individuelle, l'image de foule, perçue selon des modalités inhabituelles – vue surplombante, miniaturisation – fait peu à peu image et signification dans tous les domaines.

Quand il découvre des homoncules qui tentent de s'échapper d'une boîte de Pétri, ou des rangées de marcheurs évoluant sur les pages d'un cahier, le public, confronté à de telles aberrations visuelles, ne peut que faire appel à son imagination pour interpréter ces scènes étranges. Car malgré le caractère analogique de chaque composante, la signification globale de chaque œuvre transgresse toute logique de situation. Le regard du public est immergé dans un décor disproportionné, comme Alice dans l'univers de Lewis Carol. Or tout comme le conte, l'œuvre d'art déclenche des images mentales, des récits pluriels, et conduit différents questionnements. L'œuvre développe ainsi un imaginaire onirique dans lequel le public peut donner forme à ses angoisses, à ses préoccupations profondes et à ses peurs ancestrales. Cet objectif est ici pleinement atteint.

Corps réels et imaginaires dans l'espace muséal

À propos de la réception des ces œuvres, différents modes de mise en situation du public sont identifiés. Premièrement, dans un contexte muséal classique, les principes « d'accrochage » et la distance entre l'œuvre et le spectateur sont normalisés. Pour inviter le public à une approche plus subjective des œuvres, une installation adopte d'autres paramètres. Ici, ce n'est pas le cas, même si, paradoxalement, la situation ludique – cinétisme, miniaturisation des corps, semi-obscurité des salles d'exposition, invite le public à rechercher une plus grande proximité avec ces images de corps pour mieux les voir, comprendre les modalités du dispositif, voire tenter de manipuler ces figures. Cette mise à distance stimule donc l'imagination du public qui passe de la frustration – contact impossible – à la satisfaction toute intellectuelle et voyeuriste à laquelle les médias l'on habitué. Le sentiment de toute puissance, éprouvé devant la taille des personnages animant les installations est en partie

obliéré. L'impossibilité de manipuler, bloquer ou désorganiser ces grouillements continus replace le public au rang de consommateur impuissant.

Exposées parmi des artefacts antiques – comme au Musée du Louvres, en 2011 –, ces projections, sur fragments de pierre brute, interrogent doublement le visiteur. En qualité de faux potentiel, doté de qualités cinétiques ; mais aussi et en qualité de proposition plastique contemporaine – ciblant habituellement un public distinct. Au Louvres, les vitrines de Michal Rovner, directement intégrées aux collections permanentes, étaient souvent ignorées du grand public. Devant ces effets ludiques et cinétiques, quelques rares visiteurs, assez curieux pour lire les cartels, ne manquaient pas de s'interroger sur l'apparente analogie entre ces images de corps et des textes antiques.

Dans le cadre d'expositions d'art contemporain, la sollicitation du public est le plus souvent multisensorielle, voire interactive. Mais le défilement programmé de l'image plane d'un écran vidéo ne sollicite que le regard de l'observateur. Michal Rovner déstabilise donc le public en le plaçant à la frontière entre ces deux situations. Et l'inviter à expérimenter une situation paradoxale en reconsidérant la réception de ces images soit en qualité de visiteur de musée d'antiquités ; soit en qualité d'amateur d'art contemporain ; soit en qualité de téléspectateur. Les formes, contenus et modes de réception de ces installations conjuguent donc approches visuelles et conceptuelles ; esprit ludique et esprit critique, propos contemporain sur le court terme et discours intemporel sur la longue durée.

Pour conclure, l'observation comparative de ces dispositifs propose quelques pistes d'interprétations qui, partant d'une représentation détournée du corps met en place un lexique plastique, évoluant en vecteur de questionnements sur l'individu et la société. C'est en premier l'aspect technique du regard porté sur le corps – frontal, ou surplombant le sujet à 90° – qui est considéré. C'est, ensuite, l'idée même de foule qui est abordée dans l'optique intermédiaire d'un propos psychologique. C'est, enfin, l'émergence de silhouettes génériques l'absence, dans cette interprétation visuelle du corps et de la foule, d'identité distinctive, individuelle, précise, au profit, qui est considérée.

L'artiste s'investi ainsi d'un rôle déterminant. La vision du monde qu'il donne à partager est chargée de sens. D'ailleurs, Michal Rovner affirme avec humour : « *Chaque individu possède une part de divin en lui, la possibilité de détruire et de créer. Plusieurs personnes sont intimidées par cette possibilité, mais c'est un désir naturel pour tous.* » (Cloutier, 2009).

Toute image de foule évoque l'urbain, la société, la communauté selon ses paramètres les plus sécurisants ou les plus inquiétants. Mais elle n'est jamais neutre. Selon Gustave Le Bon, « *La foule psychologique est un être provisoire, formé d'éléments hétérogènes qui pour un instant se sont*

soudés absolument comme les cellules qui constituent [...] un être nouveau manifestant des caractères forts différents de ceux que chacune de ces cellules possèdent. » (Le Bon, 1906, p. 15). L'auteur distingue ainsi les *foules hétérogènes*, constituées d'éléments dissemblables, des *foules homogènes* qui sont formées d'éléments plus ou moins semblables (Le Bon, 1906, p. 13). Les installations vidéo observées proposent, à travers une typologie générique, obtenue par réduction de l'image, une certaine variété de types de foules et de déplacements. La nature de ces foules demeure imprécise. Chacun peut donc projeter sa propre image et ses propres réflexions sur ces formes indistinctes.

Entité collective, la foule prend corps dans l'espace public, de manière anonyme, imprévisible, mais modélisable selon des paramètres qui la caractérisent et en regroupent les membres de manière indistincte. La vidéaste dirige ses personnages en studio ou dans certains décors précis. Opposant à la performance des calculs de l'univers digital l'approche sensible, l'aléatoire et la créativité spontanée du vivant. À l'heure de l'imagerie calculée par ordinateur, l'œuvre de Michal Rovner affirme que le vivant peut toujours faire forme et sens, tout en conjuguant des matériaux d'hier et des technologies d'aujourd'hui pour, *in fine*, médiatiser son propos.

Alors que l'image vidéo peut atteindre un taux d'iconicité jamais égalée, l'image du corps tend, selon Michal Rovner, vers la schématisation. Le manque de précision et de ressemblance accentue l'idée même du groupe et du collectif. La perte d'identité nominative des personnages est inhérente au traitement de l'image, elle aboutit à l'émergence de silhouettes mobiles dont on ne se sait même pas si elles sont vêtues ou non.

Lydie Pearl analyse, à travers différents temps et contextes, la représentation artistique de la nudité dans la foule (Pearl, 2005). La dimension festive, des foules apparaît au début du XVI^e siècle - avec *Le Jardin des délices* de Jérôme Bosch -, jusqu'à nos jours - dans les œuvres d'artistes comme Spencer Tunick, Oleg Kulik, ou Wolfgang Tillmans. Considérer la nudité dans ces œuvres permet à Lydie Pearl d'aborder l'analyse du portrait de foule d'un point de vue anthropologique ou psychanalytique. Ce choix figuratif serait, selon l'auteur, l'indice révélateur d'une « mondialisation » progressivement envahissante. Chez Michal Rovner ce choix s'inscrit donc en filigrane sans toutefois s'affirmer. Le public interprète ici aussi librement ce qu'il perçoit.

Le propos festif et dionysiaque - des scènes de foules considérées par Lydie Pearl - n'est pas l'axe discursif retenu par Michal Rovner. À travers des images oniriques, fantastiques ou aberrantes, l'artiste s'oriente au contraire vers une critique constructive des conditions d'évolution du corps social. Cette pensée critique s'intéresse à l'évolution et au devenir de l'homme à travers le temps et

l'histoire des inventions et des modes de vie s'inscrit autant dans une démarche intellectuelle autant que plasticienne.

À moyen terme, chacune de ces œuvres développe un temps et un espace original dans lequel, loin des représentations habituelles du corps, le public se trouve, immergé pour explorer, à partir ses données personnelles, un nouvel imaginaire. S'engage alors à plus long terme, et bien au-delà de la présence des œuvres, une possible réflexion sur les thématiques entrevues, en écho avec l'actualité, l'histoire de l'humanité, ou l'histoire personnelle de chacun.

Caroline Ziolko

Repères bibliographiques

CLOUTIER, Mario, « Michal Rovner : jouer à être Dieu », Exposition de Michal Rovner chez DHC. La Presse, La cyberpress.ca, 22 mai 2009 à 07h17.

BERNADAC, Marie-Laure (commissaire), et Musée du Louvres, Paris, 2011, *Michal Rovner Histoires / Histories*. Catalogue d'exposition, (19 mai - 15 août 2011), Paris, Musée du Louvres.

COHEN, Laurent, et Morgan, Robert, C., (Sous la direction de) Elena Ochoa Foster, et James Lindon, *Frequency. Michal Rovner*, Madrid, Pacewildenstein, Ivorypress Art + Books, 2009.

ECO, Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

LE BON, Gustave, *Psychologie de la foule*, Paris, Félix Alan, 1906.

MOLES, Abraham, A., *Art et ordinateur*, Paris, Blusson, 1990.

MOLES, A., A. et Rohmer, Élisabeth, *Psychosociologie de l'espace*, Paris, L'Harmattan, coll. « Villes et entreprises », 1998.

PEARL, Lydie, *Que veut la foule ? Art et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2005.

ROVNER, Michal, *Fields*, Londres, Éditions Steidl, 2005.