

Angeline MADAGHDJIAN



Milutin Gubash & le désir d'extimité

Sa vie – son œuvre

Volume I

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

sous la direction de Mme Judith DELFINER

Année universitaire 2012-2013

Résumé

Milutin Gubash est un artiste serbe et canadien. Il vit et travaille à Montréal (Québec) depuis 2005, et est né en 1969 à Novi Sad, en ex-Yougoslavie. Ce pays qui n'existe plus aujourd'hui, il le quitte à l'âge de trois ans pour s'établir à Calgary, en Alberta (Canada) sous l'engouement de son père.

Après un passage par l'université, Milutin Gubash développe une pratique artistique dès 2002 et produit un art multiforme, allant de la vidéo, à la photo et à la performance. Il oriente l'essentiel de sa démarche artistique autour d'un questionnement identitaire propre à la figure de l'immigré politique. Il fait de ses recherches personnelles le point de départ de ses créations qui interrogent les limites entre la sphère privée et publique.

Artiste, auteur, et acteur, de sa vie et dans ses œuvres (performances, vidéos et photos) Milutin Gubash utilise les membres de sa famille comme personnages pour de nouveaux récits. En effet, la particularité du travail de Milutin Gubash est l'exposition de sa vie privée, et intime, dans son œuvre.

« *Extimité* » est un terme issu de la psychanalyse, il désigne la tendance inhérente à l'être humain à s'exposer soi-même. Serge Tisseron, reprend ce terme prononcé une première fois par Lacan en 1968, et précise sa définition. Apparu dans le monde de l'art contemporain au cours des dix dernières années, l'extimité sert d'ouverture à l'œuvre de Milutin Gubash.

Overview

Milutin Gubash is a Serbian and Canadian artist. He lives and works in Montreal (Quebec) since 2005, and was born in 1969 in Novi Sad, in ex-Yugoslavia. He leaves this country, which does not exist anymore, at the age of three years old to settle in Calgary, Alberta (Canada), under the choice of his father.

After going to the University, Milutin Gubash establishes his own artistic practice in 2002 using as photography as video, as well as performance. His art focuses on identity research, which reflects his own life and experience of a political immigrant. Gubash makes his own personal investigations the starting point of his artistic production, questioning this way the boundaries in-between private and public.

Artist-author and actor of his life and works (performances, videos, and photos) the artist use his own person as well as his family as characters into his stories. Then, the specificity of Milutin Gubash work is the exhibition of his private and intimate life into his art.

"*Extimacy*" is a psychoanalyst term that defines the human tendency to exhibit our intimacy in front of public audience. Serge Tisseron, a French psychoanalyst reuses this concept in 2001 and refines the original Lacanian definition. "*Extimacy*" came out into the contemporary art during our last decade through narrative and autobiographical practices, and serves here as an opening to Milutin Gubash oeuvre.

Remerciements :

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire, Judith Delfiner, pour son aide et son temps consacré tout au long de mes deux années de master.

Je remercie également Marcie Bronson, commissaire des expositions au Rodman Hall Art Center (Sainte Catherines), Catherine Parayre et David Vivian professeurs à l'université Brock de Sainte Catherines qui sont à l'origine de ma rencontre avec l'artiste, Florence S. Larose coordinatrice de la programmation de la Fonderie Darling (Montréal), Sandra Dyck commissaire à la Carleton University Art Gallery (Ottawa), Julie Tremble du centre d'artistes Article (Montréal), et Christina Curthbertson, assistante commissaire à la Southern Alberta Art Gallery (Lethbridge), pour leur collaboration, leur disponibilité et leur intérêt à l'égard de mon étude.

Je souhaite remercier mes parents et mes amis, Marine Murgat, Clémentine Lavernhe, et Marine Lang, pour leur avis critiques et Hubert, pour son soutien sans faille.

Enfin, je remercie tout particulièrement Milutin Gubash pour son implication dans mon travail, pour sa disponibilité, et pour sa capacité à s'engager au sein d'un travail partagé, sincère, et authentique.

Je le remercie chaleureusement pour sa correspondance stimulante et pour m'offrir un regard privilégié sur son œuvre.

Glossaire des abréviations:

BCB : Blanca Casas Brullet, artiste franco-espagnole, (1973-).

BRGP : *Born Rich, Getting Poorer*, 2008-2012, video.

CUAG: Carleton University Art Gallery, Ottawa, Ontario, (Canada).

KWAG: Kitchener-Waterloo Art Gallery, Waterloo, Ontario, (Canada).

MG : Milutin Gubash, artiste serbe-canadien, (1969-).

Re-Enacting Tragedies : *Re-enacting Tragedies While My Parents Look On*, 2003, 7 photographies couleurs, projet web.

SAAG : Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta (Canada).

Soulignage en pointillés : désignation des passages importants dans les diverses citations.

Surbrillance grise : œuvres de Milutin Gubash décrites et analysées.

WWTTB? : *Which Way To The Bastille ?*, 2007, video, photographies et livre d'artiste.

Sommaire :

Introduction.....	7
Partie 1 : LE DESIR D'EXTIMITÉ REPRÉSENTE	10
1.1 « Extimité » : théorie et usages.....	11
1.1.1 Enoncé de l' <i>extimité</i> : De l'évocation par Jacques Lacan à la validation par Serge Tisseron.....	11
1.1.2 Serge Tisseron, <i>L'intimité surexposée</i> , 2001.....	15
1.1.3 Apparition dans le langage courant grâce à un usage écrit.....	18
1.2 L'intimité représentée.....	22
1.2.1 Les tentatives de représentation du « je » dans les années 1960-70.....	22
1.2.2 Les représentations de l'intime dans les années 1990-2000.....	27
1.2.3 Relecture de soi à partir des années 2000.....	29
1.3 Représentation de la famille dans l'œuvre de Milutin Gubash	32
1.3.1 Le cercle familial surexposé.....	32
1.3.2 Le contexte pour l'exposition de soi.....	34
Partie 2: LES DIFFÉRENTES PLACES OCCUPEES PAR MILUTIN GUBASH	37
2.1 Un concentré de vie intime exposé, <i>Which Way To The Bastille?</i>, 2007.....	38
2.1.1 Description et origine de la capitulation vidéo.....	39
2.1.2 Cinéma expérimental et personnel : Le genre du film de famille.....	43
2.1.3 Which way to the Bastille? et son exposition.....	48
2.2 Milutin Gubash à la place du conducteur: "<i>Dead car</i>", <i>BRGP</i>, 2009	52
2.2.1 Description de l'œuvre.....	52
2.2.2 Le personnage Gubash.....	56
2.2.3 La forme vidéographique exposée : enjeux d'un dispositif.....	59
2.3 Des pratiques de diaristes renouvelées.....	63
2.3.1 La vidéo comme arme et lieu pour l'expression de soi.....	63
2.3.2 Une reprise d'anecdotes privées : relation artiste-père/mère.....	65
2.3.3 Extimité dans la forme écrite.....	67
Partie 3: Du désir de communiquer à propos de son monde intérieur : TRANSITIVITÉ DANS L'ART DE MG	70
3.1 De la forme relationnelle et de l'idée de déplacement	72
3.1.1 La partie vivante de l'art.....	72
3.1.2 Les voyages de Milutin Gubash.....	76
3.1.3 L'œuvre de Blanca Casas Brullet.....	79

3.2	L’art de converser : l’intimité du couple sous l’objectif Gubash	84
3.2.1	YOU, ME & YOU , vidéo, 2010.....	84
3.2.2	<i>No Sex Last Night</i> , Sophie Calle, 1992.....	86
3.3	Re-Enacting Tragedies While My Parents Look-On, 2003	93
3.3.1	Description de l’œuvre.....	93
3.3.2	Analyse : effacement de l’artiste ?.....	96
3.3.3	Recréation de l’espace d’exposition	101
	Conclusion	105
	Bibliographie	109

Introduction

Milutin Gubash est né en 1969 à Novi Sad (ex-Yougoslavie), vit et travaille au Canada francophone, à Montréal, depuis 2005, mais parle l'anglais de l'Ouest du pays. Arrivé à l'âge de trois ans à Calgary en Alberta, Milutin Gubash est le fils d'une famille d'immigrés politiques serbes. Ses parents ont fui la dictature en place en Yougoslavie en 1972, laissant leur vie, leurs amis, et leur savoir-faire derrière eux. Milutin Gubash arrive très jeune à Calgary, une ville provinciale où il va établir une grande partie de sa vie avant d'aller à Kingston (Ontario) où ses parents s'établissent par la suite.

Après l'obtention de deux diplômes, un baccalauréat en philosophie et en photographie, tout deux de l'Université de Calgary, Milutin Gubash poursuit son parcours dans l'enseignement supérieur par une maîtrise aux Beaux-Arts de l'Université Concordia à Montréal. Au fil de ses études il se spécialise dans la photographie, et décide, après une expérience académique et universitaire de devenir artiste. Ce choix de vie est le résultat d'un état d'être au monde qui l'entoure, et le place dans une situation incomprise de ses parents. Cette position, il va la mettre en scène, la détourner, et la renverser sans cesse dans son œuvre. Milutin Gubash intègre rapidement ses parents, puis l'ensemble de sa famille dans son travail, faisant du corps de ses proches (père, mère, tante, femme, fille et amis) les composants mêmes de ses œuvres. L'histoire de la famille Gubash devient le nœud de création et d'épanouissement de sa pratique artistique. Qu'ils soient les motifs tangibles de ses photographies ou les protagonistes de récits rejoués à partir d'histoires vraies ou inventées, les membres de la famille Gubash articulent la totalité des créations de l'artiste.

Vidéo, photographie, et performance sont les médias dans lesquels les œuvres de l'artiste serbe canadien se réalisent. Il est ainsi un créateur d'images fixes mais aussi d'images en mouvement, celles-ci le représentent face à ses proches dans des situations quotidiennes. Ces moments d'intimité sont révélés au public dans l'événement de l'exposition, et atteignent ainsi une autre nature. Ils se placent sur la scène publique (de l'art) et justifient de la pratique artistique à la fois personnelle et collective de Milutin Gubash.

L'exposition de soi dans le travail de Milutin Gubash

Exposer son intimité constitue un pan initial dans la démarche créative de l'artiste. Dans la majorité de ses œuvres, l'artiste contemporain de double nationalité s'inspire de sa vie et utilise des récits privés comme source de création. Allant au-delà d'une narration personnelle, Milutin

Gubash emploie une pratique artistique comme lieu d'explorations introspectives. C'est en s'exposant lui-même dans ses œuvres que l'artiste nous interroge sur les relations que nous (public) entretenons avec ceux qui nous entourent, et avec le reste du monde, notre quotidien, mais avant tout, nous-mêmes.

C'est de ce désir d'exposition de soi qu'est fondée notre présente étude. Travaillant tout d'abord à une définition du concept d'« *extimité* » amené par Serge Tisseron (2001) nous comprendrons en quoi, dans le champ de l'art contemporain, et plus précisément, dans l'œuvre de M.G, l'exposition de soi manifeste un mouvement identitaire essentiel à l'être humain.

C'est notamment au travers des relations établies entre l'artiste et ses proches que nous tenterons d'appréhender les mesures qui conditionnent un besoin de représentation de soi propre à l'homme, et favorisent ainsi une nouvelle culture de l'image de soi.

Dans quelles mesures l'œuvre de M.G transpire un besoin d'exposition de soi appelé ici « désir d'extimité » ? En quoi ce sentiment humain se réalise au sein d'une forme artistique ?

En s'exposant lui-même Milutin Gubash interroge les rapports qu'il entretient avec autrui. Volontairement, il active un jeu de rôles avec les membres de sa famille et nous interroge sur les diverses positions occupées par une personne dans ses rapports quotidiens. Néanmoins, en intégrant sa famille dans son œuvre, parvient-il à connecter avec ses proches ?

Dans le champ esthétique, quelles sont les conditions qui donnent lieu à une représentation de soi et de nos relations extérieures ? Dans quelles mesures les représentations que nous nous faisons de nous-mêmes découlent de notre conditionnement au monde et à ceux qui nous entourent ?

Ainsi nous étudierons l'exposition de soi dans certaines des œuvres vidéographiques de Milutin Gubash produites ces dix dernières années, entre 2003 et 2013, en tant qu'épanouissement du désir d'*extimité*¹. Nous avons pour intentions d'explorer et de redéfinir le paradoxe propre à l'exposition de sa vie intime au travers d'une démarche artistique.

Partant d'un exposé du « je » artiste, jusqu'au « désir de communiquer »

Nous nous attacherons à montrer en quoi l'apparition du « je » artiste prend place dans une relation avec autrui. Nous définirons tout d'abord le terme « *extimité* » de sa nature psychanalytique à son apparition dans le langage courant jusqu'à ses usages dans le monde de l'art contemporain.

¹ Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, 2011.

Ensuite, nous étudierons les places occupées par Milutin Gubash dans ses œuvres de manière à saisir la complexité des relations familiales de l'artiste. L'analyse de ses journaux filmés nous amènera à évoquer le cinéma expérimental et personnel, ainsi que les techniques d'autofilmage utilisées pour la production de films de famille.

Au travers d'un exposé de *l'Esthétique relationnelle* amenée par Nicolas Bourriaud (1998) nous tenterons de préciser la transivité des œuvres de Milutin Gubash. Ces dernières réalisent le désir d'extimité dans leur capacité à générer ou à annihiler des rapports entre membres d'un même groupe. Ainsi nous verrons en quoi Milutin Gubash procède à un déplacement de sa propre personne face à ses proches qui deviennent les médiateurs entre l'artiste et le public.

Notre analyse se concentre autour d'un corpus d'œuvres précis non exhaustif de l'ensemble de la production de Milutin Gubash, mais représentatif des motifs évoqués précédemment (elles traitent de moments de vie intime).

La vidéo *Which Way to the Bastille?* (2007) manifeste la capacité de Milutin Gubash à exposer son intimité et aborde, subséquemment, les techniques de l'autofilmage comme moyen d'expression personnelle. Produit en 2009 l'épisode « Dead Car », troisième numéro de la série *Born Rich, Getting Poorer* (2008-2012), montre Milutin Gubash seul face à lui-même et révèle ses difficultés à connecter avec les membres de son entourage. Enfin, *YOU, ME & YOU*, est une vidéo de 2010 qui montre une série de moments apparus entre l'artiste et sa femme Annie Gauthier.

Ces œuvres sont toutes des vidéos, cependant c'est bien à la photographie que Milutin Gubash doit son regard et ses compétences à traiter l'image. La série *Reenacting Tragedies While My Parents Look On* (2003) présente des scénarios de faits divers repris par l'artiste. Dans ces photographies Milutin Gubash joue le mort devant ses parents, ce qui autorise une réflexion sur le rôle joué par ce dernier dans sa vie privée et professionnelle.

Au fil de notre étude nous enrichirons notre analyse monographique par l'évocation à d'autres artistes, notamment l'artiste française Sophie Calle, l'albanais Adrian Paci, ou encore la jeune artiste franco-espagnole Blanca Casas Brullet.

Parallèlement à nos descriptions et comparaisons, nous proposons une analyse du contexte de monstration des œuvres de Milutin Gubash étudiées et visitées. En effet nous établirons notre étude sur le cycle d'expositions rétrospectives mené à travers le Canada de septembre 2011 à mai 2013, période qui correspond à notre étude de l'artiste¹.

Par ailleurs, les échanges privés et réguliers avec l'artiste alimentent la présente étude et confirment la nature d'une personnalité émancipatrice de son œuvre.

¹ « Voir Volume II, Annexe 1, pp. 4 ».

Partie 1

///

LE DESIR D'EXTIMITE REPRESENTE

1.1 « Extimité » : théorie et usages

Le terme « *extimité* » est un néologisme amené par le psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron en 2001 dans son ouvrage intitulé *L'intimité surexposée*¹. Même si le terme demeure inaperçu à ce jour, les situations auxquelles il réfère sont propres à l'être humain. Au travers de cette première partie, nous donnerons une définition du mot « extimité », propre à la théorie psychanalytique ; en le mettant ensuite en résonance face à l'œuvre de Milutin Gubash.

De manière générale, nous retracerons l'historique de ses apparitions dans le langage courant, démontrant en quoi le terme a été révélé par le biais de la littérature, pour aboutir sur une analyse de ses usages dans le champ de l'art contemporain. Il s'agira tout d'abord de reprendre l'évocation du terme « *extime* » chez Jacques Lacan avant de considérer l'analyse de Serge Tisseron qui autorise une première définition du concept d'extimité.

L'énoncé de Serge Tisseron définissant le désir d'extimité se fonde sur une critique de l'émission de télé-réalité *Loft Story* apparue en 2001 sur nos postes de télévision. Au-delà d'une approche des sources textuelles du mot « extimité », nous nous attacherons à montrer l'interdépendance qui existe entre le besoin de s'exposer soi-même et les relations de proximité (rapports à la famille, au monde, à la société) entretenues dans le quotidien de l'homme.

La reprise par l'auteur de pensées et sentiments apparus dans la sphère privée révèle les caractéristiques des situations inhérentes au désir d'extimité. Ainsi, nous préciserons en quoi le désir d'extimité relate un besoin d'exposition de parties de sa vie intime chez l'auteur.

Artiste-auteur et metteur en scène de sa vie et de son œuvre, Milutin Gubash témoigne au sein de sa démarche artistique de ce profond désir d'extimité. L'artiste serbe canadien s'expose lui-même, entouré des membres proches de sa famille, qui le regardent et l'assistent dans son processus créatif. Ainsi, nous analyserons ce phénomène de déplacement du sujet [artiste] vers autrui [public, proche] révélé au sein d'une représentation de son intimité.

1.1.1 Enoncé de l'extimité : De l'évocation par Jacques Lacan à la validation par Serge Tisseron.

L'apparition officielle du mot « *extimité* » date de 2001, elle est issue de l'ouvrage théorique de Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*. L'essai du psychanalyste se concentre sur l'étude du phénomène d'exposition de sa vie intime dans le format de l'émission de télé-réalité. *L'intimité surexposée* est une analyse de l'émission de *Loft Story* diffusée en 2001 par la chaîne

¹ TISSERON Serge, *L'intimité surexposée*, Hachette Littératures, Paris : Ramsay, 2001.

de télévision M6, c'est au cœur de cet ouvrage que Serge Tisseron consacre une définition au mot « *extimité* ».

« Je propose d'appeler « *extimité* » le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. Cette tendance est longtemps passée inaperçue bien qu'elle soit essentielle à l'être humain. Elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur. » (Tisseron, 2001¹). »

1.1.1.1 Jacques Lacan

L'existence du concept d'*extimité* est postérieure à sa validation dans le langage courant. Le médecin et psychanalyste français Jacques Lacan est le premier à parler d'un besoin manifeste chez l'homme à se montrer pour exister.

« *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique* »² introduit la communication menée par Jacques Lacan lors du XVI Congrès International de Psychanalyse de Zurich qui s'est déroulé le 17 juillet 1949. Au cours de cette discussion, Lacan semble évoquer une tendance innée chez l'homme pour l'exposition de soi. En effet, chez Lacan, la construction symbolique de l'image de soi débute dès l'enfance par l'intermédiaire du « *stade du miroir* ». C'est à ce moment que l'individu, alors âgé de six mois est à même de se reconnaître dans le reflet que lui renvoie le miroir. Selon Lacan, il s'agirait d'une première étape possible à l'identification de soi.

« *Peut-être y en a-t-il parmi vous qui se souviennent de l'aspect de comportement dont nous partons, éclairé d'un fait de psychologie comparée : le petit d'homme à un âge où il est pour un temps court, mais encore dépassé en intelligence instrumentale par le chimpanzé, reconnaît pourtant déjà son image dans le miroir comme telle. [...]*

Cet acte [...] rebondit aussitôt chez l'enfant en une série de gestes où il éprouve ludiquement la relation des mouvements assumés de l'image à son environnement reflété, et de ce complexe virtuel à la réalité qu'il redouble, soit à son propre corps et aux personnes, voire aux objets qui se tiennent à ses côtés.

Cet événement peut se produire, on le sait depuis Baldwin, depuis l'âge de six mois, et sa répétition a souvent arrêté notre méditation devant le spectacle saisissant d'un nourrisson devant le miroir, qui n'a pas encore la maîtrise de la marche, voire de la station debout, mais qui, (...) surmonte en un affaiblement jubilatoire les entraves de cet appui, pour suspendre son attitude en une position plus ou moins penchée, et ramener, pour le fixer, un aspect instantané de l'image. (Lacan, 1949)

Ainsi, la réflexion lacanienne porte sur les origines de la connaissance de soi (liée à l'image). Lors du congrès international de Zurich, le stade du miroir énoncé par Jacques Lacan désigne un passage essentiel à l'identification personnelle. L'homme, en assumant l'image objective que lui renvoie le miroir, est transformé. Ainsi les images que nous nous attribuons - et que nous

¹ Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, 2001.

² Jacques Lacan, « *Le stade du miroir* », *La Revue Française de Psychanalyse* 1949, volume 13, n°4, pp 449-455.

affichons devant nos proches - une fois choisies et acceptées, possèdent la capacité de nous changer.

Jacques Lacan parle d'une « *dialectique de l'identification à l'autre* » qui permettrait au sujet d'acquérir un regard extérieur sur son monde intérieur. Par ailleurs, la forme par laquelle ce processus se réalise nous est renvoyée par l'image de notre corps, c'est-à-dire une forme extérieure à soi davantage « *constituante que constituée* ». Dans la mesure où cette image réside dans le miroir, elle est inversée, et sa perception en est perturbée. Cette vision¹ du corps est totale, spontanée et pure (car elle apparaît chez l'enfant), et selon Lacan ce « *Gestalt* » se situe « *avant toute détermination sociale, dans une ligne de fiction* ».

En 1969, Jacques Lacan précise sa théorie sur le concept de l'identification personnelle et utilise pour la première fois le mot « extime ». Jacques-Alain Miller en 2006 rassemble les différents actes du colloque de Jacques Lacan au travers de plusieurs ouvrages. Le mot « extime », différent du terme « extimité », apparaît dans le tome intitulé : *D'un Autre à l'Autre*².

« *C'est en tant qu'il est ici une place que nous pouvons désigner un terme conjoignant l'intime à la radicale extériorité, c'est en tant que l'objet(a)³ est extime et purement dans le rapport instauré de l'institution du sujet comme effet de signifiant* »⁴.

Selon le psychanalyste l'intimité est propre à chacun, elle est dévoilée face à un « objet de référence » dans un souci d'extériorisation de son monde intérieur. Pour fixer sa pensée, Jacques Lacan s'interroge sur l'étymologie à associer à ce mouvement individuel et mentionne le fait qu'« *il faudrait faire le mot « extime »...* »⁵.

Au regard du travail plastique de Milutin Gubash, il est intéressant de préciser l'origine relationnelle rattaché au mot « extime » résumé par Jacques Lacan selon qui, l'autre désigne et matérialise le « *lieu de la parole* »⁶. Autrement dit, dans sa qualité à entrer en relation avec l'autre, le sujet se constitue lui-même. Nous verrons en quoi ce « lieu de la parole » est repris par Milutin Gubash au sein de sa démarche artistique.

La théorie de Lacan semble déjà décrire ce rapport de relation constitutif du désir d'extimité validé par Serge Tisseron par la suite. Jacques Lacan s'est exprimé sur l'hypothèse d'un besoin humain de se voir représenter pour s'identifier soi-même. Il a certes pensé les

¹ Serge Tisseron parle d'une « *vision défusion* » dans son article « Intimité extimité », *Communications*, n°88, 2011, pp. 83-91.

² Le séminaire de Jacques Lacan s'est déroulé en 1969 et fait l'objet d'une relecture par Jacques-Alain Miller en 2006.

³ L'« *objet(a)* » désigne chez Lacan le lieu qui matérialise la projection sur l'autre.

⁴ Jacques Lacan, *D'un Autre à l'Autre*, 1968-69, in Pascal GAONA, sténotypie imprimée et reliée au format thèse, 1980, 327.

⁵ Ibid, 280.

⁶ Ibid.

prémices du concept d'« extimité », mais du point de vue de la psychanalyse et non dans le domaine des représentations dévolues au champ de l'art. Jacques Lacan est l'inventeur du mot « extime » et le précurseur du concept d'« extimité », cependant ses sources scientifiques demeurent réservées et ne présentent aucune définition précise.

1.1.1.2 Serge Tisseron

Les recherches de Serge Tisseron décrivent une relation ambiguë déterminante entre « intimité » et « extimité »¹. De fait, une dualité paradoxalement anime le désir d'extimité en permanence, et cela transparait dans les pratiques artistiques analysées par la suite. La mise en exergue de deux concepts à priori opposés se réalise alors au sein du désir d'extimité ; la présentation soi et la sphère de l'intime s'entremêlent.

Apparaître face à l'autre c'est s'identifier dans l'autre. Le besoin d'avoir un jardin secret, une intimité, qualifie quant à lui un plaisir de « dissimulation » face à cet autre. Ainsi, l'exposition de soi, ou « extimité », et la sphère de l'intime sont deux tendances essentielles à l'être humain. Désirs partagés ou à partager, chacun d'entre eux s'activent au sein du prisme social mais aussi sociétal.

De sa qualité de psychiatre, et au même titre que Jacques Lacan, Serge Tisseron dresse une étude anthropologique du désir d'extimité. Au travers d'une analyse des sentiments de l'enfant, l'auteur suppose que le désir de se montrer est antérieur au besoin d'intimité². Dès les premiers mois de sa vie, l'enfant se découvre et se reconnaît dans le visage de la mère. De fait, l'unique connaissance – en termes d'images de soi - qu'il a de lui-même réside dans le rapport à la mère.

« Le désir de se montrer est fondamental chez l'être humain et il est antérieur à celui d'avoir une intimité. Il contribue en effet au sentiment d'exister dès les premiers mois de la vie. Cette particularité trouve son origine dans le fait que l'enfant se découvre dans le visage de sa mère. La présentation de soi est toute la vie une façon de guetter dans le regard d'autrui – et, au sens large, dans ses réactions – une confirmation de soi. » (Tisseron).

Le désir d'intimité se manifeste après le besoin d'extimité, il apparaît à l'âge de la quatrième année au moment où s'opère une différenciation entre l'expérience personnelle et celle vécue par l'autre. Cette étape individuelle se réalise néanmoins dans la communauté, directement « au cœur du lien social ». À mesure que le regard de l'enfant sur le monde se

¹ Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, n°88, 2011, p83-91.

² Cette donnée avait déjà été évoquée par Jacques Lacan à plusieurs reprises via son concept de « stade du miroir ». Serge Tisseron reprend cette idée et la concrétise.

fonde, l'espace intime se constitue. Cette évolution marque le commencement d'une constitution intuitive de notre vision du monde et détermine la place que nous choisissons d'occuper au sein de notre environnement.

Ainsi se développe simultanément une connaissance de soi et une conscience au monde, de fait l'espace privée demeure intrinsèquement lié à cet extérieur.

« Mais l'intimité comporte aussi une autre dimension : ce que chacun ignore sur lui-même ».¹ De cette non-connaissance de certaines parties de soi, un besoin de connaissance apparaît. Nous verrons en quoi, chez Milutin Gubash, ce sont précisément ces territoires insondables qui deviennent sources de création.

Serge Tisseron précise sa théorie et se positionne face à Lacan « Nous avons proposé en 2001 le mot « extimité » pour rendre compte de cette dynamique. Nous le devons à J. Lacan, qui l'avait proposé pour illustrer le fait que rien n'est jamais ni public ni intime »².

Enfin, il est nécessaire de préciser ce que l'extimité n'est pas. La définition du mot « extimité » est à détacher de toute conception conformiste car le désir d'extimité désigne une recherche de soi, et non un renoncement. Il ne s'agit pas de se soumettre aux usages ou aux règles morales communément apprises, mais d'entreprendre un processus intimement individuel, malgré sa nécessité à se réaliser dans le collectif. De même, « extimité » ne désigne pas un souhait exhibitionniste, c'est dans l'intention de trouver une forme de validation de l'estime de soi que l'on choisit de s'exposer face à l'autre.

Ainsi apparaît une première ligne de définition ; le désir d'extimité est un besoin de nature biologique, qui s'active dès l'enfance, présent chez tout individu.

1.1.2 Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, 2001.

L'intimité surexposée est l'ouvrage de Serge Tisseron (2001) au sein duquel l'auteur précise le concept d'« extimité ». Il aborde le phénomène d'exposition de son intimité au travers d'un format médiatique déterminé, l'émission de télé-réalité. Au-delà de son approche psychanalytique, Serge Tisseron interroge l'entrée de la télévision privée dans une logique globale, mais aussi commerciale. Il prend pour exemple l'émission diffusée par la chaîne M6 « *Loft Story* » en 2001 afin de dénoncer les stratégies de marketing agressives entreprises sur l'homme. L'ensemble des techniques commerciales destiné au grand public se réalise néanmoins au travers de l'intimité des candidats.

¹ Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, n°88, 2011, p83-91.

² Ibid.

Ainsi, le poste de télévision autorise un jeu de sentiments dits « authentiques », propice à la manifestation d'un sentiment agréable pour le téléspectateur qui se reconnaît dans la figure du candidat. Les téléspectateurs à l'origine passifs, derrière leur poste de télévision, en viennent à identifier des « héros » à leur image. Le sentiment d'authenticité, qui se dégage des échanges médiatisés, est un phénomène qui est repris dans l'œuvre de Milutin Gubash.

De même, Serge Tisseron remet en cause la véracité des sentiments exposés au moment du montage et découpage de l'émission *Loft Story*. « *On imagine aussi aisément combien les réalisateurs de l'émission ont du malmené la réalité...* »¹.

Ainsi, il évoque l'atmosphère superficielle imposée par le format de l'émission sur le sujet (candidat) et l'objet de réception (téléspectateur). Les candidats véhiculent un stress permanent lié au fait de s'éliminer mutuellement, et le public est quant à lui manipulé par le montage des séquences présentées. Ainsi s'anime devant nos yeux un jeu d'apparitions où le vrai et le faux se confondent et occultent notre perception.

Milutin Gubash joue ouvertement des effets de ce format de retransmission vidéo dans l'œuvre *Born Rich, Getting Poorer* (2008-2012), œuvre dans laquelle il pense un monde futur où chacun se filmerait dans l'intention de produire une émission télévisée des scènes de sa vie quotidienne.

Ainsi, l'étude de Serge Tisseron dénonce la capacité du format télé-réalité à « *entretenir l'illusion, que voir c'est forcément comprendre* » et permet une comparaison censée avec l'œuvre de Milutin Gubash qui emploie sa vie dans son œuvre.

1.1.2.1 « Extimité »

Extimité désigne un « mouvement », une tendance bien trop longtemps passée inaperçue mais pourtant « *essentielle à l'être humain* »². Il s'agit d'un désir humain à s'exprimer non pas dans l'intention de se révéler face à l'autre mais davantage afin de s'y constituer. L'extimité est un processus d'extériorisation de certains moments de sa vie intime, qui une fois exposés permettent de « *mieux se les approprier* »³.

Ainsi, le désir d'extimité est une forme d'extension de son intimité. Exposé subjectif délibérément dirigé, elle s'étend chez Milutin Gubash aux membres de sa famille. Serge Tisseron insiste sur l'importance du choix de la (ou des) personne(s) sur la(es)quelle(s) va se porter notre désir d'extimité. En effet, le psychanalyste préconise un besoin d'identification de la personne

¹ Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, 12.

² Ibid. 52.

³ Ibid.

envers laquelle nous choisissons de dévoiler notre intimité. Cela définit alors une situation inhérente au concept d'extimité.

Le mouvement d'extimité correspond à une forme processuelle qui se matérialise dans le langage. Qu'elle soit exprimée verbalement ou physiquement - via le corps- l'extimité se réalise dans sa capacité relationnelle. La forme relationnelle qui réside au cœur du concept d'exposition de soi se reproduit dans l'œuvre de Milutin Gubash. L'artiste met en œuvre des actions, des performances, où il est le personnage principal interprétant sa vie dans son œuvre. Metteur en scène, il conçoit un terrain de jeu pour lui et ses proches.

1.1.2.2 Annihiler le cercle de la famille

Serge Tisseron attribue une dimension intergénérationnelle à l'outil télévisuel. Au travers de ces émissions du « type Loft Story », des dialogues entre membres d'une même famille se produisent, et parfois de nouveaux échanges se créent.

Le phénomène de téléréalité, et par généralisation l'outil médiatique, permettrait de mesurer les relations familiales entretenues par chacun. Révélant les « enjeux réels » de la vie quotidienne en illustrant de « nouveaux rapports à l'image et à la vie familiale »¹. Ainsi la rencontre entre média et vie privée a induit un bouleversement au sein du noyau familial.

L'intimité surexposée dévoile le lien intrinsèque qui se noue entre l'estime que nous avons de nous-mêmes et les relations que nous entretenons avec les personnes de notre entourage les plus proches. Ainsi un possible rapprochement se crée entre l'estime de soi et la relation à la famille. Ces situations de proximité se réalisent tout particulièrement entre enfants/parents, ou bien entre mari et femme, des contextes repris par Gubash.

1.1.2.3 Surabondance/ un environnement surpeuplé d'images

Serge Tisseron parle de la présence écrasante des images dans la narration de soi. En effet, il est important de préciser le paysage culturel dans lequel est apparu le désir d'extimité. L'arrivée d'appareils de prise de vue performants, bon marché et transportables, a permis le développement d'une production autonome d'images privée. Selon Tisseron, l'homme évolue au sein d'un environnement parasité, bouleversé par une surexposition d'images.

« Il y a aujourd'hui tellement d'images qui nous dérangent, nous bouleversent ou nous angoissent que nous sommes de plus en plus portés à vouloir créer les nôtres »².

¹ Ibid.

² Ibid.

Il émet l'hypothèse que cette constante surexposition influencerait l'homme à produire davantage d'images sur sa propre personne, comme étant un moyen pour se définir davantage. Selon l'auteur, il existerait une manière « extimisante » visant à « *objectiver notre perception personnelle d'un évènement pour enrichir notre monde intérieur* »¹.

À partir de ce moment-là, se développe une complexité à définir ce qui, dans l'image, provient, ou non, de nous-mêmes, « *nous ne sommes jamais bien certain que notre image ne contient rien de nous en réalité* »².

Ainsi l'usage du caméscope dans le cercle familial constitue une possible écriture de soi et déclenche une nouvelle culture de l'image de soi.

L'intimité surexposée de Tisseron prend pour exemple la sphère de la télé réalité pour témoigner de cet espace de récréation, ainsi que de redéfinition, de l'intimité. La culture de l'image subjective engendrée par les nouveaux médias semble témoigner d'une sorte de recherche de l'ensemble des facettes de soi.

Ainsi, s'effectue un déplacement dans nos rapports aux images. Nous sommes davantage sensibles face aux captations de notre image, et imprégnés par les reflets que nous donnons de nous même.

1.1.3 Apparition dans le langage courant grâce à un usage écrit

1.1.3.1 Michel Tournier

Un an après l'apparition du néologisme de Serge Tisseron, Michel Tournier publie un roman intitulé *Journal Extime* (2002)³. L'auteur délivre un récit subjectif qui retrace des moments, des actes, et des pensées passés apparus dans la sphère privée et qu'il a pris l'habitude de noter quotidiennement. Michel Tournier adresse un nouveau regard sur ces instants passés de son existence, suite à la relecture de ses notes, il s'adonne à un acte de réécriture. L'auteur déplace les limites de son journal intime originel, et produit son *Journal extime*.

L'introduction du roman de Michel Tournier est dédiée à une définition personnelle du mot « extime ». L'auteur s'attache à démontrer en quoi le choix de ce mot lui a permis de désigner avec précision ce que représente selon lui un journal « intime ».

¹ *ibid.*

² *ibid.*

³ La première parution est celle de 2002 aux éditions La Musardine, l'ouvrage que nous consultons date de la seconde parution aux éditions Gallimard en 2004.

La pratique de diariste propre à Michel Tournier rappelle la pratique artistique de Milutin Gubash du point de vue de la narration de soi. Dans les premières lignes de l'ouvrage, Michel Tournier s'attache à définir, sous la forme de l'écriture, les origines de sa pensée et les mesures qui ont conditionnées un besoin d'exposition de la part de l'auteur. L'ouvrage est écrit à la première personne du singulier et tout comme dans l'œuvre de Milutin Gubash le « je » désigne à la fois l'auteur, le narrateur, et l'acteur dans un acte, avant tout, de relecture de soi.

« Il y a longtemps que j'ai pris l'habitude de noter non seulement des étapes et incidents de mes voyages, mais les évènements petits et grands de ma vie quotidienne, le temps qu'il fait les métamorphoses de mon jardin, les visites que je reçois, les coups durs et les coups doux du destin. On peut parler de « journal » sans doute, mais il s'agit du contraire du « journal intime ». J'ai forgé pour le définir le mot « extime ».

Les premières pages du roman sont dédiées à la présentation de son *Journal extime* en référence au document « *livre de raison* ». Ce dernier désigne une sorte de registre de comptabilité domestique tenu par le père de famille. Il rassemble et inventorie les dates de décès, de naissances, de mariages, et de récoltes, le livre de raison est, en quelque sorte, une forme d'archive personnelle. Voué à être repris de générations en génération, son contenu est d'ordre local et il se déploie au travers du noyau familial.

Michel Tournier parle du besoin de rattachement au monde extérieur dans l'acte intime et solitaire que met en place l'écriture de soi. C'est dans les éléments qui se situent en-dehors de soi que Tournier pense s'être constitué. Selon le romancier, ce n'est pas en privilégiant un mouvement nombriliste de découverte de soi, qu'il est possible de s'inventer et de se définir.

Le récit est détaillé et organisé sur douze mois, reproduisant l'année 2002 sous la forme de récits épisodiques mensuels.

« Reprenant mes « journaux extimes », j'ai donc émaillé les douze mois d'une année reconstituée de découvertes, observations et anecdotes nées sous mes pas. »

Milutin Gubash est attaché au format épisodique, ses œuvres conçues selon la forme sérielle, racontent des histoires intimes de manière fragmentaire. De plus, Michel Tournier narre des anecdotes personnelles évoquant son rapport à sa mère malade, « *à la fin de sa vie, ma mère ne mangeait presque plus rien* ».

Ainsi, Michel Tournier, de même que Milutin Gubash, fait de sa vie son œuvre. Le récit délivre certes une multitude de notices sur le contexte politico-social de l'époque, mais celles-ci sont contemporaines à la vie de l'auteur. Ces informations placent le lecteur face à un contenu subjectif mais réflexif. L'auteur et l'artiste procèdent à une relecture de leur vie. Cette forme de projection de soi caractérise les situations de l'extimité.

En exposant les récits de sa vie intime au lecteur, l'auteur-narrateur se dispose-t-il à une validation au travers d'autrui de l'estime de soi?

Néanmoins, la posture d'auteur-narrateur autorise un choix de récits dévoilé au lecteur. Ainsi, les mesures qui conditionnent nos apparitions, en terme de représentations, face à autrui sont antérieures à l'exercice de l'exposition de soi, et réside dans l'acte de choix.

1.1.3.2 Un peu plus loin dans l'écriture de soi...Discussion autour de l'intime/l'extime

Enfin, c'est dans le cadre d'une journée d'études qui s'est tenue à l'Université de Pau au printemps de la même année (2002), et sous la direction d'Aline Mura-Brunel, que le mot « extime » apparaît à nouveau. L'ouvrage qui rassemble et retranscrit la journée d'études s'intitule *L'intime/L'extime*¹ et traite des enjeux d'une narration personnelle.

Tout d'abord, l'intime apparaît comme un concept actuel qui s'inscrit dans un contexte postmoderne toujours d'actualité. Cela se justifie au sein du rapport qu'entretient l'homme avec la société moderne pour laquelle la multitude des facilités qu'elle autorise résulte dans un besoin de vision d'éléments non perceptible à l'œil nu.

L'environnement de l'homme du XXIème siècle se caractérise par un effacement des frontières entre le public et le privé. Ainsi, il n'est plus de lieu pour l'expression pure du sujet, seul l'intime apparaît comme une solution d'authenticité.

*« L'intime est à n'en pas douter un sujet pour aujourd'hui. On nous le dit souvent, et sans doute est-ce vrai dans ce monde postmoderne où nous vivons, les frontières s'effacent entre le public et le privé. Nous faisons de plus en plus mal la distinction entre les deux, nous sommes en quelque sorte en manque d'un espace vraiment à nous : nid, cocon, cellule de cénobite, Thébaïde. »*².

L'écriture de soi apparaît comme une projection de sentiments, par définition, non-visibles. Cette action fige une situation paradoxale, des sentiments concrets « authentiques » sont projetés au sein d'un contexte imaginé. De plus, le besoin d'extérioriser l'indicible et de découvrir des parties de nous-mêmes que nous ne connaissons pas, se réalise au sein d'un mouvement de refoulement qu'est l'acte d'écriture autofictionnelle. En choisissant l'environnement au sein duquel notre intimité est révélée, se réalise une dénégation du monde « réel », connu et dévolu. Ce mouvement de va-et-vient de l'intimité, de l'intérieur vers l'extérieur, est incessant et consiste en une forme d'exposition de soi. Enfin, Aline Mura-Brunel

¹ Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen *L'Intime/L'Extime*, avec un inédit de Richard Millet, CRIN, 2002

² Ibid.

s'accorde à la pensée de Serge Tisseron ; « *C'est aussi avec le social que se conjugue le nouveau discours de l'intime, écrire sur soi impliquant un détour par l'autre et par le monde* ».

Bruno Blanckeman insiste sur le caractère fictionnel de toute narration de soi dans son essai « *Figures intimes/postures extimes* » dans le colloque de Mura-Brunel en 2002. Selon l'auteur, au-delà d'un contenu subjectif, l'écriture de soi emprunterait à l'univers de la fiction autant de figures de styles. Il s'intéresse aux enjeux de toute narration personnelle, démontrant notamment la capacité du romanesque pour révéler l'intime « *sans le trahir et l'exposer* ».

La narration de sa propre expérience valide ce déplacement de l'intime hors du sujet lui-même. Selon Blanckeman, ce processus d'extériorisation de son intimité, au travers de l'écriture autobiographique, constitue un retour originel, remplaçant l'intime dans la matière dont il tire sa substance, la vie.

« *...certaines œuvres calent la narration au plus près de l'expérience vécue, sur une ligne idéalement autobiographique : elles déplacent l'intime hors du sujet interne, le rendant aux expériences nourricières...* »¹.

Les récits personnels constituent de nos jours une forme artistique à part entière. Un certain nombre d'artistes contemporains utilisent la pratique de diariste (Sophie Calle, Annette Messager...) comme processus faisant œuvre. Ce « *bougé* »² est à Blanckeman ce que le « *processus* » est à Tisseron.

« *Nous avons repris le mot (extime de Lacan) en lui donnant une signification différente : il est pour nous le processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés.* »³

Nous désignerons quant à nous ce *processus* en tant que « déplacement » ; car il caractérise plus précisément les pratiques artistiques contemporaines, tout en désignant également une réalisation de l'extimité.

Ainsi, il découle de ceci une seconde affirmation pour la définition de l'extimité. L'extimité est une tendance qui se réalise au travers d'une forme processuelle. Elle prend son existence dans le déplacement de moments d'intimité vers le monde extérieur puis achève sa course dans un retour vers le sujet lui-même.

¹ Blanckeman, 45.

² *ibid.*, 46.

³ Serge Tisseron, *Intimité/extimité, Communications*, p 84.

1.2 L'intimité représentée

« (...) faire de soi un monde ou réfléchir le monde à travers soi. »¹

À la fin des années soixante la place occupée par les médias dans la sphère privée va déterminer les mesures qui conditionnent un besoin d'exposition propre à l'homme. Phénomène de société, l'accès à de nouveaux outils de médiation va favoriser l'apparition d'une nouvelle culture de l'image de soi et développer de nouveaux rapports sociaux, précisant notamment nos relations au cercle familial. L'apparition d'une culture de l'apparence est progressive, elle se réalise de manière subjective et individuelle. Dès les années soixante-dix, la possibilité de s'attribuer une image va entretenir un culte de la représentation de soi.

Traversant une évolution dans les années 1990-2000, les considérations sur le corps physique et social de l'homme sont au cœur des pratiques artistiques. Pour témoigner de leur présence au monde, les artistes mettent leur corps en action. De cette relation émane un sentiment d'instantanéité qui autorise les artistes à parler de leur quotidien dans leurs œuvres.

Poursuivant une évolution chronologique, nous amènerons notre réflexion sur les représentations du « je » vers une conception du monde de l'art d'aujourd'hui. Le culte de l'image de soi a évolué et s'est précisé au fil du temps. De nos jours, les pratiques artistiques qui emploient le « je » à l'écran semblent davantage se rapprocher d'un questionnement sur l'autre. Et les intentions autobiographiques contemporaines tendent à interroger les limites entre l'espace intime et l'espace public. De cet effacement de frontières des conceptions nouvelles sur l'identité personnelle et collective interviennent.

Milutin Gubash est né en 1969, au moment où la culture de l'image de soi faisait l'objet d'une profonde réécriture. Cet artiste de double nationalité est issu d'une période de pleine mutation sociale. Que cela soit du à son histoire d'émigré Yougoslave - l'artiste expérimente très jeune un déplacement de territoire - ou aux modifications amenées par les nouveaux médias, l'ensemble des transformations sociétales qu'il a rencontré sont reprises dans son œuvre.

1.2.1 Les tentatives de représentation du « je » dans les années 1960-70

1.2.1.1 Contexte années 70

Grâce à l'arrivée de nouveaux outils faciles à manipuler, l'homme est à même d'expérimenter les mesures qui définissent sa propre image.

¹ Mathilde Roman, *Art Vidéo et Mise en scène de soi*, 2008.

Ainsi, au même titre qu'il cultive son apparence qu'il renvoie sur l'autre l'homme s'établit lui-même. Mais au sein de cette surexposition d'images de soi, n'est-ce pas dans des relations fictives que l'homme se réalise lui-même?

Tisseron reprend le propos de C. Lasch¹ pour définir le contexte des années 1970 comme propice à une « *généralisation des personnalités narcissiques* » où se manifeste un « *discours égocentré*² ». Le discours du psychanalyste s'établit sur les effets et les causes engendrés par la révolution technologique, durant les années 1970, engagée au cœur de l'évolution sociale. Tisseron démontre en quoi l'apparition d'une culture du narcissisme dans les années 70, où le sujet « limité aux apparences » entretenait des relations superficielles avec autrui, s'est confirmé avec l'arrivée d'Internet, « *axe d'injonction à la visibilité en tant que critère ontologique fondamental pour l'existence du sujet* »³.

Les médias (Internet, télévision, téléphone portable, et caméra portative) sont des outils créés par l'homme pour l'homme. Ces nouveaux moyens de communication et de médiation vont accroître et normaliser les échanges entre les individus. L'évolution des formes de communication est conditionnée par les propriétés matérielles de ces appareils. En effet, une conversation au bout du fil autorise-t-elle les mêmes rapports humains ? Une apparition sur avatar internet permet-elle une réelle connaissance de l'autre ?

En entrant dans la sphère privée, la caméra portative a permis la production de films de famille dans le champ de l'art. La facilité d'utilisation de cet outil va permettre à l'homme de capturer sa propre image et de la diffuser en permanence, sans souci de recommencement. Marshal McLuhan a prouvé l'impact des nouvelles technologies sur la production, la diffusion, et la promotion d'images de soi. Phénomène présent dans l'œuvre de Milutin Gubash, la sphère médiatique nous a laissé face à des relations lacunaires, parfois même fictives.

1.2.1.2 Mythologies individuelles et société

L'usage autonome d'outils de captation a façonné une relation autre entre le sujet et son image, favorisant l'apparition de « *mythologies personnelles* »⁴.

Selon le Dr. Magali Nachtergaele, « *la notion de « mythologie individuelle » se construit historiquement dans la période moderne, à partir de l'avènement de la bourgeoisie* »¹. Période

¹ Christopher Lasch est un historien et sociologue américain, et intellectuel de tendance socialiste. Il est cité dans l'article de Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, Le Seuil, 2011.

² Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, Le Seuil, 2011, 83.

³ Ibid.

⁴ Nous pensons ici à la thèse du docteur Magali Nachtergaele de l'Université Paris 7 – Diderot / John Hopkins, publiée le 22 janvier 2011.

qui déclenche un besoin de mythe fondateur chez l'homme, révélé plastiquement au travers de récits de vie « *généralement fragmentaire avec des représentations visuelles comparables à celle utilisées par les médias de masse* ».

De l'intérêt pour le mythe antique au récit fabuleux vers l'émancipation de mythologies individuelles, le processus de transformation se fait en parallèle d'un destin national. En effet, c'est en relation avec le collectif qu'une culture individuelle va se développer. Les pratiques artistiques, mais aussi littéraires (Barthes, Duras, Dérída.), sont traversées par les préoccupations liées au phénomène de radicalisation de l'individualisme. Les principaux espaces de représentations dévolus à l'homme sont ceux laissés par les magazines, les journaux ou encore la télévision. Ainsi, toute connaissance de soi se développe parallèlement à l'évolution des masses médias.

L'enjeu amené par la société moderne réside dans la possibilité de faire des stéréotypes de masse de nouvelles mythologies quotidiennes. La télévision « *participe à l'élaboration d'une iconographie singulière des figures* »² et la photographie vient alimenter la création de nouveaux récits de vie (cf. journaux photos). Ainsi pour exister l'homme doit s'identifier face à autrui en créant son propre grand récit, il fait de l'album de famille l'équivalent privé du magazine.

L'année 1971 est déterminante. Elle coïncide avec l'apparition de la première étude sur *L'autobiographie en Franche* par Philippe Lejeune, qui va servir à définir ce genre.

« *Au cours des décennies 1960 et 1970, on a commencé à faire raconter leur vie aux autres devant un magnétophone ou devant la caméra.* »³

L'auteur semble inconsciemment décrire une situation inhérente au processus d'extimité lors d'une discussion avec Jérôme Sans⁴ sur l'acte d'écriture de soi de nos jours réalisée via Internet. « *C'est comme si on inversait le processus d'intériorisation qui avait mené la conversation à la lettre, puis la lettre au journal personnel* ».⁵

Ce recentrement sur l'individu, son rapport au quotidien et à son existence devient un matériau insondable pour les artistes. Quelques années auparavant, en 1964, un premier projet de grande exposition d'artistes liés à la figuration narrative intitulé *Mythologies quotidiennes* est organisé par le critique Gérald Gassiot-Talabot au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Les

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Philippe Lejeune, *La sphère de l'intime*, Printemps de Cahors, 1998, 16.

⁴ Interview réalisée par Jérôme Sans à l'occasion du Printemps de Cahors de 1998 sur le sujet de l'intime.

⁵ Ibid.

artistes sélectionnés¹ s'attaquaient à l'esthétique Pop et traitaient de sujet de société dans leurs œuvres.

En 1972, le commissaire Harald Szeemann fait l'exposition *Mythologies individuelles* à l'occasion de la Documenta 5 de Kassel en Allemagne, où un resserrement du quotidien sur l'intime se réalise. Le célèbre curateur œuvre à une mise en espace de productions au contenu autobiographique et mène une réflexion sur l'espace intime et public.

« Harald Szeemann réunit des œuvres symptomatiques de ce glissement du quotidien comme objet d'une vision collective au quotidien comme expérience individuelle »².

Le commissaire marque ainsi un courant au sein duquel les artistes pensaient leur vie comme point de départ pour la conception « d'une autre vie, une identité mi-réelle mi-fictionnelle, interne à leur œuvre ».

Enfin, le mouvement lancé par John Gibson en 1973 sous le terme « Narrative Art » à Brooklyn ancre les pratiques artistiques dans une démarche de « storyteller »³ où le texte et les photographies servent communément à dévoiler des anecdotes personnelles.

1.2.1.3 Mise en scène de soi dans l'art vidéo

L'art vidéo est né à la fin des années 1960, début des années 1970, il a révélé un support nouveau que les artistes de cette époque se sont emparés afin de mettre en scène le propre personnage dans leurs œuvres. Mathilde Roman s'intéresse à la mise en scène de soi dans l'art vidéo des années 1970. Elle entrecroise ses réflexions sur les pratiques artistiques autobiographiques avec la manipulation d'outils nomades⁴. Elle a publié de nombreux ouvrages et essais théoriques sur la figure de l'artiste-auteur et metteur en scène de sa vie et de son œuvre. Elle évoque entre autres les enjeux liés à la technique de l'autofilmage et justifie de l'importance d'un questionnement sur le corps de l'artiste.

Vito Acconci réalise des œuvres qui abordent des récits intimes qu'il narre au spectateur. Il ne s'agit pas de procédés narcissiques, mais d'œuvres qui investissent un questionnement sur la représentation de soi dans une problématique en prise avec la société. De 1969 à 1970, Vito

¹ « Parmi les trente-quatre artistes exposés, on peut citer aussi Jan Voss, Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Peter Saul, Antonio Recalcati, Peter Klasen, François Arnal, Eduardo Arroyo, René Bertholo, ou encore Gianni Bertini. » Bénédicte Prot, Exposition « Mythologies Quotidiennes » au Musée d'art moderne de la ville de Paris, août 2010, [consulté le 20 mai 2013]

² Perin Emel Yavuz, « La Mythologie individuelle, une fabrique du monde » *Le Texte étranger* [en ligne], n° 8, mise en ligne janvier 2011, [consulté le 11 mai 2013].

³ En français « storyteller » désigne la personne qui raconte des histoires.

⁴ Dans ses recherches sur l'art vidéo Mathilde Roman démontre les origines de la mise en scène de soi. Elle dédie en 2011 un article à Milutin Gubash « Filmer l'intime. De l'identité personnelle à l'identité familiale » paru dans *Raison-Publique.fr*, cet article est cité et repris dans ce chapitre.

Acconci réalise un travail photographique en série et produit des tirages en noir et blanc de grandes dimensions. Le travail consiste en un enregistrement de ses activités quotidiennes dont la lecture se fait grâce au format épisodique. L'esthétique générale attribuée à ses clichés photographiques est fragmentaire, séquentielle, elle imite la logique du cadrage cinématographique de lieux parcourus au quotidien. L'ensemble se compose de vingt-trois photographies, comportant chacune du texte, elles sont des témoignages d'explorations personnelles, preuves d'un déplacement entre le corps de l'artiste et l'environnement. Les photos ont été prises à l'aide de l'appareil Kodak 124 Instamatic¹. Composition photo-textuelle, l'ensemble évoque la pratique des journaux photos propre aux mythologies individuelles.

« Camera used as storage: it allows me to keep seeing (the photographs will show me what I couldn't see while performing the action). Once my place is set, I can exercise my body around that place (a place that in turn, is exercised by my body's movement).

Ways to be in space (ways to consider that): "I am here" – "I" is different from "here" [...] I have to keep going where I am (directing myself to where I am – where I am directed by my body)".

("L'appareil photo utilisé comme espace de stockage: cela me permet de continuer à voir (les photographies me montreront ce que je ne peux voir quand je performe/je suis en action). Une fois que ma place est établie, je peux expérimenter mon corps dans l'espace (un espace qui au final, est expérimenté par les mouvements de mon corps).

Les façons d'être dans l'espace (les manières de l'appréhender): "je suis ici" – "je" est différent de "ici" (...) je dois continuer à aller vers où je suis (me diriger moi-même vers moi-même – où mon corps me mène)"².

L'usage du corps de l'artiste dans les années 1970, engendre une critique sur la dimension fondamentalement narcissique de l'art vidéo. Rosalind Krauss³, témoigne de « *la réflexivité de l'art moderniste des années soixante* »⁴ comme favorisant une mise en scène du sujet face à ses propres images. Le médium vidéo aurait encouragé les artistes à expérimenter des situations narcissiques. Cependant face aux vidéos qui mettent en scène, l'artiste se déploie un besoin de connexion à l'autre. L'interrogation que ces œuvres de type « autobiographiques » éveillent chez le spectateur permet une séparation avec la dimension narcissique.

Mathilde Roman interroge la capacité des artistes à déterminer leur image tout en proposant des portraits de l'autre. Selon la critique d'art, les vidéastes qui œuvrent à une mise en scène de leur propre figure travaillent à une certaine mise en abîme de leur image.

¹ Le Kodak Instamatic s'avère être l'appareil portatif privilégié, il a été employé en grande partie dans les années 1970, et notamment par toute une génération d'artistes.

² Vito Acconci, 1969-70.

³ Rosalind Krauss, *The Aesthetic of Narcissism*, 1976.

⁴ Rosalind Krauss cité par Mathilde Roman in *Raison-Publique*, 2011.

Au-delà, c'est le sujet qui demeure concerné par ces nouvelles tendances de monstration de soi. Comme immergé dans une monumentalité de possibles, l'homme s'est vu surexposé. Paradoxalement, le développement d'une culture de l'image de soi a engendré des relations superficielles et l'outil de séduction est devenu la seule réussite sociale possible. Car c'est en séduisant l'autre, que je parviens à me plaire moi-même.

Ainsi, les premières traces de l'exposition de soi dans l'art contemporain sont celles d'une médiation de l'artiste en tant que sujet. Au cœur d'une période durant laquelle les artistes œuvrent à leur intégration dans la société, ceux-ci vont peu à peu se prendre pour sujet de leurs propres productions.

« Dans les années soixante, lorsque les technologies ont permis aux artistes de s'emparer de caméras de manière autonome, en pouvant faire l'économie de l'équipage de tournage indispensable au cinéma, ils se sont rapidement intéressés à la mise en scène de l'intime. »¹.

1.2.2 Les représentations de l'intime dans les années 1990-2000

Les années 1990 marquent le commencement pour un désir de représentation de son espace intime. La période précédente, années 1980, désigne une décennie qui fut submergée par l'image publique et durant laquelle l'image de marque, la mode, et les logos ont occupé une place prépondérante sur celle de l'homme.

Jérôme Sans, commissaire des expositions du Printemps de Cahors dédie l'édition 1998 aux pratiques artistiques en rapport avec l'intimité de l'artiste et intitule son catalogue *La sphère de l'intime*². Il aborde l'intime comme manière permettant de souligner l'acte de vision, tel qu'il se manifeste au travers de l'œilleton de l'appareil photo. Excluant toute vision exhibitionniste ou voyeuriste, il est question d'appréhender l'intime dans son sens aigu permettant une vision totale. Les artistes invités pour cette importante manifestation ont pour point commun de proposer un travail sur eux-mêmes « ou d'impliquer souvent leur entourage direct »³.

Enfin, le commissaire lie le travail sur soi engagé par les artistes au climat politique de cette époque.

« Ne serait-ce pas plutôt lié en cette fin de siècle au désenchantement du monde des idéologies, à l'effondrement du politique, qui ont induit l'avènement de stratégies individuelles comme survie ? L'intime comme surface de réparation »⁴.

Les années 1990 marquent une période durant laquelle l'individu est placé au centre de l'attention des artistes. Certains nourrissent leur démarche d'interrogations introspectives, où il

¹ Mathilde Roman, *Art Vidéo et mise en scène de soi*, 2008.

² Jérôme Sans, *La sphère de l'intime*, catalogue du printemps de Cahors, photographie et art visuels, 1998.

³ Jérôme Sans, 1998, 6.

⁴ Ibid.

est question d'un cheminement identitaire nécessitant un besoin de rapprochement à la famille. L'espace intime tend à se mêler de plus en plus à l'espace public. Le regard introspectif, nouveau et libérateur, devient alors une solution permettant à l'artiste d'affirmer sa relation au monde. La figuration narrative employée depuis la fin des années 1970 s'établit alors majoritairement dans le médium vidéo, autorisant une captation intime et une médiation publique.

Pipilotti Rist ou Pierrick Sorin se mettent en scène au travers de leur propre corps et interrogent les possibles explorations de l'image de soi à l'aide du médium vidéo. Pipilotti Rist propose des vidéos à l'esthétique onirique où les lents mouvements de caméra semblent enveloppés par le rêve. Dans *I am a victim of this song* (1995), les images qui défilent à l'écran représentent et distordent des scènes du quotidien de l'artiste. Pipilotti Rist déplace les limites de son intimité dans la sphère publique. Pierrick Sorin est l'acteur de ses vidéos au sein desquelles ils se moquent, sous un ton burlesque, de l'existence humaine. L'ironie et la critique que prône Pierrick Sorin dans ses productions vidéo rappellent l'esthétique grotesque de Milutin Gubash. Ce dernier revendique sa propre existence sous le ton de l'humour et propose des sketches de sa vie quotidienne (*Born Rich, Getting Poorer*, 2008-2012).

Cependant, d'autres éléments expliquent ce besoin d'exposition de sa vie privée. La crainte probable du futur est un sentiment lié au statut de l'artiste dans la société. Milutin Gubash, en recréant son contexte quotidien, expose ses préoccupations futures. Cette crise est exprimée par les artistes dans une affirmation de vouloir vivre au présent.

Marie Legros s'exprime avec force au sein de la vidéo *Tire-toi*, la production étonnante du Printemps de Cahors (1998). Le visage caché par un drap rouge, l'artiste reproduit un geste pendant deux minutes ; elle lance une bouteille contre un mur blanc. Marie Legros riposte avec son arme à elle, le caméscope, et cri de rage et de délivrance contre les images reçues en permanence.

« Je crée des images à partir de ce qui est déjà là. Je me sers de l'attention que je porte aux actes de la vie de tous les jours, je découpe des éléments de cette réalité tangible et les place encore vivants dans le contexte de l'art (...) »

Mon corps est un matériau que j'utilise car c'est à partir de cette expérience de femme dans ce monde-ci, au travers de désirs, de gestes même contradictoires que je peux rapprocher l'art de la réalité que nous vivons. Je parle de nos corps devenus simple clichés du monde médiatique : ils sont le lieu où s'inscrivent les différentes formes de violence contemporaine. (...) »

Je filme très près car c'est la surface des choses qui nous fait croire qu'elles sont là ; il n'y a pas de distance juste. Je traque l'individu et j'essaie de tracer d'autres lignes de visages pour en finir avec ce rapport au monde qui fait référence à un savoir, à une idéologie. Seul le lien à l'autre me permet d'avancer. »¹

¹ Marie Legros, Lapsus de corps, *La Sphère de l'intime*, Paris, 1998.

1.2.2.1 Vivre au présent

À l'approche du nouveau millénaire, les productions artistiques des années 1990-2000 semblent résumer avec force l'état de l'homme et sa place dans la société.

L'esthétique de « l'ici et maintenant » est revendiquée par les artistes de cette génération. Ils revendiquent une vie quotidienne, qu'ils diffusent grâce aux apports amenés par l'ère médiatique. Milutin Gubash propose des œuvres aux formats sériels, il se rapproche ainsi des récits fragmentaires caractéristiques de cette génération d'artistes. Les œuvres ainsi constituées défient toute notion de chronologie et distillent des épisodes de vie dans le désordre. Au tournant d'un nouveau millénaire, les artistes ressentent le besoin de mettre en lumière leurs craintes du futur en concevant des œuvres « sans début ni fin ». Ces « *récits fragmentaires* » ou « *œuvre-fragment* »¹ rappellent les films de Jean-Luc Godard où le visiteur est amené à développer lui-même les possibilités narratives tout en interrogeant sa perception du monde.

« *La possibilité de l'énigme, c'est l'apparition de l'individu, d'une lecture plurielle.* »²

Milutin propose des créations fragmentaires, l'ensemble de ses œuvres sont des séries qui se composent de différents épisodes où le visiteur est sans cesse amené à développer une réflexion personnelle. Ainsi l'artiste serbe canadien se positionne dans la lignée de ses prédécesseurs.

1.2.3 Relecture de soi à partir des années 2000

Les réalisations post-2000 désignent un art en train de se faire et de se défaire, par conséquent, il est difficile de le documenter ou de le nommer. Son contexte de création, d'apparition et de réalisation étant en constante évolution, les pratiques artistiques actuelles nécessitent une approche personnelle du monde.

Peu de repères théoriques ni de références scientifiques renseignent sur le concept d'extimité dans l'art contemporain. Sylvette Babin dédie un numéro de la revue canadienne *ESSE* au concept d'exposition de son intimité. Ce numéro³ de 2006 consacre un panorama non exhaustif des données artistiques à rattacher à la notion d'extimité cher au psychanalyste Serge Tisseron.

¹ Jérôme Sans, *La sphère de l'intime*, 1998, 8.

² Ibid.

³ Sylvette Babin, « Extimité ou le désir de s'exposer » in *ESSE*, n°58, Automne-Hiver 2006.

La directrice de rédaction s'exprime dans son édito à propos de ce « *vieux* » désir de « *faire de sa vie une œuvre d'art* »¹. Les auteurs présents dans la revue sont tous des critiques d'art ou historiens ayant traités indépendamment de la figure de l'artiste surexposé – du genre de l'autoportrait ou l'autofiction - dans l'art contemporain. Serge Tisseron fait correspondre ses connaissances de psychanalyste au domaine de l'art contemporain, Anna Guillo² interroge la figure de l'artiste en suicidé et questionne les limites qui coexistent entre l'autoportrait et l'autofiction. Mathilde Roman, quant à elle revendique l'authenticité des images que nous choisissons d'exposer. Enfin, les textes sont contemporains à l'œuvre de Milutin Gubash.

1.2.3.1 « *Faire de sa vie une œuvre d'art* »

L'édito de Sylvette Babin s'ouvre par une reprise de la citation de Serge Tisseron.

« *Extimité* » : « *mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. Tendance essentielle à l'être humain, elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur* ».

Relecture de *L'intimité surexposée* de Serge Tisseron, Sylvette Babin s'interroge sur ces « *tribunes* » qui permettent à l'individu de se mettre en scène et d'exhiber certains aspects de son intimité. Mais que et qui sont ces « *tribunes* » si ce n'est une fois de plus cet Autre ? Audience, téléspectateurs, et visiteurs, incarnent ces « *tribunes* » dans lesquelles le sujet, acteur de son exposition, se reflète et se livre.

L'avènement de la télé réalité, des sites personnels, et des blogues, a engendré un phénomène de monstration de soi différent du traditionnel désir de représentation de soi. Déjà présent dans l'histoire de l'art à travers les autoportraits, et chez l'être humain qui expérimente une continuelle quête identitaire, le besoin d'exposition de sa vie intime s'est précisé.

L'apparition des nouveaux médias dans la vie quotidienne (caméra portative, poste de télévision) a favorisé l'accès à une possible redéfinition de soi contrôlée et orientée. Le « je » décide des conditions de son exposition et destine son image face à l'autre.

La tendance à s'exposer soi même dans le champ de l'art a passé le cap d'une « simple » représentation de soi, et s'est destinée à un phénomène qui n'implique pas uniquement ceux qui s'exhibent mais aussi ceux qui regardent. Par ailleurs, nous savons que le mot « *extimité* » est postérieur aux premières représentations de soi dans l'art. Mais ce qu'« *extimité* » redessine avec conviction, c'est la volonté de mieux se reconnaître et de se plaire dans le regard de l'autre,

¹ Ibid.

² Anna Guillo est maître de conférences en arts plastiques à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, elle dirige également *La voix du regard, revue littéraire sur les arts de l'image*.

avant de se retrouver face à soi même. Ainsi l'autre devient le lieu privilégié pour la validation de l'estime de soi.

L'état d'extimité comprend des causes et des effets « nouveaux » et en phase avec la société. Les technologies de modification, transformation, et multiplication de notre image virtuelle (logiciel de traitement d'images) définissent une nouvelle culture de l'image de soi, « réactivant ainsi les questions d'identité qui ont nourri tout un pan de l'art actuel. »

Milutin Gubash est le « fils » des nouveaux médias. Photographe et vidéaste, il travaille parfois en collaboration avec des ingénieurs informatiques pour concevoir des œuvres basées sur Internet¹. Notre société en perpétuelle reconstruction a un impact important sur les questions d'identités. Cette perturbation de l'humain demeure par conséquent au cœur du désir d'extimité. Que ce soit la volonté d'échapper à l'uniformisation, ou un sentiment de désenchantement, ce sont des intentions sociétales qui poussent l'individu à mettre en scène son intimité.

Sylvette Babin reprend la pensée de Tisseron, sans la modifier ni la dénigrer mais l'ancre cependant dans le champ de l'art contemporain. Déterminant les formes qui résultent de cette tendance à une mise en scène de soi, tel que l'autoportrait, l'autoreprésentation, et aussi l'autofiction. Milutin Gubash se rapproche en partie à ces « genres » ou « courants » artistiques, cependant nous ne précisons pas notre analyse sur la notion d'autofiction qui semble déjà suffisamment traitée dans l'art d'aujourd'hui.

Elle précise enfin un ancrage historique de l'extimité d'après l'héritage des avant-gardes, chez qui l'exposition de soi passe par un intérêt pour le banal, les lieux communs, et le quotidien. En mentionnant l'existence d'œuvres faisant état de la vie de son concepteur, des « récits de soi dans la vidéo, histoires intimes dans les livres d'artistes » Babin soulève une hypothèse sur les conséquences de l'extimité qui conduirait à une théorie de l'individualisme, et d'un culte du moi, « où le je, qu'il soit politique ou apolitique, prend de plus en plus de place dans une société en manque de projet collectif ».

Ainsi, au sein d'un paysage où le sujet devient le nœud de réflexion et de création, la monstration de son intimité semble le « seul » recours pour une existence de soi.

« Mais dans ce regard tourné vers soi, nous nous rapprochons peut-être aussi de ce vieux désir de faire de sa vie une œuvre d'art ».

¹ Il collabore avec Beniot Pontbriand pour la réalisation de *Re-Enacting Tragedies While My Parents Look-On*, i-project, 2003, que nous aborderons dans notre dernière partie.

1.3 Représentation de la famille dans l'œuvre de Milutin Gubash

1.3.1 Le cercle familial surexposé

La démarche artistique de Milutin Gubash s'organise autour de son vécu et de la vie qu'il mène au quotidien. Sans cesse mise et remise en jeu, il fait de sa vie son œuvre et intègre les membres de sa famille dans ses projets artistiques.

Milutin Gubash est né à la fin des années 1960 en Yougoslavie, un pays qui n'existe plus, et que l'on désigne aujourd'hui par la Serbie. L'artiste a pour habitude de dire qu'il vient d'un pays qui n'existe plus aujourd'hui ; « *I come from a place that no longer exists* »¹.

Issu d'une famille d'émigrés politiques Milutin Gubash quitte son pays natal à l'âge de trois ans pour s'établir au Canada. Stevan Gubash est le père de l'artiste, il a fait le choix de quitter son pays où il a toujours vécu pour protéger sa famille des conflits qui divisaient la Yougoslavie alors en pleine dictature, régime du général Tito². C'est en Alberta, une région de l'ouest du Canada anglophone que la famille Gubash s'établit en 1972. Accompagné de sa femme Katarina, de son fils Milutin et de sa fille Tatiana, Stevan Gubash a tenté de refaire sa vie dans un environnement socioculturel à l'opposé de ses origines.

Le rythme de vie de la famille Gubash s'organise entre deux lieux de résidence diamétralement opposés. Installé à Calgary (Alberta), Milutin Gubash se déplace régulièrement à Kingston (Ontario), et passe ainsi les premières années de sa vie à mi-chemin entre deux villes situées à l'opposée l'une de l'autre, avant de s'établir au Québec en 2005. Calgary est la ville qui a vu naître les premiers projets artistiques de Milutin Gubash, tel que *Near and Far* (2003), une première série de photographies dans les différents lieux de la ville, et *Re-Enacting Tragedies While My Parents Look-On* (2003) que nous traiterons dans la troisième partie.

Au fur et à mesure, Milutin Gubash intègre les membres de sa famille au sein de ses productions plastiques. Il fait de son père et de sa mère, les personnages secondaires de ses récits filmés et parfois sa femme et sa fille apparaissent également à l'écran. Que les proches de l'artiste soient présents ou non, c'est Milutin qui occupe la place du sujet principal dans ses œuvres.

De plus, l'œuvre de Milutin Gubash détient un aspect performatif incontestable. Qu'il s'agisse de vidéos ou de photographies, Milutin est actif tout au long du processus de réalisation de l'œuvre. Il est l'acteur de ses performances et fait de ses parents ses assistants de

¹ Milutin Gubash, in John Polz, 2013.

² Josip Broz Tito (1892-1980) est président du conseil de la République Fédérale Socialiste (RFS) - autrement dit chef de l'Etat - de Yougoslavie de 1953 à 1963. Il est élu président de la RFS à vie en 1974.

productions pour la série *BRGP. Le roi des gitans* (2011) est une action menée dans une galerie du métro montréalais durant laquelle l'artiste interprète les mélodies gitanes de son enfance à la trompette tandis que sa mère, caméra à l'épaule, le filme. Une fois de plus figurants dans la série *Born Rich, Getting Poorer*, son père et sa mère sont actifs tout au long du processus de création. Parfois assistants de l'artiste (ils le maquillent et le filment), ou bien protagonistes du récit, la famille Gubash est omniprésente dans son œuvre.

Ainsi, la vie de l'artiste est constitutive de son œuvre, elle définit l'ensemble de sa production, de ses origines théoriques jusqu'à ses matérialisations plastiques. Et le fait d'utiliser les membres de sa famille dans ses créations est l'élément essentiel du projet de Milutin Gubash. La représentation du cercle familial est une caractéristique qui répond au concept d'extimité.

Davantage d'artistes nourrissent leur pratique d'interrogations personnelles. La plupart du temps, un déplacement du subjectif dans le collectif s'effectue au travers d'une réflexion identitaire, les artistes questionnent leurs origines et revendiquent leur identité, ou celle de leurs proches, dans leurs œuvres.

Clarisse Hahn, documentariste et artiste contemporaine, s'intéresse aux personnes qu'elle filme et aux relations qu'elle engage avec eux.

« En passant du temps avec eux, j'ai eu peu à peu le sentiment que chaque membre de la communauté vivait en symbiose avec les autres, comme s'ils étaient tous les membres d'un même corps. Les événements de la vie personnelle sont immédiatement partagés avec le groupe. Tout contribue à maintenir ces relations d'interdépendance [...] Les relations familiales sont un mélange d'amour et de haine, d'entraide et d'emprise: mais n'est-ce pas, plus généralement, le propre des familles ? »¹

Dans ses œuvres les plus récentes, Clarisse Hahn se tourne vers des questions d'ordre autobiographique, et intègre la famille de son compagnon Kurde dans son processus de production. *Kurdish Lover* (2012) est un documentaire personnel qui, à travers la vie de sa belle-famille kurde, témoigne des enjeux socioculturels d'un pays en recul.

Faisant écho à certaines caractéristiques de l'œuvre de Milutin Gubash, Clarisse Hahn s'est intéressée à la découverte d'« un pays qui n'existe pas », le Kurdistan. Une zone immobilisée par la guerre et la misère économique, dans laquelle la population est perdue entre tradition et modernité. Pendant que Milutin Gubash retourne sur les pas de ses origines en se rendant à Novi Sad (Serbie) pour l'épisode « Punked in serbia » de la série *BRGP* (2008-), ou

¹ Clarisse Hahn, *Kurdish lover*, dossier de presse, 2012.

quand il s'interroge sur les vestiges de l'architecture titiste dans *Who Will will Our Will ?* (2011-), Clarisse Hahn retrouve les traces du village de son compagnon Kurde, Oktay, concentrée des problèmes du pays comme l'analphabétisme et la pauvreté. Ainsi tout deux semblent entretenir une conscience sociale et politique à l'œuvre, ils mettent en tension des réflexions personnelles avec des enjeux collectifs.

De sa pratique de documentariste, Clarisse Hahn en vient à s'interroger sur les rapports sociaux qui régissent le monde et donne à l'homme des raisons d'exister. Elle s'interroge sur les frontières sociales du corps, les attitudes et comportements sociaux.

« *Comment fait-on pour être ensemble ? Comment est-ce qu'on vit avec les autres ?* »¹.

Milutin Gubash est également enclin à ces préoccupations individuelles et collectives. Dans son œuvre, les personnages de sa famille jouent leur propre rôle, ils sont ce qu'ils sont dans la vie quotidienne. En effet, malgré la mise en scène orchestrée dans ses réalisations vidéographiques, certains aspects de ses films se rapprochent d'une pratique de documentariste. Dans la mesure où Milutin renseigne de la place qu'il occupe au sein de son cercle familial, il expose les enjeux qu'il rencontre au sein de ses échanges quotidiens. Il est le seul à jouer un rôle, il met en scène sa propre personne de façon à témoigner de ses difficultés à parler de son statut d'artiste avec son entourage.

Ainsi Milutin Gubash emploie-t-il ses proches dans ses œuvres comme une manière de figer son pays qu'il ne connaît pas et dont ses parents en sont le symbole. Milutin définit sa propre iconographie identitaire, et active un dialogue avec les membres de son entourage. Le cercle familial ainsi surexposé constitue le nœud de création et de réflexions personnelles chez l'artiste serbe canadien.

1.3.2 Le contexte pour l'exposition de soi

La majorité des œuvres produites par Milutin Gubash se réalisent au sein d'un contexte déterminé. S'ajoute aux récits autobiographiques de Milutin Gubash, une valeur contextuelle déterminée.

1.3.2.1 La voiture

C'est depuis l'intérieur de l'automobile que Milutin filme son père récitant le monologue d'une vie dans *Which Way to the Bastille?* (2007). Dans cette même auto que Milutin discute avec sa femme Annie dans l'épisode vidéo *You, Me And You* (2010), ou encore c'est autour de la

¹ Clarisse Hahn, *Situations*, exposition MACVAL, 2012.

voiture que les membres de la famille Gubash s'exposent pour composer l'affiche de l'exposition *Lots*, à Montréal en 2007¹. Enfin, c'est de nouveau dans sa voiture qu'il se filme seul au volant dans l'épisode «Dead Car», *Born Rich, Getting Poorer* (2009). Ainsi, l'intérieur de la voiture détermine un lieu extrêmement particulier, propice à la révélation de soi.

Cet habitacle moderne est toujours en déplacement, il permet d'effectuer des trajets aller-retour depuis un lieu de domiciliation jusqu'à un lieu extérieur. Ainsi la voiture incarne une entité tout le temps en mouvement, de part ses propriétés physiques et son usage au quotidien. La fonction essentielle de cet outil moderne est de permettre à l'homme de déplacer les limites de son propre corps. Peut importe qu'il soit assis, à l'aise dans sa posture, l'homme figé demeure néanmoins en mouvement.

Il est convenu qu'une fois à l'intérieur de l'auto des conversations intimes - de l'ordre du non-dit, de l'interdit et de la confiance - se dénouent. Enveloppé par cette structure, l'homme retrouve ses émotions intimes, et un sentiment de confiance intervient, le disposant à se révéler librement. Reprenant l'évocation d'Aline Mura-Brunel², la voiture incarnerait-elle chez Milutin Gubash cet espace manquant et nécessaire à l'homme pour se révéler? Semblable à un confessionnal moderne, la voiture deviendrait-elle le lieu adéquat à l'expression du désir d'extimité ?

Ainsi, le lieu dans lequel les vidéos prennent place, à première vue de moindre importance, devient le nœud de ralliement du physique, le déplacement, et du théorique, l'exposition de soi, propre au complexe d'extimité ici placé en pendant à l'œuvre de Gubash.

Enfin, nous comprenons que l'intérieur de l'automobile incarne le lieu privilégié pour l'expression de soi et qu'il est un composant inhérent à l'œuvre de Milutin Gubash. Cependant, ce dernier se filme avec ses proches dans cette cage moderne, mais s'expose au grand jour dans les lieux publics.

1.3.2.2 *In-Union, Fonderie Darling, Montréal, 2013*³

Le cycle d'expositions rétrospectives mené à travers le Canada de septembre 2011 à mai 2013 confirme les préoccupations de l'artiste sur les façons d'exposer ses œuvres, autrement dit, de s'exposer lui-même.

¹ Exposition *Lots*, Milutin Gubash, Musée d'Art Contemporain de Montréal, 2007.

² Cité en page du 12 du mémoire.

³ Voir Volume II, Annexe 3, pp 5-16.

In-Union est la dernière exposition d'un long programme débuté en septembre 2011 à Sainte Catherines (Ontario). In-Union achève au même titre que le cycle d'expositions, trois années de résidence de Milutin Gubash dans son atelier de la Fonderie Darling de Montréal¹.

Sixième exposition monographique, In-Union consiste en une installation-exposition qui présente sous la forme d'une accumulation l'ensemble des œuvres de Milutin Gubash. C'est sur le sol bétonné de la galerie que l'installation In-Union prend place, une bande de scotch servant usuellement à emballer les colis fragiles vient délimiter l'ensemble.

L'exposition est une installation in-situ située au cœur de la Fonderie Darling². Elle positionne les œuvres de toute une carrière dans un contexte déterminé, au sein de l'ancien lieu de création de celles-ci. Ne se limitant pas à un « simple » état des lieux de sa résidence, l'exposition se joue de la présence du visiteur, qui, préoccupé par ses habitudes d'observateur, semble déçu de ne pas tout voir. En effet, les possibilités de monstration sont volontairement limitées. Malgré les trois montées d'escaliers aménagées au cœur de l'installation, le visiteur ne peut explorer pleinement les œuvres qui lui sont présentées. Milutin Gubash choisit d'exposer son travail en tant que marchandise entreposée au sol et en attente de livraison ; « *looking pathetically like merchandise in transit in an airport hangar* »³(« *ressemblant pathétiquement à de la marchandise en transit dans un hangar d'aéroport* »).

In-Union revêt ainsi une valeur performative dans la mesure où elle interroge l'interaction du spectateur dans l'œuvre. Par ailleurs, elle fait de ce désir d'exposition de soi - à priori de l'ordre du processus d'extériorisation de son intimité - une monstration fictive et inachevée.

S'inscrivant à la fin de deux années d'expositions à travers le Canada, In Union est une exposition qui résulte d'un constat établi par l'artiste sur le monde de l'art.

"This sixth show is my thinking about the materials I've made over the last 10 years". (« *Cette sixième exposition est un constat sur les productions que j'ai réalisé au cours des dix dernières années* »).⁴

Que ce soit l'intérieur de la voiture, le format vidéo, ou bien le lieu de l'exposition, tout contexte génère des interrogations vis-à-vis du concept d'exposition de soi. Milutin Gubash est sensible aux techniques de monstration, il s'interroge sur les formats donnés à ses expositions. De plus, le choix de représenter sa famille semble être une façon de déjouer la curiosité du spectateur et d'interroger l'intérêt que porte chaque commissaire sur ses proches, autrement dit, sur son œuvre.

¹ Voir annexe Mémoire 1, visite de l'atelier de l'artiste, avril 2012.

² Voir Annexe 3, Figures 16, 17 p 15-16.

³ John Polz, 2013.

⁴ Milutin Gubash in John Polz, 2013.

Partie 2

///

LES DIFFERENTES PLACES OCCUPEES PAR MILUTIN GUBASH

Milutin Gubash met en place un jeu d'acteurs avec les membres de sa famille dans son œuvre. C'est dans ses créations vidéographiques qu'il se met en scène en compagnie de ses proches qui deviennent les protagonistes du récit avec qui il va lui-même interagir. Ainsi évolue-t-il au sein d'un contexte artistique qui reproduit son cadre quotidien, mais repris de manière subjective, cet environnement devient le lieu d'expression où l'artiste se positionne face à lui-même. De cette recréation, voir de ce remploi, du cercle familial va naître un réel constat de l'expérience humaine, notamment sur les places occupées par chacun dans nos relations.

Ainsi de quelle manière Milutin Gubash apparaît-il à l'écran ? En quoi les places occupées par l'artiste dans ses œuvres interrogent-elles son rôle au sein du cercle familial ? Enfin, quelles modifications, transformations, et évolutions, la caméra permet-elle au processus d'exposition de soi en comparaison à l'écriture de soi littéraire ?

De la vidéo *Which Way To the Bastille ?* (2007) où l'artiste dirige la scène et filme son père depuis l'arrière de sa voiture, nous poursuivons avec l'épisode « Dead Car » (2009) dans lequel l'artiste se filme cette fois face caméra, à l'avant de l'automobile, dans sa position du père de famille.

Ainsi nous interrogerons les changements qui sont apparus entre une captation intime réalisée en 2007 et la série télévisée débutée l'année suivante de manière à percevoir les déplacements (tangibles et théoriques) effectués par MG dans son œuvre.

Enfin, le livre écrit par Milutin Gubash, *Which Way To The Bastille ?* en 2007 autorise une seconde analyse des passages médiumniques autorisés entre le journal écrit et le journal vidéo. Les techniques de filmage employées par l'artiste marquent les étapes qui régissent la mise en place du désir d'extimité.

2.1 Un concentré de vie intime exposé. *Which Way To The Bastille?*, 2007

La vidéo *Which Way To the Bastille?* fait partie d'un ensemble photographique (série de photos éponymes) et textuel (livre d'artiste) qui traite de sa relation avec son père.

La description de l'œuvre vidéo, des origines de sa captation aux conditions de son exposition, nous apporte les outils nécessaires pour appréhender la place qu'occupe l'artiste dans cette réalisation et au sein de son œuvre de manière générale. Ainsi, ce chapitre dévoilera comment l'artiste se positionne dans son travail plastique, et dans quelles mesures ce dernier s'engage physiquement et moralement dans ses relations familiales.

2.1.1 Description et origine de la captation vidéo

2.1.1.1 Aspects formels

Which Way to the Bastille? (2007) est le titre qu'attribue Milutin Gubash à une série photo et vidéo réalisé avec sa famille serbe sur le thème du voyage¹. Le titre est une question « *Which Way to the bastille ?* », en français « *Quel chemin vers la Bastille ?* » et fait référence à l'histoire personnelle du père. Elle retrace sa quête pour la Bastille lors d'un voyage en France, symbole pour l'émigré d'ex-Yougoslavie de la victoire d'un peuple face au pouvoir. Le récit est à la fois personnel et commun, il traite de l'anecdote du père et évoque l'histoire nationale.

La vidéo *Which Way to the Bastille?* est réalisée depuis l'intérieur d'un véhicule automobile de nuit. L'artiste est assis à l'arrière de la voiture et pointe sa caméra en direction de son père. Il le filme en train de s'exprimer difficilement à l'oral tandis que sa mère, assise aux côtés de Milutin Gubash, est quasi muette. Celle-ci semble absente de la scène qui se concentre sur la relation père-fils.

Stevan Gubash tente de réciter un monologue que Milutin lui a imposé. Le discours est en anglais, une langue qu'il a apprise en arrivant au Canada mais qu'il n'a jamais totalement maîtrisée. Conservant un accent serbe très prononcé, Stevan Gubash s'adonne périlleusement à l'énoncé du monologue imposé par son fils. Le fils artiste, questionne le père sur des concepts abstraits, « *il lui demande de répéter des interrogations métaphysiques sur la transmission, le sens de la vie, sa finitude...* »². Ces considérations générales prennent une dimension personnelle dans la mesure où il est question des derniers jours de la vie du père. La vidéo est datée de quelques mois avant le décès de ce dernier. Quand Milutin Gubash filme son père malade ce n'est pas dans le dessein de concevoir une pièce vidéo. En effet, au moment de la captation, l'artiste n'avait pas pour projet la réalisation d'une œuvre, il s'agissait d'enregistrer ce moment rare passé entre père et fils. Cette expérience, non artistique, témoigne déjà des interrogations privées de Milutin Gubash sur les rapports interhumains.

L'acteur principal de cette vidéo n'est pas Milutin Gubash lui-même mais son père qui est face à la caméra. L'artiste n'apparaît pas à l'écran mais sa présence physique dans l'œuvre demeure bien réelle. En effet, malgré l'absence d'une vision objective du corps de l'artiste, sa présence est appréhendable au travers de sa voix qui intervient par intermittence pour corriger

¹ Pour cette œuvre nous renvoyons au mémoire de master 1 «Milutin Gubash : Du personnel à l'universel ; subjectivité et nouveaux médias : une autobiographie fiction », voir Figure 12. pp. 108, et Figures 29, 30, 31, pp.113.

² Christian Gattinoni, « Monde cruel ! », *Area*, no 12, printemps 2010.

le discours du père. Ainsi Milutin Gubash occupe un rôle énigmatique dans son œuvre. Il est physiquement présent au moment de l'accomplissement de la vidéo mais sa place, insondable, échappe à la vision de spectateur.

Milutin insiste sur l'aspect dramatique de la vidéo et filme son père dans un moment difficile. Stevan Gubash souffrant est assis à l'avant de la voiture, autrement dit, à la place « du mort ». Il a la tête tournée en direction de la caméra portée par son fils à l'arrière de la berline, c'est-à-dire dans une torsion non naturelle. Milutin Gubash adresse un regard froid et objectif sur la figure de son père, celui de l'œil de la caméra. De cette manière la vision que la vidéo révèle au spectateur demeure malgré sa nature autobiographique, objective par le médium employé. La caméra est fixe et le cadrage se focalise sur le visage du père qui délimite le champ de vision ce qui n'offre aucune possibilité de narration de la part du regardeur.

La scène se déroule de nuit sur le parking d'un immeuble au Canada. Il fait très sombre à l'intérieur de cet habitacle mobile et la caméra a du mal à capter les images avec si peu de lumière¹. Ce manque d'éclairage n'arrange en rien l'apparition du père à l'écran qui a déjà le visage déformé par la rotation qu'il effectue pour fixer la caméra qui se trouve derrière lui, et les zones d'ombres projetées sur son visage desservent davantage son apparence. Entre l'obscurité et la lumière rouge du bouton « record » du caméscope, Stevan Gubash affiche un visage boursoufflé, fatigué par l'âge et la maladie. La vidéo s'achève au moment où le père, fatigué par l'exercice que lui demande de réaliser son fils, sort de la voiture et quitte la scène, retrouvant ainsi sa dignité en envoyant balader son fils d'un « *oublie ça* » (en anglais dans la vidéo « *forget about that* »).

Ainsi, le ton donné à la vidéo est austère et dramatique. « *Le caractère faussé de l'exercice, la parole hésitante et la prononciation chuintée du père rendent la scène assez vite angoissante* »². La scène jouée véhicule un sentiment de malaise général formulé par le père qui ne sait comment agir devant le caméscope de son fils. L'obstination du fils devient vite pénible et la présence de la mère à l'arrière qui n'intervient pas, souligne le malaise de la scène.

Néanmoins, la captation d'un moment de vie intime issue d'une réalité propre à l'artiste attribue toute la véracité à l'œuvre.

¹ Voir Mémoire de M1, Figure 12. pp. 108.

² Christian Gattinoni, « Monde cruel ! », *Area*, no 12, printemps 2010.

2.1.1.2 *Souligner des moments charnières de l'existence*

« *Les caméras quêtent ainsi les visages qui s'abandonnent plutôt que les visages qui composent leur apparence* »¹

Milutin Gubash capture un instant singulier de sa vie privée et de son histoire familiale. Cet entretien intime passé avec son père est unique dans la mesure où il est tiré d'un moment particulier de son existence. MG riposte avec son arme à lui et tente au travers de son caméscope de conserver une trace de cet instant privilégié. Pour ne pas perdre la trace d'un temps insaisissable il l'enregistre et en fait une vidéo à dessein artistique, mais s'agissait-il réellement des intentions de l'artiste au moment de tourner la scène ? Dans quelles mesures définit-on les moments que nous choisissons de conserver de ceux que l'on expose au public ? En quoi ceux-ci sont caractéristiques d'une situation vécue, ou d'une relation passée, ou encore sont-ils évocateurs d'une personne déchue ?

Which Way To The Bastille ? exprime davantage l'intérêt de l'artiste pour les moments charnières de l'existence, qu'il n'est une apologie du père. En filmant cette scène il tente de souligner le temps de l'entre-deux, entre vie et trépas. Les quelques minutes filmées marquent un temps précieux, celui de la vie du père de l'artiste quelques temps avant son décès. En exposant cette scène d'intimité Milutin Gubash souhaite insister sur cet instant transitoire où l'existence humaine persiste et est extrêmement vulnérable. Enfin, au delà de proposer une vidéo autobiographique, Milutin Gubash engage un discours universel et rappelle l'importance de notre présence sur terre.

Les images de la vie de l'artiste sont de cette manière déplacées dans un nouvel espace. Milutin Gubash dévoile ici un portrait de famille recentré sur le duo parental et duquel il s'efface derrière sa caméra. La confrontation est entre le fils et le père, devant la mère qui observe silencieusement la scène. La quête d'authenticité engrangée par MG se justifie dans la véracité des images non retouchées qui apparaissent à l'écran. Et toute l'importance de cette production réside dans la volonté de faire de son père malade le support pour la création d'une œuvre d'art.

2.1.1.3 « Robert Morin persifleur contemporain » (*Pierre Rannou, 2007*)²

Robert Morin, artiste réalisateur et scénariste québécois (1949-) va encore plus loin dans la monstration de son père malade. Il réalise un « *faux film de famille* » d'une visite de son père

¹ Mathilde Roman, *Art, Vidéo et mise en scène de soi*, pp. 17.

² Pierre Rannou, « Robert Morin persifleur contemporain », *ESSE*, 2007, pp. 22.

alité à l'hôpital. Il le filme en train de procéder à sa toilette quotidienne, et expose à l'écran un corps malade manipulé par des machines médicales. En effet, l'aspect très clinique de la vidéo de Robert Morin, *Petit Pow Pow ! Noël*, (2005) adresse un propos critique de la part de l'artiste sur l'institution médicale plutôt qu'un témoignage personnel de sa relation au père.

Robert Morin conçoit une mise en scène d'après sa propre réalité. Il met en place un scénario dans lequel il intègre des passages de sa vraie histoire de famille avec des éléments purement inventés. Il désigne son père sous le patronyme « Morin » dans son récit, ce qui contribue à alimenter une atmosphère de confusion entre l'univers fictif et l'histoire de famille. Gubash écrit quant à lui le discours récité par son père et devient ainsi le scénariste de sa vidéo.

Ainsi Robert Morin et Milutin Gubash utilisent la situation de leur père pour délivrer un message personnel. Quand Robert Morin fait référence à l'enfance « *ce texte est bâti à partir de vraies frustrations de l'enfance, confie Robert Morin* »¹, Gubash interroge son père sur son pays natal. Mais l'infantilisation de la relation à la figure paternelle chez Gubash, qui emploie l'humour pour détourner l'autorité paternelle, devient intenable une fois exprimée.

Robert Morin et Milutin Gubash se rejoignent également dans l'esthétique qu'ils confèrent à leurs créations vidéo. *Petit Pow Pow ! Noël* ainsi que *Which Way To The Bastille?* s'apparentent au genre du film de famille. En effet, au delà du contenu privé de la vidéo, Robert Morin interroge la forme du film de famille face au film documentaire. L'artiste détourne l'authenticité propre au film de famille et conçoit une œuvre de fiction. De plus, Morin n'indique pas directement qu'il joue un rôle, cette information n'est révélée qu'à la toute fin « *interdisant ainsi aux spectateurs une distinction nette entre son personnage et lui-même* »². En réalité, l'exposition de la vie de l'artiste sert à nourrir un propos commun, une critique adressée par Morin envers l'institution hospitalière. Il interprète un personnage nommé Rajotte dont le but principal de sa visite est « *de mettre fin à la vie de son père après lui avoir fait vivre un procès* »³.

Ainsi Robert Morin détourne le film de famille de sa conception traditionnelle. Il énonce son projet comme étant un film documentaire conçu d'après son histoire personnelle, néanmoins l'artiste adresse en réalité un pamphlet contre le système de santé.

« *Car c'est bien de cela qu'il s'agit : une charge à fond de train, extrêmement critique et acerbe, de la société québécoise contemporaine* ».

Milutin Gubash, au travers du contenu privé de la vidéo *WWTTB?* interroge par ailleurs l'intérêt de l'institution artistique envers sa famille.

¹ Ibid.

² Ibid, 23.

³ Ibid, 22.

2.1.2 Cinéma expérimental et personnel : Le genre du film de famille

« Dès son apparition, le cinéma s'envisage comme ce qui permet de documenter autant l'espace public que privé. Les premiers films privilégient le cercle familial, puis l'environnement quotidien, comme si le cinéma s'éveille au monde. »¹

Which Way To The Bastille ? adresse par ailleurs un regard sur son processus de réalisation. La vidéo est le résumé des méthodes de filmage usuellement employées au cœur du cercle familial. Les caractéristiques générales de ce type de production – histoires personnelles, outils privés et techniques de filmage subjectives – attribuent à l'œuvre de Gubash le statut de film de famille. Cette catégorie de films fait partie du cinéma expérimental, et donne lieu au cinéma personnel.

L'esthétique propre aux films de famille est décrite par Roger Odin et d'autres spécialistes dans l'ouvrage *Le film de famille, usage privé, usage public*, publié en 1995. Ouvrage de référence pour l'histoire du cinéma expérimental il nous permet de mener une réflexion sur la place des membres de la famille de l'artiste dans ses œuvres filmées. Roger Odin rassemble les points de vue d'auteurs afin de (re)définir l'esthétique des productions individuelles, une pratique également convoitée par les artistes contemporains. Il évoque la véracité de ce type de productions, selon lui à l'origine du cinéma.

« Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile mais dans leurs mouvements, dans leurs actions, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue ».²

2.1.2.1 Cinéma personnel; Jonas Mekas, *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972.

Le film de famille est à l'origine d'un type de production : le cinéma personnel³. Il apparaît au cours des années 1960-70, période au cours de laquelle la caméra portative entre dans la sphère privée et laisse place à de nouvelles possibilités de créations. Les premières personnalités à se confronter à ce type de productions sont Jonas Mekas, Stan Brakhage, Joseph Morder ou encore Maya Deren. Ceux-ci privilégient une esthétique à part entière dont les formes sont rarement remaniées dans la mesure où leur fonction est de documenter l'histoire de la famille. Ces artistes vont faire de l'esthétique amateur un genre cinématographique à part entière.

¹ Yann Beauvais, « Notes sur le journal filme », *La sphère de l'intime*, Cahors ; 1998.

² Rédacteur du journal *La Poste*, 1885, cité par R. Odin dans son introduction.

³ Selon Laurence Allard le cinéma personnel est une dérivation du cinéma d'avant-garde ou expérimental qui a acquis une place légitime dans l'espace de l'art.

Laurence Allard¹ émet une hypothèse sur les enjeux propres à la figure de l'amateur dans le champ de l'art contemporain. L'intérêt pour ces postures se manifeste chez le réalisateur, également le narrateur et l'acteur du récit, mais également chez le spectateur qui se reconnaît dans ce type de production. Dans le cas de la vidéo *Which Way To The Bastille ?* de Milutin Gubash, le regardeur s'engage émotionnellement dans le récit de vie qu'il visionne. Mais quelle place occupe le spectateur dans l'histoire de famille exposée? Quel comportement adopter face à une œuvre biographique? Sommes-nous toujours dans une attitude distancée ?

Des divergences sont apparues depuis les films de Jonas Mekas, précurseur du cinéma personnel, et les récits filmés de Milutin Gubash. Dans *Reminiscences of a Journey to Lithuania* de 1972, l'année du départ de la famille Gubash au Canada, Jonas Mekas retourne sur les traces de son enfance et dédie un film à la figure de sa mère. Ensemble ils redécouvrent leur maison de famille et sa mère retrouve instinctivement ses gestes de vie vingt-cinq ans après son départ forcé de Lituanie. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* est un film contre la guerre en Lituanie, et pour les hommes, plus particulièrement les immigrants et de leur capacité à s'adapter avec ces nouveaux espaces modernes (New York pour la famille de Jonas Mekas ou Calgary pour MG). Réalisateur reconnu pour son cinéma personnel, Mekas commence à se filmer lui-même dès 1950 à l'aide d'une caméra Bolex et devient la figure de la contre culture américaine célèbre pour ses journaux filmés (*Walden*, 1967).

Avec *Reminiscences of a Journey to Lithuania* c'est une réelle quête racinaire qu'il entreprend, il fonde l'essence de son film sur un questionnement identitaire à la fois subjectif et réflexif, il nous interroge ; qui sommes nous ? D'où venons-nous ? Ce qui interpelle le cinéaste c'est le rapport de l'homme à son environnement originel, de la relation intime que nous entretenons avec notre territoire. Quand ils arrivent à leur maison familiale, la mère et le fils boivent l'eau du puits, ils s'identifient (au travers de leur corps) à l'espace qui les entoure. C'est également la mobilité de l'homme, sa capacité à être toujours en déplacement, qui motive la nature de la démarche du réalisateur américain. Ce dernier dit lui-même à plusieurs reprises dans son film « *We are displaced persons* » (« *Nous sommes des personnes déplacés* ») ou encore « *I am still on my journey home* » (« *je suis toujours sur mon voyage pour ma maison* »). Il insiste sur le besoin humain à se rattacher à sa demeure familiale, à connaître et se reconnaître dans son territoire, le confort de tout être. Privé de cette connaissance personnelle à cause de la guerre en Lituanie, c'est au travers de son film qu'il se réalise à postériori.

¹ Cette fois-ci dans Laurence Allard, « Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel », in Roger Odin, *Usage privés, usages publics*, 1995, p 113 – 125.

"Cette œuvre est composée de trois parties. La première est faite de films que j'ai tournés avec ma première Bolex à notre arrivée en Amérique, surtout pendant les années 1950 à 53. Ce sont les images de ma vie, de celle d'Adolfas, de ce à quoi nous ressemblions à l'époque; des plans d'immigrants à Brooklyn, pique-niquant, dansant, chantant ; les rues de Williamsburg.

La seconde partie a été tournée en août 1971, en Lituanie. Presque tout a été filmé à Seminiskiai, mon village natal. On y voit la vieille maison, ma mère (née en 1887), tous mes frères célébrant notre retour, les endroits que nous connaissions, la vie aux champs et autres détails insignifiants. Ce n'est pas une image de la Lituanie actuelle, ce sont les souvenirs d'une "personne déplacée" retrouvant sa maison pour la première fois après vingt-cinq ans." Jonas Mekas

L'ensemble des thèmes cités par Mekas sont repris dans l'œuvre de Milutin Gubash qui intègre par exemple de la musique tzigane à ses images filmées de manière à véhiculer ses traditions populaires (*Born Rich Geeting Poorer*, 2008-2012, générique). Dans *Near and Far* (2003) ou encore *Re-Enacting Tragedies While My Parents Look On* (2003), Milutin Gubash filme et photographie les lieux de son enfance. Il retourne sur les traces de son passé dans l'épisode « *Punk in Serbia* » de la série *BRGP* où il visite sa ville natale Novi Sad, qui inspirera par ailleurs le nom de sa fille (Nova Katarina). Jonas Mekas, comme Milutin Gubash, propose une étude anthropologique en sollicitant un regard de l'Occident sur les traditions, habitudes et les modes de vie de l'Est, « *when more than one lithuanian meet they sing* » («quand plus d'un lituanien se rencontre ils chantent »).

Jonas Mekas adresse un style amateur « *totalelement privé, personnel, et non professionnel* »¹. Le réalisateur américain propose une vision subjective « *il ressent ce qu'il filme indépendamment de l'exposition, de la netteté de l'image* »² et privilégie la lumière mobile des mouvements du corps et le rythme. L'esthétique de Mekas est authentique ce qui justifie des mouvements de caméra brusques. Il ne cherche pas à faire preuve de technicité cinématographique, mais souhaite s'immerger directement dans la réalité de ce qu'il filme.

Ainsi les films de famille apparaissent à l'origine comme un modèle émancipateur face au cinéma professionnel, caractéristique des cinéastes profanes. Ils autorisent les artistes à délivrer un message personnel et à adresser une critique de société en produisant un cinéma non commercial. Stan Brakhage défend son choix de ce type de production dans son essai « *Défense de l'amateur* »³. Ce dernier tente de restituer la véracité de l'expérience humaine quand il filme la naissance de ses enfants. Jonas Mekas affirme sa position de père de famille solitaire filmant à

¹ Laurence Allard, « Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel », in Roger Odin, *Usage privés, usages publics*, 1995.

² Ibid.

³ Première publication in *Filmmaker Newsletter* 4 (9-10), Summer 1971, puis in Robert Heller, *Brakhage Scrapbook*, 1982, pp. 162-168, et enfin la traduction française par Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, *Le JE filmé*, Centre Georges Pompidou, Scratch Projection, 1995.

loisir pour révéler son rejet du statut actuel de réalisateur. Milutin Gubash détourne l'intimité de la scène filmée en amateur et interroge le rôle des personnages (artiste, famille et spectateur). Ainsi l'esthétique amateur s'apparente à une posture sociale déterminée.

2.1.2.2 *Film de famille : dynamisme cinématographique et réalisation sociale*

Les productions réalisées au sein du cercle familial sont par définition intimes, elles témoignent de l'histoire personnelle de leur auteur. De par leur contenu authentique les productions individuelles autonomes confèrent une certaine « vérité » au cinéma. Selon Roger Odin, les films de famille possèdent la capacité à dynamiser le septième art. Tout en mettant en lumière des moments d'intimité les films de famille ont favorisé un renouvellement des moyens et des techniques de productions cinématographiques traditionnelles.

Malgré l'attirance que ces productions génèrent, la posture de cinéaste familial a été stigmatisée et critiquée pour son manque de maîtrise des outils et des techniques professionnels. Néanmoins au-delà du caractère imparfait de ses représentations, le recours à une démarche artistique autoproduite semble dériver d'un besoin d'expression de soi, de découverte de son identité, processus dans lesquels le désir d'extimité est mis en tension. Laurence Allard¹ regroupe l'ensemble des objets filmiques - films de famille, films de clubs amateurs, cinéma scolaire, travaux de vidéos personnels et émissions de télévision de proximité - selon leur conditions de productions (« statut des réalisateurs ») et de réception (« groupes familiales, classe, etc. ») communautaires.

« Ces pratiques amateurs sont le siège de réels enjeux culturels puisque même sans grande valeur artistique, elles sont investies de fortes aspirations en matière d'expression de soi et de recherche d'authenticité et, à ce titre, porteuses d'identités personnelles ou collectives »².

Laurence Allard pense l'hypothèse d'Olivier Donnat en lien avec la théorie sociale contemporaine sur « l'individualisme réflexif »³ et prétend « que se joue (...) dans ces usages expressifs de la culture une invention de soi »⁴.

¹ Laurence Allard est enseignante à l'Université de Lille 3, elle s'intéresse à la figure de l'amateur dans le champ culturel contemporain. « *Des pratiques audiovisuelles amateurs aux esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel* » est le titre de son introduction pour l'étude interuniversitaire sur le cinéma privé. Dans cette analyse, les pratiques audiovisuelles amateurs sont traitées comme déterminantes des passages de l'esthétique.

² Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des français. Enquête 1997*, La documentation française, 1998, p.316.

³ Voir Ulrich Beck ou Anthony Giddens pour une approche de l'« identité réflexive ». Selon les auteurs, le contexte social de notre époque aurait rendu illégitime les formes de vie traditionnelles familiales et salariales, l'individu, de plus en plus contraint à choisir parmi la panoplie de styles de vie, désigne son identité de manière réflexive.

⁴ Laurence Allard, 4.

Enfin, la présence du cinéaste devant et derrière la caméra, comme c'est le cas avec Milutin Gubash, donne lieu à des films subjectifs réalisés selon un geste réflexif et exclusif. « *Je hyper visible qui nie ou tolère à peine le moindre destinataire* ». ¹

Ainsi, le film de famille devient le lieu pour la redéfinition de soi, mais placée dans le genre cinématographique ses réflexions identitaires deviennent d'ordre communautaire.

2.1.2.3 De la construction réflexive et de la place du regardeur

Karl Sierek traite de la construction réflexive propre aux films de famille. Les vidéos apparues au sein du cercle familial reproduisent à l'écran des images de la vie intime de l'auteur et révèlent alors un désir d'exposition de soi. La représentation à l'écran du désir d'extimité s'élabore selon une construction réflexive, c'est en se présentant face à l'autre que le sujet se constitue lui-même. Sierek précise cette soif de connaissance de soi, et argumente sur l'idée d'une vision détournée de soi permettant une construction identitaire.

Sierek aborde la place attribuée au regardeur dans ce processus à la fois subjectif et réflexif. Le fait de visionner des films amateurs positionne le regardeur dans une situation de juge éthique. Il parle de cette position ambiguë occupée par l'auditeur « *ai-je le moindre droit de voir, de m'approprier, d'enregistrer les images qui normalement ne me sont pas destinées ?* » ².

Ainsi visionner un film que quelqu'un a produit sur sa vie privée, tel que *Which Way to the Bastille ?*, c'est adhérer et faire fonctionner le discours réflexif mis en œuvre par l'auteur-réalisateur. Sierek propose une réflexion sur les enjeux de cette intrusion dans le discours réflexif que nous effectuons tous en visionnant des films de famille, réalisations à l'origine non soumises à diffusion.

Ainsi c'est d'une dialectique paradoxale que s'animent les productions privées. Celles-ci se constituent indépendamment du spectateur, ce n'est qu'au moment de leur monstration publique qu'un sentiment d'intrusion se dégage chez ce dernier, qui s'inclut automatiquement dans le récit.

Enfin, les images qu'une personne produit en filmant sa propre personne lui appartiennent d'une double manière. D'une part ces images servent à représenter leur corps et d'autre part elles ont été réalisées au travers d'une vie quotidienne, et non via une mise en scène de soi. Malgré le sentiment d'intrusion illégitime de la part du regardeur dans l'œuvre et

¹ Ibid, Noguez, in L. Allard.

² « C'est beau, ici, Se regarder voir dans le film de famille » ², Sierek, in Odin, 1995

donc dans la vie de l'artiste, Sierak affirme que « *ce positionnement n'est rien d'autres qu'un mode de production de sens spécifique régi par un faisceau de déterminations sociales* ». ¹

De plus, la position extérieure du spectateur définit la lecture de l'œuvre comme étant soit de l'ordre de la fiction soit du document. Le regard extérieur du spectateur accorde une entente entre l'histoire racontée et l'esthétique générale. Cela explique en quoi la construction de notre réalité passe généralement par des interrogations imaginaires.

Ainsi le rapport hiérarchique entre l'observateur et l'objet observé persiste. La place du spectateur face à des productions personnelles semble dirigée par nos rapports au monde. Le genre du film de famille est une tendance du cinéma personnel qui se rapproche au final davantage de l'élément sociologique que de l'unique mouvement subjectif (quête identitaire).

2.1.3 Which way to the Bastille? et son exposition

La vidéo *Which Way to the Bastille ?* ne faisait pas partie d'un projet artistique à son origine. Milutin Gubash filme son père dans un environnement déterminé : l'intérieur d'une voiture garée sur le toit d'un immeuble de stationnement. Ce lieu symbolise ces moments d'attente transitoires, c'est sur un parking que l'on s'arrête pour un temps en attendant de repartir. Le cadre donné à la vidéo fige l'action dans un moment d'entre-deux et place les personnages dans une scène dépourvue de toute valeur temporelle.

De multiples passages sont évoqués au sein de la vidéo *Which Way to the bastille ?* malgré sa fixité déroutante. Que ce soit le départ du père décédé quelque mois après la vidéo ou le voyage de la Yougoslavie vers le Canada. *WWTTB ?* parle des voyages que nous effectuons au cours d'une vie, activant en même temps une évolution du document de la sphère privée sur la scène publique.

Le reportage de famille investit peu à peu une autre nature pour devenir une vidéo d'artiste occupant une position physique dans l'espace d'exposition. Ainsi il importe de s'interroger sur la place qu'occupe une vidéo au style amateur au sein de l'espace d'exposition. Quel rôle et fonction le dispositif vidéo occupe-t-il au sein de l'exposition ? Comment le dispositif vidéo entre en relation avec le spectateur dans la mesure où l'œuvre a un caractère autocentré ?

WWTTB ? a été montrée à plusieurs reprises et selon des dispositifs différents, tout au long du cycle d'expositions rétrospectives de l'œuvre de Milutin Gubash.

¹ Ibid, 65.

2.1.3.1 *The Hotel Tito, Rodman Hall Art center*

L'exposition *The Hotel Tito* s'est tenue au Rodman Hall Art Centre de Sainte Catherines (Ontario) du 16 septembre au 30 décembre 2011. Shirley Madill a assuré le commissariat de cette première exposition du programme lancé à travers le Canada. Le cycle d'exposition avait pour intention de présenter les œuvres des dix dernières années de création de l'artiste, par ailleurs, chaque exposition était l'occasion d'un nouveau regard sur l'œuvre de MG.

The Hotel Tito : a 10 years survey, a été pensé en collaboration avec le Musée d'art de Joliette¹. C'est avec l'aide de Marcie Bronson que Shirley Madill, ancienne directrice du Rodman Hall Art Center, s'est intéressée à la dimension sociale, politique et culturelle présente dans les réalisations de Milutin Gubash. Toute exposition étant un discours à part entière Shirley Madill a tenté au travers de son commissariat de rendre compte de la démarche sociohistorique de l'artiste. Elle a concentré son projet d'exposition autour d'œuvres qu'elle met en relation les unes aux autres ; *Which way to the bastille?* (2007), *These Paintings* (2010) et *Hotel Tito*(2010).

Which way to the bastille ? était diffusée sur un moniteur de télévision caractéristique du poste familial, au cœur de l'espace d'exposition. Placé sur un socle blanc disposé à la verticale, la vidéo arrivait à hauteur des yeux du téléspectateur une fois qu'il était assis. Le livre *WWTB ?* qui accompagne l'œuvre filmée prenait place sur un banc invitant le spectateur à découvrir simultanément la narration visuelle et textuelle de l'artiste.

Malgré sa position centrale dans l'espace, l'œuvre nécessitait pourtant au visiteur une attention particulière. Ce dernier devait porter un casque audio pour entendre le son. Ce geste implique directement le visiteur dans l'œuvre et détermine son engagement dans l'œuvre.

Le dispositif de monstration d'une œuvre vidéo est en réalité déterminant. La façon dont la vidéo est adressée au spectateur (sur grand écran, directement projetée au mur, dans un poste de télévision, etc.) détermine les conditions de réception de l'œuvre. Dans le cas de la vidéo de Milutin Gubash, le caractère intimiste du récit filmé fait corps avec le dispositif de présentation.

2.1.3.2 *Performance, de nouvelles reprises*

Which way to the bastille? a fait l'objet d'un projet de résidence de création mené avec le département d'Arts Dramatiques de l'Université Brock, le Rodman Hall Art Center et l'artiste. Milutin Gubash a travaillé en collaboration avec les enseignants et dirigeants d'une compagnie

¹ Le Musée d'art de Joliette (Québec) reçoit l'exposition de Milutin Gubash *Les Faux-Semblants*, cinquième exposition du cycle commencé à Sainte Catherines

étudiante, David Vivian et Dr. Natalie Alvarez, dans le but de concevoir une nouvelle interprétation de son œuvre de nature sérielle. Les intentions du projet étaient de proposer une performance, plus particulièrement une interprétation animée, du récit *Which Way to the Bastille ?* Deux étudiants, Tanisha Minson et Dylan Mawson ont collaboré avec l'artiste afin de proposer leur interprétation du texte qui accompagne la vidéo.

La performance avait pour vocation de proposer une approche dramatique sur les principaux tenants du livre *Which Way to the Bastille ?* Le texte était récité par Tanisha Minson tandis que Dylan Mawson se déplaçait de manière précipité aux quatre coins de la salle. Ainsi Tanisha Minson reprenait d'une voie monotone l'histoire du départ de Yougoslavie au moment du régime communiste racontée par Milutin Gubash dans son livre. Ce récit est déjà une reprise des anecdotes que lui racontait son père quand il était enfant. Dylan Mawson s'adonnait quant à lui à une course-poursuite (comme une fuite) de lui-même et de l'espace d'exposition, en accord avec les mouvements parlés du texte. La performance a été envisagée en tant que processus qui se déployait tout au long de l'exposition au travers de récitals réguliers¹.

La mise en abîme de la représentation est centrale dans la démarche de Milutin Gubash.

« ... à travers les intertitres dans Near and Far, mais aussi par des performances réalisées lors des vernissages qui prolongent l'épaisseur fictionnelle des vidéos projetées, ou encore avec la publication d'un livre Which Way to the Bastille ? réunissant le monologue du père lors de prises de vue nocturnes auxquelles il prend part avec l'ensemble de la famille de l'artiste (photographies également publiées). »²

Les voies par lesquelles le spectateur reçoit l'œuvre le place dans une attitude d'observateur. De plus, l'aspect dramatique de la situation du père favorise un sentiment d'intrusion dans la vie de l'auteur. Cependant il ne s'agit pas d'un acte voyeuriste mais davantage d'une parenthèse de vie intime volontairement laissée ouverte par l'auteur. C'est Gubash qui choisit de s'exposer face au visiteur. Ainsi la position du visiteur est définie par l'artiste lui-même, parfois modifiée par le commissaire qui fait l'exposition. Milutin laisse transparaître une position critique face à l'institution dans la mesure où il expose des vidéos conçues dans la sphère privée non dévolues au monde de l'art.

¹ "Performance are scheduled for: Thursday, September 15, evening, at the opening reception. Friday, September 23, 12 noon, last day of the artist's residency, Thursday, September 29, 6:30 pm, Saturday, October 15, 2:30 pm, Sunday, November 6, 2:30 pm, Friday, November 18, 11:30 am, Saturday, December 3, 2:30 pm" (« les performances sont prévues pour: jeudi 15 septembre, soirée, durant le vernissage, vendredi 23 septembre à midi, dernier jour de la résidence de l'artiste, jeudi 29 septembre 18h30, Samedi 15 octobre à 14h30, Dimanche 6 novembre à 14h30, vendredi 18 novembre à 11h30 et samedi 3 décembre à 14h30 »), Brock University website.

² Mathilde Roman, « Filmer l'intime », *Raison Publique*, 2012

Au delà de son esthétique particulière, la vidéo *Which way to the Bastille ?* revendique un jeu de positions au travers des diverses places occupées par le public, l'artiste, et ses parents. Ce remaniement des rôles des membres d'un même groupe interroge une nouvelle fois les relations entretenues par l'artiste au quotidien. Et la démonstration de l'impossibilité du père à parler la langue de son pays d'accueil entretient l'idée des rapports difficiles vécus entre le père et le fils.

Placé au cœur d'un genre en pleine mutation, *WWTTB ?* correspond à la fois au film de famille, et à la vidéo d'artiste. Son esthétique est à mi-chemin entre les pratiques audio visuelles amateurs et les techniques de vidéastes professionnelles.

Ainsi Milutin Gubash est l'héritier d'un courant artistique, le cinéma, qu'il réécrit au travers de sa pratique d'artiste contemporain.

Néanmoins la construction de la vidéo met en avant une réflexion qui se dégage du caractère hautement intime pour interroger la place de l'observateur dans l'œuvre. Par ailleurs, l'atmosphère de la voiture est modifiée au travers de son contexte de monstration publique. L'exposition transforme ainsi la nature de la vidéo et active le désir d'extimité.

2.2 Milutin Gubash à la place du conducteur: “Dead car”, *Born Rich, Getting Poorer*, 2009

Un an après la vidéo *Which Way to the Bastille?* Milutin Gubash débute une nouvelle série vidéo qui se compose de reportages de vie privée. Les captations quotidiennes de Milutin Gubash sont mises en scène. *Born Rich Getting Poorer* (2008-2012) montre l'artiste dans différents rôles pour devenir le personnage principal de son récit. L'artiste se filme lui-même et interprète sa propre personne, il joue le personnage Milutin Gubash. Il passe de l'arrière de la voiture au devant de la scène, pour occuper la place du conducteur et apparaît souvent au volant de cet habitacle mobile.

Quels déplacements se sont-ils produits de la vidéo au style amateur réalisée en 2007 à la mise en place d'une série entièrement dédiée à la figure de l'artiste ?

Pour poursuivre notre étude sur les rôles de l'artiste dans sa vie et dans ses productions vidéographiques nous avons choisi de détailler le troisième épisode de la série « Dead Car » dans lequel l'artiste apparaît parfois seul dans sa voiture. L'analyse de cette vidéo nous permettra de préciser les enjeux de la place de l'artiste dans son œuvre mais aussi au sein de sa famille.

2.2.1 Description de l'œuvre

« Dead Car » (2009) est le troisième volet de la série débutée en 2008. D'une durée de 20min et 19secondes, il se compose de trois séquences qui s'articulent les unes à la suite des autres dans une narration commune¹. L'histoire raconte les étapes qui ont suivi le décès du père de l'artiste ; déménagement de la mère en deuil, dispersion des cendres, scènes de non-conversations. Dans l'ensemble, la série vidéo traite des échanges réels et fictifs qui apparaissent dans ces moments charnières. Au travers de ces situations la capacité de Milutin Gubash à se positionner dans sa famille va être mise à rude épreuve.

2.2.1.1 Aspects formels (scénario)

L'épisode commence par une introduction indirecte des personnages qui apparaissent chacun individuellement à l'écran. Tout d'abord c'est la femme de l'artiste, Annie Gautier, qui lance un regard à la fois séducteur et joueur, mais également las, à Milutin Gubash calfeutré dans son lit. Il est entièrement emmitoufflé par une couverture aux motifs animaliers, seul son

¹ Grâce à la plateforme vidéo mise en ligne par la Southern Alberta Art Gallery, la vidéo est disponible à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/playlist?list=PLE567D8E56CF64FEF>

visage recadré par les bords du plaid apparaît à l'écran, donnant directement le ton humoristique de la vidéo. Toujours dans la même pièce, la caméra achève son tour sur le visage de sa mère, Katarina Gubash. Assise à côté d'une lampe de chevet elle s'adresse en serbe à son fils et prononce une phrase inachevée qu'elle seule peut comprendre ; « *You're dreaming this* » (sous-titré en anglais dans la vidéo). Cette première scène se déroule dans la maison de l'artiste.

Dans les épisodes précédents¹, la mère de Milutin Gubash vient le visiter dans sa demeure familiale en vue de prévoir son déménagement qui sera tant bien que mal assuré par ce dernier. Ainsi Katarina Gubash sera accueillie chez son fils lors de cette période transitoire.

Au travers du jeu d'acteurs dont Milutin Gubash est le premier concerné, d'autres éléments apparaissent à l'écran pour construire et déconstruire le récit. Des images des peintures d'Emerik Fejes, peintre serbo-croate et ancien voisin de son père en Yougoslavie², sont insérées à la narration visuelle. Le fait de mettre des images dans des images précise les intentions de répétition de l'artiste. Il réalise ainsi une mise en abîme de la représentation, dans lequel intuitions personnelles et professionnelles se répondent sans cesse.

Quand il ne joue pas sa propre personne, l'artiste imite son père et apparaît déguisé à l'écran. Il caricature son père grossièrement; faux nez, canne, lunettes de soleil sont les attributs du père³. À l'inverse de critiquer son défunt père, c'est à lui-même qu'il s'adresse et porte un jugement.

Pendant que Milutin s'imagine son père en rêve, sa femme quitte la maison, elle semble partir au travail mais rien n'est précisé à ce sujet. Se retrouvant seul dans la maison, l'artiste parcourt un catalogue sur Emerik Fejes, et semble totalement déconnecté de la réalité, entièrement investi par son personnage. C'est à ce moment là qu'il reçoit un appel téléphonique de sa femme qu'il devait aller récupérer au garage. Milutin lance un regard de panique en direction de l'horloge, il est déjà 5:27 de l'après-midi, et il est toujours dans son lit. Il se lève et court vers sa voiture qu'il tente de faire démarrer en vain. La voiture demeure à l'arrêt tandis que Milutin s'adonne à des gestes absurdes, il tente de pousser maladroitement la voiture et reste pendant de longs moments à ne rien faire. Face à la situation désespérée de Gubash, sa femme et sa fille, fatiguées de l'attendre au garage décident de rentrer à pied. Milutin Gubash s'adresse à la caméra qui se situe dans la voiture légèrement sur le tableau de bord à la droite de l'artiste assis à la place du conducteur. À ce moment précis, l'artiste prend un temps pour lui, il s'interroge, et, évoluant à la manière d'un Buster Keaton, se moque de lui-même. Dans ces

¹ "Do you know who you are and where you are from?", *BRGP*, n°1 et "To Kingston ON!", *BRGP*, n°2, 2008.

² Voir M1, Emerik Fejesh (1904-1986), pp. 85.

³ Voir M1, annexes, Figure 32. pp. 113.

instants de solitude, il semble extérioriser son souci à être dans une position de responsabilités, c'est lui le père de famille dorénavant.

Annie, accompagnée de leur fille Nova-Katarina¹, arrive enfin tandis que Milutin est dorénavant bloqué à l'intérieur de la voiture qui s'est automatiquement verrouillée. Cette dernière note rajoute une couche supplémentaire au comique de situation.

Tout au long de l'épisode la place de Milutin (au sein de la famille) va être remise en cause. À 9'44min, l'écran est noir, la séquence débute par une inscription qui indique la localisation de la scène qui va suivre. C'est dans cette ville de Calgary (à l'ouest du Canada) qu'il arrive en camion pour déménager sa mère et répandre les cendres de son père. Il porte difficilement deux cartons mais en laisse tomber un par maladresse sous le regard de sa mère en pleure. Par intermittence, il mime gravement son père sur le perron de la porte d'entrée face à un voisin qui reste sans voix. Un plan large fait suite à la scène de déménagement, représentant un paysage semi-végétal, entre le parking où la voiture est garée et la forêt qui le borde. L'artiste sort de la voiture, sa mère à l'arrière est de nouveau muette, et le voisin semble inquiet par la situation. Milutin Gubash fait des allers-retours désespérés dans la forêt avec l'urne de son père en main, il est à la recherche de l'emplacement idéal. La situation devient de plus en plus dramatique et comique au fil de l'épisode jusqu'à atteindre son apogée quand Milutin Gubash se renverse les cendres sur son visage. Dans la minute qui suit, l'artiste se retrouve à l'avant de la voiture le regard ébahi de stupeur par sa propre situation, la vision de sa mère entièrement vêtue de noir à l'arrière clos l'aspect satirique de la situation.

2.2.1.2 Le format de la série *Born Rich, Getting Poorer*

La série *BRGP* s'épanouit au sein d'un format caractéristique du projet de l'artiste. Milutin Gubash délivre ses anecdotes privées via une esthétique fragmentaire qui est manifestée dans le format de l'épisode vidéo. En cela nous rejoignons les caractéristiques du journal vidéo, qui est par nature fragmentaire, épisodique, et discontinu, ce qui le détache du projet autobiographique quant à lui un récit épris de cohérence.

Born Rich Getting Poorer est une sitcom réalisée au cœur du cercle familial et selon les principes du célèbre « Do It Yourself » (en français « *Faites le vous-même* »). Philosophie qui prône les procédés de réalisations artisanaux à l'inverse des grandes chaînes de productions et de distribution, l'esprit « DIY » se positionne en marge de la société de consommation et

¹ Le prénom de sa fille « Nova-Katarina » est une contraction du nom de la ville de naissance de l'artiste « Novi-Sad » et du prénom de sa mère Katarina Gubash.

revendique une autonomie de la part du créateur. Milutin Gubash produit de courtes vidéos au caractère faussement commercial, la mise en place d'un générique en début de chaque épisode détermine la critique de l'artiste. *BRGP* reprend les codes esthétiques des séries télévisées américaines, néanmoins c'est sur une mélodie tzigane que les lettres du titre « Born Rich, Getting Poorer » s'animent et s'illuminent à la manière des panneaux lumineux, ou encore d'un spot publicitaire. En reprenant les standards Milutin Gubash place une critique de notre société de consommation comme seconde lecture de son cinéma d'intimité.

BRGP positionne l'artiste et sa famille dans des situations d'impostures à la fois banales et burlesques caractéristiques du style des sitcoms. Une sitcom se traduit littéralement par « comédie de situation » (de l'anglais « *situational comedy* ») et désigne un type de série télévisée à dominante humoristique dont les épisodes durent généralement moins d'une demi-heure. Les scènes sont généralement tournées dans une unité de lieu à cause des moyens de tournages limités et des coûts de production réduits.

Milutin Gubash apparaît comme l'inventeur d'un « sitcom art » avec *BRGP* qui est à ce jour l'œuvre majeure de son répertoire. Milutin Gubash utilise le genre du récit anecdotique dans l'intention de transposer son histoire personnelle dans des saynètes inventées.

Enfin, le format épisodique dessine une esthétique fragmentaire, dont les tenants et aboutissants s'accordent à l'œuvre de Gubash. L'artiste propose un aperçu séquentiel et chronologique de sa vie, il engage ainsi la sensibilité du téléspectateur dont l'émotion est sans cesse ravivée. Enfin le projet de l'artiste est de confondre les enjeux de deux antipodes, la sphère privée au support médiatique, et d'imaginer un futur où chaque individu réaliserait une émission télévisée de sa vie quotidienne.

« J'ai commencé ce projet en imaginant que dans un proche avenir, tout le monde pourrait avoir sa propre émission de télévision. Je vois la télévision comme un medium qui est mort sur ses pieds – il est vétuste et redondant, se dévorant lui-même – il est donc à point pour que les artistes s'en saisissent et le transforment une dernière fois (de la même façon dont les artistes ont colonisé le langage et les technologies de la production cinématographique).

J'ai établi quelques paramètres pour ma propre « émission », y compris l'emploi d'outils et de techniques qui sont accessibles à tout un chacun (une simple caméra vidéo, un programme de montage gratuit); j'ai pris pour acquis que cette incarnation peut-être ultime de la télévision aurait à ressembler beaucoup au contenu généré par les utilisateurs de YouTube (...)

*Je voulais comprimer les transitions dans ma vie dont j'étais témoin et faisais l'expérience – regarder ma fille grandir, mon père mourir et des traces de sa vie disparaître, la curiosité croissante que j'ai de mes origines et des conditions qui m'ont amené à la vie que j'ai maintenant - en traitant les événements tristes comme s'ils étaient drôles et transformateurs ou des interludes banals comme s'ils étaient significatifs.*¹

¹ Milutin Gubash, panneau de présentation de l'exposition In Union, courtesy de la Fonderie Darling, 2013.

2.2.2 Le personnage Gubash

Artiste, acteur, metteur en scène, Milutin Gubash est à lui seul le personnage de son œuvre. Même s'il est entouré de ses parents dans ses vidéos, ceux-ci ne jouent pas de rôles mais apparaissent tels qu'ils sont au quotidien, MG seul à interprète son propre personnage.

2.2.2.1 Milutin Gubash acteur

Concrètement, Milutin Gubash est l'auteur et le protagoniste de son œuvre, à la fois le créateur et le personnage conducteur du récit filmé, il est ainsi doublement *dans* ses vidéos.

La figure investie par Milutin Gubash rappelle les attitudes caractéristiques des héros du cinéma burlesque des années 1920. Son comportement démesuré, son attitude maladroite et brusque, ainsi que son visage ahuri, rappelle l'attitude d'un Buster Keaton ou d'un Mr Ben, figure plus contemporaine. À l'inverse de la figure mythique de Charlie Chaplin dont l'œil mouillé et aguicheur a davantage tendance à attendrir et à apitoyer le spectateur, le regard hypnotique et la posture rigide de Milutin Gubash est une attitude inspirée en partie de Buster Keaton. Ce comportement génère un sentiment moqueur chez le spectateur qui se retrouve face à des images d'une personne incapable de subvenir à ses besoins, happée par sa propre situation. Quand Milutin Gubash doit remplir ses responsabilités de père de famille et aller chercher sa famille au garage, il ne peut démarrer la voiture et s'adonne à des gestes absurdes. L'artiste singe sa propre personne et établit une situation comique dans l'intention d'amuser le téléspectateur.

Le cinéma muet des années 1920 est à l'origine de la construction identitaire du personnage Gubash. Les critiques d'art soulignent d'ailleurs cette comparaison, « ...Campeau¹ voit en lui un Buster Keaton, il possède aussi quelque chose d'un Emir Kusturica... »².

Le personnage burlesque se détache du clown ou du bouffon et incarne la figure de l'inadéquation sociale. Souvent, le personnage joué est un prisonnier, un clochard, un vagabond, ou un immigrant. Ainsi la figure du burlesque matérialise une mise en scène de l'échec et définit un engagement sociopolitique par le biais du dénigrement. Au travers de son jeu d'acteur Milutin Gubash révèle un propos politique et revendique une position sociale.

« Dans le cinéma burlesque des années 1920, le corps comique de l'acteur acquiert une maturité qui lui fait prendre son autonomie par rapport au décor, ce dernier décrivant réellement ou symboliquement un contexte sociologique. »³

¹ Sylvain Campeau est un historien et critique d'art, il a écrit à plusieurs reprises des essais à propos de MG.

² Jérôme Delgado, « Le leurre efficace de Gubash », *Le Devoir*, cahier Arts visuels, 8 décembre 2012,

³ Nicolas Thély, *Corps et vidéo, et Art numérique*, Paris : CNDP, 2005.

S'ajoute à la gestuelle burlesque, une note d'ironie et de sarcasme caractéristiques des démarches plus contemporaines.

Pierrick Sorin est le pitre de la vidéo française des années 1980. Vidéaste, il emploie la technique de l'autofilmage, ce qui lui permet d'inventer son propre personnage et d'être l'acteur de ses objets filmiques. Pierrick Sorin fait de sa personne le protagoniste principal de ses vidéos et confond une attitude relâchée à une gestuelle dérisoire parfois perverse dans la vidéo *Pierrick Sorin=Jean-Louis=1* (1994). Ses paroles sont désabusées, mornes, et sans envergure, elles sont souvent régressives et la plupart du temps ancrées dans un tracassé quotidien. Les contraintes et les soucis journaliers sont également les nœuds narratifs des vidéos Gubash.

Subséquent au style du personnage-artiste, la démarche de Sorin est à l'opposé de celle de l'artiste serbe canadien. Les courts métrages de Sorin sont construits méthodiquement à partir d'une idée qui déclenche une histoire. À l'inverse Milutin Gubash recherche l'anecdote familiale et détourne l'authenticité de son intimité afin d'articuler consciemment son histoire.

2.2.2.2 *Facture de vidéaste*

Milutin Gubash évolue au sein d'un siècle en pleine mutation technologique et emploie des techniques de montage professionnelles. L'importance de la multiplicité des points de vue, caractéristique du cinéma des années 1920 revendique une esthétique du réel, initiant le regard vers de nouvelles trajectoires. Mais le charme de l'authenticité que l'on retrouve dans le cinéma des années 1920 via une prise de vue rapide, à l'envers et mobile, est retransmis par Gubash au travers d'une technique vidéographique actuelle. Ce dernier est en effet imprégné par ses contemporains et sa pratique de vidéaste demeure emprise par l'histoire de l'art contemporain. Ses plans fixes, ses prises de vue quotidiennes amateurs, évoquent la pratique de l'artiste Joël Bartolomeo.

Au milieu des années 1990 Joel Bartolomeo réalise une série intitulée *Mes vidéos...*, un ensemble de vidéos qui surprend par leur authenticité. Ces vidéos se composent de courtes séquences, comme le format épisodique privilégié de Gubash, néanmoins le montage chez Joel Bartolomeo est sans effets, tandis que Gubash va user des procédés cinématographiques.

La Tarte au citron (1993) est une vidéo qui fait partie de la rétrospective de Joel Bartolomeo. Elle représente un groupe de personnes à l'écran dans des actions quotidiennes. Les protagonistes du récit sont les proches de l'artiste, ses deux enfants, sa femme et ses collègues de travail, notamment Michel Journiac, rassemblés autour d'une table de cuisine. La scène est filmée dans un cadre privé, dans la maison de l'artiste et lors de scènes de vie

commune. La caméra est généralement posée sur un pied ou directement sur la table à manger. Ainsi, la caméra enregistre les scènes telles qu'elles défilent devant l'objectif et aucun cadre n'est donné par l'artiste à ses vidéos. Dans *WWTTB ?* de Milutin Gubash c'est le visage du père de l'artiste qui sert de cadre à l'image filmée, chez Bartolomeo ce sont ses enfants qui délimitent les contours de l'image. Ce dernier filme ces actions quotidiennes pendant des heures, généralement jusqu'au moment de leur dérapage (dispute de famille) puis réalise des rushes de ses plans fixes.

Ainsi l'originalité du mode de captation attribue une facture singulière aux films de famille. Milutin Gubash se joue des différences entre productions privées (*WWTTB ?*) et cinéma professionnel (*BRGP*) et propose des vidéos au style faussement amateur.

2.2.2.3 Le monde du petit écran, MG metteur en scène

«*Je viens d'inventer la télévision abstraite* » (Nam June Paik). «*Le 11 mars 1963, l'art vidéo est né.*»¹

La télévision influence la mise en scène de l'image et du langage. Ce nouvel outil évolue au cœur d'un environnement individuel et privé. Ce phénomène créatif a permis l'apparition de nouveaux critères esthétiques, privilégiant notamment un nouveau format pour l'image en mouvement par rapport au modèle dominant (le cinéma). Progressivement les artistes contemporains ne vont plus uniquement produire en fonction de leur attirance pour le genre cinématographique mais vont se tourner vers son enfant populaire, la télévision. Milutin Gubash fait partie de cette génération d'artistes vidéastes de l'entre-deux (entre image grand écran et diffuseur privée petit écran).

La mise en scène du langage dans la télévision est le premier changement apparu dans l'écriture scénaristique. Progressivement, l'agencement des images va évoluer vers des techniques de montage et de mixage, qui étaient à l'origine celles du petit écran. Le silence n'existe pas dans le poste de télévision dans la mesure où il interpelle en permanence l'attention du téléspectateur. Milutin se sert d'une voix off (la sienne) comme syntaxe entre les images pour construire son récit filmé.

De plus, l'écart qui se crée entre cinéma et télévision traite aussi de la vitesse de défilement des images à l'écran. Avec la télévision il est possible de ralentir et de changer les

¹ Nicolas Thély, *Corps, vidéo et art numérique*, CNDP, Paris ; 2005.

images¹, permettant d'amplifier l'enregistrement lors de « direct » d'événements sportifs, ou encore de rendre l'action factice dans le cas de clips².

Enfin, du cinéma privé au publicitaire, Milutin Gubash propose une construction narrative et visuelle épisodique de type structure « à énigmes », comme une toile de rébus que le spectateur se doit de dénouer.

2.2.3 La forme vidéographique exposée : enjeux d'un dispositif

« Elle (la vidéo) conditionne les expositions, impose d'obscurcir les salles, tout comme elle apporte une nouvelle dimension : celle de l'accrochage d'images en mouvement. »³

La vidéo a amené avec elle un lot de nouveaux problèmes pour les représentants artistiques. La question qui émerge dans les années 1980 est la suivante : comment exposer une œuvre vidéo ? Car pour être appréciée dans son intégralité une vidéo nécessite toute l'attention du spectateur qui doit prendre le temps suffisant pour visionner la vidéo dans sa totalité.

Dans les années 2000, et notamment depuis la biennale de Venise de 2001⁴, la vidéo alors devenue un média comme un autre, continue d'attirer les artistes et ne cesse d'interroger l'espace d'exposition. La vidéo est également utilisée comme support d'archivage, ce qui entraîne une inflation des productions et complexifie la question du dispositif d'exposition.

Milutin Gubash s'est sensibilisé aux enjeux liés à la monstration de ses vidéos tout au long du cycle d'expositions à travers le Canada.

2.2.3.1 « Dead car » et son exposition

Diffusée au centre Optica de Montréal en 2008 et à la Southern Albert Art Gallery de Lethbridge en 2012, *Born Rich Getting Poorer* a été montré à plusieurs reprises, interrogeant à chaque occasion l'espace d'exposition de différente manière.

Le centre Optica de Montréal a présenté la totalité des épisodes que comptait la série au moment de l'exposition, en 2008 les quatre épisodes existant étaient montrés selon un dispositif particulier. En effet, la galerie Optica a été transformée en ciné-club pour le temps de

¹ Wolf Vostell film son poste de télévision et conçoit ainsi une vidéo d'artiste à part entière. Cette pièce montre que le défilement des images télévisées est de 25 images par seconde contre 24/s pour la vidéo.

² *Sauve-qui-peut la vie*, Jean Luc Godard.

³ Ibid.

⁴ A la Corderie de l'Arsenal de Venise, se présentait une suite de boîtes noires identiques dans lesquelles étaient projetés des constats de situation, sous la forme vidéo, de différente nature (film narratif, états des lieux de performance, vidéos expérimentales, images de synthèse...).

l'exposition, le visiteur était ainsi invité à louer un des D.V.D¹ de la série télévisée de Milutin Gubash. Tandis que dans l'espace d'exposition, un extrait du premier épisode était projeté à la manière d'une bande publicitaire, une façon d'attirer l'attention du spectateur. L'image était diffusée sur grand écran de façon à éveiller la « *soif du consommateur* »².

L'exposition proposait une lecture déterminée de l'œuvre, elle avait pour motivations de souligner les stratégies de marketing commerciales reprises par Milutin Gubash. Le dispositif d'exposition soumettait ainsi une interprétation de l'œuvre de Gubash. Face à ce dispositif extrêmement défini, les possibilités d'interprétation du spectateur sont limitées par l'institution et l'artiste.

Remote viewing trues stories est la quatrième exposition de la tournée de 2011-2012, elle s'est tenue dans la région d'enfance de Milutin Gubash en Alberta, à Lethbridge. Cette fois-ci l'exposition présentait la série *BRGP* dans son intégralité, les six épisodes de la série étaient projetés les uns à la suite des autres et répété tout le temps de l'exposition. Parmi les œuvres exposées, la vidéo *WWTTB ?* prenait également place au sein de l'exposition. Ces deux vidéos occupaient deux espaces séparés, la sitcom était projetée directement sur le mur de la galerie³ tandis que la vidéo plus intime *WWTTB ?* occupait une salle à elle seule⁴.

À Lethbridge le commissariat était assez neutre contrairement à Québec où le commissaire proposait un point de vue sur l'œuvre. Comme son titre l'indique, « *Remote Viewing Trues Stories* » (« *visionnage éloignée histoires vraies* ») l'exposition proposait un focus sur l'action narrative engagée par Gubash, faisant de ses œuvres des fenêtres ouvertes sur la vie de l'artiste.

2.2.3.2 *In Union (2013): une exposition neutre ?*

Enfin, l'exposition *In Union* à la Fonderie Darling (Montréal) apparaît comme un résumé des deux axes choisis par les précédents commissaires d'exposition. En effet, *In Union* ne semble pas attacher de propos déterminé aux productions de Milutin Gubash. L'exposition présentait une rétrospective des dix dernières années de création de Milutin Gubash dans un même lieu, sur le sol de la Fonderie Darling de Montréal. *In Union* était l'occasion de clôturer le cycle lancé à travers le Canada et marquait également la fin des quatre années de résidence de l'artiste à la Fonderie Darling. Chargée de ce fait d'un poids symbolique, l'agencement de l'exposition à la

¹ Voir M1, table des illustrations, Figures 17 à 20 pp. 109.

² Jérôme Delgado, « Le leurre efficace de Gubash », *Le Devoir*, cahier Arts visuels, 8 décembre 2012,

³ « Voir Volume II, Annexe 2 Figures 1 et 2, pp. 5. »

⁴ « Voir Volume II, Annexe 2 Figure 3, pp. 6 »

Fonderie Darling a été suivi par l'artiste qui s'est engagé au cœur du commissariat et a choisi de présenter l'ensemble de ses œuvres sur un même niveau et sans accrochage mural.

Concernant la vidéos *Which Way to the bastille ?* et *BRGP*, aucune d'entre elle n'a été « accroché » (autrement dit projeté) aux murs de la Fonderie Darling. A l'inverse les vidéos étaient diffusées sur des moniteurs eux mêmes agencés au cœur des autres productions¹. Les vidéos étaient présentées sur des écrans, reprenant une esthétique plus populaire et familière.

Annihilant ainsi tout accrochage traditionnel, Milutin Gubash et Caroline Andrieux (commissaire de l'exposition) procèdent à un retour vers des supports de diffusion authentiques qui rappellent à la fois l'histoire du cinéma, les pratiques audiovisuelles amateurs et l'apparition de la caméra dans la sphère privée. Par ailleurs In-Union renvoie une nouvelle fois à un questionnement sur la place du spectateur car ce dernier ne peut réellement se déplacer dans l'exposition. Il est contraint par le dispositif qui limite la visibilité des images filmées, et intimes.²

Ainsi l'exposition In Union (de l'anglais « syndicat »), procédait à un ensemble articulé en fonction d'un propos commun, celui d'interroger les dispositifs d'exposition après deux années de pratiques intensives par l'artiste.

2.2.3.3 Dispositif comme lieu et place de l'artiste et du spectateur

« Mis en abîme, le film de famille inscrit le cinéma au centre du film et le dispositif spéculaire se révèle être parfois le sujet du film »³.

Par « dispositif spéculaire » l'auteur comprend tout dispositif de vision englobant l'autre, et interroge le dispositif comme capacité à faire œuvre. Le dispositif engagé au sein d'un lieu commun met en tension certaine des situations propres au désir d'extimité.

Le discours d'une exposition permet à l'artiste d'engager une relation avec son public. Ainsi les expositions de l'artiste au cours de ces deux dernières années révèlent la façon dont Milutin Gubash a choisi d'apparaître face à son public.

À l'inverse du cinéma, l'art vidéo est montré sur moniteur T.V ou projeté directement au mur, ainsi le spectateur fait une toute autre expérience des images. Souvent près du moniteur pour mieux saisir et percevoir images et sons, une relation de proximité s'installe le temps de la vidéo, un lien intime se met en place entre le moniteur et le regardeur, dans la salle de cinéma, la distance entre dans le champ de vision et de projection rend l'intimité à l'œuvre plus difficile.

¹ « Voir Volume II, Annexe 3, Figure 11 pp. 12 (WWTTB ?) et 15. (BRGP), pp.14. »

² « voir Volume II, Annexe 3, Figures 7, 9, 12, 13c, pp. 8 à pp 13. »

³ Marie-Thérèse Journot

Ainsi le dispositif donne les conditions à l'affaire et fait partie intégrante de l'œuvre. A la Southern Alberta Art Gallery de Lethbridge l'espace d'exposition est spacieux ce qui devient une contrainte pour le commissaire. à l'origine écrite comme étant narrative, *Remote viewing : True Stories*, a été pensé en fonction d'un environnement difficilement aménageable car les salles sont très ouvertes. Le commissariat semble avoir été perturbé par le souci de remplir l'espace, mais en réalisant cela l'exposition s'éloigne de la charge intime des vidéos Gubash.

De la vidéo intimiste de *Which Way to the Bastille ?* à la série *Born Rich, Getting Poorer* des modifications esthétiques se sont opérées, par exemple au niveau du traitement de l'image, mais les changements majeurs qui sont apparus résident dans l'évolution de la place de l'artiste au sein de son œuvre. Il est nécessaire de souligner à nouveau en quoi Milutin Gubash s'est déplacé physiquement, il est passé de l'arrière de sa caméra pour se filmer lui-même et révéler ainsi un personnage marqué par son histoire de famille.

Enfin, ce que Milutin Gubash revendique au travers de la caméra, ce sont ses difficultés à pallier aux épreuves du quotidien familial. Son caméscope est l'unique élément qui l'autorise à un acte thérapeutique.

"But for Gubash, they (video) are performances – personal exchanges mediated by the camera that bring into focus "the complexity of the relationships I have with the people who are around me."

"Mais pour Gubash, elles sont des performances – des échanges personnels médiatisés par la caméra qui met en lumière « la complexité des relations que j'ai avec les personnes de mon entourage »

2.3 Des pratiques de diaristes renouvelées

Dans ce dernier chapitre nous aborderons la capacité à revisiter la forme du journal intime chez les artistes contemporains. Cette analyse est à mettre en résonance face au livre d'artiste *Which Way to the Bastille ?* de Milutin Gubash paru aux éditions J'ai Vu (Québec) en 2007¹.

Nous interrogerons d'une part les modifications, transformations, et évolutions, que la caméra autorise au processus d'exposition de soi face à l'écriture de soi traditionnelle. Nous proposerons une approche des usages de l'autofilmage avec le journal vidéo de Nelson Sullivan.

À fortiori, le texte, médium à part entière, permet l'écriture de son moi intime, et désigne ainsi une forme d'exposition de soi. Certains artistes contemporains utilisent ces deux médiums, vidéo et texte, qu'ils remanient pour détourner les formes d'expression-exposition de soi. Sophie Calle évolue dans cette tendance et fait en 2012 des journaux intimes de sa mère une œuvre à part entière. D'autre part, les cahiers du philosophe Ludwig Wittgenstein renseignent d'une méthode de travail et de création qui se réalise au travers d'une médiation de soi.

En quoi le désir d'extimité se réalise au sein d'un processus extérieur à soi? Autrement dit comment s'exposer soi-même au travers de la figure d'un autre et en quoi cela est-il fondateur ?

2.3.1 La vidéo comme arme et lieu pour l'expression de soi

La vidéo apparaît depuis les années 1960 comme un moyen de revitaliser la pratique traditionnelle du journal intime. Le journal vidéo est un type de production à part entière du cinéma privé, il autorise de nouvelles perspectives pour l'écriture personnelle propre à la littérature. Ses productions sont généralement produites en fonction des moyens en la possession de l'auteur-réalisateur et sont généralement de style amateur.

Cette dimension du journal intime apparaît avec Jonas Mekas qui filme dans les années 1960 le milieu underground new yorkais au quotidien, ou encore avec Andy World qui propose déjà un rapport à l'intime dans *Sleep, Eat, etc.* (1963) et pose les marques d'une pratique du journal vidéo. Les journaux filmés déterminent ainsi une inscription à la fois personnelle et collective, et placent les acteurs de ce cinéma dans la mémoire et dans l'histoire. Au fil de cette démarche, à la fois constitutive d'un nouveau genre et fondatrice de soi, un travail de diariste se met en place. Les images enregistrées par le caméscope sont les mots des réalisateurs.

« *Le journal filmé s'inscrit en dehors du cinéma narratif traditionnel et partage avec les films de famille, et donc avec le cinéma d'amateur, un ensemble de moyens et de buts.* »².

¹ Voir « Entre réalité et fiction Milutin Gubash conteur d'histoires », M1, pp. 82-85.

² Yann Beauvais, « Notes sur le journal filme », *La sphère de l'intime*, Cahors ; 1998.

2.3.1.1 *Le journal vidéo de Nelson Sullivan*

Le journal vidéo est une pratique qui consiste à se filmer soi-même dans des actions quotidiennes. « *Les journaux filmés ou écrits travaillent la notion d'intimité* » dans la mesure où ils font appel à une « *immédiateté dans la saisie des faits que ce soit au moment du filmage ou de l'écrit* » écrit Yann Beauvais dans le catalogue dédié aux expositions sur le thème de l'intime (*La sphère de l'intime*, 1998). En effet, le journal vidéo est généralement employé lors de situations déterminées, et par des personnalités « en marge » de la société (généralement en demande de reconnaissance de la part de la collectivité). Le besoin de narration de soi, qu'il soit exprimé sous la forme vidéo ou littéraire, semble désigner une activité pratiquée lors de moments de vie charnières, lors d'instant de solitude de l'auteur. Ces instant sont privilégiés et place l'auteur dans une situation de recul face à lui-même.

Nelson Sullivan est un artiste vidéaste du milieu underground new yorkais des années 1980. Il commence à tenir son journal vidéo en 1989, le jour où il apprend qu'il est séropositif. La dernière vidéo est datée du 4 juillet 1989, le jour du décès de l'artiste.

Nelson Sullivan s'arme de son caméscope, le dirige vers lui et s'adresse directement, frontalement au téléspectateur ; « *Salut je m'appelle Nelson et voici ma nouvelle émission* ». Il parle de lui au travers de la figure de ses amis, et (se) raconte son histoire personnelle par le biais d'anecdotes tirées du monde extérieur. Nelson Sullivan opère tout seul, il utilise la technique de l'autofilmage et produit ses séquences vidéos au quotidien. À l'inverse de Milutin Gubash aucune mise en scène n'est contenue dans ses vidéos, il présente quant à lui des images « réelles », brutes, froides et tranchantes. Son journal deviendra une œuvre culte diffusée à la télévision (notamment sur Arte).

Ainsi le besoin d'exposition de soi est dans ce cas, un désir nécessaire apparu à un moment charnière de l'existence de l'auteur. En effet, les artistes pratiquant le journal vidéo ont certes des motivations différentes mais se retrouvent dans caractéristique propre au journal intime demeure, celle de se filmer à la suite d'un heurt affectif.

« *Le journal intime et le récit autobiographique s'écrivent souvent sur les lisières d'une blessure ou d'un traumatisme, vécu personnellement ou par le groupe d'appartenance de l'auteur.* »¹.

Néanmoins en se filmant lui-même dans ses actions quotidiennes, Nelson Sullivan met son image en miroir et se voit au travers de l'objectif de sa caméra. Ainsi met-il en scène un jeu de regards sur sa propre figure, ce qui remet en cause les enjeux de l'estime de soi.

¹ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, p231.

Ainsi le journal vidéo semble autoriser de nouvelles perspectives pour l'écriture de soi, il apparaît comme une stratégie valable pour exprimer l'intime. Malgré l'existence avérée du journal vidéo, cette pratique demeure au cœur des tensions sociales contemporaines. Car la caméra portative, une fois tournée sur soi, permet de questionner à nouveau les modalités du récit personnel. La contradiction est propre au médium vidéo qui témoigne d'une impossibilité à échapper à toute mise en scène, car même si elle n'est pas souhaitée elle sous-tend néanmoins l'acte d'autofilmage.

2.3.2 Une reprise d'anecdotes privées : relation artiste-père/mère

Le livre *Which Way to the Bastille ?* est une mise en scène d'un même groupe au sein d'un récit commun écrit à deux voix (celle du père puis de l'artiste). Milutin Gubash raconte l'histoire de son père telle qu'elle lui « revient en songes »¹, mais l'identification du narrateur demeure difficile. L'artiste poursuit sa quête identitaire en s'appropriant l'histoire et les anecdotes de son père qu'il dédie à sa fille. Ce geste qui rappelle le rapport au père comme chez Sophie Calle.

2.3.2.1 Journal intime et rapport à la mère : Rachel, Monique, Sophie Calle

Artiste protéiforme, Sophie Calle se dit de non photographe, non écrivain, et ne parle pas de mises en scène de situations pour qualifier son travail. C'est aux critiques de désigner sa pratique, elle, parle d'absence, de manque, et insiste sur la présence récurrente de lits dans son œuvre. En 1998, elle dort de 19h à 7h du matin dans la chambre Eiffel, au quatrième pallier de la tour, et demande aux passants de lui raconter une histoire afin qu'elle ne s'endorme pas.

Son travail questionne le rapport et les limites entre vie privée (intimité) et vie publique, (autrui). L'influence de la figure paternelle explique la nature de ses travaux mais inspire avant tout son engagement en tant qu'artiste. Son père est médecin et passionné d'art contemporain, elle, cherchera tout au long de sa vie à lui plaire. En 1979, elle entame sa carrière d'artiste alors âgée de 26 ans, et prouve à son père qu'elle est capable d'être dans l'art contemporain. À l'inverse, MG évolue avec le fait que ses parents ne comprennent pas son choix d'être artiste.

Sophie Calle fait de sa vie son œuvre depuis le début de sa carrière qui débute en 1979 avec *Suite Vénitienne*, projet pour lequel elle photographie, filme, note et inventorie tous les hommes qu'elle croise et les événements de sa vie qu'elle rencontre. Ainsi son œuvre est une sorte d'autobiographie ininterrompue et en temps réel.

¹ Milutin Gubash, *Which Way to the Bastille?, J'ai Vu*, Québec, 2007.

C'est à la suite du décès de sa mère que Sophie Calle va concevoir une œuvre essentiellement fondée sur l'exposition de sa vie intime, ou plutôt de celle de sa mère. En 2012 Sophie Calle réalise une œuvre déconcertante pour les dédales du Palais de Tokyo¹, ce travail manifeste un caractère hautement privé. L'artiste fait du décès de sa mère le sujet même du projet, ce qu'elle n'avait jamais fait auparavant². Elle emploie la situation de sa mère à la fin de sa vie, pour produire un ensemble de créations constituées d'installations (vidéos, photos et textes) et d'une performance, le tout s'intitule *Rachel, Monique*, en hommage aux différents noms de sa mère.

La première réalisation du projet est une vidéo, Sophie Calle filme les dernières minutes de la vie de sa mère dans un dessein à l'origine non-professionnel. En effet, rappelant la captation nocturne de *Which Way to the Bastille ?* Sophie Calle filme les derniers instants de sa mère dans un geste personnel et non pas dans sa position d'artiste.

« ... au départ, je n'avais pas l'intention de faire une exposition. J'avais installé une caméra au pied du lit de ma mère, car je craignais qu'elle n'expire en mon absence alors que je voulais être là, entendre son dernier mot... Je voulais simplement ne pas risquer de rater ses dernières paroles. Et finalement, j'étais à ses côtés quand elle est morte. »³

Ce travail fait suite à l'acquisition des seize cahiers et journaux intimes de sa mère jamais révélés. La mère de l'artiste tenait de manière décousue, et en fonction du rythme de sa vie, un journal intime par an de 1980 à 2000 (avec une interruption en 1982 et 1983). Allant encore plus loin dans l'exposition de sa vie privée, c'est l'intimité de sa mère qu'elle expose en rendant publique ses cahiers.

La deuxième exposition de ce travail, qui fait suite à celle réalisée au Palais de Tokyo en 2010 prend place à l'église des Célestins d'Avignon. Sophie Calle va faire du contenu des journaux intimes de sa mère le point de départ de sa création. Lors de cet événement l'artiste a choisi de rendre publique à nouveau les cahiers maternels en procédant à une lecture ouverte. Elle se met en scène assise sur une chaise, en position de supériorité face au spectateur, elle lit les journaux de sa mère. La performance s'est déroulée tout au long d'une journée du festival d'Avignon (édition 2012), laissant l'artiste seul maître (metteur en scène, acteur et narrateur) du moment de déclenchement de l'action. Cette performance marque la première confrontation de l'artiste face aux écrits de sa mère, Sophie Calle découvre en même temps qu'elle donne à voir,

¹ Alors en plein réaménagement, l'exposition *Rachel, Monique* de Sophie Calle se logeait dans les « catacombes » du palais de Tokyo.

² La mère de l'artiste a fait partie des *Dormeurs*, apparaît dans l'œuvre *La Filature*, et participe au deuxième volet de la création *20 ans après*. Néanmoins elle n'a jamais été le sujet principal des travaux de Sophie Calle.

³ Entretien avec Sophie Calle, propos recueillis par Jean François Perrier, *Rachel, Monique*, église des célestins, 8-28 juillet 2012.

la part secrète de sa mère. Ainsi elle partage avec son public des mots gardés secrets par sa mère, et fait des journaux papiers une œuvre vivante activée dans la sphère publique.

Malgré les actions qu'elle réalise tout au long de sa carrière, Sophie Calle n'est pas comédienne et malgré ses nombreux journaux intimes, la mère de l'artiste n'était pas écrivain. Ainsi la performance s'apparente à une quête d'authenticité, de pureté, davantage qu'à une démonstration de compétences. De plus, la lecture de la totalité des cahiers dans une unité de temps (celui de l'exposition) définit un contexte singulier pour l'accueil de cet exposé personnel.

Ainsi *Rachel, Monique* (tout comme *WWTTB?*) est le témoignage d'un lien affectif qui se manifeste au travers de l'exposition d'événements funestes. Sophie Calle attribue une place d'honneur à sa mère dans son exposition et retrace ses rapports avec celle-ci. Dans le cas de Sophie Calle, il s'agit de rendre hommage à la figure parentale bien plus que de témoigner du deuil.

« J'ai voulu rendre un véritable hommage à ma mère, en mélangeant des choses qui avaient toutes un rapport avec sa mort et avec notre relation »¹.

Enfin, en présentant le film des derniers instants de sa mère, Sophie Calle insiste sur l'imposante vérité de ce passage entre vie et trépas. Ainsi le désir d'extimité se réalise dans la présentation publique des écrits intimes de sa mère, mais déplacé au travers de la prise en charge par l'artiste, comme actrice de sa performance et comédienne du renouveau de sa mère.

2.3.3 Extimité dans la forme écrite

2.3.3.1 Ludwig Wittgenstein et son journal semi intime semi privé

Ludwig Wittgenstein fait de sa pratique personnelle de diariste le miroir de sa profession. Philosophe anglais Wittgenstein fut également professeur, ce qui fera naître chez lui des sentiments contraires et l'incitera à développer un processus d'expression intime. Le fait de renoncer à la philosophie pour enseigner va développer un sentiment de remords, et le positionner dans une situation ambiguë, entre la culpabilité de sa pratique et ses passions. Cette situation d'entre-deux va l'inciter à coucher sur écrits ses pensées de façon à les figer.

Ludwig Wittgenstein note et inventorie ses pensées privées et ses réflexions professionnelles au sein d'un support commun. Il a réécrit à plusieurs reprises son journal intime, les premiers carnets sont datés de 1914-1916. Dans ceux-ci la page de gauche est dédiée

¹ Ibid.

à « *l'intimité secrète* »¹ et celle de droite à la « *lecture ouverte* », autrement dit à ses réflexions philosophiques. Les pages de droites constituent et révèlent l'avancée de ses recherches. Cette double écriture de soi l'inspirera tout au long de sa vie de philosophe.

« *C'est dans les carnets de 1914-1916 qu'il adopte un dispositif formel, aux termes duquel il écrivait sur la gauche en écriture codée et sur le côté droit de manière normale.[...] on a souvent l'impression que Wittgenstein utilise son code pour les parties dont le contenu est très personnel, et qu'il voulait tenir secret...* »².

Ainsi l'auteur exprime d'une part ce qu'il veut *cache*r et d'autre part ce qu'il veut *mon*trer. Ludwig Wittgenstein semble avoir consciemment isolé ses pensées, par l'écriture codée, de la vue des lecteurs trop pressés pour entreprendre un processus de déchiffrement. Ainsi désigne-t-il à sa manière, la destination qu'il confère à son œuvre.

Les carnets de Wittgenstein constituent à la fois des planches de travail précieuses, elles définissent un répertoire d'idées et prennent la forme de vraies archives personnelles. Le fait que les deux écritures s'interpénètrent fait de l'intime et du non-intime deux entités jamais vraiment séparées.

De cette manière, la tenue d'un journal intime apparaît comme un processus permettant de joindre les deux sphères traditionnellement opposées du privé et du public. Ce mouvement répond aux va-et-vient incessants entre l'intérieur et l'en-dehors.

Enfin, Anne Cauquelin parle de la double nature de l'intimité dans son ouvrage consacré à l'exposition de soi au travers des pratiques de diariste. Cette dualité serait propre au complexe d'intimité qui se réalise lui-même au sein de la relation entre l'auteur et le lecteur. Ces derniers sont en effet pris au piège dans le paradoxe de l'intimité, autrement dit, ils occupent respectivement des positions à la fois fermées, car tournées sur soi, mais ouvertes vers l'autre.

L'utilisation d'une pratique de diariste dans le champ de l'art contemporain a fait évoluer le terme « écriture de soi » vers l'appellation d'« exposition de soi ». Les artistes se sont appropriés ce genre à l'origine littéraire pour en faire une pratique artistique à part entière. Ainsi l'élargissement des modes d'exposition de soi ne cesse de se développer et de transformer les genres. Le journal intime ne vise plus l'intériorité et l'isolement de son auteur mais se dirige vers l'en-dehors, acquérant une valeur autobiographique.

Les artistes cités dans ce chapitre entrent en relation avec certains aspects des œuvres de Milutin Gubash et permettent de placer l'artiste serbe canadien dans un contexte défini. Mais ce

¹ Anne Cauquelin, *L'exposition de soi, du journal intime aux webcams*, Paris : éditions Eshel, 2003.

² notes de l'éditrice, Wittgenstein, 20

que nous avons tenté de montrer est l'importance des passages et des déplacements effectués entre la sphère privée et la sphère publique au travers de l'utilisation du journal intime. Les cahiers de la mère de Sophie Calle constituaient par exemple le lieu de lâché prise permettant une expression de soi totale. Cet espace sacralisé a été radicalement transformé, il s'est prolongé dans l'espace publique au travers de l'intervention de sa fille.

Milutin Gubash dresse un portrait de famille dans ses productions filmées. Il évolue en effet au sein d'une pratique de vidéaste au style semi-amateur et semi-professionnel. De *WWTTB ?* à *BRGP* une transition importante des techniques de filmage apparaît. Néanmoins l'artiste serbe canadien déploie une technicité et une connaissance des médias avérée, sa maîtrise en photographie justifie de son aisance des nouveaux médias.

Le sujet de ses œuvres, le genre, et le style qu'il revêt résumant à la fois son histoire de famille d'immigré politique et son vécu depuis son arrivée sur le territoire canadien. Epris par le « rêve » nord-américain, il fait des buildings le paysage de ses scènes filmées¹ et la télévision devient le support de son œuvre majeure (*BRGP*). La voiture est un élément qui revient dans les deux créations vidéos, elle symbolise les déplacements géographiques et les voyages de sa famille (ex-Yougoslavie-Canada, Calgary-Kingston, Québec-Serbie). Ces déplacements concrets vont révéler un remaniement des postures occupées par l'artiste dans son œuvre. De l'arrière de la voiture à la place du conducteur, Milutin Gubash change de place et devient le héros de sa propre émission. L'humour qui se manifeste dans le personnage Gubash sert en réalité un propos grave, le deuil du père.

Ainsi les places, à la fois physiques et psychiques, que Milutin Gubash occupe dans ses vidéos de 2007 à 2012 sont en permanence métamorphosées. L'analyse des positions de l'artiste permet également d'appréhender la place qu'il attribue à son spectateur face à ses vidéos.

¹ « Voir table des illustrations, M1, figure 29, pp. 113. »

Partie 3

///

**Du désir de communiquer à propos de son monde intérieur :
TRANSITIVITE DANS L'ART DE MG**

Le désir d'extimité revendique dans son exposé un « *désir de communiquer à propos de son monde intérieur* »¹. Ce souhait d'interaction sociale apparaît dans le champ de l'art à la fin des années 1980, au début des années 1990, au travers de formes « processuelles » ou « comportementales », généralement dites de « relationnelles ». Nicolas Bourriaud les définit dans son ouvrage *Esthétique relationnelle* (1998) dans lequel il aborde l'intérêt des artistes de cette génération à faire de la matière humaine l'essence de leur projet artistique.

De ce postulat le dialogue apparaît comme le lieu de rencontre entre deux individus. Il est une forme abstraite qui désigne un passage entre deux êtres. L'œuvre de Milutin Gubash est sensible à cette esthétique relationnelle, dans la mesure où l'artiste met en place des échanges avec les membres de sa famille qui sont soit imagés soit concrets. De sa conversation avec sa femme à ses déplacements physiques (voyages ou déménagements en Serbie) en quoi l'œuvre de Milutin Gubash adresse une certaine transativité ?

Milutin Gubash s'engage au travers d'œuvres de nature « processuelles ». Tangibles ou supposés, l'artiste propose des itinéraires chargés d'une mission, à posteriori, anthropologique. L'artiste compare en effet les attitudes et comportements humains relatifs aux populations de l'Est et de l'Ouest du globe.

Ainsi Milutin Gubash effectue-t-il des va-et-vient entre l'actuelle Serbie et le Canada dans l'idée de concevoir des objets esthétiques. Il débute en 2013 une correspondance avec les membres de sa famille serbes dont les échanges donnent lieu à de nouvelles créations. En 2010, l'artiste et sa femme se filment respectivement et font de leur quotidien la matière d'une nouvelle création pour l'installation-exposition *YOU, ME, & YOU*.

Néanmoins au travers de ces œuvres « relationnelles » dans quelles mesures l'artiste interagît avec ses proches ?

La série de photographies *Re-Enacting Tragedies While My Parents Look-On* (2003) montre en quoi Milutin Gubash parvient à annihiler toute connexion avec ses parents. Cet ensemble numérique souligne d'une part son rapport intime à la famille, il révèle, à fortiori, le paradoxe d'une non-présence de l'artiste dans son œuvre, et traite d'autre part de la façon de MG à s'engager dans un processus créatif.

¹ Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, 2001, 52.

3.1 De la forme relationnelle et de l'idée de déplacement

Nicolas Bourriaud, critique et théoricien de l'art, s'interroge sur les pratiques artistiques apparues dans les années 1990 et revendique un art du vivant. Néanmoins, dans quelles mesures Milutin Gubash s'inscrit au sein de ce courant artistique ?

Nous verrons en quoi les déplacements de l'artiste dans sa ville natale et les échanges avec les membres de sa famille en Serbie justifient de la valeur performative de l'œuvre de MG.

Enfin, le travail de Blanca Casas Brullet est celui d'un déplacement du visible et du vivant. Photos, vidéos, et performances rythment le travail de l'artiste franco-espagnole et traite de sa position en tant qu'artiste dans la société. Ainsi nous soulignerons la transitivité, autrement dit, la capacité d'une personne à agir sur un ensemble, manifeste dans la performance et qui soutient l'esthétique relationnelle.

3.1.1 La partie vivante de l'art

Pour donner un cadre à la pratique de Milutin Gubash, et contenter d'un mouvement à un artiste dont l'œuvre est en constante mutation, nous aborderons *l'Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud¹. Nous tenons à préciser qu'il ne s'agit pas d'un éloge de la théorie du critique d'art, mais d'un regard entre une pratique artistique en train de se faire et un écrit sur l'art vivant son propre recul. *Esthétique relationnelle* a été rédigée en 1998, donc au cœur de l'art des années 1990² et désigne un examen des formes artistiques à la fin d'un siècle. Mais plus de dix ans après, la théorie de Bourriaud est-elle toujours opérante ?

3.1.1.1 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, 1998

La première interrogation à avoir afin de définir l'art des années 1990 est de considérer la forme matérielle des œuvres. De quoi sont-elles faites ? Au travers de quel médium³ s'épanouissent-elles ?

Les artistes contemporains commencent à *penser* le processus de réalisation de l'œuvre en tant qu'élément *de* l'œuvre ce explique la nature «*processuelles*»⁴ de leurs productions. Dans cette mesure les composants tangibles sont le lieu d'apparition de l'œuvre et les éléments

¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel : Dijon, 2001.

² Nicolas Bourriaud souligne dans son ouvrage l'importance d'une étude menée au présent pour sa capacité à témoigner de la réalité avec sincérité.

³ La notion de « médium » connaît sa propre évolution au tournant des années 1980-1990, période durant laquelle les artistes ont mené une réflexion sur les médias eux-mêmes, passant d'un médium tangible au médium « immatériel » qu'est la performance, le geste, l'environnement pour le land-art...

⁴ Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, 1998, 7.

physiques actifs au sein de cet environnement. Dorénavant ce sont ces agents qui résident au plus proche de l'œuvre qui vont la constituer. Ainsi les œuvres d'art contemporaines se réalisent dans la proximité, elles naissent de la rencontre entre l'art et sa réalité.

Après une période dédiée à l'image de marque (années 1980), durant laquelle les artistes ont produit en réponse à un contexte de mass média, l'art des années 1990 se tourne vers l'humain et s'intéresse aux notions d'interaction, de convivialité, et de relationnel. Ces éléments sont dorénavant les nouvelles thématiques choisies par les artistes.

Nicolas Bourriaud parle de la partie vivante de l'art pour désigner l'art des années 1990 et souligne ainsi la dimension sociohistorique de ce tournant artistique. L'auteur précise son approche autour de l'idée que les rapports humains sont devenus des objets favorisant une économie (mass-média, web, téléphonie...). Ces nouveaux « produits » venus de l'humain donnent lieu à de nouvelles perspectives pour l'art. L'auteur parle de ces « *contrats humains* » utilisés comme outils pour « *débiter le lien social en produits distincts* »¹.

Dorénavant l'activité artistique est le lieu de passages et de branchements de plusieurs niveaux de réalité. Après l'impact des grandes firmes dans les systèmes de production et de création indépendants, les enjeux vont se concentrer autour de la réalité de l'homme, c'est-à-dire son quotidien, conduisant les artistes à s'engager au sein d'une quête d'authenticité. Après l'utopie moderniste, et la création d'une contre-culture chez les avant-gardes, c'est la véracité de l'existence humaine que les artistes prennent pour sujet de leurs recherches.

Pour justifier de la tendance à considérer le champ social dans l'art d'aujourd'hui, il est nécessaire de citer l'origine de ce mouvement vers l'humain qui s'enracine chez les avant-gardes, qui, des dadaïstes aux situationnistes², se sont attachés à prouver les conditions de la vie individuelle et sociale dans leur travaux.

3.1.1.2 Œuvre d'art comme intercesseur / médiateur social

L'« art relationnel » désigne « un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé »³. Autrement dit, le terme « art relationnel » fait référence à un mouvement fondé par l'homme pour l'homme au sein duquel les formes artistiques ne sont plus pensées

¹ Ibid.

² L'International situationniste est l'expression d'une volonté de dépassement des tentatives révolutionnaires enclenchées par les dadaïstes, lettristes, futuristes. Le mouvement est formé en juillet 1957 par Guy Debord. Ce dernier a des ambitions utopiques, il désire changer le monde et envisage le dépassement de toutes les formes artistiques par « un emploi unitaire de tous les moyens de bouleversement de la vie quotidienne ».

³ Ibid, 14.

séparément du contexte duquel elles sont issues. En cela, l'art relationnel bouleverse les traditions esthétiques, culturelles et politiques.

Dans ses thématiques tournées vers l'humain ainsi qu'au travers des nouvelles considérations du lieu de l'exposition, l'art s'apparente peu à peu à un « *état de rencontre* »¹.

Milutin Gubash, devient le chef d'orchestre d'une pièce jouée avec les membres de sa famille mais dans laquelle il s'efface face au spectateur. En effet, ce jeu interhumain dépasse l'espace de présentation de l'œuvre et favorise la naissance d'un dialogue illimité.

Le jeu mis en scène par Milutin Gubash active des rapports entre membres d'une même réalité ; lui, sa famille, mais aussi le spectateur. Ses productions n'incarnent pas objectivement « *la forme du dialogue* » telle qu'elle est défini par Bourriaud, mais décrivent davantage des « situations » de dialogue². Ainsi, il est nécessaire d'appréhender les mesures qui conditionnent cet état transitoire et ses réalisations.

Du point de vue de l'esthétique, la transitivité nie l'idée d'un lieu unique et favorise ainsi la notion de dialogue et de déplacement. La transitivité est une propriété concrète de l'œuvre d'art, elle existe depuis les premières créations, et fait référence à la dimension de médiation de tout objet esthétique. Dans les années 1990, cette propriété confère à l'œuvre d'art le statut d'intercesseur social, l'œuvre devient l'objet de connexion entre les hommes.

Plus proche de nous dans le temps, les œuvres de Milutin Gubash témoignent d'une transitivité qui se réalise par des passages entre les membres d'une relation de proximité et au travers des voyages entre pays identitaires.

3.1.1.3 L'art des années 1990

« *Il faut être deux pour une image* » (Jean-Luc Godard)

À partir des années 1990 les pratiques artistiques se concentrent autour des relations humaines. La scène artistique émergente est composée d'artistes qui proposent comme objets esthétiques des moments de socialité ou des dispositifs producteurs de socialité. De nouvelles formes apparaissent autour du thème de la rencontre: les meetings, les manifestations, les rendez-vous, les vernissages ou d'autres types de collaboration entre individus comme les jeux, les fêtes, ou autres situations convoitées par les artistes. Ces actions intuitives et instantanées sont pour Bourriaud des « objets esthétiques » à part entière, nous parlerons de dispositifs relationnels dont l'ensemble constitue un nouveau répertoire de formes.

¹ Ibid.

² Terme que nous choisissons pour parler de la forme des œuvres de Milutin Gubash.

Philippe Parreno s'intéresse aux formes de la fête, et Ben Kinmont propose à des gens choisis au hasard de faire sa vaisselle (*Kitchen Table*, 1989). Angela Bulloch installe un ensemble de chaises pour son exposition au CCC¹ de Tours (1994), une fois que les visiteurs sont assis une musique est diffusée et l'œuvre activée. Ainsi l'installation interroge le rôle des agissants extérieurs à l'œuvre dans l'œuvre et les place en tant qu'éléments déclencheurs du processus.

D'autre part, les installations de Rirkrit Tiravanija sont des lieux de rencontre, de partage ou de repos, dédiés aux artistes ou aux visiteurs. Lors d'une exposition collective à Dijon, en 1994, il conçoit un espace de relaxation destiné aux artistes pendant le montage puis aux visiteurs tout au long de l'évènement (*Untitled, Recreation Lounge*, 1994). Deux ans auparavant l'artiste cuisinait un curry thaï aux visiteurs de son exposition à la galerie 303 de New York (*Untitled, Free*, 1992).

Sophie Calle produit également des situations de rencontre dans son œuvre. Elle procède à des échanges avec des aveugles (*Les Aveugles*, 1986), des inconnus qu'elle suit (*Suite vénitienne*, 1982), ou encore elle photographie des inconnus dans son lit (*Dormeurs*, 1979).

Dans un autre registre, la forme de la carte de visite est un médium employée par Dominique Gonzales Foerster, Liam Gillick ou encore Jeremy Deller. En 2012, Marlène Negro lance une invitation aux utilisateurs de téléphones portables avec *Et maintenant : 06 21 58 43 67*, une proposition pour l'exposition *Situation(s)* au MACVAL de Vitry-sur-scène.

Enfin, les années 1990 dévoilent un intérêt pour la relation artiste-curateur. Sam Samore demande au galeriste de le prendre en photo, Andréas Slominski envoie des instructions au commissaire allemand Hans Ulrich Obrist pour qu'il procède quotidiennement l'œuvre lors de son exposition de trente et un jours, à l'Hôtel Carlton² (1994). Ainsi le curateur est confronté à ses propres choix, il a partie prenante dans l'œuvre qu'il souhaite exposer.

La plupart des actants de cette décennie artistique (artistes, commissaires, public) s'adonnent à une reprise générale et une redéfinition de l'art, de son lieu de rencontre et de ses états de monstration. Ainsi les utopies sociales des avant-gardes laissent place à de micro-utopies caractérisées par une apologie des gestes effectués au quotidien (faire la vaisselle, visiter une exposition, dormir, organiser une fête, etc.).

L'immatérialité de l'art des années 1990 est non motivée par un engagement esthétique déterminé mais désigne davantage une volonté d'interroger d'une nouvelle manière les voies d'exposition de soi et de son œuvre.

¹ Centre de Création Contemporaine, Tours.

² première exposition de HUO dans sa chambre d'hôtel parisienne

3.1.2 Les voyages de Milutin Gubash

À la fin de la seconde guerre mondiale l'évolution du modèle citadin est en hausse et l'urbanisme est entièrement repensé. Les villes sont reconstruites à partir des vestiges laissés par les conflits humains dans un dessein de renouveau moderne. Cette recréation du tissu urbain est déterminante, elle favorise l'apparition d'un réseau routier qui va autoriser l'homme à acquérir une mobilité. La capacité de l'homme moderne à se déplacer est toujours à l'œuvre de nos jours, elle favorise l'apparition de nouveaux rapports interhumains et libère l'homme de l'emprise de ses traditions.

« L'urbanisation généralisée, qui prend son essor à la fin de la seconde guerre mondiale, a permis un extraordinaire accroissement des échanges sociaux, ainsi qu'une mobilité accrue des individus (par le développement des réseaux et des routes, des télécommunications [...] qui va de pair avec celui des mentalités) »¹.

L'environnement de ces villes modernes, les commodités de transports et les axes de circulations sous-tendent les œuvres de Milutin Gubash.

Ce dernier a fui la guerre civile d'ex-Yougoslavie et a grandi au Canada, un territoire immense à l'urbanisme moderne. L'expérience de mobilité vécue par l'artiste dès sa plus jeune enfance est déterminante de ses choix artistiques. Nicolas Bourriaud dévoile le lien entre le sentiment d'acquiescer de nouveaux territoires et les œuvres d'art. Dans quelles mesures l'artiste, au travers de ses déplacements physiques entre Canada et Serbie, conçoit des objets esthétiques?

3.1.2.1 Des souvenirs d'enfance revisités

Le premier voyage de Milutin Gubash en Serbie s'est déroulé quand il était enfant, suite à la volonté de ses parents de lui faire découvrir la ville de son enfance. Alors qu'il pensait partir en vacances et découvrir les joies du divertissement américain, ses parents l'ont conduit en Serbie pour qu'il redécouvre son pays natal.

« Alors que j'étais un petit garçon, ma mère m'a ramené en Yougoslavie en été. On m'a fait savoir qu'au lieu d'aller à Disneyland par exemple, ou bien de visiter le Flintstone de 40 pieds de haut à Kelowna, nous devrions plutôt aller en voyage là où j'étais né, afin que je puisse comprendre quelque chose de mes origines. »²

Milutin Gubash est retourné à Novi Sad (Serbie) dans le but de réaliser la quatrième vidéo de sa sitcom *Born Rich Getting Poorer* (2008-2012). « Punked in Serbia » a été produite en 2009

¹ Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, 1998, 14.

² Milutin Gubash, exposition *In-Union*, texte de présentation, courtesy de la Fonderie Darling, Florence Larosse.

et débute par une image de la carte de la Serbie. Ainsi, l'artiste annonce directement que la destination de son voyage est le sujet de cet épisode.

L'ensemble des personnages qui apparaissent à l'écran sont des amis du père de Milutin Gubash avec qui il va se remémorer les anecdotes de son enfance et rejouer les scènes près de cinquante ans plus tard. Il tente d'entrer en relation avec les personnes proches de sa famille serbe mais il demeure très mal à l'aise et ne sait plus où se mettre.

Par la suite Milutin se balade dans la ville et s'intéresse à une femme qui fume cigarette après cigarette, il s'assoit à ses côtés, et la suit pour quelques pas quotidiens. Ensemble ils rencontrent une fanfare tzigane et sa mère, joyeuse, apparaît tout sourire à l'écran. Elle seule se reconnaît dans ce pays qu'elle a quitté avant de souffrir du niveau de vie difficile. Face à Milutin et aux restes des habitants serbes, elle seule semble épanouie par la situation.

Progressivement la vidéo devient une sorte de cahier de voyage, et de journal intime pour l'artiste.

« *One week later just before the opening* »¹, subitement nous passons à une scène tournée de l'autre côté du globe, au Canada. La séquence filmée présente l'artiste et sa compagne dans une chambre d'hôtel en train de se préparer pour rejoindre un de ses vernissages. Dans cette seconde partie l'artiste parle de son malaise à se rendre à ses propres vernissages, il est confus et maladroit, il tache son costume, et semble préoccupé par les réactions du public à. Des discussions avec sa femme apparaissent, ce qui le reconforte et lui font prendre conscience de l'importance à se rendre à ce type d'événement. Il arrive à moitié préparé à son vernissage, tandis que sa femme le filme. Caméra à l'épaule, elle parcourt l'exposition et filme des extraits de vidéos, cette technique souligne à nouveau les procédés de mise en abîme de la représentation chez Gubash.

Enfin, la dernière partie montre une séquence où l'artiste semble signer sa propre mort à l'aide de l'inscription « RIP Milutin Gubash ». En réalité il se rend sur la tombe de son père accompagné par sa mère. La mort est là, directement et froidement, rappelant le thème originel de la série. La vidéo poursuit par un générique des acteurs potentiels du film, se terminant sur les dates de la mort de son père reprise par l'artiste « Milutin Gubash 1893-1974 ».

Ainsi le quatrième épisode de la sitcom de Milutin Gubash reprend les étapes du décès de son père dans une dimension personnelle, celle de son fils, qui mélange ses souvenirs d'enfance à sa situation d'artiste contemporain.

¹ "Punked in Serbia", *BRGP*, 2009.

La transition entre la vie privée (le voyage en Serbie) et la vie publique (le monde de l'art contemporain) existe grâce au média. La caméra autorise une captation spontanée, quotidienne et intimement personnelle susceptible de franchir les limites de l'espace privé.

3.1.2.2 Une installation faites de lampes à la Fonderie Darling, 2013 ¹

Milutin Gubash va encore plus loin et utilise les membres de sa famille comme moyen de transport pour la création de ses nouveaux projets.

Lors de l'exposition In-Union à la Fonderie Darling (d'avril à juin 2013), Milutin Gubash présente une nouvelle pièce, une installation faite de lampes au design kitsch. Les lampes sont suspendues au plafond et viennent de cette manière flotter dans un espace entre ciel et terre. Elles sont toutes allumées et éclairent les œuvres disposées à même le sol².

Cette installation est le résultat d'un long processus dont les étapes de création intègrent à nouveau les membres de la famille de l'artiste. L'objet de l'œuvre part de l'artiste lui-même, l'idée de recréer des lampes au design Poulsen lui est apparue lors de son dernier voyage en Serbie. Durant ce voyage, il développe un intérêt particulier pour les procédés de fabrications de luminaires. À son projet l'artiste va intégrer les membres de sa famille qui résident à Pancevo en Serbie. Il s'adresse à sa tante et à ses deux filles, âgées respectivement de 76, 56, et 50 ans et leur demande de jouer le rôle d'intercesseurs à l'œuvre. Celles-ci deviennent les portes paroles de l'artiste en Serbie, et réalisent à sa demande, des lampes en fonction des objets qu'elles ont à leur disposition.

Le projet de Milutin Gubash est d'utiliser les membres de sa famille pour leur faire fabriquer des lampes au design moderne via des objets trouvés. Au travers de cette recréation qui dévoile et dénonce les conditions socioculturelles et les habitus de vie des populations serbes, Milutin propose une analyse des modes de fabrications des personnes en dehors du système économique.

« Basically, it is an exercise in how people who are "outside" the economic system, and not-the-West, understand or interpret the West (through modern design) with what they have around them. » ("En fait, c'est un exercice sur comment les gens qui sont « à l'extérieur » du modèle économique, et non dans une culturelle occidentale, comprennent et interprètent l'Occident (au travers du design modern) avec ce qu'ils ont autour d'eux.»)³

Au fur et à mesure le projet se complexifie et intègre de plus en plus d'acteurs faisant au final une œuvre de type « processuelle » davantage qu'une installation. Le point de départ

¹ « voir Volume II, Annexe 3, Figures 13a, b et c, pp. 13.

² *ibid.*

³ Milutin Gubash en conversation électronique avec Angeline Madaghdjian, juillet 2013.

réside chez l'artiste, qui envoie en premier lieu de l'argent à sa tante, qui elle fait appel à son chauffeur de taxi habituel, qui va quant à lui payer un ramasseur d'objets, ceux-ci seront par la suite dédiés à la confection des lampes. Le projet de l'artiste s'achève au final par le voyage des lampes de Serbie jusqu'au Canada, un trajet procédé par la mère de l'artiste.

Ainsi Milutin Gubash « passe commande » aux personnes de sa famille et réalise une installation de type sculpturale. Néanmoins la dimension de l'œuvre réside dans les échanges apparus entre les différents protagonistes plus ou moins proches de l'artiste. Ceux-ci constituent les étapes de construction de l'œuvre en tant que telle. La matière du dispositif activé par l'artiste se compose des relations de l'artiste avec sa tante, et des rapports humains et matériels de sa famille serbe. Au-delà l'œuvre de Gubash est également d'ordre « comportementale », dans la mesure où elle propose une analyse des modes de vie d'une civilisation déterminée. En ce sens l'œuvre devient une étude anthropologique, elle est une analyse du style de vie d'une population déterminée. Au travers d'un projet de nature autobiographique Milutin Gubash adresse consciencieusement une dimension collective à son œuvre.

« Elles vivent à Pancevo en Serbie, une petite ville manufacturière en périphérie de Belgrade. Ma tante et ma cousine plus âgée sont à la retraite et vivent très modestement des petites pensions qu'elles mettent en commun. »

3.1.3 L'œuvre de Blanca Casas Brullet

Blanca Casas Brullet est une artiste franco-espagnole, et diplômée des Beaux-Arts de Paris en 1999 pour son travail qui interroge le corps et ses représentations. Active dans le domaine de la performance, de la vidéo et de la photographie, Blanca Casas Brullet investit d'une part le rapport à autrui et s'intéresse d'autre part aux éléments qui composent une image. Le corps et « ses peaux » sont les sujets de ses premiers travaux multimédias aujourd'hui représentés par la Galerie Françoise Paviot à Paris. *Mues* (1999-2001), accompagné de *Prendas* (2001) et *Muda* (1998) compose un ensemble de vidéos qui donne à voir une performance où corps (de l'artiste ou de la danseuse Arantxa Martinez) se transforment. Dans *Mues* l'écran est partagé entre un corps qui se déshabille et se dévêt de sa peau et le cintre qui accueille la dépouille. De ses transformations-évolutions du corps des métaphores sur la place de l'artiste dans la société apparaissent.

Enfin, Blanca Casas Brullet a grandi dans un contexte familial et social bilingue, ainsi sa double nationalité inspire sa démarche artistique et laisse place à un questionnement sur une gymnastique de transmission de données.

“Through her use of photography, video, drawing, sculpture and performance art, bodies morph in many ways and linguistic signs are transposed into visual signs.”¹ (“ Au travers de son utilisation de la photographie, de la vidéo, du dessin, de la sculpture et de la performance, les corps se transforment de différentes manières et les signes linguistiques se transposent en des objets visuels »).

3.1.3.1 De la présence « parasite » de l'artiste

À ses débuts BCB procède un travail recentré sur la figure du « je » artiste. Elle délivre dans ses vidéos un récit personnel et incarne l'image « malgré elle ». Par la suite, le livre d'artiste en accordéon *Scénario* (2008) est presque un journal intime « *ou plutôt extime* »² où les aléas d'une vie sont confondus aux champs lexicaux du *tissé*, du *fil*, et de la *maille*³. Elle mène après un travail sur la figure du parasite, ce qui amènera des changements dans ses modes d'apparition.

Né en 1973 à Mataró, l'artiste franco-espagnole est active au travers de procédés d'échanges, une esthétique relationnelle auquel s'ajoute une critique de société.

Directement ou implicitement, Blanca Casas Brullet s'identifie dans ses œuvres – elle apparaît à l'image dans ses photographies, performances et vidéos. En se positionnant dans l'espace de ses photographies-autoportraits, ou bien physiquement de ses performances-vidéos, BCB évoque la présence à la fois tangible et immatérielle attribuée à l'artiste dans notre société.

Dans *Muda* (1998) elle questionne sa pudeur au travers de l'exposé de son corps en mouvement. BCB apparaît « par défaut » dans ses vidéos puisqu'elle joue la pièce de sa performance filmée. À l'inverse de Milutin Gubash, il ne s'agit pas d'une exposition de soi souhaitée mais indirecte.

Puis, elle s'expose dans la photographie *Blanca*, un autoportrait non présumé de la série *Portraits* (2004). Elle apparaît dans une posture traditionnelle renaissant, en buste de trois-quarts et sur fond neutre. La neutralité esthétique et la sobriété de la pose souligne l'élément dérangent et anodin : une main est délicatement posée sur l'épaule de l'artiste. Il s'agit de l'élément « parasite » qui vient perturber l'image.

Elle associe son questionnement sur la figure du « parasite » à celui sur l'artiste dans notre société. Le parasite est une figure arbitrairement jugé par nos sociétés, et a une interprétation négative. De plus, un parasite ne participe à une situation que par sa présence objective « sur »

¹ masART et raina Lupa galleries, Barcelone, <http://www.maserre.com/en/artists/blanca-casas-brullet/>.

² Jean-Marie Baldner, « L'image polyglotte », *Blanc sous noir Blanca Casas Brullet*.

³ Banca Casas Brullet interroge dans sa pratique marquée ces champs lexicaux de manière concrète ou imagée. *Reprises économique et Libre de comptes*, sont des cahiers de notes et échéancier qui révèlent une dimension plastique et sémantique de la fragilité du papier et de la solidité du fil. Il n'y a pas d'écriture dans ses livres, le fil est le support et la trace remplacent l'écriture graphique.

les présupposés de l'homme, « *il s'en nourrit comme il les alimentent* »¹. Il est exclu par les sociétés qui le pensent généralement comme « *un exploitateur des organismes vivants et des institutions socio-économiques* »². Néanmoins il fait référence à une figure d'ouverture, il symbolise les données fondatrices de l'être social et résume l'équation entre intérieur et extérieur.

« *Le parasite est partie intégrante d'un corps multiple, d'un système complexe qu'il maintient autant qu'il dérange ; hôte de son hôte, sa vitalité en dit autant sur lui-même que sur la constitution de celui qui le reçoit.* »³

Blanca Casas Brullet propose des œuvres de nature processuelles, qui via la figure du parasite, traitent de nos rapports humains et de nos considérations sociétales.

Parasitose (2003) est une vidéo d'une performance menée par l'artiste avec d'autres participants. Les personnes se déplacent dans un paysage urbain, se confrontent à ses obstacles mineurs (feu, passage piéton, banc...), et s'adonnent ainsi à un certain rituel. Concrètement une personne marche tandis qu'une autre vient se greffer sur son corps. L'apparition de l'artiste est spontanée et se confond avec les autres participants (passants ou accrocheurs) qui brouillent les positions, et déséquilibrent les rapports. Métaphore des étapes et des rencontres apparues au quotidien, des éléments qui nous absorbent et nous constituent, le parasite matérialise cet autre, corps « *étrange et étranger* »⁴. Cet autre est porteur des troubles et des dérangements qui nous habitent physiquement et spirituellement, et avec lesquels nous cohabitons.

L'influence des considérations sociohistoriques apparaît dans le travail de BCB comme chez MG, tout deux sont pris par l'aspiration et l'utopie d'une société harmonique constituée d'individus semblables et complémentaires. Le parasite qui l'habite et fait corps avec la personne rappelle également l'importance des passages charnières de l'existence, moment depuis lequel l'individu est métamorphosé.

En 2006, la performance-vidéo *Les Figurants* déplace et dérange les rôles entre participants, artiste et passants. La vidéo qui rend compte de l'action rappelle les scènes burlesques du cinéma muet, ou encore le cinéma expérimental de l'entre-deux guerres. L'esthétique véhiculée dans *Les Figurants* évoque les attitudes de Milutin Gubash, dont la pratique artistique est également celle de la rencontre, et de l'importance de l'autre à soi. *Les Figurants* sont des saynètes qui présentent deux logiques de marche différentes qui se

¹ Jean-Marie Baldner, « L'image polyglotte », *Blanc sous noir Blanca Casas Brullet*, 2012.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Baldner, inspiré de Freud.

développent distinctement le long du boulevard Magenta à Paris. Par ailleurs, ce processus révèle une mise en abyme de la représentation avec les vitrines des grands magasins qui reflètent l'image des noctambules.

« *Quoi de plus habituel que d'observer dans la rue des passants encombrés de bagages, séquelles d'achats ou signes d'un déplacement, d'un déménagement, d'un voyage.* »¹

3.1.3.2 *Un travail de déplacement, Blanca Casas Brullet, Baga(t)ges, 2012*²

La signification du mot « déplacement » qui nous intéresse est sa capacité à déplacer les choses physiques et immatérielles, à les placer et à les replacer dans différents espaces. Cette idée de recherche perpétuelle de ces [places-] espaces est inhérente au travail engagé par Blanca Casas Brullet. Elle, s'adonne en effet à un travail de dislocation d'images « *inscrites* » vers le champ du « *visible* »³. Dans sa performance *Baga(t)ges* produite en 2012, l'artiste s'attache à penser le passage d'une langue à une autre, d'une vie à une autre, d'un pays à un autre.

Le titre « *Baga(t)ges* », qui comprime le (t) dans le déplacement du français au catalan, comprend plusieurs niveaux de significations. Un « *bagage* » est une « *valise* », elle est la matérialisation physique de ce que nous transportons lors de nos voyages, l'incarnation de ce que nous portons physiquement, tel les bagues militaires⁴ ou encore les sac de voyage. Le titre désigne également les connaissances propres à chacun, le « *bagage culturel* » de l'homme détermine son niveau d'apprentissage et de connaissances personnelles. Depuis ces caractéristiques individuelles, la position qu'un être occupe dans la société se détermine. En fonction du *bagage culturel* et historique de chacun les qualités à servir la société (via nos professions par exemple) sont activées.

Pour *Baga(t)ges* Blanca Casas Brullet utilise des reproductions du sac Tati, un sac précaire et impersonnel, pour imager ce poids immatériel porté par l'homme. Cet objet populaire rappelle les populations migrantes, néanmoins les sacs sont vides dans la performance. Ils sont délaissés de la part matérielle d'une vie. Il s'agit d'une lecture inversée, volatile, et légère du *bagage*, pensé comme un élément aérien qui se détache du sol et se place au dessus de la tête des porteurs⁵. «... *comme une mémoire qui se viderait de ses engourdissements, une histoire de vie*

¹ Jean-Marie Baldner, « L'image polyglotte », *Blanc sous noir Blanca Casas Brullet*, 2012.

² « voir Volume II, Annexe 4 – Figure 18, pp. 17. »

³ « Blanca Casas Brullet, De parasites et d'embusqué » in Natacha Pugnet, *Jeux d'exposition*, Hotel-Rivet, Nîmes, 2009-2010, 145-157.

⁴ « *hardes* » ou « *habits portés en paquetage sur le dos* » (Baldner, 6).

⁵ « Voir Volume II, Annexe 4 – Figure 19, pp 17. »

qui se libérerait de ses pesanteurs, qui se déferait, comme d'une vieille peau, de ses carcans anciens. »¹

Les intentions de l'action sont d'insister sur nos modes d'inscription dans notre environnement social en jouant des rapports entretenus avec autrui. Les sacs de voyage flottent entre ciel et terre, retenus par les participants qui se les font passer de main en main. C'est au cours d'une marche commune que les participants procèdent l'action. Le public s'est déplacé de la gare RER de Pontault-Combault jusqu'au Centre de la Photographie de l'Île de France. Le premier groupe est celui des porteurs, suivi d'un second groupe, le public assistant à la performance. L'artiste est présente entre les deux groupes, en queue de file des porteurs et en position de guide pour le second. Ainsi BCB occupe une position de transition, cette posture rappelle la double-nationalité de l'artiste. De ce fait, l'œuvre témoigne des enjeux de langages, ce qui est à rapprocher de Milutin Gubash.

Milutin Gubash s'intéresse à cette même dimension de l'œuvre d'art, c'est-à-dire, sa transitivité révélée grâce aux échanges humains. L'artiste serbe-canadien produit des œuvres qui interrogent un art de converser, il crée des dialogues ou monologues, et joue entre l'anglais (sa langue), le français (sa femme) et le serbe (ses parents) comme pour réécrire son identité.

L'Esthétique relationnelle introduite par l'art des années 1990 et théorisée par Nicolas Bourriaud, marque une évolution des pratiques actuelles de l'art. La théorie de Bourriaud s'est déplacée vers une dimension encore plus intime de l'individu-artiste, et les frontières entre les mondes du privé et du public se confondent, s'entremêlent, pour servir une création commune. Faire participer l'autre, qu'il soit un membre d'une relation de proximité ou total inconnu, dans le processus de fabrication de l'œuvre souligne une dimension contemporaine et sociétale, et précise l'intérêt de l'artiste dans l'effort de créer ensemble.

Ainsi, le discours sur la place de l'artiste, dans son œuvre et dans la société, devient l'outil et le motif de nouvelles créations. Ce dernier élément est manifeste dans l'art d'aujourd'hui, et différent des avant-gardes, la critique de société est par exemple inversée et recentrée sur l'identité de l'artiste.

L'artiste serbe canadien procède à une pratique autobiographique sans cesse renouvelée. Son ancrage dans la dimension processuelle de l'œuvre semble de plus en plus présent, le détachant de ses créations vidéo antérieures (*WWTTB ?* et *BRGP*).

¹ ibid.

3.2 L'art de converser : l'intimité du couple sous l'objectif Gubash

« *Toutes formes est un visage qui nous regarde* ». Serge Daney

L'art de converser demeure au cœur des enjeux de l'art depuis les années 1990 jusqu'à nos jours. Révélé par des actions de nature performative, c'est néanmoins la vidéo qui est au cœur des enjeux de créations, de fabrications et de diffusion de cette forme relationnelle.

Dans l'œuvre de Milutin Gubash nous retrouvons des témoignages parlés, le monologue de son père mais également les échanges filmés entre sa compagne et lui-même *YOU, ME AND YOU* (2010). De même Sophie Calle réalise une vidéo qui met en lumière sa relation amoureuse. Dans les deux cas le média est le point de départ de l'œuvre et final de l'œuvre.

3.2.1 ***YOU, ME & YOU*, vidéo, 2010**

Le projet *YOU, ME & YOU*, est une installation-exposition vidéo qui fut présentée à une seule occasion par la galerie Article de Montréal du 2 au 11 avril 2010. Nous désignons d'« installation-exposition » le projet qui prit la forme d'une unique présentation pensée en termes d'espace d'exposition. La vidéo est de longue durée et consiste en une présentation fragmentée des conversations privées entre Milutin Gubash et sa femme Annie Gauthier.

3.2.1.1 *Aspects formels et dispositif de monstration de l'œuvre*

YOU, ME & YOU est une installation d'une vidéo de longue durée qui a été segmentée en épisodes de deux heures, chacun a été présenté à une seule reprise tout au long de l'exposition. Une fois encore Milutin Gubash délivre une esthétique fragmentaire, c'est notamment le format épisodique qui attribue un discours spécifique à l'œuvre. L'idée de Milutin Gubash est d'insister sur la possibilité de manquer une partie de la vidéo, c'est-à-dire une des multiples émissions, « *si vous en ratez une, vous l'avez ratée pour toujours* »¹. Milutin Gubash interroge au travers du dispositif de monstration à valeur unique, l'accessibilité de l'œuvre d'art et la notion de reproduction vidéographique, de copie de l'œuvre filmique.

Annie Gauthier² et Milutin Gubash forment un couple au quotidien. Ils collaborent également pour des projets artistiques dans lesquels ils s'intéressent au récit, à la performance et aux interactions apparues lors du processus de création. C'est le cas avec *YOU, ME & YOU*,

¹ *Gubash_Gauthier*, dossier de presse, galerie article 30, Montréal.

² Annie Gauthier fait partie du collectif Women With Kitchen Appliance, et est depuis 2011/2012 membre du musée d'Art de Joliette.

une vidéo entièrement produite par le couple sur leur vie commune et dont le processus de réalisation prend en charge l'événement public, autrement dit l'exposition est un élément à part entière de l'œuvre.

YOU, ME AND YOU, prend comme point de départ l'intimité du couple¹. Les auteurs se nourrissent de leurs expériences journalières, et les analysent indépendamment et communément. Il y a quelque chose de l'ordre du paradoxe dans cette captation quotidienne. Celle-ci est à la fois datée et révolue par l'emploi du caméscope, mais une certaine instantanéité demeure dans le fait de révéler leurs expériences au fur et à mesure qu'ils les vivent. En effet, tous deux délivrent leurs sentiments vécus en solitaire, en groupe, ou avec leurs collègues du milieu artistique respectivement et au fil de la narration. Les séquences condensent généralement une journée ou une nuit où ils s'interrogent l'un l'autre, flânent, se rendent à des vernissages, s'engueulent, dorment, et surtout se racontent leurs histoires personnelles.

L'épisode *These Paintings* (2010) de la série *Tito* fut présenté à l'inverse dans plusieurs des expositions de la rétrospective Gubash². Cette séquence est liée à un dialogue entre les deux acteurs qui parlent dans leur langue respectives, Milutin Gubash parle anglais tandis qu'Annie Gauthier lui répond en français (elle est québécoise). Le discours qui est engagé par Milutin est celui de ses origines serbes, l'artiste se lance dans des considérations sur les conditions de vie d'un pays depuis toujours déchiré. Il évoque la dictature sous Tito et les problèmes actuels de la Serbie toujours instable politiquement. Il s'interroge lui-même, car même si sa femme lui répond c'est dans une langue qu'il ne peut comprendre (français).

Les intentions des artistes sont de montrer la nature humaine telle qu'elle est au quotidien, c'est-à-dire vulnérable. Annie Gauthier et Milutin Gubash s'attachent à s'exposer directement, froidement, ils souhaitent qu'on les voit tendres, sérieux, amers, amants, ou encore drôles et idiots. Le projet a été conçu après sept ans de relation et dix jours après sa production, Annie Gauthier était enceinte. Le titre de la vidéo révèle ce désir d'exposer leur relation et d'y intégrer le spectateur.

*« You, Me & You » offre l'occasion pour le spectateur de considérer sa propre vie et ses relations, ses désirs, son besoin d'entrer en contact et de communiquer avec les autres, de raconter ses cancans, ne serait-ce qu'à lui-même, de se remémorer comment il en est arrivé là. »*³

Le spectateur est absorbé par leur relation et ne peut se cacher derrière des réactions formelles. Face à ce concentré d'intimité, le spectateur s'autorise pourtant à des mouvements

¹ « Voir Volume II, Annexe 5, Figure 20, pp18. »

² « Voir Volume II, Annexe 1, Figure 4. pp. 6 et 9 pp. 10. »

³ *Gubash_Gauthier*, dossier de presse, galerie article 30, Montréal.

personnels et se remémore certains moments de sa vie intime. Au travers de *YOU, ME & YOU* les artistes s'interrogent sur les limites de l'exposition de soi, jusqu'où choisissent-ils d'aller dans leur intimité respective ?

« *the process is really to share but also to ask oneself where can I go? what could I share? am I to shy ? Could I talk about that?...* »¹ (« *le processus est concrètement un partage mais aussi une interrogation personnelle, où puis-je aller ? que puis-je partager ? suis-je trop timide ? Puis-je parler de cela ?...* »).

Ainsi, la vidéo offre la possibilité de découvrir la vie intime de l'artiste, mais renvoie toujours sur soi, en laissant le spectateur libre de sa propre autodétermination. De cette manière le contenu de la vidéo se trouve modifié par le vécu et les impressions du spectateur. Le dialogue engrangé entre Milutin Gubash et Annie Gauthier et se développe alors dans la conscience du spectateur. La dimension de continuité est attribuée à l'œuvre par la présence de l'autre, ce qui confirme le mouvement d'extimité et la valeur relationnelle du travail de Milutin Gubash. Néanmoins, les scènes de *YOU, ME & YOU* proposées à la vue du téléspectateur, conservent une valeur d'intimité par l'unité du lieu de présentation.

3.2.2 *No Sex Last Night, Sophie Calle, 1992*

Le film autoproduit en 1992 (sorti en 1994) par l'artiste française Sophie Calle et son ami Greg Shepard avec qui elle a entretenue une relation amoureuse, *No Sex Last Night*, entre en résonance face à la vidéo *YOU, ME & YOU* de Milutin Gubash. D'une heure et quinze minutes *No Sex Last Night* est le témoignage filmé d'une vie à deux, il dévoile la difficulté des membres du couple à communiquer l'un l'autre. *No Sex Last Night* tourne autour des deux protagonistes qui sont également les acteurs et producteurs de leur road-movie. Le film comprend des scènes de dialogues entre les deux participants et des moments de confessions solitaires.

No Sex Last Night est à propos d'une relation complexe entre deux personnes qui sont ensembles par choix plus que par passion. En effet, Sophie Calle et Greg Shepard ne partagent rien d'une vie de couple habituelle. Le film a été produit après deux ans de relation et montre le cheminement de leur entente amoureuse qui va évoluer au fil de leur voyage et de la construction du film. Les images filmées proviennent de l'intérieur d'une voiture, un lieu de confession et de création, un motif également utilisé par Milutin Gubash.

¹ Annie Gauthier, *artist_talk, annie-milutin*, [fichier audio] galerie Article, Montréal, 2010.
http://www.articule.org/web/expositions/09-10/artist_talk/annie-milutin.mp3

3.2.2.1 Descriptions du film : scénario et construction du récit

À l'origine du film se trouve une relation amoureuse entre l'artiste française Sophie Calle et l'américain Greg Shephard. Ensemble ils ont entretenus une correspondance à distance avant de se lancer dans la réalisation commune d'un film. *No Sex Last Night* renseigne également sur les personnalités des auteurs, notamment sur leur capacité à entretenir une relation.

« Nous avons fait un film *No Sex Last Night* avec Greg Shephard, au bout de deux années de vie commune. Mais nous n'avons filmé que soixante heures de notre vie ensemble et n'avons gardé qu'une heure quinze de « film » (je préfère le mot « film » au mot « documentaire »). »¹

Greg Shephard est à l'initiative du film. Il donne rendez-vous à l'artiste à l'aéroport de Paris Orly le 20 janvier 1990, mais il ne se rend pas à cette rencontre à la date indiquée. Il a un an de retard, c'est le 20 janvier 1991 que Sophie Calle et Greg Shepard se retrouvent et décident de faire un film qui débutera l'année suivante. Ils prennent la décision commune de faire un film retraçant leur voyage d'un mois aux Etats-Unis. Le projet est de conduire une vieille Cadillac sur la côte Est des États-Unis d'Amérique. Néanmoins leurs intentions ne sont pas les mêmes, Sophie Calle souhaite séduire cet homme tandis que lui désire réaliser un film et conduire à travers le pays.

Les toutes premières images du film sont datées du 3 janvier 1992 et sont dédiées à Hervé, un ami intime de Sophie Calle décédé sept jours avant le commencement du film et dont les funérailles furent procédées une fois le projet en cours. De ce fait, la genèse du voyage prend racine dans la mort d'un proche de Sophie Calle, qui lui rend hommage en procédant à une cérémonie d'adieu improvisée sur le port de New-York. Elle s'adresse à lui directement, « *Au revoir Hervé* » mais au travers de sa caméra. Ce n'est qu'après cette scène de deuil et d'accompagnement dans la mort que l'aventure réelle commence.

Le projet est de se filmer soi-même. Chacun des participants a sa propre caméra, qu'il manipule et adresse lors d'un voyage effectué à deux. Sophie Calle et Greg Shepard n'ont jamais employé de caméscope avant, ils se lancent dans cet ouvrage en même temps qu'ils donnent une chance à leur relation d'exister. Greg est chargé d'acheter les caméras et de faire réparer la voiture avant que Sophie le rejoigne en Amérique. Ils s'arment respectivement de leur caméscope comme d'une double peau pour un mois de vie commune.

Sophie Calle et Greg Shepard filment chacun de leur côté des scènes de vie commune ou bien des moments privés où ils s'entretiennent seul face à leur caméra. *No Sex Last Night*

¹ Jean-François Perrier, Entretien avec Sophie Calle, Rachel, Monique, église des célestins, Festival d'Avignon, 2012.

présente une double écriture (deux réalisateurs) et se compose des captations de moments partagés et privés. Entièrement écrit à deux mains, le film délivre une narration complexe à la fois individuelle et collective. Cette double narration est révélée par la voix des participants qui est elle aussi subdivisée, par exemple Sophie Calle s'adresse plus discrètement à la caméra (donc à elle-même) qu'à Greg Shephard. En effet, la dualité des voix narratives est soulignée par l'emploi de deux langues différentes, l'anglais et le français, ce qui confirme l'existence de deux types de récits. Greg Shephard parle en anglais qu'il s'adresse à lui-même ou à Sophie, elle, lui répond en anglais mais se confie en français à sa caméra. Greg Shephard chuchote à la caméra ses pensées intimes et dit souhaiter communiquer avec Sophie tandis qu'il se trouve devant elle, engagé dans une conversation où elle lui parle dans une langue qu'il ne comprend pas (français). La manière de s'exprimer, le ton de la voix et les langages utilisés, confèrent une esthétique propre à chacun des deux narrateurs. Par ailleurs, leur expression personnelle est libre et intime face à une expression publique dévouée au film. Ces deux voix narratives constituent d'une part la teneur du film et dévoilent le désir humain à exposer son intimité de manière spécifique.

Enfin, la distinction des langues intervient à des moments particuliers de leur expérience et précise l'identité de chacun des protagonistes. Au-delà de témoigner du bagage culturel des réalisateurs, le fait d'employer deux langues dans une démarche de création commune rappelle le mouvement d'ouverture engagé par Milutin Gubash et Annie Gauthier. Ce choix est propre aux artistes, mais il attribue une valeur réflexive au film, il touche davantage de spectateurs.

Les conversations entre les deux personnages sont emblématiques de leur relation. Au début du film ils ne se parlent presque pas, les brèves paroles échangées sont indirectes, les premiers mots tendres de Greg « *Come one honey* » sont pour sa voiture. Seules leurs pensées donnent de la matière au film. Celles-ci sont retranscrites oralement et apparaissent de manière alternée.

« *I don't know where the true is...* » est l'affirmation désespérée de Greg Shepard qui confirme l'ambiguïté entre l'imposture des images et l'authenticité des sentiments. Autrement dit, le film témoigne du paradoxe entre réalité et fiction qui existe dans toute relation.

Au fur et à mesure que leur technique de cinéaste progresse, leur relation évolue, change et se transforme. Ils parviennent progressivement à communiquer et leurs sentiments évoluent « *I wish I was more in love with her* » (GS). Un peu plus tard il se compare à Sophie Calle et la complimente indirectement « *she's got these beautiful eyes* ». À trente minutes du film, il s'ouvre à elle un peu plus et lui raconte ses souvenirs d'enfance, tandis que la majorité des scènes sont toujours tournées sur la route « *I feel safe in car* » (GS).

Le film se construit en majorité dans et au travers de la voiture, qui devient à la fois le cadre de tableaux romantiques et de situations grotesques. La nuit suivant leur mariage, qui s'est déroulé dans leur voiture au guichet d'un « Free wedding drive » le jeudi 19 janvier 1992¹, ils ne trouvent pas d'hôtel et dorment chacun sur un siège.

Tout au long du film, les deux protagonistes apparaissent respectivement au volant de la Cadillac, sur la route, ou bien au garage. À de nombreuses reprises la voiture, que Greg avait pour mission de réparer avant le voyage, tombe en panne. Ce n'est que dans la voiture qu'ils arrivent à filmer, Sophie Calle se dit « paralysée » hors de la voiture et les images prises en dehors de l'auto seront inutilisables. Celles-ci ont été remplacées par des photographies.

Ainsi il existe une corrélation entre l'évolution de leur relation amoureuse et l'histoire de leur voyage autorisé par la voiture, qui devient l'emblème des deux entités (relation et voyage). Tout comme le moteur de la voiture qui fonctionne par intermittence, leur relation est faite de peurs, de craintes, et de découvertes mutuelles. Les commentaires de Sophie Calle laissent entrevoir une analyse déterminée de la voiture en tant que symbole des leurs problèmes de couple et métaphore des appréhensions de l'homme à communiquer avec une femme.

« on dirait qu'il assiste à l'accouchement de sa femme » (S.C à propos de G.S regardant attentivement la réparation du moteur de sa voiture).

3.2.2.2 *Le style amateur*

L'esthétique amateur du film est propre à la technique de l'autofilimage. Les images ne sont pas retouchées dans l'intention de demeurer authentiques et le son qui provient directement de la caméra (et non d'une captation externe) n'est pas retravaillé. Aux images en mouvement des ajouts de photographies sont effectués au cours du montage. De ce fait, *No Sex Last Night* se compose d'images en mouvement et d'images figes, cette mixité des formes à l'écran met en place un jeu entre la réalité et l'artificialité du récit. Le collage de photographies confère une dimension « art plastique » qui différencie le film d'un projet de cinéaste professionnel et rappelle les origines de la pratique de Sophie Calle (photographe).

Le montage a été entièrement réalisé par les deux auteurs du film, à l'origine non cinéastes. Les scènes filmées traduisent un regard amateur et nouveau, les rushs sont ceux des pannes de voiture et des chambres d'hôtels filmées par Sophie Calle selon un mode répétitif.

Le film a aussi valeur de document pour la culture populaire américaine dans ses stéréotypes les plus marqués : groupes d'hommes aux propos racistes de villages du Nevada, ou cliché d'une consommation de masse à Las Vegas. Néanmoins le film ne véhicule aucune

¹ « Voir Volume II, Annexe 5, Figure 22, pp. 18. »

dimension contestataire mais renseigne, au travers de sa valeur subjective, d'une dimension socioculturelle. Milutin Gubash et Annie Gauthier, ou Sophie Calle et Greg Shepard cherchent à révéler avant tout la vie telle qu'elle est.

« Nous avons cherché dans les soixante heures, ce qui nous paraissait le plus juste par rapport à ce que nous voulions dire de nous. Nous aurions pu faire dix films différents, qui se seraient tous contredits, et qui, pourtant, auraient été tous vrais, puisque nous avons filmé notre vie. Mais nous avons choisi de ne parler que de mon rapport à son amour et de son rapport à sa voiture. Nous aurions pu tout aussi bien parler de nos parents respectifs, de notre rapport à l'argent etc. Tous les films auraient été vrais, et pourtant, aucun n'aurait correspondu à la réalité.¹

Journal de voyage, forme de cinéma intimiste, *No Sex Last Night* est issu du cinéma expérimental des années 1990-2000². Il est dérangeant mais pas subversif. Il ne tend pas à provoquer l'ordre établi, et n'est pas engagé au sein d'un propos sociopolitique mais dans un mouvement inhérent à deux êtres dépourvus de mission révolutionnaire. Leur film est à percevoir en tant qu'aventure personnelle, et demeure à ce jour l'objet qui leur a permis de vivre ensemble, par exemple, c'est leur mariage à la fin qui est l'escale finale du film. Ce n'est qu'au montage qu'ils se sont révélés, et le jour où ils mettent fin au film ils décident de divorcer³.

Enfin, la force du film réside dans l'apprentissage de l'outil cinématographique qui va les autoriser à une découverte respective. Une scène de révélation présente les deux protagonistes dans la voiture à l'arrêt en train de se filmer l'un l'autre.⁴ Ce n'est que derrière leur objectif qu'ils se délivrent leurs sentiments. C'est à ce moment là que les révélations les plus intimes sont dévoilées, Greg Shephard avoue à Sophie Calle qu'il communique avec Kate (son amante) depuis le début de leur voyage. De ce fait, c'est la caméra qui leur permet d'avancer dans leur relation tout comme la voiture qui définit la marche à suivre.

Ainsi le film dévoile ce territoire incertain entre vie privée et œuvre d'art, un entre-deux également investi par Milutin Gubash.

La caméra est une arme pour de nombreux artistes et cinéastes contemporains. Sophie Calle fait de sa vie une œuvre d'art et l'art qu'elle pratique conditionne et modifie sa vie. Elle perçoit ses travaux comme thérapie personnelle. Elle se délivre de son souhait de se marier avec *No Sex Last Night*, dans *Douleurs exquises* (2003), livre écrit autour d'une rupture, elle précise la

¹ Ibid.

² Il est d'ailleurs présenté à l'occasion de l'émission sur le cinéma subjectif, « La subversion du cinéma », *Le cercle de minuit*, France 2, 18.01.1996.

³ Mais le divorce ne fonctionne pas car l'avocate de Greg perd les papiers. Tous deux décident de conserver ce flou sur leur mariage.

⁴ « Voir Annexe 5, figure 23a et b, pp.18. »

dimension thérapeutique de son travail. Pendant trois mois l'artiste raconte son histoire personnelle qui l'a rendue triste au gens qu'elle croise dans la rue jusqu'au dégoût. Au final, elle en vient à faire de son histoire intime et unique, une anecdote répétée en boucle. Au travers de cette répétition, elle se déplace les limites entre privé et public dans son œuvre.

Le caméscope, tenu dans nos mains, est le prolongement de nous même. Il permet une médiation de moments intimes entre deux membres d'une relation amoureuse. Seul le troisième œil de la caméra est autorisé à pénétrer cet espace intime, il est ce tiers qui ne juge pas mais enregistre l'authenticité de moments difficiles et solitaires. Dans le genre du cinéma documentaire, les films d'Alain Cavalier, comme *le Rencontre* (1996) ou *Ce répondeur ne prend pas de message* (1978) traitent de ses blessures amoureuses. Alain Cavalier combat sa dépression de la perte malheureuse de sa compagne Irène morte dans un accident de voiture, au travers d'un geste emblématique, il repeint l'intégralité de son appartement en noir, le visage enveloppé de linges. Dans un autre style, Jonathan Caouette combat les souffrances de son enfance et défend les conditions de vie de sa mère dans son autobiographie *Tarnation* (2003).

« *L'intime comme intérieur, sans référence au tiers possible, est une idée ridicule* ».¹

Le psychanalyste Daniel Sibony parle de la question du couple dans une interview réalisée avec Jérôme Sans à l'occasion de l'exposition du Printemps de Cahors de 1998. Sophie Calle était invitée pour présenter son travail photographique sur les chambres d'hôtel (*Hôtel*, 1981). La notion d'intimité représente pour le psychanalyste un lieu de pensées davantage qu'un concept. Elle est un lieu pour notre existence symbolique en ce sens elle se réalise au travers d'une conception imaginaire. Selon Sibony l'intimité est « *divine au sens où elle excède l'humain* ». Il la qualifie de « *présence à l'horizon de l'humain* » et insiste sur son existence purement symbolique. Néanmoins cette existence immatérielle de l'intimité se réaliserait via l'intervention d'un tiers fictif ou réel (caméra ou public).

Milutin Gubash et Sophie Calle ont tenté d'extérioriser ses enjeux via une création commune. Dispositif d'intimité spécifique, le couple est une structure fixe et complexe dont le rapport renvoie davantage à soi qu'à la personne avec qui nous sommes engagés. Mais de cette expression pure de l'intimité du couple au quotidien, né l'absence, le non-dit, et le manque. De plus, l'impossibilité à communiquer ou encore la récurrence du motif du lit (chez Milutin Gubash et Sophie Calle) valide l'absence qui est paradoxalement révélée grâce à la caméra. L'objectif de

¹ Daniel Sibony, « Le paradoxe de l'intimité », *La Sphère de l'intime*, Printemps de Cahors, 1998.

la caméra (ou de l'appareil photo) est pour Gubash ou Calle ce tiers qui ressasse sans cesse l'actualité de nos sentiments.

« En dépassant l'interne et l'externe trivialement définis, on entre dans le paradoxe de l'intimité »¹.

Enfin, pour appréhender la complexité de l'intimité Daniel Sibony nous dit qu'« *un couple qui s'embrasse : ce n'est une intimité que pour nous qui ne nous risquons pas à y entrer (...) un SDF qui expose sa nudité dans le métro, on dira qu'il n'a plus d'intimité* ». Mais le besoin d'exposer sa vie intime dans la sphère publique justifierait d'un regard public thérapeutique ?

C'est notre propre conception d'un tiers imaginé, désigné, et contrôlé par nous qui réalise le désir d'extimité. Dans l'art réside cette même trivialité abstraite et constituante qu'investit l'intimité. L'art touche à l'image, qui elle même tend à orienter ceux qui la font et ceux qui la voient vers un regard tiers.

¹ Ibid.

3.3 Re-Enacting Tragedies While My Parents Look-On, 2003¹

3.3.1 Description de l'œuvre

3.3.1.1 Aspects formels, composition des images

Re-Enacting Tragedies While My Parents Look On est une série de photographies au sein desquelles l'artiste apparaît en compagnie de ses parents dans un environnement déterminé.

La série se compose de sept photographies couleurs qui se déploient dans un format panoramique. L'étendue longitudinale de ce format permet la construction d'images faites de plusieurs plans ; un paysage qui enveloppe une scène centrale aux multiples points de vue. Les images se déploient sur la longueur et laisse place à une certaine profondeur pour le champ de vision.

En effet, les photographies revendiquent un sens de lecture savamment réfléchi. De gauche à droite dans la plupart, et de haut en bas avec *Man falls*², les images dirigent l'œil du regardeur, le guident et l'impliquent au travers d'un processus de lecture. Dans *Salvation Army*³ le mouvement est environnant l'instant de captation de l'image est perceptible au travers des faisceaux de lumières produits par l'arrêt sur image d'une voiture en marche.

De manière générale elles présentent une composition centrale qui rappelle la pratique autobiographique de Milutin Gubash, qui est le sujet principal de ses images. La scène photographiée est disposée au centre de l'image qui se développe ensuite sur les deux côtés. Que ce soit dans *Salvation Army*, *Bowden Park*⁴, ou encore *Downtown Park*⁵, la représentation s'étend de part et d'autres de son centre dans un souci d'occupation de l'espace de la photographie. Par ailleurs, *Salvation Army (a)* présente une richesse visuelle qui est complexifié par la multiplicité des points de vue. En effet, il y a au total cinq chemins qui font diverger notre regard dans des directions opposées, pour nous conduire respectivement vers la mère et le père de l'artiste, quant à lui dissimulé au centre de l'image.

La composition des images s'apparente à des sortes de triptyques modernes avec un panneau central et deux volets qui continuent la scène autour d'un thème central. De cette manière les photos sont à la fois ouvertes, elles sont tournées vers l'extérieur et se développent à l'infini, et centrées sur elles-mêmes, elles se génèrent depuis leur centre. La composition très

¹ Voir Volume II, Annexe 6, pp. 19-22.

² Ibid. Figure 30, p 22.

³ Ibid. Figure 28 et 29a, p 21.

⁴ Ibid. Figure 27, p 20.

⁵ Ibid. Figure 26, p 20.

étirée justifie de l'emploi du format panoramique et prend toute son ampleur dans l'utilisation d'un dispositif numérique.

Ainsi les images témoignent des compétences de Milutin Gubash photographe, et révèlent les capacités de l'outil médiatique pour exister en tant que dispositif d'exposition à part entière.

3.3.1.2 *Les histoires des scènes*

La série se compose de sept photographies dans lesquelles la présence humaine est étrangement mise en relation avec l'environnement qui contient la scène. Calgary est la ville d'enfance de l'artiste ainsi que le lieu de production de ces images. Celles-ci reproduisent en réalité des faits divers apparus bien avant l'intervention de Milutin Gubash.

Re-Enacting Tragedies While My Parents Look On met en scène un ensemble d'histoires tirées du journal local, le *Calgary Herald*, dont l'information est essentiellement dédiée aux événements sinistres apparus dans divers endroits de la ville. Milutin Gubash a collecté certaines pages du journal tout au long de son vécu dans la ville. Il a conservé et découpé les titres « Body pulled from Bow River »¹ ou bien l'intégralité des articles « Horse mutilated »² dans un geste personnel et sans savoir ce qu'il allait en faire par la suite. En 2003 il utilise ses archives dans un dessein artistique et fait de ces textes le titre de ses photographies. Celles-ci ont pour intentions de mettre en scène Milutin Gubash qui rejoue l'histoire originelle en compagnie des membres de sa famille. L'artiste prend le rôle de la victime, tandis que ses parents le regardent.

*Bow River*³ présente l'artiste allongé sur un lit d'eau calme, et vêtu de son costume, il semble poussé par un léger courant vers la rive depuis laquelle ses deux parents l'observent. Ceux-ci sont placés de part et d'autre de l'artiste. Physiquement, le père et la mère sont situés à l'opposé mais leur attitude très sereine semble se répondre. La mère porte son sac en guise d'attribut tandis que le père s'appuie sur sa canne, c'est ensemble qu'ils observent leur fils.

*Horse Pasture*⁴ présente l'artiste allongé au sein d'un paysage naturel. Son visage est dirigé vers le ciel dans une position de rigidité et son corps semble lourdement ancré dans le sol. Sa mère est également présente, son père est absent, elle se tient debout proche de lui, son sac tenu fermement à l'épaule. Elle est physiquement proche de son fils et son regard est baissé sur son visage. Elle semble elle aussi figée dans sa posture telle un personnage qui aurait été « collé » dans l'image. Tout deux sont à la fois très proches l'un de l'autre mais aucune relation

¹ Voir Annexe 6, Figure 25b, p 19.

² Ibid. Figure 27b, p 20.

³ Ibid. Figure 25a, p 19.

⁴ Ibid. Figure 27a, p 20.

n'est manifestée entre ces deux personnages, ils jouent leur rôle individuellement. Les trois quart de la photographie sont occupés par une végétation dense, et l'artiste est allongé dans ces herbes sèches. Le paysage rappelle le titre de la photo, *Horse Pasture (Pâturage de cheval)*, faisant lui-même référence à l'article de Chris Dawson « Horse mutilated » (*cheval mutilé*) décrivant l'assassinat du cheval de Tammy Hambrook, au sud de la décharge de Spin Hill (Calgary).

*Bowden Park*¹ illustre l'histoire mystérieuse et sombre du décès de Calum Murphy un enfant de quatre ans de la région de Bowden (Alberta). Au sortir de l'église, lors d'un match de baseball d'une après-midi dominicale, l'enfant a été frappé à la poitrine par la balle de jeu. L'article relate le fait de manière chaotique et entrecroise les informations tragiques (comme l'analyse de l'autopsie) à des espérances religieuses dans l'intention de perturber et de perdre le lecteur. Les propos de la mère concernant la mort tragique de son fils de quatre ans semblent incohérents, légers, et non conformes à une réaction réfléchie d'une mère en deuil.

« *Rice said maybe Calum's words in church Sunday morning were prophetic: "He was saying he wanted to go meet God and wanted to go to heaven." Rice said she knows Calum has gone to a better place.* »² (*Rice disait que les mots de Calum à l'église dimanche matin étaient prophétiques: "Il disait qu'il souhaitait aller rencontrer Dieu et aller au Paradis ». Rice disait qu'elle savait que Calum s'en était allé pour une place meilleur »*).

Semblable à l'univers et l'esthétique énigmatiques de Michelangelo Antonioni dans son film *Blow up* (1960), la photographie *Bowden Park* reproduit la symbolique d'une enquête menée dans un parc. *Bowden Park* rappelle l'histoire intime vécue par un autre. Le père est présent dans l'œuvre, mais a le dos tourné et la tête inclinée vers le ciel, et semble ainsi se détacher de la scène. La mère est assise, son sac toujours à l'épaule, elle porte un gilet rouge comme indicateur du lieu dans lequel s'est déroulé l'action, à « *Red Lodge Park* ».

Enfin, les articles décrivent des attaques violentes, des meurtres, et des accidents troublants, dans un style journalistique approximatif.

« *The suspected mutilation of a horse in a pasture on Calgary's northwest outskirts has left the animal's owner shaken and dumbfounded. "I can't even wrap my mind around the fact that somebody would do this", 23-year-old Tammy Hambrook said Tuesday.* »³ (*"La mutilation soupçonnée d'un cheval dans un pâturage de la banlieue du nord-ouest de Calgary a laissé le propriétaire de l'animal secoué et ahuri." Je ne peux même pas me faire à l'idée que quelqu'un ferait ceci ", Tammy de 23 ans Hambrook a révélé mardi. »*)

Ce style narratif a pour caractéristique de laisser planer l'incertitude sur la véracité de l'action. C'est au cœur de cette confusion sur la véracité de l'information publique que Milutin

¹ Voir Volume II, Annexe 6, Figure 24a, p 19.

² Juliet Williams, in *Calgary Herald*, voir Annexe 6, Figure 24b, Volume II, p 20.

³ Voir Volume II, Annexe 6, Figure 27b, p 21.

Gubash va se positionner physiquement et professionnellement. Il apparaît en tant qu'individu mais aussi en tant qu'artiste devant les membres de sa famille. Le père et la mère Gubash sont intégrés aux compositions visuelles de Milutin, qui est visiblement présent mais joue le mort.

Milutin Gubash reprend ce sentiment d'incohérence générale qui émane des informations de la presse locale et en fait des situations à part entière. Comme troublé par des récits sans fondements, Milutin Gubash interprète le rôle de la victime dans l'intention de s'attribuer une nouvelle place et de redéfinir son histoire. En se mettant à la place du défunt, Milutin Gubash accompagne le deuil de la famille concernée et confère à ces représentations le pouvoir d'une nouvelle reconnaissance.

Ainsi, Milutin Gubash s'approprie des scènes publiques passées inaperçues et procède à une reprise subjective. C'est en s'exposant lui-même qu'il déplace les limites de l'intime, et fait de sa famille les témoins d'une mort présumée. Néanmoins aucune connexion directe avec ses proches n'est établie.

3.3.2 Analyse : effacement de l'artiste ?

Milutin Gubash apparaît dans chacune des images, néanmoins sa présence demeure étrangement paradoxale. Ainsi il importe de s'interroger sur la place qu'occupe l'artiste dans ces différentes photographies, métaphores imagées de ses relations familiales.

3.3.2.1 La posture du mort

L'artiste incarne une attitude et un comportement particulier qui le place dans une situation ambiguë. Milutin Gubash est étendu au sol et joue le rôle de la victime dans ses propres représentations. En jouant le mort Milutin Gubash incarne l'absence.

Milutin Gubash est couché sur un sol de béton ou d'herbe, ou encore sur un lit d'eau, néanmoins sa position exprime une certaine rigidité. Les jambes et les bras tendus, le visage orienté vers le ciel, Milutin Gubash semble figé dans sa posture, son corps n'est pas au repos mais paradoxalement animé par la mort qu'il interprète.

Par ailleurs, nous savons que la mort est un élément qui revient dans l'intégralité de l'œuvre de l'artiste serbe canadien, (il vit le deuil de son père et s'en sert comme nœud de création). Ainsi Gubash semble parvenir à approcher la mort au travers de sa pratique d'artiste. Néanmoins, la position qu'il investit demeure ambiguë, d'une part il joue l'action en devenant le

protagoniste (même mort) principal des scènes. Il est celui vers qui les regards se tournent et convergent.

La série *Re-EnactingTragedies* permet de nous interroger sur la place qu'occupe Milutin Gubash au sein du cercle familial. En effet, est-il absent ou présent de la mise en scène engagée avec ses parents ? *Re-EnactingTragedies* révèlent les préoccupations et difficultés qu'il rencontre à entrer en relation avec les membres de son entourage.

De plus, les paramètres qui conditionnent l'exposition de l'artiste sont définis pas l'article de presse. Cette situation (l'attitude de l'artiste et le lieu de l'action) est un élément venu du monde extérieur à l'artiste, elle est le résultat d'une information de la sphère publique. Du macrocosme au microcosme, Milutin Gubash fait de l'information publique le sujet de ses créations et déplace les limites entre la sphère publique et privée.

Ce mouvement transitoire est propre au désir d'extimité, « *processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés* »¹. Cependant, dans sa relecture des scènes de crime Milutin Gubash fait évoluer l'idée d'une simple introspection en attribuant une seconde existence à la scène et aux personnages d'origine. Enfin, il détourne tout dialogue éventuel avec les membres de sa famille. Il n'entre pas directement en relation avec ses parents mais demeure au cœur de l'attention de ceux-ci et de celle du spectateur.

3.3.2.2 La vie et l'œuvre d'Adrian Paci : exposition « *Vies en Transit* », *Jeu de Paume*, 2013

Adiran Paci est un artiste albanais, peintre, photographe, sculpteur, mais c'est la vidéo qu'il pratique depuis 1997 qui va le faire connaître². Adrian Paci fuit le régime totalitaire de son pays natal et se réfugie en Italie avec sa famille. Déjà son statut d'immigré politique rappelle le profil de Milutin Gubash. Les grands tirages photographiques de la série « *Home to go [Un toit à soi]* » (2001)³ représentent l'artiste de plein pied et dans des postures complexes. Placé au centre de ses propres photos quasi dévêtu, il porte sur son dos un élément sculptural semblable à un morceau de toiture. Il ses genoux fléchis et tendus ce qui souligne son ancrage dans le sol.

L'idée d'investir un comportement marqué, la torsion du corps et le poids de l'objet porté (au sens premier et figuré), ainsi que la fermeté du corps en action rappelle certains comportements de Milutin Gubash. En effet, sa posture et le titre de l'œuvre évoque une certaine recherche identitaire. De plus, son travail manifeste l'engagement physique de l'artiste dans son œuvre, autrement dit une dimension performative est présente dans son œuvre, une

¹ Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, 2001.

² Adrian Paci représente l'Albanie à la Biennale de Venise de 1999.

³ Voir Annexe 7, Figure 31, p 23.

similitude à la démarche de Milutin Gubash. D'autre part, la place de l'artiste au cœur dans ses représentations attribue une dimension autobiographique à l'œuvre d'Adrian Paci.

Le thème est celui d'une réflexion identitaire sur les conditions de vie de son pays natal et de sa double nationalité d'immigré italien. Dans *Home to go*, Adrian Paci retourne un toit de brique pour en faire des ailes lui permettant de s'élever au-delà des normes imposées par nos territoires. Métaphore de son expérience de migrant politique, cette série de photographies évoque la situation d'exile, et de cassure avec son pays d'origine connu par l'artiste au moment de son départ d'Albanie.

Allongé sur un lit, Adrian Paci joue le mort dans la vidéo *Vajtojca [Pleureuse]* (2002)¹ tandis qu'une femme chante des psaumes dans sa langue d'origine. Néanmoins, ce n'est pas les victimes de la presse locale qu'Adrian Paci imite, mais le célèbre cinéaste italien Piero Paolo Pasolini. La femme assise à ses côtés est une pleureuse albanaise professionnelle employée par l'artiste pour jouer la pièce filmée. Après avoir entendu son propre chant funèbre, il l'a paie, lui serre la main, et repart pour une nouvelle vie. Adrian Paci met en scène son propre cadavre qui se réveille une fois pleuré. L'investissement d'un personnage par définition absent de la narration, donne naissance à un troisième élément qui permet au désir d'extimité de se révéler. Ainsi c'est à nouveau la mort qui est le point de départ et de « naissance » de l'œuvre.

*« Toute l'anxiété de l'avenir proche devient angoisse existentielle, et vice versa. Les deux forment un troisième visage. Appelons humain le visage de ce permanent temporaire, mort et vif à la fois, car « c'est la même chose » (Toccafondo-Pasolini), engendré souverainement par les puissances anachroniques de la vieille Europe. »*²

Né en 1969 (la même année que Milutin Gubash) à Shkodba (Albanie), une ville en plein réalisme socialiste. Sa première exposition rétrospective en France pris place au Jeu de Paume du 26 février 2013 au 12 mai 2013, et s'intitulait *Vies en Transit*. L'exposition d'Adrian Paci traitait de l'état de situation transitoire tout comme c'était le cas pour l'exposition *In Union* de Milutin Gubash qui eut lieu à Montréal au cours de la même période. L'exposition au Jeu de Paume a été produite en collaboration avec le Musée d'Art Contemporain de Montréal et constitue la première représentation personnelle de l'artiste en France, dont l'œuvre est un questionnement sur la recherche d'identité et le déplacement des être humains.

L'œuvre majeure de la rétrospective d'Adrian Paci est une vidéo de 2007 qui a pour titre l'oxymore « *Centro di Permanenza temporanea [Centre de permanence temporaire]* »³. Cette fois

¹ Voir Annexe 7, Figure 33, p 23.

² Hervé Joubert-Laurencin, 2013.

³ Voir Annexe 7, Figure 32, p 23.

le titre est dans la langue du pays d'accueil de l'artiste (italien). La vidéo illustre de façon métaphorique les standards sociaux des populations de migrants surchargés de sens. Un groupe de personnes (hommes et femmes) apparaît à l'écran au travers de plans plus ou moins rapprochés. Ceux-ci sont placés les uns derrière les autres selon un dispositif de file d'attente. Ils montent une passerelle d'avion, mais tous s'entassent et attendent un départ impossible car aucun avion n'est présent. « *Ils n'ont nulle part ou aller. Ils ne sont personne.* »¹ Le thème du voyage et des migrants est symbolisé dans la vidéo de l'albanais par cette montée d'escalier, un élément qui revient dans l'exposition *In Union* de Milutin Gubash².

Enfin, Adrian Paci fait référence à la relation de couple en produisant des vidéos qui traitent du thème du mariage comme étape transitoire et passage entre deux êtres. La vidéo « *Britma [Le Cri]* » (2009) est une séquence d'une minute tournée avec une caméra amateur qui donne à voir deux enfants qui s'approchent d'une mariée le jour des noces. L'artiste évoque son rapport avec les membres de sa famille comme point de départ de sa pratique de vidéaste.

« *En réalité, tout est partie de ma fille, Yolanda, qui est à l'origine de mon tout premier film que j'ai tourné, en 1997, quand nous nous apprêtons à quitter l'Albanie. Dans "Albanian Stories", je filme ma fille de trois ans qui, à l'époque, racontait à ses poupées des histoires impliquant les forces internationales, les pillages et le départ de notre famille pour l'Italie.* »³

3.3.2.3 « L'écriture de soi dans la vie et dans la mort », *Anna Guillo*⁴

Avec *Re-Enactement Tragedies While My Parents Look On* Milutin Gubash s'expose mort face à sa mère qui le regarde, ainsi écrit-il d'une certaine manière le scénario de sa propre finitude au travers de l'histoire privée d'un autre (victime potentielle).

Au travers de son autobiographie Roland Barthes explore les passages de sa vie et de sa pensée sous le signe inaugural de la mort de sa mère et dévoile un travail de deuil qui ne se fera jamais. Louis Marin écrit en 1999 à propos de l'autobiographie⁵ de *Roland Barthes par Roland Barthes* dans le dessein de montrer en quoi l'écriture de soi se réalise à la fois dans la vie et dans la mort. Pour cela, il qualifie le texte de Barthes de « *dispositif « autobiothanatographique* »⁶. Au travers de ce terme, l'auteur parle de la figure du Moi exprimé par cet « autre » qui en réalité est

¹ Hervé Joubert-Laurencin

² Voir Annexe 4, Figures 16 et 17, pp 15-16.

³ Adrian Paci, in Evelyne Noygue

⁴ Anna Guillo, « L'autoportrait en suicidé : la tentative réussie de l'autofiction », in *esse arts + options*, « Extimité », n°58, septembre 2006.

⁵ Louis Marin parle d'ailleurs plutôt de « portraiture » pour désigner la narration de Barthes davantage que d'« autobiographie ».

⁶ Louis Maris, « Roland Barthes par Roland Barthes ou L'autobiographie du neutre », *L'écriture de soi*, Presses Universitaires de France, 1999, pp 3-13.

« moi ». Autrement dit, l'usage de la figure de l'autre, élément du monde commun (chez Barthes sa mère décédée, chez Gubash les victimes assassinées), réside un désir de projection de sa propre naissance et de sa mort. Le dispositif *autobiothanatographique* de Louis Marin désigne l'art et la manière chez Roland Barthes à réaliser une écriture de soi au travers de la mort de sa mère. Ce terme entrecroise le souhait autobiographique à l'exposition du récit d'autrui. Selon Louis Marin ce qui se joue dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, en vérité, c'est une réflexion sur l'origine, donc sur l'autobiographie.

Les représentations de Milutin Gubash interrogent implicitement les enjeux propres à l'écriture autobiographique, l'artiste ne parle pas directement de sa mort mais interprète celles des victimes de Calgary. Ainsi il replace le discours de ces récits funestes oubliés en rendant légitime des histoires extérieures à lui. De cette manière il s'autorise à un processus d'écriture de sa propre mort. Interrogeant le dispositif d'écriture de soi dans la vie et dans la mort : « *Comment me faire naître et me faire mourir ?* ». En effet, la dialectique mort/renaissance apparaît souvent dans les pratiques artistiques contemporaines.

« You know, the death/rebirth motif is a frequently occurring one, but now that I am thinking on it, my quick 1 minute critique is that most (like mine, the one you mention [Adrian Paci's mourner], a number of others I can think of including one very funny fake TV documentary by Pierrick Sorin) are all "representations"/acting out an idea.»

*(« Vous savez, le motif mort/renaissance est récurrent, mais maintenant que je pense à cela, ma brève critique d'une minute est que la plupart (comme le mien, celui que vous mentionnez [Adrian Paci, Pleureuse], un certain nombre d'autres je pense notamment aux faux-documentaires télévisés très drôles de Pierrick Sorin) sont tous des « représentations »/mises en scène extérieures d'une idée »).*¹

Milutin Gubash se met en scène dans un contexte réel mais réalise néanmoins un ensemble fictionnel. C'est la part « mensongère » des histoires du Calgary Herald que Milutin Gubash choisit pour cible lors de sa recreation privée. Autrement dit, MG se sert de l'absurdité morbide de ces histoires pour mettre en action un dispositif de fiction.

Enfin, la photographie occupe un rôle de premier ordre dans ce processus d'exposition de soi. Cet outil de capture instantanée de l'image permet (depuis Hippolyte Bayard²) la création de mises en scène de soi morbides.

De plus, le dispositif sériel mis en place par Gubash dans *Re-enactement* attribue la possibilité de s'imaginer la vie des personnes jouées par l'artiste. Les scènes rejouées par Gubash ouvrent et referment une séquence de vie, mais cette « vie » demeure en réalité un scénario

¹ Conversation privée entre Milutin Gubash et Angeline Madaghdjian, à propos notamment du travail d'Adrian Paci, *Pleureuse*, et du projet *Re-Enactement*, e-mail juillet 2013.

² Hippolyte Bayard réalise la première photographie de fiction narrative, *Autoportrait en noyé*, en 1840.

sans cesse renouvelé. Ainsi le dispositif séquentiel dans l'exposition de soi, autorise l'artiste à interroger la conscience de sa propre finitude et sa position d'artiste face à ses parents.

Néanmoins est-ce une représentation de Milutin Gubash, de la victime, ou bien de ce Moi, un troisième élément extérieur? Car le « Moi » de l'autobiographie postmoderne se réaliserait au travers d'une mise en scène imaginaire de soi-même. « *Le portrait écrit par soi est nécessairement plusieurs* »¹.

Ainsi, *Re-Enacting Tragedies* autorise une réflexion sur la position d'effacement de l'artiste dans cette série réalisée en 2003. En considération des propos de l'artiste, l'interprétation la plus juste de cette œuvre, est la réalisation d'une idée, d'un concept.

3.3.3 Recréation de l'espace d'exposition

Re-Enacting Tragedies prend forme au sein d'un dispositif d'exposition particulier. L'ensemble de photos et de textes, se présente sous une forme numérique. L'ordinateur qui devient l'outil et le lieu de présentation de l'œuvre. Tandis que défile à l'écran les images (photos et articles), une souris d'ordinateur permet au visiteur de se déplacer dans l'œuvre². Ainsi l'œuvre est en premier lieu interactive, elle appelle le visiteur à intégrer sa composition d'une manière particulière.

Re-Enacting Tragedies comprend également une version imprimée de ces photographies. Ces dernières ont fait l'objet d'une présentation publique à l'opposé de son dispositif premier. Délaissant l'écran d'ordinateur, nous aborderons les manifestations au sein desquelles Milutin Gubash a exposé ces mêmes images mais dans une destination différente.

3.3.3.1 Dispositif numérique comme espace d'exposition : « *The Hotel Tito* », *Ste Catherines*.

La version originale de *Re-Enacting Tragedies* de Milutin Gubash est un « projet web » réalisé en réponse à la commande de la Charles H. Scott Gallery de Vancouver. Greg Bellerby et David Mc William sont les commanditaires, qui, avec le soutien technique de Deanne Achong de la galerie de l'Université d'Art et de Design Emily Carr, ont permis la production de l'œuvre.

Re-Enacting Tragedies s'inscrit dans le cadre du projet web initial mené par la galerie de Vancouver. Le « *e-project* » est une plateforme internet d'images interactives. La première version des images de Gubash a été hébergée de 2003 à 2008 par ce dispositif. L'actuelle version, notamment présentée lors de l'exposition « *The Hotel Tito* » en 2011 à Sainte

¹ Louis Marin, 10.

² Ce document sera présenté lors de la soutenance le 11 septembre 2013.

Catherines, en est une récréation. Ce second projet est un site internet créé en 2011 par Milutin Gubash à Montréal avec l'assistance technique de Benoit Pontbriand. Bien que la conception graphique et esthétique du site ont été repensées depuis le projet originel le contenu demeure le même dans chaque version.

À Sainte Catherines, l'exposition *The Hotel Tito* présentait un ordinateur depuis lequel était diffusée l'œuvre. Le poste informatique était disposé à l'angle d'entrée de l'espace d'exposition, et se présentait à la manière d'un bureau de travail. Ecran et souris d'ordinateur étaient installés sur une table en face de laquelle le visiteur était invité à s'asseoir pour découvrir l'œuvre. En face de ce dispositif était présentée la vidéo *Which Way To The Bastille?* devant laquelle le spectateur était également assis, mais dans une relation passive. Il recevait l'œuvre directement par le casque audio sans avoir à activer quoi que ce soit. Dans le cas de *Re-enacting Tragedies* ce dernier est davantage mobilisé, il fait partie du processus de réalisation de l'œuvre. À l'aide de la souris d'ordinateur il se déplace dans l'écran et dans les images, faisant ainsi défiler l'ensemble, images et texte, il devient l'élément déclencheur de l'œuvre.

Ainsi les photographies que nous avons décrites précédemment prennent toute leur ampleur au sein du dispositif d'exposition. La vitesse de défilement des images ainsi contrôlée, rapide ou lente, dépend de la volonté du spectateur. De plus, c'est cette action engagée par le visiteur qui interroge la question du hors-champ, de cet élément extérieur à l'œuvre mais qui vient lui donner toute sa signification. Dans *Man Falls*, la tour d'immeuble est démesurée et le défilement des étages les un après les autres, semble interminable. Notre regard est conduit jusque sur le corps de l'artiste allongé à terre.

Ainsi au même temps que le visiteur pénètre l'œuvre, il lui attribue un rythme et un développement dans le temps. L'intérêt de la construction de paysages à 360 degrés fait sens dans ce processus d'interactivité de l'œuvre. Au moment où le visiteur vient faire dérouler la photographie *Horse Pasture*, dont les trois-quarts de l'image sont occupés par du végétal, il s'autorise à explorer les multiples détails qui composent l'image. Enfin, c'est avec *Salvation Army (a)* que le visiteur devient l'élément clé de l'œuvre, il se met à la poursuite de l'artiste dans sa propre représentation. Dissimulé dans l'image, le corps de l'artiste devient l'élément recherché par le visiteur.

Ainsi le dispositif originel de *Re-enacting Tragedies* est constitutif de l'arrivée des outils numériques dans les pratiques artistiques des années 2000. Justifiant de la pratique de la

photographie, le dispositif permet également d'étudier les détails chromatiques des images et d'effectuer une expertise de l'œuvre.

Mais ce que l'œuvre prouve c'est cette possibilité à repenser l'espace d'exposition. Avec un tel dispositif, les appareils numériques ont permis aux artistes d'investir de nouveaux lieux pour étendre leur propre exposition.

3.3.3.2 A walk in the park, *Plan Large*, 2001¹

Re-Enacting Tragedie a également fait l'objet de tirages photographiques grands formats (version papier) pour des projets d'expositions hors les murs au Québec. À Montréal, le projet *Plan Large* est un programme d'exposition dans la ville lancé par la Fonderie Darling en 2001. Les intentions du projet sont de proposer à des artistes d'investir des espaces urbains laissés à l'abandon : les boîtes lumineuses. L'objectif est de surpasser les frontières du lieu de l'art traditionnel (galeries, centre d'art, musées...) afin d'appréhender un plus large public.

« *Plan large vise à améliorer l'environnement urbain et la dynamique d'un quartier par la présence de l'art* »².

En 2003 Milutin Gubash a été invité à investir un panneau d'exposition dans la ville de Montréal. *A Walk In The Park* est le titre qu'attribue l'artiste à la relecture de la photographie *Downtown Park* de la série *Re-Enacting Tragedies*³. Il investit un panneau situé à l'angle de la rue Duke et de la rue William dans le vieux Montréal. Ainsi la photographie est passée de l'image virtuelle à une conception tangible, elle fut exposée à la vue des passants et des habitants du quartier.

C'est à nouveau l'occasion pour Milutin Gubash de présenter une version imprimée de *Re-Enacting Tragedies* lors l'édition 2010 du Festival De La Photographie Contemporaine Du Paysage De La Ville De Joliette (Québec). Du 29 août au 31 octobre 2010 un parcours photographique à travers la ville québécoise regroupant dix œuvres exposées sur les murs extérieurs d'édifices est lancé. Cette édition se loge sous la thématique « Les visiteurs » et réunit différentes interprétations artistiques de la présence humaine dans le paysage. Milutin Gubash y expose *Horse Pasture*, de la série web *Re-Enacting Tragedies*⁴.

« *Ce paysage est-il un espace où l'on vit, avec lequel nous entretenons un lien intime et nécessaire ou est-il un espace rêvé et irréel où nous errons de façon fantasmagorique ? Ce paysage*

¹ Voir Annexe 8, figure 34, p 24.

² Jacques Doyon, « Plan large : Quartier éphémère / Fonderie Darling: Darling Foundry », *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, Numéro 82, été 2009, p. 19-20.

³ Voir Annexe 8, Figure 34, p 24.

⁴ Voir Annexe 8, Figure 35, p 24.

habité, traversé, occupé par nous et qui nous présente ces images, reflète nos modes de vie, nos histoires et le lien que nous entretenons avec lui. Les représentations du paysage occupé par la figure humaine que nous vous proposons, captent autant de façons d'entrer en relation avec lui. »¹

La pratique de Milutin Gubash manifeste un attachement à l'art relationnel, mouvement artistique défini en 1998 par Nicolas Bourriaud. Néanmoins l'artiste serbe-canadien revisite ce « genre » et le replace dans un contexte plus actuel de l'art. Artiste vivant actif et engagé au sein d'une démarche autobiographique, Milutin Gubash réalise de ce fait un art en train de se faire et de se de faire au fil des aléas de sa vie. L'actualité de son quotidien renseigne sa pratique artistique et ses rencontres deviennent l'occasion pour la mise en place de nouveaux projets. Au-delà de raconter l'histoire de ses proches, il les utilise en tant que motifs et étapes du processus créatif. Cet aspect processuel de ses œuvres s'allie à l'étude comportementale dans le dessein d'épanouir une critique sociale entre les cultures de l'Orient et de l'Occident.

Ainsi MG puise dans son identité fragmentée les indices qui alimentent et définissent ses projets artistiques. Le choix de présenter des vidéos de moments intimes partagées avec sa conjointe au sein d'un espace public détermine le désir d'extimité inhérent à l'œuvre de Milutin Gubash. Mais à l'inverse de représenter un cercle familial idyllique, ou d'illustrer de traditionnels portraits de famille, c'est la part manquante que Milutin Gubash exhibe. La mort, l'impossibilité à communiquer avec les membres de sa famille proche, et l'incapacité à connecter avec sa propre identité, deviennent l'excuse pour de nouvelles créations. Ainsi, la création artistique est pour Milutin Gubash le prétexte pour de nouveaux rapports à ses proches, et avant tout à lui-même.

¹ Chantal Gagné, *360 degrés, festival de photographies contemporaine du paysage*, [PDF] 2010.

Conclusion

De la forme politique et sociale de l'extimité

Le désir d'extimité est un mouvement subjectif qui se manifeste chez tous êtres humains. Nous sommes partis d'un exposé des sources principales du terme *extimité*, allant de Jacques Lacan à Serge Tisseron, pour mener un questionnement sur les conditions de l'autoreprésentation dans l'œuvre de Milutin Gubash. Néanmoins, nous tenons à souligner à nouveau l'ancrage sociohistorique de l'extimité comme mouvement induit par l'évolution de notre société contemporaine.

Jean François Côté, partant de Serge Tisseron, aborde, quant à lui le mot extimité comme étape sociopolitique. Jean-François Côté part du postulat que dans nos sociétés modernes tout « *sujet politique individuel (...) s'efface dans l'anonymat d'une correspondance immédiate avec tous ses semblables* »¹. Côté parle de la notion de collectivité - d'espace public – en tant que dispositif universel pour l'homme conduisant à un appauvrissement de la valeur de singularité. Néanmoins cette notion d'« *égalité universelle de la personne* »² pose une exigence de la différenciation. Autrement dit, de ce souhait communautaire né un besoin de recherche personnelle chez l'individu. Comme nous l'avons abordé avec Milutin Gubash, ce besoin d'autodétermination se manifeste au travers d'une quête identitaire, c'est-à-dire, d'un retour aux origines qui nous constituent et qui nous distinguent. Ainsi c'est au travers d'un exposé de style de vie universel, qu'intervient un besoin de reconnaissance personnelle.

De cette approche sociopolitique Jean-François Côté parle de la notion d'extimité comme « *disposition* » menant « *à aller chercher « au plus profond de soi » ce qu'il y a « de plus extérieur à soi* »³. L'extimité apparaît dans cette mesure comme une étape pour se distinguer soi-même et marque ainsi une forme d'intimité sociale. Enfin, ce qui soulève notre attention est sa distinction de l'extimité en tant que « *passage* ». Selon l'auteur, l'extimité est ce mouvement qui marque l'évolution vers l'avènement des démocraties de masse et engage un questionnement sur les modes de la représentation.

Nous avons tenté de rattacher Milutin Gubash, un artiste dont l'art est en pleine évolution, à un courant artistique, en tout cas, de déterminer sa pratique au sein d'une génération d'artistes. Nous avons vu en quoi sa pratique est inspirée du cinéma expérimental

¹ Jean-François Côté, « Des origines artistiques de l'extimité à une esthétique généralisée des démocraties de masse chez Andy Warhol », *Le Texte étranger*, [en ligne] n°8, [consulté le 11/04/2013].

² Ibid.

³ Ibid.

avant-gardiste américain, avec d'une part l'intérêt pour la figure et le jeu d'acteur de Buster Keaton, et d'autre part une manifestation sensible aux techniques de l'auto filmage. En ce qui concerne ses inspirations, celles-ci s'enracinent dans la période des années 1960/70s, période de naissance de l'artiste (qui né en 1969), et définissent une génération prise par les avancées technologiques et l'arrivée du caméscope dans la sphère familiale. Enfin, c'est dans les années 1990 que Milutin Gubash établit sa carrière professionnelle, et date ses premiers travaux en 2002.

L'art des années 1990 place l'homme au cœur des problématiques. Après avoir été les cibles des outils médiatiques des grandes entreprises qui font leur essor dans les années 1980, les années 1990 s'attachent davantage à l'humain, les artistes mettent en scène leur corps, et s'intéressent au lien social qui régit leur société.

Enfin, MG arrive au moment où l'art va peu à peu s'émanciper de la figure de l'auteur. Gubash expose dans ses créations artistiques, sa vie, ses proches et les lieux de son enfance et de son actuel vivant.

Ainsi les réflexions racinaires fondent l'essence de son œuvre, et de celles-ci va se développer une réflexion sur la notion de déplacement, à la fois physique et spirituel. Pour matérialiser ces mouvements incessants Milutin Gubash s'expose lui-même et fait de la relation entre lui et son interlocuteur le chemin lui permettant d'acquérir une estime de soi. Par ailleurs il traite de ses voyages en ex-Yougoslavie, de son enfance jusqu'à aujourd'hui, et nous écrit de Serbie où il réalise de nouveaux projets.

Milutin Gubash, sa vie, son œuvre

Milutin Gubash dresse le portrait de sa famille dans son œuvre. Il revendique un attachement complexe et personnel, parfois même ambiguë, aux relations qui l'entourent. Ses œuvres sont à la fois plastiques, et techniques, elles valident ses capacités à utiliser les logiciels de traitement de l'image. C'est des images authentiques, extrêmement nettes, que Milutin Gubash adresse dans l'ensemble de son œuvre. Récemment (juillet 2013) l'acquisition par la National Galerie à Ottawa d'un ensemble de photographies noir et blanc de la série *Who Will will Our Will ?* souligne les capacités de l'artiste photographe et lui attribue une reconnaissance privilégiée. Alors âgé de 46 ans Milutin Gubash franchit un tournant charnière dans sa carrière d'artiste, l'acquisition par une institution muséale internationale de ses œuvres lui assure une pérennité et une visibilité mondiale.

De la précision de l'image fixe, aux œuvres en mouvement, Milutin Gubash active des processus au travers de ses œuvres. Il met en place des performances dans des espaces publics¹, demande à ses proches de jouer des scènes qu'il filme, ou encore génère des échanges entre les membres de sa famille. La valeur relationnelle de ses créations est par évidence inhérente à la démarche d'une personne qui fonde sa pratique sur le sujet même de la vie. Les rapports qu'il entretient avec les gens qui l'entourent (famille, amis, commissaires ou encore avec des étudiants²) déterminent sa vie et guident son œuvre.

Néanmoins, nous tenons à préciser que l'œuvre de Milutin Gubash n'est pas, selon nous, un exposé purement autobiographique, car même si elle se fonde autour de l'exposition de moments d'intimité, elle adresse des interrogations collectives.

Processuelles et comportementales : des œuvres identitaires

Subséquentement à l'évolution de sa vie, son œuvre s'auto génère et, comme automatiquement, semble dévoiler et incarner une présence pour l'artiste lui-même. Ce dernier demeure comme « bloqué » dans un circuit sans fin, un processus de création inachevable. Si nous tentons de nous rappeler le *Journal Extime* de Michel Tournier, qui consiste en un acte de reprise de ses propres annotations, nous remarquons en quoi l'acte de relecture de soi s'apparente à un projet de connaissance de soi interminable. Plus encore, il semble que le regard porté sur soi place le sujet dans un dispositif d'auto-vision et de représentation dominant.

Re-Enacting Tragedies débuté en 2003 fait à ce jour l'objet d'une réécriture par l'artiste. C'est en réalité l'ensemble de ses œuvres que Milutin Gubash a choisi de reprendre et de rejouer. Avec *Re-Enactement Tragedies*, il demande à sa fille, Nova-Katarina, de jouer le rôle de la victime, rôle qu'il interprète en 2003, tandis que lui et sa femme prennent la place de ses parents dans un décor identique. Poursuivant son œuvre de génération en génération, MG régénère son œuvre parallèlement au fil de sa vie. Il s'inscrit ainsi dans un schéma créatif d'où il ne peut en sortir, un univers à la fois évident et complexe qui le retient et le fait survivre.

"The replays are in whatever medium they were the first time (photo is replayed as photo, etc.). I just start to do this with Re-Enacting Tragedies While My Parents Look On (my daughter takes my role from the original, Annie and I take my parents' role). Also, did remakes of photos from Which Way to the Bastille. I think the interest for me is in seeing how the roles and attitudes (and even the way people age) emerge. Also, the idea of being stuck in a kind of loop, where

¹ *Take Me to the Other Side*, galerie du métro de Montréal, 2011, ou encore, *Le Roi des Gitans*, 2009.

² Nous pensons ici – et remercions – l'intérêt que Milutin Gubash a porté à notre étude, et souhaitons souligner la force de son engagement dans nos rapports, qui justifie, avec véracité de son œuvre, qui se fonde sur un effort de création partagée.

one's decisions or actions have consequence of keeping one in, or taking them out of that loop, has some meaning for me that I feel I should explore.”¹

(« Les reprises sont dans le même médium qu’elles étaient la première fois (une photo est reproduite en tant que photo etc.). Je commence juste à faire cela avec Re-Enacting Tragedies While My Parents Look On (ma fille prend mon rôle originel, Annie et moi prenons les rôles de mes parents). J’ai également rejoué les photos de la série Which Way to The Bastille? Je pense que l’intérêt est pour moi d’observer comment les rôles et les attitudes (et même l’âge des gens) émergent. De plus, l’idée d’être bloqué dans une sorte de boucle, où les décisions et les actions d’une personne ont la conséquence de me garder à l’intérieur, ou bien d’aller en dehors de cette boucle, a une signification pour moi que je ressens le besoin d’explorer »).

Enfin nous pensons que la pratique de Milutin Gubash soumet implicitement une réflexion et une critique de notre société. Avant d’être le sujet de sa vie et de son œuvre, il est la « victime » d’un régime communiste (Tito) puis capitaliste (Amérique du nord), mais sans être dans la provocation, il adresse un art indirectement social.

Enfin, nous souhaitons manifester l’ancrage de Milutin Gubash dans son temps et dans son époque. Les derniers projets conçus en 2013 manifestent une esthétique relationnelle qui le place dans un contexte actuel. L’artiste serbe-canadien continue à interroger ses origines, mais fait évoluer les formats de ses œuvres vers un épurement quasi-total de la forme, du médium artistique et du titre, mais propose des concepts qui se réalisent ailleurs.

¹ Milutin Gubash, 17 juillet 2013, correspondance avec l’artiste.

Bibliographie

Monographies:

BLANCKEMAN, Bruno, « Figures intimes/postures extimes », in SCHUEREWEGEN Franc, *L'intime-L'extime*, 2002, pp. 45-51.

BOURRIAUD, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Dijon : Les Presses du réel, 1998.

BRULLET, Blanca Casas, « De parasites et d'embusqués », in PUGNET, Natacha, *Jeux d'exposition*, 2010, pp. 145-157.

CALLE, Sophie Rachel, *Monique*, Paris : Xavier Barral, 2012.

CAUQUELIN, Anne, *L'exposition de soi, Du journal intime aux Webcams*, Paris : Eshel, 2003.

GARDIES André [dir], ESQUENAZI, Jean Pierre, *Le Je à l'écran*, Paris : L'Harmattan, 2006.

CHIRON, Eliane [dir], LELIEVRE, Anaïs, *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris : Sorbonne, 2012.

GUBASH, Milutin, *Which Way to the Bastille?*, Québec : J'ai vu, 2007.

LACAN, Jacques, « Communication faite au XVI^e Congrès international de psychanalyse, à Zurich le 17-07-1949 », *Revue Française de Psychanalyse*, volume 13, n° 4, 1949, pp. 449-455.

LACAN, Jacques, « D'un autre à l'Autre », *Le séminaire*, livre XVI, Paris : Seuil, 2006.

MARIN, Louis, « Roland Barthes par Roland Barthes ou L'autobiographie du neutre », *L'écriture de soi*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999, pp. 3-13.

NACHTERGAEL, Magali, « Les mythologies personnelles dans les années 1970 : la naissance de l'esthétique de soi », *Re-présentation*, Colloques de Jeunes Chercheurs de l'Université John Hopkins, Baltimore, États-Unis, (2008), version 1 – 22, jan 2011.

OBRIST, Hans Ulrich, « Andreas Slominski : cartes postales de la marge », *...dontstopdontstopdontstopdontstop*, Dijon : Les Presses du réel, 2007, pp 87-100.

ODIN, Roger [dir], *Le film de famille, Usage privé, Usage public*, Paris : Meridiens Klincksieck, 1995.

PUGNET, Natacha [dir], *Jeux d'exposition*, Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes : Hôtel-Rivet, 2009-2010.

ROMAN, Mathilde, *Art Vidéo et mise en scène de soi*, Paris : L'Harmattan, 2008.

SCHUEREWEGEN, Franc [dir], MURA-BRUNEL, Aline, *L'Intime/L'Extime*, Amsterdam : Rodopi, 2002.

THELY, Nicolas, *Corps, art vidéo et numérique*, Paris : Sceren-Cndp, 2005.

THELY, Nicolas, *Vu à la webcam essai sur la web-intimité*, Rennes : Les Presses du réel, 2002.

TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Paris : Ramsay, 2001.

TOURNIER, Michel, *Journal extime*, Paris : Gallimard, 2004.

Articles de périodiques:

BABIN, Sylvette [dir], « Extimité, ou le désir de s'exposer », in *ESSE*, n°58, Montréal : Automne-Hiver 2006.

BABIN, Sylvette, « *Faire de sa vie une œuvre d'art* », édito, in « Extimité », *ESSE*, Montréal : Automne-Hiver 2006, pp. 2-3.

CLOUTIER, Jean, « La communication audio-scripto-visuelle à l'heure des selfs-médias ou l'ère d'Emerici », in « Extimité », *ESSE*, Montréal : Automne-Hiver 2006.

COTE, Jean-François, « Des origines artistiques de l'extimité à une esthétique généralisée des démocraties de masse chez Andy Warhol », *Le Texte étranger*, [en ligne] n°8, [consulté le 11/04/2013].

DELGADO, Jérôme, « Le leurre efficace de Gubash », *Le Devoir*, cahier Arts visuels, 8 décembre 2012.

DELORME, Stéphane, « Le dispositif et l'expérience », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 683, novembre 2012.

DOYON, Jacques « Plan large : Quartier éphémère / Fonderie Darling: Darling Foundry », *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, [PDF], Numéro 82, été 2009, p. 19-20
<http://id.erudit.org/culture/cv1057878/cv1076338/524ac.pdf>

DYCK Sandra, « Family Matters, Slavic Histories & Sitcom antics Merge In Work Of Milutin Gubash », *Canadian Art*, [en ligne], Fall 2012.
<http://www.canadianart.ca/features/2012/11/12/milutin-gubash-family-matter/>

GAGNE, Chantal, *L'édition 2010 du Festival 360 degrés sous le thème Les Visiteurs*, Festival de photographies contemporaines du paysage, Communiqué de presse, [PDF], 2010.
<http://www.kollectif.net/wp-content/themes/tma1.3 %28niss%29 Slide/images/uploads/communiquév lesvisiteurs.pdf>

GATTINONI Christian, « Monde cruel ! », *Area*, n°12, printemps 2010.
http://www.joyceyahoudagallery.com/files/prod/publication_files/gubash_revue_presse_a_jour_2012.pdf

GUILLO, Anna, « L'autoportrait en suicidé : la tentative réussie de l'autofiction » in « Extimité », *ESSE*, Montréal : Automne-Hiver 2006.

LANDRY, Marie-Claude (commissaire), *Milutin Gubash Les Faux Semblants*, 28/09/2012-30/12/2012, Musée d'Art de Joliette, Québec, dossier de presse [PDF], 2012.
http://www.museejoliette.org/files/pressreleases/Dossierdepresse_MilutinGubash0.pdf

POHLZ, John, "Milutin Gubash works in a material world", *The Montreal Gazette*, [en ligne], 26 Avril 2013.

PONTBRIAND, Chantal [dir], ASSELIN Olivier, LAMOUREUX Johanne, « Autofictions. Les identités électives », *Parachute, Autofictions*, n°105, 2002, pp. 11.

RANNOU, Pierre, « Robert Morin persifleur contemporain », in « Canular », *ESSE*, Montréal : Printemps-été 2007, pp. 22-25.

STUART, Jasia, *Annie Gauthier & Milutin Gubash, You, Me & You*, [PDF] article 30, Montréal, 2010.

THELY, Nicholas « Le modèle artistique n'est plus une référence », in « Extimité », *ESSE*, Montréal : Automne-Hiver 2006, pp. 14-17.

TISSERON, Serge, « Les nouveaux visages de l'extimité : l'artiste et le délinquant », in « Extimité », *ESSE*, Montréal : Automne-Hiver 2006, pp. 5-7.

TISSERON, Serge, « Intimité et extimité », *Communications*, n°88, 2011, pp. 83-91.

TISSERON, Serge, « Le désir « d'extimité » mis à nu », *Le Divan familial*, n°11, 2003, pp. 53-62.

ST-JEAN AUBRE, Anne-Marie, *Milutin Gubash, Consolation*, Galerie Joyce Yahouda, 23 aout – 6 octobre 2012, [érudit], Montréal. <http://id.erudit.org/iderudit/69358ac>

Milutin Gubash, Dossier de Presse, [PDF], Galerie Joyce Yahouda, Montréal.
http://www.joyceyahoudagallery.com/files/prod/publication_files/gubash_revue_presse_a_jour_2012.pdf

Milutin Gubash, CV, [PDF], Galerie Joyce Yahouda, Montréal,
www.joyceyahoudagallery.com/files/prod/artist_cvs/Gubash_CV_FR_2013.pdf

Catalogues d'exposition:

BALDNER Jean-Marie [dir], MASO Joana, PAÏNI Dominique, FONTCUBERTA, Joan, PAVIOT, Françoise, *Blanc sous noir Blanca Casas Brullet*, Maison d'Art Bernard Anthonioz, Paris : Jeu de Paume, 2012.

LAMY, Frank, (commissaire), MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2012, *Situation(s)* [48°47'34N/2°23'14"E], 30 juin- 16 septembre 2012.

SANS Jérôme [dir], *La Sphère de l'intime*, Printemps de Cahors : photographie & arts visuels, 1998.

Filmographie:

CALLE, Sophie, *No Sex Last Night*, [D.V.D], (1994), Welcome, 1999.

CAOQUETTE, Jonathan, *Tarnation*, [D.V.D], U Talkin'2 Me, 2005.

CAVALIER, Alain, *Intégrale autobiographique d'Alain Cavalier*, [D.V.D], Pyramide, 2007.

DEFONS, Pierre (réalisateur), avec GODIN, Noël, DELEAU, Pierre Henri, KANGANSKI, Serge, JOUBERT LAURENCIN, Hervé, « La subversion du cinéma », *Le Cercle de Minuit*, Paris : France 2, [INA] diffusé le 18.01.1996.

MEKAS Jonas, *Reminiscence of a Journey To Lithuania* (1972), [D.V.D], Re:Voir, 2012.

MEKAS, Jonas, *Walden : Diaries, Notes & sketches 1-2-3-4-5-6* (1967), [D.V.D], Re:Voir, 1997.

SULLIVAN, Nelson, *Monologue for TV show* (1988), *Walk to the east Village*(1988), *A visit to Christina* (1989), *The bus Trip to Washington*(1988), volume 1, Points de vues, 2005.

« Le journal de la nuit », France 2, [INA] première diffusion, journal télévisée, 1996.

ZEMOUR, Marcel, « La perception de la mort », collection *LE CERCLE*, [INA], Paris : France 2, diffusé le 7.10.1998.

Sitographie (selection)

Article http://www.articule.org/web/expositions/09-10/Annie_Gauthier-Milutin_Gubash%20_fr.html

Article, *Annie_milutin_talk*, http://www.articule.org/web/expositions/09-10/artist_talk/annie-milutin.mp3

Canadian Art <http://www.canadianart.ca/features/2012/11/12/milutin-gubash-family-matter/>

Do I Smell Desperate, [video], *YOU, ME & YOU*, Blip, article <http://blip.tv/articule/do-i-smell-desperate-3454102>

Esse arts + options, Montréal, Canada. <http://www.esse.ca/fr/revue/extimite>

Jeu de Paume. <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/02/adrian-paci-pasolini-herve-joubert-laurencin/>

MOEDER, Claire, « rejouer l'exposition », *ratsdeville le webzine de la diversité en arts visuels*, 12/04/2013. <http://ratsdeville.typepad.com/ratsdeville/2013/04/claire-moeder-rejouer-lexposition.html>

Motley Crue [video], *YOU, ME & YOU*, Blip, article. <http://blip.tv/articule/motley-crue-3454110>

Southern Alberta Art gallery, Remote Viewine: Trues Stories [videos] <http://www.saag.ca/art/exhibitions/0662-remote-viewing:-true-stories>