

M

**La main du magicien
dans la froide lumière
du jour**

**9 fév
5 avril
2020**

L

Milutin Gubash

U



C

Commissaire : Michel de Broin.

Rejouant l'histoire de la Serbie dans laquelle se tisse une grande partie de son histoire personnelle, Milutin Gubash explore, avec *La main du magicien dans la froide lumière du jour*, le thème de la guerre et de ses représentations à travers le prisme du quatrième pouvoir, celui de l'information – sujette à autant de manipulations qu'il y a d'enjeux derrière. La presse et les médias de masse, l'histoire et ses documents d'archives constituent, à différents degrés, les éléments des nouvelles installations de l'artiste. Ces documents qui construisent l'évènement et qui *font* l'image posent la question de leur propre lisibilité et, par extension, celle de l'histoire et de ceux qui l'écrivent. Dans ce contexte, quel est le rôle de l'artiste par rapport à celui de l'historien ou du journaliste ? Si, comme le défend Noam Chomsky, le rôle de l'intellectuel ou de l'intellectuelle est de se rapprocher au plus près de la vérité¹, celui de l'artiste serait, selon Hans Belting, de soumettre le « réel » à l'exercice du collage-montage pour favoriser la critique et ainsi s'approcher de cette même vérité². À travers la manipulation des images et de l'information, qui fait aussi partie des activités de l'art, Gubash interroge avec ce nouveau corpus l'idée de la transparence, au sens figuré aussi bien que littéral, c'est-à-dire autant du point de vue de la lisibilité de l'image que de la responsabilité de l'artiste envers ses prétentions.

LA GUERRE

À l'entrée de l'exposition, se trouve un vélo motorisé. On peut voir à travers son emballage protecteur que sa chaîne et ses roues sont en action et produisent un ronflement lent et difficile. Des câblages relient l'engin à une autre pièce qui présente d'autres installations. Une ambiance étrange règne dans l'exposition en raison, notamment, d'un éclairage approximatif aux lumières faiblissantes. Dans la partie avant de la seconde pièce se trouve un écran blanc autoportant sur lequel est projeté une image. Un objet en aluminium placé entre le projecteur

et l'écran crée des ombrages et obstrue l'image dont le sujet est difficile à saisir dans son entièreté. On comprend néanmoins qu'il s'agit d'une photographie d'archive. Datant de la Première Guerre mondiale, elle donne à voir des cadavres de femmes et d'enfants très jeunes qui seraient des victimes serbes de la Première Guerre mondiale³. Apparemment, c'est pour altérer la force dramatique du document que l'artiste a bricolé le dispositif. Cependant, celui-ci est si inefficace qu'il agit comme une caricature, injectant à l'ensemble une ironie grinçante.

Ces éléments mettent en scène les images de la guerre et de ses déclinaisons. Ainsi, le vélo motorisé se transforme en incarnation de la machine de guerre, de l'industrie qui l'alimente et des nombreux désastres qu'elle provoque. La manipulation de l'image symbolisée par la fausse censure évoque quant à elle la tension entre voir et savoir, ou encore la mise à mal de la preuve par l'image.

LE SPECTACLE

On découvre par la suite, une sorte de plateau de tournage des années soixante, habité par une multitude d'appareils liés à la production cinématographique. L'esthétique de l'équipement nous indique qu'il date et conséquemment, l'on est porté à croire qu'il n'est pas fonctionnel. Des perches, d'anciennes caméras et des boîtes de projecteur agitent l'espace en simulant leur action. Parmi elles se trouvent des fragments de corps bricolés à partir de matériaux recyclés tels des vêtements, des objets en plastique, des chaussures, etc. La scène est aussi absurde que choquante ; elle s'inspire d'une photographie prise après le bombardement du marché de Markale⁴, à Sarajevo, durant la guerre de Bosnie-Herzégovine. La photographie documentaire à laquelle Milutin Gubash fait référence est extrêmement pénible à regarder en raison de sa grande violence. Elle donne à voir des corps démembrés, éparpillés dans un marché

quelques minutes après un attentat où des centaines de civils ont été blessés ou tués. Comme une réminiscence, l'artiste réinterprète et remâche symboliquement cet événement traumatique, au moyen du média de masse qu'est la télévision.



Les massacres de Markale survenus à Sarajevo (Bosnie-Herzégovine) en 1994 et 1995.

Le couple documentaire-fiction, qui recoupe l'ensemble de la pratique de Milutin Gubash, se rencontre également dans cette installation dont le commentaire critique est pour le moins virulent. En effet, le fossé entre la photographie du massacre de Markale et sa réinterprétation parodique en plateau de tournage renvoie à la responsabilité des médias dans la diffusion de l'information, mais aussi à celle des membres du public. Guy Debord mentionne, au début de son ouvrage culte *La société du spectacle*⁵, que depuis l'avènement de la télévision, « [t]out ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation ». De la même façon, l'histoire des massacres de Markale se dissipe dans la représentation du dispositif même de construction de l'image. Ce dispositif, c'est-à-dire les caméras, les perches, les projecteurs et l'éclairage, prennent le pas sur le sujet, montré loin derrière. Les corps démembrés traités comme de vulgaires déchets sont relégués au statut de marchandise et à ce titre, ils deviennent accessoires. Le décalage que suscite la scène par rapport à son référent est d'autant plus effroyable que celle-ci relève

de la comédie, genre cinématographique emblématique de la culture de masse dans les sociétés capitalistes.

LA MAGIE

L'exposition se termine avec la présentation d'une œuvre sonore et c'est dans l'obscurité que le visiteur entend les voix d'un homme et d'une femme. Les protagonistes nous font la lecture d'une pièce de théâtre intitulée *La méthode du magicien*. Originellement composée par son grand-père paternel, à la fois médecin et poète sous le régime titiste, et d'où Milutin Gubash tire son prénom et son nom, ce dernier l'a réécrite⁶. L'histoire familiale de l'artiste agit comme la véritable pierre angulaire de son œuvre et donnent lieu à ses nombreuses investigations autour de la quête de ses origines malmenée par les guerres. Gubash s'approprie donc la voix de son grand-père nous plongeant dès lors dans un univers privé où les déclamations s'articulent au « je ».

La pièce met en scène une discussion entre un magicien et son assistante. L'action se déroule dans les coulisses d'un théâtre, avant un spectacle. Le style du théâtre semble être celui du Grand-Guignol⁷, mais cette évocation est rapidement neutralisée par les voix du magicien et de son assistante, qui sont robotisées. Le jeu de l'interprétation déterminé par les longues diatribes du magicien est contrecarré par l'effet de la machine déshumanisante. Or, réduire l'intensité du discours à une forme purement mécanique en tue l'essence. Les échanges machinaux deviennent désincarnés, les protagonistes, aliénés.

En apparence, *La méthode du magicien* traite de la situation politique et sociale de la Yougoslavie titiste après la Deuxième Guerre mondiale. Mais Milutin Gubash établit un parallèle entre cette république et le monde de l'art contemporain. En ce sens, les deux systèmes ont en commun d'être assujettis à des formes de pouvoir aliénantes : d'un côté,

le totalitarisme et de l'autre, le capitalisme. Christophe Ramaux, qui revient sur le livre de Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*⁸, écrit à ce sujet :

Travail créatif versus travail aliéné, création individuelle versus rationalisation capitaliste, etc., la figure de l'artiste et de son travail a longtemps été pensée, posée, aux antipodes du capitalisme. À l'instar de L. Boltanski et E. Chiapello, l'auteur insiste, au contraire, sur la capacité de récupération de la figure de l'artiste par le capitalisme contemporain: « loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur⁹. »

En ce sens, des enjeux moraux par rapport au milieu au sein duquel ils s'inscrivent ressortirait si les artistes décidaient de confronter leur prétention artistique à leur pouvoir réel dans l'espace social¹⁰.

Bref, les nouvelles installations attentivement bricolées de Milutin Gubash rejouent ses expérimentations, comme un atelier ouvert dans la salle d'exposition. Le laboratoire et ses matières brutes ont en commun de dévoiler les dispositifs qui construisent l'image, la médiatisation de l'information qu'elle transmet et le système économique dans lequel elle s'inscrit. En ce sens, la motocyclette-machine de guerre fournit en énergie les installations nécessaires à la fabrique d'images aux fondements douteux, alors que les diatribes du magicien-artiste disparaissent sous une voix de robot dont le principal attribut est justement son caractère machinal. Ainsi, la tragédie prend des airs de caricature, l'information cède la place au divertissement et la prise de position s'affaiblit sous le poids de l'hypocrisie du système qui la voit naître. Le mot *magie* a beau contenir le mot *image*, ce n'est pas pour nous lancer de la poudre aux yeux que l'artiste nous convie dans son œuvre.

Texte de Marie-Claude Landry

L'artiste tient à remercier le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts et des lettres du Québec pour leur soutien.

NOTES

¹ CHOMSKY, Noam, « Responsabilités des intellectuels », dans *Responsabilités des intellectuels. Démocratie et marché, nouvel ordre mondial, droits de l'homme*, Marseille, Agone, « Contre-feux », 1998, p. 15.

² BELTING, Hans, « Le montage remplace la représentation », dans *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1983, p. 119-126.

³ Selon l'artiste, cette image aurait été utilisée à des fins de propagande pour convaincre les États-Unis d'entrer dans le conflit.

⁴ Mieux connus sous le titre de *Massacres de Markale*, les événements renvoient à deux attentats commis par l'armée de la République serbe de Bosnie lors du siège de Sarajevo, de 1992 à 1995, pendant la guerre en Bosnie-Herzégovine. Le premier attentat, qui eut lieu en février 1994, tua 68 personnes et en blessa 144 autres et le deuxième, en 1995, causa la mort de 37 personnes et en blessa 90 autres – tous des civils.

⁵ DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, 3e édition, « Folio », p. 10.

⁶ La pièce de théâtre sera présentée dans le cadre du festival pluridisciplinaire *Les Nourritures terrestres* qui aura lieu le 22 mai 2020 à Saint-Jérôme et l'artiste est à se demander s'il interprètera le magicien ou non.

⁷ Selon Agnès Pierron, le Grand Guignol, c'est « le théâtre d'épouvante et de rire qui s'est élaboré et développé au fond de l'impasse Chaptal, dans le IXe arrondissement de Paris, de 1897 à 1962. La loi du genre est la pièce en un acte qui prend la forme particulière du comprimé de terreur ». Voir ADRIEN, Philippe, DE KERMABOB, Geneviève, PIERRON, Agnès, « Grand peur et misère du Grand-Guignol », dans *Études théâtrales*, 2009, no 44-45, p. 139.

⁸ MENGER, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, La République des idées, Seuil, 2003, 96 p.

⁹ RAMAUX, Christophe, « Tous des saltimbanques (et fatalement précaires) », dans *Mouvement*, 2003, no 29, p. 151.

¹⁰ À ce sujet, Milutin Gubash cite en exemple la contradiction entre la dénonciation par certains artistes de la crise environnementale et les déchets que génèrent la production d'une œuvre comme condition même de cette dénonciation. Entretien avec l'artiste, le 7 janvier 2020.

M
L A U Musée d'art contemporain
C des Laurentides

101, place du Curé Labelle
Saint-Jérôme (Québec)
J7Z 1X6
maclau.ca