

**Sébastien Cliche, *La doublure*, Galerie de l'UQAM, Montréal, du 19 octobre au 8 décembre 2012**

Charles Guilbert

Numéro 95, automne 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70008ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Guilbert, C. (2013). Compte rendu de [Sébastien Cliche, *La doublure*, Galerie de l'UQAM, Montréal, du 19 octobre au 8 décembre 2012]. *Ciel variable*, (95), 88–89.

conflict formation, and to examine how these are constructed<sup>1</sup>.

Comme trame de fond de l'exposition, le texte de la Déclaration universelle des droits de l'homme, adoptée en 1948 au palais de Chaillot, à Paris, par l'assemblée générale des Nations unies, a servi à mettre en relief des images fort évocatrices. Parallèlement à une arrestation de Martin Luther King en 1958, à la guerre du Vietnam, à l'apartheid en Afrique du Sud ou au mouvement du Ku Klux Klan, l'exposition avait le mérite de montrer un nombre important de photos de luttes et de conflits locaux qui auraient gagné à être accompagnées de mises en contexte factuelles. Du coup, l'exposition a pour effet de miser sur la fonction première de ces images : mettre au jour, documenter des réalités méconnues ou lointaines en comptant sur la charge émotive des images. C'est ce qu'explique d'ailleurs Sealy au sujet d'images de camps de concentration publiées dans *LIFE* à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, en insistant sur le fait que ces images sont également des traces révélatrices pour la postérité :

Part of the work they do as images is to stimulate a retrospective sense of guilt and repulsion. The idea that the Allied Forces did not know what was happening in death camps in Germany does not add up. Political inertia during acts of mass killings, with the excuse of "not knowing," is a recurrent theme in Western politics that echoes from the World War II concentration camps all the way to Rwanda<sup>2</sup>.

C'est précisément cette idée d'une prétendue ignorance qui est au cœur de *We Wish to Inform You That We Didn't Know* (2010) d'Alfredo Jaar, la pièce de résistance de l'exposition *The Politics of Images* de la commissaire Gaëlle Morel. Traitant du génocide rwandais, l'œuvre vidéo présentée sur trois écrans se penche sur ce conflit en opposant des images tirées des médias de masse à des témoignages recueillis par l'artiste. Évoquant de la sorte le travail du photojournaliste, ce dernier veut ouvrir la représentation diplomatique de ce massacre en montrant ses funestes conséquences, et ce, à l'aide de points de vue individuels. L'artiste déconstruit d'abord le discours prononcé par le président américain Bill Clinton lors d'une visite officielle

quatre ans après les événements, discours dans lequel il semble justifier l'inertie de l'Occident qui ne comprenait alors pas, selon lui, l'importance et la complexité du conflit. Trois victimes racontent ensuite les horreurs qu'elles ont vécues, faisant chacune preuve de courage et d'une grande force de caractère. Le diplomate canadien Stephen Lewis conclut la vidéo en suggérant que Clinton, malgré ce qu'il a pu affirmer, était bel et bien informé de ce qui se passait au Rwanda.

Les deux œuvres photographiques qui complétaient cette présentation renouaient avec le photojournalisme, en remettant en question la représentation faite du continent africain sur les couvertures des magazines américains *LIFE* et *Time*. *Searching for Africa in Life* (1996) est une œuvre en cinq panneaux qui montrent les 2158 couvertures de *LIFE* depuis sa parution jusqu'à la création de l'œuvre. Le titre joue ici le rôle d'une consigne, invitant le regardeur à prendre part à une devinette visuelle qui le mène à chercher les pages frontispices qui auraient pu mettre l'Afrique au premier plan. Pour sa part, *From Time to Time* (2006)



Hilmar Pabel, *Czechoslovakia Invasion, Prague, Czechoslovakia, 21 août 1968*, reproduction de la collection Black Star, Ryerson University, Toronto, permission de Ryerson Image Centre.

représentation de neuf pages couvertures de ce magazine qui montrent soit des animaux sauvages, soit des images de famine. Il ressort que l'Afrique semble condamnée aux clichés dans les publications à grand tirage.

Dans l'ensemble, la sobre et efficace mise en espace de ces trois œuvres d'Alfredo Jaar soutenait la dialectique de la représentation. Comme dans l'exposition de Mark Sealy, l'image n'était pas conçue comme une finalité, mais plutôt comme le point de départ d'une recherche de sens. En misant sur l'expérience vécue, ces deux expositions ont réussi à élaborer un regard critique sur l'omniprésente, mais essentielle image médiatique.

1 Mark Sealy, *Human Rights Human Wrongs*, Toronto, Ryerson Image Centre éditions, 2013, p. 105. 2 *Idem*, p. 104.

**Laurent Vernet** est doctorant en études urbaines au Centre Urbanisation, Culture et société de l'Institut national de la recherche scientifique. Ses recherches portent sur la vie sociale des œuvres d'art dans les espaces publics montréalais. Depuis 2009, il est agent de développement culturel au Bureau d'art public de la Ville de Montréal.



Alfredo Jaar, *We Wish To Inform You That We Didn't Know*, 2010, permission de l'artiste

## Sébastien Cliche

### La doublure

Galerie de l'UQAM, Montréal

Du 19 octobre au 8 décembre 2012

En arrivant à la galerie de l'UQAM, je vois qu'un mur a été construit pour isoler l'installation de Sébastien Cliche. J'ouvre une porte pour y accéder et découvre une pièce de travail assez banale comprenant ce que je crois être un grand miroir rectangulaire. J'avance pour m'apercevoir dans ce miroir, mais je ne saisis qu'un reflet très fugace. Après un moment (quelques secondes, mais qui paraissent après coup étonnamment longues), je comprends que la personne qui a ouvert la porte exactement

au même moment que moi et qui bouge dans le miroir n'est pas moi. Je m'imagine alors qu'il s'agit d'une vidéo dans laquelle, grâce à une surimpression savante, j'ai été remplacé par quelqu'un d'autre, mais je n'arrive pas à repérer de projecteur dans la pièce. J'avance encore de quelques pas et tout devient plus clair. Il n'y a là ni miroir ni écran, mais une vitre. Cette figure humaine qui est devant moi, plus jeune et plus grande que moi, est un jeune homme réel, et les objets qui se trouvent dans la

pièce adjacente à celle où je suis sont tout simplement des doubles (une table, un livre fermé, une lampe de travail, un moniteur vidéo, un tabouret sur lequel est posé un sac de sable, un portemanteau mural et une horloge).

*La doublure*, installation intégrant un « performeur » (quelquefois deux), donne lieu à une expérience différente pour chacun des spectateurs, mais systématiquement, à cause de sa symétrie et du protocole précis qui régit le comportement des

« comédiens », elle provoque un sentiment de désorientation. Dès la prise de contact avec l'œuvre (le récit que j'en ai fait en témoin), on voit que la mécanique même de notre rapport aux images et à la fiction est dérégulée. En nous mettant devant une sorte de trompe-l'œil inversé – ce qu'on croyait être un reflet puis une projection n'est en fait que la réalité –, l'artiste met en relief la complexité, tant sur le plan cognitif qu'émotif, de ce passage de la réalité à la fiction qui fonde nos rapports à l'art mais aussi au monde.

Jean-Marie Shaeffer, dans *Pourquoi la fiction ?* a analysé finement le rôle que joue la *mimesis* dans la création artistique et, plus largement, dans toute la vie humaine. L'imitation permet aux humains d'effectuer des apprentissages mais aussi, et cela est capital, de garder un équilibre affectif, puisque la fiction (que l'imitation rend possible) permet, dit-il, « de réorganiser les affects fantasmatiques sur un terrain ludique, de les mettre en scène, ce qui nous donne la possibilité de les expérimenter sans être subjugués par eux. »

Dans le piège que lui tend Sébastien Cliche, c'est le chemin inverse que le spectateur est amené à faire. Il se montrait disposé à faire le saut dans la fiction, mais le voilà brutalement ramené à la réalité... En plus, on le prive de cette solitude qui favorise l'imagination.

Je m'approche de la table placée près de la vitre; ma doublure s'approche de la sienne. Je comprends vite que le jeune homme m'imité. Mais il ne le fait pas de façon systématique. Il répète un mouvement de bras que j'ai esquissé il y a quelques secondes, modélisant mes agissements, comme une sorte de somnambule ou de robot. Il ne me regarde pas. Ses yeux plutôt sont tournés vers le moniteur vidéo posé sur sa table qui, je suppose, offre de moi ne image en complète contre-plongée (dans mon moniteur, j'ai de lui une telle image). La désorientation du spectateur augmente

au bout d'un moment, puisqu'on lui usurpe sa fonction de regardeur (il devient le regardé) et que, en plus, on le ramène sans cesse à la présence réelle de son corps (plutôt que de l'inviter à sortir de soi).

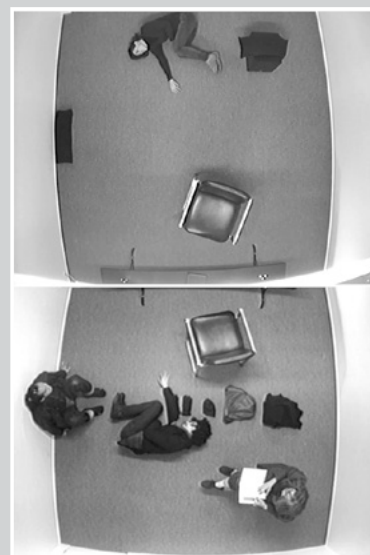
J'ouvre le livre posé sur la table, ma doublure fait de même. Intitulé *Vous (dans cette histoire)*, il propose une description de l'expérience que je suis en train de vivre et me suggère même des façons de réagir ou encore des pistes de rêveries. « Dans cette histoire, cette pièce est votre bureau. C'est ici que vous travaillez. » Ainsi, même les images mentales du spectateur, celles qui lui permettraient de s'évader du piège anti-fictionnel, sont entravées : quelqu'un les a déjà prises en charge.

En affaiblissant les capacités du spectateur à « construire des ensembles représentationnels qui miment, en les recyclant, des représentations exogènes », Sébastien Cliche l'empêche de se rassurer. Il explore ainsi en profondeur et de façon extrêmement concrète (presque scientifique) les questions de l'inquiétude et de l'insécurité qui sont au cœur de son travail depuis de nombreuses années. Il montre aussi, par la négative, l'extraordinaire importance pour chacun d'instituer un territoire fictionnel qui, comme le rappelle Shaeffer, « facilite l'élaboration d'une membrane consistante entre le monde subjectif et le monde objectif ».

Le spectateur imaginatif aura su lire *La doublure* comme une fascinante méta-fiction, c'est-à-dire une fiction (à laquelle il a pris part) traitant de ces situations où fiction et réalité sont dangereusement brouillées. Et devant la puissante cohérence interne des deux horloges placées de part et d'autre de l'installation (qui ont toutes deux 15 minutes de retard sur le monde réel - il en a sa montre pour preuve), le spectateur aura su voir naître un monde (pas si étranger que ça) où les décalages invisibles pullulent.



*La doublure*, 2012, vue de l'installation performative, Galerie de l'UQAM, performeuse: Anne-Flore de Rochambeau, photo: Louis-Philippe Côté; images tirées de caméras de surveillances, Galerie de l'UQAM



Charles Guilbert est artiste, écrivain et critique ([charlesguilbert.ca](http://charlesguilbert.ca)). Ses réalisations artistiques ont été présentées au Québec et à l'étranger, notamment au Musée d'art contemporain de Montréal, à la Manif d'art de Québec, au Casino Luxembourg et au Metropolitan Museum de Tokyo.



*Des morts exemplaires*, 2013, vue de l'exposition, Maison de la culture Frontenac, permission de l'artiste

## Alain Pratte

**Des morts exemplaires**  
Maison de la culture Frontenac  
29 January to 3 March 2013

Obituaries, I am told, become a part of everyday life once you reach a certain age. At one point, these public announcements of death made in local newspapers on a daily or weekly basis take on more significance as you begin to recognize, either literally or figuratively, the names and faces of those who have died. Regularly reading obituaries is a way to both defy and ease oneself into death.

Alain Pratte's recent exhibition at the Maison de la culture Frontenac took the photographic material in obituaries as a starting point. Titled *Des morts exemplaires*, the show consisted of more than

fifty large-format prints, each combining nine closely cropped portraits culled and rephotographed by Pratte from obituaries published primarily in *Le Journal de Montréal*, *La Presse*, and *Le Journal de Québec*. The uniformity of the artist's chosen mode of display was matched by an equally carefully elaborated organizational logic: a typology based on gender, physiognomy, and demeanour that only emerged after some contemplation.

Each of the prints unites nine individuals, all of the same sex, and was shown as part of a group of four, five, or six, also organized by sex. Figuring out which characteristic ad brought a given set of faces together became