

Gilles Mihalcean. Mettre son monde sur la table

Gilles MIHALCEAN, Galerie Roger Bellemarre, Montréal, 20 janvier – 26 février 2011

Charles Guilbert

Espaces utopiques

Utopian Spaces

Numéro 97, automne 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64855ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Guilbert, C. (2011). Compte rendu de [Gilles Mihalcean. Mettre son monde sur la table / *Gilles MIHALCEAN*, Galerie Roger Bellemarre, Montréal, 20 janvier – 26 février 2011]. *Espace Sculpture*, (97), 44–46.

Gilles MIHALCEAN

Mettre son monde sur la table

Charles GUILBERT

Dès le premier regard, l'exposition de Mihalcean à la Galerie Roger Belle-mare étonne. D'abord, les dix-huit œuvres de petit format (réalisées de 1998 à 2010) présentent un fort contraste avec les sept grandes « statues » exposées un an plus tôt au Centre d'exposition Circa. Ensuite, le dispositif d'exposition intrigue par sa simplicité. La plupart des sculptures sont tout bonnement déposées sur trois grandes tables qu'on devine provenir de l'atelier de l'artiste. Il s'agit en effet de son *établi*, de sa *table d'écriture* et d'une *table de contemplation*. Pour rendre compte de l'œuvre de Mihalcean, nous nous sommes inspiré des fonctions liées à chacune de ces tables et, pour faire écho à l'hétérogénéité de son œuvre, avons entremêlé des bouts de poèmes et d'ouvrages théoriques, des extraits d'un entretien qu'il nous a accordé et des citations d'un texte de lui.

L'ÉTABLI

Gilles Mihalcean, on le sait, attache une grande importance au savoir-faire du sculpteur. En amenant dans la galerie sa table maculée de peinture, de plâtre, de taches, il rappelle cet attachement aux gestes qui donnent naissance aux objets : moulage, sciage,

usinage, taille directe, modelage, découpage, soudure, peinture, polissage... La précision, la virtuosité mais surtout la diversité des manières montrent l'attention qu'il accorde à chacun des éléments, un souci du détail, une extrême patience et un amour profond pour la matière. En fait, il y a aussi la multiplicité des matériaux utilisés : bois d'essences diverses, verre, fer, silicone, plâtre, cire, argent...

« La poésie, dans mon travail, vient d'abord de la fabrication, des mains, dit-il. En taillant et en fabriquant, je suis toujours à la recherche d'inventions et d'associations. C'est ce que je mets de l'avant. Par exemple, il y a cette patte de chaise que j'ai coupée sur la longueur en quatre parties égales. J'ai placé les morceaux dos à dos, puis j'ai posé dessus une forme de verre à boire provenant d'un moulage de plâtre qui traînait dans l'atelier. J'ai découvert ainsi que l'ondulation sur les pattes agissait comme de l'eau qui coule. Devant mes sculptures, le regardeur découvre ces inventions ; alors, il reconstruit peu à peu ma sculpture, vivant ainsi une expérience proche de la mienne, puis qu'il se met lui-même à inventer¹. » En transportant son établi dans la galerie, il rend très claire sa demande au visiteur de parachever l'œuvre par le travail du regard.

« J'utilise souvent des formes reconnaissables ; des objets du

quotidien, par exemple. Cette reconnaissance mène le regardeur à faire une lecture qu'il ne ferait pas si tout était abstrait. » Barthes décrit ainsi l'effet de cette lecture : « Les objets font partir : ce sont des médiateurs de culture infiniment plus rapides que les idées, des producteurs de fantasmes tout aussi actifs que les "situations" ; ils sont le plus souvent au fond même des situations et leur donnent ce caractère excitant, c'est-à-dire proprement mobilisateur [...] Cela [...] fait d'une œuvre un événement mémorable comme peut l'être un souvenir d'enfant dans lequel, par-dessus toutes les hiérarchies apprises et les sens imposés [...] brille l'éclat de l'accessoire essentiel². »

À l'aide des objets, Mihalcean entraîne le regardeur du côté de ses souvenirs qui stimulent l'imaginaire.

Pour créer, Mihalcean recourt aux gouges et aux scies, mais également à toutes sortes d'autres outils. Dans un texte intitulé *Sur ma manière de travailler*, il les énumère : « [...] dans l'atelier je laisse entrer la musique, j'invite les sciences humaines, j'ouvre la porte au lyrisme, je n'oublie pas le pragmatisme, je me lie d'amitié avec l'insensé, je me souviens de ma première communion et j'allume enfin les matériaux à l'eau des savoirs disponibles³. »

Par la démultiplication de ses sources d'inspiration, des gestes, des matériaux, des points de reconnais-



sance et des énigmes, il produit une avidité du regard et une curiosité intense qui rappellent cette expérience hyperesthésique dont parle Hofmannsthal dans sa *Lettre de Lord Chandos* :

[...] je trouve sous un noyer un arrosoir à moitié plein qu'un jeune jardinier a oublié là, et cet arrosoir avec l'eau qui est dedans, obscurcie par l'ombre de l'arbre, avec un scarabée allant d'un bord à l'autre à la surface de cette eau sombre, cette conjoncture de données futiles m'expose à une telle présence de l'infini, me traversant de la racine des cheveux à la base des talons, que j'ai envie d'éclater en paroles dont je sais, les eusse-je trouvées, qu'elles auraient terrassé ces chéribins auxquels je ne crois pas [...]⁴.

← Gilles MIHALCEAN, vue d'ensemble de l'exposition, 2011 ; à droite : *Montagne*, 2010. Bois, aluminium, chaîne d'argent et peinture. 18,5x21x18,5 cm. Photo : Guy L'HEUREUX.



Gilles MIHALCEAN, *Rampe*, 2006-2009. Bois, fer, teinture. 30 x 44,5 x 17 cm; à l'avant-plan: *Les chutes Montmorency*, 2007. Bois, sisal, peinture. 38 x 23,5 x 33,5 cm. Photo: Guy L'HEUREUX.

D'autres artistes décrivent des expériences de cette nature: «Baudelaire, comme Genet, se sentait totalement possédé par la nature inanimée. Il croyait que les objets pensaient à travers lui, car l'ego ne tarde pas à se perdre dans la grandeur de la rêverie⁵.» Genet écrit: «Autour de moi le monde inanimé frémissait doucement. Avec la pluie même j'eusse pu causer⁶.»

Lorsqu'il décrit ses œuvres, Mihalcean utilise d'ailleurs souvent des expressions qui donnent à penser qu'elles ont une vie propre: «Il y a de l'humour dans mes sculptures. Ce sont des objets qui rient d'eux-mêmes, d'une certaine manière. Qui s'amuse d'eux-mêmes, de leurs relations.» La reconnaissance de cette animation de l'inanimé implique un rapport différent au monde, dont la *Poésie verticale* de Juarroz témoigne: «Parfois les choses sont plus en éveil que les hommes/ et se produit alors un insolite dialogue inversé⁷.» Ainsi, les œuvres de Mihalcean font vivre une expérience esthétique qui est aussi une expérience existentielle.

LA TABLE D'ÉCRITURE

On sait depuis longtemps que Mihalcean entretient un rapport privilégié avec les mots. En 1985, par exemple, sur l'affiche annonçant son exposi-

tion à la Galerie Optica, on trouvait, au-dessus d'une petite image, un long texte poétique de son cru. Dans le catalogue sur son travail publié par le Musée d'art contemporain de Montréal en 1995, on trouve plusieurs fragments de sa prose étonnante. Et l'on sait qu'il prépare depuis quelques mois un livre sur la sculpture (voir ci-haut un extrait inédit).

«J'écris pour faire part de l'expérience du sculpteur. Peu de choses ont été publiées là-dessus. Avec l'écriture, j'arrive à mettre le doigt sur toutes sortes de phénomènes qui se produisent dans l'atelier. Mon écriture n'est pas celle d'un scientifique ou d'un historien de l'art. Elle est plutôt colorée, imagée. L'automne dernier, tous les matins, je m'asseyais à cette table et j'écrivais.»

Que Mihalcean ait fait de sa table d'écriture un socle et qu'il ait tenu à ce qu'elle intègre l'exposition est dans l'ordre des choses. Le langage, pour lui, est un matériau clé: «La construction même de la sculpture ou la mise en rapport de deux éléments fait souvent surgir un mot. Il vient se déposer comme un petit oiseau. Parfois, je vais dans le sens du mot. Je cherche des éléments qui développent cette idée-là. D'autres fois, je dois laisser tomber le mot: je suis content qu'il soit là, mais je vais

«J'essaie de dire que la sculpture devrait être d'usage courant dans les maisons comme une trousse de première nécessité, un chaudron ou des draps. J'essaie de dire qu'elle a autant d'importance et d'essentiel que la masse meublante qui l'habite. J'essaie de dire qu'elle est l'effort de noblesse de la maison pour satisfaire son besoin d'étrange et que la sculpture peut jouer ce rôle parce qu'elle sera certainement le seul objet tragique du logement. Entre le canapé, la lampe sur pied et la petite céramique aux fleurs du jour, tous les objets de la maison sont réglés, mesurés et ajustés en fonction des besoins et de la routine des occupants. La sculpture porte l'ambivalence avec des surfaces aux densités exigeantes. Elle est tragique par absence de drame, par encombrement de l'autorité et par occupation délirante. Vous y cherchez en vain des signes ordinaires de terreur, de pitié, des pistes de catastrophe, des sentiments de compassion ou de passion, vous y cherchez en vain des expressions d'amour, de haine ou de culpabilité. La sculpture vous éloignera toujours des solutions réconfortantes. Elle s'applique à défaire le rôle et l'usage du construit, elle cache tout ce qu'elle montre. C'est un objet qui s'objecte sans objectif. Elle se pose comme une sorte d'incarnation de la fatalité d'être, de présentification d'intensité dont on ne devrait pas se passer pour rester en lien avec les forces troublantes et irrésolues de notre intériorité.» — Gilles MIHALCEAN

ailleurs parce que j'ai avant tout un volume à travailler.»

Dans la très classique et très belle sculpture sur socle de granit intitulée *Ver*, une forme de *verre* à boire (en bois) est posée à l'envers sur une patte de chaise taillée verticalement en quatre parties, l'une des faces peinte en *vert*. Tout cela repose sur un élément de bois réalisé en taille directe qui suggère une motte où serait passé un *ver* de terre.

Rail présente les trois éléments constitutifs d'un *rail* tels que nommés dans le *Larousse*. Mais Mihalcean les reprend dans leur sens littéral: un *patin* (en noyer noir américain), un *champignon* (en amarante du Brésil) et une *âme*, figurée par une masse abstraite (en cèdre canadien) s'agglutinant.

Dans *Rampe*, un grille-pain et une fusée miniatures sont placés aux deux extrémités d'un morceau de rampe d'escalier dont la forme dessine, à un bout, une tranche de pain et, à l'autre, une fumée. On glisse de la *rampe d'escalier* à la *rampe de lancement*...

À travers l'exploitation d'homonymes, de cooccurrences, de termes descriptifs ou de jeux rhétoriques, Mihalcean laisse les mots prendre part à la sculpture. «Le mot est utile pour moi parce que, quand je commence à travailler, je ne pars pas avec une idée. Le fait qu'un mot arrive est extrêmement rassurant. Il devient une sorte de guide. Il donne le droit d'exister aux formes que j'ai réunies et permet un développement.»

Quand, au fil de la lecture, le regardeur retrouve ces mots, il éprouve un plaisir proche de celui qu'offre la poésie. «Ce sont de petits plaisirs, dit Mihalcean. Dans la poésie, l'approche est plus intime que dans le roman. On est toujours un peu perdu devant un poème. On se demande d'où partir, comment on fait pour arriver au sens... Il faut qu'on relise souvent. Rien n'est vrai-

ment donné. Comme le sculpteur, le poète cache des choses. Il veut qu'on arrive au poème comme lui y est arrivé. La sculpture, c'est tellement presque rien, au fond. Des pleins, des vides...»

À travers ces pleins et ces vides se joue l'opposition entre le tout et le fragment. Si Mihalcean dit que les mots lui fournissent des «arguments», sa façon d'y recourir entraîne plutôt des associations divagantes. «Je donne au regardeur le sentiment qu'il y a une solution à l'énigme que je propose, même s'il n'y en a pas vraiment...» Selon lui, cette inclination pour l'absurde est liée à un manque propre à la communauté dont il fait partie. «La grande difficulté du *sujet* dans notre culture, c'est qu'il n'existe pas. On n'a pas de *sujet* au Québec. On n'a rien à exprimer parce qu'on n'a pas vécu de grandes choses. On a perdu la guerre un jour, mais c'est très abstrait. Ce n'était même pas une vraie guerre. On n'a pas souffert, en tout cas pas assez pour être marqué comme communauté.»

C'est dans une histoire plus large que Georges Leroux inscrit l'impossibilité de cerner un *sujet* et l'éclatement qui s'ensuit: «La pensée crépusculaire de la totalité sûre d'elle-même se donnait pour tâche essentielle la récapitulation. Aujourd'hui, le seul projet de survoler s'annonce comme une impossibilité. Où qu'il regarde, l'esprit s'attache à des miettes⁸.» Barthes, lui, trouve ailleurs la source de cet émiettement: «[...] le discontinu est le statut fondamental de toute communication: il n'y a jamais de signes que discrets. Le problème esthétique est simplement de savoir comment mobiliser ce discontinu fatal, comment lui donner un souffle, un temps, une histoire⁹.»

Les «arguments» sur lesquels s'appuie Mihalcean permettent de créer des liens, qui sont des points de contact avec le regardeur; mais cela,

← Gilles MIHALCEAN, vue d'ensemble (*l'établi*), 2011. De gauche à droite: *Tempête*, 2010. Plâtre. 27,5 x 23 x 23 cm; *Robot*, 2010. Plâtre coloré, fer, aluminium. 14,5 x 10 x 10,5 cm; *Clair de lune*, 2005. Plâtre. 19 x 26 x 21,5 cm; *Levant*, 2010. Plâtre, colorant. 23,5 x 10 x 14,5 cm. Photo: Guy L'HEUREUX

Gilles MIHALCEAN, *Rail*, 2010. Bois. 21 x 28 x 18 cm. Photo: Guy L'HEUREUX.



Gilles MIHALCEAN, de gauche à droite: *Galet*, 2003. Plâtre, peinture, cire. 17 x 27 x 14,5 cm; *Par la fenêtre*, 2008. Bois, verre, silicone, peinture. 26,5 x 25,5 x 14 cm; *Casserole quantique 1*, 2006. Bois, peinture. 27 x 28 (diam.) cm; *Par la fenêtre 2*, 1998. Bois, verre, silicone, peinture. 17 x 20,5 x 12 cm; *Camping, trois bois*, 2010. Bois. 24 x 17 x 21 cm. Photo: Guy L'HEUREUX.



Gilles MIHALCEAN, *Casserole quantique*, 2006. Bois, peinture. 14 x 18 x 35,5 cm. Photo: Guy L'HEUREUX.



sans pour autant produire une logique d'ensemble. Pour Alain Laframboise, «[...] les arrangements de Mihalcean [...] nous entraînent dans un dispositif narratif, mais au détriment de ce qui est narré, comme si le jeu consistait en quelque sorte à [...] installer et à suspendre la narration dans une même lancée¹⁰.» Cette ambivalence interne, Genet la décrit comme essentielle: «Il me semble [...] que tout roman, poème, tableau, musique, qui ne se détruit pas [...] est une imposture¹¹.»

Dans *Casserole quantique 2*, par exemple, l'artiste donne, en le sciant de l'extérieur, une forme presque circulaire à un agglomérat de pièces de bois hétéroclites peintes de couleur aluminium d'où émerge, inattendue, une poignée. Le construit et le déconstruit s'y tiennent tête, quelque part entre l'implosion et l'explosion.

Tôt où tard, les formes qu'il invente ou les systèmes auxquels il a recours (comme le paradigme des homonymes «ver», «verre» et «vert») éclatent, dans le rire ou la rêverie. Même cette langue qu'il dit réconfortante, il s'en méfie au fond. Débusquant les métaphores engourdies et les expressions usées, il lutte contre ce qui s'y fige dans un tout.

LA TABLE DE CONTEMPLATION

La troisième et dernière table, sur tréteaux, sert à étaler les objets pour les contempler. Mihalcean a déjà écrit: «La sculpture est une longue déambulation. Il faut des distances pour apercevoir ce qu'on ne connaît pas¹².» Puis, insistant sur la lenteur de son processus de création: «Je passe plus d'une année à tergiverser autour du même objet [...]»¹³. En entretien, il décrit les défis à relever: «Il ne faut pas que la sculpture

puisse être résolue d'un seul regard; pour cela, un élément ne doit pas prendre trop d'importance par rapport aux autres. Si on voit tout d'un seul coup, on n'a pas envie d'entrer dans la sculpture.»

Le temps passé devant la troisième table est aussi celui de l'écoute: «[...] les matériaux sont de véritables conteurs. Ils tiennent dans leur masse apparente un potentiel évocateur énorme par lequel passe toute l'expérience humaine tangible¹⁴.» Peu à peu, l'artiste se rapproche de leurs qualités et apprend comment, grâce à eux, faire voyager un sentiment. «Les émotions, dit [Genet], continuent d'exister et seuls meurent les gens qui les vivent: "Le bonheur de ma main dans une chevelure de garçon une autre main le connaîtra, le connaît déjà, et si je meurs ce bonheur se perpétuera"¹⁵.»

Dans cette attitude qui laisse une place à l'attente, dans cette recherche d'équilibre, d'ouverture et de discrétion, on devine une certaine influence de l'esthétique chinoise sur Mihalcean. À sa manière (qui n'exclut pas les facéties), il nous permet d'accéder à un temps plus large et à nous faire éprouver une sorte d'au-delà. «Mais ce dépassement ne débouche pas sur un autre monde, à statut métaphysique, coupé de la sensation. Il déploie seulement celui-ci (le seul)—mais décanté de son opacité, redevenu virtuel, rendu disponible—sans fin—à la jouissance¹⁶.»

Gilles MIHALCEAN
Galerie Roger Bellemar, Montréal
20 janvier – 26 février 2011

Charles GUILBERT est artiste. Il a réalisé des livres, des disques, des installations et des vidéos, tous constitués de fragments. En 2004, il recevait, pour l'ensemble des vidéos réalisées en collaboration avec Serge Murphy, le prix Bell Canada décerné par le Conseil des Arts du Canada. Depuis 1987, il a publié de nombreux textes sur des artistes dans des journaux, des revues et des catalogues.

NOTES

1. Tous les passages entre guillemets qui n'ont pas de référence sont des extraits d'un entretien que nous avons fait avec Gilles Mihalcean à la Galerie Roger Bellemar, le 11 février 2011.
2. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Points, p. 183-184.
3. Gilles Mihalcean, «Sur ma manière de travailler», extrait des *Actes du colloque Art et Psychanalyse II*, Montréal: *Parachute*, 2001, p. 45.
4. Hugo Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1980, p. 47.
5. Edmund White, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, coll. Biographies, 1993, p. 153.
6. *Ibid.*, p. 153.
7. Roberto Juarroz, *Poésie verticale*, Paris, Fayard, coll. Points, p. 146.
8. Georges Leroux, «Introduction», in *Sédiments*, UQAM, 1986, p. 3-4.
9. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 185.
10. Johanne Lamoureux, «Le caillou ou la mie ou l'allégorie du récit», in *Protée*, vol. 21, n° 1, hiver 1993, p. 4.
11. Edmund White, *op. cit.*, p. 609.
12. Gilles Mihalcean, *op. cit.*, p. 45.
13. *Ibid.*, p. 42.
14. *Ibid.*, p. 46.
15. Edmund White, *op. cit.*, p. 612.
16. François Jullien, *Éloge de la fadeur*, Arles, Éditions Philippe Picquier, coll. Le livre de poche (essais), 1991, p. 19.