

## La sculpture de Gilles Mihalcean Mémoire vive et circuit intégré

Serge Fisette

Number 21, Fall 1992

Un certain Montréal sculpté (suite et fin)

Montreal Sculpture: From a Certain Perspective (continuation and conclusion)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10102ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fisette, S. (1992). La sculpture de Gilles Mihalcean : mémoire vive et circuit intégré. *Espace Sculpture*, (21), 7–10.

# La sculpture de *Gilles Mihalcean*

## Mémoire vive et circuit intégré

Serge Fiset



*Abmed avait froid malgré la chaleur lourde, il aurait voulu s'étendre et dormir. Pourquoi parler? Ces gens comprenaient-ils quelque chose à son histoire? Et pourtant, ses mots, comme les nuages, comme les parfums, comme l'amour, devaient être, entités misérables, porteurs de toutes les sensations du monde. Il parla.*

— CATHERINE HERMARY-VIEILLE,  
*Le grand vizir de la nuit*

*Le poète est le génie du ressouvenir.  
Il cherche et il trouve ce qu'il avait perdu.*

— S. KIERKEGAARD

Gilles Mihalcean : *La sculpture narrative*  
Centre international d'art contemporain, Montréal  
1er août — 1er novembre 1992  
Conservateur de l'exposition : Claude Gosselin<sup>1</sup>

Je suis devant *Vieille branche*, une sculpture de Gilles Mihalcean. Je me déplace d'un élément à l'autre : un bloc rectangulaire en forme d'attaché-case, une branche suspendue dans les airs (qui rappelle une aile d'oiseau), une portion d'un rail de chemin de fer sur lequel est posé un sou. Je m'arrête là, à cet endroit précis. Quelque chose se passe. Le sou écrasé ravive un souvenir.

Je me retrouve enfant, dans cette banlieue humble et verte. Le carré dans la cour où patiemment je construis des univers de sable, le champ derrière, par-delà la clôture, où passent les trains quotidiens. Je me souviens d'avoir arpenté la voie ferrée en de longues enjambées. Atteindre les traverses de bois en évitant de poser le pied dans les interstices, comme s'il s'était agi de précipices qui nous auraient engloutis. Ou de marcher sur un rail, précautionneusement, tel des funambules sur un fil tendu. Et ce jeu que nous faisons de déposer un sou noir sur le rail, et de nous cacher vivement dans les herbes emmêlées juste avant le passage du train, pour aussitôt courir reprendre la pièce déformée, devenue large et mince comme une feuille.

D'un fragment de sculpture, l'enfance, le sable, et les jeux me reviennent en mémoire, comme des temps, des espaces reconnus. Ils affleurent, surgissent de la nuit de l'oubli. Le passé lointain remonte. Il s'installe dans le présent, se confond avec lui, aussi réel, aussi vrai : être tout à coup là-bas et ici simultanément, un enfant et un adulte simultanément. Le temps se brise...

Mon regard à nouveau se pose sur le rail. Je l'observe et découvre qu'il n'est pas en acier mais en bois poli, surélevé du sol de surcroît. Cette constatation me ramène à la réalité immédiate. Je retrouve l'espace de la galerie d'art où je suis, et ces objets épars. Je poursuis ma déambulation entre les oeuvres. Elles m'apparaissent différentes maintenant. Comme si l'enfance, retournée à son naguère désormais, avait laissé quelque trace dans mon regard, une lueur qui n'y était pas tantôt : «Au sein d'un processus cognitif, écrit Fernande Saint-Martin, la fonction de l'art serait de fournir un champ d'expérimentation

de structures d'organisation de l'expérience, qui puissent servir de "modèles" intégrateurs à la prise de conscience des phénomènes émotifs et conceptuels qui agitent l'être humain... (L'oeuvre d'art) fait découvrir de nouveaux cadres de représentation spatiale, permettant de maintenir et d'intégrer des éléments plus nombreux et dynamiques dans la visée que l'être a de sa situation.»<sup>2</sup>

Les sculptures de Gilles Mihalcean sont des déclencheurs, des révélateurs. «Ce qui pour moi suscite l'oeuvre, dit-il, ce sont essentiellement des expériences vécues, une impression reçue d'un lieu ou d'un événement». Issues d'une mémoire personnelle, les sculptures sont ainsi élaborées afin de permettre au spectateur de ressentir ce que l'artiste a perçu, de le ressentir à partir des formes. La manipulation du langage plastique établit une communication réciproque. Avec ses références à la culture populaire et au quotidien, ce langage est facilement reconnaissable. Il est ancré dans la mémoire collective (le collectif, chez Mihalcean, entendu comme un regroupement d'individus singuliers, une multitude d'intimités... Faut-il y voir la présence d'un néo-humanisme?). Les éléments sont là pour «être vécus par les

←  
Gilles Mihalcean, *Vieille branche*, 1990.  
Fer, noyer, granite, cuivre, chocolat. 122 x  
213 x 488 cm. Photo : Pierre Laprand.  
Collection de Andrée et Patrice Drouin.

←←  
Gilles Mihalcean, *L'escalier*, 1992. Détail.  
Plâtre, bois peint, pierre, fer. 168 x 198 x  
305 cm. Photo : Louis Lussier. Courtoisie :  
Centre international d'art contemporain.



yeux», pour nous «parler par un regard». Ils sont un accès à l'oeuvre. Telle cette lanterne dans *L'escalier*, un motif au riche pouvoir évocateur, faisant penser aussi bien à une calèche du siècle dernier qu'à un conte poétique, ou à un promeneur nocturne cherchant sa route. Telle cette pièce de monnaie écrasée qui, en soulevant un pan d'autrefois, enclenche un processus. Le souvenir n'est pas réitéré comme tel, mais remanié et inséré dans un autre contexte. L'objet, ainsi, nous incite à construire quelque chose dans la pensée, à confondre et confronter différents niveaux de perception à la fois réels et fictifs, conscients et inconscients, à nous re-situer par rapport à cette expérience vécue. En cela, les oeuvres de Mihalcean ont été longuement élaguées, recommencées, décantées, pour parvenir à (se) révéler de la façon la plus précise et directe, la plus incisive. Chaque élément, minutieusement choisi, vise à produire les images les plus fortes possibles : ébranler, bousculer, faire bouger l'esprit du spectateur, le désarçonner, modifier ses schèmes habituels, semer le doute. À l'instar d'un poème zen qui, concis à l'extrême, réduit à l'essentiel, n'en est que plus percutant et provoque une révélation subite, au-delà du mental, et permet de «saisir le cours de la vie dans sa simplicité, dans son instantanéité.»<sup>3</sup>

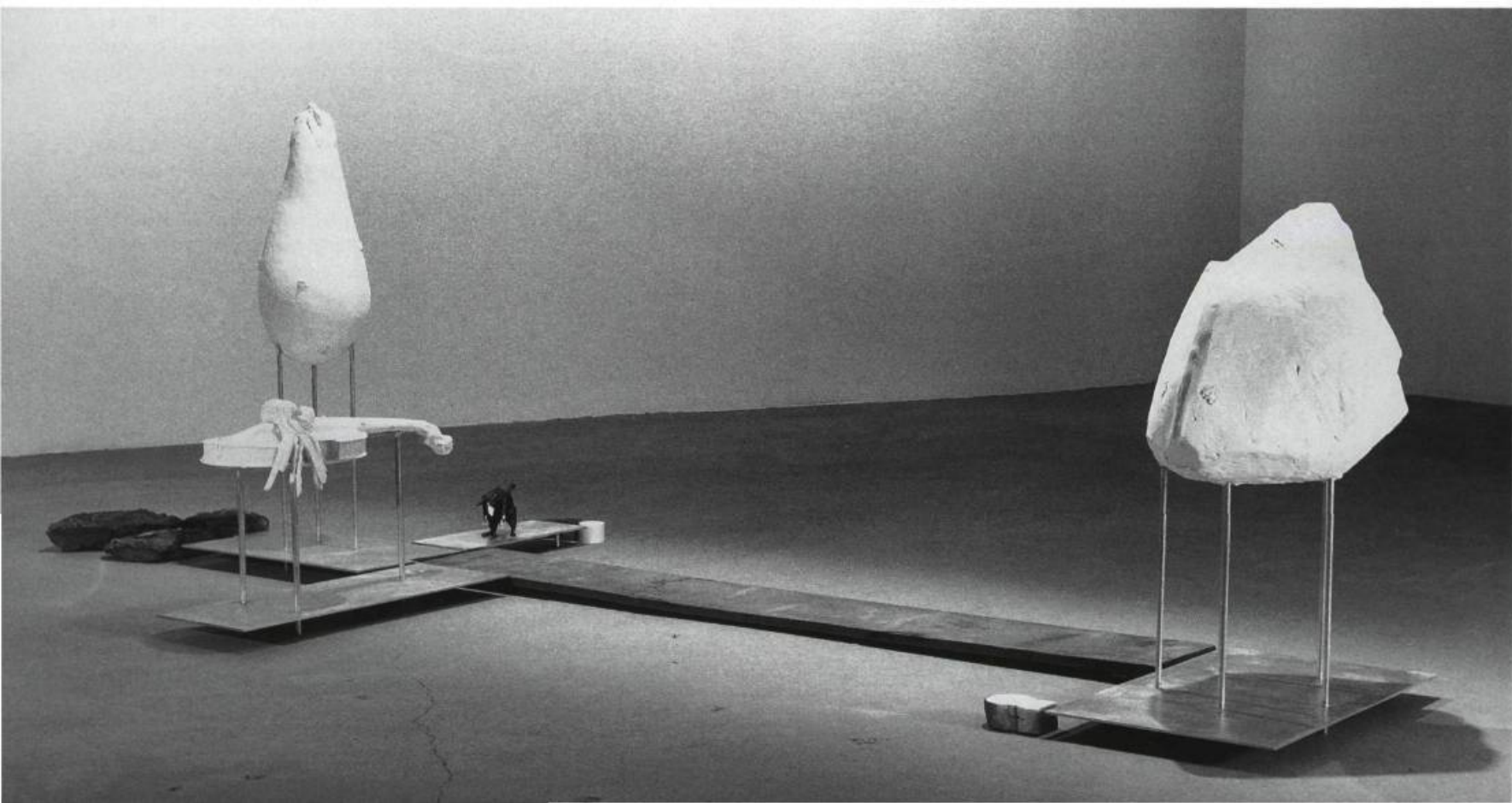
Juxtaposés les uns aux autres, avec parcimonie, les objets forment un dispositif, un «champ de forces» (F. Saint-Martin). Ils établissent entre eux des liens dynamiques, une mouvance, un ressac peut-être. Un récit se présente, non pas linéaire mais fragmenté, sinueux et discontinu. Il y a un parcours à refaire par le biais d'associations d'images ou d'idées, par des croisements à opérer. À première vue disparates, ne privilégiant aucun point de vue particulier, les éléments invitent (obligent) au déplacement, au voyage au sein d'un réseau multidirectionnel. Entraîné sans cesse devant des carrefours, le spectateur est amené à faire des choix. Et l'oeuvre lui laisse cette liberté d'emprunter, à sa convenance, telle ou telle direction, d'y errer, de revenir en arrière s'il le désire, et de recommencer.

Les éléments ne sont pas fondus mais contigus, distribués sur un plan horizontal. Ils sont placés à proximité les uns des autres, distinctement, tout en s'offrant simultanément au regard. Telle une fresque qui raconterait une histoire en séquences, présentant des scènes exemplaires, des épisodes marquants. Une succession de moments isolés, parcellaires, possédant chacun une signification propre, avec comme commun dénominateur de se rapporter tous à une même histoire, de converger vers un point unique. Les épisodes sont réunis par une cohérence interne et, de ce fait, s'éclairent mutuellement : «Ce qui vacille ici, ce n'est pas seulement le temps, ce sont les lieux, l'espace».<sup>4</sup>

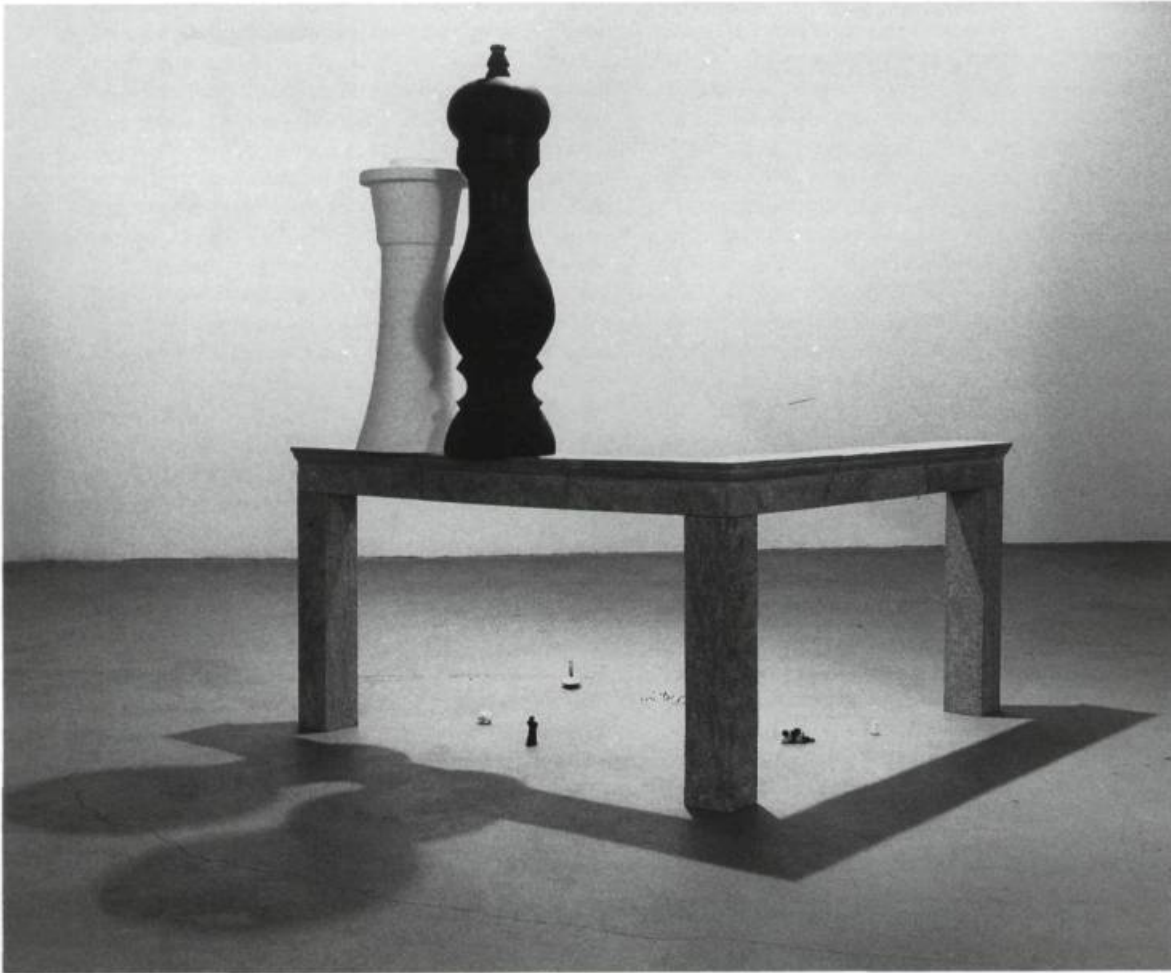
Entre les objets, il y a du vide : une pause, un silence, une aire de respiration, d'incertitude. Cette vacuité est un leurre, une illusion passagère, un mirage. Car ce vide, le mouvement du spectateur l'abolit en liant ce qui semble disjoint. Son déplacement réunit l'ensemble, défait la séparation (en même temps qu'il désunit le dispositif en multipliant les angles de vue). Ces écarts, ces intervalles se situent à la fois dans le temps et dans l'espace. Le sou, la lanterne, s'ils font

surgir une image, une impression d'antan, s'ils la rendent présente dans l'immédiat en abolissant apparemment toute distance, c'est tout de même à un lointain, à un ailleurs qu'ils se rapportent, de sorte que la distance «loin d'être supprimée, est au contraire rendue plus cruellement distincte par le mouvement de la pensée mnémonique qui, en voyageant tout au long, en a mieux révélé la longueur».<sup>5</sup> Il y a continuité et rupture, proximité et éloignement, aller-retour incessant entre la réalité du présent et un passé qui ne peut être que virtuel, entre le «pesant» des objets et la transparence d'alentour, entre la présence effective de l'oeuvre et les mille fictions qu'elle engendre, comme autant de départs, d'invitations au voyage. L'oeuvre interpelle le spectateur, en même temps qu'elle lui ouvre des avenues où partir et s'aventurer. Une présence / absence qui se retrouve dans l'oeuvre elle-même. Celle-ci se montre autant qu'elle se cache, se dévoile autant qu'elle se retire. Il n'y a pas de profusion ni d'abondance, mais plutôt une délicatesse de la présence, une économie de moyens. Réduite à sa «plus simple expression», (au-delà de laquelle elle n'existerait pas), l'oeuvre se risque jusqu'aux frontières fragiles du disparaître.

L'oeuvre, chez Mihalcean, reste ouverte, inachevée, ambiguë. Une ambiguïté nécessaire puisqu'elle stimule la curiosité du spectateur. Celui-ci devient un acteur important : il poursuit, complète le récit amorcé par l'artiste : «Le texte, écrit Umberto Eco, postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation. Nous pouvons dire cela d'une façon plus précise : un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif; générer un texte signifie mettre en oeuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre — comme dans toute stratégie».<sup>6</sup> Le spectateur, dès lors, retrouve ce plaisir de l'artiste qui a édifié l'oeuvre dans le silence de l'atelier. Il devient lui-même un créateur capable de







construire à partir des repères qui lui sont fournis; à partir des objets finis, mais aussi de tout ce qui ne l'est pas, cet *in-finito* qui ouvre sur une multitude de possibles, confronté qu'il est aux changements d'échelle des objets, aux inversions qui l'obligent à reconsidérer la réalité et à la comprendre autrement, confronté qu'il est à cette «chimie entre les formes, les textures et les couleurs» (G. Mihalcean).

Dans *Nature morte aux oignons*, des éléments sont distribués au sol, agencés comme un graphique, un circuit électronique. À l'une des extrémités, des pierres renforcent l'idée de sentier, de circulation. Trois autres éléments, un violon sur lequel reposent des oignons, une aubergine et une pierre sont ancrés à des tiges à différentes hauteurs. Sur l'une des plaques d'aluminium, un rat se tient sur ses pattes arrière; derrière lui, trois objets sculptés, de forme cylindrique, représentent des godets de couleurs : brun, gris, blanc. Les trois couleurs que l'on retrouve dans la sculpture. Un morceau de pain rassis est posé sur le plancher.

Ce sont là les éléments premiers qui composent l'oeuvre, transmettent une pensée, (la pensée de cette sculpture). Les divers éléments véhiculent des données. Entre eux existent des liens, certains sont apparents, d'autres moins. Ces associations permettent d'aller au-delà du simple niveau de reconnaissance et d'identification successive des objets, et de pénétrer à l'intérieur même du dispositif. Il y a un jeu à jouer : établir les connections révélatrices de significations. Comme on le faisait jadis, dans ce jeu

qui consistait à tracer des lignes entre des points numérotés pour découvrir (toujours avec surprise) le motif qui s'y cachait, une tête, une maison, un animal. Invisible au départ, la figure peu à peu se révélait, révélait sa présence sous-jacente, "entre" les points, une présence qui était là, mais en puissance, virtuelle.

Ici, dans la sculpture, la virtualité se retrouve dans les objets sculptés : le violon, les oignons, l'aubergine et la masse de pierre. Ces éléments, que l'on identifie d'emblée, ne sont en fait que des doubles symboliques de ce qu'ils "représentent", des copies, des reproductions. Sculptés en plâtre blanc, ils relèvent davantage du faux, du fantomatique. Comme l'indique le titre de l'oeuvre, ils sont une "nature morte", en train de se désagréger, de disparaître. Les vrais matériaux, la "vraie" réalité est au ras du sol : ce sont le pain, les pierres plates, les plaques d'aluminium, et la planche de bois précieux (qui pourrait servir à fabriquer un violon). Il y a dédoublement de niveaux, entre la matière réelle et la matière virtuelle, échange entre des formes perçues et des matériaux. Ce même dédoublement se retrouve dans l'élaboration de la sculpture : entre des objets trouvés et d'autres qui sont sculptés; entre une approche plus conceptuelle (une planche posée sur le sol) et une autre plus artisanale, plus proche de la sculpture traditionnelle, celle que l'on fabrique (le violon). Ce dédoublement, signale Mihalcean, bouleverse l'ordre des choses. Comme le fait le rat dont le museau et les pattes avant sont recouverts de blanc. Comme s'il s'agissait de peinture (ou de

plâtre) qu'il aurait prélevée dans le contenant derrière lui; comme si c'était lui le maître d'oeuvre de la sculpture, lui qui avait sculpté ces objets!...

Où se situe la marge entre le réel et la fiction? Nos sens, que nous apprennent-ils précisément? Dans quelle mesure nos perceptions sont-elles justes? Et cet univers informatisé, omniprésent aujourd'hui, que nous révèle-t-il sur nous-mêmes, sur le monde? Comment départager ce qui relève de la réalité de ce qui relève du symbolique?

Les questions affluent, se bousculent. Une réponse, peut-être, se trouve dans ce rapport formel entre l'agencement des pierres et celui des plaques d'aluminium. Ou dans cette similitude de texture entre la peau de l'animal et les pierres. Ou encore dans ce lien humoristique entre le violon et les oignons... lar-moyants. Plusieurs pistes se présentent, plusieurs façons d'aborder l'oeuvre et d'y circuler. Il y a l'idée du passage, du déroulement. Pour l'artiste, le point de convergence de toutes ces directions, c'est un retour à l'oeuvre. La sculpture se ramène à elle-même. Comment faire une sculpture : voilà ce que Mihalcean interroge, et voilà la réponse qu'il propose avec cette oeuvre. Voilà comment il a articulé, matérialisé son idée, voilà la stratégie qu'il a patiemment développée pour nous la faire partager. Voilà comment la sculpture devient un outil de réflexion.

Dans *L'escalier*, le titre donne une indication précise sur le *propos* de l'oeuvre qui renvoie à l'idée de monter et de descendre, du haut et du bas. (On pense spontanément à des expressions courantes comme *les hauts et les bas de la vie, être au bas de l'échelle, gravir les échelons...*). Il n'y a pas d'escalier comme tel mais plutôt des références à un escalier, telle cette tige de métal pliée qu'on associe à une rampe, à un garde-fou. L'objet est fixé à une

Gilles Mihalcean, *Vu du Mont-Royal*, 1992. Plâtre, pierre, plasticine, cure-pipe, savon, métal, grains de poivre, sucre, papier. 188 x 152 x 152 cm. Photo : Louis Lussier. Courtoisie : Centre international d'art contemporain.

Gilles Mihalcean, *Nature morte aux oignons*, 1992. Plâtre, aluminium, bois, pierre, fer, pain. 137 x 400 x 177 cm. Photo : Louis Lussier. Courtoisie : Centre international d'art contemporain.



Pierre au sol. Sous la rampe, se tient un infime personnage fabriqué en fil de fer. Il est voûté et s'appuie sur une canne. On imagine un homme très âgé, squelettique. On l'imagine avançant péniblement dans la nuit, avec cette lanterne suspendue au-dessus de sa tête comme une lune qui l'éclaire. On imagine la fragilité de cette lumière... vacillante. On l'associe à la fragilité de cette vie ne tenant plus qu'à un fil. La pierre devant lui, dans le rapport de proportions, devient une montagne à gravir, une ascension laborieuse, impossible, démesurée.

Un autre personnage, sculpté dans la masse, semble faire le pendant, comme un autre âge de la vie. Avec son veston-cravate, téléphone à l'oreille, c'est le cadre, le jeune loup dynamique et performant, le professionnel standardisé, symbole de réussite sociale. Un chef d'entreprise ou un politicien, impeccablement mis, de ceux que l'on montre à la télévision, parfaitement encadrés par la caméra. Cette idée de cadre dans un cadre est rendue par le fait que l'homme est coupé à la taille et que la partie supérieure de sa tête est tranchée. Au contraire du premier, il est placé très haut, sur un cube, il est parvenu au faite, a gravi les échelons.

Tous les éléments, tels qu'ils sont

positionnés dans l'espace, suggèrent des étagements différents qui ramènent au concept de monter et de descendre. Ce qui les retient, les relie, au dire de l'artiste, ce sont les choses pliées : la rampe, le clou sur lequel est accrochée la lanterne, la canne du vieillard, le combiné du téléphone. Cette idée du pliage est conséquente au propos initial de l'oeuvre où, pour gravir une montagne ou un escalier, il faut nécessairement plier la jambe. De même, pour accéder à la réussite, faut-il se plier à des normes, à des règles, ployer l'esprit.

Avec *Vu du Mont-Royal*, Mihalcean poursuit l'idée de récit mais en y ajoutant une autre dimension, celle du portrait : dessiner un portrait, une certaine vision de Montréal à travers une sculpture. L'artiste y reprend une stratégie déjà développée dans des oeuvres antérieures (*La sieste*, *Gorge profonde*), celle de la vue en plongée, qui permet des changements d'échelle. Ainsi, le spectateur se tient sur la montagne et regarde à partir d'une balustrade, faite en pierre grise de Montréal. Sur cette structure sont posées une salière et une poivrière considérablement agrandies. Par terre, des petits objets sont répandus. Un premier lien apparaît entre les différentes structures : entre la solidité de la balustrade et la fragilité des objets minuscules qui jonchent le sol; entre la noblesse de la pierre et ces autres matériaux plus communs : plâtre, papier, plasticine, sucre, savon, grains de poivre. Les objets sont de ceux que, assis sur la montagne, l'on pourrait retrouver par hasard à côté de soi. Ils traduisent des gestes banals et gratuits, comme un bout de papier avec lequel on joue, que l'on chiffonne et que l'on abandonne par la suite. Ces objets, signale Mihalcean, ont une double identité : d'une part, ils sont anodins, fabriqués de presque rien; d'autre

part, du point de vue où l'on se trouve, au sommet de la montagne, ils deviennent le paysage de Montréal, ce que l'on aperçoit d'en haut. (Un seul d'entre eux établit une référence directe avec l'architecture de Montréal, soit une cuillère pliée qui rappelle le mât du Stade olympique). Quant à la salière et à la poivrière, elles agissent comme des admoniteurs, donnent l'indication première de l'oeuvre, parlent de l'idée d'exagération, d'excès (comme on dit une histoire... salée, épicée!). Considérées habituellement comme complémentaires, elles établissent ici des oppositions : la poivrière raffinée est de type européen tandis que la salière renvoie aux salières en plastique "tupperware". Il y

a un rapport hétéroclite entre les deux. Une opposition qui, culturellement, fait image de ce qu'est Montréal, ville à la fois européenne et américaine.

Ce sont là quelques-uns des recoupements qu'il est possible d'établir entre les éléments et leur posi-

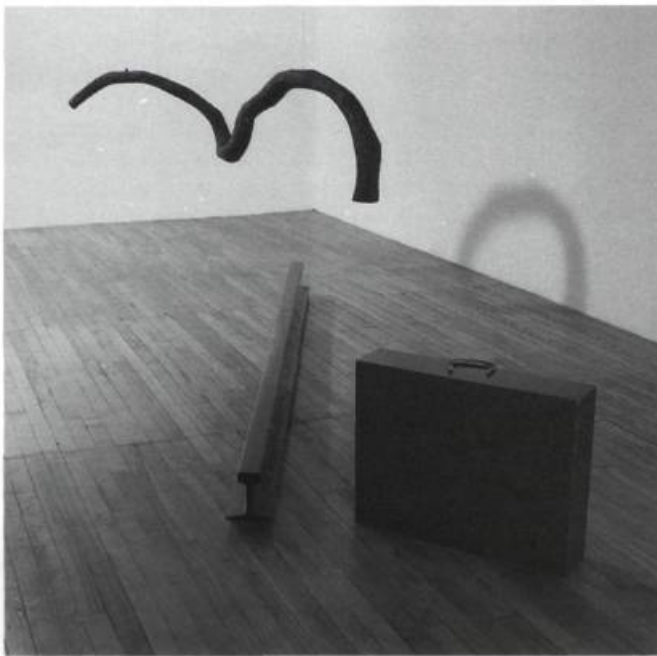
tionnement les uns en regard des autres. Les oeuvres de Mihalcean se lisent comme des synopsis, des condensés d'un récit plus vaste, d'une allégorie. En-deçà de l'image première, celle qui retient l'attention et le regard, se révèle autre chose, à la manière d'une parabole qui, sous l'apparente simplicité de sa formulation, possède, pour qui veut l'entendre, une portée plus profonde. En détournant les objets, les sculptures ouvrent cette brèche. L'artiste se fait passeur, nous guide d'une rive à l'autre. Et les oeuvres sont cela : une aire que le spectateur traverse, parsemée de formes vives qui dévoilent le poétique.

Les oeuvres fouillent la mémoire. Les éléments sont ces objets trouvés que tous les enfants enfouissent au fond de leur poche, qu'ils accumulent dans des tiroirs secrets. Des objets non plus banals, mais investis d'une aura magique, d'un pouvoir à partir desquels se construit toute une idée du monde. Sculpter c'est échafauder une idée du monde et l'offrir au regard des autres qui, chacun à sa façon, en reformule une autre. La sculpture est un lieu d'appréhension, un lieu intimiste que l'artiste dévoile, qui nécessite une réponse, une complicité. Le spectateur, devant l'oeuvre de Mihalcean, devient un éclaircir qui part en reconnaissance. Il dépiste des signes çà et là, des indices, des codes à déchiffrer. Il doit lire entre les lignes...

Je me retrouve devant *Vieille branche* à nouveau. Je m'arrête près de cet objet qui ressemble à un attaché-case et tente d'imaginer son contenu possible. L'opération est malaisée puisqu'il ne peut s'ouvrir. Constitué d'un bloc de granite, il évoque une pierre tombale d'un cimetière. Il évoque la mort, la disparition, celle de René Payant, bien sûr.<sup>7</sup> Il devient un objet du souvenir, de la mémoire, un objet qui abolit le temps. Puis, une autre image se superpose, celle du jeune cadre ambitieux de *L'escalier*. Un court instant, j'imagine que je soulève l'attaché-case et le transporte à ses côtés. Une sculpture en appelle une autre, puis une autre encore. Comme des trajectoires qui n'en finissent pas de s'ouvrir: un déferlement... ♦

- 1 Dans le cadre de la 7<sup>e</sup> édition des *Cent jours d'art contemporain de Montréal*, le Centre international d'art contemporain (CIAC) présente, entre autres événements, les sculptures de Gilles Mihalcean. Une exposition importante puisqu'elle réunit, pour une rare fois, plusieurs oeuvres dont trois sont datées de 1992 : *L'escalier*, *Vu du Mont-Royal* et *Nature morte aux oignons*.
- 2 Fernand Saint-Martin, *La théorie de la gestalt et l'art visuel*, Presses de l'Université du Québec, 1990, pp. 110-111.
- 3 Robert Linssen, *Le zen*, Éditions Gérard & Co., 1969, p. 218.
- 4 Georges Poulet, *L'espace proustien*, Éditions Gallimard, 1982, p. 16.
- 5 G. Poulet, op. cit., p. 66.
- 6 Umberto Eco, *Lector in fabula - Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985, p. 65.
- 7 Comme l'indiquent le titre et le cadre de présentation : l'exposition *Tombeau de René Payant*, Maison de la Culture Côte-des-Neiges (3 avril - 11 mai 1991).

**The author discusses several of the works by Gilles Mihalcean found in the exhibition *Gilles Mihalcean: La sculpture narrative*, in the context of *Les Cent jours d'art contemporain*. Stemming from the artist's memory, the sculptures lead us to confront various levels of perception, both real and fictive, conscious and unconscious. Spread out throughout space, the elements create a construct that becomes a course for the viewer, one that results in movement not only of the body but also of the mind.**



Gilles Mihalcean, *Vieille branche*, 1990. Fer, noyer, granite, cuivre, chocolat. 122 x 213 x 488 cm. Photo : Pierre Laprand. Collection de Andrée et Patrice Drouin.