

# Les choses et les mots de Mihalcean

## The Words and Things of Mihalcean

Jocelyne Lupien

---

Number 35, Spring 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9926ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)  
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Lupien, J. (1996). Les choses et les mots de Mihalcean / The Words and Things of Mihalcean. *Espace Sculpture*, (35), 11–16.

# *The WORDS and THINGS of* **Les CHOSES et les MOTS de MIHALCEAN**



Gilles Mihalcean, *La Sieste*, 1985. Bois peint, verre, aluminium brossé, plâtre et plâtre coloré / Painted wood, glass, aluminium, plaster and coloured plaster. 167 x 140 x 190 cm. Photo : Denis Farley. Courtoisie du Musée d'art contemporain de Montréal.

## *«J'attends l'imprénable objet»* (Mihalcean)

La récente exposition des sculptures de Gilles Mihalcean au Musée d'art contemporain de Montréal<sup>1</sup> regroupait une vingtaine de pièces réalisées entre 1980 et 1995, qui donnaient un aperçu très édifiant de la démarche de ce sculpteur important qui pratique depuis maintenant plus de vingt-cinq ans un art en totale rupture avec les modes (minimaliste, néo-pop, arte povera, transavant-garde, kitsch et la sculpture à référence architectonique, etc.) qui, depuis 1970, ont tour à tour marqué

Jocelyne Lupien

*“I am waiting for the  
impregnable object”* (Mihalcean)

A recent exhibition of Gilles Mihalcean's sculptures held at the Montreal Museum of Contemporary Art<sup>1</sup>, assembled some twenty pieces realized between 1980 and 1995. It offered an enlightening insight into the approach of this important sculptor who, for over twenty-five years, has practiced an art completely in opposition to those styles (minimalism, neo-pop, arte povera, transavanguard, kitsch and sculpture with architechtural references) which, since 1970 have alternately marked the history of this discipline.

Mihalcean's oeuvre had never benefitted from such public recognition save for in 1992 at the CIAC<sup>2</sup>; therefore we must commend the holding of such an exhibition which finally allows for the collected display of this strongly intelligent, plastic, colourful and inventive output.

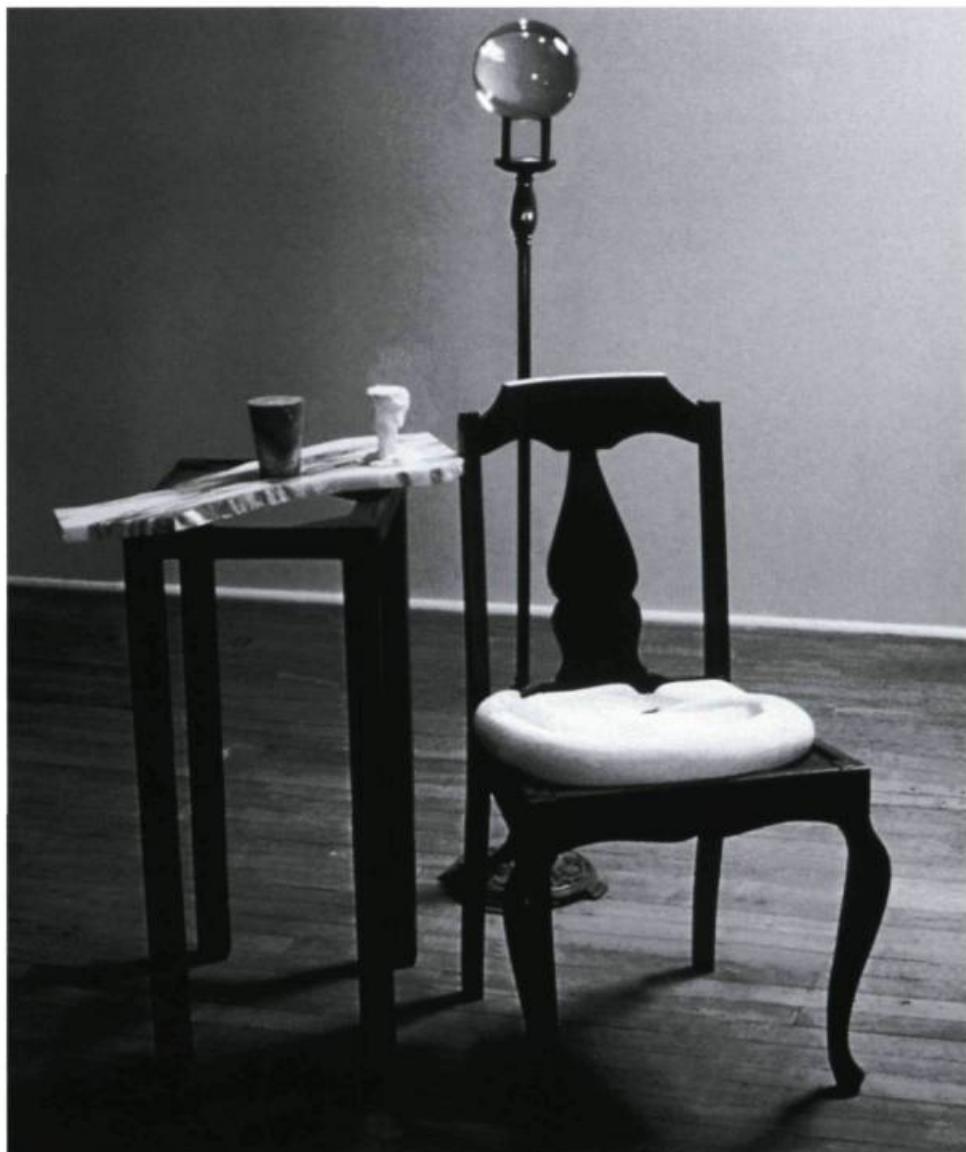
In the foyer of the museum the spectator is greeted with the immense and striking *La forêt* (1995), which presents a strongly poetic perspective and sets the tone for the rest of the exhibition. A meditative, young fisherman in colorful overgarments is perched at the top of three long, spotlessly plastered columns—themselves precariously balanced on a dark, wooden desk which symbolizes both the literary work and the manual labour required by this piece of furniture. One sees neither that for which the child is fishing, nor the literary work at hand which this writer's desk suggests. Even less explicit is the image of the sculptor/cabinetmaker. Yet two imaginary spaces are symbolized herein, those of dreaming and of writing, two mental spaces which are the essential modes of the entirety of Mihalcean's oeuvre, as well as a third, more tactile, manual and corporeal space: that of the material creation of objects which comprises the sculptor's craft. This work, over five metres in height, epitomizes Mihalcean's universe: a space of poetic and literary reverie inspired by the copresence of a figurative representation with colour and the effects of vibrant materials and textures. The very wide range of colours, which could be consid-

l'histoire de cette discipline. L'œuvre de Mihalcean n'avait jamais bénéficié d'une telle visibilité, hormis en 1992 au CIAC<sup>2</sup>; ainsi il faut applaudir la tenue d'une telle exposition qui nous permet enfin d'avoir une vue d'ensemble d'une œuvre d'une grande richesse plastique, intelligente, colorée et inventive.

Immense et saisissante, une première sculpture (*La forêt*, 1995) s'érite verticalement dans le hall du musée et met en scène une vision fort poétique donnant le ton à l'ensemble de l'exposition. Un jeune pêcheur méditatif en survêtements colorés est juché au sommet de trois longues colonnes de plâtre immaculé, colonnes elles-mêmes en équilibre précaire sur un bureau en bois sombre qui symbolise aussi bien le travail littéraire que le travail manuel qu'a nécessité cette pièce de mobilier. On ne voit ni ce que l'enfant pêche, ni l'œuvre littéraire en chantier que ce meuble d'écrivain suggère, encore moins l'image explicite du menuisier-sculpteur. Mais deux espaces imaginaires sont ici figurés, celui du rêve et celui de l'écriture, deux espaces mentaux qui modalisent en fait l'entièreté de l'œuvre de Mihalcean, ainsi qu'un troisième espace plus tactile, manuel et corporel, celui de la création matérielle d'objets que comporte le métier de sculpteur. Cette œuvre de plus de cinq mètres de hauteur, résume donc à elle seule l'univers de Mihalcean : un espace de rêverie poétique et littéraire déclenché par la coprésence d'une figuration explicite aussi bien que par la couleur et les effets de matière et de texture très prégnants. Il faut dire à quel point l'œuvre de Mihalcean offre une large gamme de couleurs, ce qui est tout de même assez inusité en sculpture. Des verts iridescentes, des jaunes vifs et des rouges violacés sont juxtaposés aux blancs crayeux et mats du plâtre, aux bruns chauds du noyer, aux transparencies et au caractère aqueux du verre et du marbre. Une explosion de textures, de couleurs et de formes iconiques!

Regroupées dans la première salle, les sculptures plus anciennes des années quatre-vingt, telle *La maison* (1980), consistent en des assemblages d'objets et de formes iconiques—un abat-jour en plâtre moulé, des blocs de plâtre gravé et peint, une colonne de bois chantourné—, que Mihalcean ne fixe pas les uns aux autres de manière définitive, de sorte que nous sentons la potentialité de permutation des éléments au sein d'une même sculpture. Mihalcean aime jouer longuement avec les volumes qu'il déplace et réorganise sans fin selon diverses combinaisons jusqu'à trouver enfin la "bonne forme", celle qu'il estime la plus riche visuellement<sup>3</sup> comme il l'explique dans un style d'ailleurs très bachelardien :

Mes sculptures sont le produit d'une lente cueillette d'observations, d'impressions et de curiosités glanées sur le chemin de la vie. Elles naissent au hasard, je vous le dis, de petits riens, et se développent de façon incohérente et sans structure établie. Chacune de leurs parties est tâtée, bousculée, congédier et parfois même réembauchée, et cela pendant plusieurs mois, des années même, jusqu'au jour où la sculpture aboutit à une forme qui me semble être la bonne forme.

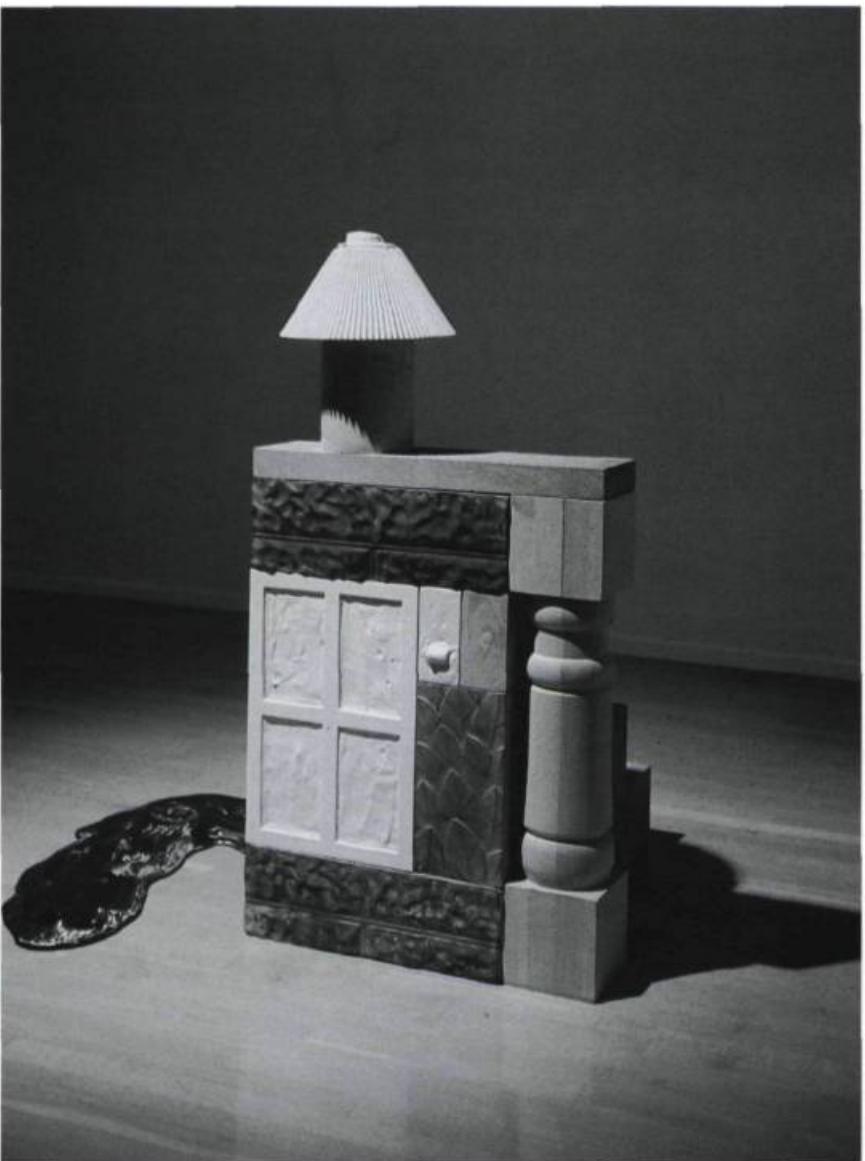


Gilles Mihalcean, *Le Ruisseau en profondeur*, 1985. Bois, métal, savon, verre plâtre, mousse / Wood, metal, soap, plate glass, moss. 135 x 90 x 100 cm. Photo : Denis Farley. Courtoisie du Musée d'art contemporain de Montréal. -

ered as less than essential to sculpture, is notable in Mihalcean's work. Iridescent greens, vibrant yellows and purpled reds are juxtaposed with the flat, chalky whites of plaster, the warm brown tones of walnut, and the transparency and aqueous character of glass and marble. An explosion of textures, colours and iconic forms!

Assembled together in the first exhibition room, the older sculptures from the 1980's, such as *La maison* (1980), consist of assembled objects and iconic forms—a lampshade of moulded plaster; engraved, painted plaster blocks; and a contoured, wooden column—in which Mihalcean has not affixed the pieces in a definitive manner such that one senses the potential for permutation of the elements within a single sculpture. Mihalcean plays at length with volumes, which he continuously moves and reorganizes into diverse combinations until he finds the "right form", that which he considers to be better visually<sup>3</sup> as he explains in an otherwise rather Bachelardian style:

My sculptures are the product of slow aggregation of observations, impressions and curiosities gleaned along life's way. They are born of chance, as I say, of little nothings, and develop in an incoherent manner and without established structures. Each of their parts is felt out, knocked around, dismissed and at times even brought back into the works, and all that over months or even years, up until the point



Gilles Mihalcean, *La Maison*, 1980. Plâtre et plâtre coloré, bois, fonte, pierre / Plaster and coloured plaster, wood, cast iron, stone. 117,3 x 94 x 132 cm.  
Photo : Richard-Max Tremblay. Courtoisie du Musée d'art contemporain de Montréal.

tira d'usure, presque par magie et sans trop savoir pourquoi, comme si je l'avais voulu ainsi. Elles sont le produit de l'arraché. Cette manière de concevoir la sculpture me vient d'un exercice de la matière qui me place dans une position d'écoute et d'ouverture face aux multiples associations qu'elle me propose. Je ne retiendrai que les formes où cohabiteront tristesse et fou rire confondus. La sculpture n'est pas le support d'une simple idée, mais une tension complexe qui ouvre à toutes les rêveries.

Toutes les sculptures de Mihalcean résultent de ce processus d'assemblage et de juxtaposition d'éléments au sol qui se déplient très souvent de manière spiralée, en cascades ou linéairement. Mihalcean travaille au sol, dans l'espace et au mur; tous les angles de présentation sont exploités : vision frontale, latérale, aérienne, en contre-plongée, etc. Toutes les échelles sont présentes, du microscopique au gigantesque. Jusqu'aux valeurs olfactives qui trouvent leur place dans certaines sculptures tel que la petite maison en chocolat dans *Vieille branche* (1990) et la petite pierre de soufre dans *Le caillou* (1991), deux infimes détails, qui s'avèrent toutefois très odorants si l'on s'en approche. Mihalcean adore réserver certains effets aux spectateurs qui osent s'approcher des sculptures. À preuve dans *Le ruisseau en profondeur* (1985), cette sphère en verre translucide comme une boule de cristal qui, si l'on se place à un endroit précis, renverra une image "redressée" de *La sieste* (1985)<sup>4</sup>, une sculpture fort étrange se trouvant à proximité et qui présente

where the sculpture begins to wear out, almost magically and without knowing how, as if I had always wanted it as such. They are the product of extraction. This manner of conceiving sculpture comes from a practice with material which places me in a position of listening and openness to the multiple associations which it offers me. I keep only those forms in which overwhelming sadness and mad laughter coexist. The sculpture is not the basis for a single idea, but of a complex tension which reveals all reveries.

All of Mihalcean's sculptures result from this process of assembling and juxtaposition of elements which quite often unfold in a spiralled, cascaded or linear manner. Mihalcean works on the floor, in the space and on the walls; every angle of presentation is utilized: frontal perspectives, lateral, overhead, low-angle, etc. All scales are presented, from the microscopic to the gigantic. Even olfactory values find their place in certain sculptures such as the small, chocolate house in *Vieille branche* (1990) and the tiny, sulphur stone in *Le caillou* (1991), two small details which prove to be however rather odorous if one approaches them. For instance in *Le ruisseau en profondeur* (1985), a translucent, glass sphere like a crystal bowl which, when placed precisely, reflects a "straightened out" image of *La sieste* (1985)<sup>4</sup>, a very strange sculpture nearby which presents an inverted tree with, at the base, an immense wing of a fly in cut glass and a giant hat. Once straightened out in the sphere, *La sieste* turns into a tree with a hat hanging from it.

Many theatrical and cinematographic effects are also displayed in the works of Mihalcean: the semi-circular deployment of objects as on a theatre's stage, panoramic perspectives and effects of tracking in otherwise linear sculptures such as *L'averse* (1987), often with long-distance views and close-ups in the same sculpture.

#### **Between the visible and the sayable**

There is often a margin, indeed a gulf between the visible and the sayable; words cannot always truthfully "translate" the perceived, and the iconic is never a simple setting to imagery of the verbal<sup>5</sup>. However both modalities, the visual and the verbal, are closely tied in Mihalcean's work which has often been qualified as "narrative sculpture". But it is primarily through observing the works themselves that this particular rhetoric reveals itself.

#### **Seeing Mihalcean's sculptures**

We will favour the visible over the sayable and carefully look at the sculptures. They are worth devoting the time to; they were born of a considerable investment of the same. As Mihalcean himself states, one must, first of all, side sculpture with the body more than with the eye<sup>6</sup>, without rushing and without seeking to understand. Only after perhaps the second or third encounter with these objects will one truly understand—which is to say that one "will take away", that one will grasp—their formal universe and their meaning. Mihalcean explains to what extent the sculpture is demanding of the eye:



un arbre inversé avec, au sol, une immense aile de mouche en verre taillé et un chapeau géant. Une fois redressée dans la sphère, *La sieste* devient un arbre auquel on a accroché le chapeau.

Beaucoup d'effets théâtraux et cinématographiques se retrouvent aussi dans les œuvres de Mihalcean : déploiement d'objets en hémicycle comme sur une scène de théâtre, vision panoramique et effets de *travelling* dans les sculptures très linéaires telles que *L'avverse* (1987), vision en gros plan et vision très lointaine souvent dans une même sculpture.

#### Entre le visible et le dicible

Il y a souvent une marge, voire un fossé entre le visible et le dicible ; les mots ne pouvant jamais "traduire" véritablement le perçu, et l'iconique n'étant jamais une simple mise en image du langage verbal<sup>5</sup>. Force nous est de constater toutefois que l'une et l'autre modalités, visuelle et verbale, sont étroitement liées dans l'œuvre de Mihalcean qu'on a souvent qualifiée de "sculpture narrative". Mais c'est d'abord en regardant les œuvres elles-mêmes que cette rhétorique particulière se révélera.

The sculptures are usually arid, they demand that one not look at them too often or too attentively, they rely upon accumulation and the right moment. They have a certain permanence and can wait forever. With a bit of luck, three visits could suffice: the first to become aware of them, the second to build upon the first, and the third to see them.<sup>7</sup>

#### Listening to Mihalcean speak

Listening to Mihalcean talk about his work is almost as moving as reading about it. To hear Gilles Mihalcean speak about his sculpture is an immense pleasure, first of all because it is a privileged path of access to the content of his works, but also because the obvious enthusiasm which Mihalcean brings to discussing his work is proof enough that verbal language and visual language are not really strangers, quite the contrary. Both are omnipresent for Mihalcean, whose hope is that the verbal metaphors (for example, *It's raining buckets*, *To make a mountain out of a molehill*, *It's raining cats and dogs*, etc.) serve as anchorage points and relays in relation to the iconic, in order that the real objects and the words refer back and forth to create a semantic abundance. In this manner, the itinerary of the exhibition is punctuated with phrases and texts which, once reproduced on the room walls, allow one to discern without limiting the semantic content of the works. One then realizes, through this process of relating the verbal and the iconic in a single artistic production that the iconic is not the exclusive privilege of iconic signs but that words and verbal metaphors can also trigger very iconic mental images. The visual can be iconic, but the verbal can also create images.

That which instantly strikes one in the verbal discourse of Mihalcean—a highly articulate discourse, it should be said—is his twin passion for the iconic and the material. Passion for the iconic, in that Mihalcean frankly admits to having always been comfortable in the domain of the figurative. Even during the 1970's, when practically all Québécois sculptors had adopted the minimalist aesthetic doctrine, he opted for a different kind of sculpture, one resolutely referential and iconic, a perspective which he still maintains. If he openly confesses that he hopes to "say something", still it must be said that though Mihalcean's sculptures are figurative and iconic, they are never reducible to the sole "recognizable" objects which they display. The referential content of each of Mihalcean's sculptures is much more than the sum of its parts; not because they present a statue of the Virgin, a huge hat, a little chocolate house, or wine glasses that the meaning and the symbolic impact of these sculptures be restricted to that which these common objects denote. If it is then true to say that they include a broad spectrum of common and familiar objects, these sculptures establish metaphor and poetic contents which exceed the single, literal meaning of the objects.

#### Reading Mihalcean

In his poetic writings on sculpture which have been published in entirety in the exhibition catalogue and partially reproduced near certain sculptures, Mihalcean describes in great detail his affinities with the materials, the tools and the extremely varied techniques to which he has recourse. One is aware also that these texts are an attempt to give form to the indecipherable, that is, to explain verbally that which motivates creation. This man-

Gilles Mihalcean, *La Forêt*, 1995. Plâtre et plâtre peint, bois, corde, plomb / Plaster and painted plaster, wood, rope, lead. 518 x 158,8 x 119,4 cm. Photo : Denis Farley, Courtoisie du Musée d'art contemporain de Montréal.

## Voir les sculptures de Mihalcean

Privilégiions le visible sur le dicible et regardons longuement ces sculptures. Elles valent qu'on y consacre du temps; elles sont nées d'un investissement considérable de temps. Comme le dit Mihalcean lui-même, il faut d'abord côtoyer la sculpture avec le corps plus qu'avec le regard<sup>8</sup>, sans se presser et sans chercher à comprendre. Ce ne sera peut-être qu'à la deuxième ou troisième rencontre avec ces objets qu'on comprendra vraiment—c'est-à-dire qu'on "prendra avec soi", qu'on saisira—leur univers formel et leur signification. Mihalcean explique à quel point la sculpture est exigeante pour le regard :

Les sculptures sont d'usage aride, elles demandent qu'on ne les regarde pas trop souvent ni avec trop d'insistance, elles comptent sur l'accumulation et sur le bon moment. Elles ont la permanence et peuvent toujours attendre. Avec un peu de chance, trois visites pourront suffire : la première pour l'apercevoir, la deuxième pour s'y appuyer et la troisième pour la voir.<sup>9</sup>

## Écouter parler Mihalcean

Écouter Mihalcean parler de son travail est presqu'aussi émouvant que de le lire. Écouter Gilles Mihalcean parler de sa sculpture est un immense plaisir, d'abord parce que c'est une voie privilégiée d'accès au contenu de ses œuvres, mais aussi parce que l'enthousiasme manifeste que Mihalcean prend à raconter son travail est bien la preuve que le langage verbal et le langage visuel ne sont pas si étrangers l'un à l'autre, bien au contraire. L'un et l'autre sont omniprésents chez Mihalcean qui désire que les métaphores verbales (comme par exemple *Il pleut des cordes*, *Il tombe des clous*, *It's raining cats and dogs*, *Se faire des montagnes avec rien*, etc.) fournissent au spectateur des points d'ancre et de relais par rapport à l'iconique, afin que les objets réels et les mots se renvoient les uns aux autres pour créer une richesse sémantique. Ainsi, le parcours de l'exposition est-il ponctué de phrases et de textes qui, une fois reproduits sur les murs des salles, permettent de cerner sans toutefois limiter le contenu sémantique des œuvres. On se rend compte alors, par ce procédé de mise en relation de l'iconique et du verbal dans une même production artistique, que l'iconique n'est pas l'apanage exclusif des signes visuels mais que les mots et les métaphores verbales peuvent aussi déclencher des images mentales très iconiques. Le visuel peut être iconique, mais le verbal peut aussi faire image.

Ce qui frappe d'emblée dans le discours (verbal) de Mihalcean —discours très articulé il faut le souligner—, c'est donc sa double passion pour l'iconique et pour la matière. Passion pour l'iconique car Mihalcean avoue très franchement avoir toujours été confortable dans le registre de la figuration. Même durant les années soixante-dix où les sculpteurs québécois adoptaient pratiquement tous le credo esthétique minimaliste, il opta pour une sculpture différente, une sculpture résolument référentielle et iconique, position qu'il maintient toujours. S'il avoue sans aucune censure qu'il souhaite "raconter quelque chose", encore faut-il préciser que si les sculptures de Mihalcean sont figuratives et iconiques, elles ne sont jamais réductibles aux seuls objets "reconnaissables" qu'elles mettent en scène. Le contenu référentiel de chacune des sculptures de Mihalcean est beaucoup plus que la somme de ses parties ; ce n'est pas parce qu'elles présentent une statue de la Vierge, un chapeau immense, une petite maison en chocolat, des verres à vin, que la signification et la portée symbolique de ces sculptures se restreignent à ce que ces objets familiers dénotent. S'il est donc vrai de dire qu'elles compor tent un large éventail d'objets iconiques et familiers, ces sculptures instaurent toutefois des contenus métaphoriques et poétiques qui excèdent le simple sens littéral des objets.

ner, which Mihalcean calls the "workshop wait", is nothing other than the wait for "inspiration" or the arrival of "the idea" which will spur the creation of a new work; that rare moment which the sculptor patiently hopes for, that moment never before as well described as in the following excerpt:

I don't need any keys to get into my studio. The door to the building which I open each morning doesn't necessarily lead there, for the studio is not often necessarily there. It occurs from time to time like a good mood, creating a vibrancy in this place which, otherwise, most often, resembles a garage, with its scattered tools, dusty cabinets and half-opened bags leaning against bundles of wood. Seeing the studio takes a stroke of luck. One must be patient, for its timing is temperamental and unexpected. Its visits are so brief that they can easily be missed entirely. I have well anticipated it and am prepared, yet it always takes me by surprise.<sup>8</sup>

The studio personifies art, the studio becomes that which one waits for, that through which one will finally exist, that which gives meaning to the artistic practice and to life, brief as it is:

Three weeks already that the studio has not appeared. The tools are showing their teeth, and in a gleaming laugh (...) Without the studio, the sculpture loses its illusions (...) I have had to develop ritual calls, to invent subterfuges and fabricate lures to attract the studio into the workspace where I spend all my time.

Through these texts, one begins to understand the difficulty of the work that goes into creating, which for those who do not practice it, may seem to be only about freedom and the absence of constraint. A price paid in doubt, long hours of waiting and difficulty, Mihalcean would say, so that a single piece can finally come forth. "Who can say what misery art gives to those who practice it?"<sup>9</sup>. Despite everything, there is much humour in Mihalcean's work, and a strongly iconoclastic manner of ridiculing religion, couple life, and our deepest fears. A black Virgin holds a white, baby astronaut in her arms, a tree trunk overhanging a sheet of aluminium turns into a huge tooth, complete with a filling; in *L'Incendie*, three objects in wood, lead and synthetic moss—one small, one medium, one large—with the same weight (60 lbs), as if to illustrate the popular joke: A ton of feathers or a ton of bricks, which is heavier? Even the sculpture outside installed near the museum's sculpture garden presents a group of sarcastic icons: beer, snowmen, lottos, and memory are ridiculed, which all seem to mock with both tenderness and a certain edge Montreal and her inhabitants.

## Remembering Mihalcean

Writing a few pages on the work of Mihalcean is too little, much too little, in view of the formidable plastic and poetic work of this sculptor. This exhibition, organized by the Museum of Contemporary Art and curator Gilles Godmer, should travel outside of Quebec, to Ottawa or Toronto; Europe should be made aware of this touching and exceptional work which holds its own. ■

Translation : Anthony Collins

### NOTES:

1. Présentée du 27 octobre 1995 au 14 janvier 1996. L'exposition était accompagnée d'un catalogue réunissant un intéressant texte analytique du conservateur Gilles Godmer, ainsi que de nombreux textes poétiques de Gilles Mihalcean/Presented from October 27, 1995 to January 14, 1996. The exhibition was accompanied by a catalogue comprising an interesting analytical text by curator Gilles Godmer as well as numerous poetic texts by Gilles Mihalcean.
2. Lors d'une importante exposition intitulée *Gilles Mihalcean: la Sculpture narrative*, organisée par le Centre international d'art contemporain, Montréal, du 1<sup>er</sup> août au 1<sup>er</sup> novembre 1992/At the time of an important exhibition entitled *Gilles Mihalcean : la Sculpture narrative*, organized by the Centre international d'art contemporain, Montreal, from August 1 to November 1, 1992.

## Lire Mihalcean

Dans ses textes poétiques portant sur la sculpture qui sont entièrement publiés dans le catalogue de l'exposition et partiellement reproduits près de certaines sculptures, Mihalcean décrit finement ses affinités avec les matériaux, les outils, ainsi que les techniques extrêmement variées auxquelles il a recours. On sent aussi que ces textes tentent de formuler l'indicible, c'est-à-dire expliquer verbalement ce qui motive la création. Ainsi, ce que Mihalcean appelle "l'attente de l'atelier", qui n'est rien d'autre que l'attente de "l'inspiration" ou l'attente de "l'idée" qui déclenchera la création d'une nouvelle oeuvre; moment rare que le sculpteur espère patiemment, moment jamais aussi bien décrit que par l'extrait suivant :

Je ne dispose d'aucune clé pour pénétrer dans l'atelier. La porte du bâtiment que j'ouvre chaque matin n'y mène pas nécessairement, car l'atelier ne s'y trouve pas souvent. Il passe de temps en temps comme le bonheur, agitant de couleurs ce lieu qui, le plus souvent, ressemble à tous les garages, avec des outils épars, des armoires empoussiérées et des sacs entrouverts appuyés contre des gerbes de bois. Voir l'atelier tient du coup de chance. Il faut être patient, car son horaire est capricieux et inattendu. Ses visites sont si brèves qu'elles passent parfois inaperçues. J'ai beau anticiper ses passages et m'y préparer, ils me prennent toujours par surprise.<sup>8</sup>

L'atelier personnifie l'art, l'atelier devient celui qu'on attend, ce par quoi on existera enfin, ce qui donne sens à la pratique artistique et à la vie tout court :

Trois semaines déjà que l'atelier ne s'est pas présenté. Les outils montrent les dents, ils s'agitent d'un rire luisant (...) Sans l'atelier, la sculpture perd ses illusions (...) J'ai dû développer des rituels d'appel, inventer des subterfuges et fabriquer des leurre pour attirer l'atelier dans l'espace de travail où je passe tout mon temps.

Par ces textes, on comprend toute la difficulté du travail de création qui, pour celui qui ne le pratique pas, peut sembler n'être que liberté et absence de contrainte. Pourtant, que de doutes, que de longues heures d'attente et que de mal, dira Mihalcean, pour qu'une seule pièce s'érigé enfin. «Qui dira le mal que fait l'art à ceux qui le pratiquent?»<sup>9</sup>. Malgré tout, il y a beaucoup d'humour dans le travail de Mihalcean, et une manière fort iconoclaste de tourner en dérision la religion, le couple ainsi que nos peurs viscérales. Une Vierge noire tient un bébé astronaute tout blanc dans ses bras, un tronc d'arbre surplombé d'une plaque d'aluminium devient une immense dent avec son plombage; dans *L'incendie*, trois objets en bois, en plomb et en mousse synthétique, — un petit, un moyen et un très grand —, ont le même poids (60 lbs) comme pour illustrer la blague populaire : Une tonne de plumes est-elle plus lourde qu'une tonne de briques ? Même la sculpture extérieure installée près du jardin de sculptures du musée présente un ensemble d'icônes sarcastiques, de bière, de bonhommes de neige, de loto et de mémoire bafouée, qui semblent toutes se moquer à la fois avec mordant et tendresse de Montréal et de ses habitants.

## Se souvenir de Mihalcean

Écrire quelques feuillets sur l'oeuvre de Mihalcean c'est trop peu, bien trop peu, compte tenu du formidable travail plastique et poétique de ce sculpteur. Il faudrait que cette exposition, organisée par le Musée d'art contemporain et le conservateur Gilles Godmer, voyage à l'extérieur du Québec, à Ottawa ou à Toronto; il faudrait que l'Europe prenne connaissance de ce travail exceptionnel et touchant qui n'a rien à envier à qui que ce soit. ■

3. Ainsi, la réalisation de *L'avverse* (1987) s'est déployée sur plus de quinze mois avant que Mihalcean n'en arrête la configuration définitive, permuant patiemment chaque jour les divers objets de cette oeuvre placés en un alignement de près de dix mètres ! Toutes les œuvres sont réalisées selon cet exigeant processus qui demande disponibilité, attente et patience. Mihalcean affirme que le temps est précisément un acteur indispensable dans ce processus qui comporte de longues heures d'attente aussi bien à regarder l'œuvre qu'à agir sur elle/As such, the realization of *L'avverse* (1987) was spread out over more than fifteen months during which Mihalcean did not cease working on the definitive configuration, patiently changing each day the various objects of this work placed in a nearly ten-metre long line! All the works were realized according to this demanding process which requires availability, attentiveness and patience. Mihalcean affirms that time is an indispensable actor in this process which is comprised of long hours of wait as well as watching over the work, while time does its work.
4. Ce dispositif n'est évidemment pas sans rappeler celui de l'image anamorphotique telle qu'on la trouve dans le célèbre tableau d'Hans Holbein *Les Ambassadeurs*, c'est-à-dire une image déformée et insensée qui se redresse pour former un crâne humain si le spectateur adopte une position latérale pour lire le tableau. Ce qui diffère toutefois chez Mihalcean, c'est qu'on ne passe pas de l'informel au cohérent mais de l'envers à l'endroit et que deux œuvres - et non une seule comme chez Holbein-, sont impliquées dans le processus anamorphotique/This device recalls that of the anamorphic image such as one finds in the famous painting *Les Ambassadeurs* by Hans Holbein, that is, a deformed and demented image which straightens out to form a human skull if the spectator takes a lateral position to the work. That which differs however, in Mihalcean's work is that one does not move from the formless to the coherent but from the inverted to the right way round, and that two works - unlike in Holbein's - are included in the anamorphotic process.
5. Essayez donc de dessiner la métaphore verbale *La terre est bleue comme une orange* sans perdre la dimension poétique et sans devenir trop littéral! Impossible d'y arriver sans perdre ou les traits distinctifs appartenant au terme "terre" ou ceux de l'adjectif "bleue", alors que dans l'image mentale que cette locution verbale suscite, tous ces traits coexistent sans aucun problème. Sur cette question de la métaphore iconique versus la métaphore verbale, lire Catherine Kerbrat-Orecchioni, "L'image dans l'image", *Rhétorique sémiotique*, Paris, 1979, pp. 193-233. Dans cet article, après avoir décrit la structure de la comparaison et de la métaphore verbale, l'auteure traite de toutes les métaphores iconiques, des images composites, des archimboldesques et des anamorphoses en les comparant aux tropes linguistiques. Elle conclut que, dans le registre de l'iconique, n'existe que la métaphore de type *in praesentia*/Try to draw the verbal metaphor *The earth is as blue as an orange* without losing the poetic dimension and without becoming too literal! It is impossible to achieve without losing the distinctive traits of the term "earth" or the adjective "blue", while in the mental image that this verbal locution creates, all these traits coexist without any difficulty. On this question of the iconic versus the verbal metaphor, read Catherine Kerbrat-Orecchioni, "L'image dans l'image", *Rhétorique sémiotique*, Paris, 1979, pp. 193-233. In this article, after having described the structure of the comparison and the verbal metaphor, the author considers all iconic metaphors, composite images, archimboldesques and anamorphoses in comparison with linguistic tropes. She concludes that, in the realm of the iconic, the only type of metaphor is *in praesentia*.
6. Cette position de Mihalcean est intéressante car elle soulève la question de la visualité comme principale sensorialité modalisatrice et médiateuse de la peinture et des arts graphiques, par opposition à la modalité tactilo-kinesthésique (ou posturale) qui régirait nos rapports avec la sculpture et les arts tridimensionnels. Le registre du visuel maintient l'objet perçu à distance du sujet percevant qu'est le spectateur, alors que dans le registre tactilo-kinesthésique le corps du sujet est affecté par contact avec l'objet, l'œuvre étant "consommée" alors grâce à un processus d'évaluation des textures, du poids, etc. Ces données confirmé le caractère tangible, matériel et concret de l'objet sculptural, par opposition au caractère "fictionnel", illusionniste, voire conceptuel de la peinture/Mihalcean's position is interesting for it raises the question of the visual as the principal sensorial mode and mediator of painting and the graphic arts, in contrast to the tactile-kinaesthetic mode which governs our relationships with sculpture and the three-dimensional arts. The realm of the visual maintains the perceived object at a distance from the perceiving subject, while within the tactile-kinaesthetic the body of the subject is affected through contact with the object, the work being "used up" through an evaluative process of textures, weights, etc. These givens confirm the tangible, material and concrete character of the sculptural object, in contrast with the "fictional", illusory, indeed conceptual character of painting.
7. Catalogue de l'exposition Gilles Mihalcean, publié en collaboration avec le CIAC, octobre 1995, p. 21/Exhibition Catalogue, published in collaboration with the CIAC, October 1995, p.21.
8. *Ibid.*, p. 20.
9. *Ibid.*, p. 40.