

L'ATELIER EST UN LIEU OÙ ON NE SAIT PAS QUOI FAIRE, C'EST CE QUI REND L'OEUVRE POSSIBLE.

Texte de Gilles Mihalcean pour colloque ateliers d'artistes, organisé par Laurier Lacroix à l'UQAM le 29 novembre 2019.

On peut bien se rendre à l'atelier attelé de désir et d'enthousiasme avec une idée qu'on croit tenir de génie, mais cette bonne idée risque de ne jamais pouvoir faire face aux occupations de l'atelier et au réel de son contenu qui placent très vite l'artiste dans une position de vulnérabilité et lui font comprendre qu'à l'atelier, une idée est intéressante et stimulante dans la mesure où elle ne se réalisera pas. À l'atelier de sculpture, du moins, l'artiste n'obtiendra jamais ce qu'il désire, car les vraies décisions appartiennent plus aux fracas des outils contre les matières ligneuses, rocheuses ou métalliques qui l'habite, qu'aux idées qui les ont motivées mais aussi parce que les objets produits ne sont toujours que pur commencement et par là, trahison des espoirs et des attentes de ceux et celles qui s'y risquent. L'œuvre y est toujours à refaire, chaque réalisation ouvre sur de nouvelles configurations, des orages, des paradoxes, ce qui fait que l'artiste se retrouve toujours en situation d'échec du construit. Cependant, il faut voir que c'est uniquement par cette situation d'échec du construit que l'artiste arrivera à sortir l'objet de son multiple présenté quelconque et que c'est en cela que l'échec de l'atelier est triomphant. L'œuvre d'art est le seul objet capable de porter l'échec, de le partager en donnant à chacun la possibilité de se détacher, de se défaire et de s'ouvrir. Les autres objets de pensée sont au service de l'utilité et du plaisir, ils sont de survie. La sculpture n'est qu'apparence du «bâtir» ; en n'offrant ni mesures ni positions de savoir, elle est l'échec du bâti en général. Je veux dire qu'elle est du bâti égaré.

Mais qu'est-ce que l'échec ? Un état inscrit dans l'état d'être qui au-delà de son expression de fatalité n'en est pas moins un état de découverte, d'aperçu et d'avancement inouïs à l'exercice de vivre. L'échec anime l'œuvre d'art qui, par nature, accepte de s'y engouffrer par appétit pour le mystère et l'inconnu, ces parties cachées, impénétrables de notre existence.

C'est ce qui m'amène à dire que l'échec c'est la vérité de l'atelier, sa lumière, sa force et sa souffrance. La réussite ne concerne ni l'atelier ni l'œuvre ni l'artiste. L'échec ouvre, la réussite ferme. La réussite témoigne de la connaissance, de l'actualité, du fini, du contemporain, de la conservation tandis que le réel de l'atelier se fonde sur l'impasse du réel et sur le dépérissement du connu. C'est à ce paradigme d'échec que nos ateliers arrivent à se charger d'énergies invraisemblables et à maintenir nos œuvres raidies à la manière d'un dépassement plutôt qu'à celle d'un produit avec la certitude que l'œuvre d'ouvrage ne doit pas témoigner de la réussite pour être de vérité et de grandeur.

Pour l'artiste, l'atelier n'est pas un choix mais plutôt l'affirmation de sa condition et pour s'en sortir sans trop de mal, il devra s'en tenir à ses croyances et n'y poser que des actes vrais, ceux qui échappent à son contrôle et à son savoir. C'est pourquoi l'artiste doit s'absenter du devenir de l'œuvre et s'en tenir à sa dextérité et ses trucs. J'aime imaginer l'atelier sur le *chemin qui ne mène nulle part* d'Heidegger, où l'œuvre y est posée comme une aporie, l'exercice de ce qui n'aboutit pas, une pensée qui chemine hors des réseaux de communication pour ne pas s'achever et demeurer aux sources vives de l'inquiétude existentielle».

À l'atelier les matières consistent avec les formes et les affects communautaires, le noyau de sa liberté. Je veux dire, qu'en plus d'offrir de grande capacité de transformation, l'atelier est aussi solidaire de la pensée et des idéologies qui animent le groupe humain qui l'entoure même si celui-ci ne le soutient pas. «*le génie de l'artiste c'est la collectivité, le pays où il vit*» nous dit Victor-Levy Beaulieu. L'atelier s'y moule c'est son ouvrage et l'art c'est l'atelier.

Celui que je visite tous les jours depuis plus de cinquante ans a été et est encore, comme il se doit, ouvert à toute l'actualité contemporaine de l'art mais, pour moi, son ancrage est essentiellement territorial. Je prends au sérieux Zizek qui écrit «*on est véritablement universel à la seule condition d'être radicalement singulier, logé dans les interstices des identités communautaires.*»

Mais chez nous, la singularité a du mal à se tenir, parce que notre culture est d'affirmation difficile et notre histoire une drôle de bâtisse.

Paul Émile Borduas l'a fuit et nommé «grande noirceur» et l'on s'y est reconnu jusqu'aux plus hautes instances de notre assemblée nationale. Lorsque j'ai commencé à faire de l'art, le consensus porté par les artistes établis, était à l'effet qu'il fallait quitter le Québec pour tenir atelier et faire carrière. Ce qui me paraissait inacceptable. Et depuis, la réalité même si elle se structure autrement, n'a pas vraiment changé alors qu'on ne sait ni ne désire toujours pas reconnaître et défendre ce qui nous appartient ce qui fait que nos œuvres, sont systématiquement et injustement avalées par les grands courants artistiques mondiaux. Personne ou presque ne cherche à voir comment elles se démarquent et se manifestent, ni ce qu'elles apportent à la pensée artistique actuelle. Comment peut-on comprendre et aimer ce qu'on résiste à nommer ? La question est pourtant cruciale. Il ne s'agit pas de réduire ni de figer la portée de nos œuvres qui, on le sait, ne se montreront toujours que lorsqu'inexpliquées. C'est plutôt le point de jonction de leur différence qui devrait nous intéresser.

Au début des années 80, je me suis senti interpellé par ceux qui mettaient en cause l'importance de l'atelier hors des grandes cités, et qui laissaient entendre que la pratique de l'art à l'échelle locale condamne les artistes au plafond de verre et aux pastiches.

Stimulé par la pensée postmoderne, j'ai choisi de m'engager contre ces idées et décidé que mon atelier allait être exclusivement de Montréal, je veux dire tourné vers les capacités de sa culture. Et pour ce faire, j'ai compris qu'il fallait m'éloigner de tout concept générique de l'art et de celui des ateliers du «grand autre» et de leurs

pratiques basées sur l'affirmation d'un modèle lourdement médiatisé autour de la réussite et qui, d'autre part, s'ils me lançaient d'impérieuses séductions, ne pouvaient répondre aux besoins de cette relation de proximité que je devais vivre et qui était la seule condition à l'exercice de mon art ; habiter pour être libre.

Je me suis tourné vers nos traditions, et revisiter la statuaire, la taille directe et le moulage, le bois, le plâtre, l'ouvrage de main et consacré mon atelier à la production d'objets narratifs chargés de motifs figuratifs, par des assemblages aux figures éclectiques, constitués d'appropriations multiples, des objets de métaphore, de matériaux pauvres et de croyance tout ce qui à mon sens pouvait exprimer et soutenir l'embarras du sujet malaisé de mes alentours qui me tient tellement à coeur. Mais, je vous en prie, entrer dans mon atelier, vous verrez bien ce que je veux dire : ici pas de dessins, pas de maquettes, pas de scénarios, pas de vision, pas de rigueur, je fabrique en direct les sculptures, sans trop d'intentions ni planifications ni concepts. Je fabrique des formes simplement motivés par l'attrance d'un défi de construction ou pour le plaisir et la curiosité des effets de taille que j'associe librement à des objets trouvés, du mobilier, d'incontournables et précieuses statues religieuses et d'autres objets utilitaires qui savent si bien danser avec le sujet. Toutes ces formes sont au fur et à mesure étalées sur le plancher, dans des coins, à des endroits qui les rendent juste assez visible pour qu'elles puissent tenir leur effort d'évocation et m'apprendre et me dire à petites doses ce qu'elles sont et ce que je devrait y voir. Je les bouge, les déplace, les change d'angle, les assemble ou les cache, l'émotion n'a pas de positions. Je ramasse à la graine, des arguments, des motifs, des «qu'en dira-t-on» et durant des mois parfois des années je me place dans la posture de «je ne sais pas quoi faire» ce qui m'apparaît être la seule position tenable dans l'atelier de Montréal pour faire aboutir la sculpture. Elle fini par arriver d'un long processus de coupes, de frottage, et d'assemblage. Elles se montrent sans causes ni messages, pleines de sourires et complètement ouvertes au regard et à l'interprétation de l'autre.

Ce qui me fait dire que j'arrive à fabriquer mes sculptures sans les fabriquer et qu'elles ne m'appartiennent presque pas parce que j'ai été incapable de les conceptualiser et de les comprendre et que je n'en suis l'auteur que pour avoir eu la chance d'être de passage, dans cet atelier de fosse commune au moment où elles ont été produites. Contre toutes apparences, l'atelier n'est pas un espace privé.