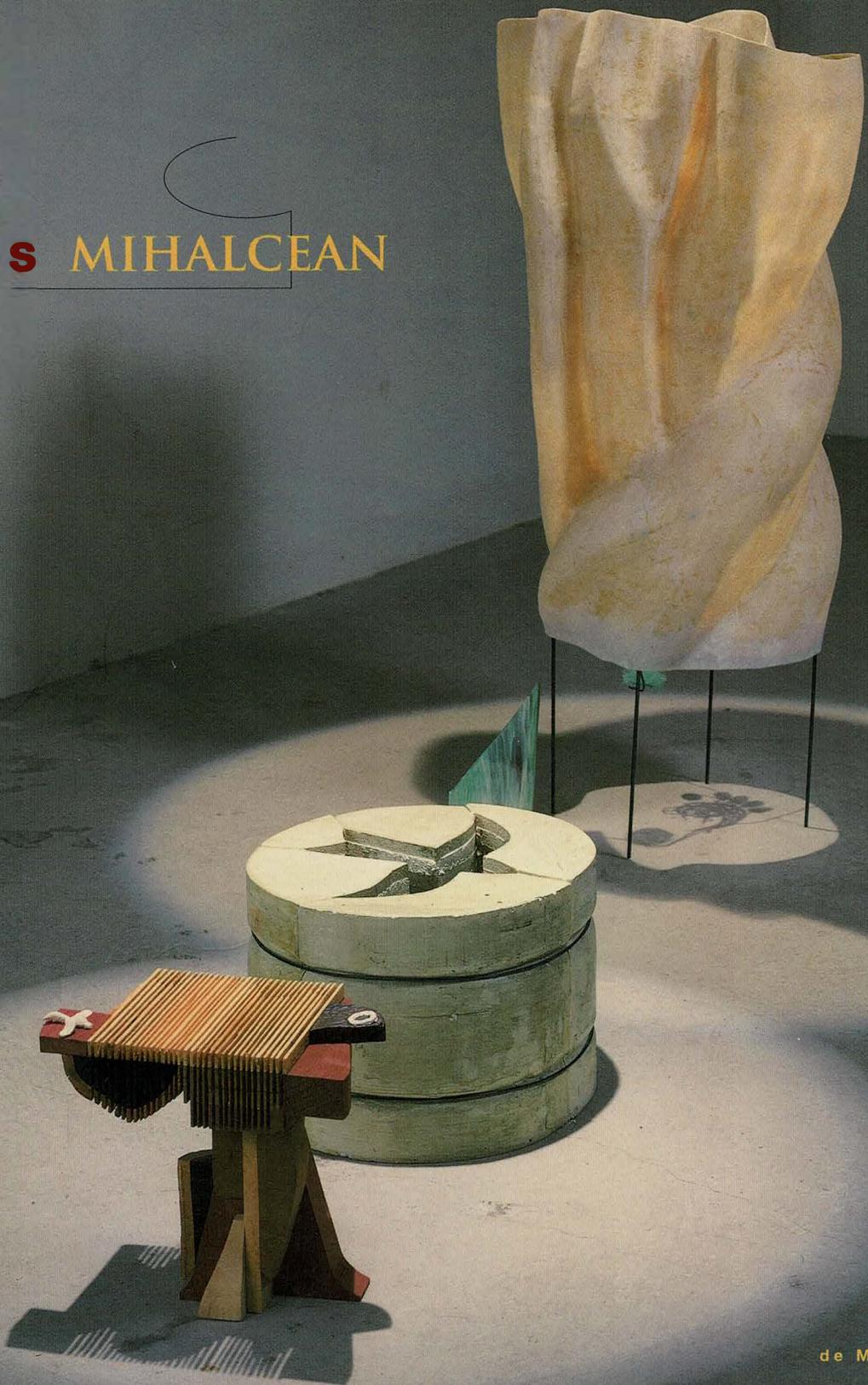


Gilles MIHALCEAN



Musée d'art
contemporain
de Montréal

Centre internat
d'art contemporain
de Montréal

Portrait *d'une* **SCULPTURE**

GILLES GODMER

Si créer une suite d'images autour d'un même sujet, c'est aussi raconter; à sa manière, très simplement, Gilles Mihalcean nous raconte des «histoires». Car, à parcourir son travail de sculpture qui représente ici pas moins de quinze années d'un labeur patient, soutenu et exclusif, cette constatation s'impose d'elle-même; tant par la forme éclatée (voire étalée quelquefois) que prennent les œuvres qui littéralement égrènent sous nos yeux, à travers leurs fragments, autant d'images qui nous absorbent et nous transportent, que par les sujets qu'elles abordent et décrivent, en en faisant voir certains angles choisis et significatifs, en en donnant aussi parfois une presque «déclinaison», à travers la multiplicité des éléments qui les composent; bref, en faisant se succéder les images qui, ensemble, posent les premiers jalons d'un possible «récit».

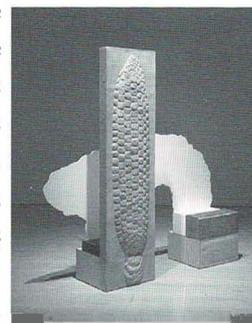
Plus que de montrer le travail dont on présente ici les temps forts du développement qu'il a connu depuis le début des années 80, moment qui marquait, en fait, l'appropriation définitive d'un vocabulaire élaboré peu à peu tout au cours de la décennie 70, cette exposition permet d'abord la rencontre d'une sensibilité, d'une manière très personnelle de regarder le monde et d'en rendre compte. Mais cette voix, celle du sculpteur, nous parle à partir d'un lieu précis. De lui-même d'abord, avec les acquis et l'expérience qui l'ont fait. Puis surtout, modestement, à partir d'où il vit et travaille: lieu fait de gens, de choses, de coutumes, de saisons et de paysages confondus, dits et «racontés» avec des matériaux, des objets ou fragments d'objets, des images, issus le plus souvent du quotidien, aisément identifiables à ce lieu d'où nous parvient cette voix¹.

Les premières œuvres de cette exposition, créées en 1980, rassemblent déjà, pour l'essentiel, les caractéristiques qu'on retrouvera, sur un mode davantage élaboré, dans celles (dont certaines devenues imposantes) qui suivront. À première vue, chaque œuvre se présente comme une accumulation d'éléments, un amas à la limite — plus ou moins un chaos —, offert à notre lecture. D'entrée de jeu s'impose une sorte de désarroi. Puis on est pris par la main: une forme, une couleur ou un objet reconnus attirent notre attention: c'est la lampe dans *La Maison* (1980) ou le maïs géant de *Fin août* (1980). Plus tard, ce sera la boule de cristal dans *Le Ruisseau en profondeur* (1985) ou encore l'impressionnant alignement d'objets dans *L'Averse (à la mémoire de François)*, (1987). À ce désarroi vite dissipé, rassurés que nous sommes qu'un ordre enfin surgisse sous l'apparent désordre, fait place le bonheur de la lecture où, d'un élément à l'autre, par petites touches, affleure toujours une émotion. Un «portrait» peu à peu prend forme, un «paysage» s'esquisse².

À chaque fois, il en sera donc plus ou moins ainsi: d'abord on est désarçonné, perplexe. Puis un élément plus particulièrement nous frappe. Curieux, on se déplace, on fait le tour (l'œuvre toujours nous y invite), on s'approche, on s'éloigne un peu. Enfin l'ensemble finit par prendre un sens: des choses sont dites, qui ressemblent à l'ébauche d'une «histoire» (une suite d'images) proposée à notre lecture. Et constamment, le titre de l'œuvre aura fait office de guide, nous invitant à tendre l'oreille à ce qui nous est dit, nous rendant plus attentifs à ce qui est à lire.

LE CLIN D'ŒIL cinématographique

Dans les œuvres les plus anciennes de l'exposition, œuvres joyeuses, presque naïves, qui ne sont pas sans rappeler l'enfance par ce qu'elles connotent du jeu — entre autres ici celui des associations couleur-relief: le rouge et le feu; le noir et le grillon; le jaune et le maïs —, où domine encore presque exclusivement le plâtre, chacun des éléments qui composent la sculpture est pour le moment rattaché aux autres. Néanmoins, ces éléments sont reliés de telle sorte que l'œuvre, souvent, se «déroule» littéralement dans l'espace; subtilement, presque timidement dans le cas de *St-Placide, la nuit* ou de *Fin août*; de façon ostentatoire dans *L'Averse (à la mémoire de François)* ou dans *Brumes gaspésiennes*. Ainsi,



Fin août
1980

1. Lorsqu'il s'agit d'objets provenant de cultures différentes, comme c'est le cas dans *St-Placide, l'hiver* (1982) où se retrouve une statuette africaine, c'est toujours avec le regard qu'on lui porte que l'objet est vu, c'est-à-dire avec toutes les connotations que peut avoir un tel objet ici.

2. Le paysage et le portrait contiennent déjà, par leurs aspects descriptifs, les balbutiements du récit.

selon les mots mêmes de l'artiste, l'œuvre se déploie un peu à la manière d'un «travelling» cinématographique. *Fin août* nous sera donc «racontée» (décrite) par une suite d'images associées au sujet; par les connotations que font naître un cumulus, un feu de branches, un maïs, un grillon et un peu de végétation, rassemblés.

Ainsi le nombre, l'accumulation et la succession d'éléments, dans la sculpture de Mihalcean, sont étroitement liés à cet embryon narratif qui est à lire, et que chacune des composantes contribue à développer et à enrichir. Et dans cette manière peu orthodoxe de faire de la sculpture, si des affinités peuvent être évoquées, si des rapprochements peuvent être notés, comme l'artiste lui-même l'a déjà mentionné au sujet de la construction de ses œuvres et d'un ordre certain imposé pour leur lecture, c'est peut-être du côté du cinéma qu'il faut aller; dans l'addition obligée des images d'où émerge le film.

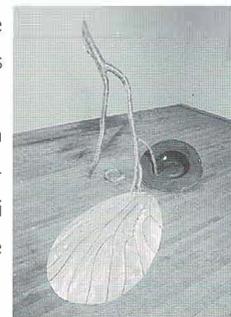
Reconnaissons d'abord qu'il n'est pas chose commune pour la sculpture que d'emprunter de la sorte, de façon aussi élaborée et soutenue, un tel biais narratif. Rassemblées et lues, l'une après l'autre, les images que contient chaque sculpture sont enclines à mobiliser l'imaginaire, sinon l'imagination. Si bien que dans leur énumération convergente, le visiteur, stimulé qu'il est par elles, pourra même multiplier les possibles scénarios qu'elles induisent, prenant dans ce cas le relais du sculpteur. Ainsi Mihalcean parle de «travelling» comme s'il s'agissait d'un réel balayage du regard (un long mouvement de la caméra) où, transposées dans la sculpture, les images s'accumuleraient selon l'ordre d'une énumération improvisée qu'aurait déterminée à la fin ce regard fictif. Dans *St-Placide, la nuit*, ce déroulement s'amorce par l'évocation de la terre labourée pour s'achever par celle d'une lueur aperçue à travers un store vénitien.

Mais outre ce «déroulement» (pensons également à des œuvres comme *Le Marais* ou *Au pied des Rocheuses*) qui définit la mise en place (la mise en scène) de la sculpture, il faudrait également souligner certains choix qu'on pourrait qualifier de «stylistiques» de la part de l'artiste (comme on le dirait à propos d'un parti pris de cinéaste) où ce dernier choisit d'aborder un sujet à partir d'une certaine lecture, d'un point de vue particulier. En ce sens, on aura observé que *St-Placide, l'hiver* a été développé sur le mode de l'absence, de la trace. À un autre moment, le sculpteur a opté pour l'emploi d'une couleur unique (le brun dans *Vieille Branche*) ou même d'une forme récurrente (l'ovale dans *La Sieste*) qui président à toute l'organisation d'une œuvre.

À cela s'ajoute la création d'œuvres, ou de parties d'œuvres, selon divers points de vue proprement cinématographiques. On songe à *La Forêt*, de même qu'à certaines parties de l'œuvre *Au pied des Rocheuses*, construites à partir d'une contre-plongée. On pense à la sculpture *Le Marais*, toute en surface, au ras du sol, construite en fonction d'une plongée. On songe enfin à ce chapeau de paille féminin, élément d'*Au pied des Rocheuses*, qui rappelle les plaines de l'Ouest canadien vues à vol d'oiseau.

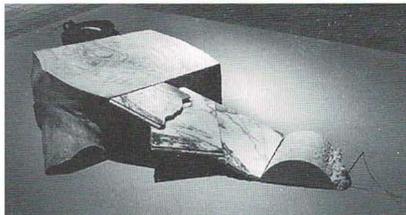
Pourraient être notés également une multitude de «plans éloignés» ou de «plans rapprochés» mettant en relief les écarts importants d'échelles qui peuplent ces œuvres. Parmi ces composantes vraiment minuscules, qui passent presque inaperçues quelquefois, mentionnons le pêcheur à la ligne, à peine remarqué, dans *Le Ruisseau*; la maison en chocolat déposée sur la branche de *Vieille Branche*. À l'inverse, parmi les éléments qui sont démesurément agrandis nous viennent tout de suite à l'esprit cette aile de mouche géante de *La Sieste* ou encore cette énorme dent obturée qui nous accueille dans *Au pied des Rocheuses*.

Enfin, c'est peut-être davantage par l'émotion contenue dans son expression et suscitée par elle que cette sculpture se rapproche le plus du langage cinématographique, langage d'émotion s'il en est. Rarement sculpture aura été aussi chargée à ce niveau que celle de Mihalcean : plus que des paysages, éléments de



La Sieste
1985

paysages, objets, personnages qui sont ainsi transposés, suggérés, c'est la vaste gamme des sentiments qui en émanent, ou qu'ils suscitent généralement chez l'observateur, qui est ainsi évoquée par l'artiste, reconnue et partagée par le visiteur.



Le Ruisseau
1984

Comme au cinéma, un phénomène de reconnaissance, d'identification, se produit, où le visiteur tout à coup est confronté, dans ce qui est montré ou suggéré et dont il a fait (ou anticipé) l'expérience, à une émotion ressentie et reconnue, émotion probablement oubliée, depuis longtemps enfouie, qui soudainement ressurgit par la vertu de quelques kilogrammes de plâtre, de verre, de métal, etc., et ramène avec elle, à la surface, tout un pan de lui-même. C'est ce qui a lieu dans *Le Ruisseau en profondeur*. Qui, dans son enfance, n'a pas fait l'expérience, au moins une fois, de rôder autour d'un ruisseau, d'y jouer, d'y pêcher à la ligne, etc.? Ici, la vue du cristal, à elle seule, agite tout un monde d'émotions par sa magique densité et sa translucidité. Enfin, même celui qui n'a pu faire l'expérience d'un voyage dans les Rocheuses aura bien vite et fortement ressenti toute la majesté et la solennité que fait apparaître la sculpture de Mihalcean à travers bois, tissu, papier et mousse synthétique; autant de matériaux dont la modestie manifeste, sinon le dérisoire, contraste avec la puissance des émotions engendrées, associant littéralement à de la magie tout l'art du sculpteur.

FAIRE IMAGE : LE MODÈLE poétique

Outre le fait que ne peut être récusée (de certains points de vue, en tout cas) cette parenté de langage que l'art de Mihalcean partage avec le cinéma, le modèle poétique pourra assurément être invoqué dans l'ensemble de ce travail — à propos duquel ce rapprochement a pu être fait dans le passé. Dans les œuvres les plus anciennes de cette exposition³, c'est surtout l'extrême simplicité du vocabulaire visuel — son choix et son articulation — et la fraîcheur de ton qui en découlent qui font naître cette poésie. Dès 1982 par contre (qui correspond à *St-Placide, l'hiver*), et plus encore par la suite, le langage visuel de l'artiste devient plus complexe. Chaque sculpture sera dorénavant le théâtre de stratégies visuelles nombreuses qui puiseront, entre autres, dans la variété des figures de rhétorique historiquement identifiées à la poésie ou, plus généralement, à la littérature à caractère poétique.

Si la poésie est donc cet «art du langage, visant à exprimer ou à suggérer quelque chose par le rythme, l'harmonie et l'image», il ne fait plus de doute que Mihalcean, tout sculpteur qu'il soit, puisse également s'en réclamer. Car si ce n'est à proprement parler avec des mots qu'il s'exprime, il s'applique, tout comme le poète, à créer une atmosphère par une recherche et des choix parcimonieux (la couleur, la forme, la texture, l'échelle, l'ordre, etc.) : il agence, il dispose, il ordonne, pour mieux suggérer et évoquer, pour mieux dire et «raconter⁴». Mais surtout, pour ce faire, il fait image.

La métaphore, figure maîtresse de la rhétorique, est inscrite au cœur même de tout le travail sculptural de Mihalcean. Elle en donne le ton. De même, elle est étroitement associée au caractère poétique de chacune de ses œuvres. Tantôt elle prend la forme de vases gigognes pour illustrer les «ronds dans l'eau» d'un étang (*Le Marais*), tantôt elle juxtapose et aligne le fil d'une pièce de bois avec les courants veinés aperçus dans des débris de marbre pour figurer le cours d'un ruisseau (*Le Ruisseau*). Elle rapproche encore le drapé tourmenté d'une statue de l'eau bouillonnante de *La Cascade*, de même qu'elle associe un amoncellement de porcelaine et de verre aux rebondissements de l'eau sur les rochers.

3. Nous parlons surtout de *La Maison* et de *Fin août*, puisque *St-Placide, la nuit* créée la même année que les deux œuvres précédentes, fait montre déjà d'une transposition visuelle un peu différente des éléments auxquels elle réfère.

4. Mot davantage induit ici par la fréquentation assidue de ces drôles de sculptures.



Arcimboldo
Rodolfo II en Ver

Mais dans son expression visuelle, dans sa forme tridimensionnelle, cette métaphore, comme il en est dans toute littérature, et en particulier dans celle ayant des accents davantage poétiques, est également accompagnée, entourée, de toute une série d'autres figures de style ou «tours» de langage que sont la métonymie, l'allusion, l'analogie, la catachrèse, l'ironie, etc⁵. Autant de figures reconnues, omniprésentes et reprises d'une œuvre à l'autre depuis quinze ans, et sur lesquelles repose le regard poétique que porte le sculpteur sur ce qui l'entoure, et sur les mille et un objets ou matériaux pour le traduire.

Ainsi, «l'opération qui assure le transport d'une réalité à son image est bien une opération rhétorique⁶(...)». Et à cet égard, Mihalcean ne ménage rien : il fait littéralement flèche de tout bois dans cette entreprise. De la sorte, en évoquant un phénomène atmosphérique ou en campant un paysage, le sculpteur vise du coup toute une culture — la sienne, nord-américaine; culture de consommation et de déchets — à travers le choix des matériaux (mousse synthétique, verre, métal, etc.) et des objets réunis (salière ou poivrière ancienne, seringue, râteau, pain de savon, etc.). Et cette culture, aux travers maintes fois décriés, surprend et émerveille ici, dans son opération de transposition d'une réalité (la nature) pour laquelle, aujourd'hui, elle constitue néanmoins une menace : la nature, dans ce cas (le ruisseau), est entièrement recomposée au moyen des résidus d'une culture qui, à la limite, veut plus ou moins sa disparition (un vieux seau rouillé, des restes de marbre et de bois).

La justesse du regard ou la dextérité des mains transforment ici de façon surprenante, et comme par magie, le matériau et l'objet. À travers une ronce devenue caillou (*Le Caillou*) ou une peau de vache dessinant la géographie d'une planète (*La Nativité*), à travers encore les innombrables travestissements du plâtre en pierre ou en tissu (*La Maison*), le sculpteur oscille entre la gravité du poète et le côté émerveillé et enjoué de l'enfant. «Faire une sculpture est un jeu d'enfant, voilà pourquoi il y a si peu de sculpteurs⁷.»

Du poète, Mihalcean aura le souci constant du «mot» juste (la forme, le matériau, la couleur, l'objet, etc.) qui circonscrit, sans manque et sans reste, qui «s'amincit jusqu'à la pure et seule désignation⁸». Il en aura également le soin incessant de l'image précise, surprenante de simplicité, inattendue. Il aura enfin une candeur de ton, parfois, qui n'aura son pareil que dans l'apparente banalité des sujets que lui inspire principalement la nature. On aura saisi alors son intérêt pour le haïku, poésie japonaise toute en économie de mots, tournée vers la banalité des choses — pour beaucoup celles de la nature — admirable de concision, de précision, et surtout par son pouvoir d'évocation⁹.

De l'enfant, Mihalcean aura la curiosité et la passion du monde qui l'environne. Il aura la faculté aussi de s'en émerveiller et de pouvoir rendre cet émerveillement avec économie et simplicité. Comme l'enfant, il sera resté sensible aux changements d'échelle; à ce qui est minuscule, comme à l'infiniment grand. Son œil verra et s'intéressera alors à ce que nous ne voyons plus (parce que trop petit ou à cause de notre regard usé), à ce qui a peut-être attiré notre attention un jour : une aile de mouche, par exemple; et de façon plus triviale certainement, une crotte de chien gelée. Inversement, il se sera senti lilliputien, donnant aux choses, dans ce cas, des proportions démesurées (à un épi de maïs, à une trace de pas). Son regard aura conservé une pureté qui fait voir autrement (la poésie est souvent dans ce regard) et qui s'émeut encore — comme aux premiers jours — de tout ce qui brille. Et toujours, dans ce regard porté ainsi sur les choses, le

jeu et son corollaire, l'humour; — l'enfant ici a mûri — auront eu sa faveur, faisant de chaque œuvre une sorte de promenade parsemée de surprises et d'énigmes qui nous étonnent et nous ravissent.

5. Parmi les nombreuses métonymies qu'on peut noter, il y a celles qui reposent sur un rapport de cause à effet (le pain de savon et le verre dépoli pour rappeler le travail incessant de la vague par exemple, dans *Brumes gaspésiennes*); celle encore qui prend le contenu pour le contenant (le seau pour l'eau dans *Le Ruisseau*). Il y a également allusion dans *Au pied des Rocheuses* (le chapeau de cow-boy pour l'Ouest canadien). Il y a aussi analogie dans *L'Averse (à la mémoire de François)*, (la présence des clous — il tombe des clous — et la présence d'une queue de chien — it's raining cats and dogs). Puis il y a catachrèse dans cette valise/pierre tombale de *Vieille Branche*. Il y a ironie enfin dans plusieurs éléments iconoclastes de *La Nativité*: la bouteille, le halo brezel, l'enfant Jésus astronaute, etc.

6. Cauquelin, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Librairie Plon, 1989, p. 100.

7. Citation de l'artiste.

8. Barthes, Roland, *L'empire des signes*, Genève et Paris, Skira. Les sentiers de la création, Flammarion, 1980, p. 111.

Le haïku «qui n'est nullement peinture exacte du réel, mais adéquation du signifiant et du signifié, suppression des marges, bavures et interstices qui d'ordinaire excèdent ou ajourent le rapport sémantique». Barthes, Roland, op. cit., p. 99.

9. *Ibid.*, p. 89 à 112.

Cette brève incursion vers la poésie et son langage, et celle à peine amorcée qui vise davantage le ludique, pourraient nous entraîner encore du côté de la Renaissance italienne, où l'élaboration des images pouvait tout aussi bien reposer sur l'utilisation de la métaphore visuelle et autres figures de style que sur l'énigme et l'humour. Nous vient alors le nom d'*Arcimboldo*, dont les portraits surtout (en ce sens, chaque œuvre de Mihalcean est une sorte de portrait), bien connus et combien ludiques, ont été souvent construits sur le mode métonymique : le libraire sera fait d'un agencement des livres et des accessoires qui sont ses attributs; la figure du printemps sera littéralement faite de fleurs et de végétation printanière. Cependant qu'à l'intérieur de ces fantastiques portraits, toute une série d'associations, le plus souvent à caractère métaphorique, seront à découvrir; nous ménageant surprise, étonnement et charme¹⁰.

Nous pensons également à la peinture maniériste des débuts, celle des portraits de Bronzino en particulier, entièrement élaborés sous le signe de la rhétorique humaniste. Car cette peinture ne faisait pas que reproduire, dans une mise en scène minimale, les traits d'un individu plus ou moins connu. Par quantité d'astuces d'origine langagière ou littéraire, cette peinture discourait — elle parlait d'abondance, parfois — sur celui ou celle qui en était le sujet. À titre d'exemple, prenons le tableau *Portrait d'Andrea Doria*, célèbre navigateur italien, ennoblé si besoin était, «statufié» par Bronzino, représenté en Neptune, dieu des mers, avec tous les attributs qui se doivent (le trident, la minimale allusion à un navire, mais aussi avec les caractéristiques de la divinité en général : la nudité et la barbe vénérable). Tout était alors dit sur lui : sur ce qu'il était d'abord (un navigateur), sur sa grandeur, sa renommée (une sorte de Neptune), de son vivant presque légendaire (l'allusion à la statue).

Ainsi de suite, de fil en aiguille, l'art si personnel de Gilles Mihalcean pourrait encore trouver quelques-unes de ses sources plus en amont, au tout début de la Renaissance cette fois, dans l'*impresa* qui s'y développa, ce «symbole composé en principe d'une image et d'une sentence, et servant à exprimer une règle de vie ou un programme personnel de son porteur¹¹», donnant de lui une image, en dressant un certain portrait. Reposant sur un assemblage, l'*impresa* met de l'avant une dimension cachée, quelque peu sibylline, qui a à voir, dans un sens large, avec le jeu intellectuel, avec l'énigme. D'ailleurs, l'art du portrait tel que le pratiquait Bronzino avait assurément subi l'influence de l'*impresa*. Bien avant, l'*impresa* elle-même avait trouvé son origine au Moyen-Âge, dans l'art de l'emblème (voire de l'héraldique) où est proposé «un faisceau de renseignements qui se complètent et se confortent mutuellement¹²», formule commune chez Mihalcean.

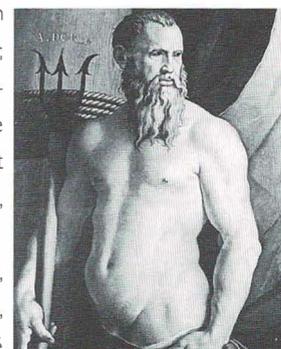
Voilà autant de filiations possibles que laisse entrevoir une sculpture qui, tout compte fait, n'a à peu près pas d'équivalent en art actuel, et qui a bien du mal à se trouver des ancêtres, même récents, dans son propre champ d'investigation. Si ce n'est, sous certains aspects, du côté de la Renaissance cette fois encore, du côté de la sculpture maniériste florentine plus précisément. Car, outre le fait que cette dernière se soit finalement affranchie du point de vue frontal que la sculpture (la statuaire) tendait jusqu'alors à favoriser, la sculpture maniériste florentine exploite autant le point de vue d'ensemble que le détail très finement ciselé¹³. Avec elle, dorénavant, tous les angles de vue tendent à être mis en valeur. Bien davantage, le visiteur est invité, de plus en

10. Comme cela a lieu chez Mihalcean, une accumulation d'éléments et d'images vient «nourrir» un même sujet, une même thématique. En ce qui concerne ces associations, dans *Le Printemps* d'Arcimboldo, le rose de la joue se sera substitué à la rose, reine des fleurs. Dans le portrait de *Rodolfo II en Vertumne*, la rondeur et la couleur de la joue auront été remplacées par la représentation d'une pomme rouge.

11. Klein, Robert, *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970, Gallimard, p. 125.

12. Sallet, Francis, «Emblématique et histoire de l'art», *Revue de l'art*, n° 87, (1990), p. 13 à 28.

13. On songe ici aux œuvres de Francesco San Gallo ou de Benvenuto Cellini.



Bronzino
Portrait d'Andrea
Doria

plus, à se déplacer; à en faire le tour. Ce qui a pour conséquence que lorsqu'il s'avance pour apprécier les détails, qu'il recule ensuite pour embrasser du regard l'ensemble, il est contraint à ces ajustements qui le font sans cesse se déplacer.

Dans la sculpture de Mihalcean, on est soumis à un ballet tout à fait semblable. D'abord on considère l'ensemble. On en fait le tour. On s'approche. On s'approche encore plus. On se penche un peu. Puis on recule. Puis on s'avance à nouveau. Sans cesse, on a à s'ajuster aux détails, aux échelles, s'y perdant même quelquefois, pour revenir ensuite à son point de départ. Et cette sorte de gymnastique trouve un écho parfait dans les petites acrobaties intellectuelles (figures de style, tours de langage exprimés visuellement qui commandent des changements de points de vue rapides) auxquelles on doit se plier; là encore. Et dans le contexte du rapprochement esquissé avec cette sculpture d'un autre âge, il est amusant de constater que, pendant ces quinze dernières années, la sculpture de Mihalcean, invariablement constituée d'une multiplicité d'éléments — rattachés les uns aux autres au début, puis détachés, juxtaposés l'un à l'autre, proliférant littéralement par la suite — évolue vers un dépouillement notable à travers lequel s'impose, de plus en plus, l'art de la statuaire.

L'art DU CONTEUR

Enfin, dans un tout autre ordre d'idées, délaissant ces connivences qui ont été observées avec le cinéma, la poésie ou l'art de la Renaissance, revenant à ce lieu à partir duquel l'artiste crée, toute une série d'aspects qui ont été remarqués dans le travail sculptural de Gilles Mihalcean permettent d'avancer qu'un ultime rapprochement, peut-être, est possible, qu'une sorte de clin d'œil a lieu entre l'art qu'il pratique et celui du conteur populaire — selon ce que chacun de nous connaît, même superficiellement, de cette tradition qui tend à renaître, et qui a pu fleurir dans les quelques siècles qui ont vu ce pays se développer jusqu'à l'avènement de la radio, et plus encore de la télévision¹⁴. Comme si, depuis tout ce temps, de mutation en mutation, à travers un autre médium (la sculpture), il était resté, comme en écho, certains accents, certaines formes, des stratégies, une vague manière qui puissent porter une semblable sensibilité par moments.

La Nativité
1995



Comme c'est le cas dans le travail de Mihalcean, ancré dans la réalité du lieu — sinon dans le quotidien — où il a pu naître et prendre forme, le conte souvent, sur un ton familier, avec simplicité (lui aussi), nous parle de nous-mêmes, de nos plaisirs, de nos craintes, de nos aspirations, de nos extases, de nos chagrins, etc. Avec force détails, il décrira à l'occasion les lieux physiques où naissent, vivent et meurent ces sentiments. De plus, le conte fait essentiellement image. Comme Mihalcean dans ses œuvres, il capte d'abord notre attention. Puis, peu à peu, d'un fait, d'une description à l'autre, nous sommes emportés par le flot irrésistible du récit qui, de péripétie en péripétie (d'image en image chez Mihalcean), et avec art, nous fait vivre une variété d'émotions.

Goguenard (et avec ce mot, nous vient l'image de *La Nativité* de Mihalcean), marqué par l'humour, même si celui-ci, dans le drame, se tapit parfois dans le ton de la voix, dans l'abondance ou la trop grande précision des détails, dans le choix du vocabulaire ou encore dans une certaine démesure, le conte (sinon le conteur), mine de rien, sans crier gare, d'un bref retournement de situation, nous fera basculer dans le merveilleux ou même dans le fantastique. Avec de simples matériaux de départ (le quotidien, le

14. Et pourtant ce rapprochement, parce qu'il est fait justement avec un art dit populaire, ne devrait pas vraiment étonner chez Gilles Mihalcean, l'artiste étant particulièrement sensible à toutes les formes d'expression authentiques et modestes, et à plus forte raison si elles proviennent de la culture populaire.

familier, souvent) qu'il transforme à souhait. l'art du conteur nous prend, nous captive, nous ment en disant les choses à moitié, nous rend perplexes aussi, nous ménage des surprises souvent, nous fait nous engager sur de fausses pistes à certains moments, nous fait voir du paysage (tout en restant sur place) pour finalement, après une suite d'émotions, vécues et reconnues quelquefois, nous ramener à nous-mêmes et nous permettre de regarder peut-être différemment le monde auquel nous prenons part. Très grossièrement, c'est là décrire tout l'art du conteur. Étrangement, c'est là également décrire une part importante de l'art tel que le pratique Mihalcean.

Cependant, Gilles Mihalcean fait de la sculpture, comme nul autre. Mais curieux art tout de même que le sien. Dans l'analyse qui en est faite, l'observateur se voit naturellement déporté non pas vers d'autres sculptures auxquelles il aurait pu songer, dont il se serait possiblement réclamé, mais plutôt vers d'autres formes d'art que sont le cinéma, la poésie, la peinture (de la Renaissance), l'emblématique ou le conte populaire. Peut-être est-ce là l'expression d'une sculpture franchement marginale qui, tout au long de son développement, au cours de ces quinze dernières années, a été résolument soumise au difficile défi (pour une sculpture) de la représentation, et de son renouvellement surtout, dans ce contexte, selon les exigences précises que l'on a vues. Peut-être est-ce là encore l'expression d'une sculpture qui a été poussée dans certains de ses retranchements par un artiste qui l'a préférée, entre toutes, à d'autres formes d'expression pour lesquelles, s'il y avait eu lieu de parler encore de défi, il eût été sûrement moindre à relever.

Car, dans cette entreprise, un véritable langage a dû être créé, élaboré d'œuvre en œuvre, pour que cet art de la troisième dimension puisse tout à coup rencontrer les vues, peuplées d'images, d'un artiste qui se trouve aussi être sculpteur. Et c'est de cette rencontre fortuite que la sculpture de Mihalcean est l'expression. Une rencontre insolite où difficultés et obstacles ont pu (et dû) être transcendés au profit d'un art étonnamment personnel. Un résultat hybride encore, d'où émergent pêle-mêle, à peine perceptibles par moments, certaines avenues créatrices que cette sculpture croise inévitablement, sans pour autant s'en être délibérément nourrie. Un peu à la manière d'un funambule, sans véritables modèles, avec liberté, audace et inspiration, cette sculpture a dû ainsi s'inventer elle-même, par la force des choses, ayant pour principales balises la rigueur et l'exigence que s'impose l'authentique poète.