



**Gilles** MIHALCEAN

Musée d'art  
contemporain  
de Montréal

Centre international  
d'art contemporain  
de Montréal









**Gilles MIHALCEAN**

**Gilles Godmer**

**avec des textes de Gilles Mihalcean**

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

CENTRE INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

*Gilles Mihalcean*

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, présentée avec l'appui financier du Programme d'aide aux expositions du Conseil des Arts du Canada et tenue du 27 octobre 1995 au 14 janvier 1996.

Conservateur : Gilles Godmer  
Documentation et recherche : Élane Bégin  
Mise en circulation : Emeren Garcia  
Régie des transports : Raymond Poitras

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau  
Révision et lecture d'épreuves :  
Paul Paiement, Olivier Reguin  
Traduction : Robert McGee, Judith Terry  
Secrétariat : Sophie David  
Conception graphique : Lumbago  
Impression : Bowne de Montréal

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal  
et CIAC — Centre international d'art contemporain de Montréal, 1995

MACM 185, rue Sainte-Catherine Ouest  
Montréal (Québec) H2X 1Z8  
Tél. : (514) 847-6226

Dépôt légal : 1995  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada  
ISBN 2-551-13514-1

Couverture : *Le Marais* (détail), 1986

Données de catalogage avant publication (Canada)

Godmer, Gilles  
Gilles Mihalcean  
Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 27 oct. 1995 au 14 jan. 1996.  
Publ. en collab. avec : Centre international d'art contemporain de Montréal.  
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-551-13514-1  
I. Mihalcean, Gilles, 1946- - Expositions. I. Mihalcean, Gilles, 1946- . II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Centre international d'art contemporain de Montréal. IV. Titre.

NB249.M536A4 1995  
730'.92 C95-940992-0

Nous désirons exprimer notre gratitude à Gilles Mihalcean pour sa totale collaboration et la confiance qu'il nous a témoignée lors de la préparation de cette exposition. Notre reconnaissance va également aux prêteurs qui ont répondu à notre demande avec générosité et enthousiasme : le Musée des beaux-arts du Canada, la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, le Musée du Québec, ainsi que Patrice Drouin.

Nos remerciements s'adressent aussi au Conseil des Arts du Canada pour son soutien financier à l'exposition, de même qu'à la présente publication. De plus, nous remercions pour leur collaboration, à titres divers, Jean-Claude Rochefort de la Galerie Rochefort, Claude Gosselin du Centre international d'art contemporain de Montréal et René Blouin. En outre, nous voudrions souligner la contribution essentielle d'Élane Bégin pour son rigoureux travail de documentation. Enfin, nous savons gré à tous ceux et celles qui ont fait en sorte de rendre possible l'ensemble du projet. G. G.

**Table** *des* MATIÈRES

**7** AVANT-PROPOS

Marcel Brisebois

**9** PRÉSENTATION

Claude Gosselin

**11** PORTRAIT D'UNE SCULPTURE

Gilles Godmer

**19** LA SCIE

Gilles Mihalcean

**20** L'IDIOTE SCULPTURE

Gilles Mihalcean

**25** Œuvres et textes

**53** TRADUCTIONS

**60** BIOBIBLIOGRAPHIE

**63** LISTE DES ŒUVRES

## Avant-PROPOS

Certaines œuvres, tout en étant insérées harmonieusement dans leur temps, se sont développées en marge des modes qui bénéficient de la vague de curiosité suscitée par les esthétiques dominantes. Je pense, en ce qui concerne la littérature d'expression française, aux romans de Claude Simon et de Julien Gracq. Pour la sculpture québécoise, il me semble que l'œuvre de Gilles Mihalcean représente un phénomène comparable. Elle aussi participe à la sensibilité de notre époque. Mais les harmoniques de son chant lui confèrent une individualité particulière immédiatement identifiable. Dès ses premiers travaux, l'artiste trouve sa manière : il l'approfondit et la consolide tout au long de son œuvre. On a dit que ce langage était issu d'une recherche menée sur le fragment et son accumulation. Pour ma part, je veux voir en ces fragments les objets conducteurs de sensations aussi diverses que multiples, recueillies précieusement de manière à englober le plus de détails possible, et par lesquelles l'artiste invente des fictions qui constituent moins une illustration de ce qu'il éprouve qu'une méditation jamais achevée. Si on accepte ce point de vue, on conviendra dès lors que l'œuvre de Mihalcean compose non seulement avec l'espace, ce qui va de soi, mais également avec le temps.

L'exposition que présente le Musée d'art contemporain de Montréal est la première d'importance à être consacrée à l'œuvre de Gilles Mihalcean. Elle se compose d'une vingtaine d'œuvres, dont les plus anciennes remontent au début des années quatre-vingt. Elles voisinent avec des œuvres plus récentes et permettent de se familiariser avec le propos de l'auteur, de comprendre le développement de sa pensée et d'en identifier les différents ressorts. La responsabilité de cette exposition incombe au conservateur Gilles Godmer. Le Musée le remercie, de même que tous ceux qui ont permis la réalisation de cette exposition, notamment les collectionneurs qui ont consenti à prêter leur œuvre. Au Centre international d'art contemporain et à son directeur, Claude Gosselin, qui s'est associé à notre institution pour publier le catalogue qui accompagne cette exposition, le Musée exprime sa gratitude. Notre reconnaissance va enfin au Conseil des Arts du Canada dont les subventions s'ajoutent à celles du Gouvernement du Québec afin de favoriser une meilleure connaissance de nos artistes et une plus grande diffusion de leurs travaux. Qu'il me soit permis enfin de répéter à nos visiteurs l'importance que nous leur accordons. Nous ne leur redirons jamais trop qu'ils constituent pour nous de véritables partenaires, dans le dialogue que nous voulons entretenir avec les œuvres d'art.

MARCEL **Brisebois**

Directeur  
Musée d'art contemporain de Montréal

## Présentation

En 1992, le Centre international d'art contemporain de Montréal présentait, dans le cadre des Cent jours d'art contemporain de Montréal, une exposition des œuvres de Gilles Mihalcean intitulée *La Sculpture narrative*. Le titre venait de Mihalcean lui-même. Il comporte un élément relié aux arts visuels et un autre davantage relié à l'écriture. C'est que l'artiste écrit presque autant qu'il sculpte.

Nous avons alors élaboré le projet de publier des textes de l'artiste, textes traitant de la sculpture en général et de la sienne en particulier.

Notre projet aura été repoussé régulièrement faute de moyens de le réaliser dans les règles que nous nous étions fixées. Aujourd'hui, nous sommes reconnaissants à Marcel Brisebois, directeur du Musée d'art contemporain de Montréal, d'avoir accepté que le CIAC participe à la publication du catalogue de l'exposition que Gilles Mihalcean tient au Musée. Les textes que l'artiste a produits, tout comme ses sculptures, enrichissent notre compréhension sur les façons dont se construisent, dans nos imaginaires, le monde et la vie, et leurs prolongements réels.

Je me suis toujours senti très près de l'œuvre de Gilles Mihalcean. Ses caractères visuel et poétique en font une œuvre originale et unique dans le paysage de l'art au Canada et au Québec. Bien que de nature réflexive différente, elle est voisine de la sculpture du Canadien Jerry Pethick et de l'Anglais Bill Woodrow. L'intérêt dont il témoigne pour la culture populaire et ses manifestations objectales confère à son œuvre une incarnation dans un lieu et un temps définis qui lui permettent de rejoindre l'universalité.

Bien que puisant aux objets de la culture populaire, Mihalcean ne les emprunte pas tels quels pour les assembler dans une œuvre. Il les refait dans des matériaux autres que les matériaux originaux de l'objet «cité», leur confère une place hiérarchique parmi les différents éléments de l'œuvre et bâtit ainsi son scénario plein de renvois et de retours, de *feedback* et de projections dans l'imaginaire personnel.

Mihalcean nous demande de retrouver l'innocence de nos premières années, la fraîcheur du regard de l'enfant, l'ouverture au jeu et à ses règles mouvantes, au monde refait dans des matériaux artificiels et à des échelles dont la raison se moque. Une exposition Mihalcean, c'est un bonheur à prendre en toute quiétude.

Je remercie l'artiste pour l'œuvre qu'il nous donne à voir et le Musée d'art contemporain de Montréal pour cette publication et l'exposition.

CLAUDE Gosselin

Directeur  
Centre international 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 voix<sup>1</sup>.

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'esquisse<sup>2</sup>.

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*.

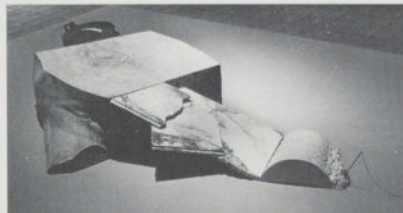
Enfin, c'est peut-être davantage par l'émotion contenue dans son expression et suscitée par elle que cette sculpture se rapproche le plus du langage cinématographique, langage d'émotion s'il en est. Rarement sculpture aura été aussi chargée à ce niveau que celle de Mihalcean : plus que des paysages,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

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.



*Le Ruisseau*  
1984

#### 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 exposition<sup>3</sup>, 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 «raconter»<sup>4</sup>. 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* crée 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  
Rodolpho II en Vertumne

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, etc<sup>5</sup>. 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 rhétorique<sup>6</sup>(...)». 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 sculpteurs<sup>7</sup>.»

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 désignation<sup>8</sup>». 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'évocation<sup>9</sup>.

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 ajoutent 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 charme<sup>10</sup>.

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, ennobi 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 porteur<sup>11</sup>», 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 mutuellement<sup>12</sup>», 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 ciselé<sup>13</sup>. 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. Salet, 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 télévision<sup>14</sup>. 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



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 tapis 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

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

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.



GILLES MIHALCEAN

J'ai vu dans la cour du scieur de pierre des montagnes sans pic ni brume, ni dieu ni mousse, des montagnes avec des angles calculés pour la ville, qui reposaient sur des palettes comme les malles chargées dans les ports. J'ai senti l'odeur aigre de leurs patientes économies qu'une scie ronde haute de trois hommes traversait tout d'un trait, avec le jet d'eau qui la suivait. J'ai entendu la plainte paléolithique qui sifflait entre les dents diamantées, avec des quintes chargées de gris-gris, de cryptes et de forêts pétrifiées, des arias de sueurs, de braiments et de rotules entassées dans leur mémoire grise.

J'ai vu des cimes tranchées pour les cimetières. J'ai vu le Galate mourant, la tête d'Agrippine et la Colonne sans fin. J'ai vu des blocs grands comme une nuit, lourds comme deux églises, qui quétaient la notoriété. J'ai écouté des pierres débiter des mémoires d'outre-tombe. Le moindre éclat avait du poids et broyait des mélancolies immondes. Debout derrière la clôture, j'envisageais la carrière. J'imaginai des architectures, des empilements; je cherchais des colosses, des orants. Chaque bloc semblait m'interpeller. Ses cristaux de quartz et de feldspath grenus cassaient la lumière, posant sur ses faces carrées mille ébauches insoutenables.

J'ai porté ma scie chez l'affûteur  
Il a refait son chemin.  
Je m'en suis revenu tout d'un trait,  
avec la pluie qui me suivait.



# L'idiote SCULPTURE

GILLES MIHALCEAN

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 éparpillés, 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. J'aimerais tant savoir ce qui m'arrive. J'essaie chaque fois de noter tout ce que je peux, mais comme, la plupart du temps, il s'installe alors que je suis occupé à travailler sur un coin de l'établi ou sur le banc de scie, je n'arrive qu'à consigner des impressions confuses sur des chutes de bois, de carton et de plâtre mêlées. J'appelle ça de la littérature de sculpteur parce que, là, les mots servent à tenir la fenêtre ouverte, allumer le feu ou réparer le mobilier.

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 tâchée, bousculée, congédiée et parfois même réembauchée, et cela pendant plusieurs mois, des années même, jusqu'au jour où la sculpture aboutira d'usure, presque par magie et sans trop savoir pourquoi, comme si je l'avais voulue ainsi. Elles sont produites à 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.

Ainsi la sculpture se comporte comme un imbroglio, un petit paquet d'images qui fuit comme un panier percé, alors que, même sortie de l'atelier, la sculpture reste à faire. Elle libère, sans point de vue particulier, une multitude de détails qui, d'associations en évocations, livrent le passant à sa propre expérience du paysage. Elle quête ses souvenirs pour apparaître. Pas d'arbres, pas de matins, pas d'actions dramatiques. Elle est faite de textures qui vibrent, de matériaux qui craquent, de formes familières qui s'interpellent et se croisent jusqu'à retrouver intacte l'image et l'âme du pays. Je ne suis qu'un instrument de l'atelier. Je ne sais jamais ce que je fais, mais je dois savoir le faire. Si je veux évoquer le vent, je plie et je suspends, j'attache mon chapeau et je siffle en travaillant, mais je ne vois jamais venir cette chose sèche qui le dit étonnamment. J'avance aux rebondissements et aux blessures. J'attends l'imprenable objet. Rien d'égal ici aux ateliers du luthier, du tôlier et de l'ébéniste, qui ont des plans, de l'adresse et des produits qui caressent. Je cherche la spontanéité dans l'énergie des masses. Ce sont des assemblages d'objets simplement étalés, déposés ou placés, qui annoncent la précarité de l'expérience alors que tous les éléments apparaissent interchangeables à la manière d'une fouille inextricable où il manquerait un morceau clé. Les sculptures, construites par petites séquences discontinues, ont tellement d'avenues que les concepts s'y perdent en conjectures. Ce sont les statues démontées d'un art qui tergiverse, qui tourne autour du pot, un art mal assuré. La sculpture entre dans le plancher, elle nous garde la tête baissée. C'est une assiette cassée, une ronce inversée, une pierre veinée ou une mousse déchirée qui élaborent le paysage qu'elle n'aura jamais. Et je chemine dans l'étroit couloir du sculptable sans me préoccuper du sens de toutes mes actions; le sens viendra inévitablement par ses propres moyens auxquels l'artiste n'a jamais accès. Il suffit de si peu de matière pour le voir apparaître et se multiplier. Il est une forêt où se perd la vraie nature des choses. Une forme est toujours ce que l'on voit, mais n'est plus ce que l'on perçoit lorsqu'elle entre dans la sculpture, car sa matière n'est plus au service des structures et de leurs fonctions. Le sculpteur la traite pour ce qu'elle est : un organe âgé aux mille contemplations, qui a du nœud, des huiles, des dons et des superstitions. Il la travaille pour ses chats, ses vues sur la mer et sa convivialité; la sculpture y trempe depuis des millénaires, elle y trouve toutes ses énergies.

Voyez comment j'ai dû renoncer aux couleurs, aux odeurs, à l'eau qui coule sous le pont et à toutes ces belles sensations qui, devant le tribunal des angles et des courbes, ne peuvent conserver que quelques bosses et autant de creux pour devenir ces métaobjets qui disent l'âme humaine. Mais par chance, la matière du sculpteur a tout son temps; elle n'a pas d'âge, elle peut transcender toutes les expériences et avec gravité, bien au delà d'une simple image.

Pour apprécier les sculptures, il ne faut surtout pas se presser et chercher à comprendre. 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. Les sculpteurs anciens posaient leurs œuvres sur des stèles souvent démesurées; je crois que c'était une manière de les faire oublier et de les rendre exigeantes pour le regard. L'art ne doit pas paraître, au risque d'être confondu avec le décor. Si la sculpture apparaît parcimonieusement, en profitant des espaces à l'écart, elle maintiendra la distance et fera agir en contrepoint l'anticipation avec la matière, l'étonnement avec la forme.

## ALLUMER le feu

De vieux meubles de bois trouvés dans la ruelle crépitent dans mon poêle. Ils répandent des bahuts, des chaises ou des tables de chaleur qui s'accrochent au plafond puis, comme des bulles, tombent mollement ici ou là et, s'éclatant contre la pointe d'une tige de fer ou d'un bout de bois, poussent l'haleine de leur style tout chaud jusqu'à l'établi où je suis installé, occupé à faire la sculpture.

Neuf pas  
De la maison à l'atelier  
Cent au retour

Trois semaines déjà que l'atelier ne s'est pas présenté. Les outils montrent les dents, ils s'agitent d'un rire luisant et avide de mouvement qui me pousse à l'ouvrage. Sans l'atelier, la sculpture inachevée risque à tout moment de s'effriter. La scie à ruban, le ciseau, l'égoïne, le passe-partout ne ratent jamais l'occasion et, de doutes en copeaux, il n'est resté de la sculpture espérée que les vagues proportions d'un objet sans émotion. Sans l'atelier, la sculpture perd ses illusions.

Avec le diable, j'ai défait celle qu'hier je croyais terminée. Je cherche la compassion, j'écoute de vieilles chansons. Je révisé ma situation. L'établi, comme un trou noir, boit ma tristesse et mon désespoir. Je ne suis un sculpteur qu'au moment où je me tiens à côté de ma sculpture.

J'ai dû développer des rituels d'appel, inventer des subterfuges et fabriquer des leurres pour attirer l'atelier dans l'espace de travail où je passe tout mon temps. Ainsi, quand il vient à manquer, j'exécute des danses autour du chantier muet. Ce sont des gestes simples et des airs «de douche» dont je préfère taire les titres. Chaque fois je me sens ridicule, mais je tiens la cadence en frappant mes sabots de bois contre le plancher; et je fais tourner toutes mes superstitions jusqu'à ce que mon visiteur arrive avec ses lueurs, ses mesures, ses échelles et ses textures. J'ai remarqué que lorsqu'il venait, curieux de cet appeau, il n'était pas tout à fait le même. Il posait son chapiteau avec plus d'incohérence. Il s'ajustait mal aux dimensions de mon local, faisait des coins ronds ou même l'animal. Un jour, je ne l'ai pas reconnu : il était couvert de lignes qui maquillaient largement ce que je connaissais de lui. À partir de ce moment-là, j'ai compris que la relation n'était pas exclusive, qu'il n'y avait peut-être pas un atelier pour chaque artiste. D'où venait-il donc? Où allait-il donc? Était-il possible qu'il n'y eût qu'un seul atelier commun à tous les artistes?

## RÉPARER le mobilier

Hier, l'atelier est resté coincé entre la porte et l'établi. J'ai déplacé les chevalets et la selle, plié les maquettes et tassé les outils qui jouaient à saute-mouton dans les nappes de poussière. J'ai couvert les plâtres, gerbé le bois et refroidi la cire. L'atelier, déployé comme un éventail, exhibait enfin ses motifs. Je croyais voir l'image ancienne de ce colporteur chinois qui porte sur son dos, au bout d'un balancier, les cinq cents dernières nouveautés. De tous ces trésors du regard n'émergeaient que peu de formes dominantes. Tous les styles confondus, paysagistes, abstraits ou figuratifs se mêlaient à des bibelots, des reproductions et des miniatures qui apparaissaient, indifféremment et à tour de rôle, dans l'ample mouvement du balancier.

Sur de grands rubans séchaient tous les engouements que l'atelier de Montréal partageait avec celui de Paris, de New York ou de Berlin, mais dont il s'affranchissait par une sorte d'insolence et de désinvolture, dans des montages étonnants où il alliait la servitude et le jardin secret.

C'était un art d'agrandissement, de collage et de superposition, qui n'avait de cesse qu'il n'ait brouillé les pistes en plongeant avec humour dans l'ambiguïté, comme s'il ne voulait pas savoir ce qui lui appartenait. Au détriment de l'ensemble, des écrans mobiles cadraient des détails et nous entraînaient par la distraction dans la dérision et la culpabilité. C'est pourtant là qu'il trouvait sa force et son originalité.

J'ai coupé ma part en petits morceaux pour l'apporter au Musée. Gilles a tous les pansements qu'il faut. On en fera une promenade, un belvédère avec des vues et, de tout ce travail que j'ai réalisé entre les repas, un repas.

*La Maison*  
1980





*Fin août*  
1980

*St-Placide, la nuit*  
1980





*St-Placide, l'hiver*  
1982

*Le Ruisseau*  
1984





*Le Ruisseau en profondeur*  
1985



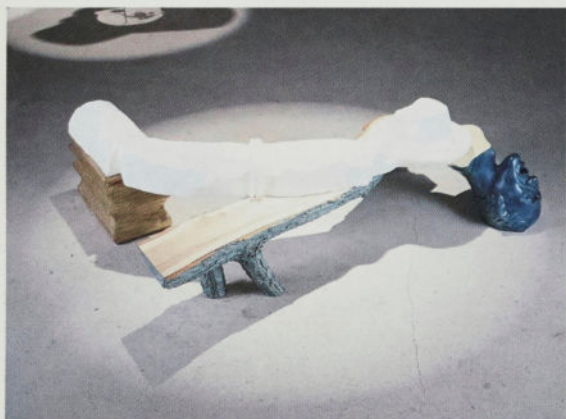
*La Cascade*  
1985

*Profil de la vie de couple*  
1985



*La Sieste*  
1985







*Le Marais*  
1986

PORTAIT DE LA SCULPTURE

en incapacité DE LA FAIRE

Elle prit la forme d'un chemin tracé  
au jour le jour, où, à petite allure,  
durant toute une année,  
j'ai placé, construit et déplacé  
à même le sol les multiples  
fabrifications du jour avec des objets  
trouvés, cherchant à les associer  
inlassablement afin de trouver une  
continuité, un souffle, une sculpture  
qui ramasserait tout d'un coup le  
paysage que  
j'entretenais.

IL TOMBE DES **clous**.

Le petit chemin prit bientôt  
l'allure d'une clôture barbelée. Des  
objets avec des crocs, des ergots  
ponctuaient la phrase  
à coups de râteau. Des objets  
groupés tel un roncier étalaient  
la médecine, la religion, la guerre, la  
mécanique et la table comme  
autant d'agressions sur mes  
souvenirs.

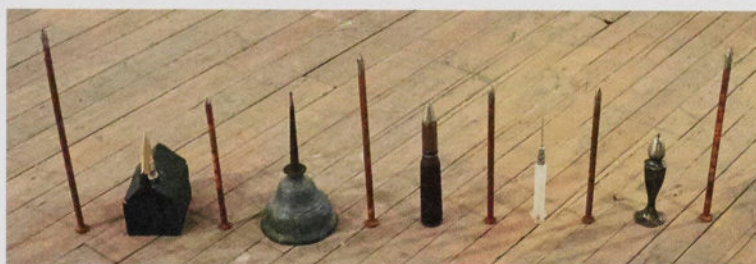
IL PLEUT DES **cordes**.

Elles s'allongeaient, rouillées  
comme l'automne. Elles sortaient  
des seaux, allumaient des  
barrières. C'était celles d'un violon,  
d'un treuil ou d'un arc, qui  
coulait, tressées, tordues ou  
en mailles. C'étaient des brins,  
des crins, des cheveux qui frisaient.

IT'S RAINING **cats and dogs**.

Les matières éclatèrent.  
De la fonte à la pierre, de la cire  
au bois, elles se confondaient, se  
chicanaient, se poursuivaient et  
se cachaient tour à tour derrière  
la coulée, la taille, le modelage et  
sous le parapluie de mon coeur.

L'Averse (à la mémoire de François)  
1987







*Brumes gaspésiennes*  
1987

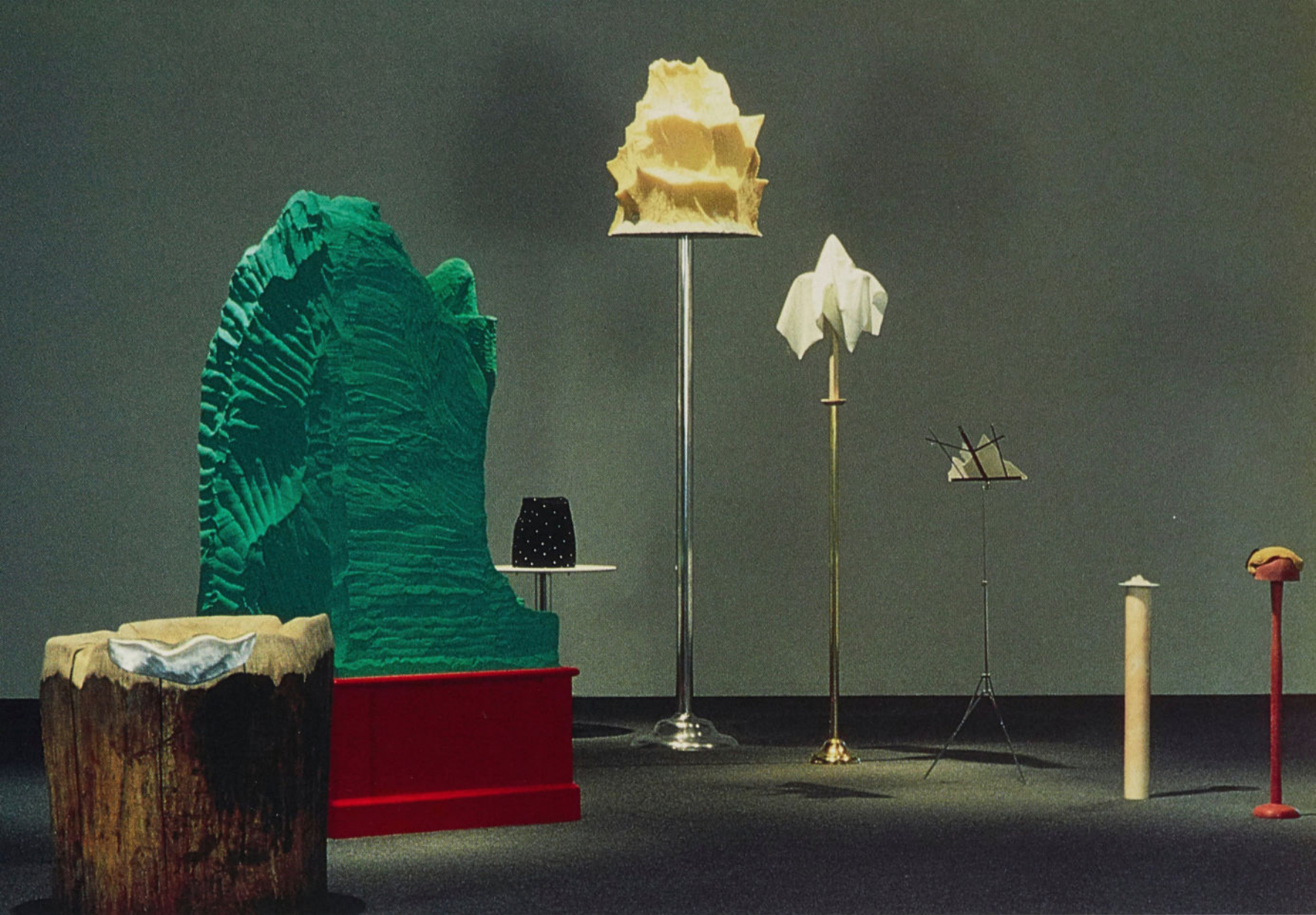




#### AU PIED DES **Rocheuses**

On peut se faire des montagnes avec presque rien : un mot, un regard, un sucrier et nous voilà envahis de caps, de pentes, de sommets et de précipices.

On peut se faire des montagnes avec presque tout; une simple odeur, une couleur les ramènent inaccessibles. Quelquefois, ce sont les nuages qui s'organisent avec le soir pour les suspendre brièvement dans le ciel. Parfois, les maisons avec leurs corniches et leurs toits en dents de scie les appellent d'un écho familier. D'autres fois, elles me surprennent au bout d'une enveloppe déchirée à la hâte ou s'offrent dans un fracas de porcelaine. Mais le plus souvent, elles sortent des cheminées, tirées par le vent avec des mouvements, des danses envoûtantes. Bal masqué. Mensonges assortis. Qui dira le mal que fait l'art à ceux qui le pratiquent? Adieu Enfance où je brassais des os, de l'émail et du sang. La sculpture, c'est pour t'arracher à cette masse inerte et silencieuse où vit une mémoire avare qui ne te laisse aller que par petites miettes et grand fracas de poussière sur le plateau où j'habite, avec des regards de pierre sur tes crêtes moelleuses. En vieillissant, tout devient une montagne.



*Au pied des Rocheuses*  
1988

La peinture tout comme la poésie sont pleines de vertus pour le sculpteur; car elles ne lui donnent pas de solutions formelles, mais gonflent plutôt son imagination et appareillent l'établi de manière inattendue. □ Ce furent Li Tch'eng, Fan K'ouan, Kouo'hi, Ma Lin, paysagistes du fond du moyen âge chinois, qui m'ont séduit avec leurs œuvres aux petits traits tirés, tracés d'encre monochrome

aux mille couleurs. J'y ai trouvé des œuvres ouvertes et spirituelles, des paysages

**VIEILLE Branche**

déjà traversés par les neutrinos, les quarks et les gluons. □ **VIEILLE**

**Branche** Une sculpture qui, je crois, rend l'esprit des lavis et des encres, car

son pouvoir évocateur s'élabore autour de la teinte : le brun, tour à tour brûlé, marron, rouille, cuivre, café et vésuvine, crache un paysage tout empreint de nostalgie comme une photo sépia, un automne retourné et nu. Tous ces bruns sont de la nature même des matériaux utilisés, et les formes les empruntent avec malice afin d'éveiller l'émotion et de simuler le parcours du voyage. □

**Vieille Branche**  
1990

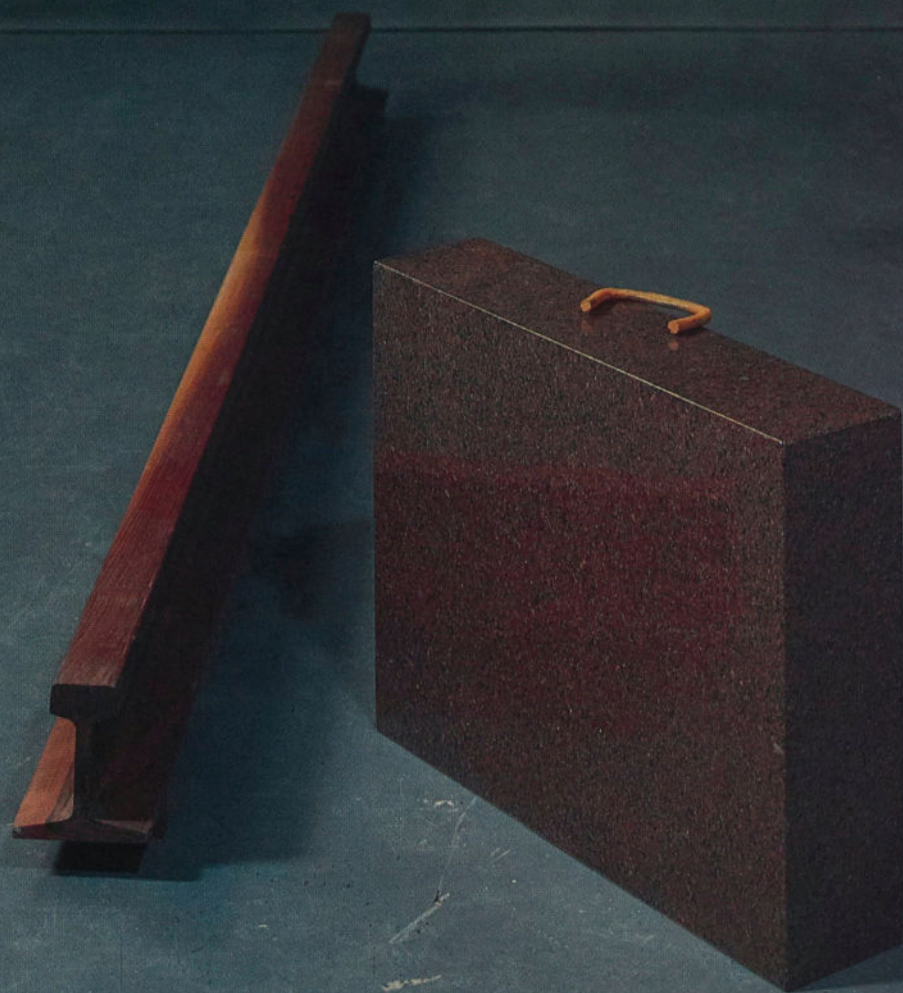
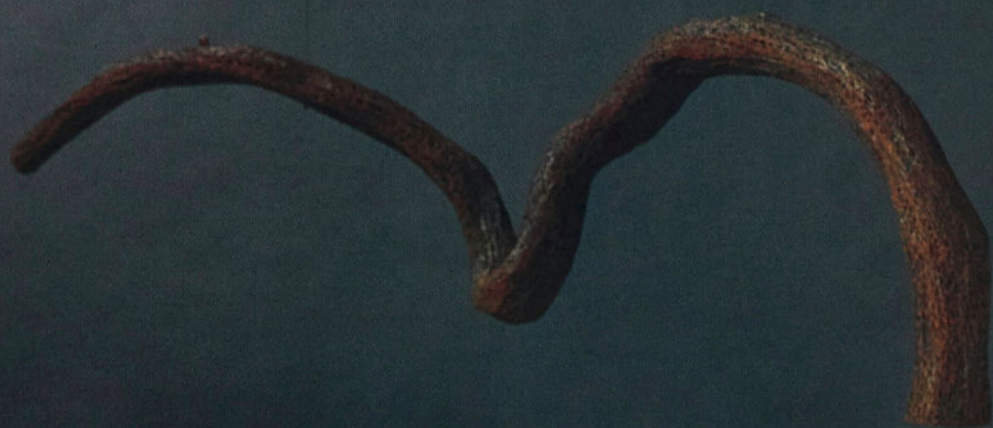
**VIEILLE Branche** C'est une exposition itinérante entre Matane et Rivière-du-Loup, en passant par Rimouski, qui me mit sur la voie ferrée et me fit réaliser que les multiples heures de cadence, d'arrêts et de départs pouvaient être contenues dans un simple rail comme un tiret dont le pouvoir serait comparable à celui de l'osselet ou du chapelet. Cette forme en « l » crie le lointain, et sa morphologie brasse la mémoire d'un folklore rempli de passions romanesques. □ Ce rail, je l'ai fabriqué de cœur de noyer pour qu'il soit plus apte à porter une lampe ou un coupe-papier que cent tonnes de fer vibrant. Je lui ai mis quatre pattes qui le soulèvent à deux pouces du sol comme s'il était mobilier; trophée, monument. C'est donc un rail inutilisé, d'autant plus que la couleur du noyer rappelle celle de la rouille et, par conséquent, les voies désaffectées, les gares placardées. □ Le sou écrasé posé sur ce théâtre de rail entretient aussi la confusion, car c'est le seul moment de la sculpture où forme et matière disent la même vérité, puisqu'il s'agit d'un véritable sou écrasé par un train. Cette petite galette toute chaude, pleine de la masse du voyageur étranger qui lui a ravi à vive allure toutes ses marques d'appartenance, insiste pour nous dire que le train est déjà passé. C'est une étoile, l'œil de Blaise Cendrars. □ **VIEILLE Branche** La branche qui m'a servi de modèle provient du fond d'une coulée de Saint-Placide, là où les masses de neige soufflées par le vent forcent les arbres à des torsions et à des infirmités profondément expressives. J'ai copié ma trouvaille avec du fil de fer soudé. Je l'ai déroulée comme un chemin de fer sur l'horizon, une mauvaise langue avec des cris d'oiseau. Une branche hurlante, criblée de trous, cote de mailles oxydée comme si elle sortait d'une forêt mérovingienne. Branche d'opéra, comme le rail elle doit être fausse pour dire quelque vérité. Une petite maison en chocolat posée sur sa courbure donne à rêver de l'âcre

douceur du temps où je croyais que le train ne passait que pour siffler. □ La branche fabrique avec le rail le tiret d'une même ligne, d'une même idée, celle d'un départ qui ne se fait pas. Cette idée de faux départ est fortement reprise par le parallépipède qui, déposé à l'autre bout du rail, crée l'épilogue de la scène.



L'équivoque est une fois de plus signifiée entre la matière de l'objet, le granite qui nous amène au

cimetière, et sa forme qui, associée à la petite anse de fer déposée dessus, annonce le voyage impossible. La valise est un agrandissement de la maison en chocolat, tandis que la poignée est un pastiche diminué de la branche.



## Le CAILLOU

un sou sur le plancher  
pile ou face  
j'ai frappé un nœud

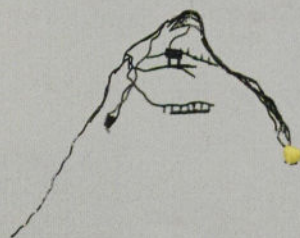
Le lapidaire m'a vendu le vrai visage de la Terre. Dans un petit sac brun, j'ai rapporté de l'or des pauvres, six cents milligrammes d'œil de tigre, trois grammes de forêt pétrifiée, dix grammes de jaspe «flocon de neige».

des petits cailloux lancés  
sur l'eau  
flotte le noyau de cerise

Je juge, je dis que l'oiseau s'envole, je pense que je t'aime, je veux tout savoir de l'éternité. Qu'est-ce que j'ai dans le caillou?

quand la gratte à neige passe à Matane  
les rues se pavent  
de marbre

*Le Caillou*  
1991



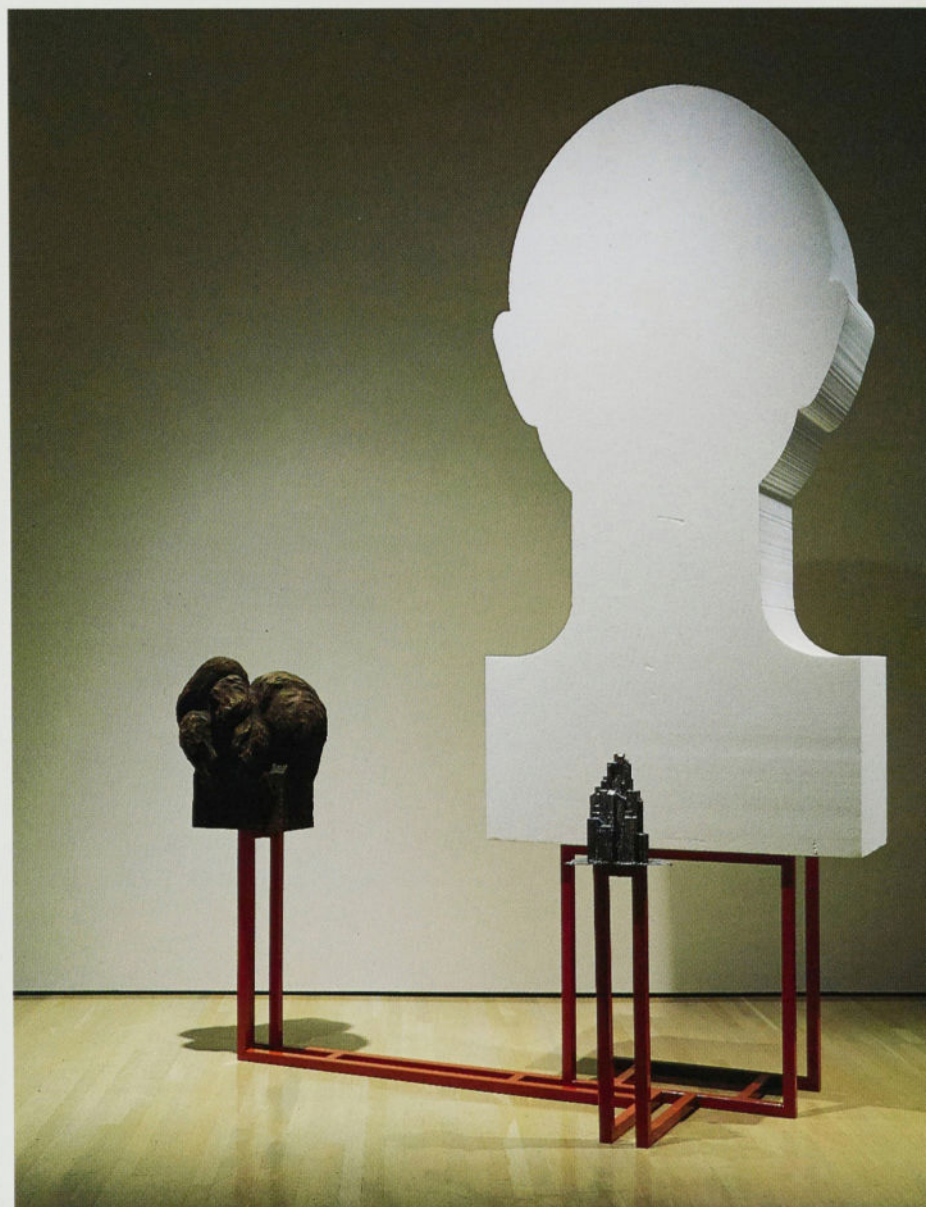
Tu es venu du miroir comme Alice, agitant le lieu intime de nos nuits d'un incontrôlable mouvement qui allait te projeter dans l'espace et la lumière. Tu es venu d'un miroir qui exhibait notre jardin chinois, coulée toute dégarnie que ton impatience, dans cette nuit blanche, ouvrait et soulevait sous nos regards en coulisse. Nous étions si petits au balcon, seuls et tapis, à parler en aparté sans prononcer un mot pour ne pas déranger l'espoir juré-craché qui titubait dans nos yeux croisés. Nous étions si petits, accrochés à notre souffle qui seul nous guidait à la cadence de la thoracique courte. C'était une alliance venue d'un sentiment, celui du sang, qui allait surgir de notre corps, grandirait et lierait nos destinées. □ Lorsque tu as quitté le miroir pour fouler notre épiderme, c'est dans tous les coins de tous tes plis que nous cherchions à comprendre le bonheur qui nous étouffait. Ton cœur d'étranger cognait si fort à notre incrédulité, qu'il a bien fallu admettre que tu étais de la parenté. Nous serons papa et maman, et, dans notre sentier désormais déchiré, le reste du monde disparaît derrière nos mamelles gonflées. Tu as troqué ton néant contre un ADN incertain, une chimère au goût de banane écrasée, un voyage sur l'amertume. Ta tête, on dirait un grelot, tinte des apparences de départ que j'ose à peine toucher de peur de te voir disparaître. Nous vivons en bonjours-bonsoirs vingt fois par jour, comme si tu hésitais encore entre le céleste et l'absurde. □ Nous vivons des oreilles tendues à ton souffle, des yeux bouffis à tes veilles, mais jamais rien ne te découvre de ce sac de peau un peu trop grand. Qui es-tu, toi, si près du vide et de la mort qui nous étrangent? Abab. □ Ta ménagerie imaginaire nous maintenait à quatre pattes, convertis par ton sourire au monosyllabisme dans cet espace merveilleux où le moindre bout de bois délire et où sa texture rêve et bave. C'est dans cette position que nous laissa l'autobus jaune et scolaire, étrangement seuls et stupéfaits par la mobilité de nos bras habitués à porter. Nous étions désormais si grands à côté du passage étroit qui allait nous projeter dans l'espace et la lumière, qu'il lui fallut reprendre sa tête et moi, mes pieds, et nous sommes partis à la cadence du sanglot et du grand pas qu'il fallait pour venir au monde. □ Tu es venu d'on ne sait où, comme cette feuille de chou que j'écris péniblement et pour laquelle je rampe et je bave, fasciné par une forme que je crois reconnaître, mais que chaque fois le miroir reprend, inverse et déforme.





*La Nativité*  
1995

*L'incendie*  
1995





*Vu du mont Royal*  
1995

## **Vu du** MONT ROYAL

À Montréal  
les temples ont des colonnes de bière  
les hivers, des bonshommes de chance  
et les monuments meurent  
avant qu'on les reconnaisse  
à Montréal

**La FORÊT**

C'est au moins la maison du loup  
qui, posée sur du ciment à trottoir,  
avec des plinthes de noyer,  
des portes d'acajou,  
des fumées d'érable  
et du papier de tremble,  
abritait cette salle des pas perdus  
où mon existence était mise au clou.

*La Forêt*  
1995



Traductions

## Portrait *of the* SCULPTOR

GILLES GODMER

If creating a series of images on a single theme is also a simple and personal form of narrative, then Gilles Mihalcean tells "stories". In fact, if we examine his sculpture, represented here by the product of fifteen years of patient, sustained and concentrated labour, the conclusion becomes unavoidable: both in the fragmented (sometimes even scattered) form taken by his works, which, through their various elements, release before our eyes myriad images that absorb and transport us, and in the subjects that they broach and describe, by revealing certain significant and selected facets and also by occasionally providing, through their multiple components, something like a "declension" of their theme; in short, by offering a succession of images that, together, sketch the outline of a possible "tale".

The goal of this exhibition is not simply to present a body of work by illustrating the main developmental phases it has traversed since the start of the eighties — the period at which the vocabulary built up gradually during the previous decade was definitively adopted. More importantly, the exhibition offers an encounter with a particular sensibility, a highly individual way of perceiving and registering the world. But the voice that we hear, the voice of the sculptor, comes to us from a particular locus. First, from himself, charged with all the knowledge and experience that are his. Then predominantly, though discreetly, from the place where he lives and works: a blend of people, things, customs, seasons and landscapes, told and "narrated" with materials, objects or fragments of objects and images, generally quite ordinary and easily identifiable with the locus that is the source of the voice.<sup>1</sup>

The earliest works in the exhibition, executed in 1980, already possess most of the characteristics that were to appear in a more elaborate form in the pieces (some much larger) that followed. At first view, each work strikes us as an accumulation, almost a heap of elements, presented — in varying degrees of disorder — for us to read. The first impression is one of confusion. Then, we are offered guidance: a recognizable shape, colour or object attracts our attention. In *La Maison* (1980) it is a lamp, in *Fin août* (1980) the giant corn cob. Later, in *Le Ruisseau en profondeur* (1985), it will be the crystal ball, or the impressive alignment of objects in *L'Averse (à la mémoire de François)* (1987). Reassured, then, that order will emerge from beneath the apparent chaos, our confusion swiftly dissolves to be replaced by the pleasure of reading the work, a pleasure tinged delicately, from one element to the next, by emotion. A "portrait" begins to take shape; a "landscape" is roughed out.<sup>2</sup>

More or less the same process occurs every time: first we are disconcerted, perplexed. Then a particular element strikes us. Curious, we move, walk around (the work invariably encourages this), draw close, move back a little. Eventually, the ensemble takes on a certain meaning: things are conveyed that resemble the draft of a "story" (a series of images) given us to read. And, always, the work's title serves as a guide, inviting us to listen to what is said, making us more attentive to what must be read.

### AN AFFINITY with Film

The exhibition's earliest works, joyful, almost naive pieces, evocative of childhood games — notably colour-relief association games: red/fire, black/cricket, yellow/corn — are executed almost exclusively in plaster, and each element of the sculpture is still linked physically to the whole. Nevertheless, the way the elements are joined means that often the work "unreels" into space; subtly, almost hesitantly in *St-Placide, la nuit* and *Fin août*, more flamboyantly in *L'Averse (à la mémoire de François)* and *Brumes gaspéennes*. As the artist himself says, each work reveals itself rather like a travelling shot in a movie. *Fin août*, for example, is "told" (described) to us through a series of images related to the theme; through the connotations sparked by a cloud, a bonfire, a corn cob, a cricket and some foliage, grouped together.

The number, accumulation and sequence of the elements in a sculpture by Mihalcean are closely linked, then, to this skeleton narrative that must be read and that each component serves to develop and enrich. If affinities can be discerned in this somewhat unorthodox way of creating sculpture, if similarities are to be observed, it is probably — and indeed the artist himself has admitted as much when talking of how his works are constructed and the manner in which they should be read — to the inevitable accretion of images peculiar to film that we must turn.

It must be acknowledged at the outset that it is unusual for a sculptural practice to adopt such a developed and sustained narrative approach. Assembled and read, one after another, the images contained in each sculpture tend to conjure up the imaginary, to trigger the imagination. In fact, stimulated by their concentrated recitation, the spectator could even be tempted to take over from the sculptor, adding to the possible scenarios they generate. Mihalcean speaks of the "travelling shot" as if it were an actual visual scanning (an extended sweep of the camera), which, when transposed into sculpture, builds the images up in an unpremeditated order determined ultimately by this fictional panning. In *St-Placide, la nuit*, this process starts with an image of tilled earth and ends with a glimmer of light glimpsed through a venetian blind.

But aside from this "unreeling" (also evident in works like *Le Marais* and *Au pied des Rocheuses*), which defines the arrangement (the "set") of the sculpture, it is important to emphasize certain choices made by the artist that could be called "stylistic" (if we extend the cinematographic analogy), which prompt him to give a subject a particular reading or approach it from a particular point of view. For instance, *St-Placide, l'hiver* operates in a mode that focuses on absence, or trace evidence. In other cases, the sculptor makes use of a single colour (brown, in *Vieille Branche*) or even a repeated form (the oval, in *La Sieste*), which predominates over the whole structure of the work.

Also, there is the creation of works, or parts of works, from various specifically cinematographic points of view. We think here of *La Forêt*, and certain elements of the piece called *Au pied des Rocheuses*, which share a low-angle perspective. Or of *Le Marais*, which is all surface, flush with the ground, offering us a definitively high-angle shot. Or finally of the woman's straw hat included in *Au pied des Rocheuses*, which is reminiscent of a bird's-eye view of the Canadian prairies.

In addition, there are many "distance shots" or "close-ups" that highlight the major differences of scale that run through these works. Among the very smallest components, sometimes so tiny we almost miss them, are the barely-seen angler in *Le Ruisseau* and the chocolate house that sits on the branch in *Vieille Branche*. Of the inordinately large elements, we think immediately of the giant fly's wing in *La Sieste* and the enormous filled tooth that confronts us in *Au pied des Rocheuses*.

It is probably primarily through the emotion it expresses and inspires, however, that this sculptural practice is most closely linked to that quintessentially emotional language — the language of cinema. For sculpture as emotionally charged as Mihalcean's is rare. Above and beyond the landscapes, fragments of landscape and characters that the work transposes and suggests, is the vast range of feeling that is projected and generally sparked in the observer, summoned up by the artist, recognized and shared by the spectator.

As in cinema, there is a phenomenon of recognition or identification, in which spectators are suddenly confronted — through what is shown or suggested and what they have experienced or expected to experience — with a felt and recognizable emotion, one probably forgotten, long-buried, that is suddenly unearthed by a few kilos of plaster, glass and metal, dragging to the surface with it a whole facet of their inner selves. This is precisely what occurs in *Le Ruisseau en profondeur*. Who has not, at least once in their childhood, lingered near a stream, playing, fishing, idling. In this work, the simple sight of the crystal, with its magical density and translucency, kindles a whole world of emotions. And even those observers who have never visited the Rockies sense immediately and powerfully all the majesty and grandeur evoked by Mihalcean's sculpture through its use of wood, fabric, paper and synthetic foam — all materials whose obvious, almost absurd lowliness is in sharp contrast with the strength of the emotions aroused, providing vivid proof of the magic of the sculptor's art.

#### IMAGE-MAKING: The Poetic Model

In addition to the undeniable (from some perspectives, at least) similarities of language that link Mihalcean's art to film, the poetic model has definite relevance to this body of work as a whole, and the comparison has, indeed, already been drawn. In the earliest works included in the exhibition,<sup>3</sup> this poetry has its source primarily in the extreme simplicity of the visual vocabulary — its choice and manipulation — and the resulting freshness of tone. However, by 1982, (the year of *St-Placide, l'hiver*), and increasingly with time, the artist's visual language had become more complex. Henceforth, each sculpture was the theatre of numerous visual strategies rooted, at least in part, in the various figures of speech historically associated with poetry or, more generally, with poetic literature.

If poetry can be defined as the "linguistic art aimed at expressing or suggesting something through rhythm, harmony and image", then there is no doubt that Mihalcean, so thoroughly a sculptor, is also a poet. For though he does not actually express himself in words, he strives, like a poet, to create an atmosphere through carefully measured explorations and choices (colour, shape, texture, scale, order, etc.); he arranges, places, orders things so as to more effectively suggest and evoke, to more effectively "tell his story".<sup>4</sup> But, most importantly, he creates images.

The metaphor, that fundamental figure of speech, lies at the very heart of Mihalcean's sculptural practice. It sets the tone. It is also inextricably linked to the poetic character of each work. It might be manifest in a nest of vases symbolizing the concentric circles in a pool (*Le Marais*), or in the grain of a piece of wood that, juxtaposed and aligned with a veined fragment of marble, conjures up the flow of a stream (*Le Ruisseau*). This same device links the crumpled drapery of a statue with the churning water of *La Cascade*, and recalls, in a piling up of china and glass, the crashing of water onto a rocky shore.

But in its visual expression, its three-dimensional form, the metaphor — as in all literature, particularly the more poetic — is accompanied and surrounded by a whole series of other linguistic figures or "tricks", including metonymy, allusion, analogy, catachresis and irony.<sup>5</sup> All these well-known devices, recurring regularly in work after work for the past fifteen years, serve as the cornerstones of the sculptor's poetic approach to his surroundings and to the countless objects and materials through which he divulges it.

It has been said that "the operation that ensures the transmission of a reality into its image is evidently a rhetorical one...".<sup>6</sup> And Mihalcean uses all conceivable means to take advantage of this fact. In evoking a type of weather, for example, or presenting a landscape, the sculptor focuses on a whole culture — his own North American culture, a culture of consumerism and waste — through the materials he selects (synthetic foam, glass, metal, etc.) and the objects he employs (an old salt or pepper shaker, a syringe, a rake, a tablet of soap, etc.). And this culture, so often vilified, here surprises and enchants in its capacity to transpose a reality (nature) for which, nowadays, it nevertheless represents a threat: in this case, nature (the stream) is entirely recomposed using the detritus (a rusty old bucket, fragments of marble and wood) of a society that may ultimately spell its destruction.

In this work, the unerring eye and the dextrous hand unexpectedly transform both material and object, as if by magic. In a piece of wood that becomes a pebble (*Le Caillou*) or a cowhide that depicts the geography of a planet (*La Nativité*), or through the countless quick-changes of plaster into stone or fabric (*La Maison*), the sculptor vacillates between the seriousness of the poet and the playful wonderment of the child. "Making sculpture is child's play; that's why there are so few sculptors."<sup>7</sup>

From the poet, Mihalcean has absorbed a concern for the right "word" (shape, material, colour, object), the one that circumscribes exactly, with nothing left out and nothing left over; the one that is "stripped down to the pure and only designation".<sup>8</sup> He is also, like a poet, constantly preoccupied with arriving at the precise image, breathtaking in its simplicity, unexpected. And like a poet he shows an occasional frankness of tone that is mirrored in the apparent ordinariness of the subjects he draws primarily from nature. We understand, indeed, the artist's interest in haiku, a Japanese poetic form notable for the extreme economy with which it focuses on ordinary things — frequently drawn from nature — admirable in its conciseness, its preciseness, and its extraordinary evocative power.<sup>9</sup>

From the child, Mihalcean has absorbed curiosity and a passion for the world around him. He also possesses the capacity to be amazed by this world and to convey his amazement succinctly and simply. Like a child, he has remained sensitive to alterations in scale — to the very tiny and the infinitely big. His eye lights on and is caught by things we no longer see (because they are too small or our glance too jaded), by things that perhaps we noticed once: a fly's wing, for example, or, more crudely, a frozen dog turd. Conversely, he sometimes feels Lilliputian, and as a consequence creates objects of enormous size (a corn cob, a footprint). His vision (often coloured by poetry) has retained a purity that depicts things differently and is excited — as in the beginning — by all that glitters. And always in this vision of things, playfulness and its corollary humour — the child has matured — have found favour, making each work a kind of promenade filled with surprises and puzzles that both astonish and delight.

#### The Italian RENAISSANCE AND BEYOND

This brief foray into the world of poetry and its language and even briefer reference to the notion of playfulness edge us towards the Italian Renaissance, when the construction of images could be variously based on a use of the visual metaphor and other stylistic devices, or on enigma and humour. The name of Arcimboldi springs to mind, an artist whose well-known and highly ludic portraits (and in a way each of Mihalcean's works is a kind of portrait) made frequent use of metonymy: a bookseller is composed of an arrangement of books and objects related to his trade; the figure of springtime is made up of spring flowers and foliage. However, within each of these fantastical portraits is embedded a whole series of associations, largely metaphorical, which, when we uncover them, inspire in us surprise, astonishment and pleasure.<sup>10</sup>

We are also reminded of early Mannerist painting, especially the portraits of Bronzino, which were a concentrated exercise in humanist rhetoric. For these paintings did more than simply reproduce, in an uncomplicated setting, the features of a well-known or not-so-well-known individual. Using a multitude of linguistic or literary puns, the portraits offered a discourse — often an extensive one — on the person being portrayed. For instance, in the *Portrait of Andrea Doria*, the famous Italian navigator is further ennobled, "statuified" by Bronzino, who represents him as Neptune, god of the sea, with all the necessary attributes (the trident, a brief reference to a sailing ship, but also the characteristics of divinity in general — nakedness and a flowing beard). We learn everything about the subject: first his occupation (navigator), then how his greatness and fame (comparable to Neptune's) made him a legend in his own time (the significance of the statue).

Moving gradually on, we find other seeds of Gilles Mihalcean's highly personal art even further back, at the very start of the Renaissance, in the *impresa* or "symbol generally composed of an image and a phrase, used to express the personal motto or maxim of its bearer",<sup>11</sup> which provided an identifying image through a summary portrait. Formed by a grouping of elements, the *impresa* made use of a cryptic, mysterious dimension broadly related to the intellectual game, or the puzzle. In fact, the art of portraiture as practised by Bronzino was undoubtedly influenced by the *impresa*. Much earlier, the *impresa* itself had found its source in the medieval art of the emblem (even of heraldry), which offered "a cluster of facts that mutually complete and reinforce one another"<sup>12</sup> — a formula familiar in Mihalcean's work.

All these possible filiations can be glimpsed in a sculptural practice that has virtually no equivalent in today's art and has remarkable difficulty in finding ancestors, even recent ones, in its own field of enquiry. Unless we turn to the Renaissance once again, more specifically to the Mannerist sculpture of Florence. For not only had this form finally freed itself from the frontal viewpoint (statuary) hitherto favoured by sculpture, adopting a far more "in-the-round" approach, it made extensive use of the finely-chiselled detail.<sup>13</sup> Florentine Mannerist sculpture tends to emphasize all perspectives, encouraging viewers to circulate and inspect the work from all angles. Which means that having moved in to appreciate a detail, they are obliged to draw back again for a global view, and are thus in a state of constant movement.

The sculpture of Gilles Mihalcean invites us to participate in an identical ballet. First, we consider the piece as a whole. We walk around it. We move closer. And closer. We bend down a little. Then we move back. And then

forward again. We are constantly adjusting to details, scales, even sometimes losing ourselves in them, and then finding ourselves back where we started. These gymnastics are perfectly echoed in the intellectual acrobatics (figures of "speech", visually expressed linguistic devices that invoke swift changes of viewpoint) that are also imposed upon us. And in light of this comparison with the sculpture of another age, it is interesting to note that over the past fifteen years Mihalcean's sculpture, invariably composed of multiple elements — joined together initially, and then detached, juxtaposed, and eventually literally proliferating — is moving towards a new austerity that recalls, increasingly, the art of statuary.

#### THE ART OF THE Storyteller

Finally, setting aside the alliances that link this practice to film, poetry and the art of the Renaissance, and returning to the locus from which the artist creates, a whole series of features observed in Gilles Mihalcean's sculpture suggest that a last comparison is perhaps possible, that a form of complicity exists between the art he practises and that of the storyteller — based on what we all know, however sketchy, of this folk tradition that seems to be re-emerging and that flourished in the few centuries of this country's development before the advent of radio and, especially, television.<sup>14</sup> It is as if there still remain — although much altered and expressed here through another medium (sculpture) — an echo, particular emphases, certain forms, strategies, a vague style that occasionally shows signs of being informed by a similar sensibility.

As is the case in Mihalcean's work, anchored in the reality of place, of the everyday, in which it is conceived and shaped, the story often speaks to us in familiar and simple terms of ourselves, of our pleasures and our fears, our hopes, our raptures and our griefs. It also sometimes describes in exhaustive detail the physical places in which these emotions are born, live and die. The story, moreover, is the image-maker *par excellence*. Like Mihalcean in his works, it begins by capturing our attention. Then, gradually, as it moves from fact to description, we are carried along by the irresistible flow of the tale, which, through situation after situation (image after image, with Mihalcean) artfully inspires in us a wide range of feeling.

Often whimsical (the word conjures up an image of Mihalcean's *Nativité*), marked by humour — although, as the drama unfolds, the humour is sometimes muffled by the tone of voice, the abundance or minuteness of detail, the choice of vocabulary or a certain mood of exaggeration — the story (or the storyteller) casually, without warning, takes advantage of a brief episode to push us headlong into the marvellous or the fantastic. With its simple basic materials (the everyday, the familiar even), which it transforms at will, the storyteller's art lays hold of us, captivates us, controls us by holding things back, perplexes us, too, surprises us often, occasionally sets us on false trails, shows us landscapes (without moving), and, finally, after allowing us to experience and sometimes recognize a positive plethora of emotions, restores us to ourselves with a slightly altered view of the world in which we live. This, roughly, describes the art of the storyteller. Curiously, it also describes a large part of the art practised by Mihalcean.

Gilles Mihalcean is nonetheless unquestionably a maker of sculpture. But of a decidedly odd kind. In analyzing it, observers are impelled naturally to reflect not on other sculptural practices of significance to them, but on other forms of expression, such as film, poetry, painting (of the Renaissance), the art of emblems or of storytelling. Perhaps what we have here is the expression of a truly marginal sculpture, one that throughout its development over the past fifteen years has resolutely faced the difficult challenge (for sculpture) of representing, and above all of representing originally, according to the particular criteria we have outlined. Perhaps, too, it is the expression of a sculpture pushed into its most radical positions by an artist who has preferred it to all other forms of art, forms in which the challenge — if challenge there is — would be nothing like as great.

For this undertaking has required the gradual formulation, from work to work, of a language that allows this art of the third dimension to magically coincide with the image-filled visions of an artist who is also a sculptor. Mihalcean's sculpture is, ultimately, the expression of this chance encounter. An unusual encounter, in which difficulties and obstacles have been (have had to be) overcome in the furtherance of an astonishingly personal art. The result is

a hybrid in which we glimpse — intertwined and sometime barely perceptible — other creative pathways that the sculptor crosses but does not consciously follow. A bit like a tightrope walker moving untrammelled through the air — free, bold and inspired. □ Translated by Judith Terry

1. When the works involve objects from other cultures, as in *St-Placide, l'hiver* (1982), which includes an African statuette, the way in which the object is perceived here is always paramount, with all the connotations that this implies.
2. In their descriptive dimensions, the landscape and the portrait already embody the narrative in embryonic form.
3. I am referring here to *La Maison* and *Fin août*, since *St-Placide, la nuit*, executed in the same year as these two works, already shows signs of a slightly different visual transposition of the elements it employs.
4. This notion of "telling" or "recounting" becomes increasingly relevant as we become more and more familiar with these odd sculptures.
5. Among the many examples of metonymy to be noted are those based on the cause/effect relation (a tablet of soap and a piece of worn-down glass to evoke the constant working of the waves, for example, in *Brumes gaspésiennes*), and those where the container represents the contained (the bucket denoting water in *Le Ruisseau*). Allusion occurs in *Au pied des Rocheuses* (the cowboy hat for the Canadian West), and analogy is used in *L'Averse (à la mémoire de François)* (the presence of nails — *il tombe des clous* — and of a dog's tail — *it's raining cats and dogs*). The suitcase/tombstone in *Vieille Branche* is an instance of catachresis, while there is irony in several of the iconoclastic elements of *La Nativité*, including the bottle, the pretzel halo and the infant Jesus as an astronaut.
6. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage* (Paris: Librairie Plon, 1989), p. 100 (trans.).
7. These words are the artist's.
8. Roland Barthes, *L'empire des signes* (Geneva/Paris: Skira, Les sentiers de la création/Flammarion, 1980), p. 111 (trans.). Haiku, "which is in no way an exact depiction of reality, but rather a coinciding of signifier and signified, a suppression of the latitudes, imprecisions and intervals that generally exceed or perforate the semantic relation," Barthes, *op. cit.*, p. 99 (trans.).
9. *Ibid.*, pp. 89-112.
10. As in Mihalcean's *œuvre*, an accumulation of elements and images "nourish" a single subject, a single theme. Concerning these associations: in Arcimboldi's painting *Springtime*, the blush of the cheek is rendered by the rose, queen of the flowers. In the portrait of *Rodolfo II as Vertumnus*, the curve and colour of the cheek is replaced by the image of a red apple.
11. Robert Klein, *La forme et l'intelligible* (Paris: Gallimard, 1970), p. 125 (trans.).
12. Francis Salet, "Emblématique et histoire de l'art", *Revue de l'art*, no. 87 (1990), pp. 13-28 (trans.).
13. Qualities particularly notable in the works of Francesco San Gallo and Benvenuto Cellini.
14. And yet this comparison, precisely because it is made with a so-called "folk" art, should come as no surprise, since Gilles Mihalcean is especially receptive to all genuine and unpretentious forms of expression, particularly if they are rooted in popular culture.

TEXTS OF GILLES MIHALCEAN  
TRANSLATED BY ROBERT MCGEE

## The SAW

In the stone sawyer's yard I saw mountains without peaks  
or mist, with neither god nor moss, mountains with angles  
calculated for the city resting on palettes like a load of  
trunks in the port. I smelled the sour odor of their patient  
economies which a circular saw the height of three men  
dissected in one motion, a jet of water in pursuit. I heard  
the plaintive paleolithic air whistle between the diamond teeth,  
fifths laden with charm, crypts and petrified forests, arias of sweat,  
brayings and kneecaps stacked together in their grey memory.  
I saw summits sliced for cemeteries. I saw The Dying Gaul,  
Agrippina's head and the endless Column. I saw blocks the size of  
nightfall, as heavy as two churches, seeking notoriety. I listened as  
rocks occasioned memories from beyond the tomb. The slightest  
sound carried weight and wailed otherworldly melancholies. Standing  
behind the fence, I contemplated the quarry — my career. Imagining  
architectures and stockpiles, I searched for colossuses and orants. Each  
block seemed to beckon. Their quartz and granular feldspar crystals caught  
the light, bestowing on square faces a thousand unbearable glimmers.

I brought my saw to the grinder.  
He rehonored the blade's edge.  
I returned without stopping.  
With the rain which followed me.

## The idiotic SCULPTURE

I don't have the actual key which would open the studio. The door of  
the building that I open each morning does not necessarily lead to it, for the  
studio is not often present. It puts in an appearance from time to time like  
happiness, stirring with colour a site which, more often than not, resembles  
every garage with its scattered tools, dusty cabinets and gaping bags leaning  
against stacks of wood. One must be patient for it has a capricious and unex-  
pected schedule. Its visits are so brief that they often go unnoticed. However  
much I anticipate and prepare for these passages, they always catch me  
unawares. I would really like to know what is happening to me. Each time I try  
to take note of everything I can but, because most of the time it installs itself  
while I'm busy working on a corner of the workbench or at the saw, all I can  
manage to consign are confused impressions on tangled scraps of wood, card-  
board and plaster. I call this sculptor's literature because, there, words serve to  
keep the window open, light the fire or repair the furniture.

### KEEP THE WINDOW open

My sculptures are the result of a slow gathering of observations, impres-  
sions and curios gleaned along the itinerary of life. They come into being by  
chance, I tell you, from tiny nothings, developing in an incoherent fashion without  
an established structure. Each of its parts is felt, upheaved, discarded and  
sometimes reconsidered over a period of several months, sometimes years up  
to that singular day when the sculpture emerges by usury, almost as if by magic,  
without really knowing why, as if I had always wanted it this way. They are pro-  
duced as though snatched out of nowhere. This manner of conceptualizing  
sculpture derives from an exercise with matter which places me in a position  
of openness and listening to the countless associations proposed to me. I  
retain only those forms where sadness and outright merriment cohabitate. The  
sculpture does not merely support a single idea but rather a complex tension  
open to every reverie.

Thus, the sculpture comports itself like an imbroglio, a small packet of  
images escaping like a punctured basket such that, even outside the studio, the  
sculpture remains to be made. It liberates, from no particular point of view, a  
multitude of details—from associations to evocations—which frees passersby

to experience the landscape. It panhandles their memories in order to appear. No trees, no mornings, no dramatic actions. It is comprised of vibrant textures, crackling materials, familiar forms which interbeckon and conjoin so as to recover the image and soul of the country intact. I am merely another studio tool. I never know what I'm doing, but I have to know how to get it done. If I want to evoke the wind, I fold and suspend, secure my hat and whistle while I work but I never quite see that dry thing which speaks it astonishingly. I advance through reboundings and injuries.

I await the unseizable object. Nothing here comes close to the workshops of lute-builders, tinsmiths or cabinet-makers which are replete with plans, evidence of skill and tangible products. I seek spontaneity in the energy of masses. They are assemblages of objects simply displayed, deposited or placed where they announce the precariousness of experience and where every element appears to be interchangeable—an inextricable search for a missing key piece. Constructed during short discontinuous sequences, the sculptures travel so many avenues that concepts become lost in conjecture. They are the disassembled statues of a dilly-dallying art, neither here nor there in its lack of assurance. The sculpture sinks into the floorboards, forces us to lower our gaze. Here a broken plate, an inverted briar-patch, a veined stone or torn moss combine to describe a landscape it will never possess. And I wander down the narrow corridor of what is sculptable without bothering about the meaning of all my actions; meaning will inevitably come of its own volition, a process always inaccessible to the artist. So little material is necessary in order to see it appear and multiply. It is the forest in which the true nature of things gets lost. A form is always what one sees but, upon entering the sculpture, is no longer what one perceives it to be for its matter is no longer in the service of the structures and their attendant functions. The sculptor treats it for what it is: an organ aged by a thousand ruminations having a core, oils, capabilities and superstitions. He works it for its cats, its ocean vistas and its conviviality; sculpture has been soaking up this wellspring—where it derives all its energies—for millennia.

Notice how I had to renounce colours, odours, the water flowing under the bridge and all the wonderful sensations which, when dragged before the tribunal of angles and curves, can only conserve a few bumps and as many hollows to become meta-objects which bespeak the human soul. But luckily the sculptor's material has all the time in the world; while it is ageless, it can transcend all experience with gravity well beyond the simple image. Have you noticed that?

In order to appreciate sculptures, one should never be in a hurry and seek to understand. Sculptures are for arid usage; they insist that we do not gaze upon them too often nor with a surfeit of insistence. They count on cumulative effect and the right moment. They embody permanence and can always wait. With a bit of luck, three visits should suffice: the first for recognition, the second for support and the third for perceiving it. Ancient sculptors would mount their works on outsized stelae; I believe this was a device employed so they would be forgotten and rendered exacting to the gaze. Art should never simply appear lest it be confused with being part of the decor. If the sculpture appears parcimoniously, by taking advantage of remote spaces, it will keep its distance and effect a counterpoint of anticipation with matter; astonishment with form.

#### LIGHTING THE fire

Old wood furniture I found in the alley crackles in the stove. They exude old sideboards, chairs and tables in a wreath of heat and, like blown bubbles, drift down softly from the ceiling here and there, bursting on a metal bar or stick of wood, exhaling the hot breath of their style towards the workbench where I am busying myself making sculpture.

Nine steps  
From the house to the studio  
A hundred coming back

Already three weeks since the studio put in an appearance. Tools bare their teeth in the tremor of laughter which pushes me to work. Without the studio, the unfinished sculpture is constantly in peril. The bandsaw, the scissors,

the hacksaw and the master key never forego an opportunity and, amid the shavings, all that remains of the hoped-for sculpture are the vague proportions of an emotionless object. Without the studio, one loses one's illusions concerning sculpture.

In league with the devil, I dismantled one that yesterday I thought finished. I'm looking for compassion, I listen to old songs. I revise my situation. The workbench soaks up my sadness and despair like a black hole. I am a sculptor only when I stand beside my sculpture.

I had to develop ritual invocations, inventing subterfuges and fabricating illusions to attract the studio into the workspace where I spend all my time. Thus, when I miss it, I perform various dances about the silent site. These include simple gestures and "shower" tunes which I would prefer to remain nameless. I feel ridiculous every time but I keep up the rhythm on the floor with my wooden clogs; I keep all my superstitions spinning until my visitor arrives with his glowing, his measures, scales and textures. I mentioned that when he arrived, curious of the decoy, he would never be quite the same. He would hang his shingle with less coherence. He wouldn't adjust well to the dimensions of my locale, cutting corners and acting like an idiot. One day I didn't recognize him; he was covered with lines which fairly masqueraded what I knew of him. From that moment on I understood that the relationship was not exclusive, that perhaps there was not a studio for every artist. Where did it come from then? And where was it going? Was it possible that there was but one common studio for all artists?

#### REPAIRING THE furniture

Yesterday the studio remained stuck between the doorway and the workbench. I moved the workhorses and the turntable, folded the maquettes and put away the tools that were playing leapfrog in the dust. I covered the plaster, stacked the wood and cooled the wax. The studio, spread out like a fan, finally revealed its motifs. I could swear I saw that ancient Chinese merchant who carried on his back, balancing on both ends of a pole, the five hundred latest novelties. Too few dominant forms stood out from this treasury of the gaze. The confusion of styles—landscapes, abstracts, figurative works — was confounded with knick-knacks, reproductions and miniatures which, undifferentiated and each in turn, became manifest in the ample sway of the balanced pole.

Drying on large sheets lay all the passions the Montreal studio shared with the ones in Paris, New York and Berlin—but which it distanced itself from with a sort of off-handed insolence—in stunning montages where it conjoined servitude and the secret garden.

It was an art combining enlargement, collage and superimposition which would not rest until it had muddied the waters by plunging with humour into ambiguity, as if it didn't want to know what belonged to it. To the detriment of the whole, the mobile screens framed details, leading us through distraction towards the derisive and culpable. Nevertheless, this is where it derived its strength and originality.

I cut my section into little pieces to take to the museum. Gilles has all the bandages he needs. We'll make a promenade of it, a belvedere replete with vistas and, with all the work I accomplished between meals, a meal.

## The DOWNPOUR *(In memory of François)*

### PORTRAIT OF THE SCULPTURE AS THE **incapability** OF MAKING IT

It assumed the form of a road sketched day-to-day and, slowly but surely, over the course of the year I placed, built and displaced the day's various fabrications on the ground with found objects, seeking to constantly associate so as to find a continuity, a breath, a sculpture which would gather in one fell swoop the landscape in my wake.

### IT'S RAINING **nails**.

The small road took on the aspect of a barbed wire fence. Objects bearing fangs and spurs punctuated the phrase like the strokes of a rake. Objects grouped together somewhat like a bramble bush exposed medicine, religion, war, mechanics and the table as so many aggressions on my memories.

### IT'S RAINING **ropes**.

They were spread out as rusty as autumn. They spilled from buckets, lighting up gateways. Those of a violin, a winch or a strongbow flowed in tresses, contorted or intermeshed. These were fibers, manes, curling hair.

### IT'S RAINING **cats and dogs**.

The materials exploded. From cast-iron to stone, from wax to wood, they became confounded, arguing and chasing each other about to hide, each in turn, behind the metal casting, the carving, the modelling and beneath the umbrella of my heart.

## At the foot *of the* ROCKIES

One can make mountains with practically anything: a word, a glance, a sugarbowl and suddenly we're beset with peaks, slopes, summits and precipices. One can make mountains out of practically everything: a single odour or colour renders them inaccessible. There are times when clouds conspire with nightfall to briefly suspend them in the heavens. Sometimes houses with their cornices and sawtoothed roofs conjure them with a familiar echo. There are other times when they startle me at the end of a hastily-torn envelop where they are embodied in a fracas of porcelain. But most often they emerge from chimneys, pulled by the wind with beguiling movements and dances. A masqued ball. Assorted lies. Who'll speak of the injury visited by art on its practitioners? Farewell Childhood where I mixed bones, enamel and blood. Sculpture is there to tear you from this inert and silent mass, principal residence of an avaricious memory which lets you go only by little scraps or in a great tumult of dust on the plateau where I live with stone glances on your smooth ridges. As you get older, everything becomes a mountain.

## Old BRANCH

Much like poetry, painting is laden with virtue for the sculptor in that it does not offer formal solutions but rather charges the imagination and fits out the traditional workbench in an unexpected way.

It was the landscape artists Li Cheng Fan Kuan, Kuo Hsi and Ma Lin from the Late Chinese Middle Ages who seduced me with their works bearing minuscule tracings sketched in a monochromatic ink of a thousand colours. There I found works both open and spiritual, landscapes already travelled by neutrons, quarks and gluons.

### OLD **Branch**

A sculpture which, I believe, renders the spirit of washes and inks, its evocative power derives from the tint: brown, in turn burnt, maroon, rust, copper, coffee and sienna, spits out a landscape imprinted with nostalgia like a sepia photograph, autumn turned and denuded. All these browns are the natural colours of the materials utilized and forms maliciously cadge from them in order to awaken emotions and simulate the journey's itinerary.

### OLD **Branch**

A travelling exhibition to Matane and Rivière-du-Loup, by way of Rimouski, found me on a railroad where I realized that the numerous cadenced hours of arrivals and departures could be contained in a single rail like a hyphen whose power would be comparable to that of knucklebones or rosary-beads. This "I" shape has ancient reverberations whose morphology jogs a folk-memory redolent of romanesque passions.

I fabricated the rail from cored walnut so it is more suited to carrying a lamp or paper-cutter than a hundred tons of vibrating steel. I affixed four feet which lift it two inches above the ground as if it were a piece of furniture, a trophy, a monument. So it is an unused rail, especially as the colour of the walnut conjures up the rust of disused railways and boarded-up train stations.

The crushed penny placed on the theatric rail entertains confusion for it is the only instance in the sculpture where form and material speak the same truth; this is a real penny which has been flattened by a train. This little hot bisquit, embossed with the mass of the itinerant stranger which eradicated any sign of belonging, insists upon telling us that the train has passed. It is a star, Blaise Cendrars' eye.

### OLD **Branch**

The branch which served as model came the bottom of a snowslide in St. Placide where snowdrifts whipped up by the wind contort trees into profoundly expressive infirmities. I copied my find with soldered iron wire. I unravelled it like a railroad on the horizon as it uttered a terrible tongue accompanied by bird cries. A howling branch, it was riddled with holes like an oxydized coat of mail out of some Merovingian woodlands. An operatic branch that, like the rail, must utter falsehoods in order to speak a few truths. A small chocolate house placed on the curvature occasions dreams of the acrid softness of a time when I thought the train passed merely to whistle.

The branch constructs with the rail the hyphen to the same line, the same idea of a departure never made. This notion of the false start is strongly revisited by the parallelepiped which, placed at the other end of the rail, forms the scene's epilogue. The equivocal is again signified between object's material, the granite which leads us to the cemetery, and its form, associated with the small iron handle on top, announcing the impossible journey. The valise is an enlargement of the chocolate house while the handle is a smaller pastiche of the branch.

## The PEBBLE

a penny on the floor  
heads or tails  
I struck a knot

A lapidary sold me the true face of the earth. In a small brown bag,  
I brought back some fool's gold, six hundred milligrams of tiger's eye, three  
grams of petrified forest and ten grams of "snowflake" jasper.

small pebbles thrown  
skim the water  
the cherrystone floats

I judge, I say the bird takes flight, I think I love you, I want to know all  
there is of eternity. What exactly do I have in the nut?

when the snowplow passes in Matane  
the streets are paved  
in marble

## The MIRROR

You came through the mirror like Alice, stirring the intimate site of our  
nights with an uncontrollable motion which projected you into space and light.  
You emerged from a mirror which exhibited our Chinese garden, the rockslide  
divested of your impatience, opening and uplifting under our glances from the  
wings throughout that white night. We were so small in the balcony, alone and  
crouching, speaking in stage whispers without pronouncing a word lest we  
disturb the sworn hope which staggered in our crossed eyes. We were so  
small, fastened to our breath which alone guided us at the cadence of the pre-  
scribed shallow breathing. It was an alliance born of an emotion, that of the  
blood, which would surge from our bodies and which would expand to link  
our destinies.

When you left the mirror to trample our epidermic tissue, it was in  
every remote corner of every fold that we sought to understand the joy suf-  
focating us. Your stranger's heart knocked so hard at our incredulity that we  
had to admit that you were part of the family. We would be dad and mom  
and, along our otherwise ruined path, the rest of the world disappeared  
behind our swollen breasts. You bartered nothingness against an uncertain  
DNA, a chimera with the taste of crushed bananas, a bitter voyage. Your  
head—one might almost say a sleigh bell—which so rang the colour of departure  
that I dared not touch it out of fear you'd disappear. We'd go through good  
morning/good night twenty times a day as if you hesitated, still poised between  
the celestial and the absurd.

We extended our ears and affixed them to your breath, our eyes puffed  
out from watching over you but nothing could uncover you from that slightly  
outsized sack of flesh. You, who are you so close to the void and death that we  
never get used to you? Abab.

Your imaginary menagerie kept us on all fours, converted by your smile  
to monosyllabism in this wonderful place where the slightest stick of wood is a  
marvel whose texture dreams and drools. It was in this position that the  
yellow schoolbus left us, strangely alone and stupefied by the mobility in our  
arms so long accustomed to carrying. We were henceforth so big beside the  
narrow passage which would project us into space and light, that she had to  
reclaim her head and I regained my feet and we departed to the cadence of  
sobbing and the giant step it takes to be born.

You came from we don't know where...like this cabbage leaf on which I  
write with difficulty and for which I grovel and drool, fascinated by the form  
I think I recognize but, each time the mirror takes hold, becomes inverted and  
deformed.

## As seen *of the* MOUNT ROYAL

In Montreal  
the temples have columns of beer  
winters, fateful snowmen  
and the monuments expire  
before we can recognize them  
in Montreal

## The FOREST

At least it was the wolf's home,  
positioned on sidewalk cement,  
with walnut plinths,  
mahogany doors,  
maple smoke and aspen-bark,  
which sheltered this hall of lost footsteps  
where my existence went onto hock.

# Bio BIBLIOGRAPHIE

GILLES MIHALCEAN

Né à Montréal (Québec), en 1946.  
Vit et travaille à Montréal.

## EXPOSITIONS individuelles

- 1993 *Gilles Mihalcean : la Peur*, sculpture extérieure située dans le jardin du Centre d'histoire de Montréal, Galerie Rochefort, Montréal (QC), 18 sept.-1<sup>er</sup> déc. 1993.
- 1992 *Gilles Mihalcean : la Sculpture narrative*, CIAC-Centre international d'art contemporain, Montréal (QC), 1<sup>er</sup> août-1<sup>er</sup> nov. 1992. — Feuillet.  
Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 25 janv.-7 mars 1992.
- 1991 *Gilles Mihalcean : sculptures récentes*, Axe Néo-7 art contemporain, Hull (QC), 8-28 sept. 1991.
- 1989 *Gilles Mihalcean*, Galerie René Blouin, Montréal (QC), 2 déc. 1989-6 janv. 1990.  
*Gilles Mihalcean : sculpteur*, Galerie d'art de Matane, Matane (QC), 20 janv.-11 févr. 1989 [itinéraire : Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 23 févr.-26 mars 1989 ; Le Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 30 mars-14 mai 1989].
- 1987 *Gilles Mihalcean*, Galerie René Blouin, Montréal (QC), 7 nov.-2 déc. 1987.  
*Gilles Mihalcean*, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.), 5 déc. 1987-24 janv. 1988. — Feuillet.
- 1986 *Gilles Mihalcean : sculptures récentes*, Galerie du Musée, Musée du Québec, Québec (QC), 6 mars-13 avril 1986.
- 1985 *Gilles Mihalcean : sculptures*, 49<sup>e</sup> Parallèle, Centre d'art contemporain canadien = 49th Parallel, Centre for contemporary canadian art, New York, N.Y., États-Unis, 16 mars-13 avril 1985. — Feuillet.  
*Gilles Mihalcean : sculptures*, Galerie Optica, Montréal (QC), 7-25 mai 1985.
- 1984 *Le crayon sur l'oreille il cherche son crayon le charpentier*, Mercer Union, Toronto (Ont.), 24 janv.-11 févr. 1984.
- 1981 *Gilles Mihalcean*, Galerie France Morin, Montréal (QC), 8-19 déc. 1981.  
École nationale de théâtre, Montréal (QC), 15 mars 1981.
- 1965 Collège St-Paul, Montréal (QC), 1<sup>er</sup>-15 avril 1965.

## EXPOSITIONS collectives

- 1994 *De Causis et Tractatibus*, Axe Néo-7 art contemporain, Hull (QC), 27 mars-24 avril 1994. — Feuillet.  
*Paysage(s)*, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 15 avril-15 juin 1994. — Catalogue.
- 1993 *Le Bestiaire / Endangered Species*, exposition bénéfique, Parachute, 372 Ste-Catherine Ouest, Montréal (QC), 18 sept.-16 oct. 1993.  
*Imaginaires d'architecture*, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), 24 sept.-7 nov. 1993.  
*Objets choisis*, Galerie Rochefort, Montréal (QC), 18 sept.-31 oct. 1993.  
*Terra incognita*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe (QC), 19 sept.-24 oct. 1993. — Feuillet.
- 1992 *Allouche, Goulet, Mihalcean*, Galerie Madeleine Lacerte, Québec (QC), 22 mars-9 avril 1992. — Catalogue.  
*Art actuel présences québécoises*, Château de Biron, Dordogne, France, 4 juill.-11 oct. 1992 [itinéraire : Centre d'art contemporain, Marne-la-Vallée, France, 27 oct.-29 nov. 1992]. — Catalogue.  
*La Collection : tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 28 mai-11 oct. 1992. — Catalogue.  
*La Décennie de la métamorphose*, Musée du Québec, Québec (QC), 22 janv.-4 mai 1992. — Catalogue.  
*Exposition rétrospective, Volet II*, Galerie Optica, Montréal (QC), 21 nov.-20 déc. 1992.  
*Intérêts divergents / Intérêts convergents*, Collège Édouard-Montpetit, Galerie d'art, Longueuil (QC), 6-23 oct. 1992.
- 1991 *Anni Novanta*, Galleria d'arte moderna, Bologne, Italie, 28 mai-8 sept. 1991. — Catalogue.

*Tombeau de René Payant*, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal (QC), 3 avril-11 mai 1991. — Catalogue.

- 1990 *Exposition-vente au profit du CIAC*, Centre international d'art contemporain, Montréal (QC), 15 mars-15 avril 1990.  
*Interview / Entrevue : Gilles Mihalcean, Serge Murphy, Martha Townsend*, Oakville Galleries, Oakville (Ont.), 2 juill.-2 sept. 1990. — Feuillet.  
*Pratiques*, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal (QC), 9-28 oct. 1990. — Catalogue.
- 1989 *Exposition-bénéfice Parachute*, Galerie René Blouin, Montréal (QC), 19 août-16 sept. 1989.  
*Biennale canadienne d'art contemporain*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.), 6 oct.-3 déc. 1989. — Catalogue.  
*L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-3 sept. 1989. — Catalogue.  
*Urban Connection/9*, Kamloops Art Gallery, Kamloops, (C.-B.), 13 avril-14 mai 1989.
- 1988 *Les artistes de l'Université de Montréal*, Université de Montréal, Service des activités culturelles, Galerie, Montréal (QC), 8-23 sept. 1988. — Catalogue.  
*New Sculpture : Montréal*, The Robert McLaughlin art Gallery, Oshawa (Ont.), 12-janv.-21 févr. 1988. — Catalogue.  
*Quebec 88 : A Selection*, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 23 mai-5 juin 1988.  
*La Ruse historique : l'art à Montréal = The Historical Ruse : Art in Montreal*, The Power Plant, Toronto (Ont.), 22 avril-12 juin 1988. — Catalogue.  
*Les Temps chauds*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 21 juin-11 sept. 1988 [itinéraire : Fonds régional d'art contemporain de Midi-Pyrénées, Toulouse, France, 29 juin-20 oct. 1989 ; Musée des Beaux-Arts de Mons, Mons, Belgique, 6 juill.-26 août 1990 ; Norman MacKenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 6 oct. 1990-3 janv. 1991]. — Catalogue.
- 1987 *Histoire en quatre temps*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1<sup>er</sup> mars-24 mai 1987. — Catalogue.  
*Object Lessons: Tom Mariani, Gilles Mihalcean, Richard Wentworth, Walter Phillips*, Banff (Alb.), 8 oct.-1 nov. 1987. — Catalogue.  
Saw Gallery, Ottawa (Ont.), 1987.
- 1986 *Aventure / Venture*, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 15 mai-15 juin 1986 [itinéraire : Glenbow Museum, Calgary (Alb.), 2 août-21 sept. 1986; Université de Sherbrooke, Galerie d'art, Sherbrooke (QC), 25 mars-22 avril 1987; Mount Saint Vincent University, Upstairs Gallery, Halifax (N.-É.), 7 mai-7 juin 1987; Musée du Québec, Québec (QC), 29 oct.-6 déc. 1987. — Catalogue.  
*Lumières : perception-projection*, CIAC-Centre international d'art contemporain, Montréal (QC), 1<sup>er</sup> août-2 nov. 1986. — Catalogue.
- 1985 *Canada Collects : Contemporary Sculpture from the Art Bank*, Washington square, Washington, D.C., États-Unis, 1<sup>er</sup> oct. 1985-2 janv. 1986 [exposition itinérante aux États-Unis : PPG Place, Pittsburgh, Penn., 14 janv.-18 févr. 1986; Colony Square, Atlanta, Geor., 7 mars-11 avril 1986; LTV Building, Dallas, Tex., 10 juin-15 juill. 1986; The San Diego Art Center, San Diego, Calif., 1<sup>er</sup> août-5 sept. 1986]. — Feuillet.  
*Montréal art contemporain*, ELAC, Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon, France, 13 déc. 1985-2 févr. 1986. — Catalogue.  
*Recent Canadian Sculpture*, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 19 juill.-1<sup>er</sup> sept. 1985.  
*U-Topos : 8 propositions*, Galerie d'art de Matane, Matane (QC), 26 sept.-20 oct. 1985. — Catalogue.  
*Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985. — Catalogue.
- 1984 *L'art pense*, Université de Montréal ; Galerie Joliette [exposition itinérante au Canada en 1984-1985]. — Catalogue.  
*Sélection d'œuvres de la Collection de prêt d'œuvres d'art*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 15 mars-29 avril 1984.
- 1983 *Détours, voire ailleurs*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 juin-17 juill. 1983. — Feuillet.
- 1980 *Acquisitions récentes*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 déc. 1980-23 janv. 1981.
- 1977 École des arts visuels, Université Laval, Québec (QC).

- 1975 Québec '75 / Arts, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 16 oct.-23 nov. 1975 [itinéraire : Rimouski (QC), 17 déc. 1975-28 janv. 1976 ; Sherbrooke, (QC), 2 fév.-1<sup>er</sup> mars 1976 ; Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 10 févr.-7 mars 1976 ; Winnipeg (Man.), 29 mars-9 mai 1976 ; Charlottetown, (Î.-P.-É.), 15 mai-15 juin 1976 ; Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 20 mai-27 juin 1976 ; Regina (Sask.), 1<sup>er</sup> sept.-15 oct. 1976 ; Calgary (Alb.), 12 nov.-12 déc. 1976]. — Catalogue.
- 1974 Les Arts au Québec, Terre des Hommes, Montréal (QC).  
École des arts visuels, Université Laval, Québec (QC).
- 1973 15 Attitudes, Maison des arts La Sauvegarde, Montréal (QC), 20 avril-21 mai 1973.  
Les moins de 35, Musée du Québec, (QC), 22 janv.-4 févr. 1973. — Catalogue.
- 1972 Galerie Jolliet, Québec (QC).
- 1970 3-D into the 70's : Aspects of Sculpture, exposition organisée et mise en circulation en Ontario par le Musée des beaux-arts de l'Ontario [itinéraire : McMaster University Art Gallery, Hamilton, 1970 ; Agnes Etherington Art Centre, Kingston, 1970 ; Kitchener-Waterloo Art Gallery, Kitchener, 1970 ; Rothmans art Gallery of Stratford, Stratford, 1971 ; The Art Gallery of Windsor, Windsor, 1971 ; University of Guelph, Guelph, 1971 ; Rodman Hall, St. Catharines, 1971 ; The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, 1971]. — Feuilleton.
- Concours artistiques du Québec 1970, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 16 sept.-25 oct. 1970.
- Jouets d'artistes et dessins d'enfants, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 20 déc. 1970-17 janv. 1971.
- Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 23 juin-6 sept. 1970. [itinéraire: Musée Rodin, Paris, France, 27 oct. 1970-4 janv. 1971]. — Catalogue.
- 1969 Concours artistiques du Québec 1968, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 févr.-16 mars 1969.

## BIBLIOGRAPHIE

### Livres

- Aquin, Pierre Stéphane. — Gilles Mihalcean. — Québec : Musée du Québec, [1992]. — [4] p. — (Collection prêt d'œuvres d'art)
- Décades 1972-1992 : chronologie des expositions, index des artistes. — Montréal : Optica, un centre d'art contemporain, [1992]. — 18 p.
- La Galerie du Musée : 1976-1986 / Musée du Québec. — Québec : Le Musée, 1986. — 134 p.

### Catalogues d'expositions

- 1994 Gagnon, Claude-Maurice. — «Gilles Mihalcean». — Paysage(s), — Baie-Saint-Paul : Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, 1994. — P. 14-18  
Index : de cauis et tractatibus 47 tomes en autant de livres d'artistes. — Hull : Axe Néo-7 art contemporain, 1994. — [6] p.
- 1993 Paul, Francine. — Terra incognita. — Saint-Hyacinthe : Expression, 1993. — [6] p.
- 1992 Bélisle, Josée. — «Les genres : évidences et détournements». — La collection : tableau inaugural. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1992. — P. 345-349, 355  
Daigneault, Gilles. — «À propos de quelques objets difficiles (la sculpture)». — Art actuel : présences québécoises. — Paris : AFAA, 1992. — P. 19-22  
Daigneault, Gilles. — Goulet, Allouche, Mihalcean : dessins sculpturaux. — Québec : Galerie Madeleine Lacerte, 1992. — [24] p.  
Mercier, Guy. — «L'hybridation en marche». — La décennie de la métamorphose, 1982-1992. — Québec : Musée du Québec, 1992. — P. 70-71  
Mihalcean, Gilles. — Gilles Mihalcean : la sculpture narrative. — Montréal : CIAC-Centre international d'art contemporain, 1992. — [2] p.
- 1991 Barilli, Renato et al. — Anni Novanta. — Milan : Arnoldo Mondadori Arte, 1991. — 338 p.  
Bernier, Christine et al. — Tombeau de René Payant. — Outremont : Centre d'exposition et de théorie de l'art contemporain ; Laval : Trois, 1991. — 131 p.
- 1990 Gilles Mihalcean : interview / entrevoir. — Entrevue avec Dale Barrett. — Oakville : Oakville Galleries, 1990. — [4] p.

- Rodriguez, Véronique. — «Le ressac des objets». — Pratiques : exposition d'œuvres d'artistes-enseignants au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. — Montréal : Maison de la culture Côte-des-Neiges, 1990. — P. 33-36
- 1989 Bélisle, Josée. — L'histoire et la mémoire : acquisitions récentes en art québécois. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — [12] p.  
Nemiroff, Diana. — «Gilles Mihalcean». — Biennale canadienne d'art contemporain = Canadian biennial of contemporary art. — Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1989. — P. 88-91. — Texte en français et en anglais
- 1988 Archambault, Louis. — «Gilles Mihalcean : le bégaiement de la sculpture». — Les artistes de l'Université de Montréal. — Montréal : Université de Montréal, La Galerie, 1988. — P. 16-17  
Bélisle, Josée et al. — Les temps chauds. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. — 71 p.  
Bérard, Serge. — «Of frames, cuts, matters, etc. : Mihalcean, Allouche, Brand». — New sculpture / Montreal. — Oshawa : The Robert McLaughlin Gallery, 1988. — P. 7-9  
Pontbriand, Chantal. — «Gilles Mihalcean». — La ruse historique : l'art à Montréal = The historical ruse : art in Montreal. — Toronto : The Power Plant, 1988. — P. 50-61
- 1987 Bogardi, Georges. — «L'histoire de l'art québécois, depuis 1940, en quatre temps et quatre œuvres de la collection du Musée». — Histoire en quatre temps. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1987. — P. 12-17  
Campbell, James D. — Gilles Mihalcean. — Southern Alberta Art Gallery. — [6] p. — (Continuum : Contemporary Canadian Sculpture Series)  
Paksaar, Helga. — Object lessons : Tom Marioni, Gilles Mihalcean, Richard Wentworth. — Banff : Walter Phillips Gallery, 1987. — [12] p.  
Tourangeau, Jean ; Léger, Danielle. — Aventure = Venture. — Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1987. — 26 p. — Texte en français et en anglais  
U-topos et les tiroirs de l'utopie. — Matane : Galerie d'art de Matane, 1987. — P. 34-35
- 1986 Gosselin, Claude. — «Lumières : perception-projection». — Lumières : perception-projection. — Montréal : CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, 1986. — P. 13-21. — Aussi en anglais  
Mihalcean, Gilles. — «Gilles Mihalcean». — Lumières : perception-projection. — Montréal : CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, 1986. — P. 102-103. — Texte en français et en anglais
- 1985 Canada collects : contemporary sculpture from the Art Bank. — Washington : The Corcoran Gallery of Art, 1985. — [8] p.  
Gilles Mihalcean, Michel Denée. — New York : 49<sup>e</sup> Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, 1985. — [4] p.  
Gosselin, Claude. — «[Gilles Mihalcean]». — Montréal art contemporain. — Lyon : ELAC, 1985. — P. [32]-37  
Landry, Pierre. — «Gilles Mihalcean». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain, 1985. — P. 202-203  
Maubant, Jean-Louis. — «Gilles Mihalcean». — Montréal art contemporain. — Lyon : Elac, 1985. — P. [31]
- 1984 Mihalcean, Gilles. — «Neuf pas de la maison à l'atelier cent au retour». — L'art pense : Cohen, De Heusch, Goulet, Granche, Jarnuszkiewicz, Kiopini, Laframboise, Mihalcean, Mongeau, Racine, Robert, Tounissoux. — Montréal : Société d'esthétique du Québec : Congrès international d'esthétique, 1984. — P. 58-59  
Poissant, Louise. — «Gilles Mihalcean : passages et reprises». — L'art pense : Cohen, De Heusch, Goulet, Granche, Jarnuszkiewicz, Kiopini, Laframboise, Mihalcean, Mongeau, Racine, Robert, Tounissoux. — Montréal : Société d'esthétique du Québec : Congrès international d'esthétique, 1984. — P. 55-57
- 1983 Gosselin, Claude. — Détours, voire ailleurs : André Fournelle, Gilles Mihalcean, David Moore, Stephen Schofield, David Thomas. — Montréal : Musée d'art contemporain, 1983. — [4] p.
- 1975 «Gilles Mihalcean». — Québec 75 : arts. — Montréal : Institut d'art contemporain de Montréal, 1975. — P. 32-33
- 1973 Les moins de 35. — Montréal : Médiart, 1973. — 252 p.
- 1970 Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970. — Montréal : Musée d'art contemporain, 1970. — 195 p.

## Articles de périodiques

- 1995 Godmer, Gilles. — «Gilles Mihalcean». — *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. — Vol. 5, n° 2 (janv. / févr. / mars 1995). — P. 10
- 1994 Aquin, Stéphane. — «L'art et la technologie : mariage à la mode». — *Voir*. — Vol. 8, n° 47. — (20 oct. 1994). — P. 62
- Asselin, Olivier. — «De causis et tractatibus : Axe Néo-7». — *Parachute*. — N° 76 (oct. / nov. / déc. 1994). — P. 47-48
- Baele, Nancy. — «Rare white-gloves exhibition emphasizes one-on-one contact with art». — *The Ottawa Citizen*. — (Apr. 4, 1994). — P. B-7
- Delagrave, Marie. — «"Paysage(s)" au Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul». — *Le Soleil*. — (23 avril 1994). — P. E-7
- Hakim, Mona. — «Comme une ultime histoire à raconter». — *Le Devoir*. — (9 avril 1994). — P. C-14
- Hakim, Mona. — «La théâtralité baroque de la terre cuite». — *Le Devoir*. — (18 juin 1994). — P. C-13
- 1993 Aquin, Stéphane. — «Eva Brandl : autour du monde». — *Voir*. — Vol. 8, n° 1. — (25 nov. 1993). — P. 26
- Cron, Marie-Michèle. — «Terre, destination inconnue!». — *Le Devoir*. — (9 oct. 1993). — P. C-17
- Delagrave, Marie. — «À la Maison Hamel-Bruneau : l'architecture fascine l'imaginaire des artistes». — *Le Soleil*. — (9 oct. 1993). — P. C-8
- Godmer, Gilles. — «Gilles Mihalcean sculpteur». — *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. — Vol. 4, n° 2 (sept. / oct. / nov. 1993). — P. 3
- Lamoureux, Johanne. — «Le caillou et la mie ou l'allégorie du récit». — *Protée*. — Vol. 21, n° 1 (hiver 1993). — P. 4
- Mihalcean, Gilles. — «Les arts : le débat se poursuit». — *Lettres des lecteurs*. — *L'actualité*. — Vol. 18, n° 20 (15 décembre 1993). — P. 4
- 1992 Aquin, Stéphane. — «Gilles Mihalcean». — *Voir*. — Vol. 6, n° 46 (15 oct. 1992). — P. 22
- Cron, Marie-Michèle. — «Distiller un message clair : la sculpture narrative, Gilles Mihalcean». — *Le Devoir*. — (17 oct. 1992). — P. C-18
- Cron, Marie-Michèle. — «Plains feux sur les musées : visites au 7<sup>e</sup> ciel». — *Le Devoir*. — (31 décembre 1992). — P. B-13
- Duncan, Ann. — «Les Cent jours plays it close to home». — *The Gazette*. — (Aug. 8, 1992). — P. 1
- Fisette, Serge. — «La sculpture de Gilles Mihalcean : mémoire vive et circuit intégré». — *Espace*. — N° 21 (automne 1992 / sept. / oct. / nov. 1992). — P. 6-10
- Musiol, Marie-Jeanne. — «Gilles Mihalcean : des écritures dans l'espace». — *Espace*. — N° 18 (hiver 1992 / déc. 1991 / janv. / févr. 1992). — P. 28-29
- Rivières, Paule des. — «La vie de château... : quinze artistes québécois exposeront cet été en France». — *Le Devoir*. — (5 mai 1992). — P. B-3
- Royer, Sylvie. — «À la Maison Hamel-Bruneau et à la galerie Lacerte : le dessin retrouve ses lettres de noblesse». — *Le Soleil*. — (4 avril 1992). — P. C-8
- Viau, René. — «Les flonflons de Biron». — *La Presse*. — (18 juillet 1992). — P. D-3
- Viau, René. — «Le Québec fait acte de présence». — *Libération*. — (10 novembre 1992)
- 1991 Cron, Marie-Michèle. — «L'éloge de la suite». — *Voir*. — Vol. 5, n° 21 (18 avril 1991). — P. 23
- Dumont, Jean. — «Caprice, retour sur Vedute». — *Le Devoir*. — (2 mai 1991). — P. B-3
- Meilleur, Martine. — «Tombeau de René Payant». — *Parachute*. — N° 64, (oct. / nov. / déc. 1991). — P. 48-49
- 1990 Albertazzi, Liliana. — «Canada». — *Contemporanea*. — Vol. 3, n° 2 (Feb. 1990). — P. 86-87
- Archambault, Marc. — «Gilles Mihalcean : Galerie René Blouin». — *Parachute*. — N° 58 (avril / mai / juin 1990). — P. 36-37
- Jennings, Sarah. — «Canadian biennial of contemporary art : National Gallery». — *Artnews*. — Vol. 89, n° 1 (Jan. 1990). — P. 186
- Thériault, Normand. — «Québec : jalonnement du terrain culturel = Mapping out cultural space». — *Fuse*. — Vol. 14, n° 1/2 (Fall 1990). — P. 30-39
- 1989 Bélisle, Marie. — «Métaphores et synecdoques». — *Vie des Arts*. — Vol. 34, n° 136 (sept. 1989). — P. 73-74
- Boucher, Céline. — «Effet de matrice». — *Esse*. — N° 13 (été / automne 1989). — P. 18-22
- Du Bois, Francine. — «Jeux de glaces». — *Espace*. — Vol. 5, n° 3 (printemps 1989). — P. 30-32
- Gravel, Claire. — «La crise du sens dans l'art actuel». — *Le Devoir*. — (7 oct. 1989). — P. C-13
- Reade, Cyril. — «Restructuring landscape». — *C Magazine*. — N° 22 (Summer / June 1989). — P. 60-63
- Schroth, Mary Angela. — «Canada». — *Juliet Art Magazine*. — N° 41 (avr. / mai 1989). — P. 24-25
- Thériault, Normand. — «L'œuvre d'art prend le dessus sur l'histoire». — *Forces*. — N° 84 (hiver 1989). — P. 59-60
- 1988 Bentley Mays, John. — «Quebec art gets the attention it deserves». — *The Globe and Mail*. — (May 27, 1988). — P. C-6
- Bogardi, George. — «Gilles Mihalcean : Galerie René Blouin». — *Canadian Art*. — Vol. 5, n° 1 (Spring 1988). — P. 97-98
- Gould, Trevor. — «Gilles Mihalcean : Galerie René Blouin». — *Vanguard*. — Vol. 17, n° 1 (Feb. / Mar. 1988). — P. 32-33
- 1987 Daigneault, Gilles. — «Le théâtre d'objets de Gilles Mihalcean». — *Décorag*. — N° 166 (nov. 1987). — P. 87-90
- Dawn, Leslie. — «Object lessons : Walter Phillips Gallery». — *Vanguard*. — Vol. 16, n° 6 (Dec. 1987 - Jan. 1988). — P. 30
- Dumont, Jean. — «La sculpture porteuse de mémoire». — *La Presse*. — (28 nov. 1987). — P. J-4
- Guilbert, Charles. — «L'averse à boire». — *Voir*. — Vol. 1, n° 48 (5-11 nov. 1987). — P. 31
- 1986 Daigneault, Gilles. — «Six artistes montréalais exposent à Lyon». — *Le Devoir*. — (10 janv. 1986). — P. 4
- Delagrave, Marie. — «De la poésie en sculpture : Gilles Mihalcean». — *Le Soleil*. — (15 mars 1986). — P. D-6
- Lelarge, Isabelle. — «A/venture : des œuvres autrement sauvages». — *Vie des Arts*. — Vol. 31, n° 124 (sept. 1986). — P. 54
- Murray, Joan. — «The light fantastic at Place du Parc». — *Artpost*. — Vol. 4, n° 2 (oct. / nov. 1986). — P. 13-15
- Peillod, Claire. — «Québec : six artistes de Montréal : ELAC». — *Art Press*. — N° 100 (1986). — P. 84
- 1985 Dagenais, Francine. — «Gilles Mihalcean : Optica». — *Vanguard*. — Vol. 14, n° 7 (Sept. 1985). — P. 29
- Daigneault, Gilles. — «Quand la sculpture se fait haïku». — *Le Devoir*. — (18 mai 1985). — P. 48
- «À New York : Matisse, Rothko, Clemente...». — *Le Devoir*. — Mars 1985
- 1984 Bentley Mays, John. — «On show». — *The Globe and Mail*. — (Feb. 2, 1984)
- 1983 Landry, Pierre. — «Détours, voire ailleurs : Musée d'art contemporain». — *Parachute*. — N° 32 (sept. / oct. / nov. 1983). — P. 48-49
- Tourangeau, Jean. — «Détours, voire ailleurs : Musée d'art contemporain». — *Vanguard*. — Vol. 12, n° 9 (nov. 1983). — P. 35
- 1981 Toupin, Gilles. — «Enrichir la sculpture». — *La Presse*. — (19 déc. 1981). — P. E-12
- 1976 Burnett, David. — «Québec 75 / arts : I». — *Artscanada*. — N° 206/207, (July / Aug. 1976). — P. 4-5, 8-9, 14-17
- 1975 Anderson, Jon. — «The show goes on». — *Time*. — (Nov. 1975)
- Thériault, Normand. — «Québec 75». — *Ateliers*. — Vol. 4, n° 4, (oct. 1975 / jan. 1976). — P. 3

## F I L M

- 1969 T Bone steak dans les mangeuses d'hommes. — Co-réalisation avec Hugues Tremblay d'un film de fiction en 16 mm noir et blanc

## Liste des ŒUVRES

### ***La Maison, 1980***

Plâtre et plâtre coloré, bois, fonte, pierre  
117,3 x 94 x 132 cm  
Photo : Richard-Max Tremblay

### ***Fin août, 1980***

Plâtre coloré, 156 x 152,5 x 35 cm  
Photo : Richard-Max Tremblay

### ***St-Placide, la nuit, 1980***

Plâtre et plâtre coloré, 85 x 116 x 98 cm  
Collection : Banque d'œuvres d'art du Conseil  
des Arts du Canada, Ottawa  
Photo : Denis Farley

### ***St-Placide, l'hiver, 1982***

Plâtre et plâtre coloré, verre, argile, bois, lumière  
54 x 244 x 244 cm. Photo : Denis Farley

### ***Le Ruisseau, 1984***

Bois, plâtre coloré, fer, marbre, ciment blanc  
31 x 100 x 227 cm. Collection : Musée des beaux-arts  
du Canada, Ottawa. Photo : Musée des beaux-arts du Canada

### ***Le Ruisseau en profondeur, 1985***

Bois, métal, marbre, verre, plâtre et plâtre coloré  
135 x 90 x 100 cm. Photo : Denis Farley

### ***La Cascade, 1985***

Bois, plâtre peint, verre, porcelaine, teintures  
165 x 70 x 65 cm. Photo : Denis Farley

### ***Profil de la vie de couple, 1985***

Plâtre, bois, porcelaine, 314 x 48 x 23,5 cm  
Photo : Richard-Max Tremblay

### ***Le Marais, 1986***

Bois et bois peint, aluminium peint, fer, ciment, verre, fibre  
de verre, résine, plâtre, plâtre coloré et peint, mousses  
synthétiques, lumière, 38,1 x 457 cm (diamètre)  
Collection : Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal  
Photos : Denis Farley et Louis Lussier

### ***La Sieste, 1985***

Bois peint, verre, aluminium brossé, plâtre et plâtre coloré  
167 x 140 x 190 cm. Collection : Banque d'œuvres d'art du  
Conseil des Arts du Canada, Ottawa. Photo : Denis Farley

### ***L'Averse (à la mémoire de François), 1987***

Métal, bois, verre, corne, plâtre, granite, cire, acrylique,  
peinture métallique, 284 x 975 x 53 cm  
Collection : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
Photos : Louis Lussier

### ***Brumes gaspésiennes, 1987***

Bois, métal, savon, verre, plâtre coloré, mousses synthétiques,  
éponge, gomme à effacer, quartz, acrylique, peinture  
métallique, 142 x 320 x 135 cm. Photos : Louis Lussier

### ***Au pied des Rocheuses, 1988***

Plâtre, bois, marbre, fer, aluminium, laiton, cire, mousse  
synthétique, soie, polythène et papier, 350 x 600 x 800 cm  
Photos : Centre Yvan Boulerice

### ***Vieille Branche, 1990***

Fer, noyer noir, granite, cuivre, chocolat  
122 x 213 x 488 cm. Collection : Patrice Drouin, Québec  
Photos : Louis Lussier

### ***Le Caillou, 1991***

Plâtre peint, fer, soufre, ronce de noyer  
170 x 190 x 200 cm. Photo : Louis Lussier  
Avec l'aimable permission du Centre international d'art  
contemporain de Montréal

### ***Le Paysage, 1991***

Plâtre et plâtre peint, fonte, granite, bois, fer  
157 x 213 x 76 cm. Photo : Denis Farley

### ***La Nativité, 1995***

Plâtre ciré, bois, cire, peau de vache  
212 x 250,5 x 207 cm. Photo : Richard-Max Tremblay

### ***La Forêt, 1995***

Plâtre et plâtre peint, bois, corde, plomb  
518 x 158,8 x 119,4 cm. Photo : Denis Farley

### ***Vu du mont Royal, 1995***

Marbre, granite, calcaire  
190 x 435 x 410 cm  
Réalisation : Pascale Archambault et l'Atelier Formaviva  
Photo : Richard-Max Tremblay

### ***L'Incendie, 1995***

Mousse synthétique, bois, plomb  
325 x 245 x 98 cm  
Photo : Richard-Max Tremblay

À cause de la nature de la plupart de ces œuvres, il peut advenir  
des variations mineures de leurs dimensions lors de leur installation  
en salle. De plus, à moins d'indication contraire, les œuvres  
proviennent de la collection de l'artiste avec l'aimable permission  
de la Galerie Rochefort, Montréal.





