

Les Bêtes industrielles

Mario Cyr

Volume 6, Number 2, Winter 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9728ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Cyr, M. (1990). Review of [Les Bêtes industrielles]. *Espace Sculpture*, 6(2), 47–48.

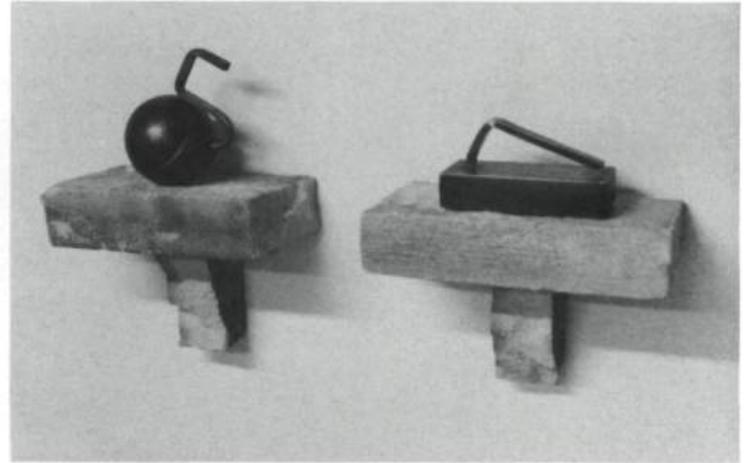
The word 'skin' is taken in terms of an analogy between the exterior siding of a garage door and the surface of a painting while the absent door refers to the painting's frame or support. Placed on the floor directly opposite Skin is a work titled Bones. There is a material, as well as linguistic, connection between the two. Bones is a wood structure, the surface of which is visibly related to Skin. It is a half of the wooden garage door, stood vertically on end in stone supports. Attached to the door's perimeter are numerous short bed legs. The door, bed legs and stone supports present us with references to a structure suited to the human body, a dwelling. It is the image of a frame for stretching skins, making them useful for a portable architecture. The title Bones points to the presence or absence of human or animal life.

May's representations of a painting, a mask and a statuary alcove, are not literal interpretations of these things. The viewer remains aware of the source materials which are of contemporary origin. On account of this the works are able to refer at once to the various historical and cultural functions of art as documented by the Museum and to the question of art's function in contemporary culture.

One work, *Wisdom And Folly*, is most

revealing of the status of the contemporary art in the Museum. Like *History* the work appears to be an architectural fragment, two stone shelves, placed side by side for the purpose of comparing the objects they support. One of these appears to be a metal tool, perhaps a heating iron, as evidenced by the prominent position of a handle welded to a rectangular piece of steel. The other object is a sculpture comprised of a small steel ball with a thick wire figure welded to it. The sculpture resembles the tool in that the wire figure could be used as a handle. However, the work character of the work (the Gestalt) dominates perception and the resemblance appears to be a didactic contrivance. Museum science assigns the artwork a double status: as a cultural artifact of historical significance; and as a work, a cultural phenomena whose meaning is immanent. *Wisdom And Folly* constructs the frame of a sculpture within a sculpture in which the artwork frames the artifact.

The text of May's installation shifts perception of the institution of art between the poles of found objects presented as artworks in the gallery context and artworks represented as artifacts in museum discourse. May's critical gesture lies in disclosing



Walter May, *Wisdom & Folly*. Steel, sandstone. Approx. 12" x 16" x 10".
Photo: K. Kanashiro. Photo courtesy of Paul Kuhn Fine Arts.

and reflecting upon the institution of art within the larger institution of the Museum. This of particular relevance in Calgary where the major public venue for art is in fact housed in a museum with ethnological collections, The Glenbow Museum.

André Jodoin

Les Bêtes industrielles

Galerie Espace

26 août - 10 septembre 1989

Centre-Sud de Montréal. Au bout d'une ruelle, dans la cour d'une maison abandonnée, l'atelier du sculpteur Jean Talbot. Un véritable bunker. Cube de béton armé, sans fenêtres. Rien qu'une porte, massive. Dans un coin, près de l'établi, des poutrelles, des baguettes d'acier, rangées à la verticale. Au fond, adossée au mur, une étagère métallique où attendent des pierres couvertes de poussière. Décor brut, dépourvu de romantisme. La froideur même. C'est ici qu'ont vu le jour les *Bêtes industrielles*. Jean Talbot lâche ses outils pour répondre à mes questions. Il retire ses mouffes de soudeur. Me jette un regard pardessus ses lunettes.

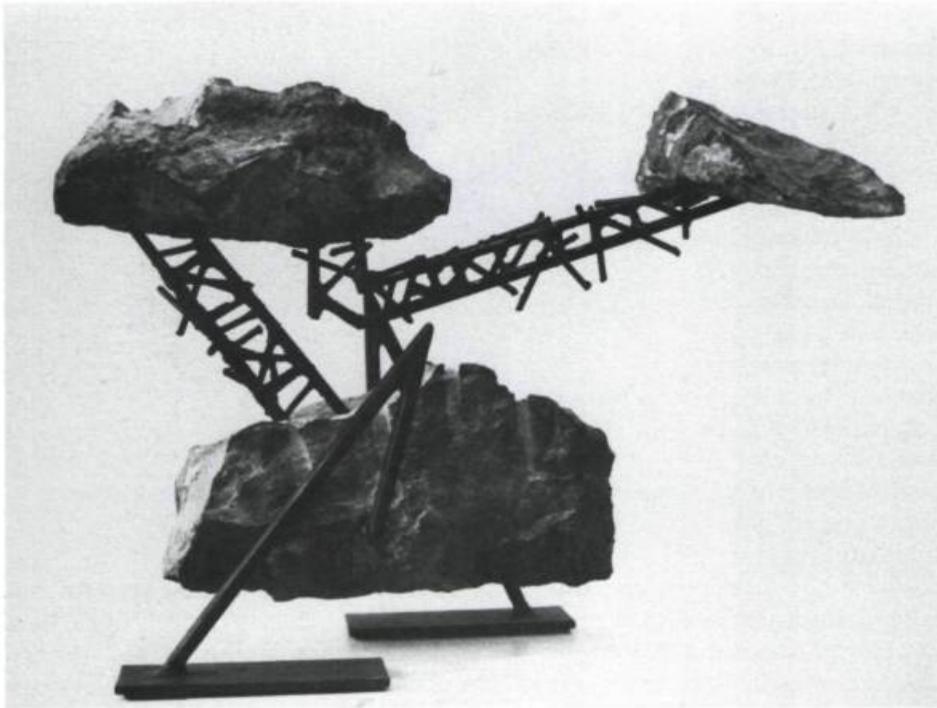
Point de départ de l'oeuvre, un simple

constat : la dégradation de l'environnement. Toute cette pollution et la lente disparition d'espèces animales. Effets indéniables de l'industrialisation. L'artiste a voulu aborder le sujet avec détachement, espièglerie. Sans porter de jugement, sans faire la morale. Tout bonnement, donner libre cours à sa fantaisie. «Déjà, enfant, j'utilisais mon jeu de construction pour fabriquer des monstres, des bêtes fabuleuses. Cette fois, je me suis amusé à imaginer des mutants, c'est-à-dire des créatures nées de l'industrie, produites par l'industrialisation».

Dix bêtes. Issues de croisements entre le mécanique et l'animal. Dix bêtes. Qui vous transforment une galerie en musée d'histoire industrielle. Tantôt, la forme évoque l'excavatrice. Tantôt, une parenté certaine avec la plate-forme de forage, la fusée ou même la catapulte. Machine inscrite dans le code génétique. Les *Bêtes industrielles* ont pour nom *Sorbitus*, *Isonhyque*, *Panthénum*... Du goudron coule dans leurs veines. Elles broutent les cendres de Saint-Basile. Creusent leur terrier

dans les sols contaminés de Saint-Jean-sur-Richelieu. Le *Trisodirex* (le dinosaure) hante nos érablières acidifiées. L'*Aspodorum* (le chien) monte la garde à l'entrée d'un site d'enfouissement. L'*Ictosérum* (l'oiseau) niche au sommet d'une montagne de pneus. L'*Hydrolope* (la baleine) et le *Koprah* (le serpent de mer) escortent nos pétroliers, espèrent un naufrage, la marée noire. Libre à l'observateur d'imaginer...

Dix pièces. De dimen-



Jean Talbot, *Sorbitus*, 1988. Calcaire et acier.
Photo de l'artiste. «Ces rainures, ces sillons,
qui créent d'ailleurs un rythme, racontent
la technique de taille.» H. 48 cm x 30 x 75 cm.

sions modestes. Dix pièces. Un même concept : mariage de la pierre et de l'acier, deux matériaux qui réfèrent à l'architecture. Deux matériaux de construction, l'un naturel, l'autre obtenu par transformation, par traitement. «Cette dualité m'intéresse», dit le sculpteur. Ajoutons qu'à la modernité de l'acier s'oppose la vétusté de la pierre, un calcaire noir caractéristique des édifices du Vieux-Montréal. Arrachée par l'artiste aux fondations d'un bâtiment rasé, la pierre porte encore la trace du mortier. Son histoire

une structure qui rappelle l'armature du derrick, de la grue. Ici, le métal pénètre, traverse la roche. Là, c'est l'époxy qui lie les deux matériaux. Collage. Parfois, la pierre paraît flotter. Braver les lois de l'équilibre. «Défi technique», ajoute le sculpteur. Pour finir, il passe la roche à la mine à poêle, çà et là. Uniformité oblige, il donne au métal une couleur brunâtre. Sépia. «La teinte de l'huile à moteur...»

Et, partout, il laisse son empreinte. Jean Talbot marque ses *Bêtes* comme un cow-boy marque ses veaux. Ces rainures, ces sillons, qui créent d'ailleurs un rythme, racontent la technique de taille : la perforation par l'outil, puis l'insertion des "plumes", ces deux languettes de métal entre lesquelles, pour fendre la pierre,

reste intacte.

Des *Bêtes*, la pierre suggère la tête, le ventre, la queue. Le métal constitue le squelette. Enchevêtrées, jointes par soudure, les tiges d'acier forment

le sculpteur enfonce un coin. Ce trait de crayon de couleur, rouge ou jaune, sur le calcaire: point de repère pour le perçage ou l'assemblage. Tout le travail se voit.

Jean Talbot songe déjà à une prochaine exposition. Quelque part au cours de 1990. Encore une fois, la pierre. Encore une fois, l'acier. Peut-être inoxydable. Encore une fois, des bêtes. Mais, avec plus de couleur. «Je veux travailler l'expression», lance l'artiste. Or, ces bêtes seront malades, affectées mentalement. Atteintes du mal de l'homme...

Mario Cyr

L'Assomption du trône

Paris. Place Saint-Michel. Assis à la terrasse d'un café je regardais l'une des quatre tours qui dominent la Conciergerie, de l'autre côté de la Seine. À cet endroit furent guillotines Marie-Antoinette, Danton, Robespierre. Leurs têtes passaient à l'histoire... À mes côtés, un physicien pour répondre à ma question : «Une sculpture en lévitation dans l'espace et qui utilise un nouveau concept physique... est-ce possible?»... Il n'en fallait pas plus pour lancer le physicien-chercheur au plus profond de son imagination : «Oui... possiblement grâce aux nouvelles technologies des supraconducteurs»... C'était l'amorce d'un projet laborieux, voire audacieux.

Septembre 1987. Montréal s'estompait. Partir, faire des études de maîtrise à l'Université de Paris VIII-Saint-Denis en Arts et Technologies de l'Image. Aussi, réaliser un vœu : exposer une première sculpture à Paris.

L'année suivante, une sculpture qui, cette fois, sortait des cadres traditionnels et utilisait de nouvelles technologies. Une sculpture préparée en collaboration avec Joseph Dito, physicien en études doctorales au Laboratoire de Mécanique Théorique du C.N.R.S. Cette sculpture de cuivre, alimentée par une source d'énergie inusitée, est congelée par de l'azote qui, à -196° C, circule à l'intérieur d'une structure tubulaire. Elle exploite le phénomène de la supraconductivité des céramiques IBACUO et de la lévitation magnétique engendrée par l'effet Meissner, permettant à des petites plumes fixées à des aimants de flotter au-dessus des supraconducteurs.

«La supraconductivité consiste en une phase où, sous certaines

conditions, la matière n'oppose plus de résistance au passage du courant électrique. Ce phénomène est connu depuis 1911. Jusqu'en mars 1986, les seuls supraconducteurs connus exigeaient que l'on abaisse leur température interne à moins de quelques degrés Kelvin (-270°C) pour que la phase supraconductrice se manifeste. Pour atteindre des températures de cet ordre, l'emploi de l'hélium liquide comme réfrigérant est nécessaire. La réalisation technique de la liquéfaction par refroidissement magnétique ne se fait qu'à