

# Henry Saxe

## Pour une métaphysique des matériaux

John K. Grande

---

Volume 39, Number 155, Summer 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53515ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Grande, J. K. (1994). Henry Saxe : pour une métaphysique des matériaux. *Vie des Arts*, 39(155), 16–18.

# HENRY SAXE

## POUR UNE MÉTAPHYSIQUE

# DES MATÉRIAUX

John K. Grande

■  
**Conçue afin d'offrir un aperçu des différentes étapes de la production de l'un des sculpteurs canadiens les plus connus, Henry Saxe : œuvres de 1960 à 1993 est la première rétrospective célébrant l'œuvre très personnelle de cet artiste solitaire. Couvrant plus de 30 ans de la carrière de Henry Saxe, l'exposition est présentée de façon presque biographique. L'évolution des idées et des processus sculpturaux de Saxe est aussi éclectique qu'elle est théorique.**

*Ball n° 5, 1967,  
 Sculpture mobile en aluminium,  
 hauteur : 102 cm ; diamètre : 80 cm  
 Coll. Musée d'art contemporain de Montréal  
 Photo: Denis Farley  
 @ VIS'ART*



**Henry Saxe**  
**Œuvres de 1960 à 1993**  
**Musée d'art contemporain de Montréal**  
**Du 20 mai au 25 septembre 1994**

Avec ses sous-spirales, ses courbes et ses lignes ondoyantes plus larges, *Ball n° 5* trace un parcours en montagnes russes de mouvements simultanés où chaque mouvement bien qu'autonome demeure en interaction avec le suivant attiré par l'intensité physique de forces de champ ou de gravité inconnues.

« Je ne veux rien fabriquer que je ne puisse manipuler moi-même. Ce qui me reste de la sculpture, c'est cette partie que je peux manipuler selon les limites que j'ai choisies. C'est là où se trouvent mon indépendance, ma liberté. »

Si l'on connaît peu ses assemblages de métal tordu et ses étranges montages de plaques, de blocs et de tiges de métal coupé et soudé c'est que Henry Saxe s'est d'abord taillé une forte réputation de peintre, de graveur et de créateur de collages. C'était au début de sa carrière, à Montréal. Les premières peintures et les œuvres au fusain et à l'acrylique sur papier de l'exposition remontent à 1960; elles proviennent notamment des collections du Musée du Québec, du Musée des beaux-arts de Montréal et du Musée d'art contemporain. Elles témoignent des premières préoccupations de Saxe envers les questions d'espace, de couleur et de texture, préoccupations qui allaient, plus tard, le poursuivre en sculpture. Ces œuvres, avec leurs lignes entrecroisées, comportent une âpre texture. Le traitement constructiviste de la surface plane et la conception abstraite du sujet peint ou dessiné semblent plonger les œuvres dans un processus d'expansion vers l'extérieur: vues de très loin, elles donnent l'impression de constituer les fragments d'une carte ou d'une image dont l'échelle et les fluctuations topographiques seraient immenses.

Né à Montréal en 1937, Henry Saxe a d'abord étudié à l'Université Sir George William (Concordia) au milieu des années 50. Il a poursuivi sa formation en suivant les cours de gravure d'Albert Dumouchel, en 1961 et 1962. On peut constater l'influence de ces premiers apprentissages à travers son œuvre. *Doubleview*, créée en 1965, l'année où Saxe se mit à la sculpture, est une pièce énigmatique composée de figures géométriques peintes à l'acrylique sur une espèce de boîte qui se déploie au sol en une forme circulaire. Dans *Parrylaxis* (1968), des planches d'acier peintes en

bleu et en rouge vifs sont agencées comme les plaques d'une chenille: il s'agit d'une sorte de mécanique vivante bicolore dont on ne perçoit ni le commencement ni la fin. Saxe interroge ainsi le « processus » de la forme intégrale. Peut-elle être jamais considérée comme complète?

### GRAPHIQUE, AUTOGRAPHIQUE, AUTOBIOGRAPHIQUE

Dans les explorations de Saxe, de la fin des années 70 au début des années 80, explorations exprimées par des œuvres telles que *Off-Center Centre* (1978) et *Two by Four Standard* (1981), les formes et les matériaux standardisés utilisés par l'artiste font allusion d'une façon éclectique très personnelle à la signification de la sculpture d'un point de vue architectural ou purement spatial. Les marques de soudure non polie sont aussi graphiques, autographiques voire autobiographiques que les dessins d'un carnet de croquis tri-dimensionnel et soulignent les procédés: coupes, marques de perceuse, joints de soudure et contours de métal, d'aluminium et de bois assemblés. Dans une entrevue avec M. Pierre Théberge, aujourd'hui directeur du Musée des beaux-arts de Montréal, entrevue publiée en 1977 dans le catalogue de la 38<sup>e</sup> Biennale de Venise de 1978 où, avec Ron Martin, il représentait le Canada, Saxe affirme: « Mon évolution et mes compositions sont de mon invention. J'essaie de développer une situation visuelle intéressante en plaçant les marques de soudure aux bons endroits, pour les bonnes raisons et pour leur bon sens graphique... Je suis peut-être de temps en temps un peintre! J'aimerais voir plus de lumière naturelle, plus de jeu traditionnel entre l'ombre et la lumière selon les conditions de l'environnement: la lumière changeant sur l'objet, les angles changeants, c'est son côté humain. » Bien que Robin Collyer, qui représentait le Canada à la dernière Biennale de Venise, et Henry Saxe aient tous deux choisi de travailler avec des matériaux de structure conventionnels, Saxe utilise ces matériaux *en tant que*



Henry Saxe au travail dans son atelier à Tamworth, Ontario  
Photo: Denis Farley

matériaux précisément parce que les associations en sont neutres. Collyer, au contraire, les subvertit pour créer des axiomes politiques et aborder des problématiques médiatiques si éloignées du processus créateur qu'elles semblent également être devenues les *sine qua non* du discours « officiel » contemporain. Le langage pythagoricien de Saxe a constamment exploré les dimensions spatiales et la relation élastique et visuelle du rapport poids/volume entre les matériaux standardisés d'une façon presque poétique. L'artiste travaille laborieusement, découpant des sections de plaques d'acier, mesurant et coupant des tiges et des blocs de métal pour finalement les souder ensemble, souvent à l'extérieur de son atelier à Tamworth, au nord de Kingston en Ontario. Chaque élément est mesuré et assemblé en conformité avec une idée de base du résultat final. L'assemblage devient un moyen structural quantifiable qui se joue de nos suppositions sur le produit final et de notre lecture du sens ou de la syntaxe des matériaux. « Le problème principal du sculpteur provient du temps de déplacement d'une plaque de métal comparé au temps de déplacement d'un pinceau; il y a là un monde de différence ».

### UNE DYNAMIQUE INTERNE QUI SUGGÈRE LE MOUVEMENT

Volontairement dépendant d'une technique puriste, le choix des procédés de Saxe a encore beaucoup en commun avec ses premières études en arts graphiques. La rigidité du processus

obstrue autant qu'elle embellit le produit final. Elle contraste avec la technique quasi instantanée de moulage par styrofoam développée par Armand Vaillancourt dans les années 60, technique qui réduit considérablement le délai entre la conception et la réalisation du moulage. Comparée à l'esprit qui animait les assemblages et les bois brûlés de Vaillancourt de la même époque, composés de matériaux réunis pour leur propre histoire et pour leur relation avec la nature ou bien à titre d'ex-objets de consommation, l'approche de Saxe semble limitée et formaliste. Pourtant, dans *Seaplex* (1970), avec ses tiges soudées en chaînes comme une suite de gigantesques trombones « calderesques », on perçoit une perspicacité *automatiste* plus spontanée. Rétrospectivement, les œuvres de Saxe des années 60 et du début des années 70 peuvent sembler extérieurement froides et aseptisées mais rapprochées des œuvres de Carl André, de Richard Serra et de Robert Morris de la même époque, elles semblent presque les produits d'un acolyte aux penchants artisanaux. Ainsi, est-ce sans surprise que l'on découvre que Saxe possède un atelier traditionnel complet de forgeron dans son propre atelier.

Saxe ne s'embarrasse jamais longtemps avec des maquettes et préfère l'approche directe pour démêler ses idées. Les particularités de la signature et de l'individualité parviennent à contrebalancer la rigidité et les liens des matériaux plus anonymes. Comme l'écrit M. Réal Lussier, conservateur de l'exposition, à propos des œuvres de Henry Saxe : « Leur première caractéristique est l'importance de la dynamique des composants, suggérant le mouvement, associé à la mobilité réciproque de ces composants. » Il ne reste plus au spectateur qu'à examiner chaque œuvre à partir de plusieurs points de vue.

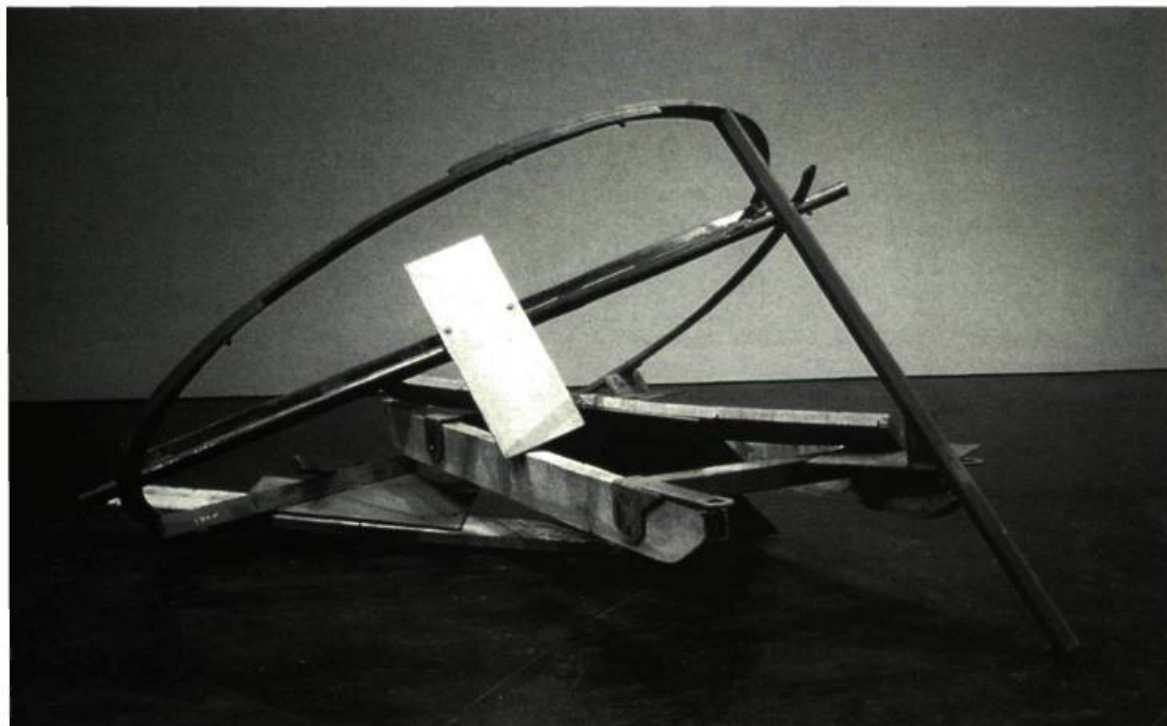
### CONTINUITÉ ET CONTIGÜITÉ DES ESPACES INFINIS

Dans *Traîneau* (1985) et *Ball n° 5* (1987), deux œuvres construites en aluminium, matériau léger et très extensible, des configurations sont tracées pour suggérer un mouvement cyclique et hypothétique à travers l'espace, mouvement dû au hasard et qu'exprime un motif général bigarré. Par leur suggestion d'un mouvement matériel à travers l'espace, ces œuvres rappellent le concept de « lignes de force » ou de

formes uniques de continuité dans l'espace des premières sculptures futuristes d'Umberto Boccioni, pourtant les configurations jetées au hasard par Saxe suggèrent aussi qu'elles sont de multiples variations synchrones sur la continuité sans fin et le rythme des formes à travers l'espace infini.

La manière dont Saxe intègre les effets d'espace, de mouvement et de gravité dans chacune de ses œuvres relève de la gageure. On serait tenté de n'y voir qu'un exercice de géométrie appliquée mais l'examen du rapport des forces (champs invisibles d'attraction et de répulsion) et l'étrangeté de la réalité physique (visuelle) que l'on perçoit intuitivement dépassent l'ordre de la géométrie et tiennent plutôt de celui du mystère. A moins que les configurations créées par Saxe entre les années 1960 et 1993 ne soient immergées dans une métaphysique des matériaux. □

(traduit de l'anglais par Monique Crépault)



*Traîneau*, 1965,  
Acier, aluminium et bois,  
6,7 x 8,6 m  
Coll. Musée d'art contemporain  
Photo: Denis Farley  
© VIS-ART

En tant que module, *Traîneau* est presque mécaniste. Le mouvement vers le haut du cercle d'aluminium principal qui entoure l'œuvre est compensé par le contre-mouvement continu du cercle, comme on peut l'observer dans un gyroscope d'enfant.