

Henry Saxe Objets d'expérience

Serge Fisette

Numéro 29, automne 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9942ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

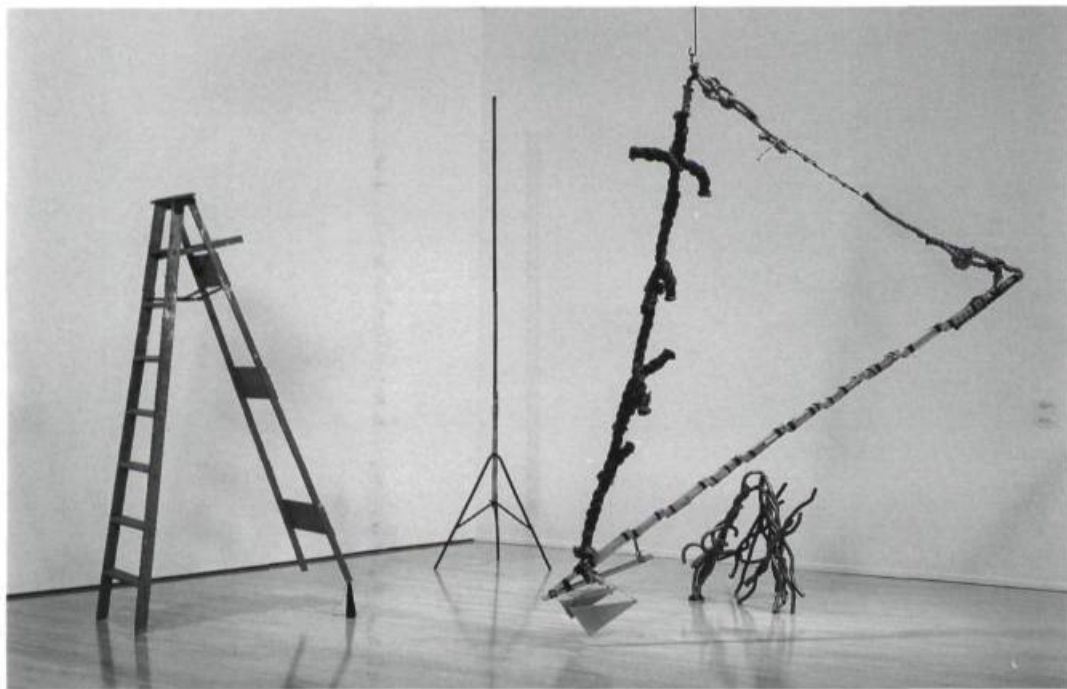
Fisette, S. (1994). Henry Saxe : objets d'expérience. *Espace Sculpture*, (29), 19–22.

Henry Saxe

OBJETS

d'expérience

Serge Fiset



«La matière n'est pas aussi simple qu'on le pense, ne se réduit pas à une dimension géométrique, mais comporte une face intensive qui déborde nécessairement la face extensive à laquelle exclusivement on a tendance à l'identifier traditionnellement.» — PIERRE BERTRAND¹

Quiconque connaît l'oeuvre d'Henry Saxe sera fort étonné d'apprendre que l'artiste a déjà réalisé une sculpture publique représentant un... lapin ! L'oeuvre existe pourtant : un lapin soudé en aluminium, qui se donne à voir quelque part en Ontario ! En fait, l'artiste répondait ainsi à une requête des gens de sa communauté l'enjoignant de créer une oeuvre qui serait installée dans le parc du village. Au lieu de proposer tout bonnement une sculpture déjà existante,

Saxe a préféré en concevoir une qui répondrait davantage aux attentes de ses concitoyens : «Une oeuvre extérieure, précise-t-il, doit être facile d'accès puisqu'elle s'adresse à un large public, composé d'individus de tous âges et de toutes cultures,

et non pas seulement à la clientèle restreinte et spécialisée du milieu de l'art. Dans ce cas-ci, il aurait été inopportun d'offrir aux villageois une sculpture trop abstraite, trop hermétique, dont la lecture implique une certaine connaissance, des acquis.» Saxe a donc imaginé cette oeuvre figurative, un cas spécial dans sa production, même si, pour lui, elle s'est limitée davantage à une recherche technique.

L'événement méritait d'être signalé car il est significatif et révélateur. Il explique notamment pourquoi Saxe n'a pratiquement pas réalisé d'oeuvres publiques, pour éviter justement de devoir s'ajuster, composer avec cette donnée spécifique de la réception de l'oeuvre par le «grand public» qui, par définition, est éclectique. Il a plutôt choisi de poursuivre une démarche indivi-

duelle en atelier, tel un chercheur solitaire dans son laboratoire, concentré sur sa recherche «pure» et les multiples expérimentations qu'elle nécessite. Ce «laboratoire», Saxe l'a construit dans un village, loin de l'agitation du monde et de l'effervescence des grandes villes : «Je vis en campagne, précise-t-il, et je profite pleinement de cet environnement. J'y ai bâti un atelier confortable et fonctionnel... Des machines à souder au troisième étage, dans un loft de la rue St-Laurent, à Montréal, j'ai compris que c'était impossible. Aujourd'hui, je n'ai même plus besoin de l'usine pour fabriquer mes oeuvres. L'acier, l'aluminium, la machinerie, tout est sur place.»

L'épisode du «lapin», en outre, souligne la place que Saxe entend attribuer au spectateur : «Mes oeuvres sont à l'échelle humaine, poursuit-il, il y a un rapport d'intimité de chacune d'elles avec chaque spectateur. Ce rapport ne se situe pas nécessairement au niveau tactile, comme avec les pièces d'Ulysse Comtois par exemple, où les gens interviennent directement sur les colonnes et les transforment. Si l'on touche à mes oeuvres, on risque fort de se pincer les doigts ! Ce qui les modifie, c'est plutôt leur lieu de présentation : une même sculpture sera différente si elle est exposée dans une petite salle ou dans un espace très vaste... Certes, lorsqu'on est devant un objet qui présente des articulations potentielles, on cherchera à connaître les limites de ces articulations. Plusieurs personnes, d'ailleurs, ont vu dans mes oeuvres une notion de jouet. Cette notion m'apparaît quelque peu limitative, surtout au niveau temporel. Un jouet, en effet, implique toujours une intervention éphémère, puis on s'en détache, on l'abandonne dans son état définitif. En fait, les multiples développements que l'on peut donner à mes oeuvres ne sont pas vraiment importants ; ce qui compte, c'est de savoir que la pièce peut être modifiée. Il y a donc un temps dans le passage de la mémoire : il est possible de projeter des manipulations, imaginer la pièce dans une autre configuration. Même si le désir persiste d'intervenir sur les oeuvres, sur-

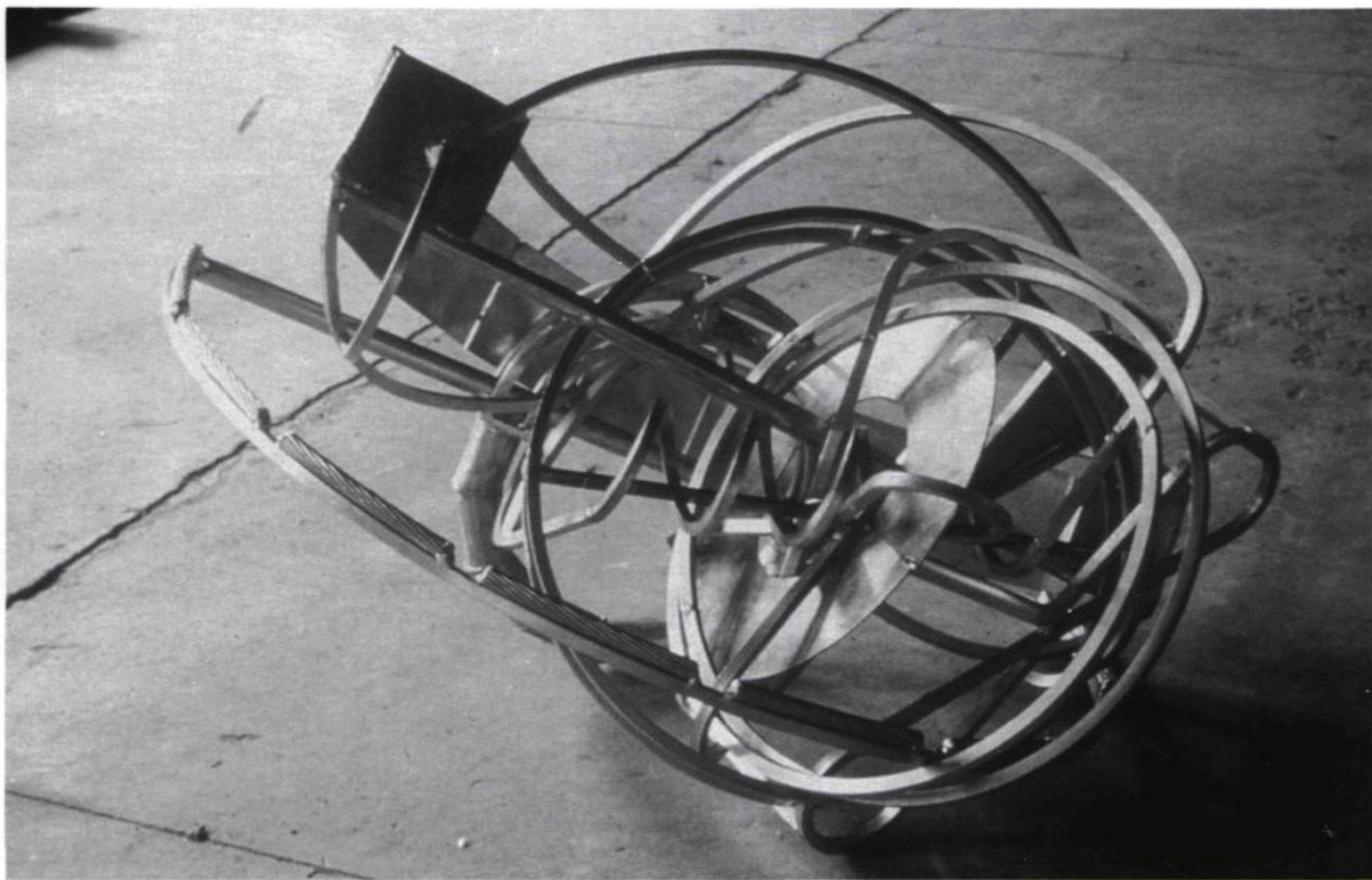
Henry Saxe, *Wedge*, 1971-1972. Matériaux divers. Entre 86,3 et 335,0 cm. Collection : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photo : Denis Farley. © Henry Saxe, 1994 / VIS*ART. Droits d'auteurs Inc.

tout celles des années soixante-dix, comme les «tracteurs» qu'on peut transformer à volonté en jouant avec l'ouverture ou la fermeture des structures, — tel un coquillage qui est ouvert sur un côté et fermé sur l'autre —, cette intervention n'est pas essentielle, elle permet simplement une autre dynamique pour percevoir l'objet.»

Les sculptures de Saxe sont toujours posées à même le sol. En cela, elles interviennent dans l'espace même du spectateur, l'amènent à se déplacer, à se mouvoir, découvrant ainsi d'autres facettes, d'autres points de vue. L'oeuvre, en ce sens-là, a quelque chose d'instable et, par là, de dynamique : «Où que le spectateur se

sans qu'il ait besoin de les modifier, les oeuvres entraînent-elles une mouvance. Elles «établissent, en termes abstraits, remarque Laurent Lamy, comme des parallèles avec des gestes ou des mouvements [...] Le spectateur recrée le continu à partir du discontinu instauré par Saxe. Il invente sa propre lecture mais croise le cheminement habituel de Saxe qui va du simple au complexe. Par là, le spectateur fait corps avec l'expérience du créateur et marche dans ses traces [...] Quel est le sens de cette oeuvre si ce n'est d'être un objet d'expérience ? Inapte à toute affabulation, elle ne dit rien de plus que ce qui est là. Son sujet, c'est l'expérience de Saxe.»³

Elles se résument ainsi : après des débuts consacrés surtout à la gravure et à la peinture, Saxe s'ouvre à la sculpture au milieu des années soixante, avec des formes géométriques découpées et peintes. Succède la période des modules répétés et juxtaposés qui, bientôt, deviennent mobiles grâce à l'ajout de charnières. Une même oeuvre peut prendre alors des formes très différentes, tant dans sa configuration que dans sa manière d'occuper l'espace. Cette approche se poursuit dans les années soixante-dix, mais la tige de métal remplace l'élément modulaire. Repliées en boucles, les tiges colorées sont agglutinées les unes aux autres, permettant de varier les formes à



Henry Saxe, *Ball n° 5*, 1987. Aluminium. 59,6 x 80 x 101,6 cm (diam.).
Collection : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Henry Saxe. © Henry Saxe, 1994 / VIS*ART Droits d'auteurs Inc.

place, écrit Pierre Théberge, il y a toujours une surface qui lui échappe de sorte qu'il lui est impossible de s'en faire une image globale. Ces sculptures ne laissent pas deviner ce qui se trouve de l'autre côté : le spectateur est forcé d'en faire constamment le tour et chaque angle nouveau propose une image nouvelle. Les formes créées dans l'espace seront ainsi différentes à chaque changement de position.»² Ainsi, dans leur immobilité même,

Rétrospective

C'est l'ensemble de cette expérience que le Musée d'art contemporain de Montréal nous fait partager en présentant, jusqu'à la fin septembre, quelque cent dix oeuvres réalisées entre 1960 et 1993. Regroupées par le conservateur Réal Lussier, elles comprennent des dessins, des collages, des peintures, des sculptures et occupent trois salles d'exposition ainsi que le jardin extérieur.

Les grandes lignes de cet itinéraire ont été abondamment et minutieusement retracées par plusieurs critiques et historiens⁴.

l'infini. L'artiste déjoue la rigidité «inhérente» du métal et en fait un matériau *apparemment* souple et malléable.

Puis, survient une coupure dans son travail. Il délaisse la couleur, les modules, les structures mobiles mais monolithiques, et réalise des installations en privilégiant des matériaux quotidiens comme la corde, la pierre et les objets manufacturés. Il fait éclater l'objet pour mieux réintégrer les composantes dans un réseau complexe de relations spatiales où sont dévoilés les tensions, l'équilibre et les rapports entre les matériaux. Cette phase l'amène à se rappro-

cher de plus en plus de l'esprit constructiviste, c'est-à-dire la réunification d'éléments en un tout et la mise en valeur des propriétés des matériaux. Ses plaques de métal d'alors se déploient à l'horizontale, établissant avec le sol un lien direct et signifiant. Dans les oeuvres récentes, la compacité et l'implosion font place de nouveau à des structures plus aérées, plus linéaires également. Saxe revient à l'aluminium, un matériau léger et flexible qui réfléchit la lumière. La lumière qu'on a qualifiée de «matériau constructiviste par excellence». L'oeuvre devient alors la «traduction d'un modèle spatial imaginaire appliqué à un espace physique».⁵

nombre de ses oeuvres et qui se retrouve en filigrane tout au long de sa production. Ce lien évident que l'on peut établir avec le mouvement constructiviste qui, au dire même de Saxe, n'a pas duré suffisamment longtemps : « Les installations d'aujourd'hui, confie-t-il, sont plutôt des exercices lyriques et la notion d'espace n'y est pas véritablement traitée. Elles sont très «pop» et la figuration est souvent un leurre. Pour ma part, je suis intéressé par les relations structurelles dans l'oeuvre. Beaucoup d'artistes qui travaillaient l'abstraction dans les années soixante-dix sont passés à la figuration, un pas que je n'ai pas franchi. J'interviens dans l'espace, sur les murs, le

plancher, en ramassant toutes les données spatiales dans un point fixe, en jouant avec la configuration même de l'oeuvre. Pour faire avancer mon art, je me réfère à la numérogie, à la mécanique, à des théories spatiales scientifiques. Je suis sensible au travail d'un Giacometti, par exemple, parce qu'il a fait une sculpture vraiment révolutionnaire à l'époque. Au-delà de la figuration, ses oeuvres expriment un concept spatial important; ses figures ont une présence très forte dans l'espace... Qu'elles soient réalisées en acier ou en aluminium, mes sculptures offrent toujours le même modèle spatial : un modèle mental, imaginaire, relié à la science ou à la mémoire. En 1967, mes pièces avaient une référence tactile à la mémoire; dans les années quatre-vingt, c'est la mémoire du spectateur qui est en cause : les oeuvres obligent les gens à adopter des points de vue fixes en rapport avec les lignes de l'oeuvre, les points de division des plaques d'acier. Dans la série des «Ball», ces positions sont

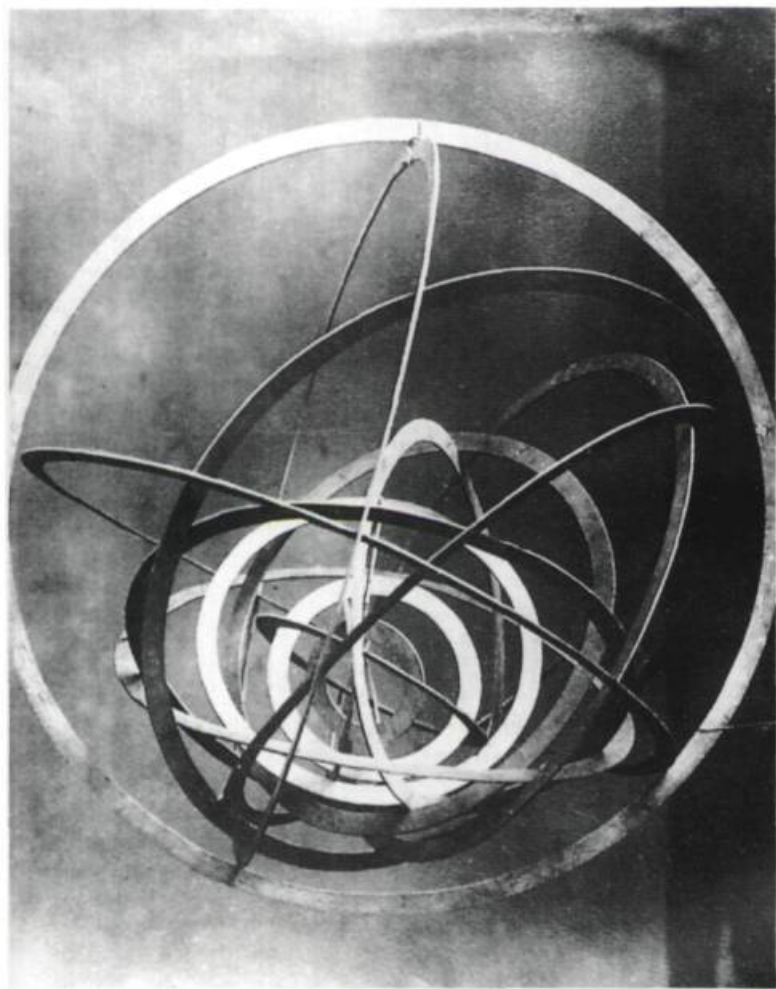
devenues mobiles et interchangeables. Les constructivistes élaboraient des objets de la même façon. Dans les «Ball», les structures sont apparentes, elles sont montrées à l'extérieur. Le point central est décentré, il n'est pas fixe, il est en positions multiples, ce qui modifie l'enveloppe externe de l'oeuvre.»

Cette émergence dont parle Saxe, ce «faire apparaître» implique nécessairement qu'il existe aussi un «faire disparaître», une évacuation de certains aspects de l'oeuvre pour permettre le surgissement de certains autres : une absence qui révèle une pré-

sence. Ce qui disparaît, entre autres, c'est le recours à la figuration. L'oeuvre est sans référent reconnaissable, sans anecdote, et sans narration qui, dans ce cas-ci, diluerait le propos, l'amoinerait. Elle est ailleurs, distancée du monde et ce, même dans une installation comme *Wedge* où l'escabeau se présente davantage comme signe matériel et figure triangulaire que comme un objet usuel. Il a perdu sa fonction pour connoter autre chose. Il y a disparition du sens premier de l'objet et une re-disposition dans l'espace, une réinsertion dans un contexte, un dispositif autre. Ainsi, le commentaire que formule Andrei Boris Nakov sur les oeuvres de Tatlin s'applique-t-il tout aussi bien aux oeuvres de Saxe lorsqu'il note qu'elles «deviennent des objets artistiques autonomes, situés en dehors du monde, de notre réalité «normale». Ils sont originaires d'un monde autre, un monde autonome, celui de la création non objective [...] D'après cette conception, chaque élément possède une charge dynamique propre. Le rapport de ces différentes charges dynamiques définit la structure, la composition de l'oeuvre, constitue en quelque sorte son ossature, son «squelette» [...] Dans l'esthétique constructiviste, chaque élément établit des rapports de productivité tensionnelle avec celui qui se trouve dans son voisinage immédiat. Il se crée ainsi une sorte de chaîne dynamique de forces, imbriquées les unes dans les autres, et c'est cette structure d'interdépendance productive qui sera définie par le terme de construction.»⁶

Ce faisant, Saxe dégage les structures géométriques de la réalité, il les étale, les donne à voir dans une «oeuvre ouverte» (pour reprendre la formule d'Umberto Eco). Il travaille moins sur la couche extérieure que sur la structure, la première découlant *a posteriori* de la seconde, telle une relation de cause à effet. Un travail d'addition donc, qui implique au préalable un travail de soustraction : l'assemblage survenant après une première étape d'épuration. Saxe opère une mise à nu, il révèle l'activité interne de l'oeuvre, l'essence de l'objet. En ce sens-là, il poursuit la tradition moderniste de l'oeuvre comme entité pure et autosuffisante ne renvoyant qu'à elle-même. La sculpture se questionne (est questionnée) dans ce qu'elle a de plus fondamental : «son rapport au sol, son statut d'objet, ses qualités formelles, le processus d'assemblage.»⁷ Ces entités autonomes transportables peuvent donc s'adapter à n'importe quel espace, car c'est moins le lieu qu'elles révèlent que l'espace qu'elles occupent «en «lieux» de relations d'éléments réintégrés.»⁸

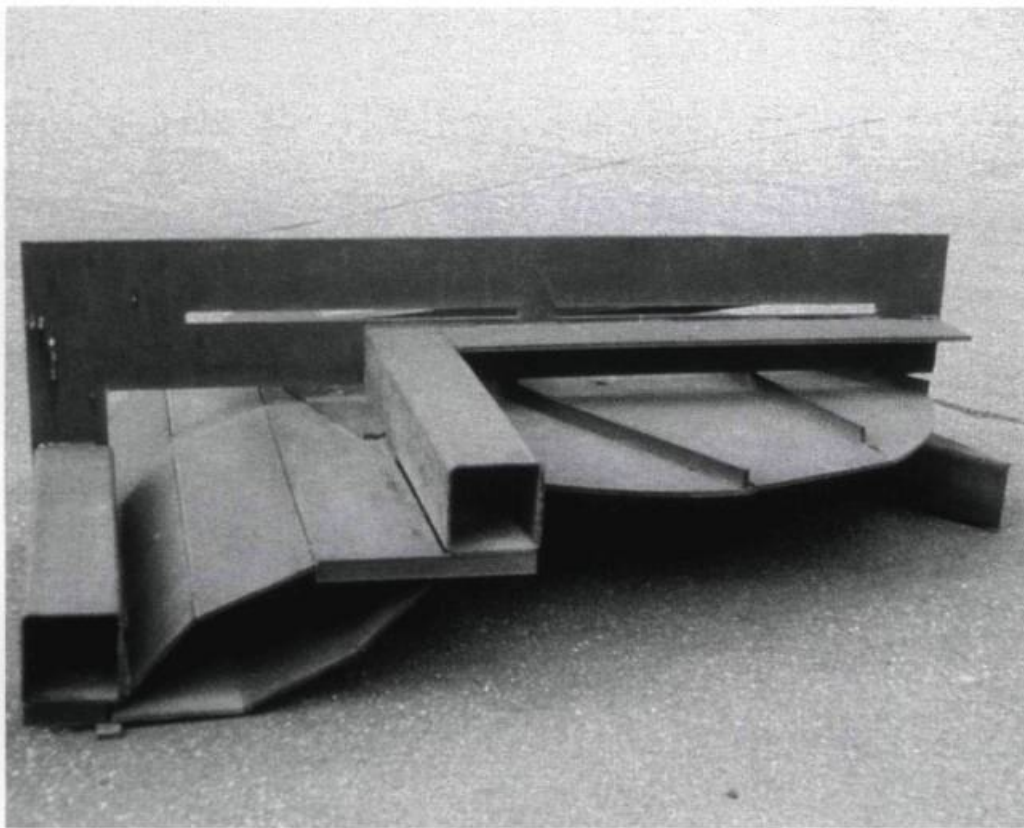
Cet esprit constructiviste est particulièrement manifeste dans la série des «Ball» qui ne sont pas sans rappeler certaines pro-



Assemblage / construction

Alexandre Rodtchenko,
Composition spatiale no. 9,
1920-21.

Le parcours chronologique proposé par le Musée d'art contemporain de Montréal permet de «revivre» le cheminement de l'artiste tout en saisissant les divers moments, vécus tantôt comme des passages, tantôt comme des ruptures. Il déborderait du cadre de cet article de rendre compte en détail de chacune de ces étapes. (On consultera à cette fin le catalogue d'exposition publié par le musée.) Nous insisterons plutôt ici sur l'un des aspects de la démarche de Saxe, cette notion de «construction» présente dans



Henry Saxe, *Off-Center Centre*, 1978. Acier, 182,9 x 243,8 x 81,3 cm. Collection: Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Yvan Boulerice. © Henry Saxe, 1994 / VIS*ART Droits d'auteur Inc.

positions de Rodtchenko, comme cette *Composition spatiale n° 9*, datée du début des années vingt. On y retrouve cette même structure sphérique ouverte, transparente où «la ligne, représentation symbolique de la surface, se substitue au plan et suffit à incarner le sens de la construction.»⁹ Avec cette série, Saxe revient à l'aluminium : «J'ai expérimenté divers matériaux, dit-il, mais ce qui importe c'est la notion d'assemblage : comment les morceaux individuels sont liés pour constituer un ensemble. Dans mes premières recherches, j'utilisais la peinture, ensuite j'ai découvert le noeud qui constitue un exemple fabuleux pour exprimer le système de bouclage ou le fait de réunir des éléments ensemble. Je ne travaille pas la masse; ce qui m'intéresse c'est plus la lumière et sa relation avec le mouvement. J'aborde une sculpture par la densité de la lumière, comme les oeuvres en acier de 1980 à 1984. Ensuite, je me suis servi de l'aluminium pour jouer avec la réflexion de la lumière : les surfaces de ces oeuvres sont plus petites, brisées, et il y a plus de mouvement, ce qui amène une autre forme de densité. Si on compare les deux séries, on constate que les premières absorbent la lumière, tandis que les secondes la réfléchissent, mais la densité reste la même [...] Je commence mes oeuvres avec un élément, puis un

autre, jusqu'à ce que je parvienne à une certaine densité et ce, en regard de la lumière [...] Dans mes pièces, la notion de gravité est importante : l'accumulation des éléments fixe l'objet. Je ne procède pas d'après une formule, comme Richard Buckminster Fuller qui réalise ses coupes géodésiques en additionnant des points calculés mathématiquement. J'aborde l'oeuvre de façon intuitive, avec cette connaissance des formes que j'ai acquise par mon travail. Si je pars de formules, c'est pour mieux en déborder, car ce qui importe, c'est également la relation des formes entre elles, les propriétés des matériaux.»

Le mouvement constructiviste russe, on le sait, sera vite abandonné. De la création d'oeuvres «pures», on passera à la production d'oeuvres utilitaires, l'artiste délaissant l'atelier pour l'usine. L'oeuvre, dès lors, n'est plus une entité autoréférentielle mais possède une «utilité» qui débord du seul univers de l'art et s'inscrit dans le quotidien, dans le «monde réel». À plusieurs égards, Saxe a repris le flambeau pour continuer les recherches laissées en plan et cela, tant au niveau du type d'oeuvres qu'il réalise qu'à la façon de les aborder, au niveau de l'esprit qui anime sa démarche. Une volonté de puiser aux sources, assurément, mais en les réactualisant, y greffant des apports contemporains, ceux issus du minimalisme notamment : comme un constructivisme «revisité» et enrichi. Des recherches

fort sérieuses et quelque peu arides sans doute pour le profane, dont Saxe ne dérogera pas tout au long de ces années. Sauf, bien entendu, en ce qui concerne un certain lapin ontarien!... ■

Henry Saxe : oeuvres de 1960 à 1993
Musée d'art contemporain de Montréal
20 mai-25 septembre 1994

NOTES :

1. Pierre Bertrand, «La matière et l'art dans l'oeuvre de Francine Laurin», *À pierre fendre—Essais sur la création*, Humanitas, 1994, p. 76.
2. Pierre Théberge, «Trois expositions remarquables à la Galerie Nationale du Canada», *Vie des Arts*, no. 47, 1967. Partant d'un point de vue différent où elle signale que les oeuvres au sol amènent une vision globale, Paulette Gagnon aboutit toutefois à la même conclusion : «En circulant autour de l'oeuvre et en l'observant de points de vue différents, le spectateur participe au dynamisme visuel et à l'équilibre des formes.», Paulette Gagnon, *Les vingt ans du musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985, p. 266.
3. Laurent Lamy, «Les mutations de Henry Saxe», *Vie des Arts*, no. 72, 1973, p. 39-40.
4. On consultera notamment l'article de Réal Lussier, «Henry Saxe—Trente ans d'expérimentation», paru dans *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, volume 4, numéro 4, mars, avril, mai 1994, p. 8; l'essai de Marie-France Bérard, *Lignes et matière*, publié dans le feuillet de l'exposition; le catalogue d'exposition *Henry Saxe—oeuvres de 1960 à 1993*, publié par le Musée d'art contemporain de Montréal, comprenant des textes de Réal Lussier, Lise Lamarche et Louis Cummins.
5. Cité dans : *Aurora Borealis*, cat. d'exposition, CIAC, 1985, p. 131.
6. *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Éditions Hazan, Paris 1992, p. 141 et 137.
7. Marie-France Bérard, op. cit.
8. Alain Parent, *Onze sculpteurs canadiens*, cat. d'exposition, Musée d'art contemporain — Montréal, 1977, sans pagination.
9. *Dictionnaire de l'art ...*, op. cit., p. 141.

The Henry Saxe exhibition at Montreal's Museum of Contemporary Arts, which covers the years 1960 to 1993, offers an excellent occasion to appreciate the rich complexity of his work and the rigor of his artistic direction. Established in a small locality away from the bustle of the city, Saxe busily pursues his search for the answer to the fundamental questions of sculpture: "its relation to the earth, its object status, its formal qualities, its process of assembly."

One of the characteristics of Saxe's work is its particular relation to the constructivist movement at the beginning of this century. Saxe seems to entertain the idea of returning to the sources and reexperimenting the early research activities of artists such as Tatlin and Rodtchenko. "In the constructivist aesthetic", writes Andrei Boris Nakov, "each element establishes a tensional relation of productivity with its immediate neighbor. This creates a dynamic chain of forces whose multilateral imbrication creates an interdependent productive structure that will be defined by the term "construction"."