

Henry SAYXÉ

œ u v r e s
d e 1 9 6 0
à 1 9 9 3



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

HENRY SAXE

ŒUVRES DE 1960 À 1993

RÉAL LUSSIER

Musée d'art contemporain de Montréal

du 20 mai au 25 septembre 1994

HENRY SAXE
ŒUVRES DE 1960 À 1993

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal
avec l'appui financier du Conseil des Arts du Canada et présentée
du 20 mai au 25 septembre 1994.

Conception et réalisation : RÉAL LUSSIER, conservateur
Assistance à la conservation et réalisation de la documentation
bibliographique : SOPHIE RENAUD
Secrétariat : SUZEL RAYMOND, MANON GUÉRIN
Régie des transports : RAYMOND POITRAS
Montage de l'exposition : L'ÉQUIPE DES SERVICES TECHNIQUES DU MUSÉE

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

Éditrice déléguée : GERTRUDE ROBITAILLE
Révision et lecture d'épreuves : OLIVIER REGUIN
Secrétariat : SOPHIE DAVID

Conception graphique : LUMBAGO, COMMUNICATION VISUELLE
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 de Patrimoine
canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1994
185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 1Z8

Dépôt légal : 1994
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISBN 2-551-13292-4

DONNÉES DE CATALOGAGE AVANT PUBLICATION (CANADA)
Lussier, Réal, 1946-

Henry Saxe : oeuvres de 1960 à 1993

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain
de Montréal, du 20 mai au 25 sept. 1994, Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-551-13292-4

1. Saxe, Henry, 1937- - Expositions. 2. Sculpteurs - Québec (Province) -
Montréal. 3. Sculpture canadienne - Québec (Province) - Montréal -
Expositions. 4. Sculpture moderne - 20^e siècle - Québec (Province) -
Montréal - Expositions. I. Lamarche, Lise, 1943- . II. Cummins, Louis,
1951- . III. Saxe, Henry, 1937- . IV. Musée d'art contemporain de
Montréal. V. Titre.

NB249.S38A4 1994 730'.92 C94-940650-3

Couverture : *Pseudo-sphère* (détail), 1988. Photo : Louis Lussier

SOMMAIRE

- 7 REMERCIEMENTS
- 9 AVANT-PROPOS
 MARCEL BRISEBOIS
- 11 ÉCHOS D'UN ITINÉRAIRE
 RÉAL LUSSIER
- 27 UNE TRAVERSÉE DE MONTRÉAL
 AVEC HENRY SAXE
 LISE LAMARCHE
- 37 GÉO-MÉTRIES DE L'INFORME
 LOUIS CUMMINS
- 47 ŒUVRES
- 112 LISTE DES ŒUVRES
- 116 BIOBIBLIOGRAPHIE

P R Ê T E U R S

Banque d'œuvres d'art du Conseil
des Arts du Canada, Ottawa
Galerie Esperanza, Montréal
Galerie Kô-Zen, Montréal
Madame Danielle Corbeil
Madame Jeanne Harrison, Ontario
Madame Monique et monsieur Jacques
Hurtubise, Nouvelle-Écosse
Madame Judith Sassoon
Madame Esperanza et
monsieur Mark Schwartz
Ministère des Affaires extérieures
du Canada
Monsieur Jean-Pierre Chabot
Monsieur Maurice A. Forget
Monsieur Réjean Marchand
Monsieur William H. Magil
Monsieur Guido Molinari
Monsieur Joseph Saxe
Monsieur Claude Tousignant
Musée d'art de Joliette
Musée d'art du Bas-Saint-Laurent,
Rivière-du-Loup
Musée des beaux-arts de Montréal
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Musée du Québec
Olga Korper Gallery, Toronto
Université de Montréal
et autres collections particulières

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette exposition rétrospective n'aurait pas été possible sans la collaboration étroite d'Henry Saxe que je tiens ici à remercier tout spécialement, d'abord pour avoir accepté notre projet, puis pour sa disponibilité et son engagement tout au long des mois de préparation.

Je désire exprimer également toute ma reconnaissance aux prêteurs, plusieurs institutions et collectionneurs privés, qui ont consenti très généreusement à se départir temporairement de leurs œuvres. Mes remerciements s'adressent encore aux galeries qui représentent l'artiste pour leur collaboration à l'exposition : la galerie Esperanza de Montréal, la Olga Korper Gallery de Toronto et la galerie Kô-Zen de Montréal. Par ailleurs, je suis reconnaissant à monsieur Gilles Gheerbrant des informations qu'il nous a fournies pour le repérage de certaines œuvres.

Ma sincère gratitude va encore à madame Lise Lamarche et à monsieur Louis Cummins pour leur collaboration à cette publication et pour leurs réflexions éclairantes quant à la carrière montréalaise de l'artiste et à l'analyse de son œuvre.

Des remerciements sont également destinés au Conseil des Arts du Canada pour son soutien financier à l'exposition.

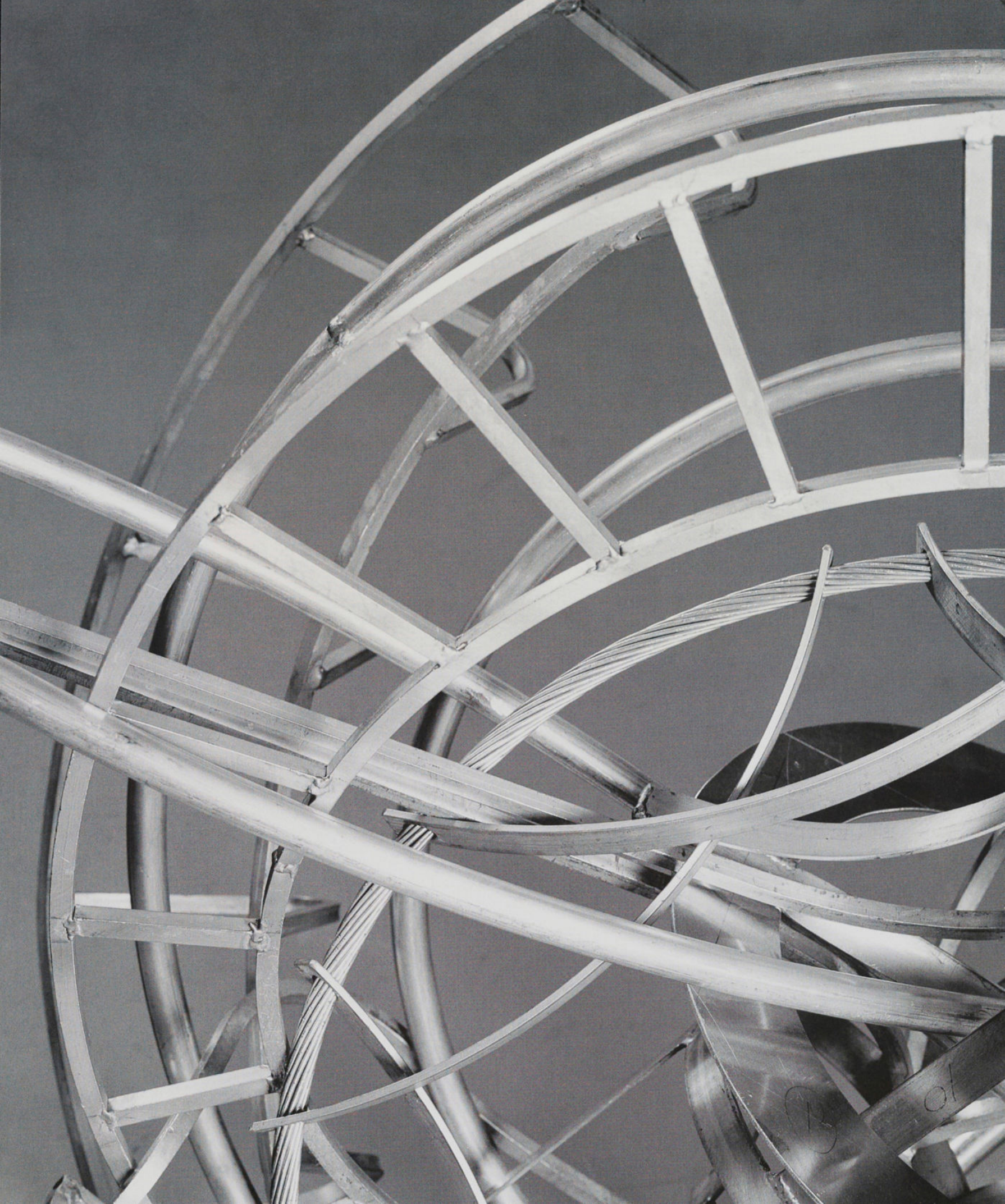
Qu'il me soit enfin permis de remercier chaleureusement Sophie Renaud qui m'a assisté dans ce projet pour son excellent travail de documentation et sa collaboration sans faille. Ma reconnaissance va encore à tous ceux et celles qui ont été associés à la réalisation de l'exposition et de son catalogue.

Réal Lussier

A V A N T - P R O P O S

M A R C E L B R I S E B O I S
D I R E C T E U R

Été 1994. Le Musée d'art contemporain consacre ses salles d'exposition temporaire et son jardin de sculpture à Henry Saxe. De quoi s'agit-il? D'une rétrospective? Moins que jamais. On dira que je n'aime pas le terme. Peut-être. Mais comment parler de rétrospective quand l'artiste n'a pas soixante ans, qu'il n'a pas dit son dernier mot, et que grâce à l'esprit inventif qu'on lui reconnaît et à son goût de l'expérimentation, son œuvre reste encore ouvert? Henry Saxe a fait preuve d'un talent polymorphe qui s'exprime avec la même aisance et une égale rigueur, aussi bien en gravure qu'en peinture ou en sculpture. Plus encore, les acquis d'un métier exercé d'abord dans l'un de ces modes d'expression fécondent les autres, conférant ainsi une cohérence profonde à la démarche de l'artiste. Cette cohérence n'est peut-être en fait que l'expression de la rigueur intellectuelle d'un homme qui aurait pu s'abandonner à la facilité. Est-ce là ce qui explique que Henry Saxe se tienne aujourd'hui à distance des grands centres urbains qui constituent les scènes où se manifestent les voies nouvelles de la création? À Toronto, à Vancouver ou à Montréal où sa carrière a débuté, il préfère sa campagne de Tamworth. Mais certaines des pièces qu'il a créées demeurent encore aujourd'hui des œuvres séminales. Et c'est là essentiellement la raison de cette imposante exposition qui permettra de mieux apprécier l'apport d'Henry Saxe dans le développement des arts visuels au Canada. On aurait tort cependant de se contenter d'assister en spectateur passif à cet événement. L'œuvre de Saxe appelle à s'engager dans sa démarche. Chaque pièce, sculpture ou autre, se présente un peu comme une partition qui demande à être interprétée, à être investie d'une énergie différente qui en manifeste les inépuisables ressources. Le travail de Saxe appelle le travail du spectateur. Le risque pris par l'un incite l'autre à l'aventure. Au bout du chemin se trouvera un plaisir partagé. Cette exposition a été confiée à Réal Lussier, que le Musée remercie, lui associant madame Lise Lamarche et monsieur Louis Cummins, qui ont enrichi de leur réflexion notre compréhension de l'œuvre de Saxe. Le Musée exprime également sa reconnaissance à ceux qui ont permis la réalisation de cet événement : les collectionneurs privés ou publics qui ont consenti à se départir momentanément d'œuvres qui leur sont chères, les institutions qui soutiennent le Musée dans ses activités, notamment le ministère de la Culture et des Communications du Québec et le Conseil des Arts du Canada, et enfin tout le personnel du Musée, administrateurs et employés, pour son soutien enthousiaste.



ÉCHOS D'UN ITINÉRAIRE

R É A L L U S S I E R

HENRY SAXE commence une carrière artistique à un moment où le Québec est en pleine transformation. Non seulement la Révolution tranquille amène-t-elle un renouvellement de tout le climat politique, économique et social; elle provoque également une réorganisation complète du domaine de l'éducation et de la culture qui témoigne dès lors d'un esprit d'ouverture sur le monde.

Avec les années 60, la scène artistique québécoise connaît une effervescence spectaculaire et très productive qui marque tous les secteurs de la création. C'est, par exemple, à cette époque et sous l'impulsion donnée par l'enseignement d'Albert Dumouchel que l'art de la gravure manifeste des développements extraordinaires et atteint un rayonnement international. En même temps, la sculpture présente une évolution sans précédent et s'affirme avec la création de l'Association des sculpteurs du Québec en 1961, de même que par la suite avec de nombreuses expositions. Cette vitalité donne lieu à l'organisation de plusieurs événements à caractère international, tels les *Symposium* de 1964 et 1965 ou encore *Confrontation 65*, première manifestation internationale organisée par l'A.S.Q. À ce moment, on assiste aussi, dans l'ensemble du Canada, à un regain d'intérêt pour la sculpture et à l'émergence d'un tout nouveau dynamisme¹.

Au cours de ces années, on constate néanmoins dans le milieu de l'art québécois la prédominance des courants plasticien et post-automatiste, qui atteignent en quelque sorte leur apogée. Non seulement les adeptes de l'abstraction gestuelle occupent-ils une place importante et assoient-il leur réputation, mais ceux du formalisme géométrique s'imposent comme acteurs de premier plan, avec par exemple une participation à l'exposition *The Responsive Eye*, organisée au Musée d'art moderne de New York en 1965.

Au Québec, on verra encore, plus particulièrement, l'apparition d'une «nouvelle figuration», issue de l'art Pop américain, mais qui démontre une personnalité propre liée au contexte socio-culturel local. Ce qui est probablement plus significatif toutefois, c'est l'éclosion d'un mouvement de socialisation de l'art. Dans un esprit de contestation, des artistes de la nouvelle génération mènent une entreprise d'animation socio-culturelle par divers événements collectifs qui réunissent différentes disciplines artistiques. Ce phénomène traduit une prise de conscience de l'importance du rôle social de l'artiste au sein de la collectivité et une tentative d'élaborer de nouveaux modes de communication entre l'art et le public². Par ailleurs, le décloisonnement artistique que connaissent les années soixante permet toutes sortes d'expérimentations multidisciplinaires et de créations collectives, tant sur le plan des explorations technologiques que sur celui des environnements et des actions sociales, modifiant ainsi l'image de l'acte de création.

C'est donc avec le début d'une nouvelle ère qu'Henry Saxe entre en scène et qu'il va s'inscrire rapidement, avec un certain nombre d'autres jeunes artistes, parmi ceux qui retiennent l'attention de la critique et dont on entrevoit l'avenir prometteur³. D'abord graveur, peintre et dessinateur pendant quelques années, et démontrant un esprit de recherche et une vitalité qui seront remarqués, Saxe se consacrera par la suite à la sculpture avec une rigueur et une capacité de renouvellement indéniables. Son travail de sculpteur évoluera d'ailleurs très rapidement : des premiers panneaux découpés, il passera à différentes séries d'œuvres modulaires, puis à des œuvres dont la structure sera éclatée, pour revenir par la suite à des sculptures intégrant leurs diverses parties dans des compositions compactes.

Au cours des années, l'artiste saura insuffler à son travail un esprit novateur et élaborer une œuvre à la fois riche et très cohérente. En dehors des tendances de la mode et des écoles de pensée dogmatiques, l'œuvre de Saxe aura pourtant participé aux grandes remises en question esthétiques que la sculpture contemporaine a subies, et il aura marqué la scène artistique canadienne. L'originalité de sa démarche tout comme sa pertinence auront contribué à faire de l'artiste un jalon essentiel dans l'histoire de notre sculpture québécoise et canadienne.

LES PREMIÈRES ANNÉES : DE 1960 À 1964

Henry Saxe a d'abord entrepris ses études à l'Université Sir George Williams en 1955, avant de s'inscrire l'année suivante à l'École des beaux-arts de Montréal. Influencé par les conseils de ses parents, il se destine à une carrière dans le domaine de l'art commercial. Cependant, peu intéressé par les cours dans cette discipline, Saxe décide, à la fin de son programme d'études, en 1961, de s'inscrire au cours de gravure dirigé par

Albert Dumouchel⁴. Il reçoit par la suite le premier diplôme de la section gravure décerné par l'École des beaux-arts.

De ses années de formation, Saxe retient surtout les nombreux voyages à New York qu'il a effectués en voiture en compagnie de ses amis de l'École des beaux-arts, Jacques Hurtubise, Peter Daghish et Robert Venor. Les séjours dans la métropole américaine sont occupés par la visite des expositions et lui permettent ainsi de voir ce que l'actualité artistique offre : autant les œuvres récentes de Rauschenberg ou de Jasper Johns que celles d'artistes déjà très réputés tels Willem De Kooning ou Franz Kline. Le jeune artiste sera particulièrement marqué par le travail de De Kooning dont il admire la qualité du dessin et l'énergie qui se dégage de sa peinture. L'attitude de grande liberté que manifestent les sculpteurs par rapport à la tradition fera également sur lui une forte impression⁵.

Par ailleurs, Saxe visite avec beaucoup d'intérêt l'exposition *Art and the Found Object* présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 18 septembre au 18 octobre 1959⁶. On y retrouve entre autres des œuvres de Joseph Cornell, Marcel Duchamp, Louise Nevelson, Robert Rauschenberg, Man Ray, Kurt Schwitters et Richard Stankiewicz. Le directeur du Musée à l'époque, Evan H. Turner, avait ajouté à la liste originale les noms de David Hayes et d'Armand Vaillancourt qui y présentait deux œuvres. Saxe est très stimulé par les pièces exposées, dont celles de Joseph Cornell qui le fascine tout spécialement.

C'est à l'occasion de la tenue d'une exposition de l'Association des peintres-graveurs de Montréal au Musée des beaux-arts de Montréal à la fin de 1960 que Saxe se retrouve aux côtés d'Albert Dumouchel et de plusieurs autres de ses élèves pour présenter son travail une toute première fois. Il s'agit d'un ensemble de sept gravures exécutées selon diverses techniques⁷. Les œuvres *Unknown Object* et *The Time Machine* par exemple, deux aquatintes qui en font partie, témoignent de la maîtrise technique de l'artiste et de sa capacité à rendre les subtilités de texture et de tonalité. Au même moment, La Masse, association des élèves de l'École des beaux-arts de Montréal, présente une exposition de travaux extra-scolaires dans les salles de l'école, et dont Saxe remporte le premier prix.

Très actif, l'artiste participe à plusieurs manifestations durant l'année 1961. Il fait partie de l'exposition *La Relève*, tenue à l'École des beaux-arts de Montréal, en février. Il prend part, notamment, aux *Concours artistiques de la Province de Québec*, avec une huile sur bois intitulée *Suspended Group*. Cependant, ce sont principalement ses gravures que l'on retrouve au sein des différentes présentations. En quelques mois, la qualité de son travail gravé est remarquée et reconnue par la critique⁸.



The Time Machine, n.d. (vers 1961).
Eau-forte, 6/11. Coll. Musée d'art
contemporain de Montréal. Don de
la Fondation C. Gaboury et J.M. Robillard

En janvier 1962, Saxe tient sa première exposition personnelle à la Galerie Libre, où se trouvent rassemblés des peintures, des collages et des gravures. C'est, à travers plusieurs moyens d'expression, le résultat d'un important travail d'expérimentation, de recherche. Depuis déjà près de six mois, l'artiste a plus ou moins délaissé le travail de la gravure pour se consacrer à de nouvelles expériences. Profitant de son installation dans un vaste atelier situé rue Papineau, il s'est tourné vers la peinture et la composition de collages⁹. Insatisfait, en quelque sorte, des techniques de la gravure qui requièrent de longues heures de travail et même des mois de patience pour parfaire une seule plaque de cuivre, il ressent le besoin de voir immédiatement le résultat de ce qu'il fait¹⁰. Déjà à ce moment, il songe à faire de la sculpture et a entrepris certaines expériences avec des rebuts de métal.

Les tableaux de l'époque sont réalisés généralement dans des tons sombres et avec une pâte qui a peu d'épaisseur, contrairement à ce qu'on retrouve alors chez plusieurs peintres post-automatistes. Leurs structures internes reposent sur l'équilibre des différentes surfaces colorées et offrent peu d'effets de profondeur. Ces œuvres, d'autre part, se distinguent par leurs effets de transparence et parfois par une certaine luminosité. Les collages, quant à eux, sont constitués de divers matériaux de récupération et montrent une grande force de composition, une richesse d'expérimentation et une capacité surprenante d'exploitation des propriétés des éléments employés. Audacieux et ironiques, ces reliefs élaborés à partir de panneaux de portes en contre-plaqué où des trous sont parfois pratiqués, avec des tissus, des morceaux de papier ou de carton, des pièces de bois, de métal ou de plastique, manifestent à la fois l'intérêt de l'artiste pour l'inattendu, pour la spontanéité, et son pouvoir de métamorphoser les objets les plus familiers. Des collages comme *Fence*, *Two X Four* ou *Old Soldiers Never Die*, qui ne sont pas sans rappeler Rauschenberg, illustrent les préoccupations esthétiques que Saxe partage avec d'autres artistes assimilés aux tendances les plus récentes de l'art.

Au cours de la même année, Saxe continue de participer à de nombreuses expositions, dont l'*International Prints 1962* qui se tient au Cincinnati Art Museum. Il est à nouveau des *Concours artistiques de la Province de Québec*, manifestation présentée au Musée du Québec, avec son collage *Fence*. Par ailleurs, il a la chance d'être choisi pour l'exposition *Contemporary Canadian Art*, organisée par la Galerie nationale du Canada et qui voyagera dans différents pays d'Afrique.

Au début de l'automne 1963, il fait partie de la représentation du Canada à la *Troisième Biennale de Paris*, tenue au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Il y expose une toile intitulée *Vicar*, dont la composition est très gestuelle. Parmi les huit artistes sélectionnés par les conservateurs de la Galerie nationale du Canada, dont six pour la section Peinture, Saxe, en compagnie de Edmund Alleyn et Marcelle Maltais, fait

figure de représentant de «l'expressionnisme abstrait»¹¹. Immédiatement après, Saxe participe au 6^e Salon de la jeune peinture, jeune sculpture, à la Galerie de l'Étable du Musée des beaux-arts de Montréal, avec deux tableaux.

Par ailleurs, il tient, du 18 novembre au 4 décembre 1963, une seconde exposition personnelle, mais cette fois à la Galerie Camille Hébert. Dix-sept toiles et un collage, tous réalisés au cours de la même année, y sont exposés. Le style de l'artiste a évolué et le dessin a pris beaucoup d'importance dans l'élaboration des tableaux. Il s'agit d'un trait nerveux et énergique qui anime la surface et qui parfois délimite les différentes zones colorées. À l'occasion, le contraste entre le dynamisme de la ligne dessinée et les plages de couleur traitée en aplat confère à l'œuvre une tension exceptionnelle. Composées selon de grands mouvements en diagonale et ponctuées par une utilisation expressive de la couleur, ces œuvres reflètent dans leur vigueur des recherches picturales qui évoquent l'École américaine.

Durant l'année suivante, Saxe prend part, entre autres, à la manifestation *La semaine A*, organisée par le groupe *Le Nouvel Âge* et présentée au Centre social de l'Université de Montréal, qui réunit pendant une semaine d'activités artistiques plus de cinquante artistes œuvrant dans diverses disciplines, dans un but de «collectivisme artistique»¹². D'autre part, Saxe se rend aussi au Mexique¹³. À la suite de son voyage, sa peinture se dépouille en quelque sorte et perd à la fois de son graphisme et de son agressivité. Les compositions se réduisent peu à peu à une imbrication de plans colorés. Les formes ont tendance à se géométriser, tout en conservant des contours irréguliers, alors que la gamme des couleurs s'amenuise et perd de sa luminosité. Certaines œuvres révèlent plus manifestement une influence de motifs décoratifs amérindiens ou mexicains.

C'est au cours de 1964 également que l'artiste réalise sa première sculpture. Construite avec diverses pièces de bois, *Sojax* possède un caractère hybride et quasi organique. Recouverte de peinture, elle n'en laisse pas moins percevoir tous les raccords de ses différentes parties et la texture du matériau. La structure de la sculpture, qui crée un effet de mouvement, rappelle certaines compositions picturales antérieures, tout comme d'ailleurs le choix des couleurs qui délimitent ses surfaces.

En décembre 1964, Saxe contribue, avec Richard Lacroix, Yves Robillard, François Soucy et François Rousseau, à la fondation de Fusion des Arts dont l'objectif est de favoriser un travail interdisciplinaire en accord avec l'univers technologique et médiatique de tous les jours et de réaliser une synthèse des arts¹⁴. Cependant, il quittera le groupe dès juillet 1966.

LES PEINTURES - OBJETS : 1965 - 1966

L'intérêt de Saxe se tourne de plus en plus vers la nouvelle esthétique formaliste qui s'impose alors sur la scène artistique. Admirateur du travail de Guido Molinari et de Claude Tousignant, il a fréquenté régulièrement, durant ses études à l'École des beaux-arts, les expositions présentées entre autres à la Galerie l'Actuelle et à la Galerie Artek où se manifestaient les tenants de la peinture plasticienne¹⁵. Ses préoccupations le portent vers l'exploitation de la nature du support pictural dans un processus visant à affirmer le statut d'objet de la peinture.

Aussi Saxe commence-t-il à découper les panneaux de contre-plaqué, qui serviront de support à sa peinture, pour les conformer d'une certaine manière aux motifs qui s'y trouvent dessinés. Il réussit à établir une parfaite cohérence entre la dynamique interne du tableau et son pourtour. Les couleurs utilisées, généralement des couleurs primaires, sont traitées en aplat et définissent des formes simples, géométriques, aux contours très nets. L'emploi de la couleur n'a d'autre justification pour l'artiste que le jeu des contrastes, l'affirmation de la forme comme espace autonome et la disparition de toute trace personnalisée¹⁶. Puis Saxe repousse davantage les limites conventionnelles du support en adaptant celui-ci strictement à la forme, comme c'est le cas pour *O Meter*. Bientôt, ses formes se détachent du mur pour se déployer réellement dans l'espace, et finir par trouver appui sur le sol. Elles ne conservent plus qu'un contact minimum avec le mur.

C'est à cette époque que Saxe, qui a accès à l'équipement de l'usine de laminage de son oncle, commence à utiliser le métal pour réaliser ses pièces. Grâce à ce nouveau matériau et à une nouvelle technique de fabrication de ses œuvres, de même que par leur traitement à la peinture industrielle, il réussit à réaliser des objets formels très épurés qui semblent être les produits d'une société à la technologie avant-gardiste. Par le contraste de leurs couleurs brillantes et le caractère «hard-edge» de leurs surfaces, ces objets introduisent une ambiguïté entre leurs formes réelles et les formes purement picturales. *Thisaway*, qui appartient à ce premier groupe d'œuvres en métal, sera par ailleurs la première à introduire dans sa composition la répétition en série d'éléments identiques.

Par ailleurs, la présence de Saxe devient de plus en plus importante sur la scène artistique et sa notoriété plus grande. Au cours de l'année 1965, Saxe a de nouveau participé aux *Concours artistiques de la Province de Québec* en y inscrivant deux œuvres, l'une intitulée *Barryllogram* dans la section gravure, et une autre portant le titre *B. Buster* dans la section peinture. Suite à une confusion dans les identifications des œuvres, *B. Buster* s'est retrouvé finalement soumise, avec le mauvais titre, au jury de la section sculpture, qui lui attribua le troisième prix. Durant cette même année, Saxe

a également pris part à deux expositions organisées par la Galerie nationale du Canada et destinées à circuler dans le pays, soit la *Sixième Exposition biennale de la peinture canadienne 1965* et *Paintings by Young Quebec Artists*.

Du 25 avril au 16 mai 1966, la Galerie du Siècle présente une exposition personnelle de Saxe qui réunit ses travaux récents. C'est l'occasion pour l'artiste de montrer l'énorme transformation de son travail pendant les dernières années. On y retrouve ainsi l'ensemble des œuvres réalisées depuis les premiers panneaux découpés. Ces objets, qui ne sont déjà plus de la peinture, déconcertent et surprennent la critique mais annoncent bien la voie dans laquelle l'artiste s'engage. En fait, une œuvre comme *Thisaway* manifeste dès ce moment une nouvelle conception de la sculpture, en rupture avec la tradition, et préfigure, dans le rapport qu'elle entretient avec son lieu de présentation, ce que sera l'art de l'installation.

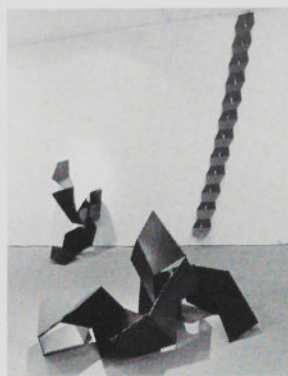


Vue de l'exposition à la
Galerie du Siècle, 1966

LES SCULPTURES MODULAIRES : DE 1966 À 1971

À la suite de *Thisaway*, Saxe entreprend de travailler à des pièces modulaires, c'est-à-dire constituées d'une série d'éléments identiques qui sont rattachés entre eux par des charnières. *Lateral Blue* est la première œuvre articulée grâce aux charnières; elle résulte des expérimentations de l'artiste et elle offre à la fois une grande mobilité de ses parties et la possibilité d'adopter différentes configurations. Pour la réalisation des pièces qui suivront, Saxe préférera l'aluminium comme matériau, parce qu'il est plus léger que l'acier, et il confiera leur traitement final, consistant en l'application d'une couche de vinyle, à une manufacture spécialisée. Courant 1967, il produit une série de sept œuvres exploitant la même formule et conservant la même forme quant à leurs éléments, qui diffèrent seulement par le choix des côtés rattachés. Par contre, il réalise également plusieurs autres pièces dont la forme des modules varie de l'une à l'autre, ou encore au sein d'un même ensemble. Chacune des œuvres est précédée par la confection d'une maquette de format réduit, qui permet d'étudier les mouvements et les configurations d'éléments qui seront choisis¹⁷. Composées de modules plats, aux formes polygonales ou circulaires, les sculptures qui offrent presque toutes les possibilités de transformation deviennent ainsi dans l'espace des structures extrêmement variées et ouvertes.

En 1967, en plus de participer à plusieurs expositions, Saxe est choisi par la Galerie nationale du Canada pour représenter le pays à la *Cinquième Biennale de Paris*, tenue au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Il s'y retrouve aux côtés de deux autres



Vue partielle de la présentation
à la 5^e biennale de Paris, 1967.

Photo : Laurent Sully Jaulmes, Paris

Québécois, le cinéaste d'animation Pierre Hébert et le photographe John Max, et expose un ensemble imposant constitué de dix œuvres récentes¹⁸. À l'occasion de cette manifestation, l'artiste se rend à Paris et en profite pour voyager durant les mois qui suivent en France, et aux Pays-Bas, mais principalement en Angleterre. Toutefois, les productions artistiques qu'il voit ne suscitent guère son intérêt et lui paraissent plus faibles et moins novatrices que celles des Américains¹⁹. C'est pendant son séjour en Angleterre qu'il conçoit et exécute sous forme de maquette une œuvre comme *Fiftyflex* qui sera réalisée plus tard, après son retour.

Rentré à Montréal, Saxe modifie la structure de ses modules en les rendant plus complexes. Les modules devenus tridimensionnels et fermés se rattachent les uns aux autres selon un nouveau système qui leur permet, en pivotant, de rouler sur eux-mêmes. Saxe met ainsi au point *Fiftyflex* et *Twenty More*, deux sculptures de grand format — qui feront l'objet d'une première exposition personnelle à la Dunkelmann Gallery de Toronto en 1968 — ainsi qu'un groupe d'œuvres similaires de plus petites dimensions. Durant la même année, il fait partie de l'exposition *Canada : Art d'aujourd'hui* organisée par la Galerie nationale du Canada et présentée dans plusieurs villes européennes importantes. De plus, cette même institution lui consacre une exposition itinérante dans l'Est du Canada, en duo avec l'artiste de Vancouver Iain Baxter (N. E. Thing Co).

Dans le courant de 1969, Saxe fait l'acquisition d'une cintrreuse qui lui permet de courber ou plier des tubes métalliques et avec laquelle il fabrique ses deux premières pièces tubulaires *X-Tree Link* et *Sno Links*²⁰. Ces œuvres sont composées de deux types différents d'éléments modulaires, soit d'une série d'anneaux ovales de couleur orange et d'une série de tiges repliées à angle de couleur verte. Une fois qu'une tige coudée est introduite dans l'ouverture d'un anneau, il suffit de faire passer une autre tige dans la boucle ainsi formée pour relier les modules ensemble. Ce type d'enchevêtrement, à la manière d'un tricot, introduit alors une souplesse extraordinaire dans l'agencement des éléments.

En 1970, Saxe déménage son atelier boulevard Saint-Laurent et poursuit là, plutôt qu'à l'usine de son oncle, la réalisation de ses nouvelles œuvres tubulaires. Cette fois, tous les éléments modulaires sont identiques : il s'agit de tiges de métal dont les extrémités repliées sur elles-mêmes forment des boucles qui leur permettent de s'accrocher les unes aux autres. Une très grande liberté est ainsi atteinte dans la conception de la sculpture, car les œuvres ne permettent pas seulement des compositions extrêmement variables qui occupent des volumes divers; elles possèdent également la faculté de s'adapter aux conditions spécifiques de l'espace de leur présentation.

À l'automne de la même année, le sculpteur tient une exposition personnelle à la Carmen Lamanna Gallery, à Toronto, qui regroupe plusieurs de ses œuvres récentes, dont *Whitegrid*, *Dualgrid*, *Seaplex* et *17 November*. *Wallflower*, également présentée, se distingue par son caractère plus austère et avant tout très graphique. D'une efficace simplicité, l'œuvre destinée à être installée au mur se compose d'une suite de tubes métalliques de même forme, mais de longueur croissante, accrochés l'un à l'autre.

La dernière pièce modulaire élaborée par Saxe sera *Weeve*, en 1971. Elle consiste en l'entrecroisement à angle droit de plusieurs paires de tubes ondulés, déjà imbriqués l'un dans l'autre. Ici, exceptionnellement, la structure d'assemblage et l'ensemble de l'œuvre sont indissociables, car cette structure en constitue la trame même. Par ailleurs, cette œuvre procède chez Saxe d'une nouvelle façon de travailler, puisqu'elle n'est le fruit d'aucun concept préalable²¹. Ainsi, contrairement aux œuvres antérieures qui tenaient d'un plan prédéterminé, celle-ci s'est développée au fil des manipulations et des expérimentations.



Vue partielle de l'exposition à la Carmen Lamanna Gallery, 1970. Photo : Willy Cadot

PROCESSUS MODIFIÉ ET STRUCTURE ÉCLATÉE : DE 1971 À 1973

Cette nouvelle attitude dans le travail de conception présidera désormais à l'élaboration des œuvres. Saxe se consacre alors pendant près d'un an à étudier et expérimenter un système ternaire, en l'occurrence un système visuel à trois points d'appui. Dans ce processus, il commence notamment à développer la sculpture graphiquement à partir de photographies : des triangles transparents sont superposés en diverses positions sur des photos de paysages durant leur impression, pour saisir l'effet d'un élément bi-dimensionnel inséré dans une image à trois dimensions. En même temps, l'artiste s'adonne à l'étude de différentes méthodes traditionnelles de liage, qui ne nécessitent pas la fusion des matériaux, comme le tressage, l'épissure, le tissage, le nouage et l'éclayage. Intéressé à travailler dorénavant avec un matériau linéaire flexible comme la corde, il apprend les nombreuses techniques de nouage à partir de l'ouvrage de Clifford W. Ashley *The Ashley Book of Knots*²².

Les œuvres qui suivent cette longue période de gestation marquent une rupture par rapport au travail précédent. Saxe écrira à leur sujet : «The development in my latest works is the result of reacting contrarily to an earlier series of works²³.» L'artiste utilise maintenant les matériaux les plus divers et les plus ordinaires dans une structure à trois points, plutôt que dans un système binaire comme auparavant. La première œuvre réalisée à cette époque, *Wedge*, est constituée de quatre éléments distincts et autonomes relevant

tous d'une structure à trois points. Élaborée autour d'un premier élément triangulaire fait de bois, de corde et de métal, et suspendu au plafond, élément auquel sont venus s'ajouter un escabeau, (modifié par l'ajout d'une cheville de bois pour qu'il ne lui reste que trois points d'appui), un tripode et une structure en trépied faite de tuyaux tressés, cette œuvre utilise véritablement l'espace comme lien virtuel entre ses éléments constitutifs.

En réaction à *Wedge*, la seconde pièce *Wind-up* privilégie la forme circulaire pour la composition de ses trois éléments. Dans son cas, le sculpteur exploite plus particulièrement les propriétés physiques des matériaux et les effets de simulation pour créer une cohésion entre les éléments disparates. De plus, comme dans la précédente œuvre, l'unité d'ensemble repose sur un jeu d'opposition des matériaux, de leurs propriétés et de leurs formes. Saxe produira encore, selon les mêmes procédés de manipulation de matériaux communs et hétéroclites, les pièces intitulées *Level*, *Levels* et *A Number Three*.

En avril 1973, la présentation des nouvelles œuvres du sculpteur au Musée d'art contemporain de Montréal révèle l'ampleur des remises en question qu'elles impliquent. Non seulement ces recherches renouvellent le vocabulaire des matériaux et des techniques de la sculpture, mais elles proposent un rapport inédit entre les différentes parties, entre l'œuvre et l'espace qui en devient une composante, entre la structure et le spectateur qui doit s'y investir physiquement et mentalement.

«THE INSTRUMENT SERIES» : DE 1973 À 1975

Au cours de l'année 1973, Saxe déménage et s'installe définitivement à Tamworth, en Ontario où, sur un immense terrain, il construit un atelier qui lui permet de modifier encore ses méthodes de travail et d'éprouver de nouveaux équipements. Ainsi, il dispose maintenant de l'outillage nécessaire pour découper, perforer et souder le métal, en plus d'une petite forge traditionnelle. D'autre part, il se procure toutes les pièces de métal dont il se sert auprès de ferrailleurs de la région. Il manifeste dans la sélection de ses pièces une prédilection pour des plaques de métal qui comportent des aspects opposés, ou pour d'autres qui présentent une similarité de forme²⁴.

Sur une période de trois ans, Saxe exécute cinq œuvres qu'il réunira par la suite sous l'appellation «The Instrument Series». Ce concept d'instrumentalité se forme chez lui pendant l'élaboration des pièces, lorsqu'il observe que les principes utilisés pour la construction de chacune continuent de demeurer actifs une fois qu'elle est terminée. Aussi dans *Three is a Number of One*, la première de cette série, les procédés d'étayage et de boulonnage employés pour unir les trois parties ensemble fonctionnent grâce à l'effet des forces opposées. *Sight-Site*, une œuvre monumentale commencée également en 1973, est d'abord élaborée dans l'atelier avant d'être déplacée dans le champ voisin. Sur

le nouveau site, elle fait peu à peu l'objet de modifications, au fil des expérimentations. L'essentiel de l'œuvre consiste dans l'application des règles de l'horizontalité. Toute sa structure est organisée et même ajustée de manière à ce que la plaque d'acier qui la surmonte soit parfaitement horizontale et, par le fait même, que la tige qui lui est soudée à angle droit soit strictement verticale.

Toutes les œuvres de ce groupe sont exécutées avec les mêmes méthodes de travail. Sans idée préconçue quant à leur forme ou leur structure, Saxe les construit petit à petit à partir des matériaux qui l'entourent dans son atelier et qu'il choisit pour leur aspect, leur configuration ou leur poids. Au cours des manipulations, il porte une attention particulière à la fonction exacte de chaque élément, et il tend constamment à équilibrer les forces et les tensions qui concourent à créer l'unité de l'œuvre. Quoique fort différentes les unes des autres, ces œuvres manifestent chacune des principes d'équilibre, de poids, de tension, d'horizontalité et de verticalité dans un tissu complexe de relations spatiales. L'étalement des éléments, qui peut apparaître comme l'effet du hasard, répond néanmoins au principe d'équilibre qui régit l'organisation de la distribution.

Over and Under résulte d'un jeu d'équilibre entre les éléments qui, tout en conservant leur autonomie, assurent par leurs lignes de force et leur imbrication l'unité de la composition. *With Reference to Pythagoras*, qui utilise l'équerre du charpentier comme modèle et dont le concept repose sur le carré, illustre non seulement l'application de la géométrie du triangle dans le vocabulaire sculptural, mais aussi un éventail de moyens d'assemblage. Quant à *Prop*, elle exploite trois formules différentes pour établir la cohérence de sa structure, destinée à assurer et à souligner la stricte horizontalité d'une de ses composantes, une longue barre transversale.

De nouveau, les œuvres du sculpteur exigent de la part du spectateur une longue et patiente observation afin de percevoir tous les aspects et subtilités de leur construction et d'apprécier les démonstrations et «leçons de choses» qui lui sont offertes.

Les œuvres constituant «The Instrument Series» feront l'objet d'une exposition personnelle présentée à l'automne 1975 par le Agnes Etherington Art Centre, à Kingston. L'ensemble des cinq pièces sera par la suite exposé au début de 1976 à la Owens Art Gallery de la Mount Allison University (N.-B.).



Sight-Site, 1973-1977. Acier et béton.

Coll. Musée des beaux-arts du Canada.

Photo : MBAC, Susan Campbell, Ottawa

LE RETOUR À LA SCULPTURE UNIFIÉE :
DE 1976 À 1985

À compter de 1976, l'aspect formel des sculptures de Saxe se modifie. En fait, le sculpteur semble concentrer en une structure unique et plus dense son expérimentation des lois de la physique et de la géométrie. Une attitude de caractère constructiviste préside en quelque sorte à la création de sculptures qui réintègrent en une forme les éléments plastiques auparavant «éclatés». D'autre part, le déploiement des formes se fait essentiellement sur le plan horizontal, de même que généralement très près du sol. Toutefois, une volonté évidente de respecter l'autonomie individuelle de chacun des éléments et de mettre en valeur les propriétés de matériaux utilisés continue de s'y manifester.

Profitant du vaste terrain qui entoure son atelier, Saxe réalise entre autres une série de pièces de très grandes dimensions, telles *Bow and Lever*, *Dex* et *Jacks*. Comme précédemment dans le cas de *Sight-Site*, ces œuvres sont élaborées en tenant compte des conditions du site extérieur. Ainsi, non seulement leur ampleur en est-elle tributaire, mais aussi leur structure et leur positionnement, car ces sculptures finissent par s'adapter aux accidents du terrain et, d'une certaine manière, elles participent au paysage. Conçues en fait pour être considérées à distance, elles consistent en une habile organisation d'éléments, poutres, barres et plaques d'acier, qui exploite le dynamisme des formes, les relations volumétriques et spatiales ainsi que les jeux perspectivistes que l'on ne peut découvrir que progressivement, en circulant autour d'elles. D'ailleurs, ces sculptures en arrivent à paraître totalement différentes selon les angles de vision.

En 1978, Saxe est choisi par la Galerie nationale du Canada pour représenter le pays à la *Biennale* de Venise avec le peintre Ron Martin. La participation canadienne fait l'objet d'une présentation en avant-première au Center for Inter-American Relations de New York quelques mois auparavant.

Vers 1980, Saxe entreprend une nouvelle série de travaux de dimensions moins monumentales et qui se distinguent par des compositions très compactes et une dynamique interne complexe. Repliées au sol et donc construites pour être abordées d'un point de vue nécessairement plongeant, les sculptures révèlent d'abord, à travers l'assemblage d'éléments divers, une organisation très graphique. En fait, au graphisme créé par la structure, c'est-à-dire l'orchestration des différentes parties, se superpose tout un réseau de lignes, dessinées par incision dans les surfaces, qui signalent les axes de composition et dynamisent les plans.

Two by Four Standard, *Radius* et *Cross Angle Tee Rotation*, par exemple, présentent toutes certains caractères récurrents. Leurs compositions se déploient ici parallèlement au sol par un étagement de plans qui laissent percevoir la structure

interne. Constituées d'une superposition de plaques d'acier, qui glissent l'une sous l'autre ou encore s'insèrent l'une dans l'autre, et légèrement dégagées du sol à l'occasion par des poutres d'acier, les sculptures exposent un savant travail de construction basé encore une fois sur l'équilibre dynamique des éléments. Ces œuvres mettent en évidence tant le caractère spécifique de chacune de leurs parties que leur système d'assemblage par les divers procédés de boulonnage, de soudure ou de simple appui. Par l'ordonnance de leur structure aux effets perspectivistes, elles retiennent le regard du spectateur qui les découvre sans cesse transformées en les parcourant; mais, par le graphisme intérieur de leur assemblage, elles le conduisent à les reconstruire virtuellement.



Vue de l'atelier à Tamworth,
avec des œuvres des années 80.
Photo : Denis Farley

LES ŒUVRES RÉCENTES

Dans son besoin incessant d'expérimenter avec les matériaux de nouvelles formes ou de nouveaux procédés, Saxe commence vers 1987 une série d'œuvres relativement différentes des précédentes. Privilégiant maintenant l'aluminium plutôt que l'acier, il en exploite les propriétés dans des structures aérées, et même fluides, plutôt que dans des compositions compactes. Toutefois, ces travaux continuent de manifester ses préoccupations pour les rapports de volume, de tension, de poids et d'équilibre.

Ces sculptures, généralement identifiées sous le titre de *Ball*, apparaissent comme la traduction d'un modèle spatial imaginaire appliqué à un espace physique. Leur caractéristique première est donnée par la dynamique des composantes suggérant le mouvement dans un effet d'expansion virtuelle, à laquelle s'ajoute la mobilité de ces mêmes composantes les unes par rapport aux autres à l'intérieur de la structure.

Construites en aluminium — pour son pouvoir réfléchissant, sa légèreté et sa malléabilité —, les œuvres se composent d'éléments de formes diverses imbriqués les uns dans les autres pour constituer un noyau plus ou moins concentré. De dimensions différentes, mais exposant une structure généralement complexe, elles apparaissent, par des effets d'optique, par les lignes de force de la composition et par la réflexion de la lumière, comme des formes extrêmement changeantes. De surcroît, elles se révèlent, sous différents angles de vision, en perpétuelle métamorphose.

Tout en étant toujours extrêmement graphiques, ces compositions ne travaillent plus avec un système d'angles droits, d'horizontales, de verticales et d'obliques, mais avec des courbes, des arcs de cercle, des ovales et même des spirales. Plus que jamais peut-être auparavant, ces compositions se donnent à voir comme des dessins tridimen-

sionnels : elles en ont l'apparente spontanéité, l'efficacité de la ligne et la netteté des formes.

Par ailleurs, certaines de ces pièces portent dans leur construction des rappels de procédés utilisés autrefois par l'artiste, tels que l'articulation par charnières et le maillage d'éléments modulaires.

Tout au long des différentes étapes du développement de l'œuvre, le dessin aura toujours été au centre des préoccupations et de la manière de travailler de Saxe. Des tableaux des années soixante aux œuvres récentes, cette constante révèle chez l'artiste une prédisposition à concevoir ses compositions graphiquement, ce qui s'est traduit dans l'organisation formelle et les effets perspectivistes que les sculptures présentent plus explicitement à partir du milieu des années soixante-dix.

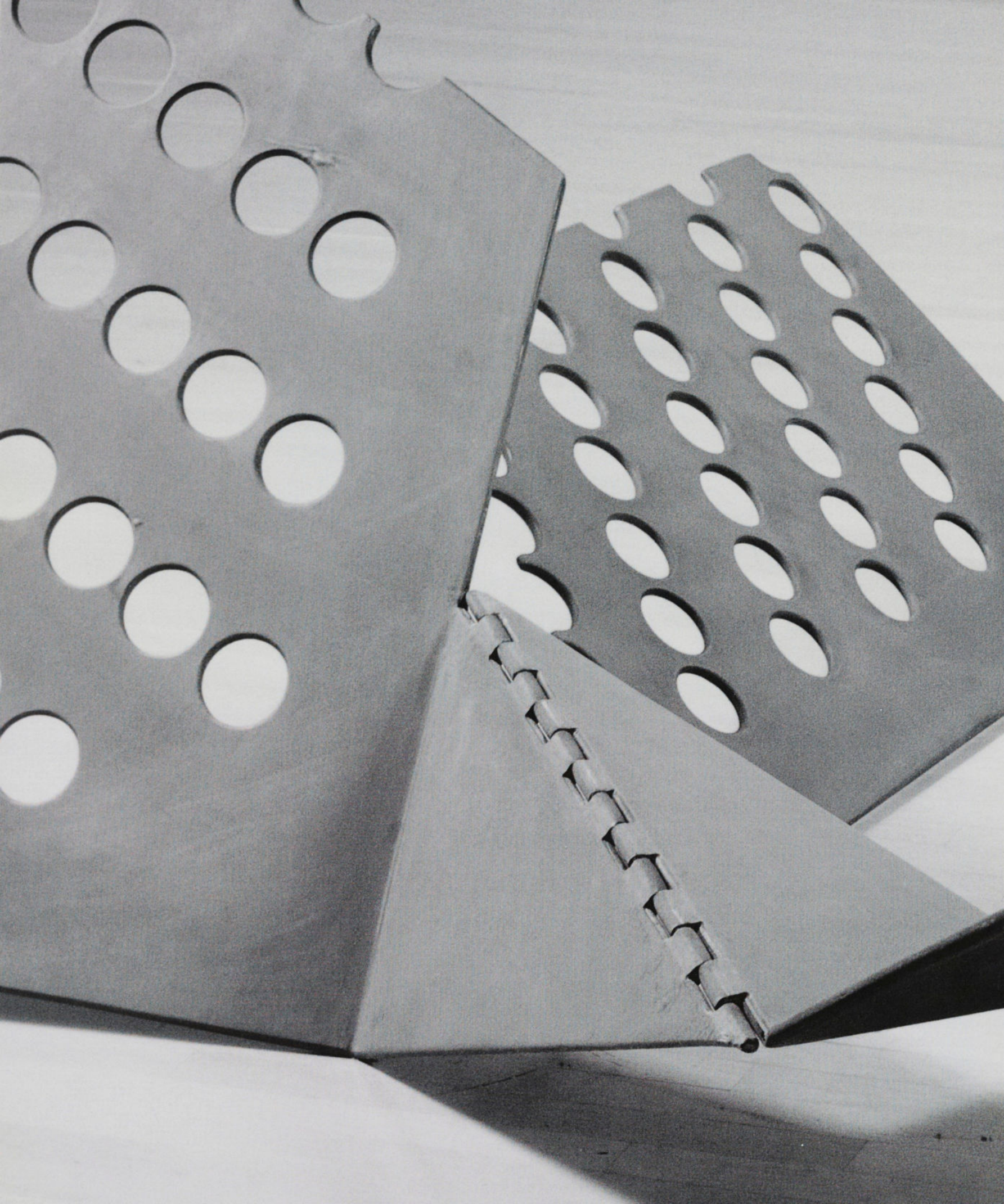
L'un des traits fondamentaux de l'œuvre de Saxe est encore sa capacité à s'adapter au lieu de sa présentation. Non seulement les sculptures modulaires étaient-elles transformables en fonction du site de leur installation, mais encore, par la suite, les œuvres se sont élaborées en prenant en compte tantôt l'espace comme partie intégrante, tantôt les conditions physiques des lieux et, à d'autres occasions, le sol lui-même. Ce trait particulier se double d'une pratique qui incite à la participation du spectateur. Il ne s'agit pas tant d'une participation par la manipulation de la sculpture elle-même que de l'investissement que le spectateur doit apporter en parcourant l'œuvre, et en la reconstruisant, en quelque sorte.

Par ailleurs, tout l'œuvre de Saxe est le fruit d'un esprit inventif, et témoigne à la fois d'une grande liberté de création et de la singularité de son langage plastique. L'évolution de l'œuvre, qui s'est constamment effectuée en fonction des contextes, des conditions de travail, de la disponibilité des matériaux ou des équipements, révèle cependant une cohérence et une rigueur indiscutables. Une même aptitude de l'artiste à l'expérimentation, doublée d'un sens aigu de l'analyse, à toujours prévalu dans son travail. Recourant à des moyens simples, à des matériaux ordinaires et à des systèmes de fabrication usuels, Saxe met l'accent sur la manipulation des éléments et sur la démonstration des principes qui régissent ses constructions.

Ce qui importe pour lui, c'est l'équilibre dynamique entre les éléments qui composent la sculpture. Saxe a déjà confié : «A work is finished when the relationships of edges, heights, angles, weights come into effect as the piece gets constantly redistributed and *rebalanced* and shifted around²⁵.» Au sein de l'orchestration parfaite de l'ensemble, chaque élément est à la fois indispensable et autonome.

NOTES

1. À l'égard de la situation de la sculpture canadienne, nous renvoyons le lecteur au chapitre «Sculpture in the Sixties» dans l'ouvrage de David Burnett & Marilyn Schiff *Contemporary Canadian Art*, Hurtig Publisher Ltd., Edmonton, 1983.
2. Pour des précisions concernant les différents événements organisés à l'époque, nous renvoyons à l'article essentiel de Marcel Saint-Pierre «A Quebec Art Scenic Tour», *Opus International*, n° 35, mai 1972, p. 16-23.
3. Avec Henry Saxe, Yves Gaucher, Richard Lacroix, Jacques Hurtubise, Peter Daglish et Robert Venor se retrouvent comme représentants de la jeune génération de peintres montréalais de l'époque.
4. Entretien avec l'artiste en septembre 1993.
5. Entretien avec l'artiste en septembre 1993.
6. Entretien avec l'artiste en septembre 1993.
7. Les gravures présentées sont *Vision in Miniature* (bois debout), *Pattern of Pursuit* (bois couché), *3 Fathoms* (bois couché), *Temple Motif* (bois couché), *Unknown Object* (aquatinte), *The Time Machine* (aquatinte) et *Resurging Object* (burin).
8. Jean Sarrazin, «Henry Saxe avant tout un graveur», *Le Nouveau Journal*, samedi 13 janvier 1962, p. VIII.
9. Robert Millet, «À peine sacré graveur, Henri (sic) Saxe cherche de nouvelles voies», *Le Nouveau Journal*, samedi 20 janvier 1962, p. VIII.
10. Entretien avec l'artiste en septembre 1993.
11. J. R. Harper, «Canada», *Troisième Biennale de Paris*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1963.
12. Voir *Québec underground (1962-1972)*, t. 1, Montréal, Éd. Médiart, 1973.
13. Entretien avec l'artiste en septembre 1993.
14. Voir le chapitre concernant Fusion des Arts dans *Québec underground (1962-1972)*, t. 1, Montréal, Éd. Médiart, 1973.
15. Entretien avec l'artiste en septembre 1993.
16. Entretien avec l'artiste en septembre 1993.
17. Gallery III, University of Manitoba, *Henry Saxe : Two Works*, Winnipeg, 1976, texte de Philip Fry, p. 26.
18. Les œuvres alors présentées sont : *Lateral* (1967), *Arc* (1967), *Zed* (1967), *Spirale* (1967), *Change* (1967), *Twofold* (1967), *Lateral Blue* (1966), *Snapper* (1966), *O Meter* (1966) et *Doubleview* (1965).
19. Entretien avec l'artiste en septembre 1993.
20. Gallery III, University of Manitoba, *Henry Saxe : Two Works*, Winnipeg, 1976, texte de Philip Fry, p. 27.
21. *Id.*, *ibid.*
22. Galerie nationale du Canada, *Boucherville, Montréal, Toronto, London 1973*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1973, texte de Brydon Smith sur Henry Saxe.
23. «Henry Saxe», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 2, n° 3, 8 avril-13 mai 1973, p. 3.
24. Gallery III, University of Manitoba, *Henry Saxe : Two Works*, Winnipeg, 1976, texte de Philip Fry, p. 19-20.
25. *Canada : Ron Martin, Henry Saxe*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1978, p. 78.
«Une sculpture est terminée quand les rapports entre les côtés, les hauteurs, les angles, les poids se conjuguent, alors que ses éléments sont redistribués, rééquilibrés et modifiés.»



UNE TRAVERSÉE DE MONTRÉAL
AVEC HENRY SAXE

L I S E L A M A R C H E

«Le fait est qu'ils ne savent plus où ils en sont, où j'en suis, moi je ne l'ai jamais su, moi j'en suis là où j'en ai toujours été, je ne sais pas où c'est, l'en, j'ignore ce qu'il désigne, un processus quelconque, où je serais coincé, ou que je n'aurais pas encore abordé, je n'en suis nulle part, c'est ça qui les travaille, ils veulent que j'en sois quelque part, n'importe où...»

SAMUEL BECKETT, *L'innommable*

Dans les quelques pages qui suivent sera examinée la trajectoire de l'artiste Henry Saxe pendant la douzaine d'années où il travailla à Montréal, du début des années soixante à 1973. Il s'agit tout simplement de suivre les débuts de la carrière d'un artiste en tenant compte à la fois des possibilités que lui offre le milieu culturel et de sa participation à la construction de ce même milieu. Pour saisir un moment qui n'a été vécu qu'en partie par l'auteure, les sources classiques ont été mises à contribution, à savoir le curriculum vitæ de l'artiste et un dossier de presse constitué par le Musée d'art contemporain de Montréal¹. Nous avons renoncé à l'entrevue avec l'artiste en partie pour des raisons d'échéance et en tenant compte aussi du contexte général de l'exposition et du catalogue qui permettront au public de saisir le travail de Saxe à partir d'un ensemble d'éléments dont ce texte ne constitue qu'une facette.

L'ENTRÉE D'UN VIF-ARGENT DANS UN CHAMP MOUVANT

Les premières manifestations collectives auxquelles participe Henry Saxe sont des expositions de gravure. La critique montréalaise sait fort bien alors situer cette production, d'autant qu'elle gravite autour d'un maître reconnu, Albert Dumouchel. On attend des merveilles de ce nouvel atelier de l'École des beaux-arts de Montréal : des merveilles, n'exagérons rien, mais à tout le moins un art sérieux, «bien fait», où les prouesses techniques sont mises en évidence. Le nom de Saxe paraît alors dans les listes des exposants, accompagné à l'occasion d'un petit mot d'encouragement. Ce qui importe cependant, c'est le groupe Dumouchel, un peu à l'ancienne manière (alors récente) de l'École où les cours recevaient leur nom de l'artiste-professeur : ainsi, les cours Cosgrove, Pellan, etc. On en viendra plus tard à une dénomination fondée plutôt sur les matériaux ou les techniques (l'atelier de pierre, de plastique, de vitrail, etc.), façon de dire à la Bauhaus plutôt que dans la tradition des beaux-arts en France.

Dès sa première exposition individuelle à la galerie Libre en 1962, Saxe désarçonne la critique en présentant des huiles et des collages au moment où l'on attendait plutôt le travail d'un jeune graveur. Pendant cette même exposition, brouillant encore plus l'état des choses, le critique Robert Millet, à la suite d'une rencontre avec l'artiste, annonce déjà l'intérêt de Saxe pour la sculpture. Il n'aurait plus qu'à trouver, dit-il, «un certain enduit plastique dont les sculpteurs sur métal revêtent leurs œuvres pour qu'elles ne rouillent pas» avant de se tourner vers cet autre médium².

Ce n'est toutefois qu'en 1965 que se manifeste le sculpteur Saxe dans un malentendu inaugural qu'il vaut la peine de rappeler. Saxe présente deux pièces au Concours artistique de la Province qui se tient au Musée du Québec : une gravure intitulée *Barryllogram* et une œuvre, *B-Buster*, inscrite à la section peinture. Les jurys se renvoient les œuvres de Saxe, de telle manière que *B-Buster* (peinture), ayant perdu son nom dans les aller-retour et devenue *Barryllogram* [alors que le titre donné par Saxe était *Parryllogram!*], se voit décerner le troisième prix par le jury de la section... sculpture composé de Raoul Hunter, Yves Robillard et Armand Vaillancourt. On peut comprendre par les hauts cris de Hunter que la décision n'a pas été unanime³! C'est dans une telle confusion qu'apparaît alors officiellement un Saxe sculpteur, qui ne délaisse pas pour autant la gravure, puisqu'il est alors aussi associé, pendant un court moment, à l'Atelier de recherche graphique de Montréal avec Richard Lacroix, ni la peinture, comme membre de Fusion des Arts. Ne nous surprenons donc pas que la critique ait quelque mal à s'y retrouver...

La position inconfortable de Saxe aux yeux des critiques ne s'améliore pas avec les autres expositions où l'artiste présente ce qu'on finira par nommer des peintures-

sculptures ou, de manière négative, des œuvres de la «catégorie des arts gratuits⁴». C'est Laurent Lamy qui résume sans doute le mieux la situation par un constat ouvert : «D'ailleurs on sent combien ces œuvres sont personnelles quand on veut les définir ou simplement les nommer. Aucun mot qui existe pour elles. Ce sont des objets en apparence inutiles, sans autre fin que celle de l'art, qui finit toujours par servir la société. C'est dire que Saxe s'exprime aujourd'hui en créateur dégagé, libre⁵.»

Voilà donc la critique (et, on peut le supposer, une bonne part des visiteurs des expositions) aux prises avec des œuvres innommées et innommables. Peut-on au moins les classer dans une filiation quelconque, les ranger dans une case avec d'autres? Le dossier de presse permet de relever les accointances les plus attendues comme les plus étonnantes : des liens sont établis avec les œuvres de Rauschenberg, de Caro, puis de David Smith en raison de l'utilisation de matériaux de rebut (le «junk art» dont parle entre autres Ayre), du travail du métal ou des passages de la peinture à la sculpture. D'autres observateurs y verront «l'influence» d'un certain Michael Bolus, sculpteur britannique originaire d'Afrique du Sud, ou du *nouveau roman* et de Robbe-Grillet. Cette référence à un important courant de la littérature française de l'époque paraît de bon aloi pour rendre compte de l'utilisation «neutre», c'est-à-dire sans émotion apparente ni critique sociale, d'objets communs. On peut trouver aujourd'hui que ces références au *nouveau roman* sont un peu tirées par les cheveux et qu'elles servaient plutôt à sécuriser le critique, voire à lui permettre de faire preuve d'une belle culture, et peut-être aussi à intégrer le travail de Saxe dans un univers européen de meilleure tenue culturelle que les aventures new-yorkaises de la même époque.

On avait alors aussi quelque mal à «placer» le travail de Saxe (comme celui de Jacques Hurtubise) dans la trame artistique montréalaise : plus question alors d'automatisme, bien que certains aient tenté de parler «d'accident» à propos des huiles et des collages de Saxe, ce dernier ayant tôt fait de faire remarquer que ces «accidents» sont plutôt «comme il en arrive aux grands bonzes de l'École américaine⁶». Impossible aussi de le rattacher aux Plasticiens et aux Néo-plasticiens. Cette sorte de flottement ne saurait plaire à l'ensemble de la critique qui aurait bien aimé «épingler» clairement les œuvres. D'autres s'en réjouiront au nom d'un renouvellement des formes et justement d'une sortie des frontières balisées, comme Claude Jasmin par exemple :

«Des peintres comme Charles Gagnon, comme Claude (sic) Hurtubise et, évidemment, comme Henry Saxe, mettent en berne les joyeux drapeaux de notre tachisme automatiste, gras, sensuel, joyeux et haut en couleurs. C'est maintenant l'envers du décoratif, l'envers des beaux songes, des rêveries sensuelles. Il y a chez Saxe, en effet, une sorte de pauvreté, de dépouillement, d'austérité qui est un défi à nos sens, à celui du "voir" habituel⁷.»

La classification possible, à laquelle plusieurs chroniqueurs auront recours, sera sans contredit la «génération» : on regroupera alors les Dalglish, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, Lacroix, Saxe et Venor, nés entre 1930 et 1939. L'étalement des dates de naissance et des entrées dans les écoles d'art ne permet sans doute pas de parler de génération au sens strict, ou de «classe d'âge» selon l'expression des sociologues, mais d'une sorte de configuration un peu vague, en fait d'une génération d'artistes qui ont commencé à exposer à peu près à la même époque. Un certain regard tourné plutôt vers les États-Unis, et plus particulièrement vers New York, serait aussi un trait commun. Il y aurait de plus une certaine mobilité dans la pratique, ces artistes ne se confinant pas à l'utilisation d'un seul médium. Mais dès que l'on se met à revoir aujourd'hui cette constellation, force est d'admettre que la fluidité des frontières entre les arts était déjà un trait de l'Automatisme, de même que l'importance accordée à l'art américain était déjà un élément distinctif des Néo-plasticiens. Il faudra donc trouver d'autres critères si l'on veut (à tout prix) situer cette «génération» qui marque peut-être la fin des avant-gardes telles qu'on les avait connues.

LES ENGAGEMENTS «FUGITIFS» DE SAXE

À suivre le curriculum vitæ de Saxe et les comptes rendus journalistiques d'expositions ou d'événements divers se dessine la figure d'un artiste fortement impliqué dans son milieu, mais d'une façon étonnante, qualifiée de «fugitive» et de «quiet leadership in the Montreal art scene» par le critique de la *Gazette* en 1973⁸. En effet, et pour résumer la situation sans nuances, Henry Saxe est presque partout dans le micromilieu des arts visuels à Montréal, mais ne reste pas longtemps fixé à des points d'ancrage. On verra ainsi Saxe participer dès le début, en 1964, aux activités de l'Atelier de recherche graphique avec Richard Lacroix; il sera de Fusion des Arts en 1965-1966 et de la *Semaine A* organisée par Serge Lemoyne à l'Université de Montréal. Saxe se trouvera à l'origine de la fondation de l'Association des artistes professionnels du Québec avec Jean-Paul Mousseau et d'autres, en 1966. Membre fondateur de l'important centre autogéré Vehicule Art Inc., il travaillera pendant quelques années comme professeur à l'École des beaux-arts de Montréal (1966-1967), à l'université Sir George Williams (1968-1969) et enfin à l'École des arts visuels de l'Université Laval de 1970 à 1973. Les journalistes ne font mention qu'en passant de ces diverses activités où Saxe n'apparaît, il faut le signaler, jamais officiellement. La rareté des «portraits d'artiste» et des entrevues de Saxe dans les journaux expliquerait peut-être qu'on entende peu parler des activités de Saxe en dehors de ses expositions.

La participation de Saxe à Fusion des Arts constitue sans doute une illustration exemplaire de ses engagements «désinvoltés». À partir de 1965, un premier groupe de «sociétaires», composé de Richard Lacroix, Yves Robillard, Henry Saxe et François Soucy, se réunit autour de projets communs dont l'un aboutira, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1967, à la présentation de *Synthèse des arts* au Pavillon du Canada. Mais depuis 1966, Saxe et Soucy ne sont plus du groupe. Les raisons de leur départ ne sont pas données publiquement, mais il semble, à lire les textes de Robillard et des entrevues, qu'il fallait un leader pour les projets d'envergure et que cela n'aurait pas fait l'affaire de tous⁹. Cette histoire serait peut-être à creuser plus avant si l'on voulait vraiment comprendre la dynamique de Fusion des Arts et les particularités des engagements de la fin des années soixante par rapport aux implications ultérieures des artistes dans les groupes militants, ce qui n'est pas le cas ici¹⁰.

LE DAMIER DE LA DIFFUSION DES ŒUVRES DE SAXE

Il était relativement plus facile d'entrer dans le réseau de diffusion et de distribution marchande des œuvres au milieu des années soixante que dans la décennie précédente. Plusieurs nouvelles galeries avaient en effet ouvert leurs portes à la fin des années cinquante et au début des années soixante. Les artistes n'en étaient plus réduits à un choix restreint, entre les galeries Agnès Lefort et Dominion par exemple, ni à des expositions parallèles dans des lieux privés (ateliers, appartements des parents et des amis) ou dans des lieux d'accueil temporaires comme la sympathique librairie Tranquille. Pour résumer simplement, l'on pourrait dire que le secteur de la diffusion s'élargissait et prenait de l'assurance. Des passages avaient été aménagés de l'École des beaux-arts aux galeries marchandes, comme en témoigne l'exemple de la galerie Denyse Delrue qui accueillait chaque année dans une exposition collective les lauréats des concours de l'École. Les réticences à entrer dans «le système» marchand (qui existent encore aujourd'hui) ne se manifestaient pas encore comme elles le feront plus tard pour des raisons idéologiques ou, de manière moins «noble», à cause d'une certaine frilosité face au lien entre l'art et l'argent, au nom d'une sorte de pureté de l'artiste. La situation était ouverte, sans que l'on puisse nécessairement parler d'un âge d'or...

Les œuvres de Saxe seront présentées dans plusieurs galeries, à Montréal comme à Toronto, pendant la période qui retient notre attention : ainsi, par exemple, et notre liste n'est pas exhaustive, verra-t-on ses œuvres à l'occasion d'expositions individuelles à la galerie Libre (1961, 1962), chez Camille Hébert (1963), à la galerie du Siècle (1966), chez Dunkelmann à Toronto (1967, 1968), à la galerie Sherbrooke (1969),

chez Carmen Lammana en 1970, à la galerie 20/20 de London (cette galerie étant un centre autogéré et non une galerie privée), chez Martal (1971) à Montréal et à la galerie B en 1973. Le passage de la gravure à la peinture et à la sculpture explique sans doute en partie cette mobilité assez remarquable d'un jeune artiste. Cette «indécision», ou plutôt la difficulté de classer un artiste dans une seule catégorie, n'a rien pour rassurer les galeristes. De plus, la sculpture s'avère un médium plus difficile à «placer», autrement dit à exposer dans de bonnes conditions et à vendre, à cause de son coût et de son encombrante présence. Rappelons que l'intervention de l'État était alors assez limitée et que ne s'était pas encore développé ce que l'on appellera plus tard un marché institutionnel, marché qui inclut entre autres les programmes de 1% et les achats des banques d'œuvres gouvernementales (Banque d'œuvres d'art du Canada ou Prêt d'œuvres d'art du Québec). Un mouvement d'humeur du critique du *Toronto Star*, Robert Fulford, donne le pouls de la situation lorsqu'il écrit en parlant du travail de certains artistes, dont Saxe, à l'exposition *Boucherville Montréal Toronto London 1973*, à la Galerie nationale du Canada :

«Uncollectable art is art that you can't hang on a wall or stand in a corner. You can't use it to decorate an apartment foyer, or a town square or your den. You can't do anything with it except lay it out in a museum and stare at it for a while. It has only a marginal economic future, because only museum buy it¹¹.»

Sur le damier de la diffusion, l'appartenance à une galerie ne saurait être la dernière case. La participation à des expositions prestigieuses, au pays comme à l'étranger, amène une certaine reconnaissance, sinon publique au sens large, du moins dans les cercles restreints du milieu de l'art. Ces expositions donnent une visibilité (parfois bien temporaire) au travail des artistes et marquent leur c.v. d'une sorte de coefficient de «distinction» qu'il n'aurait pas autrement. Le travail d'Henry Saxe a été présenté assez tôt dans de telles expositions : citons pour mémoire la *Biennale de Paris* en 1967, *Canada, art d'aujourd'hui* en 1968, et plus localement *Sondage 1969* au Musée des beaux-arts de Montréal. L'attention de la critique à de tels événements dépasse évidemment celle accordée à des présentations collectives de moindre envergure. Quant aux expositions individuelles, il arrive qu'elles passent inaperçues pour d'obscures raisons, parfois tout simplement à cause d'un calendrier local trop chargé ou de l'absence d'un chroniqueur régulier.

Le dossier critique des trois expositions signalées plus haut fut important, bien qu'assez inégal. Sans reprendre tous les éléments de ces dossiers, ce qui nous amènerait à l'analyse de ce genre de manifestations collectives, ici et à Paris, il convient de signaler la place qu'y occupait Henry Saxe. En 1967, c'est la Galerie nationale du Canada qui fut

chargée de présenter la délégation canadienne à la 5^e *Biennale de Paris*, tenue au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Le commissaire Jean-Paul Morisset, nouvellement entré en fonction au musée national, choisit de ne présenter que quatre artistes : Saxe y avait une quinzaine de sculptures alors que Pierre Hébert et John Max, de Montréal, et Al Sens, de Vancouver, présentaient des sérigraphies, des films et des photographies. La grande marée de la «rectitude politique» n'avait pas encore déferlé sur l'Outaouais, puisqu'on pouvait en toute impunité choisir trois artistes montréalais sur quatre représentants du Canada... À l'occasion de la présentation de l'exposition en avant-première à la galerie de l'Université Sir George Williams, Lamy approuvera le choix de Saxe justement en fonction de ce que d'autres journalistes d'art critiquaient : après avoir rappelé sa visite à la *Biennale* de Venise et les découvertes qu'il y fit de «l'art total» de Matta et des constructions de Julio Le Parc qui s'était mérité le grand prix de la *Biennale*, Lamy poursuivait : «Ainsi, les œuvres de Saxe qui tiennent à la fois de la peinture, de la sculpture, de l'objet et du design, ont-elles à juste titre bénéficié de l'attention officielle et susciteront-elles, il faut l'espérer, l'intérêt de la critique et du jury parisien¹².» Remis dans un contexte général (on ne parlait pas encore alors d'art international), le dépassement des classifications traditionnelles prenait une autre couleur, plus claire, et l'audace ne nuisait plus à la sélection, au contraire. La réception critique parisienne fut assez tiède envers la délégation canadienne : il est vrai qu'il était surtout question de la participation des États-Unis et des «primary structures» (McCracken y montrait quelques «planches» vivement colorées, déposées au sol et appuyées au mur), d'art cinétique et du refus de plusieurs artistes français de participer à la *Biennale*. Le groupe BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) faisait sa première prestation publique, ce qui occupa fort les beaux esprits de l'ancienne capitale artistique...

En 1968, l'exposition *Canada, art d'aujourd'hui* fut aussi organisée par la Galerie nationale du Canada, cette fois à partir des choix d'un jury interne de six personnes. Dix-neuf artistes furent choisis, parmi lesquels, curieusement, Borduas et Riopelle, qui faisaient dans cet ensemble presque figure de dinosaures. Il semble que le jury ait été «convaincu» d'ajouter ces deux artistes en raison de leur notoriété à Paris. Quoiqu'il en soit, la sélection fut absolument mal reçue au Canada, et l'exposition passa quasi inaperçue à Paris, où l'on ne vit que l'influence américaine. Le ministre de la Culture, André Malraux, y alla d'un grand couplet sur l'espace et la neige auquel la critique parisienne s'attarda bien plus qu'aux œuvres des artistes. Bernard Teyssède, très au fait de la situation montréalaise, tenta bien de redresser la situation, mais en le faisant dans les pages de la revue montréalaise *Vie des Arts*, ce qui atténuait quelque peu la portée de son témoignage¹³.

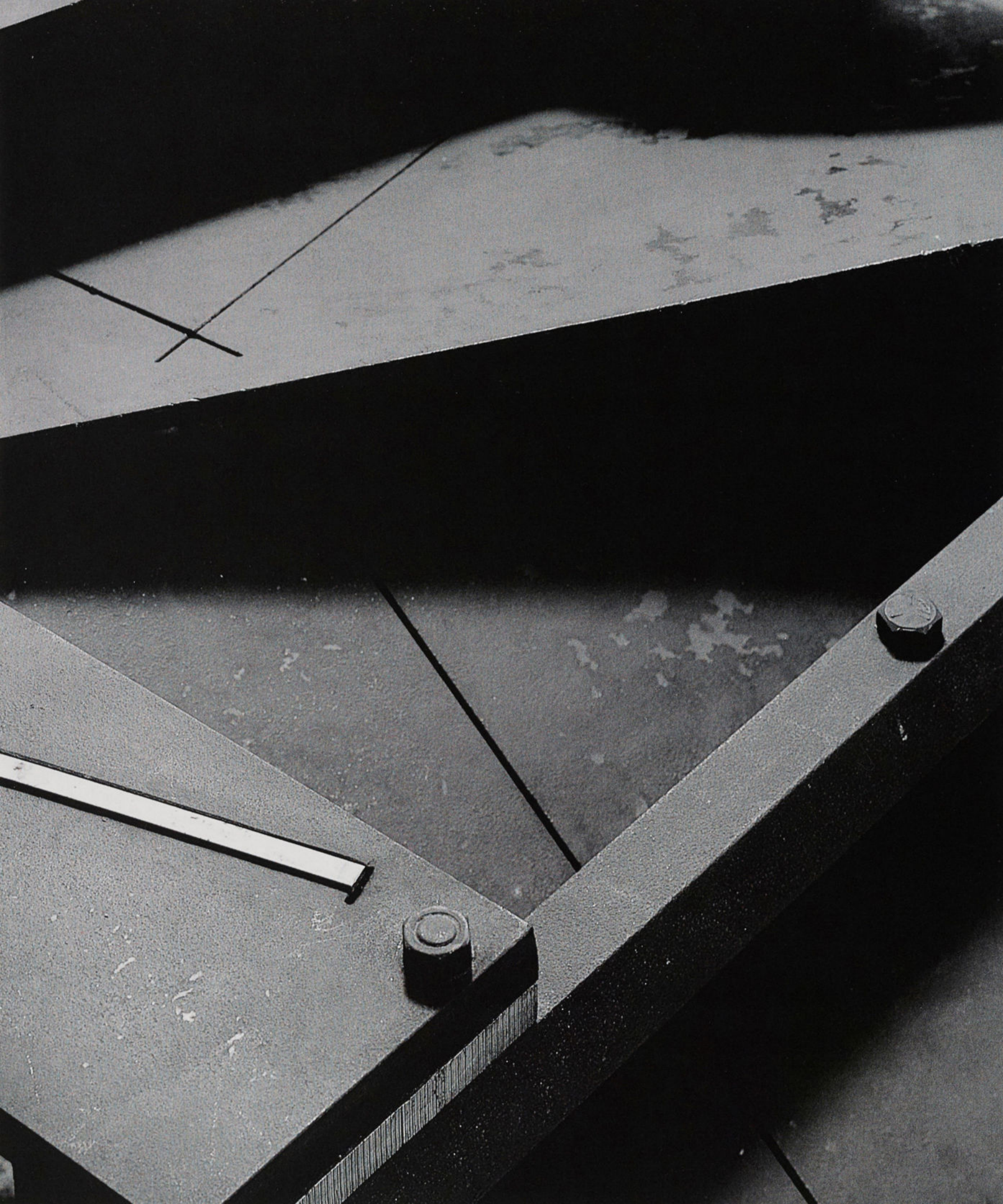
Dès l'année suivante, le Musée des beaux-arts de Montréal, qui avait renoncé au *Salon annuel du printemps*, organisa *Sondage 1969*. Un jury composé des critiques Andrée Paradis et Lucy Lippard et du peintre Ronald Bloore («a three-man jury», comme l'écrira sans rire la critique Heywood¹⁴) choisit un nombre restreint de douze œuvres. Cette parcimonie du jury devint l'enjeu principal de l'exposition, au point où le critique Normand Thériault parla même d'une «exposition de jury plutôt que d'une exposition d'œuvres¹⁵». Quant à Saxe, son travail fut assez bien reçu et on nota comme fait positif que ses œuvres étaient de véritables «objets» plutôt que de l'art conceptuel comme plusieurs autres pièces de l'exposition, en particulier la bande de ruban gommé de Vazan et le carton «Talk» de N. E. Thing Co. Le critique du *Montreal Star* fut empêché par un gardien du Musée de manipuler la sculpture de Saxe¹⁶, sort assez fréquent des œuvres de participation hier comme aujourd'hui... Les possibilités de modifier les sculptures de Saxe à partir de 1968 étaient cependant assez limitées et curieusement, des critiques mentionnent à quelques reprises que les «possesseurs» des œuvres (et non les visiteurs ou les spectateurs) pourraient les disposer autrement¹⁷.

LE MOUVEMENT DU CAVALIER

Ce survol du dossier de presse et de la feuille de route d'un Henry Saxe montréalais nous montre donc l'entrée dans la carrière d'un artiste¹⁸ et le début d'une trajectoire qui le conduisit à ce qu'on a nommé sa «notoriété», dès 1973, à l'occasion des expositions *Boucherville, Montréal, Toronto, London (GNC)* et *Henry Saxe, Milly Ritsveldt (MACM)* alors que Saxe, rappelons-le, n'avait que 35 ans. C'est à ce moment que le sculpteur, selon la curieuse expression d'André Comeau dans son dictionnaire *Artistes plasticiens*¹⁹, «passe en Ontario» et s'établit à Tamworth, près de Kingston, ou pour le dire autrement entre Montréal et Toronto. Une sympathique rumeur (formaliste, en quelque sorte) voulait que Saxe ait choisi Tamworth en fonction d'un axe géométrique en trois points comme celui qu'il commençait à utiliser pour ses sculptures. L'anecdote est trop jolie pour être passée sous silence, et elle pointe aussi un des aspects de la carrière de Saxe qui consiste à se trouver souvent où on ne l'attend pas : d'une position quelconque, il bifurque soudainement, sans prévenir, dans une sorte de mouvement latéral qui rappelle celui du cavalier sur l'échiquier. La rareté de cette pièce en comparaison du nombre de pions et les surprises de ses mouvements rendent le cavalier difficile à saisir. Ce qui en fait tout l'intérêt.

NOTES

1. Qu'il nous soit permis de remercier ici le conservateur de l'exposition, Réal Lussier, et son assistante Sophie Renaud, qui nous ont ouvert leur dossier sans restriction. Nous remercions aussi amicalement Francine Couture de l'UQAM, qui a rendu possible l'établissement d'un premier dossier à partir de son projet de recherche sur l'art des années soixante. Des interlocuteurs à qui j'ai un peu cassé les oreilles pendant la gestation de ce texte méritent aussi ma gratitude, en particulier mes collègues Johanne Lamoureux et François-Marc Gagnon ainsi qu'Ulysse Comtois, acteur et témoin privilégié de la scène montréalaise.
2. Robert Millet, «À peine sacré graveur, Henri (sic) Saxe cherche de nouvelles voies», *Le Nouveau Journal*, 20 janvier 1962, p. VIII.
3. «Quand une gravure remporte un prix de sculpture...», *La Presse*, 18 septembre 1965, p. 2.
4. Robert Ayre, «Concours Artistique. Getting the Message», *The Montreal Star*, 17 septembre 1966, p. 10. [En français et en italique dans le texte].
5. Laurent Lamy, «Les Beaux-Arts», *Le Devoir*, 30 avril 1966, p. 12.
6. Robert Millet, «À peine sacré graveur, Henri Saxe cherche de nouvelles voies», *Le Nouveau Journal*, 20 janvier 1962, p. VIII.
7. Claude Jasmin, «Saxe : une recherche...» *La Presse*, 30 novembre 1963, p. 22.
8. Michael White, «New Saxe show "sends up" accepted view of sculpture», *The Gazette*, 3 avril 1973, p. 48.
9. Voir entre autres Pierre Desrosiers, «Fusion des arts», *Culture vivante*, n° 5, 1967, p. 87; Yves Robillard, «Fusion des Arts in Montreal», *Artscanada*, n° 3, août 1968, p. 25; «L'art se meurt...Vive la création collective!» [entretiens avec R. Lacroix, Y. Robillard et A. Montpetit], *Forces*, n° 6, hiver 1969, p. 39.
10. En ce qui concerne Fusion des arts et sa place dans l'art montréalais, il faut absolument se référer aux travaux de Francine Couture parus entre autres dans un ouvrage récent publié sous sa direction, *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité* (Montréal, VLB (coll. «Essais critiques»), 1993. On trouvera aussi une importante documentation réunie par Yves Robillard dans *Québec underground (1962-1972)*, t. 1, Montréal, Éd. Médiart, 1973, p. 172-349.
11. Robert Fulford, «Canadians' uncollectable art enshrined by National Gallery», *Toronto Star*, 1^{er} septembre 1973.
12. Laurent Lamy, «La Ville de Montréal et les arts : est-ce une erreur d'aiguillage ?», *Le Devoir*, 3 juin 1967, p. 17.
13. Bernard Teyssède, «Canada, art d'aujourd'hui. Musée d'art moderne de Paris», *Vie des Arts*, n° 50, printemps 1968, p. 26-31.
14. Irene Heywood, «Survey '69: what's wrong with our visual arts ?», *The Gazette*, 24 mai 1969, p. 37.
15. «Sondage 69 : un parti pris antitableau», *La Presse*, 24 mai 1969, p. 35.
16. Michael White, «...and the other says see it», *The Montreal Star*, 24 mai 1969, p. 25.
17. Au sujet de la «participation» réservée aux propriétaires éventuels des œuvres, voir entre autres : Massue Belleau, «Ils font op, ils font pop», *Le Magazine Maclean*, janvier 1968, p.15; Kay Krizwiser, «At the galleries : Young sculptors discover the ground as a dimension», *The Globe and Mail*, 25 mai 1968, p. 25; Peter Wilson, «Modular sculptures produce elegant net-like hangings», *Toronto Daily Star*, 13 novembre 1970, p. 26.
18. Cette entrée publique est aussi le moment où le nom de l'artiste se fait, au sens strict dans le cas de Saxe qui se voit appeler tantôt Henry Sacks, et le plus souvent Henri Saxe.
19. André Comeau, *Artistes plasticiens*, Montréal, Bellarmin, 1983, p. 228.



GÉO - MÉTRIÉS DE L'INFORME

LOUIS CUMMINS

DANS L'ENSEMBLE des contraintes qui ont orienté l'art occidental, de la Renaissance jusqu'au cœur des pratiques modernistes les plus significatives, celle de la composition a sans doute été l'une des plus impératives. Il fallait, en effet, qu'une œuvre se présente comme un tout organique, unifié et équilibré, et dont les différentes parties devaient s'agencer harmonieusement, pour qu'elle puisse être considérée comme satisfaisante. Que cette unité soit assurée par l'*istoria*, comme à la Renaissance¹, ou par les différentes stratégies modernistes de fusion de la figure et du fond², cette nécessité est demeurée tout au long de cette histoire. Le jugement de qualité qui porte sur l'art, son appréciation esthétique, dépendait essentiellement de l'analyse de cet attribut nécessaire.

Au début des années cinquante, cependant, dans une volonté commune de défier une tradition européenne qui leur apparaissait désormais obsolète, quelques jeunes artistes américains, qui se réunissaient chaque été au Black Mountain College, ont commencé à déployer des efforts concertés pour s'émanciper des normes séculaires inhérentes à l'impératif de la composition. Pour eux, l'œuvre de Jackson Pollock apparaissait comme exemplaire de cette résistance, car celui-ci avait été le premier peintre américain à rivaliser directement avec l'œuvre de Picasso qui représentait l'accomplissement le plus récent de cette tradition qu'ils prétendaient pouvoir rejeter³. L'œuvre de Pollock était ainsi revisitée de manière «désublimante» par des artistes comme Cy

Twombly, Robert Rauschenberg et Elsworth Kelly, et ouvrait des directions exploratoires inusitées jusqu'alors⁴. C'est dans ce contexte antagonique que d'autres modèles de production artistique ont alors été investis : la géométrie, l'arithmétique, les phénomènes aléatoires de même que des procédures indicielles contribuaient toutes au refus d'une contrainte qui était devenue périmée⁵. L'impact de ces dispositions, toutefois, ne prendra toute son ampleur que durant les années soixante dans le *process art* et les sculptures informes d'une Eva Hesse, d'un Robert Morris, d'un Barry Le Va, d'un Richard Serra, d'un Alan Saret⁶.

Bien que de manière différente des pratiques de «l'anti-forme»⁷ et du *process art*, en ce qu'il mettait l'accent sur des objets à forte *gestalt*, l'art minimal portait lui aussi un coup radical à cette même tradition esthétique. Une forme identifiable globalement, d'un seul coup d'œil, est elle aussi non-relationnelle, puisque l'entité visuelle qu'elle définit est tout simplement insécable⁸. Par ailleurs, on associe aussi à l'art minimal ces œuvres constituées d'objets identiques (des briques, des plaques métalliques, des fils d'acier, par exemple) dont la seule addition engendre un tout qui n'est jamais qu'un ensemble arbitrairement déterminé et, par conséquent, extensible à l'infini. Pour qu'il y ait composition, il aurait fallu que chacune des parties soit différente des autres et qu'elle se conjugue avec elles de manière organique, de sorte qu'une entité nouvelle et relativement indépendante puisse être formée; or, la juxtaposition d'éléments identiques, si elle permet de constituer un ensemble, ne peut cependant pas engendrer un tout distinct de la collection de ses parties. Sur le plan formel, ces deux modalités de l'art minimal sont certes différentes de l'informe et du *process art*; mais il n'en demeure pas moins qu'une même logique non-relationnelle prévaut dans un cas comme dans l'autre.

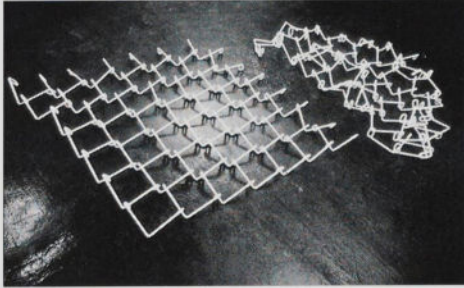
C'est à la même époque, c'est-à-dire au milieu des années soixante, alors même qu'il réalisait encore des œuvres qui pourraient sans hésitation être comparées à quelques-unes des manifestations les plus avancées du modernisme, dans lesquelles la forme et la structure des tableaux fusionnent et s'équivalent (comme c'est le cas, par exemple, chez un Frank Stella⁹), que Henry Saxe a commencé à concevoir des dispositifs qui permettaient de créer des structures variables. Les différentes stratégies plastiques qu'il a explorées à partir de 1967 mettent effectivement en échec toute velléité de lire ses œuvres comme des formes définies et stables. En abandonnant les paramètres bien circonscrits de la peinture pour se consacrer à l'investigation des objets en trois dimensions, il ne changeait pas simplement de médium, il passait d'un paradigme artistique à un autre. Non pas que ses sculptures doivent être assimilées sans aucune médiation aux pratiques transgressives du néo-dadaïsme américain, du *process art*, ou même de l'art minimal; les différences sont trop importantes pour que de telles associations puissent être justifiées. Il n'en demeure pas moins, cependant, que c'est dans le contexte des

préoccupations nord-américaines de l'«anti-forme» et des développements du minimalisme qu'il faille chercher le sens de l'œuvre qu'il a réalisée depuis 1967.

Paradoxalement, ce fut d'abord par le recours à un procédé compositionnel, l'emploi d'un élément mobile, qui introduisait une dimension variable dans la structure d'une sculpture (*Cactus*, 1967), que Saxe a été conduit à produire des œuvres qui échappaient à leur unité visuelle. Seule la généralisation de cette formule, toutefois, pouvait permettre d'engendrer des dispositifs effectivement ouverts, aléatoires et instables¹⁰. C'est ainsi que, la même année, Saxe conçoit *Four Fold*, une œuvre qui le libéra doublement des contraintes de la «figure-forme» inhérentes à la sculpture traditionnelle : 1- *articulée par des charnières placées à plusieurs endroits*, *Four Fold* n'a pas de configuration déterminée et définitive; 2- *posée horizontalement sur le sol et dépourvue d'axe central*, elle élimine toute possibilité d'une projection anthropomorphique de la part du spectateur. Ces deux décisions inaugurales ont été maintenues tout au long de la carrière artistique de Saxe, bien que d'autres modalités, qui pourtant s'y rattachent, aient pu être développées par la suite.

Chez lui, le *rejet méthodique d'une structure visuelle unifiée* s'est manifesté de différentes façons : 1- d'abord, par l'instabilité et l'indétermination des formes (*Seaplex*, 1970; *Weeve*, 1972; *Balls*, 1987¹¹); 2- par des références répétées à des notions (pseudo-)mathématiques qui fonctionnent comme des indications conceptuelles et spatiales, au lieu de représentations (*Three is a Number of One*, 1973; *Cross Angle Tee Rotation*, 1982); 3- par la position horizontale des pièces (*White Grid*, 1972; *Height Site*, 1982-1983¹²); 4- et finalement, par le caractère indiciel de certains éléments de ses sculptures¹³ (*Over and Under*, 1974, *Two by Four Standard*, 1981), de ses photographies (*Ladder and Level*, 1972) et de ses dessins réalisés aussi bien sur papier (*Drawings*, 1980, *Models*, 1982) que sur feuilles d'aluminium (*Lux*, 1993). Toutes ces modalités, bien sûr, ne se retrouvent pas dans chacune des œuvres; il faut plutôt les concevoir comme des stratégies alternatives qui traversent l'ensemble de la production artistique de Saxe réalisée après la rupture paradigmatique de 1967.

À partir de cette date, l'ensemble de l'œuvre peut être divisé en six périodes distinctes : 1- une série de structures à charnières dont *Lateral Blue* constitue le prototype (1967); 2- suivent des chaînes composées d'éléments modulaires qui dérivent directement de la première série (1968) et que Saxe appelle «Tractors»; 3- des «Entrelacs», eux aussi constitués de modules répétés, mais tubulaires cette fois (1969-1971); 4- un groupe d'œuvres dont certaines ont été intitulées «Instrument Series», qui se caractérisent par l'hétérogénéité des matériaux utilisés et par des références arithmétiques, géométriques et topologiques (*Wedge*, *Sight Site*, *Windup* et *Bow and Lever*, 1971-1977); 5- une série d'œuvres en acier, posées horizontalement sur le sol ou



Henry Saxe, *Dualgrid*, 1970.

Acier recouvert de vinyle. Dimensions variables. Collection Mel Heft

sur une base de béton, que nous pourrions nommer «Géo-métries» parce que leurs titres y réfèrent et que les points de vue qu'elles induisent semblent être soumis à un processus rectificatif (1978-1985), (*About Thirty Degrees*, 1979, *Two by Four Standard*, 1980, *Cross Angle Rotation*, 1982¹⁴); 6- une dernière série d'œuvres qui portent le titre *Balls* ont une structure mobile et transformable (1987-1993). Il faut d'abord observer que, parmi ces six séries, quatre sont constituées d'œuvres dont la configuration peut être modifiée d'une manière ou d'une autre. C'est le cas notamment des «sculptures à charnières» comme *Lateral Blue*, *Zed* et *Four Fold*. Il en va de même des œuvres de la série des «Tractors», de celle des «Entrelacs tubulaires» et des *Balls*. Quant aux œuvres de la série «Géo-métries», apparemment plus fixes et plus stables, elles mettent aussi en jeu des systèmes aléatoires, non pas, comme dans les œuvres précédentes, sur le plan de l'objet lui-même, mais sur celui des transformations importantes que leur configuration présente au cours des déplacements du spectateur; en effet, comme les reproductions photographiques de ces œuvres le laissent clairement percevoir, si ce n'était la matérialité de ces objets, leur stabilité formelle serait à ce point dérégulée que la même œuvre pourrait facilement passer pour une autre.

En ce qui concerne toutes les sculptures de ces quatre séries, il se produit, en effet, une telle tension entre l'objet matériel donné à voir et sa structure formelle très instable. Or, c'est précisément cette tension qui permet de comprendre que ces objets remplissent une fonction critique dans le champ des présupposés traditionnels de la composition. Ils font intervenir différents éléments, similaires ou identiques, qui s'articulent les uns avec les autres mais qui, en même temps, se présentent comme des structures aléatoires, rendant impossible leur association avec une forme visuelle unique. *Dual Grid* (1970) est, à cet égard, exemplaire du principe déconstructif que nous indiquons ici : la répétition d'un même module tubulaire permet à la fois d'assembler une structure élémentaire, c'est-à-dire une grille régulière, et sa contre-partie stochastique qui, juxtaposée au premier agencement, se présente comme une masse informe.

À partir de «Instrument Series», les références explicites à la géométrie, à la topologie et aux instruments rudimentaires de «physique» sont nombreuses dans l'œuvre de Saxe : *Level*; *With Reference to Pythagoras*; *Radius*; *About Thirty Degrees*; *Bow and Lever*; *Right Angle Model*; *Cross Angle Tee Rotation*, etc. Ces désignations suggèrent toutes un déplacement significatif de l'intérêt pour l'objet en tant que tel (pour ses formes, ses volumes, ses dimensions et, même, pour sa matérialité) à la faveur de relations d'équilibre et de nivellement, de masse et de pesanteur, de support et de soutien, ou encore de positions.

Ces allusions aux instruments de mesure suggèrent que les sculptures de Saxe sont conçues en fonction des relations variables de positions topologiques qu'elles permettent de montrer. S'articulant avec leur lieu d'exposition, tout en étant indépendantes de chacun des sites possibles, déployant essentiellement des perspectives et des points de vue, elles redoublent de manière consciente et critique, pourrait-on dire, le nomadisme de la sculpture moderne. Un instrument de mesure *géo-métrique* permet très précisément de corriger la vision, de s'y substituer, soit à partir d'un étalon établi par convention, soit par un dispositif physique d'équilibrage. Il représente la contrepartie instrumentale et cognitive de la perception empirique et incarne, en quelque sorte, sa négation. Il a également la faculté de s'adapter à toutes les conditions et à tous les lieux. Parce que les œuvres de Saxe ouvrent ces tensions entre la vision et sa négation corrective, aussi bien qu'entre le lieu et son évaluation, elles se situent à la charnière de la sculpture moderne et de sa succession post-moderne, un peu comme le minimalisme était arrivé à le faire d'une manière différente au milieu des années soixante¹⁵.

Une autre stratégie de résistance à la composition chez Saxe a consisté à installer ses sculptures directement sur le sol, sans socle ni base, et à leur aménager presque toujours une orientation horizontale. Ce faisant, il inscrivait son œuvre au sein de l'une des critiques les plus radicales de l'héritage naturaliste occidental qui s'était perpétué dans la sculpture de ce siècle. En effet, il y a dans cette manœuvre un rejet explicite de la projection anthropomorphique du spectateur et de la position naturelle que celui-ci entretient aussi bien avec l'œuvre d'art que dans son rapport au monde¹⁶. Par le même geste, était également rejetée l'identification perceptive d'une figure unique découlant de la verticalité habituelle des sculptures.

Il importe d'insister sur cette particularité que les sculptures d'Henry Saxe partagent avec quelques productions exceptionnelles de l'histoire moderne de cette discipline : à tout coup, la disposition horizontale des œuvres a partie liée avec l'informe¹⁷. L'aspect mathématique des «Géo-métries», notamment, ne doit pas nous conduire à mésinterpréter l'œuvre de Saxe dans le sens d'une matérialisation de processus rationnels, comme on serait peut-être porté à le faire trop spontanément. Car, comme nous l'avons montré, les configurations multiples que ces objets présentent empêchent en fait d'y accéder par le champ de la perception, tant et si bien que seules l'instabilité des formes et des impressions mnémoniques vacillantes sont ce qui reste de leur expérimentation.

Cette situation est d'autant plus significative que l'installation des sculptures sur le sol a pour effet de défier l'espace illusionniste et idéaliste, à la faveur de son inscription dans l'espace réel, de la même manière que les reliefs constructivistes, au début du siècle, avaient intégré dans leur structure spatiale les murs qui leur servaient de

support¹⁸. À la différence de ceux-ci, toutefois, les pièces horizontales des sculpteurs anéantissent toute possibilité de relation *gestaltiste* et d'identification d'une structure axiale centrale, justement parce que les perspectives qu'elles offrent sont forcément obliques, de sorte que les configurations qu'elles présentent sont continuellement transformées par les déplacements de ceux qui les regardent.

Outre le rejet de la structure anthropomorphe, la multiplication des points de vue et l'intégration de l'espace d'exposition dans celui de l'œuvre, l'installation horizontale des sculptures vise parfois une autre fonction dans le travail d'Henry Saxe : elle établit des relations topologiques explicites avec le lieu spécifique où elles sont posées, que ce soit l'espace d'une galerie, d'un lieu public, ou d'un environnement naturel plus accidenté. Dans les sculptures du début des années quatre-vingt, comme dans *Two by Four Standard* (1981) par exemple, une partie mobile est placée sur les plans supérieurs inclinés de l'œuvre de telle sorte que, déplacée légèrement sur ces surfaces, elle peut être ajustée à l'aide d'un niveau afin de marquer une ligne horizontale idéale qui corrige celle, variable, du sol sur lequel l'œuvre est posée. Cette composante permet ainsi d'indiquer le hiatus entre une correspondance topologique idéale et une réalité topographique déterminée. En doublant le plan du sol sur celui de la surface supérieure de la sculpture, elle fonctionne comme un indice puisqu'une correspondance matérielle, physique, est mise en place entre la sculpture (le signe) et le lieu.

Cette opération indicielle est une préoccupation récurrente dans les sculptures d'Henry Saxe. Niveaux et balances rudimentaires sont suffisamment nombreux pour qu'on se demande pourquoi l'artiste a insisté sur ces dispositifs. Or, ces instruments fonctionnent «à l'index», c'est-à-dire que les signes qu'ils engendrent résultent d'actions ou de conditions matérielles, physiques; en d'autres mots, un niveau est un indice d'une relation spatiale et une balance, celui d'un rapport de poids entre des objets; ils ne fonctionnent pas comme des étalons qui sont, quant à eux, établis par convention et qui, dans la typologie peircienne, sont des symboles.

Les dessins d'Henry Saxe sont eux aussi conçus et réalisés comme des systèmes indiciels : ce qui est donné à voir, ce sont des traces laissées par des instruments sur une surface, et leurs limites sont déterminées par celles des gestes qui les ont produites. Malgré la différence des moyens plastiques utilisés, les résultats obtenus sont finalement très conséquents avec l'ensemble de la production de Saxe réalisée à partir de 1967, car l'aspect général de ces dessins demeure lui aussi manifestement informel. Par ailleurs, le caractère iconique et illusionniste des dessins de 1993 nous fascine justement par la tension créée entre les traces de leur processus de réalisation, parfaitement visibles sur la surface d'aluminium, et l'image produite qui ressemble étrangement à des amas de cordages. Dans ces dernières œuvres de Saxe, un système de signes indiciels semble

avoir engendré organiquement le seul type de représentation qui pouvait leur être adéquat, c'est-à-dire de l'informe.

La rupture qui s'est produite dans l'œuvre d'Henry Saxe en 1967 a été paradigmatique : elle a signifié le passage d'un modèle réflexif, marqué par l'impératif de la composition, à l'exploration de dispositifs aléatoires et indiciels. Ses incidences sur les développements de la jeune sculpture, au Québec aussi bien qu'au Canada, demandent encore à être évaluées dans leur juste mesure. En effet, si on désire constituer une histoire de l'art canadien, il ne suffit pas d'observer la succession des «nouveautés» qui s'y sont produites et les relations d'influences qui se sont créées entre les artistes; il faudra encore inscrire ces pratiques en regard des modèles spécifiques auxquels elles répondent. Nous espérons en avoir indiqué quelques-uns et ne pouvons que souhaiter que l'examen de la fortune artistique de Saxe permette d'en révéler quelques autres.

NOTES

1. Voir Alain Laframboise, *Istoria et théorie de l'art, Italie XV^e, XVI^e siècles*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1989.
2. Rosalind E. Krauss a discuté cette question dans le premier chapitre de son livre *The Optical Unconscious*, Cambridge, Massachusetts & London, England, The MIT Press, 1993, p. 1-30. En réécrivant l'opposition *gestaltiste* fondamentale de la perception (figure/fond) dans sa négation moderniste, Krauss a pu identifier la répétition de variantes qui se produisaient à l'intérieur d'une même structure oppositionnelle : le tableau comme réitération structurelle du cadre ou comme expérimentation d'un champ coloré. Dans le domaine de la sculpture, l'unité compositionnelle est généralement assurée par un axe central vertical autour duquel s'articulent les différentes parties de l'oeuvre et qui en révèle l'intériorité comme garantie de son unité.
3. Sur la relation de rivalité entre Jackson Pollock et Picasso, voir la démonstration faite par Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, p. 277-289, 294-303.
4. Yve-Alain Bois, «Ellsworth Kelly in France: Anti-Composition in Its Many Guises», in *Ellsworth Kelly: The Years in France, 1948-1954*, Munich, Prestel-Verlag, 1992, p. 9-36.
5. Cette thèse a été explorée et discutée dans le dernier séminaire que Rosalind Krauss dirigeait au Graduate School and University Center of the City University of New York, au printemps 1992. Les recherches portaient entre autres sur les artistes qui avaient étudié à cette époque au *Black Mountain College* : Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Ellsworth Kelly, Buchminster-Fuller, John Cage, Merce Cunningham et quelques autres.
6. L'excellente exposition *The New Sculpture 1965-1975: Between Geometry and Gesture*, dont Richard Armstrong et Richard Marshall étaient les commissaires pour le Whitney Museum of American Art de New York, en 1990, a clairement démontré cette tendance très importante dans les nouvelles orientations de la sculpture américaine des années soixante. Les artistes qui seraient représentatifs de ce courant sont Bruce Nauman, Barry Le Va, Richard Serra, Robert Morris, Alan Saret et Eva Hesse. Si le titre de l'exposition laisse sous-entendre une opposition entre deux courants qui rivalisaient à cette époque, il n'en demeure pas moins que les oeuvres qui y ont été présentées manifestent toutes un parti pris pour l'informe. Pour bien percevoir ce phénomène et en juger correctement les enjeux, il faut toutefois différencier la réception de ces oeuvres de leur interprétation existentialiste reliée à la gestualité — qui est trop souvent le fait de la critique américaine depuis Harold Rosenberg.
7. Sur la notion d'«anti-forme», voir le texte inaugural et très important de Robert Morris, «Anti Form», *Artforum*, n° 6 (avril 1968), p. 31-33.
8. Voir à ce propos l'entrevue historique entre Frank Stella et Donald Judd animée par Bruce Glaser pour la chaîne de radio newyorkaise WBAL-FM en février 1964. Elle fut par la suite éditée et publiée par Lucy Lippard dans *Art News* (septembre 1966) et traduite en français dans la remarquable et judicieuse anthologie de Claude Gintz *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions Territoires, 1979, p. 53-64.
9. Michael Fried, «Shape as Form: Frank Stella's New Paintings» *Artforum*, vol. 5, n° 3 (novembre 1966), p. 18-27.
10. En effet, la partie mobile de *Cactus* peut très bien s'articuler avec l'ensemble sans que l'unité de celui-ci soit détruite. Ce n'est pas parce qu'une partie d'une oeuvre est mobile que l'agencement des parties avec le tout devient impossible à réaliser. Au contraire, toute activité qui vise la composition consiste précisément à explorer différentes possibilités et opter pour celle qui semble la plus consistante ou la plus satisfaisante en regard de l'unité ou de l'harmonie du tout, que ces opérations soient réalisées par l'artiste lui-même ou par quelqu'un d'autre ne change rien à l'affaire.
11. Les références à des sculptures spécifiques ne sont données ici qu'à titre d'exemples.
12. À l'encontre des oeuvres qui ont été conçues pour être accrochées au mur, *Wedge* et *Sight Site* dérogent à cette règle. Or dans le cas de la seconde, la fonction topologique est tout aussi importante qu'elle l'est dans les sculptures horizontales. Quant à *Wedge*, son rapport au lieu est plus complexe dans la mesure où elle peut s'ajuster aux différents espaces d'exposition. À cet égard, elle peut sembler représenter un retour à l'intention compositionnelle, puisque ses différents éléments doivent concourir à une unité dont le tout serait constitué par l'espace de la galerie. Toutefois, l'ajustement de son installation à chacun des espaces possibles qu'elle peut occuper, l'idée «arithmétique» qui a présidé à sa réalisation (la construction d'un objet en trois points) et l'aspect disparate de ses éléments infirment catégoriquement cette hypothèse.

13. Plusieurs oeuvres mettent en jeu des rapports d'équilibre, de poids, de densité, de support, de sorte que des relations de causalité physique se trouvent impliquées et présentées en tant que telles. Ces relations sont indicielles dans la mesure où, comme signes, elles montrent précisément ces qualités. On se souviendra que, dans la terminologie peircienne, l'indice est un signe qui est en relation de contiguïté avec le monde extérieur, par opposition au symbole, qui établit un rapport conventionnel avec lui, et à l'icône caractérisée par une relation de ressemblance avec son référent.
14. *Traineau* et *Three Planes, Three Parts*, toutes deux de 1985, seraient des œuvres transitoires entre les «Géo-métries» et les «Balls».
15. Je pense ici aux sculptures de Robert Morris exposées à la Green Gallery, en 1966.
16. Dans un texte devenu l'un des classiques de la littérature post-moderne, *Other Criteria* (Leo Steinberg, *Other Criteria*, London, Oxford, & New York, Oxford University Press, 1972, p. 55-91), Leo Steinberg a démontré très clairement que le passage d'une esthétique qui présupposait la station verticale et naturelle du spectateur à celle qui conçoit les œuvres sur le mode de l'horizontalité, analogiquement associée à la table de travail, avait toute l'importance et la signification d'un changement de paradigme.

Cet intérêt de Steinberg pour la transformation du «tableau» en «table» n'est certainement pas étranger au fait qu'un groupe d'artistes américains, manifestement intéressés durant les années soixante par les processus de production (voir note 6), créaient et exposaient des œuvres horizontales et informes dans les galeries de New York, quelques années avant sa fameuse conférence donnée pour la première fois au *Museum of Modern Art* de New York en 1968. C'est à cette époque seulement que ce rapport vertical de la position du spectateur avec l'œuvre d'art comme rapport au monde a été mis en question de manière radicale et définitive, aussi bien en sculpture qu'en peinture, malgré les précédents identifiés dans cet article de Leo Steinberg. Dans l'un et l'autre champ, toutefois, si la modalité de déplacement est similaire, sa signification n'est pas la même. Dans le cas des procédés picturaux, l'analogie avec la table de travail, avec les supports de transmission d'information, ou avec les documents écrits et photographiques, suggère le passage d'un paradigme iconique, visuel et optique, à un paradigme indiciel et textuel.

En sculpture, si la rupture à ses résonances indicielles, elle signifie surtout la fin de toute association anthropomorphe entre le spectateur et l'œuvre et induit automatiquement des rapports au lieu et, dans bien des cas, à de l'informe.

17. Outre les artistes que nous avons mentionnés plus haut, il faut aussi souligner l'apport déterminant de Giacometti, durant sa période surréaliste. Voir à ce propos Rosalind E. Krauss, «No More Play», dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts & London, England, The MIT Press, 1988, p. 42-85. Originellement publié dans le catalogue de l'exposition *Primitivism in the 20th Century Art: The Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, 1984.
18. Sur le rejet de l'espace illusionniste par les *Reliefs* de Tatlin et de ses épigones, voir Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts, & London, England, The MIT Press, 1977, p.53-55.

Le rapprochement qui est ici proposé entre les sculptures d'Henry Saxe et les reliefs constructivistes n'est pas seulement établi en fonction de dispositifs similaires en regard des relations entre les œuvres et leur support matériel, le sol ou le mur; il y a plus que cela. Dans l'histoire occidentale de la sculpture moderne, le rejet de la structure anthropomorphe a conduit à adopter des formes qui pouvaient s'apparenter à des produits de la civilisation industrielle, c'est-à-dire à des objets mécanomorphes. Toutes les sculptures de Saxe, depuis les *Grids* jusqu'aux *Balls* en passant par les *Tractors*, peuvent être associées à de telles choses. Henry Saxe, bien sûr, est très au courant des travaux de ces constructivistes et leur voue une grande admiration.

Se situant à l'autre extrémité de la société industrielle, toutefois, l'œuvre de Saxe ne partage pas le projet utopique des constructivistes. Alors que ceux-ci utilisaient la sculpture pour entrer dans la modernité, Saxe s'en approprie les moyens pour retourner à l'art et, dans une certaine mesure, pour affirmer la position de producteur individuel que l'artiste maintient dans la société moderne, malgré les transformations des conditions de production qui s'y sont produites.

Sur les artistes qui étaient regroupés autour de Rodchenko dans la *Société des jeunes artistes (OBMOKhU)* et qui expérimentaient la sculpture comme des structures d'ingénierie industrielle, voir l'article de Christina Lodder «The Transition to Constructivism» dans le catalogue de l'exposition *The Great Utopia: The Russian Avant-Garde, 1915-1932*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1992, p. 267-281. Voir également son livre *Russian Constructivism*, New Haven & London, Yale University Press, 1983, p. 67-72.

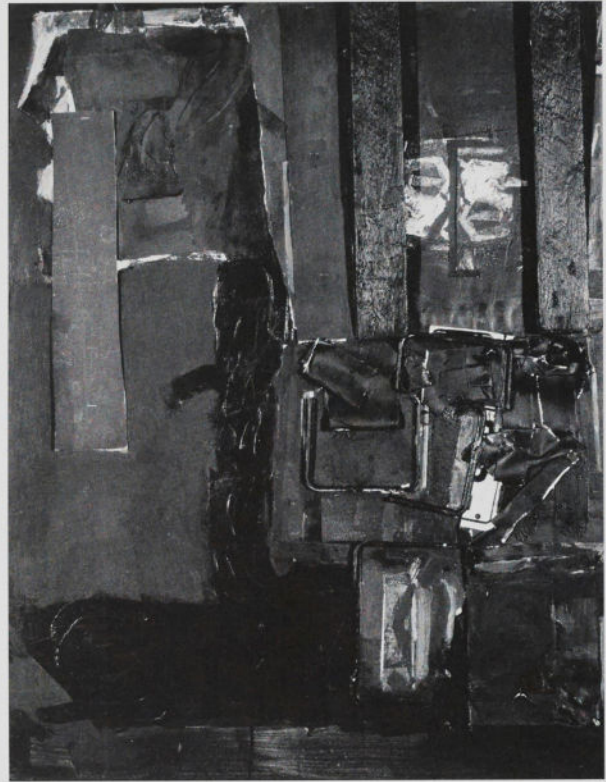
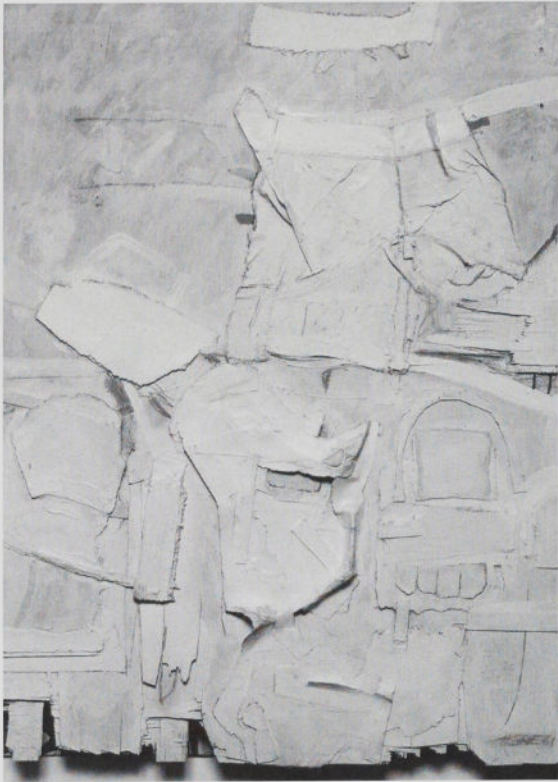


ŒUVRES

Pour toutes les œuvres de Henry Saxe reproduites au catalogue :
Henry Saxe © Vis*Arts Droits d'auteur inc. 1994



1 BETWEEN THE TWO, 1960
2 ANCHOR, 1961





10 ALOUETTE, 1961
14 SANS TITRE, 1962



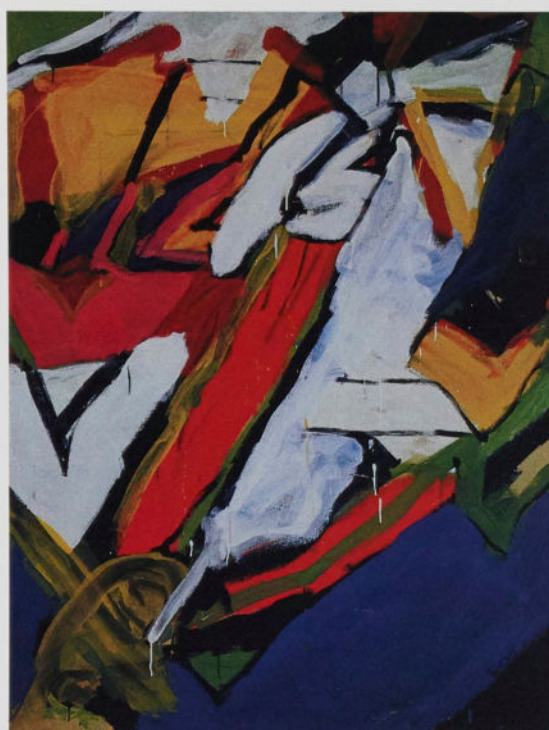


3 COLLAGE N° 2, 1961
8 OLD SOLDIERS NEVER DIE, 1961













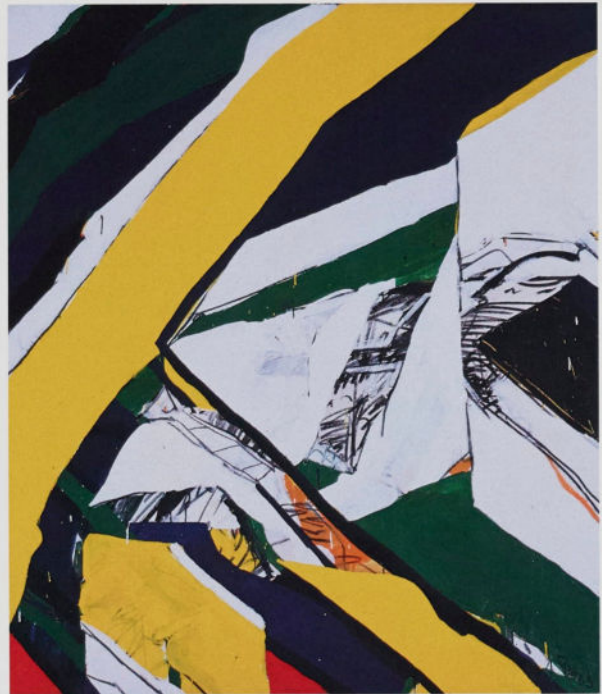




21 BLACKSTRAP, 1963









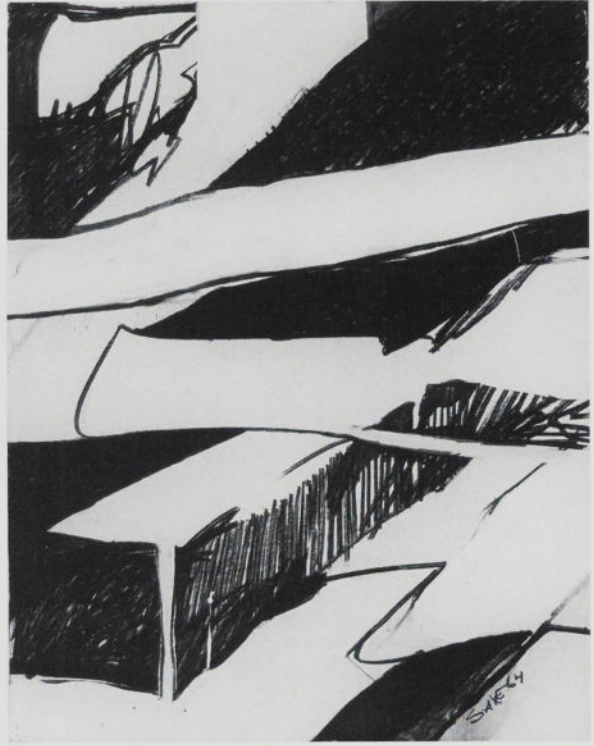


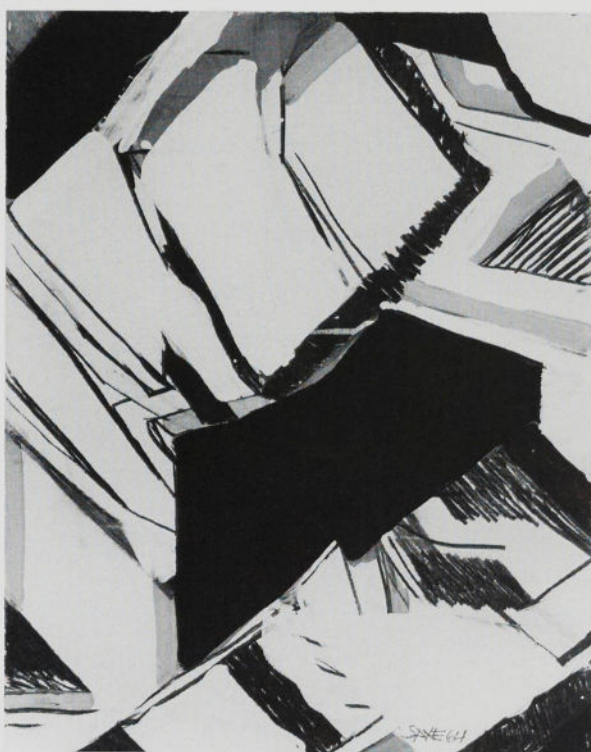






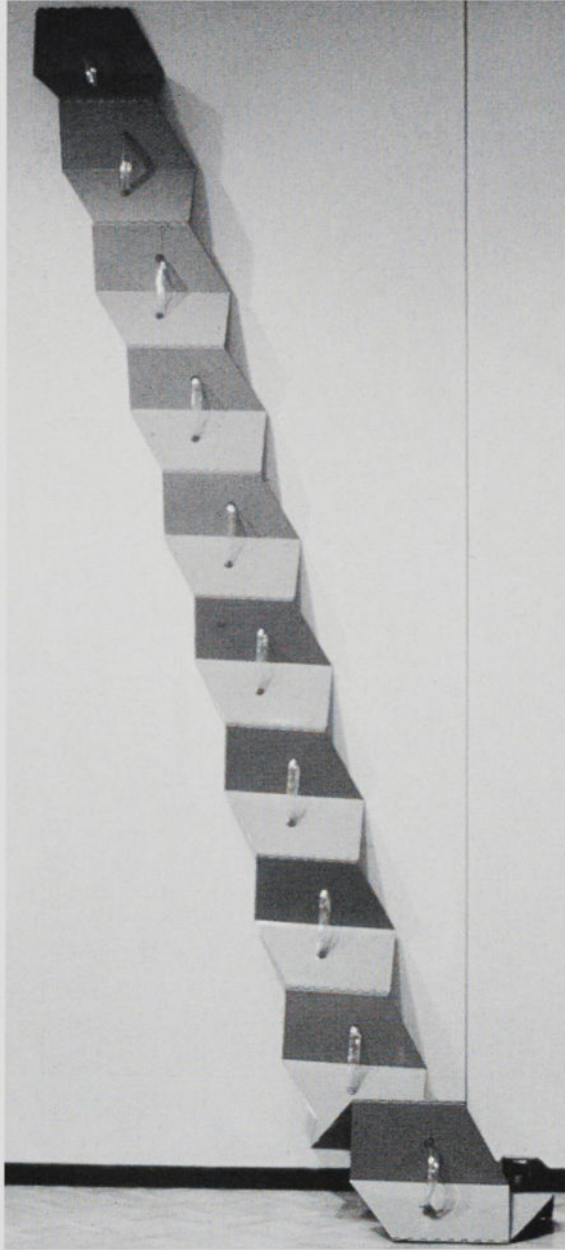
38 ORDAZY, 1964
36 GREENSWING, 1964





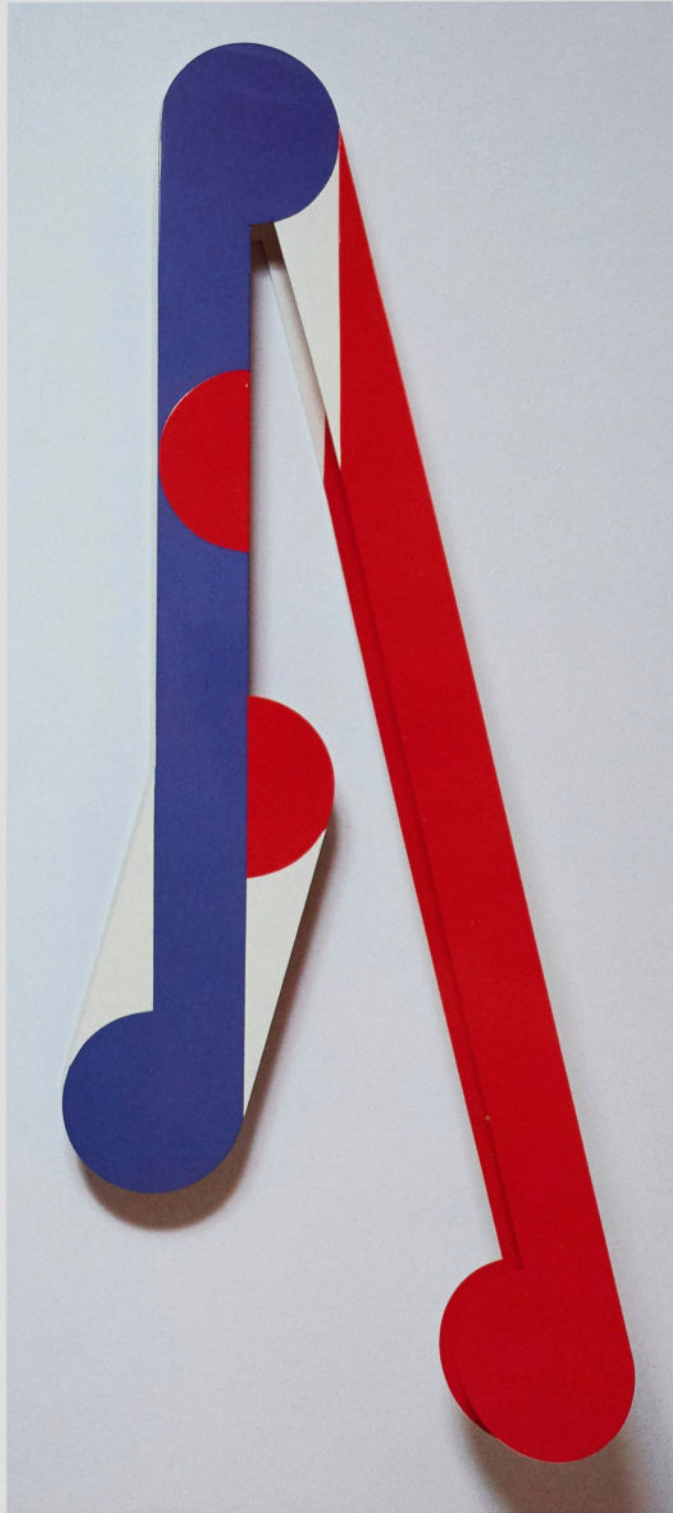


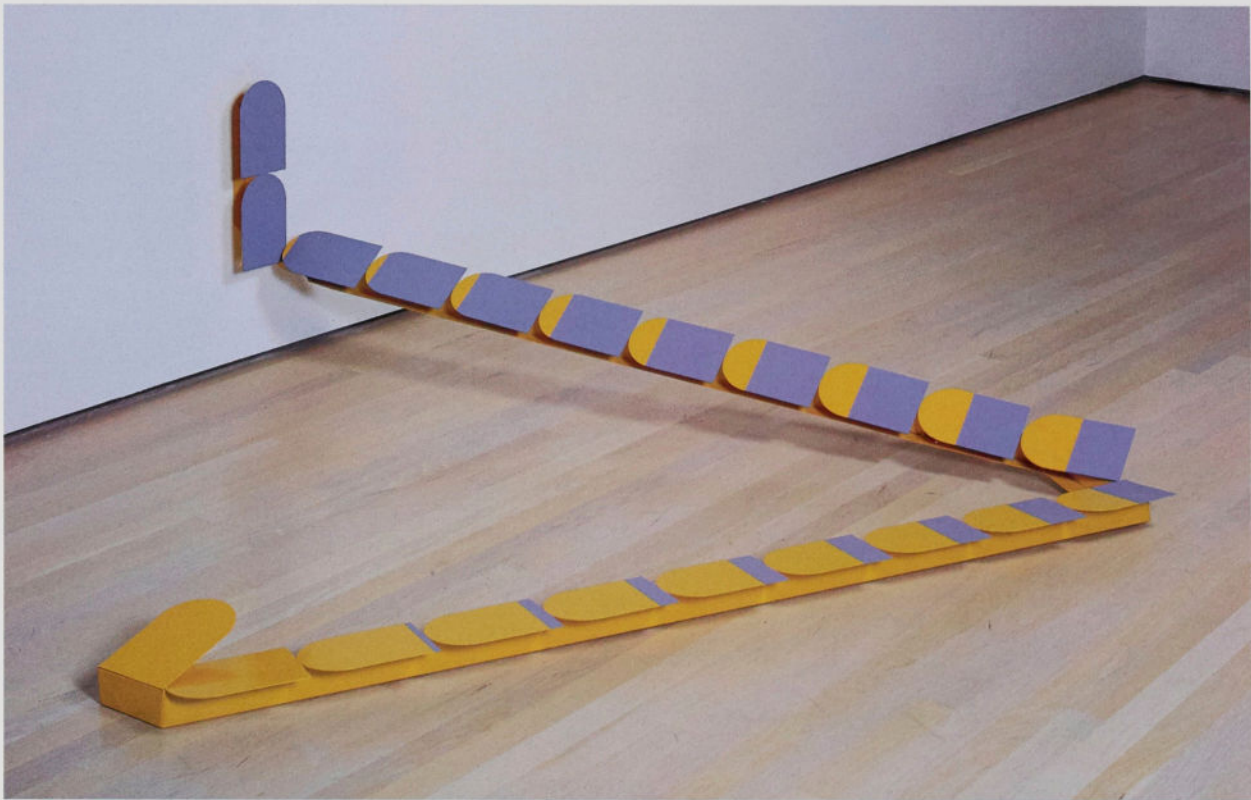


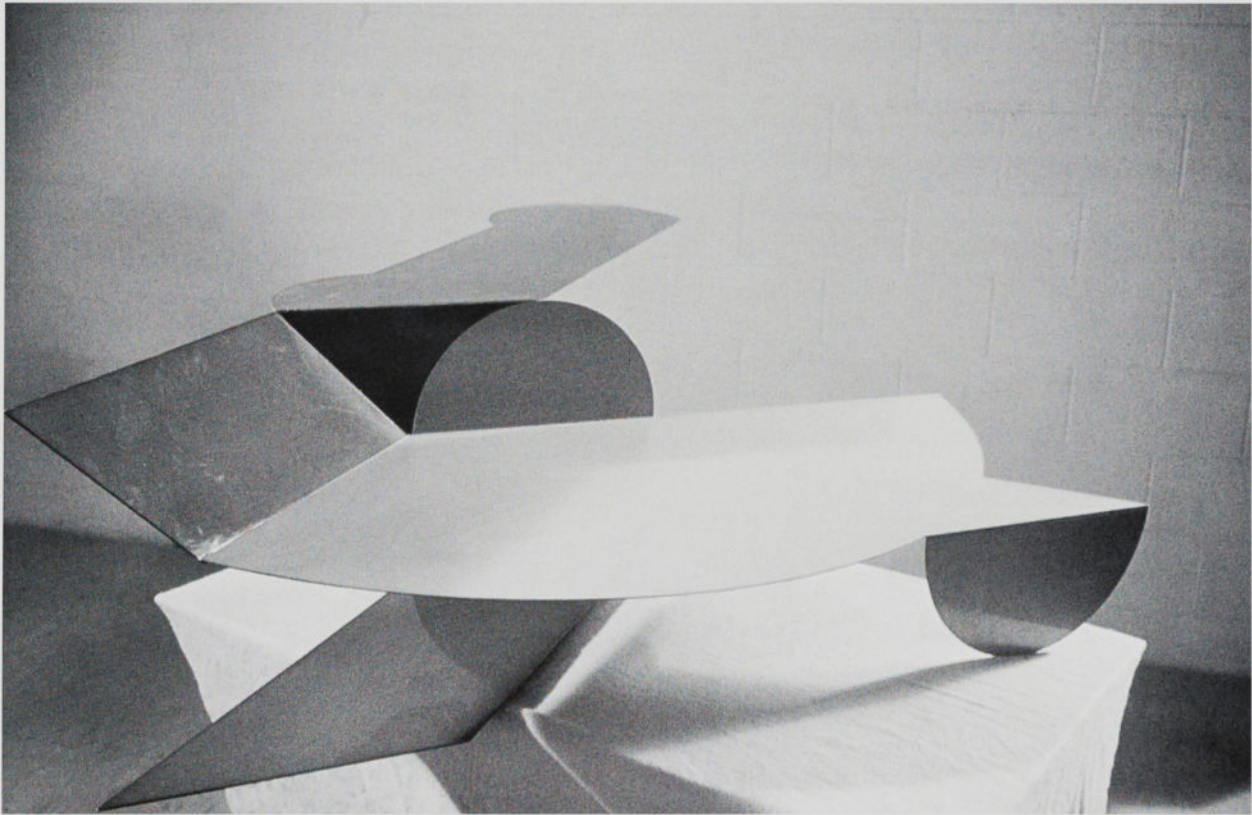




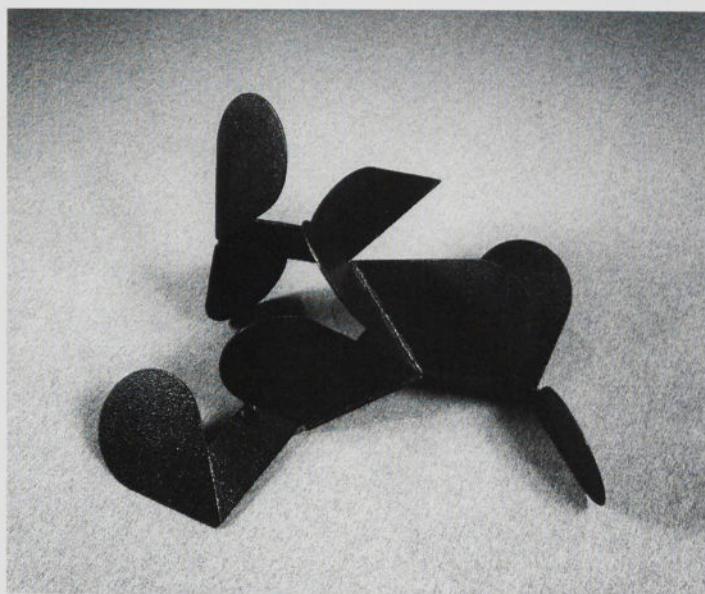
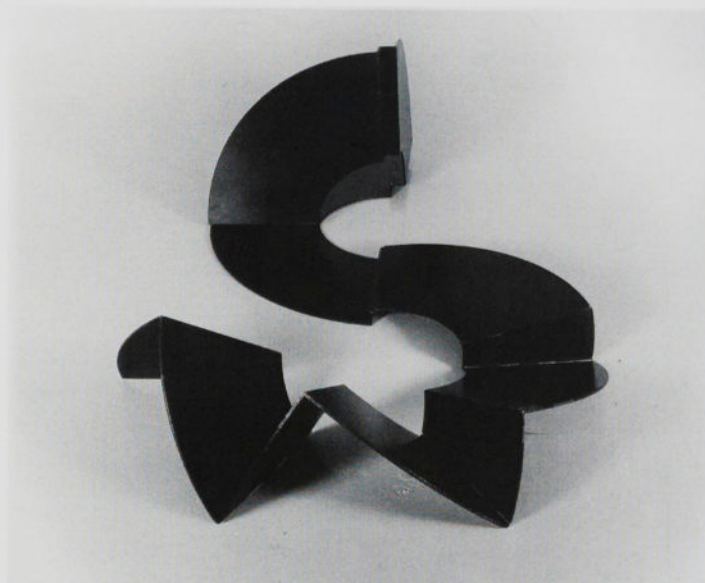
50 0 METER, 1966



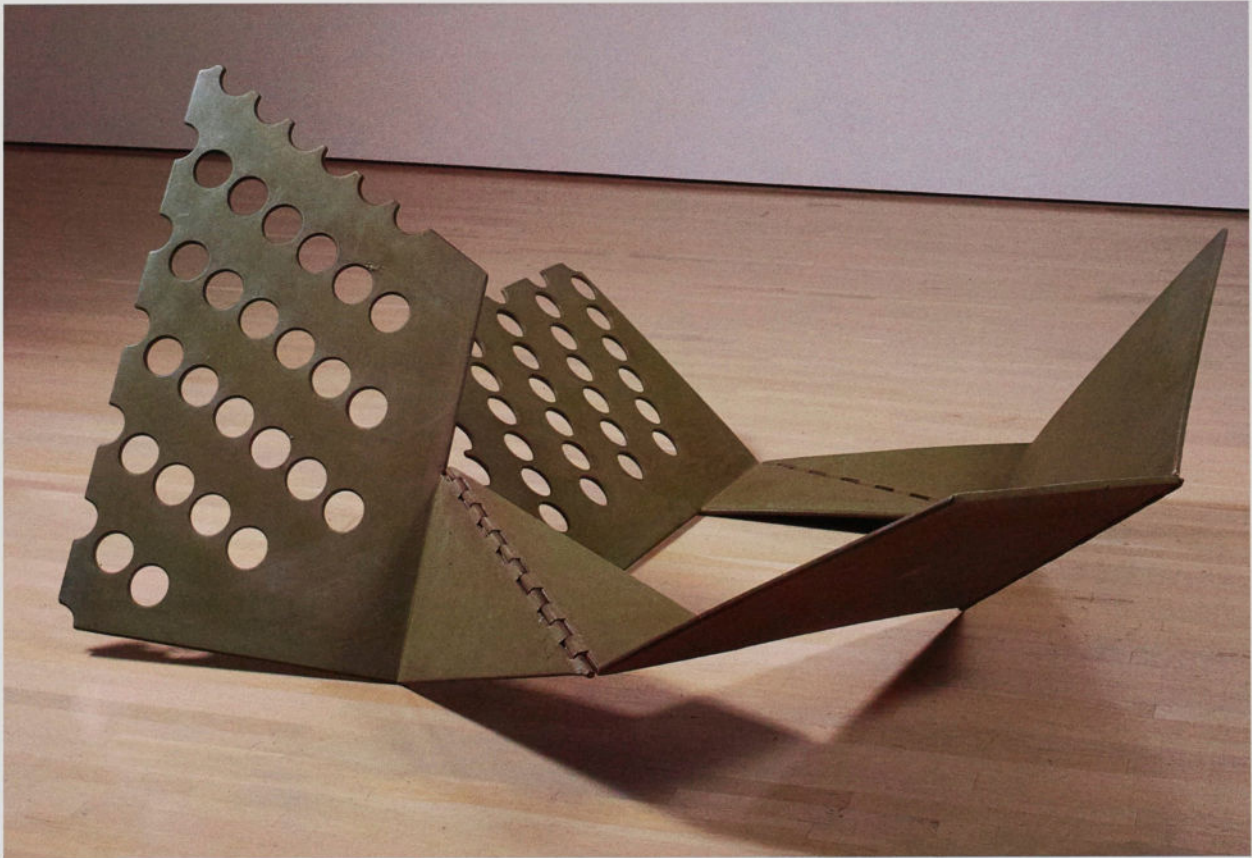




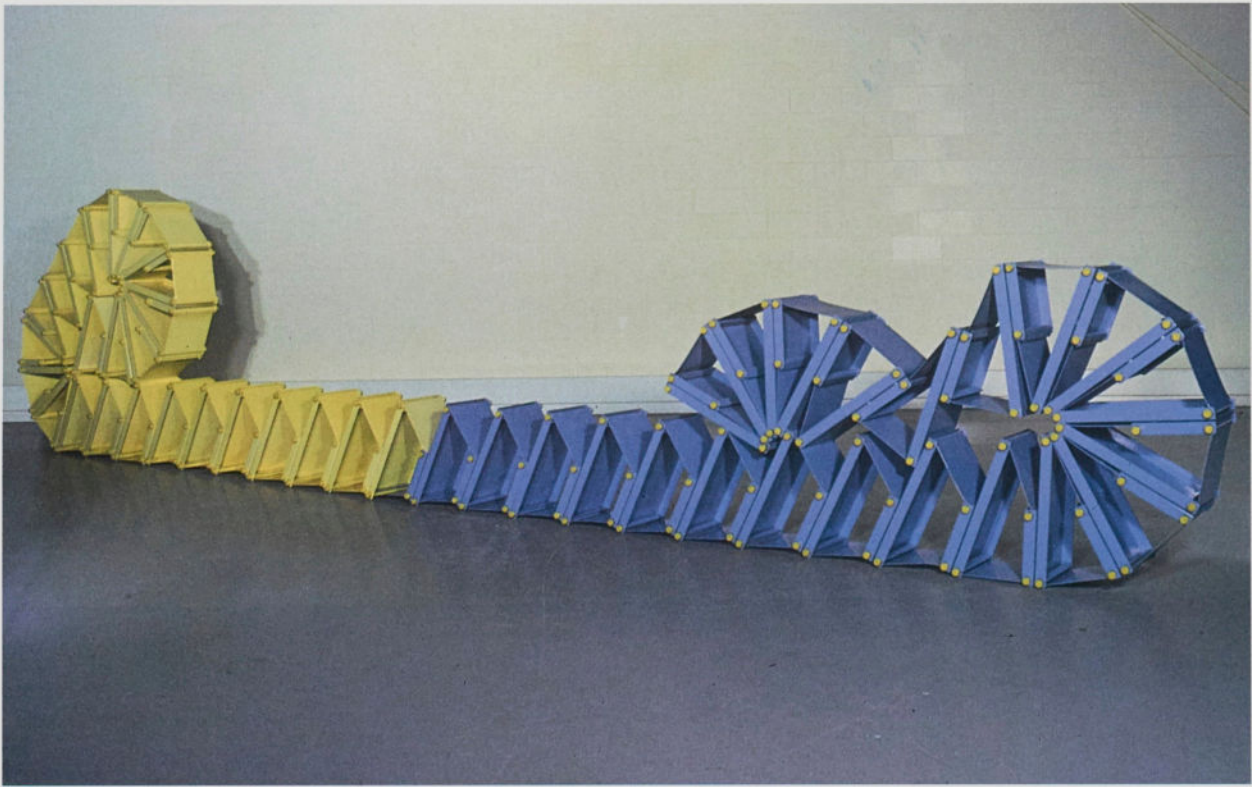
51 SANS TITRE (HE-AH). 1966



54 BLACK PROGRESSION, 1967
55 CACTUS, 1967

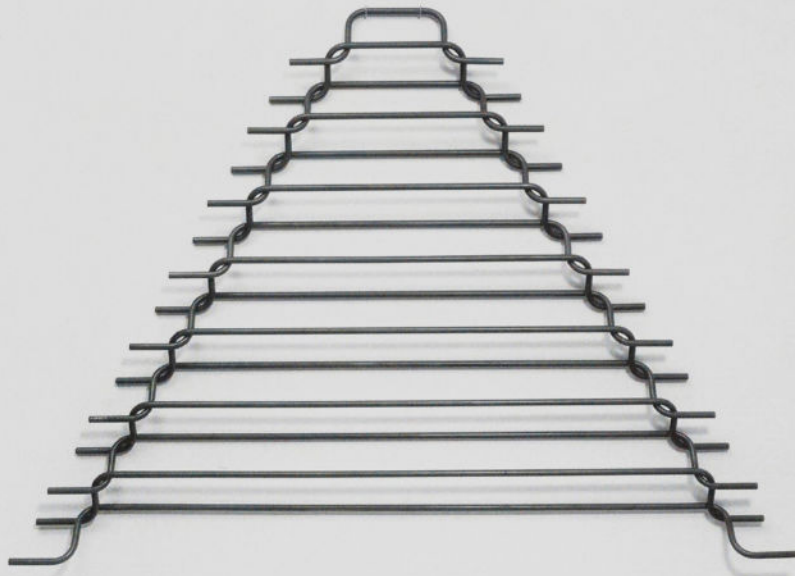
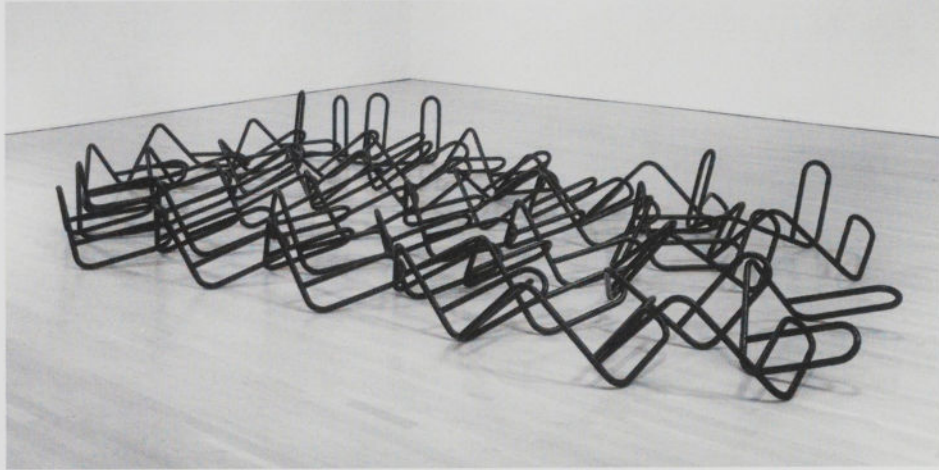




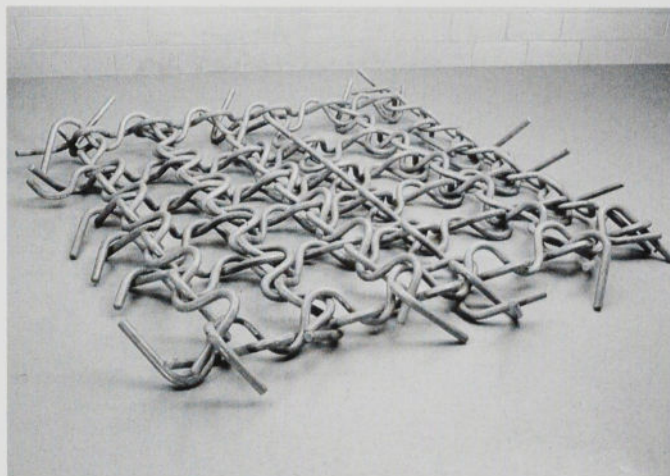
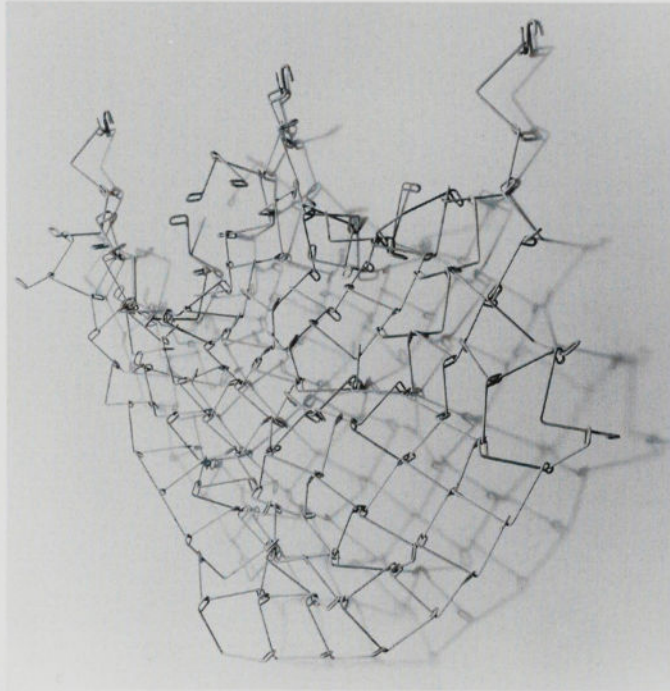




63 X-TREE LINK, 1969



64 SEAPLEX, 1970
65 WALLFLOWER, 1970

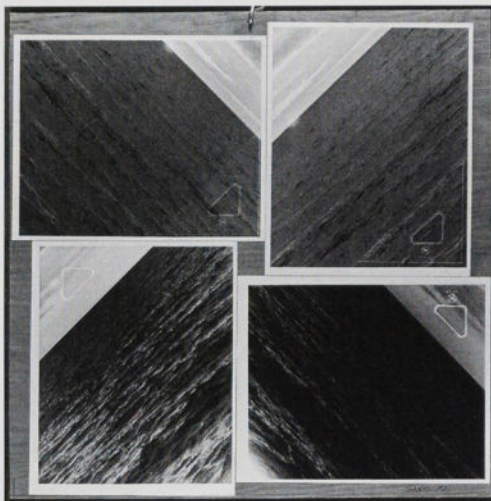
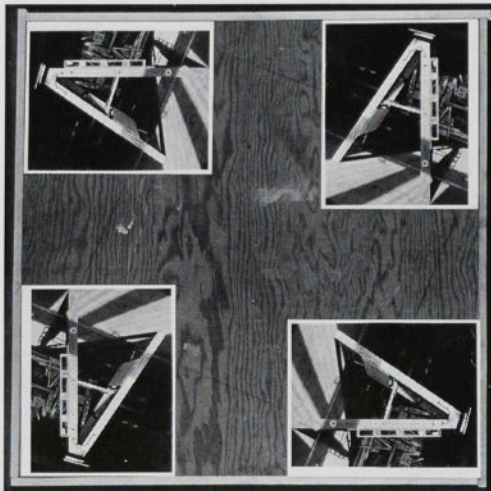
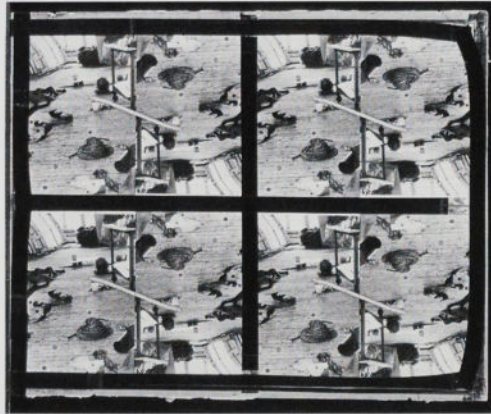


66 WHITEGRID, 1970
67 WEEVE, 1971

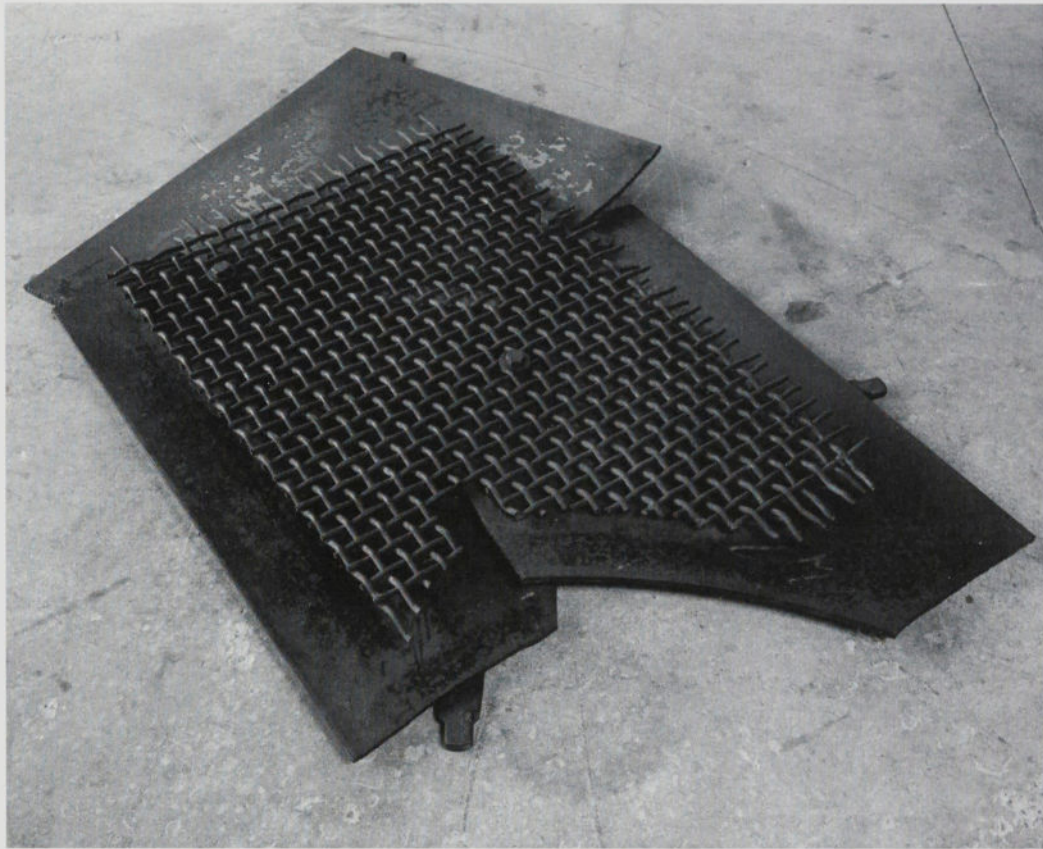


68 WEDGE, 1971-1972
70 LEVELS, 1972



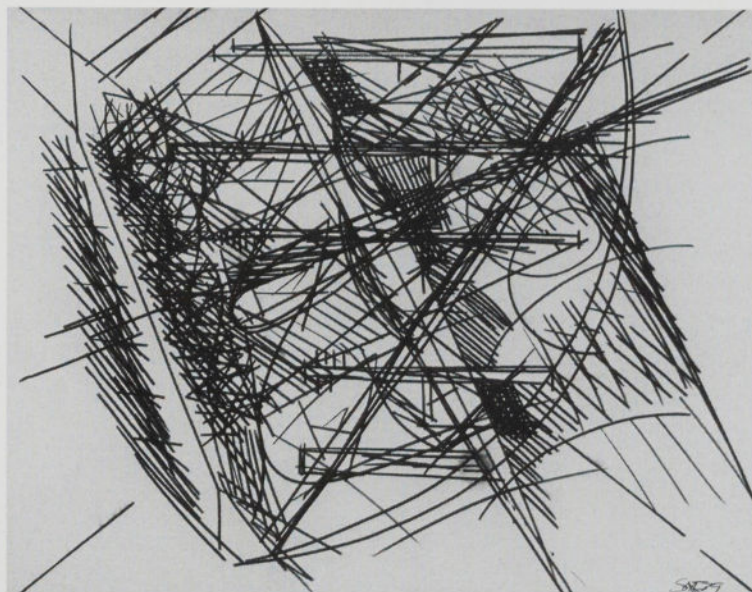
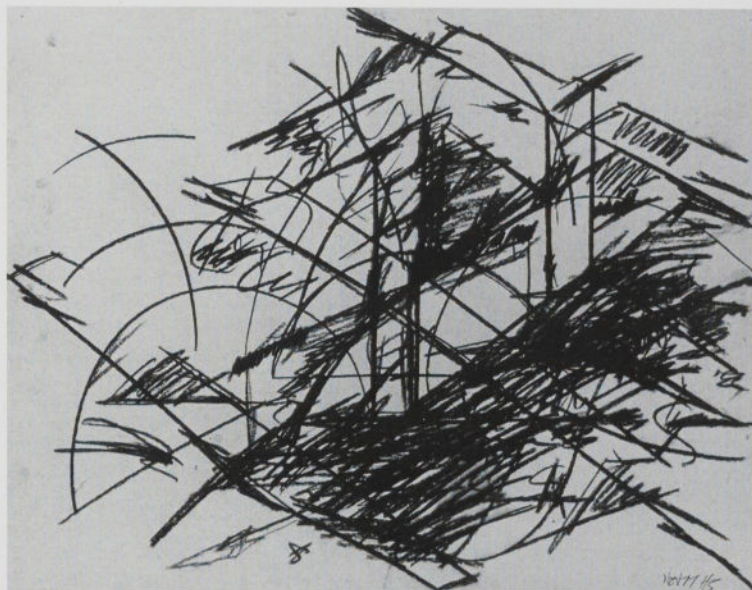


71 FLOOR. 1972
72 LADDER AND LEVEL. 1972
73 SEA AT 45'S. 1972

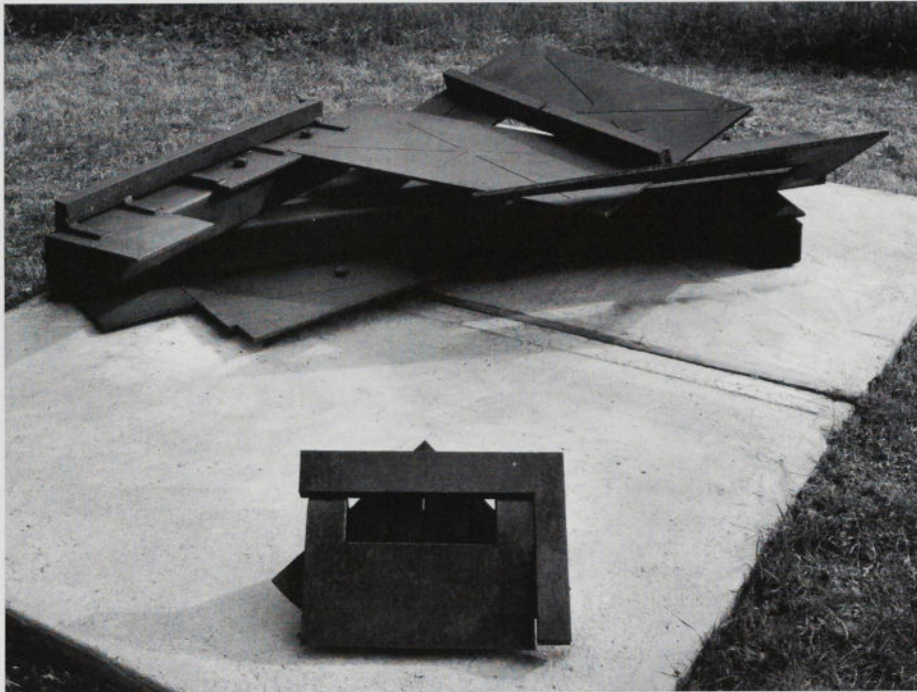
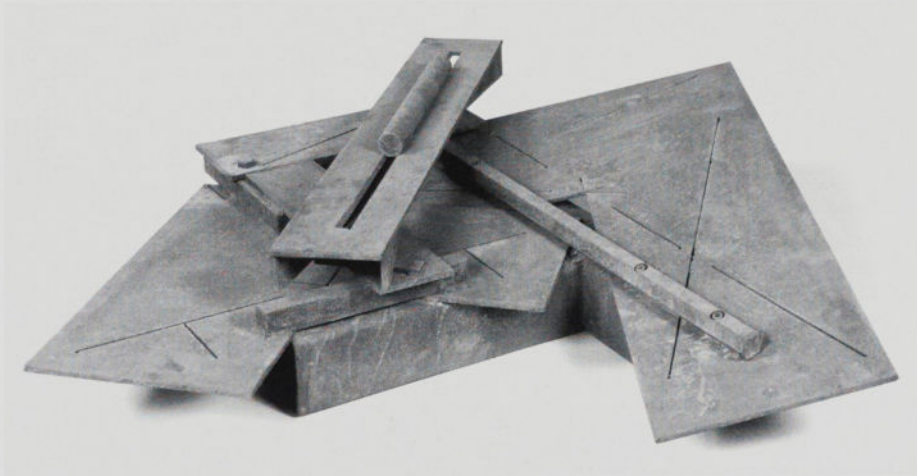


74 THREE IS A NUMBER OF ONE. 1973
75 OVER AND UNDER. 1974

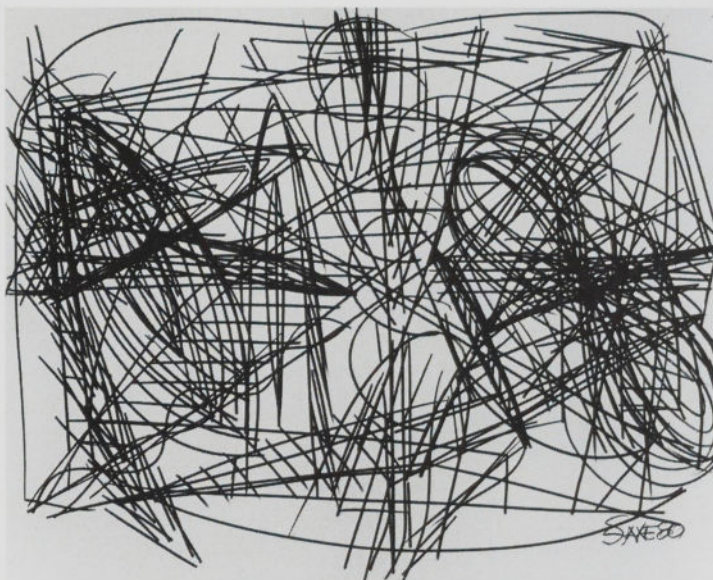
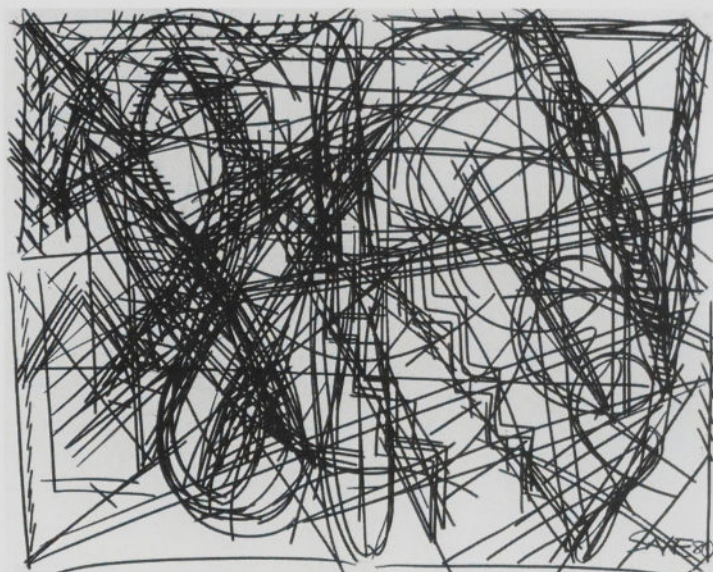




78 SANS TITRE, 1977
B1 SANS TITRE, 1979

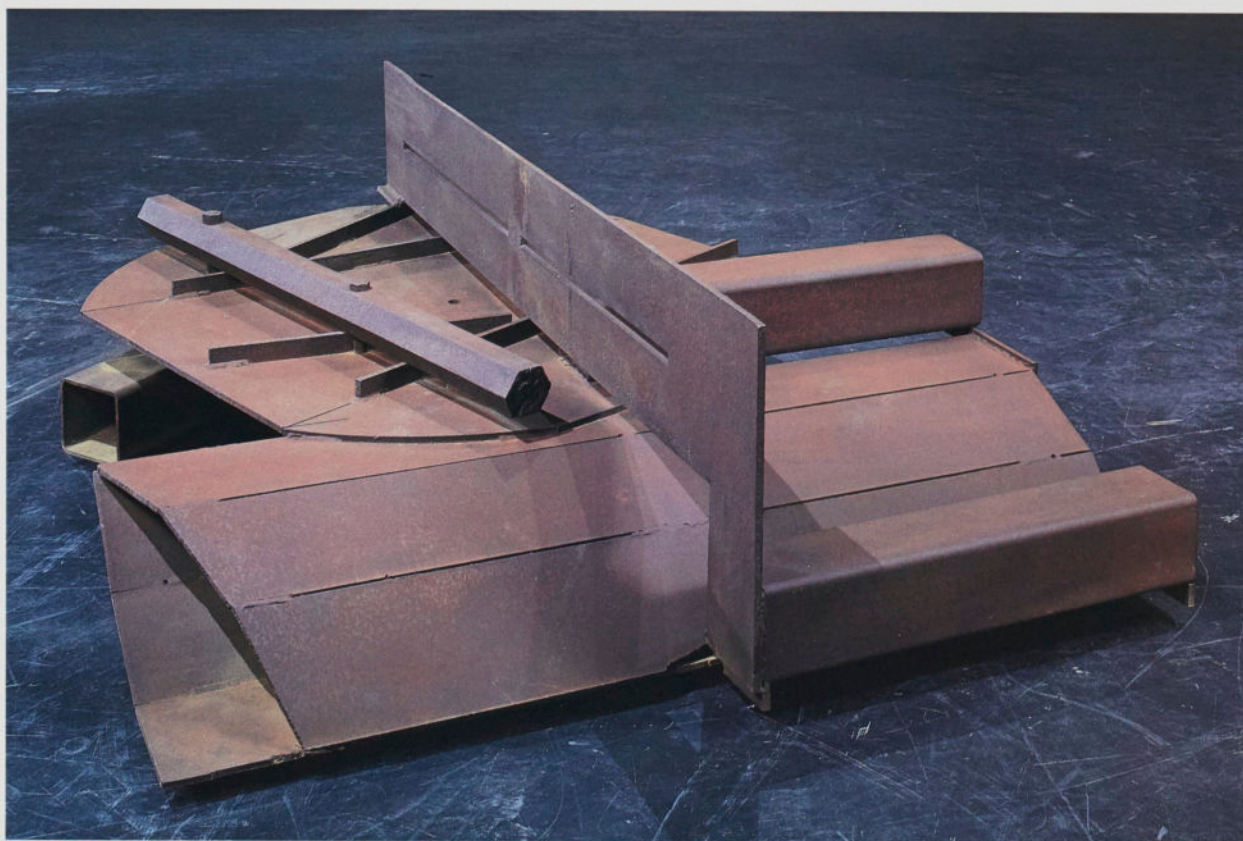


83 ANOTHER STANDARD, 1980
86 RIGHT ANGLE MODEL, 1980

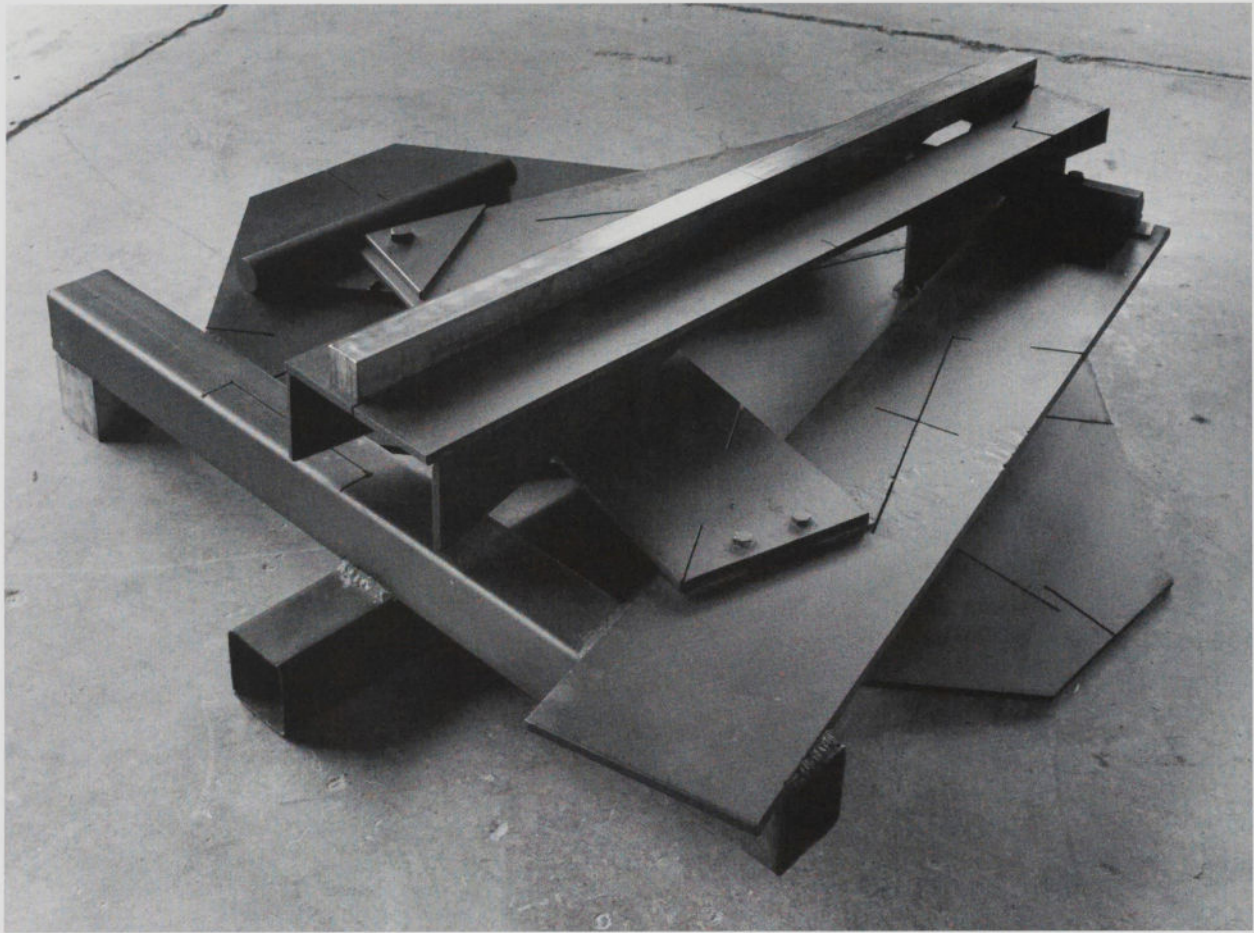


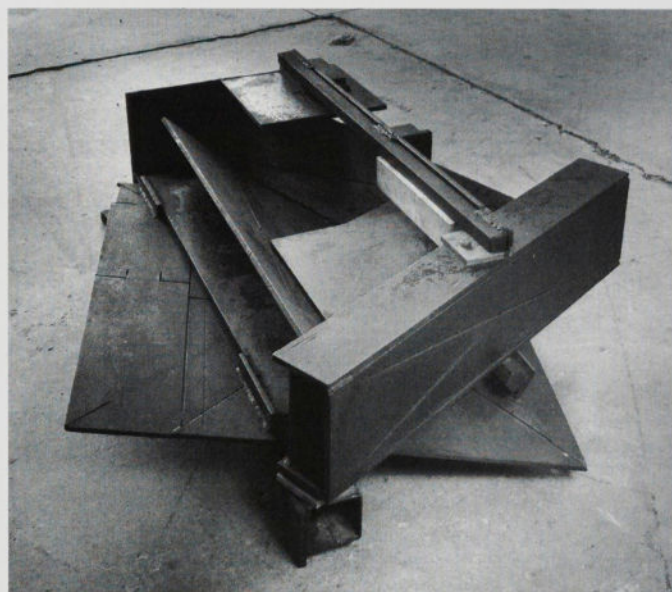


77 BOW AND LEVER, 1977
85 CURL, 1980



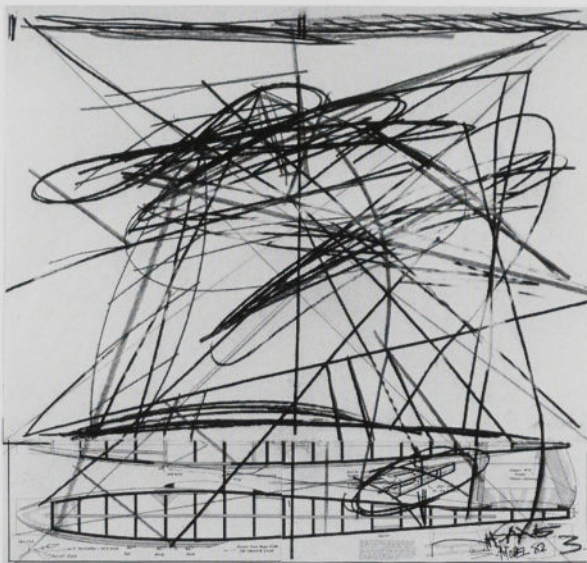
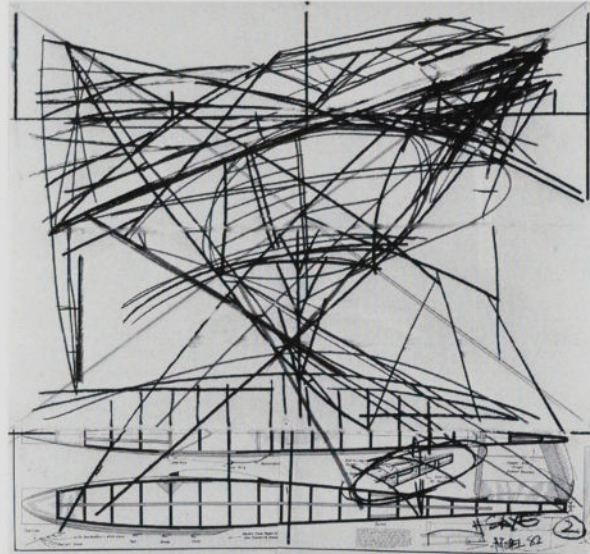
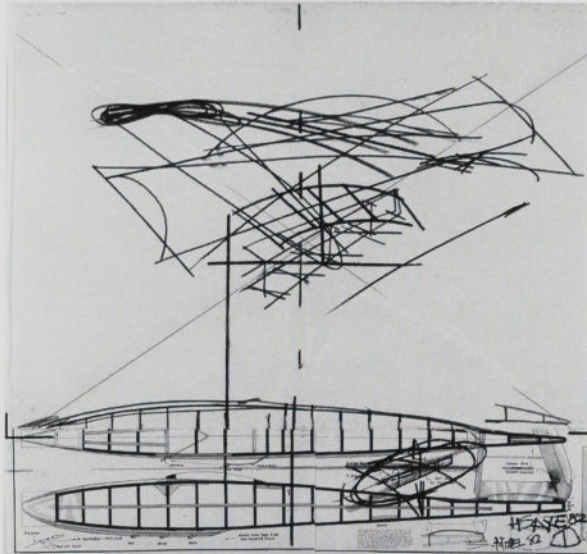
79 OFF-CENTER CENTRE, 1978



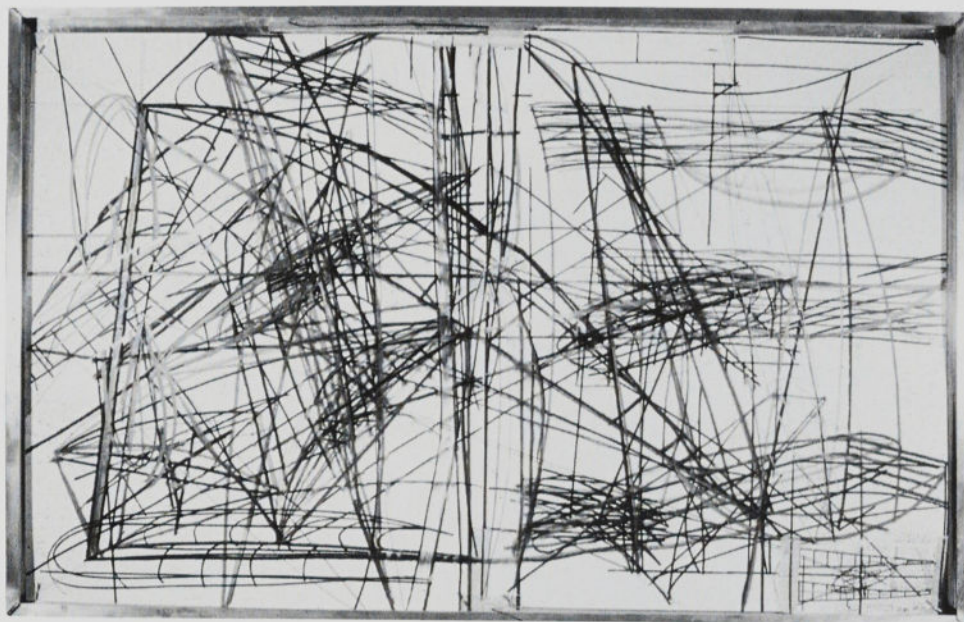


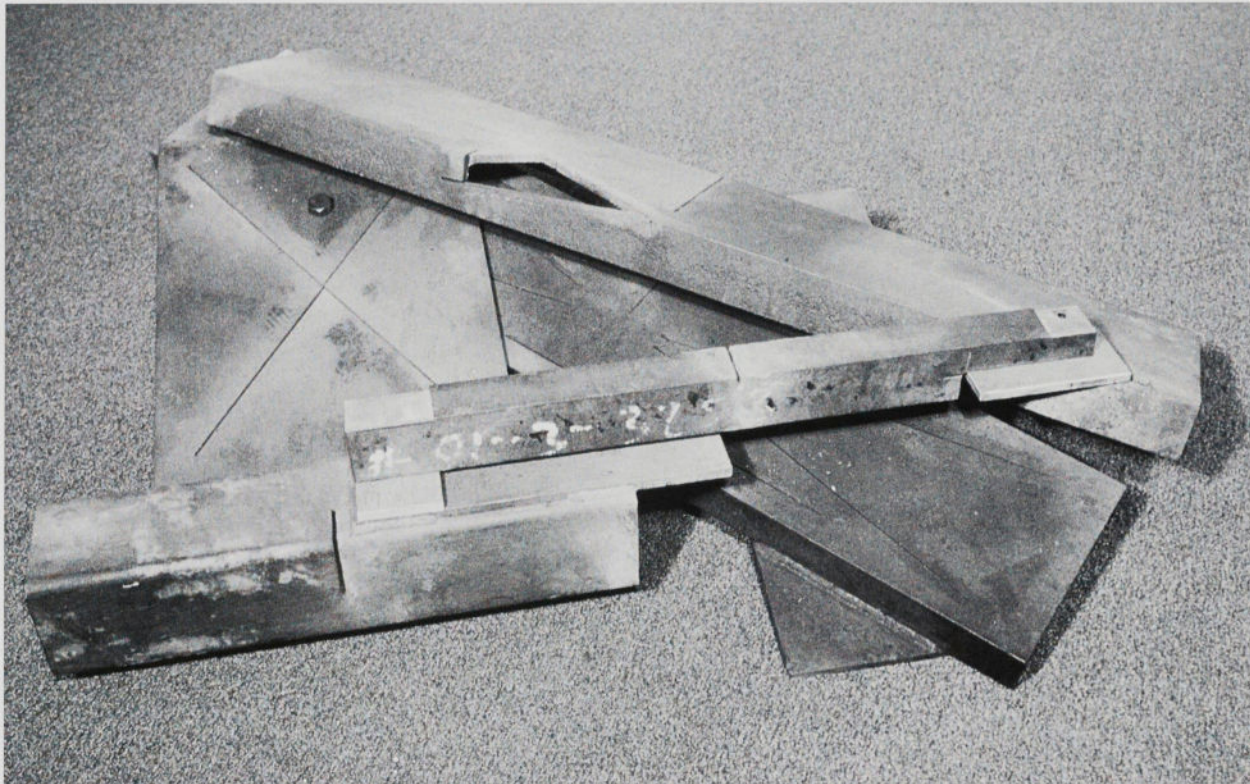
92 RADIUS, 1981

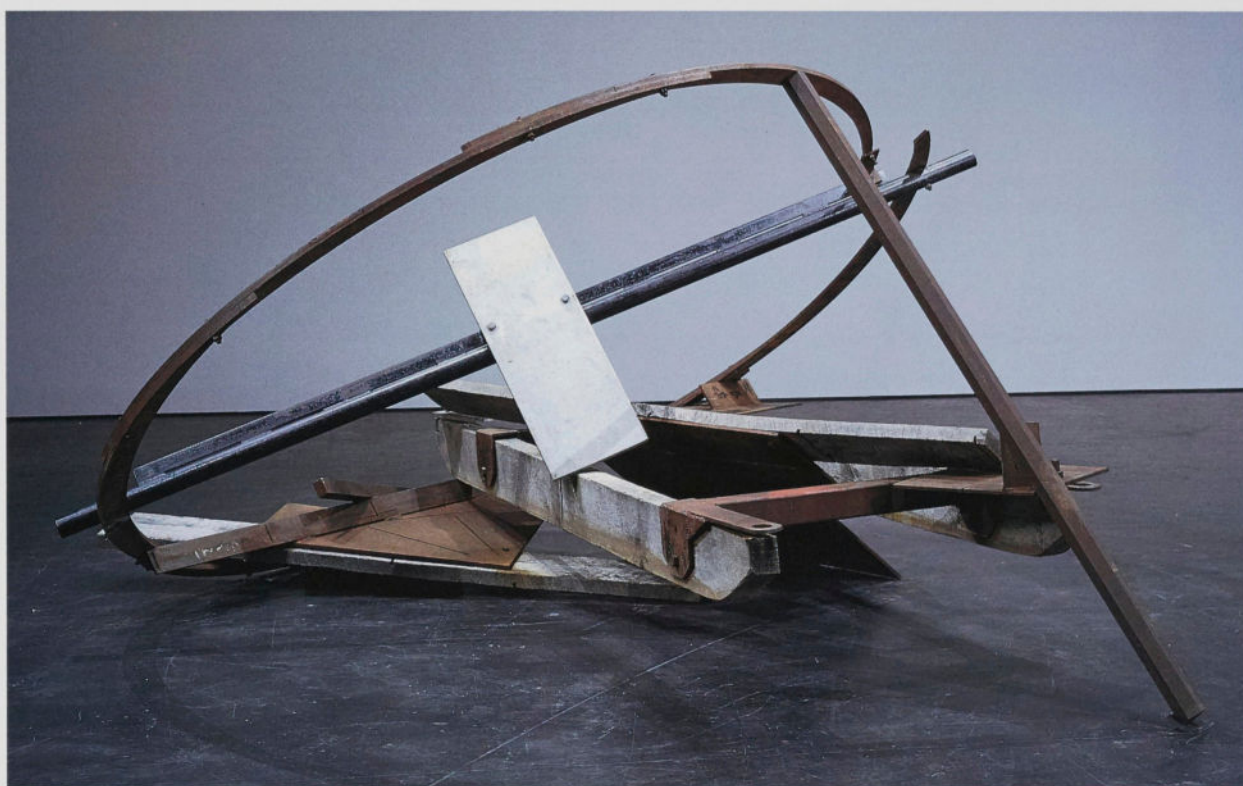
94 SQUARE-SHIFT-GAUGE, 1982



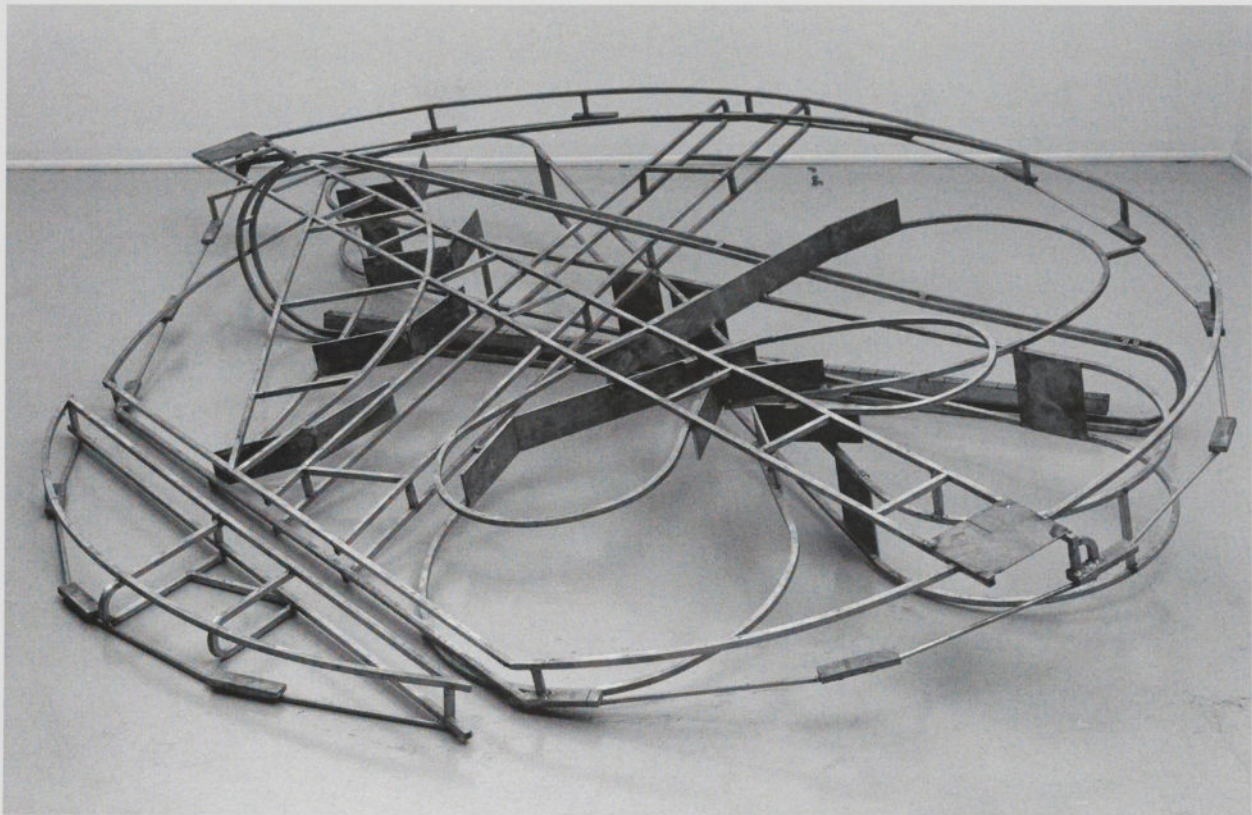
95 MODEL #1, 1982
96 MODEL #2, 1982
97 MODEL #3, 1982
98 MODEL #4, 1982

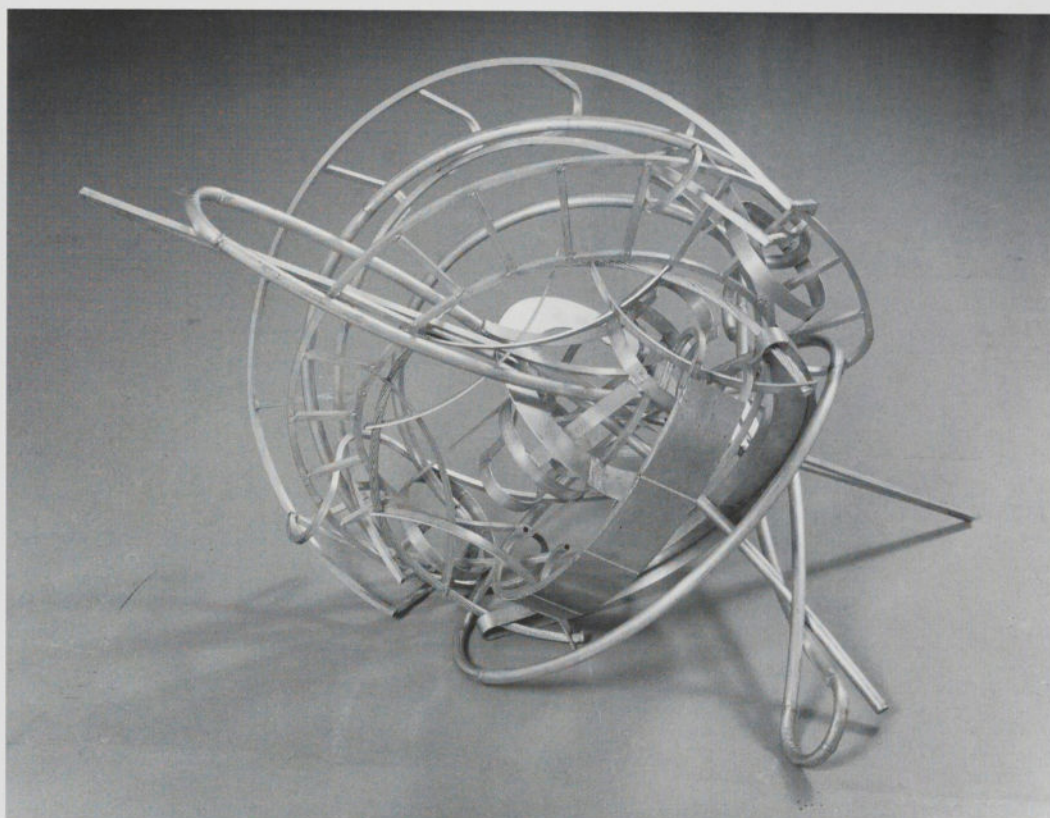


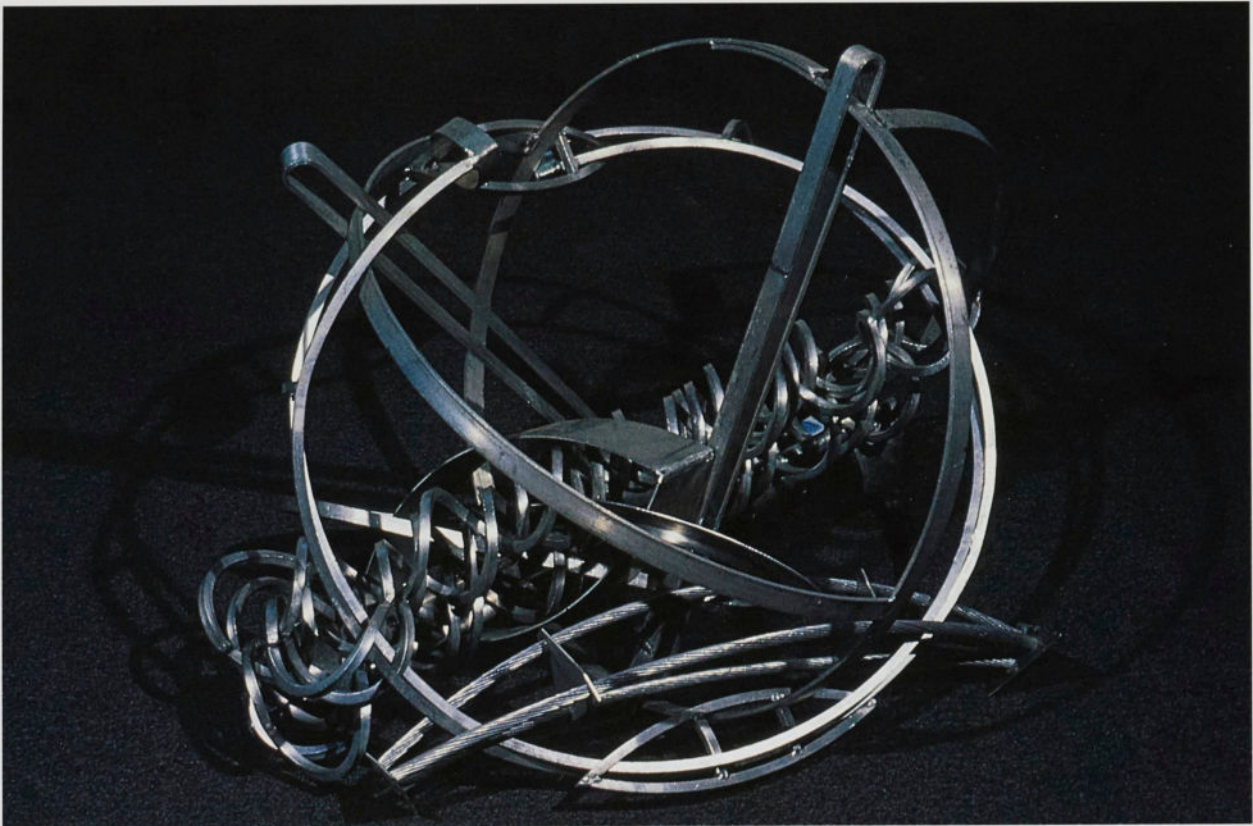




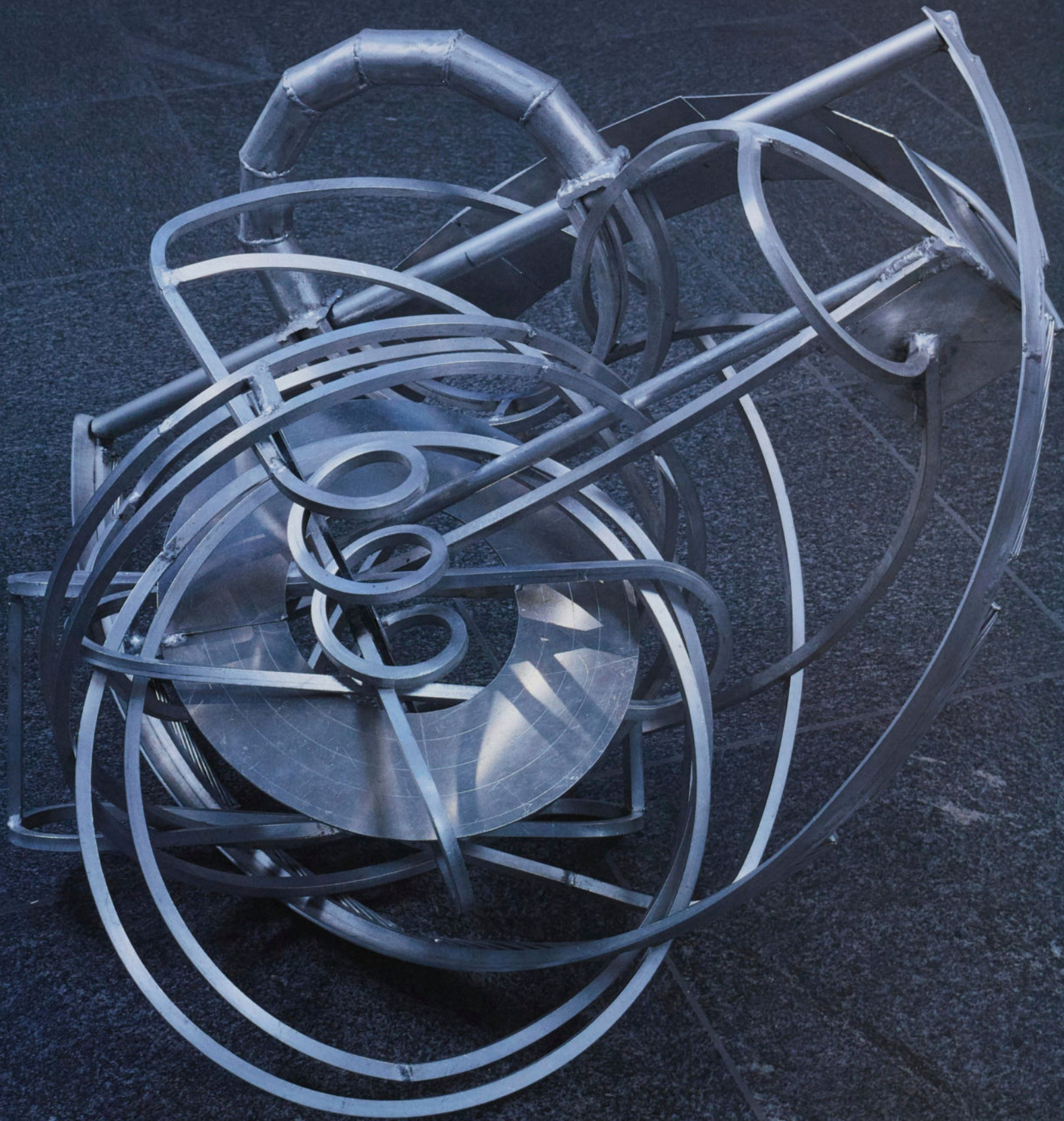
104 TRAINEAU. 1985



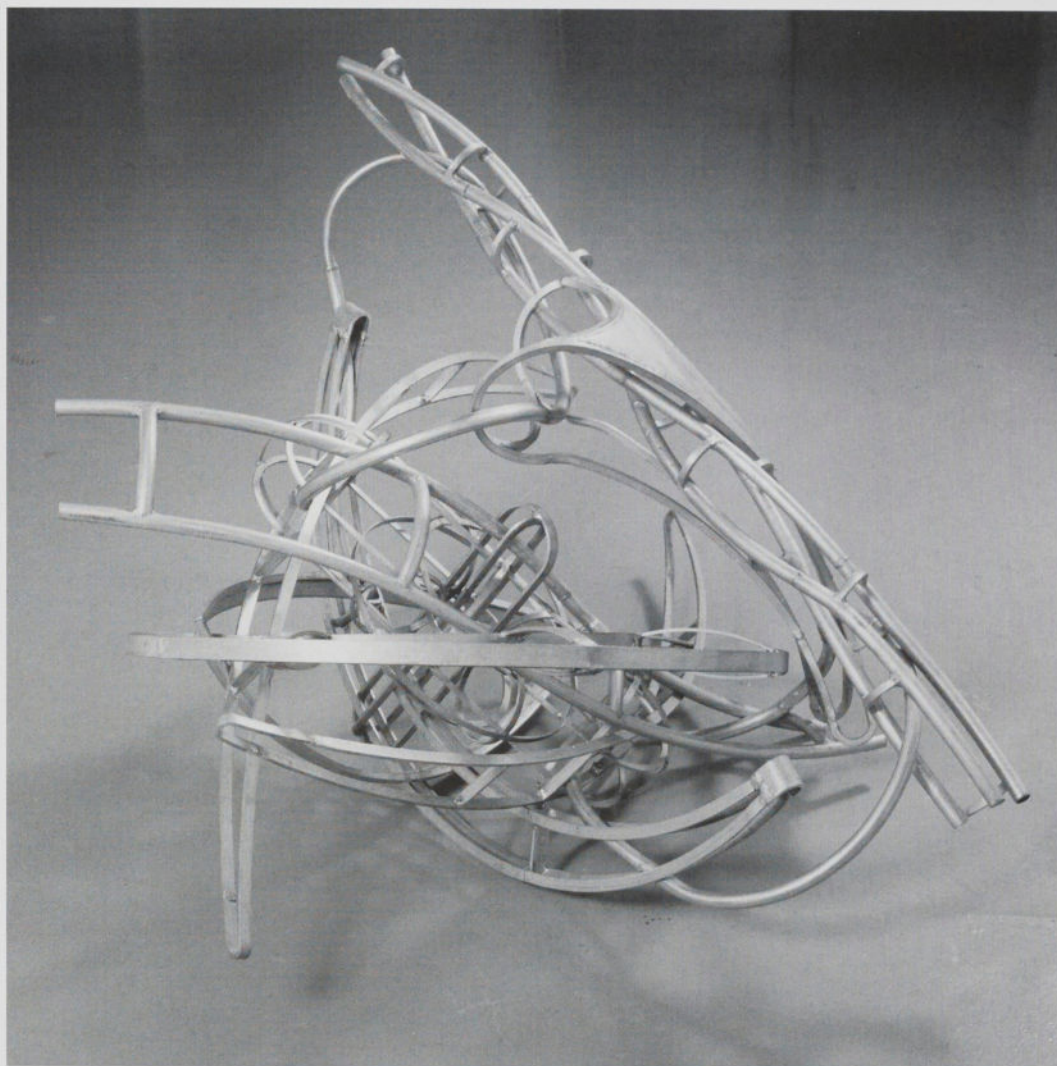




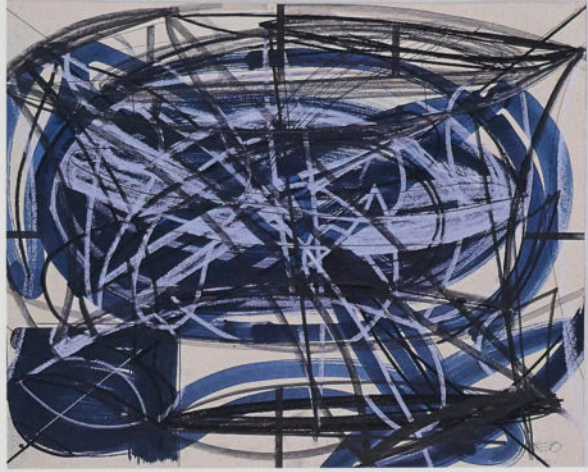
109 LARGE BALL, 1988
106 BALL #5, 1987

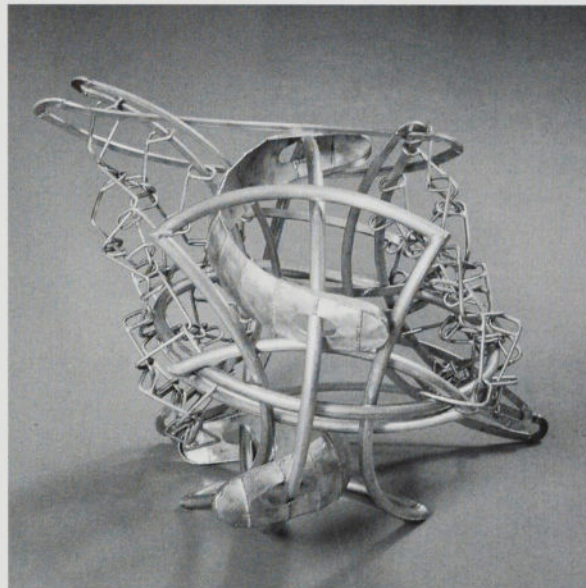
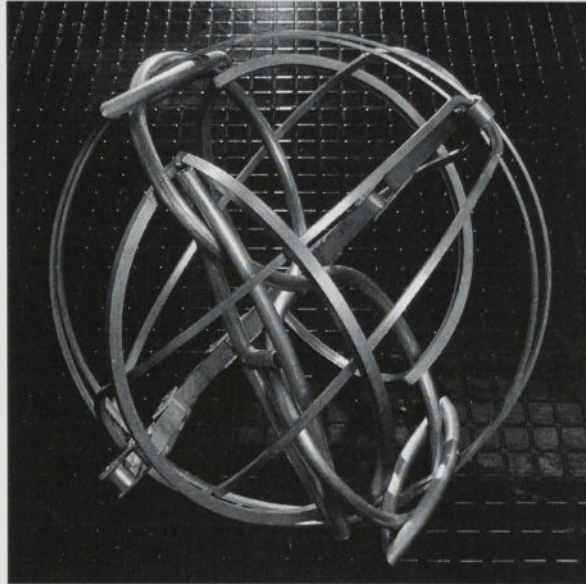




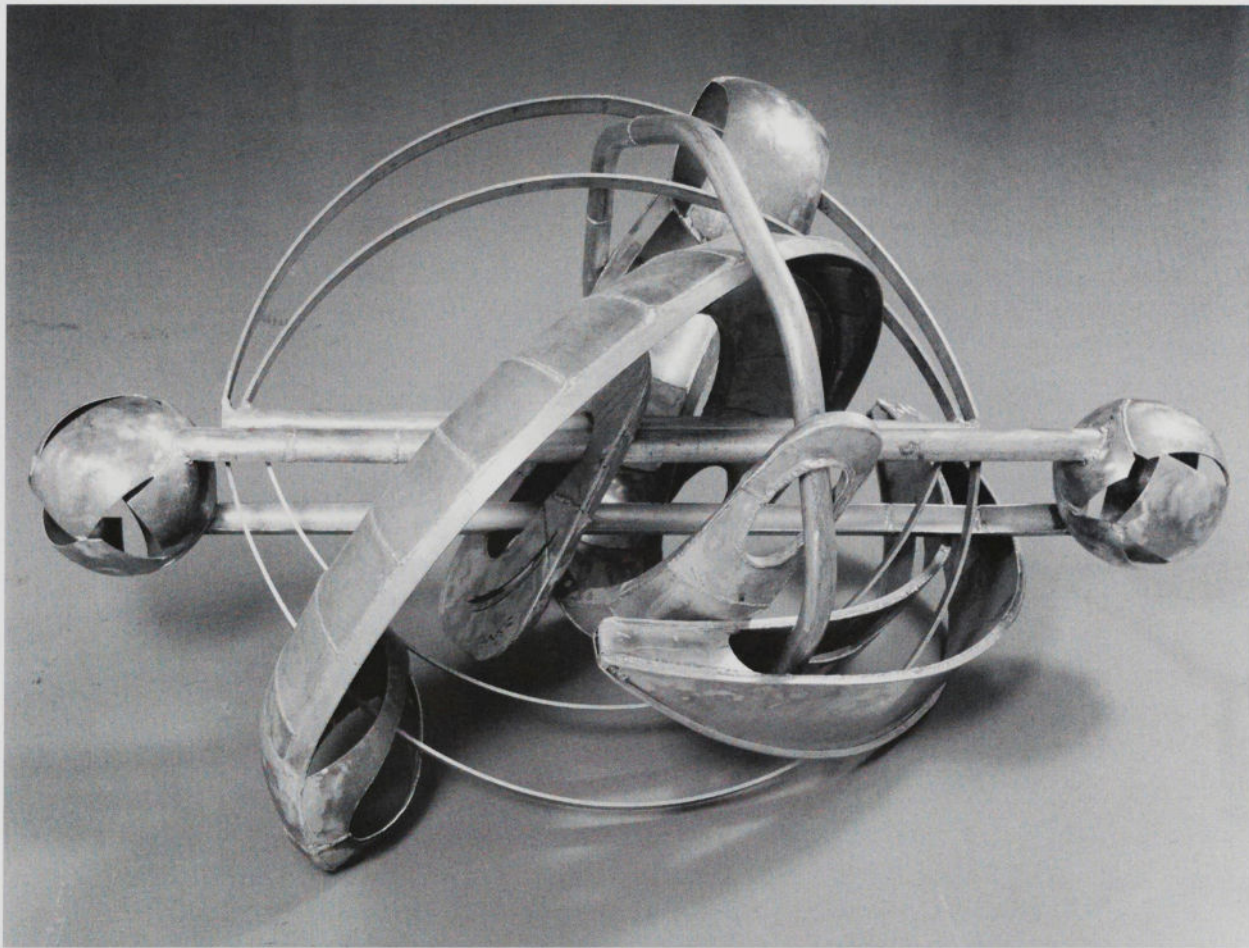


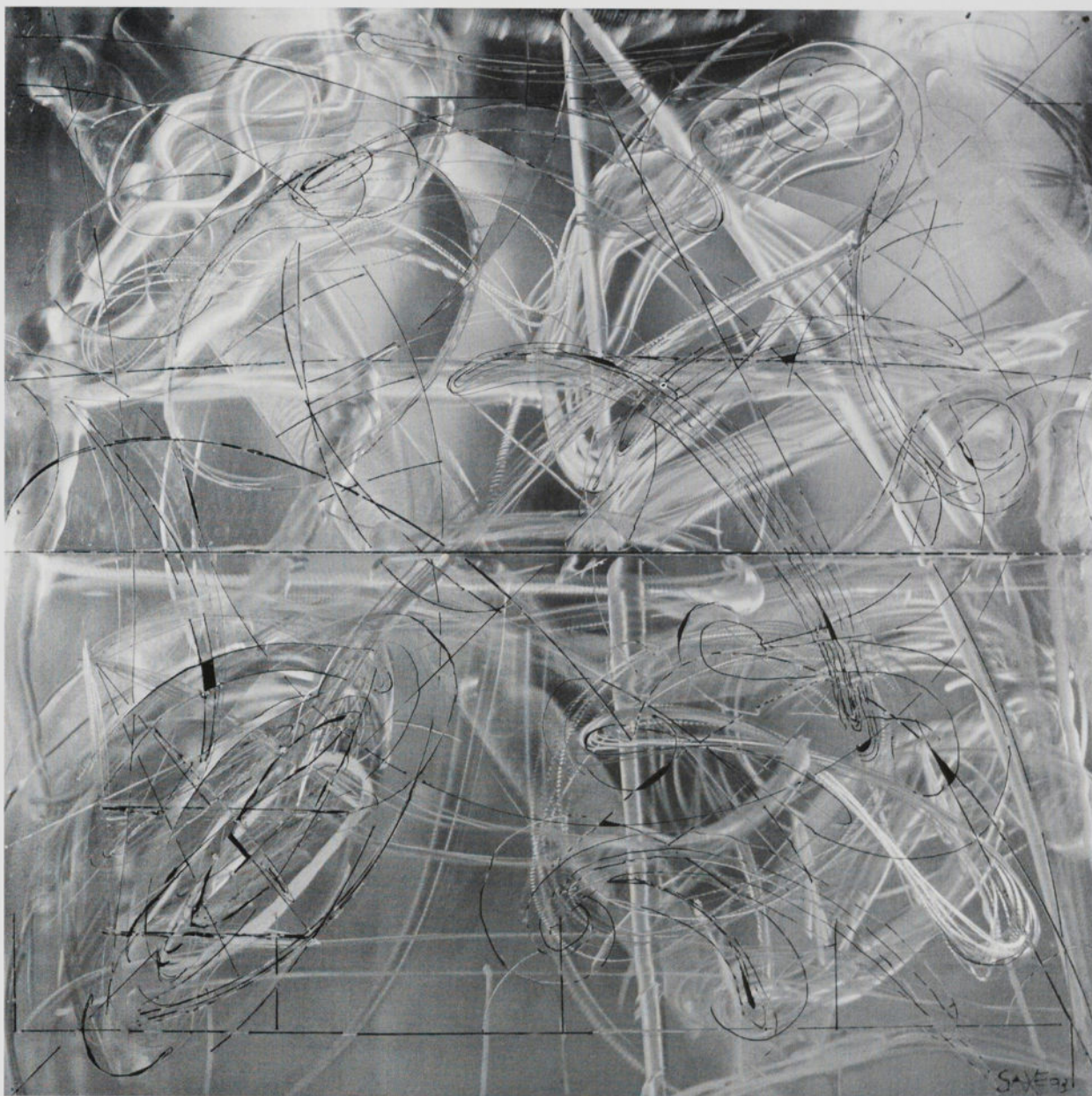
111 DNA SPHERE, 1989





112 BALL #12, 1990
117 BALL #13, 1991





LISTE DES ŒUVRES

Les œuvres accompagnées d'un astérisque
sont reproduites dans le catalogue.

- 1* *Between the Two*, 1960
Huile sur bois
70,8 x 61,1 cm
Collection Musée du Québec,
Québec
- 2* *Anchor*, 1961
Huile sur contre-plaqué
71,2 x 71,2 cm
Collection particulière
- 3* *Collage n° 2*, 1961
Acrylique et matières diverses
sur panneau
92,7 x 74,1 cm
Collection Musée des beaux-arts
de Montréal
Don d'Esperanza et
Mark Schwartz
- 4* *East*, 1961
Acrylique et matières diverses
sur contre-plaqué
57,5 x 42,3 cm
Collection de l'artiste
- 5 *Fandango*, 1961
Acrylique et matières diverses
sur bois dans un boîtier vitré
63 x 64,5 x 14,1 cm
Collection de l'artiste
- 6 *Fence*, 1961
Acrylique et matières diverses
sur panneau
71,2 x 93,5 cm
Collection Musée des beaux-arts
de Montréal
Don d'Esperanza et
Mark Schwartz
- 7* *Fetish*, 1961
Gouache et matières diverses
sur contre-plaqué
109,5 x 93 cm
Collection Judith Sassoon
- 8* *Old Soldiers Never Die*, 1961
Acrylique et matières diverses
sur contre-plaqué
59,5 x 41 x 10,7 cm
Collection de l'artiste
- 9* *Two X Four*, 1961
Acrylique et matières diverses
sur contre-plaqué
92,9 x 71,1 x 7,4 cm
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
- 10* *Alouette*, 1961
Acrylique, crayon de couleur
et fusain sur papier
57,8 x 36,4 cm
Collection de l'artiste
- 11* *Down Town*, 1962
Acrylique et matières diverses
sur contre-plaqué
98,1 x 55,8 cm
La Collection Lavalin du Musée
d'art contemporain de Montréal
- 12 *2nd Fence*, 1962
Acrylique et matières diverses
sur contre-plaqué
107,7 x 92,8 x 6,8 cm
Collection de l'artiste

- 13* *Vicar*, 1962
Acrylique sur toile
168,2 x 167,7 cm
Collection de l'artiste
- 14* *Sans titre*, 1962
Acrylique sur papier
57,2 x 36,4 cm
Collection Réjean Marchand
- 15* *2nd Secret Agent*, 1963
Acrylique et fusain sur toile
106,7 x 91,7 cm
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
Don de Richard Lacroix
- 16* *Ambrosia*, 1963
Acrylique sur toile
106,8 x 91,5 cm
Collection Maurice A. Forget
- 17* *Autoroute*, 1963
Acrylique sur toile
114,3 x 89 cm
Collection Claude Tousignant
- 18* *Backbone #1*, 1963
Acrylique sur toile
120 x 104,1 cm
Collection de l'artiste
- 19 *Balderdash*, 1963
Acrylique sur toile
142,3 x 122 cm
La Collection Lavalin du Musée
d'art contemporain de Montréal
- 20* *Blackstate*, 1963
Acrylique sur toile de lin
99,2 x 106,4 cm
Collection Musée des beaux-arts
de Montréal
Achat, fonds Hugh G. Jones
- 21* *Blackstrap*, 1963
Acrylique et fusain sur toile
68,5 x 89,2 cm
Collection particulière
- 22* *Blue Runway*, 1963
Acrylique et fusain sur toile
137,4 x 81,3 cm
Collection William H. Magil
- 23* *Cartel*, 1963
Acrylique sur toile
106,6 x 91,4 cm
Collection Musée des beaux-arts
du Canada, Ottawa
- 24* *Rednest*, 1963
Acrylique et fusain sur toile
106,6 x 91,5 cm
Collection particulière, France
- 25 *Runway*, 1963
Acrylique sur toile
83,9 x 83,7 cm
Collection de l'artiste
- 26* *Sun Sun*, 1963
Acrylique et fusain sur toile
142,2 x 122 cm
Collection de l'artiste
- 27 *This Is Seduction*, 1963
Acrylique et fusain sur toile
106,5 x 106,8 cm
Collection de l'artiste
- 28 *Blueband*, 1963
Fusain et acrylique sur papier
101,4 x 65 cm
Collection de l'artiste
- 29* *Bluebands*, 1963
Fusain et acrylique sur papier
65 x 50,4 cm
Collection de l'artiste
- 30 *Downhill*, 1963
Fusain et acrylique sur papier
101,1 x 64,9 cm
Collection de l'artiste
- 31* *Little Cartel*, 1963
Fusain et acrylique sur papier
50,7 x 65 cm
Collection Jeanne Harrison, Ontario
- 32* *Sans titre*, 1963
Gouache et fusain sur papier
65 x 50,7 cm
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
Don de Gilles Gheerbrant
- 33* *Sans titre*, 1963
Gouache et crayon noir
sur papier Fabriano
76,2 x 54,4 cm
Collection Musée des beaux-arts
de Montréal
Achat, legs Harriette MacDonnell
- 34* *Sans titre*, 1963
Résine d'acétate de vinyle et
fusain avec crayon gras et
gouache sur vélin
75,6 x 55,8 cm
Collection Musée des beaux-arts
du Canada, Ottawa
- 35* *Double Two*, 1964
Acrylique sur toile
63,5 x 55,6 cm
Collection particulière
- 36* *Greenswing*, 1964
Acrylique sur toile
55,6 x 63,5 cm
Collection Jean-Pierre Chabot
- 37* *Kabuki*, 1964
Acrylique sur toile
86,9 x 67,2 cm
Collection de l'artiste
- 38* *Ordazy*, 1964
Acrylique sur toile
81,3 x 91,1 cm
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
- 39 *Sans titre*, 1964
Acrylique sur toile
106,7 x 91,4 cm
Collection de l'artiste
- 40* *Two Sign*, 1964
Acrylique sur toile
63,3 x 55,9 cm
Collection Joseph Saxe
- 41* *3rd Yellow*, 1964
Fusain et acrylique sur papier
65,2 x 50,7 cm
Collection de l'artiste
- 42* *Sans titre*, 1964
Fusain et acrylique sur papier
64,8 x 50,8 cm
Collection Université de Montréal
- 43* *Sans titre*, 1964
Fusain et acrylique sur papier
64,8 x 50,9 cm
Collection Esperanza et
Mark Schwartz
- 44* *Sans titre*, 1964
Résine d'acétate de vinyle et
fusain avec crayon gras et
gouache sur vélin
65,1 x 50,8 cm
Collection Musée des beaux-arts
du Canada, Ottawa
- 45 *Sojax*, 1964
Bois peint
56,5 x 132 x 120 cm
Collection Danielle Corbeil
- 46* *B. Buster*, 1965
Peinture vinyle sur contre-plaqué
122 x 183 cm
Collection Musée du Québec,
Québec
- 47* *Doubleview*, 1965
Acrylique sur panneau
de particules
74 x 121,8 x 24 cm
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
- 48 *Corner Two*, 1966
Émail sur acier
21,5 x 71 x 192,5 cm
Collection de l'artiste
- 49* *Lateral Blue*, 1966
Vinyle sur aluminium
12 modules :
28,5 x 30,7 x 8 cm chacun
Collection Monique et
Jacques Hurtubise
- 50* *O Meter*, 1966
Acrylique sur contre-plaqué
143,5 x 157 x 4 cm
Collection Guido Molinari
- 51* *Sans titre (He-Ah)*, 1966
Émail sur acier
39,5 x 117 x 101 cm
Collection Banque d'œuvres d'art
du Conseil des Arts du Canada,
Ottawa
- 52* *Snapper*, 1966
Émail sur acier
160 x 59,5 x 20 cm
Collection Musée du Québec,
Québec
- 53* *Thisaway*, 1966
Émail sur acier
174,5 x 147 x 37 cm
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
Don du D^r René Crépeau

- 54* *Black Progression*, 1967
Nylon sur aluminium
8 éléments :
60 x 204 x 116 cm
(dimensions variables)
Collection particulière
- 55* *Cactus*, 1967
Vinyle sur aluminium
5 éléments :
91,4 x 60,9 x 60,9 cm
(dimensions variables)
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
Don d'Esperanza et
Mark Schwartz
- 56 *Change*, 1967
Vinyle sur aluminium
9 modules :
56 x 46 cm chacun
Collection de l'artiste
- 57* *Fourfold*, 1967
Vinyle sur aluminium
68,5 x 174 x 146 cm
(dimensions variables)
Collection de l'artiste
- 58 *Lateral*, 1967
Vinyle sur aluminium
12 modules :
56 x 46 cm chacun
Collection de l'artiste
- 59* *Zed*, 1967
Aluminium et vinyle
12 modules :
35,6 x 29,2 cm chacun
Collection Musée des beaux-arts
du Canada, Ottawa
- 60* *Fiftyflex*, 1968
Vinyle sur aluminium
61 x 30,5 x 1525 cm
(dimensions variables)
Collection Banque d'œuvres d'art
du Conseil des Arts du Canada,
Ottawa
- 61 *Parrylaxis*, 1968
Vinyle sur aluminium
2 éléments :
18 x 12 x 393 cm;
18 x 12 x 393,5 cm
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
- 62 *26 Links*, 1969
Vinyle sur acier
18 x 11,7 x 256,5 cm (déployé)
Collection de l'artiste
- 63* *X-Tree Link*, 1969
Tubes d'acier recouverts de vinyle
60,9 x 152,4 cm
Collection Musée des beaux-arts
de Montréal
Achat, collection Saidye et
Samuel Bronfman d'art canadien
- 64* *Seaplex*, 1970
Acier recouvert de vinyle
48 x 76 x 34 cm
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
Don de l'artiste
- 65* *Wallflower*, 1970
Acier peint
15 éléments :
le plus court : 81 x 25 cm;
le plus long : 291,5 x 23,5 cm
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
Don anonyme en mémoire
de Thomas Nolte
- 66* *Whitegrid*, 1970
Acier recouvert de vinyle
229 x 259 x 47 cm
(dimensions variables)
Collection Esperanza
et Mark Schwartz
- 67* *Weeve*, 1971
Acier recouvert de vinyle
262 x 317 x 26 cm
Collection Banque d'œuvres d'art
du Conseil des Arts du Canada,
Ottawa
- 68* *Wedge*, 1971-1972
Escabeau de bois avec coin, trépied
en acier, trépied de cordage et
tuyaux d'acier câblés, élément
triangulaire suspendu formé de
morceaux de bois, cordes et tuyaux
d'acier avec crochet de fonte
Élément le plus grand : 335,0 cm;
élément le plus court : 86,3 cm
Collection Musée des beaux-arts
du Canada, Ottawa
- 69* *A Number Three (Sans titre)*, 1972
Pierre, métal, bois, caoutchouc
10 sections : 24 x 122 x 122 cm
Collection Banque d'œuvres d'art
du Conseil des Arts du Canada,
Ottawa
- 70* *Levels*, 1972
Pierre, acier, bois et chanvre
25,4 x 244 x 25,4 cm
Collection de l'artiste
- 71* *Floor*, 1972
Photographies en noir et blanc et
ruban plastique sur bois
43,9 x 54 cm
Collection Musée des beaux-arts
du Canada, Ottawa
- 72* *Ladder and Level*, 1972
Photographies en noir et blanc et
mine de plomb sur contre-plaqué
64,3 x 64 cm
Collection Musée des beaux-arts
du Canada, Ottawa
- 73* *Sea at 45's*, 1972
Photographies en noir et blanc
sur contre-plaqué avec crochet
en aluminium
48,8 x 48,5 cm
Collection Musée des beaux-arts
du Canada, Ottawa
- 74* *Three Is a Number of One*, 1973
Acier
11,4 x 137,3 x 109,3 cm
Collection de l'artiste
- 75* *Over and Under*, 1974
Aluminium, acier
41 x 361 x 298,5 cm
Collection Banque d'œuvres d'art
du Conseil des Arts du Canada,
Ottawa
- 76* *With Reference to Pythagoras*,
1974-1975
Bois et acier peints
243,8 x 141,6 x 442,0 cm
Collection Musée des beaux-arts
du Canada, Ottawa
- 77* *Bow and Lever*, 1977
Acier peint
81,3 x 488 x 274,5 cm
Collection de l'artiste
- 78* *Sans titre*, 1977
Fusain sur papier
50,6 x 65,6 cm
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
Don de Gilles Gheerbrant
- 79* *Off-Center Centre*, 1978
Acier
81,3 x 182,9 x 243,8 cm
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
- 80 *About 30 Degrees*, 1979
Acier peint
76,3 x 244 x 122 cm
Collection de l'artiste
- 81* *Sans titre*, 1979
Fusain sur papier
81,5 x 101,6 cm
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
Don de Gilles Gheerbrant
- 82 *Sans titre*, 1979-1985
Fusain, pastel et mine de plomb
sur papier
2 dessins : 81 x 101,3 cm chacun
Collection de l'artiste
- 83* *Another Standard*, 1980
Acier
34,5 x 144 x 139 cm
Collection Musée du Québec,
Québec
- 84 *Axle*, 1980
Acier
66,1 x 183 x 152,5 cm
Collection de l'artiste
- 85* *Curl*, 1980
Acier
66 x 237 x 159 cm
Collection Banque d'œuvres d'art
du Conseil des Arts
du Canada, Ottawa
- 86* *Right Angle Model*, 1980
Acier
55,9 x 244 x 274,5 cm
Collection de l'artiste
- 87 *Dessin n° 4*, 1980
Fusain sur papier
81,5 x 111,5 cm
Collection Banque d'œuvres d'art
du Conseil des Arts du Canada,
Ottawa

- 88* *Dessin n° 6*, 1980
Fusain sur papier
82,2 x 101,9 cm
Collection Musée des beaux-arts de Montréal
Achat, legs William Gilman Cheney
- 89* *Dessin n° 8*, 1980
Fusain sur papier
101,5 x 81,5 cm
Collection Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa
- 90* *Sans titre*, 1980
Fusain sur papier
81,3 x 101,3 cm
Collection galerie Kô-Zen, Montréal
- 91* *Two by Four Standard*, 1981
Acier, aluminium et laiton
43,2 x 137,2 x 162,6 cm
Collection de l'artiste
- 92* *Radius*, 1981
Acier et aluminium
40,6 x 106,7 x 162,6 cm
Collection de l'artiste
- 93 *Cross Angle Tee Rotation*, 1982
Acier et aluminium
35,6 x 167,6 x 172,7 cm
Collection de l'artiste
- 94* *Square-Shift-Gauge*, 1982
Acier et aluminium
45,7 x 121,9 x 142,2 cm
Collection de l'artiste
- 95* *Model #1*, 1982
Collage, fusain, pastel, mine de plomb sur papier
73 x 76 cm
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
Don de l'artiste
- 96* *Model #2*, 1982
Collage, fusain, pastel, mine de plomb sur papier
73 x 76 cm
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
Don de l'artiste
- 97* *Model #3*, 1982
Collage, fusain, pastel, mine de plomb sur papier
73 x 76 cm
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
Don de l'artiste
- 98* *Model #4*, 1982
Collage, fusain, pastel, mine de plomb sur papier
73 x 76 cm
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
Don de l'artiste
- 99 *Height Site*, 1982-1983
Acier et laiton
38,1 x 132,1 x 152,4 cm
Collection de l'artiste
- 100* *Eight Stations*, 1983
Acier et aluminium
45,7 x 152,4 x 121,9 cm
Collection Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa
- 101* *Drawing with Five Parts*, 1984
Techniques mixtes sur papier
105 x 160 cm
Collection ministère des Affaires extérieures du Canada, Ottawa
- 102 *Numéro 3*, 1984
Pastel, graphite et collage sur papier
88 x 197,5 cm
Banque d'œuvre d'art du Conseil des Arts
- 103* *Three Planes, Three Parts Accelerator*, 1985
Aluminium
257 x 322 cm
Collection Musée d'art de Joliette
- 104* *Tratneau*, 1985
Acier et bois
6,7 x 8,6 mètres
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
- 105 *Ball #1*, 1987
Aluminium
43 x 88 x 88 cm
(dimensions variables)
Collection de l'artiste
- 106* *Ball #5*, 1987
Aluminium
102 x 80 x 80 cm
(dimensions variables)
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
- 107* *Sans titre*, 1987
Fusain, mine de plomb et pastel sur papier
126 x 195,3 cm
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
Don de Gilles Gheerbrant
- 108 *Football*, 1988
Aluminium
113 x 95 x 64,5 cm
(dimensions variables)
Collection de l'artiste
- 109* *Large Ball*, 1988
Aluminium
186 x 110 cm
(dimensions variables)
Collection Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa
- 110* *Pseudo-Sphere*, 1988
Aluminium
91 x 190 x 115 cm
(dimensions variables)
Avec l'aimable permission de Olga Korper Gallery, Toronto
- 111* *DNA Sphere*, 1989
Aluminium
87 x 175 x 174 cm
(dimensions variables)
Avec l'aimable permission de la galerie Esperanza, Montréal
- 112* *Ball #12*, 1990
Aluminium
82 x 79 x 71 cm
(dimensions variables)
Collection Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup
Don d'Esperanza et Mark Schwartz
- 113* *Sans titre* (Blue Dye Series), 1990
Craie, graphite, fusain et teinture sur papier
81,3 x 101,4 cm
Avec l'aimable permission de la galerie Esperanza, Montréal
- 114* *Sans titre* (Blue Dye Series), 1990
Craie, graphite, fusain et teinture sur papier
81,3 x 101,4 cm
Avec l'aimable permission de la galerie Esperanza, Montréal
- 115* *Sans titre* (Blue Dye Series), 1990
Craie, graphite, fusain et teinture sur papier
81,3 x 101,4 cm
Avec l'aimable permission de la galerie Esperanza, Montréal
- 116* *Sans titre* (Blue Dye Series), 1990
Craie, graphite, fusain et teinture sur papier
81,3 x 101,4 cm
Avec l'aimable permission de la galerie Esperanza, Montréal
- 117* *Ball #13*, 1991
Aluminium
60 x 125 x 95 cm
(dimensions variables)
Avec l'aimable permission de la galerie Esperanza, Montréal
- 118 *Ball #14*, 1991
Aluminium
93 x 120 x 93 cm
(dimensions variables)
Avec l'aimable permission de Olga Korper Gallery, Toronto
- 119* *Ball #15*, 1992
Aluminium
96 x 190 x 160 cm
(dimensions variables)
Avec l'aimable permission de Olga Korper Gallery, Toronto
- 120* *Lux 2*, 1993
Aluminium et laque
256 x 256 cm
Collection de l'artiste
- 121 *Lux 3*, 1993
Aluminium et laque
256 x 256 cm
Collection de l'artiste

HENRY SAXE

*Né à Montréal (Québec), le 24 septembre 1937.
Vit et travaille à Tamworth (Ontario).*

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 *Henry Saxe*, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.),
28 mars-22 avril 1992.
- 1991 *Henry Saxe, Mark Prent*, Galerie Esperanza,
Montréal (QC), 2 mars-30 avril 1991.
- 1991 *Henry Saxe*, Galerie Kô-Zen, Montréal (QC),
19 octobre-23 novembre 1991.
- 1987 *Henry Saxe : sculptures et dessins récents*, Galerie
Gilles Gheerbrant, Montréal (QC), 5-31 décembre 1987.
Henry Saxe, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.),
7 février-4 mars 1987.
- 1985 *Henry Saxe: Aluminium Sculpture*, Olga Korper Gallery,
Toronto (Ont.), 11-29 mai 1985.
- 1983 *Henry Saxe : Recent Sculptures*, Agnes Etherington
Art Centre, Queen's University, Kingston (Ont.),
2-30 octobre 1983. — Catalogue.
- 1982 *Henry Saxe : sculptures 1960-1970*, Galerie Gilles
Gheerbrant, Montréal (QC), 13 mars-15 avril 1982.
- 1980 *Henry Saxe : sculptures et dessins récents*,
Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal (QC), 4 octobre-
1^{er} novembre 1980.
- 1979 Harbourfront Art Gallery, Toronto (Ont.), juillet 1979.
- 1978 *Canada, XXXVIIIe Biennale di Venezia : Ron Martin,
Henry Saxe*, Venise, Italie. — Exposition organisée
et mise en circulation par la Galerie nationale du Canada,
Ottawa (Ont.), 1978 [itinéraire : Centre for Inter-
American Relations, New York, N. Y., États-Unis,
16 février-26 mars 1978; Venise, Italie, 18 juin-octobre
1978]. — Catalogue.
- 1977 *Henry Saxe : dessins de 1963 et 1964*, Galerie Gilles
Gheerbrant, Montréal (QC), 5-19 mars 1977.
- 1976 *Henry Saxe*, Owens Art Gallery, Mount Allison
University, Sackville (N.-B.), 25 janvier-15 février 1976.
— Catalogue.
- Henry Saxe : Two Works*, Gallery III, University of
Manitoba, Winnipeg (Man.), 7-28 décembre 1976;
Dunlop Art Gallery, Regina Public Library, Regina (Sask.)
15-30 janvier 1977. — Catalogue.
- 1975 *Henry Saxe : Sculpture*, Agnes Etherington Art Centre,
Queen's University, Kingston (Ont.), 19 octobre-
30 novembre 1975. — Dépliant.
- 1973 *Henry Saxe, Milly Ristvedt*, Musée d'art contemporain,
Montréal (QC), 8 avril-13 mai 1973.
- 1970 Carmen Lamanna Gallery, Toronto (Ont.),
31 octobre-19 novembre 1970.
- 1969 *Henry Saxe*, 20/20 Gallery, London (Ont.),
1^{er}-20 avril 1969.
- 1968 *N. E. Thing Co (Iain Baxter) and Saxe*, Galerie
nationale du Canada, Ottawa (Ont.) [itinéraire : Musée
des beaux-arts de Montréal (QC), 12-29 septembre 1968;
Memorial University of Newfoundland, St. John's (T.-N.),
11 octobre-3 novembre 1968; Agnes Etherington Art
Centre, Queen's University, Kingston (Ont.),
15 novembre-8 décembre 1968]. — Dépliant-affiche.
- Sculptural Systems*, Dunkelmann Gallery, Toronto (Ont.),
21 mai-1^{er} juin 1968.
- 1966 Galerie du Siècle, Montréal (QC), 25 avril-16 mai 1966.
- 1963 Galerie Camille Hébert, Montréal (QC),
18 novembre-4 décembre 1963.
- 1962 *Saxe*, Galerie Libre, Montréal (QC), 8-20 janvier 1962.

BIOBIBLIOGRAPHIE

PRINCIPALES EXPOSITIONS
COLLECTIVES

- 1993 *Acquisitions récentes*, Musée d'art de Joliette, Joliette (QC), 22 juin-6 septembre 1993.
Vues de l'intérieur, Musée du Québec, Québec (QC), 10 juin-17 octobre 1993.
- 1992 *Collection permanente : art actuel*, Musée du Québec, Québec (QC), 30 octobre 1992-14 mars 1993.
La collection : tableau inaugural, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 mai 1992-3 avril 1994. — Catalogue.
- 1991 *Présence empirique*, Galerie Optica, Montréal (QC), 12 octobre-10 novembre 1991. — Catalogue.
- 1990 *Montréal 1955-1970 : années d'affirmation : la Collection Maurice Forget*, La Galerie d'art du Collège Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 4-20 décembre 1990. — Dépliant.
- 1989 *Inaugural exhibition of Gallery artists*, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), 14-25 octobre 1989. — Catalogue.
Artuminium, Maison Alcan, Montréal (QC); Galerie Lavalin, Montréal (QC), 15 septembre-29 octobre 1989. — Catalogue.
Louis Comtois, Hugh Leroy, John Noestheden, Bobby Oliver, Roland Poulin, Henry Saxe, Eric Snell, 49th Parallel, New York, N.Y., États-Unis, 13-27 mai 1989. — Dépliant.
Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989. — Catalogue.
- 1988 *Accents II de la Collection Lavalin*, Galerie d'art Lavalin, Montréal (QC), 20 juillet-28 août 1988 [itinéraire: Musée du Séminaire, Québec (QC), 30 avril-26 juin 1988]. — Catalogue.
Dessins et estampes canadiens : années 1970-1980, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 10 février-3 avril 1988.
- 1987 *Aurora borealis*, Centre International d'Art Contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 juin-30 septembre 1985. — Catalogue.
La Rencontre d'un lieu, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 15 mai-30 septembre 1987. — Exposition présentée au Vieux-Port de Montréal, Montréal (QC). — Dépliant.
Traces : Contemporary Canadian drawings = Traces : dessins canadiens contemporains, Direction des Affaires culturelles du ministère des Affaires extérieures du Canada [itinéraire aux États-Unis : Washington, D.C., 5 février-4 mars 1987; Cleveland (Ohio), 1^{er} septembre-31 octobre 1987; Anchorage (Alaska), 11 avril-mai 1988; Fairbanks (Alaska), 20 mai-juin 1988; Seattle (Wash.), août 1988; Los Angeles (Calif.), octobre-novembre 1988; San Francisco (Calif.), 23 février-19 mars 1989; Dallas (Texas), 17 avril-5 mai 1989. — Catalogue.
- 1986 *Présentation des collections*, Musée du Québec, Québec (QC), 26 février-5 octobre 1986.
- 1985 *Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janvier-21 avril 1985. — Catalogue.
- 1983 *Drawing : A Canadian Survey 1977-1982 = 1977-1982 : Dessin contemporain canadien*, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 24 mai-29 juin 1983 [itinéraire : Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 1^{er}-31 octobre 1983; University of Lethbridge Art Gallery, Lethbridge (Ont.), 15 novembre-15 décembre 1983; Peter Whyte Gallery, Banff (Alb.), 10 janvier-5 février 1983; York University Art Gallery, Toronto (Ont.), 20 février-16 mars 1983; Mount St. Vincent University Art Gallery, Halifax (N.-É.), 12 avril-10 mai 1983]. — Catalogue.
- 1982 Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal (QC), octobre 1982.
Contemporary Outdoor Sculpture at the Guild, The Guild, Scarborough (Ont.), 3 août-14 octobre 1982. — Catalogue.
- 1980 *Sculpture au Québec 1970-1980*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 10 août-14 septembre 1980. Harbour Square Park, Toronto (Ont.), 1^{er}-31 juillet 1980.
- 1979 *Manifestation de l'art minimal*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 juin-22 juillet 1979. — Feuilleton.
The Birmingham Festival of Arts Salutes Canada, The Birmingham Museum of Art, Birmingham, Alabama, États-Unis, 29 mars-8 avril 1979. — Catalogue.
Gravures de la collection de la Banque provinciale, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 22 mars-22 avril 1979.
Acquisitions récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 8 mars-22 avril 1979.
- 1978 Centre culturel canadien, Paris, France, 8 décembre 1978-10 janvier 1979.
Sculptures de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 26 octobre-5 novembre 1978.
Sculpture contemporaine canadienne = Canadian Contemporary Sculpture, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 28 septembre-3 novembre 1978.
Carleton University's exhibition, Main Hall, Unicentre, Carleton (Ont.), 1^{er}-8 mars 1978. — Exposition réalisée dans le cadre de la Carleton's International Conference on Science, Literature and Contemporary Culture.
- 1977 *Survey 77*, Belleville Public Library, Belleville (Ont.), 8-30 septembre 1977. — Catalogue.
Art Bank Sculpture, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 12 août-11 septembre 1977.
Onze Sculpteurs canadiens, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 11 août-11 septembre 1977. — Catalogue.
- 1976 *Henry Saxe, Robin MacKenzie, Irene Whittome, David Rabinowitch, Nobuo Kubota, Royden Rabinowitch, Colette Whiten*, The Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 6-28 novembre 1976. — Catalogue.
Forum 1976, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 23 septembre-7 novembre 1976. — Catalogue.
International Contemporary Sculpture, Sault Ste. Marie Civic Centre, Sault Ste. Marie (Ont.), 17 septembre-10 octobre 1976. — Exposition organisée par la Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.).
1972-1976 Directions Montréal, Vehicule Art, Montréal (QC), 1^{er}-31 juillet 1976. — Catalogue.
Trois Générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 30 juin-1^{er} septembre 1976. — Catalogue.
Small Objects by Kingston and District Artists, Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Ont.), 19 juin-25 août 1976. — Dépliant.
- 1974 *Kingston Artists*, Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Ont.), 15 décembre 1974-2 février 1975.
Petits Formats de la collection, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 août-1^{er} septembre 1974.
Les Arts du Québec, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal (QC), 20 juin-2 septembre 1974. — Catalogue.

- 1973 *Boucherville, Montréal, Toronto, London*, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 5 juillet-3 septembre 1973. — Catalogue.
Vacances 73, Musée du Québec, Québec (QC), 5-30 juillet 1973.
Galerie B, Montréal (QC), mai 1973.
- 1972 *Diversity Canada East*, Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 15 septembre-15 octobre 1972; Norman Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 27 octobre-26 novembre 1972 — Catalogue.
Plastic Fantastic, London Public Library, London (Ont.), 8 septembre-1^{er} octobre 1972. — Catalogue.
- 1971 *Recent Vanguard Acquisitions*, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 18 décembre 1971-9 janvier 1972. — Catalogue.
Imago, Galerie Martal, Montréal (QC), 24 septembre-7 octobre 1971.
Exposition des créateurs du Québec, Terre des Hommes, Montréal (QC), 11 juin-6 septembre 1971 [itinéraire: Musée du Québec, Québec (QC), 10 novembre-5 décembre 1971]. — Catalogue.
11^e Biennale Middelheim Antwerpen (11^e Biennial de sculpture en plein air), Anvers, Belgique, 6 juin-3 octobre 1971. — Catalogue.
Nouvelle Sculpture de Montréal, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), juin-juillet 1971.
Hangings, Art gallery of Ontario, Toronto (Ont.), février-mars 1971. — Exposition organisée par le Comité des femmes du Musée.
- 1970 *Exposition de groupe*, Carmen Lamanna Gallery, Toronto (Ont.), décembre 1970.
A Summer Art Exhibition, Scarborough College, Toronto (Ont.), août 1970.
Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 23 juin-6 septembre 1970; Musée Rodin, Paris, France, 27 octobre 1970-4 janvier 1971. — 2 catalogues.
3^e Salon international de galeries pilotes : artistes et découvreurs de notre temps, Musée cantonal des beaux-arts, Palais de Rumine, Lausanne, Suisse, 21 juin-4 octobre 1970; Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, France, 28 octobre-6 décembre 1970. — Catalogue.
- 1969 *North American Vibrations*, Carmen Lamanna Gallery, Toronto (Ont.), 30 décembre 1969-20 janvier 1970.
Graveurs du Québec, Bibliothèque nationale de France, Paris, France, novembre-décembre 1969; Musée du Québec, Québec (QC), 25 janvier-15 mars 1970. — Catalogue.
La Route de l'expansion : nouvelles acquisitions, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 22 octobre-16 novembre 1969. — Catalogue.
Survey 69 = Sondage 69, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 16 mai-26 juin 1969. — Catalogue.
- 1968 *Canadian Artists 68*, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 30 novembre-29 décembre 1968. — Catalogue.
Concours artistiques de la Province de Québec 1968, Musée du Québec, Québec (QC), 22 novembre-12 décembre 1968 [itinéraire: Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 19 février-16 mars 1969].
Shaped Paintings, The J. L. Hudson Gallery, Detroit, Mich., États-Unis, 17 avril-11 mai 1968.
Exposition de groupe, Winters Gallery, Winters College, York University (Ont.), 26 janvier-20 février 1968.
Canada : art d'aujourd'hui, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.) [itinéraire : Musée national d'art moderne, Paris, France, 12 janvier-18 février 1968; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, Italie, 17 mai-16 juin 1968; Musée cantonal des beaux-arts, Palais de Rumine, Lausanne, Suisse, 16 juillet-25 août 1968; Palais des beaux-arts de Bruxelles, Bruxelles, Belgique, 19 novembre-20 décembre 1968]. — 3 catalogues.
- 1967 *Concours artistiques de la Province de Québec 1967*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 7 novembre-10 décembre 1967 [itinéraire: Musée du Québec, Québec (QC), 17 janvier-5 février 1968].
Cinquième Biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, France, 30 septembre-5 novembre 1967 [itinéraire : Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 1^{er}-30 avril 1967; Sir George Williams University, Montréal (QC), été 1967]. — Catalogue.
The Ontario Centennial Art Exhibition = L'Exposition d'art à l'occasion du centenaire, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 22 septembre-15 octobre 1967 [itinéraire: London Public Library and Art Museum, London (Ont.), 26 octobre-28 novembre 1967; Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Ont.), 7-28 janvier 1968; Lakehead University, Port Arthur (Ont.), 15 février-9 mars 1968; Laurentian University, Sudbury (Ont.), 22 mars-12 avril 1968; Kitchener-Waterloo Art Gallery, Kitchener (Ont.), 26 avril-17 mai 1968; Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), 29 mai-27 juin 1968; Art Gallery of Hamilton, Hamilton (Ont.), 4-27 octobre 1968; Carleton University, Ottawa (Ont.), 15 novembre-15 décembre 1968; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 20 mars-20 avril 1969; Musée du Québec, Québec (QC), 30 avril-30 mai 1969. — Catalogue.
Art Montreal '67, Dunkelman Gallery, Toronto (Ont.), 6-30 septembre 1967. — Catalogue.
Panorama de la peinture au Québec 1940-1966, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 15 mai-20 août 1967. — Catalogue.
Three Hundred Years of Canadian Art = Trois Cents Ans d'art canadien, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 12 mai-17 septembre 1967 [itinéraire: Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.) 21 octobre-26 novembre 1967]. — Catalogue.
Acquisitions 1966, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 février-19 mars 1967.
Peinture vivante du Québec 1966 : vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste, Musée du Québec, Québec (QC), 22 février-27 mars 1967. — Catalogue.
Centennial Exhibition of Quebec and Ontario Contemporary Painters, 1967, Kitchener-Waterloo Art Gallery, Kitchener (Ont.), 4-26 février 1967 [itinéraire en Ontario : University of Guelph, Guelph, 10-26 mars 1967; Sarnia Public Library & Art Gallery, Sarnia, 7-29 avril 1967; London Public Library & Art Museum, London, 5-30 mai 1967; York University, Toronto, 2-30 juin 1967; Tom Thomson Memorial Art Gallery, Owen Sound, 7 juillet-31 août 1967; Willistead Art Gallery, Windsor, 5-28 septembre 1967; Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, 8-29 octobre 1967; Rodman Hall, St. Catharines, 3-26 novembre 1967; Oxford County Art Association, Woodstock, 1^{er}-31 décembre 1967]. — Catalogue.
- 1966 *Graveurs du Québec*, Musée du Québec, Québec (QC), 21 décembre 1966-31 janvier 1967; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 7-26 février 1967. — Catalogue.
The Tenth Winnipeg Show, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 5-30 novembre 1966. — Catalogue.

- Constructions by Montreal Artists 1966-67 = Constructions d'artistes de Montréal 1966-1967*, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), [itinéraire : Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 29 août-19 septembre 1966; Calgary Allied Arts Council, Calgary (Alb.), 23 septembre-20 octobre 1966; Alberta College of Art, Edmonton (Alb.), 1^{er}-15 novembre 1966; University of Alberta, Edmonton (Alb.), 7-21 décembre 1966; Regina Public Library, Regina (Sask.), 1^{er}-22 janvier 1967; Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver (C.-B.), 1^{er}-10 février 1967; School of Art, University of Manitoba, Winnipeg (Man.), 14 février-7 mars 1967; Vernon Art Association, Vernon (C.-B.), 14-28 mars 1967; Burnaby Art Society, Burnaby (C.-B.), 15 mai-6 juin 1967]. — Dépliant.
- Le Choix de la critique*, Centre d'art du Mont-Royal, Montréal (QC), 15 juin-30 juillet 1966.
- Dons : collection permanente*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 14 juin-17 juillet 1966. — Catalogue.
- Concours artistiques de la Province de Québec 1966*, Musée du Québec, Québec (QC), 4-23 mai 1966 [itinéraire: Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 6-25 septembre 1966].
- 1965 *Paintings by Young Quebec Artists = Œuvres de jeunes peintres du Québec*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, (Ont.) [itinéraire : Penticton Art Club, Penticton (C.-B.), 4-18 octobre 1965; University of Victoria, Victoria (C.-B.), 25 octobre-14 novembre 1965; Lethbridge Junior College, Lethbridge (Alb.), 8-29 décembre 1965; Calgary Allied Art Council, Calgary (Alb.), 3-24 janvier 1966; Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 1^{er}-22 février 1966; Regina Public Library, Regina (Sask.), 11-20 mars 1966; University of Alberta, Calgary (Alb.), 29 mars-18 avril 1966; Kelowna Art Exhibit Society, Kelowna (C.-B.), 23 mai-11 juin 1966; Brandon Allied Arts Council, Brandon (Man.), 17 juin-7 juillet 1966]. — Dépliant.
- Concours artistiques de la Province de Québec 1965*, Musée du Québec, Québec (QC), 9-17 septembre 1965 [itinéraire : Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 28 septembre-17 octobre 1965].
- Sixième Exposition biennale de la peinture canadienne 1965*, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.) [itinéraire : The Beaverbrooke Art Gallery, Fredericton (N.-B.), 8 septembre-3 octobre 1965; Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 21 octobre-14 novembre 1965; The London Art Gallery, London (Ont.), 26 novembre-19 décembre 1965; Norman MacKenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 7 janvier-6 février 1966; Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 23 février-20 mars 1966; Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 1^{er} avril-1^{er} mai 1966; Winnipeg Art Gallery Association, Winnipeg (Man.), 13 mai-5 juin 1966]. — Catalogue.
- Exposition du groupe de l'Atelier Libre de Recherches Graphiques de Montréal*, L'Atelier, Québec (QC), mai-13 juin 1965.
- 1964 *Exhibition and Sale of Art by Contemporary, Professional Quebec Artists*, T. Eaton Co. Ltd, Montréal (QC), 17-31 octobre 1964. — Exposition organisée par Thomas More Associates. — Catalogue.
- Nouvel Âge : semaine A*, Université de Montréal, Montréal (QC), 20-26 avril 1964. — Catalogue.
- 81^e Salon annuel du printemps*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 7 avril-3 mai 1964. — Catalogue.
- Montreal Peace Center, Montréal (QC), avril 1964.
- Grands formats, petits formats*, Galerie Camille Hébert, Montréal (QC), 11 mars-1^{er} avril 1964.
- Jeune Peinture*, Galerie Nova et Vetera, Collège Saint-Laurent, Ville de Saint-Laurent (QC), 24 février-15 mars 1964.
- 1963 *6e Salon de la jeune peinture, jeune sculpture*, Galerie de l'Étable, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 6 novembre-5 décembre 1963.
- Exhibition and Sale of Art by Contemporary, Professional Quebec Artists*, T. Eaton Co. Ltd, Montréal (QC), 19 octobre-2 novembre 1963. — Exposition organisée par Thomas More Associates. — Catalogue.
- Troisième Biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, France 28 septembre-3 novembre 1963. — Catalogue.
- 1962 *Contemporary Canadian Art*, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.) [itinéraire en Afrique : Sorsbie Gallery, Nairobi, Kenya, novembre 1962; The Margaret Trowell School of Fine Arts, Makerere College, Kampala, Ouganda, janvier 1963; Durban City Museum and Art Gallery, Durban, Afrique du Sud, mars 1963; William Hymphries Gallery, Kimberley, Afrique du Sud, mai 1963; National Gallery, Cape Town, Afrique du Sud, juin-juillet 1963; King George VI Art Gallery, Port Elizabeth, Afrique du Sud, août 1963]. — Catalogue.
- Concours artistiques de la Province de Québec 1962*, Musée du Québec, Québec (QC), 20 septembre-14 octobre 1962 [itinéraire: École des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 25 octobre-10 novembre 1962.] — Feuilleton.
- International Prints 1962*, Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio, États-Unis, 5 avril-13 mai 1962. — Catalogue.
- Cinquième Exposition annuelle et vente d'art canadien 1962*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 20-26 février 1962. — Exposition organisée sous les auspices du Comité féminin du Musée. — Catalogue.
- 1961 *Concours artistiques de la Province de Québec 1961*. — Musée du Québec, Québec (QC), 27 septembre-16 octobre 1961. — Feuilleton.
- La Relève : exposition de peintures et d'œuvres graphiques*, École des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 14-24 février 1961.
- 1960 *L'Association des peintres-graveurs de Montréal*, Galerie de l'Étable, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 7 décembre 1960-5 janvier 1961. — Feuilleton.
- La Masse : exposition des travaux extra-scolaires des élèves*, École des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 19-23 décembre 1960.

BIBLIOGRAPHIE

PRINCIPAUX OUVRAGES GÉNÉRAUX

- Balkind, Alvin et al. — *Visions : Contemporary art in Canada*. — Vancouver/Toronto : Douglas & McIntyre, 1983. — 239 p.
- Bélisle, Jean; Wilkin, Karen. — «Sculpture». — *Encyclopédie du Canada*. — Montréal : Stanké, 1987. — Vol. 3, p. 1799-1802
- Bénézit, E. — «Henry Saxe». — *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. — Paris : Librairie Gründ, 1976. — Vol. 9, p. 324-325
- Burnett, David; Schiff, Marilyn. — *Contemporary Canadian art*. — Edmonton : Hurtig Publishers; The Art Gallery of Ontario, 1983. — 300 p.
- La Biennale. *Annuario 1979 Eventi del 1978*. — Venise : La Biennale di Venezia, 1982. — 379 p.
- Comeau, André. — *Artistes plasticiens*. — Montréal : Les Éditions Bellarmin, 1983. — 261 p.

Contemporary artists. — London : St. James Press; New York : St. Martin's Press, 1977. — P. 849

Couture, Francine (sous la dir. de). — Les arts et les années 60 : architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre. — Montréal : Triptyque, 1991. — 168 p.

Couture, Francine (sous la dir. de). — Les arts visuels au Québec dans les années soixante : la reconnaissance de la modernité. — Montréal : VLB éditeur, 1993. — 341 p.

Daigneault, Gilles; Deslauriers, Ginette. — La gravure au Québec : 1940-1980. — Saint-Lambert : Héritage, 1981. — 268 p.

Fournier, Marcel. — Les générations d'artistes (suivi d'entretiens avec Robert Roussil et Roland Giguère). — Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986. — 202 p.

Mainprize, Garry. — The National Gallery of Canada: A hundred years of exhibition. List and index. — Ottawa : The National Gallery of Canada, 1984 — 78 p. — Tiré de la revue *Carac*, vol. XI, 1-2 (1984)

Murray, Joan. — The best contemporary Canadian art. — Edmonton : Hurtig Publishers, 1987. — 201 p.

Payant, René. — Vedute : pièces détachées sur l'art, 1976-1987. — Laval : Éditions Trois, 1987. — 505 p.

Québec underground : 1962-1972 : tome 1. — Montréal : Les Éditions Médiart, 1973. — 456 p.

Robert, Guy. — École de Montréal. — Montréal : Éditions du centre de psychologie et de pédagogie, 1964. — 150 p.

Robert, Guy. — L'art au Québec depuis 1940. — Montréal : Les Éditions La Presse, 1973. — 501 p.

Robillard, Yves. — «Les beaux-arts». — Le Canada français d'aujourd'hui. — Lamontagne, Léopold. — Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1970. — P. 97-123

Saint-Martin, Fernande. — «Les arts plastiques au Québec : une révolution structurelle de l'imaginaire». — Dossier Québec. — Sarrazin, Jean (sous la dir. de). — Paris : Les Éditions Stock, 1979. — P. 239-249

Townsend, William. — Canadian art today. — London : Studio International, 1970. — 114 p.

TEXTES DE L'ARTISTE

1985 «Traîneau». — The best contemporary Canadian art. — Murray, Joan — Edmonton : Hurtig Publishers, 1987. — P. 152

1980 «Sculpture on the Waterfront». — Art Magazine. — Vol. 12, n° 50, septembre-octobre 1980. — P. 10-11

1975 «Instrument series» — Henry Saxe : Sculpture. — Kingston : Agnes Etherington Art Centre, 1975. — Dépliant. — Repris dans : Henry Saxe. — Sackville : Owens Art Gallery, 1976

1983 «Some thoughts on this series by Henry Saxe». — Henry Saxe : Recent sculptures. — Kingston : Agnes Etherington Art Centre, 1983. — P. 3

1978 Canada : Ron Martin, Henry Saxe. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1978. — P. 75-80. — Texte en anglais et en français.

1973 Boucherville, Montréal, Toronto, London. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1973. — P. 63-64. — Texte d'abord publié dans : Ateliers. — Vol. 2, n° 3 (8 avril-13 mai 1973). — P. 3

1970 «Saxe : deux ans en 25 nouvelles». — La Presse. — (3 janvier 1970). — P. 27

1969 «Address to the general assembly of the nihilist party of Canada». — 20 Cents Magazine. — T. 3, n° 7/8 (octobre 1969)

CATALOGUES D'EXPOSITIONS ET DÉPLIANTS

1992 Bélisle, Josée et al. — La collection : tableau inaugural. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1992. — 591 p.

1991 Campbell, James D. — The empirical presence: six essays. — Montréal : Optica, un centre d'art contemporain, 1991. — 45 p.

1990 Montréal 1955-1970 : années d'affirmation : la collection Maurice Forget. — [S. l., s. n., 1990]. — Dépliant

1989 49th Parallel, centre for contemporary Canadian art = 49° Parallèle, Centre d'art contemporain canadien. — Yves Gaucher: Group exhibition. — New York : le Centre, 1989. — [6] p.

Gagnon, Paulette. — Une histoire de collections : dons 1984-1989. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — 60 p.

Une histoire de collection : dons 1984-1989. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1989. — Dépliant

La Maison Alcan; Galerie d'art Lavalin. — Artluminium. — Montréal : la Maison Alcan ; la Galerie, 1989. — 84 p.

Olga Korper Gallery. — Inaugural exhibition of Gallery artists. — [Toronto : la Galerie, 1989]. — [12] p.

1988 Galerie d'art Lavalin. — Accents II de la collection Lavalin. — Montréal : la Galerie, [1988]. — 55 p.

1987 La rencontre d'un lieu. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1987. — Dépliant

1985 Centre international d'art contemporain de Montréal. — Aurora borealis. — Montréal : CIAC, 1985. — 176 p.

Ministère des Affaires extérieures du Canada. — Traces : dessins canadiens contemporains = Traces : contemporary Canadian drawings. — Ottawa : le Ministère, 1985. — 47 p.

Musée d'art contemporain de Montréal. — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : le Musée, 1985. — 371 p.

1983 Agnes Etherington Art Centre. — Henry Saxe : Recent sculptures. — Kingston : le Centre, 1983. — 23 p.

Centre Saidye Bronfman. — Dessin contemporain canadien, 1977-1982 = Drawing, a Canadian survey, 1977-1982. — Montréal : le Centre, 1983. — 135 p.

1982 Contemporary outdoor sculpture at The Guild. — Scarborough: The Guild, [1982]. — 48 p.

1980 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Sculpture au Québec 1970-1980. — Montréal : le Musée, 1980. — Feuille

Racine, Yolande. — «La gravure». — Tendances actuelles au Québec. — Québec : le ministère des Affaires culturelles, 1980. — P. 8-12

1979 Farmer, David John. — Canada: the Birmingham festival of arts salutes Canada. — Alabama : The Festival of Arts' Visual Arts Program, 1979. — 27 p.

Harbourfront Art Gallery. — Sculpture court : Henry Saxe. — [Toronto : la Galerie, 1979]. — Feuille

Manifestation de l'art minimal. — [Montréal : Musée d'art contemporain, 1979]. — Feuille

1978 Canada : Ron Martin, Henry Saxe. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1978. — 159 p. — Textes de Pierre Théberge

1977 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Onze sculpteurs canadiens. — Québec : Ministère des Affaires culturelles, 1977. — [34] p.

Quinte Arts Council. — Survey 77. — [S. l., s. n.], 1977. — 23 p.

- 1976 Agnes Etherington Art Centre. — Small objects by Kingston and district artists. — Kingston : le Centre, 1976. — Dépliant
- Bealy, Allan et al. — 1972-1976 Directions Montréal. — Montréal : Vehicule Art [1976].
- Gallery III, University of Manitoba. — Henry Saxe : two works. — Winnipeg : la Galerie, 1976. — [64] p. — Textes de Philip Fry
- Musée des beaux-arts de Montréal. — Forum 76. — Montréal : le Musée, 1976. — 95 p.
- Owens Art Gallery, Mount Allison University. — Henry Saxe. — Sackville (N.-B.) : la Galerie, 1976. — 10 p.
- Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Trois générations d'art québécois 1940, 1950, 1960. — Montréal : le Musée, 1976. — 135 p.
- Vancouver Art Gallery. — Henry Saxe, Robin MacKenzie, Irene Whittome, David Rabinowitch, Nobuo Kubota, Royden Rabinowitch, Colette Whiten. — Vancouver : VAG, 1976. — [33] p.
- Vehicule art. — 1972-1976 directions Montréal. — Montréal : Vehicule art, [1976?]. — [16] feuillets
- 1975 Agnes Etherington Art Centre. — Henry Saxe : Sculpture. — [Kingston : le Centre, 1975]. — Dépliant
- 1974 Québec (Province). Ministère des Affaires culturelles. — Les arts du Québec. — [S. l. : le Ministère, 1974]. — 31 p.
- 1973 Théberge, Pierre; Smith, Brydon. — Boucherville, Montréal, Toronto, London 1973 : Jean-Marie Delavalle, Henry Saxe, Robin Collyer, James B. Spencer, Murray Favro, Ron Martin. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1973. — [332 p.]
- 1972 London Public Library. — Plastic fantastic. — London : la Galerie, 1972. — [29] p.
- Norman Mackenzie Art Gallery. — Diversity : Canada east. — [Regina : le Musée, 1972]. — 22 feuillets
- 1971 11^e biennale Middelheim Antwerpen 6 juni-3 okt. '71 : Stad Antwerpen. — Anvers : Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim. — 190 p.
- Art Gallery of Ontario. — Recent vanguard acquisitions. — Toronto : Le Musée, 1971. — 24 p.
- Québec (Province). Ministère des Affaires culturelles. — Exposition des créateurs du Québec. — Québec : le Ministère, [1971]. — 56 p.
- 1970 Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne. — 3^e salon international de galeries pilotes : artistes et découvreurs de notre temps. — Lausanne : le Musée, 1970. — 281 p.
- Musée du Québec. — Graveurs du Québec. — [Québec] : le Musée, 1970. — [14] p.
- Musée Rodin. — Panorama de la sculpture au Québec. — Paris : le Musée; Les Presses artistiques, 1970. — [83] p.
- Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970. — Montréal : Le Musée, 1970. — 195 p.
- 1969 Association Française d'Action Artistique — Graveurs du Québec. — Paris : Les Presses Artistiques, [1969?]. — [14] p.
- Musée des beaux-arts de Montréal. — La route de l'expansion : nouvelles acquisitions. — Montréal : le Musée, 1969. — n. p.
- Musée des beaux-arts de Montréal. — Survey 69. — Montréal : le Musée, 1969. — [6] p.
- 1968 Canada : art d'aujourd'hui. — Paris : Les Presses Artistiques, [1968]. — [64] p.
- Canada : arte d'oggi. — Rome : De Luca Editore, 1968. — [100] p.
- Canadian artists 68 = Artistes canadiens 68. — [Toronto : Art Gallery of Ontario, 1968]. — [79] p.
- Concours artistiques 1968-1969. — [S.l., s.n., 1968?]. — Feuillet
- Galerie nationale du Canada. — Canada : art d'aujourd'hui = Canada : hedendaagse kunst. — [S.l., s.n., 1968?]. — 47 p.
- Galerie nationale du Canada. — N. E. Thing Co; Saxe. — Ottawa : la Galerie, 1968. — Dépliant-affiche. — 16 p.
- N. E. Thing Co [Iain Baxter] and Saxe. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1968. — 16 p.
- 1967 Canada : 5^e biennale de Paris : le Canada à Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1967. — Dépliant
- Dunkelman Gallery. — Art Montreal '67. — [S.l., s.n., 1967]. — [14] p.
- Hubbard, R. H.; Ostiguy, J. R. — Three hundred years of canadian art = Trois cents ans d'art canadien. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1967. — 254 p.
- Kitchener-Waterloo Art Gallery. — Centennial exhibition of Quebec and Ontario contemporary painters 1967. — Kitchener : le Musée, 1967. — [32] p.
- Musée d'art moderne de la Ville de Paris. — Cinquième biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes. — Paris : le Musée, 1967. — 224 p.
- The Ontario centennial art exhibition = L'exposition d'art de l'Ontario à l'occasion du centenaire. — [S. l., s. n., 1967?]. — [60] p.
- Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Panorama de la peinture au Québec 1940-1966. — Montréal : le Musée, 1967. — 120 p.
- Québec (Province). Musée du Québec. — Peinture vivante du Québec : vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste. — [Québec] : Ministère des Affaires culturelles, [1967?]. — [110] p.
- 1966 Galerie Nationale du Canada. — Constructions by Montreal artists 1966-67 = Constructions d'artistes de Montréal 1966-1967. — Ottawa : la Galerie, 1966. — [4] p.
- Graveurs du Québec. — Montréal : Musée d'art contemporain, [1966?]. — [45] p.
- Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Dons : collection permanente. — Montréal : le Musée, 1966. — [16] p.
- Winnipeg Art Gallery. — The tenth Winnipeg show. — [Winnipeg : le Musée, 1966]. — N. p.
- 1965 Galerie nationale du Canada. — Paintings by young Quebec artists = Œuvres de jeunes peintres du Québec. — Ottawa : la Galerie, 1965. — [3] p.
- Galerie nationale du Canada. — Sixth biennial exhibition of canadian painting 1965 = Sixième exposition biennale de la peinture canadienne 1965. — Ottawa : Imprimeur de la Reine, [1965]. — 47 p.
- 1964 Musée des beaux-arts de Montréal. — 81st annual spring exhibition = 81^e salon annuel du printemps. — Montréal : le Musée, 1964. — N. p.
- Thomas More Associates. — Exhibition and sale of art by contemporary professional Quebec artists. — [S. l., s. n., 1964]. — [20] p.
- 1963 Thomas More Associates. — Exhibition and sale of art by contemporary professional Quebec artists. — [S. l., s. n., 1963]. — [20] p.
- Musée d'art moderne de la Ville de Paris. — Troisième Biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes. — Paris : le Musée, 1963. — 200 p.
- 1962 Cincinnati Art Museum. — International prints 1962. — Cincinnati : le Musée, 1962. — N. p.

- Galerie nationale du Canada. — Contemporary canadian art. — Ottawa : la Galerie, 1962. — 24 p.
- Musée des beaux-arts de Montréal. — 1962 : Exhibition and sale of works by canadian artists = Exposition et vente d'œuvres d'artistes canadiens. — Montréal : le Musée, 1962. — 8 p.
- Musée du Québec. — Concours artistiques de la Province de Québec 1962. — [Québec : Le Musée, 1962]. — Feuillet
- 1961 Musée des beaux-arts de Montréal. — Association des peintres-graveurs de Montréal. — [Montréal : le Musée, 1961]. — Feuillet
- Musée du Québec. — Concours artistiques de la Province de Québec 1961. — [Québec : le Musée, 1961]. — Feuillet
- ARTICLES DE PRESSE ET DE PÉRIODIQUES
- 1992 Taylor, Kate. — «Language with a dose of humour». — The Globe and Mail. — (Apr. 3, 1992). — P. C-9
- 1991 Dumont, Jean. — «Dernières chances». — Le Devoir. — (9 nov. 1991). — P. C-9
- Duncan, Ann. — «Touring galleries during recession rewarding-free : Fascinating exhibitions a celebration of diversity». — The Gazette. — (Mar. 30, 1991). — P. J-4
- 1989 Artforum. — Vol. XXVIII, n° 10 (Summer 1989). — P. 53
- Baldwin, Derek. — «Tamworth sculptor whistles to own tune». — The Napanee Beaver (Ont.). — (Mar. 1, 1989)
- Barber, David. — «Area sculptor surprised by Order of Canada honor». — The Whig-Standard (Ont.). — (Jan. 31, 1989)
- Courneya, Joanne. — «Two local men named to the Order of Canada». — The Tweed News (Ont.). — (Feb. 1, 1989)
- Gravel, Claire. — «Artluminum : une exposition mal menée». — Le Devoir. — (23 sept. 1989). — P. C-12
- 1988 Gravel, Claire. — «Accents II de la collection Lavalin». — Le Devoir. — (6 août 1988). — P. C-8
- 1987 Gravel, Claire. — «La riposte des nouveaux romantiques». — Le Devoir. — (25 juill. 1987). — P. C-10
- Grazioli, Elio. — «Aurora borealis». — Flash Art. — N° 124 (Oct./Nov. 1985). — P. 54-55
- Lepage, Jocelyne. — «Henry Saxe. "L'environnement, m'en fous"». — La Presse. — (24 août 1985). — P. E-1
- Sabbath, Lawrence. — «Installation exhibit, ambitious, formidable : artists from across Canada go to great pains to come up with significant works». — The Gazette. — (July 6, 1985). — P. J-7
- 1983 Hutchison, William. — «Saxe's steel "sonnets"». — The Whig-Standard (Ont.). — (Oct. 3, 1983). — P. 12
- Lynton, Jennifer. — «Abstract beauty in sculpture». — Queen's Journal (Ont.). — (Oct. 13, 1983)
- Sabbath, Lawrence. — «Exhibition is a showcase for Canadian drawing». — The Gazette. — (June 4, 1983). — P. B-8
- «Sculpture of Henry Saxe is on display». — Gananoque Reporter (Ont.). — (Oct. 5, 1983)
- Toupin, Gilles. — «Au Canada de 1977 à 1982 : Le dessin de la dernière heure». — La Presse. — (28 mai 1983). — P. B-24
- 1982 Bérard, Serge. — «Henry Saxe». — Parachute. — N° 28 (sept./oct./nov. 1982 = Sept./Oct./Nov. 1982). — P. 35-36
- Daigneault, Gilles. — «Les expositions : quelques (re)découvertes». — Le Devoir. — (23 oct. 1982). — P. 33
- Viau, René. — «Aux ides de mars avec Daniel Buren». — Le Devoir. — (20 mars 1982). — P. 28
- 1980 Dumont, Jean. — «Pour octobre : Toupin, Saxe, Lapierre, Giguère et Amnesty International». — Montréal ce mois-ci. — (Oct. 1980). — P. 49
- Épivent, Jean-Luc. — «Henry Saxe : un art de manipulation». — Vie des Arts. — Vol. 25, n° 99 (été 1980). — P. 38-40
- Fleisher, P. — «Art Toronto '80 : A "golden" scrapbook». — Art Magazine. — Vol. 12, n° 50 (Sept./Oct. 1980). — P. 10-11
- Nixon, Virginia. — «Artist's surrealist paintings have force, energy». — The Gazette. — (Oct. 18, 1980). — P. 58
- Payant, René. — «Du matériau à la construction». — Spirale. — N° 14 (déc. 1980). — P. 7
- Toupin, Gilles. — «Au Musée d'art contemporain : la sculpture des années 70 ou presque...». — La Presse. — (6 sept. 1980). — P. C-22
- T.[oupin], G.[illes]. — «Henry Saxe et John McKinnon : Quand la sculpture a du souffle». — La Presse. — (18 oct. 1980). — P. C-24
- Tourangeau, Jean. — «Dix ans de sculpture au Québec 1970-1980». — Ateliers. — (Déc. 1980-janv. 1981). — P. 1-3
- Viau, René. — «Des œuvres ouvertes, sculpturales et vécues». — Le Devoir. — (23 août 1980). — P. 19
- Viau, René. — «Henry Saxe : de la sculpture bien orchestrée». — Le Devoir. — (18 oct. 1980). — P. 33
- 1979 Micha, René. — «La peinture, la sculpture canadiennes, aujourd'hui». — Art International. — Vol. XXII, n° 9 (févr. 1979). — P. 51-59
- 1978 «À Paris : exposition de 4 artistes canadiens». — Le Droit. — (8 déc. 1978). — P. 19
- Borsa, Julianna. — «Ron Martin and Henry Saxe in New York and at the Venice biennale». — Artmagazine. — Vol. 10, n° 40 (Sept./Oct. 1978). — P. 25-27
- Henighan, Tom. — «Space, time, motion and stillness : Canadian art at the Carleton Conference». — Ottawa Revue. — (Feb. 23/Mar. 1, 1978). — P. 2
- Leblond, Jean-Claude. — «Ron Martin et Henry Saxe à la biennale de Venise». — Le Devoir. — (5 juill. 1978). — P. 10
- Perrin, Peter. — «New York : Henry Saxe, Ron Martin». — ArtsCanada. — Vol. XXXV, n° 2 (Apr./May 1978). — P. 56-57
- «Representatives for art Venice exhibit chosen». — Halifax Mail Star. — (Jan. 21, 1978).
- Russell, John. — «Houses, nudes and a clue to the biennale». — The New York Times. — (Mar. 19, 1978). — P. 31, 35
- 1977 National Gallery of Canada Bulletin. — N° 1 (1977-1978). — P. 108-120
- Burke, Lora. — «Two artists at Dunlop : Extension of exhibition in catalogue of works». — The Leader-Post. — (Jan. 19, 1977). — P. 7
- «Exposition de sculpteurs canadiens au Musée d'art contemporain». — La Presse. — (19 juill. 1977). — P. A-13.
- Lehmann, Henry. — «A vintage show». — The Montreal Star. — (Mar. 12, 1977). — P. D-4
- Nemiroff, Diana. — «Montreal : Henry Saxe». — ArtsCanada. — Vol. XXXIV, n° 2 (May/June 1977). — P. 34-35
- «Onze sculpteurs canadiens». — Parachute. — N° 8 (automne 1977). — P. 46

- Parent, Alain. — «Onze sculpteurs canadiens». — Ateliers. — (15 sept.-27 nov. 1977). — P. 7
- Robillard, Yves. — «Retour de vacances». — Le Jour. — (26 août 1977). — P. 21
- T.[oupin], G.[illes]. — «D'une exposition à l'autre». — La Presse. — (19 mars 1977). — P. D-24
- Toupin, Gilles. — «Onze sculpteurs d'ici en quête d'un nouveau langage». — La Presse. — (20 août 1977). — P. 19
- 1976 Parachute. — N° 2, (Févr. = Feb. 1976). — P. 50
- Fry, Philip. — «Henry Saxe in conversation : About the instrument series». — Parachute. — N° 3 (avril/mai/juin = Apr./May/June 1976). — P. 3-10
- Lowndes, Joan. — «In neutral space». — The Vancouver Sun. — (Nov. 14, 1976). — P. 47
- M.[orin], F.[rance]. — «Henry Saxe, Robin MacKenzie, Irene Whittome, David Rabinowitch, Nobuo Kubota, Royden Rabinowitch, Colette Whiten». — Parachute. — N° 5 (hiver 1976). — P. 32-33.
- Moulin, Raoul-Jean. — «Trois générations d'art québécois : des directions nouvelles». — L'Humanité. — (24 août 1976). — P. 5
- Rombout, Luke. — «Henry Saxe, Robin MacKenzie, Irene Whittome, David Rabinowitch, Nobuo Kubota, Royden Rabinowitch, Colette Whiten». — Vanguard. — Vol. 5, N° 9 (Nov. 1976). — P. 11
- Richardson, Linda. — «Outdoor sculpture display likely to be controversial». — The Gault Star. — (Sept. 10, 1976). — P. 19
- Rosenberg, Ann. — «The Vancouver Art Gallery : Three fall exhibitions». — Artmagazine. — Vol. 8, n° 30 (Dec. 1976/Jan. 1977). — P. 46-49
- 1975 «Some sculpture in Art Bank». — ArtsCanada. — Vol. XXXII, n° 3 (Fall 1975). — P. 16-23
- 1973 Arbec, Jules. — «Au MAC, Saxe sculpteur, Ristvedt peintre, photos Schiele». — Le Devoir. — (14 avril 1973). — P. 18
- Bates, Catherine. — «Work that's debatable». — The Montreal Star. — (Apr. 14, 1973). — P. C-5
- Bates, Catherine. — «Six in one». — The Montreal Star. — (July 14, 1973). — P. C-3
- Bates, Catherine. — «In review. Boucherville, Montréal, Toronto, London 1973». — Art Magazine. — Vol. 5, n° 15 (Fall 1973). — P. 38-39
- Bergin, Jenny. — «Something's happening : Eye-stopper». — The Ottawa Citizen. — (July 1, 1973). — P. 63
- Crawford, Lenore. — «More questions than answers». — London Free Press. — (July 21, 1973)
- Dupuis, Michel. — «Le singe et la lanterne». — Le Droit. — (7 juill. 1973). — P. 18
- F.[ulford], R.[obert]. — «The avant-garde in Canadian art». — Saturday Night. — Vol. 88, n° 7 (July 1973). — P. 25-32
- Fulford, Robert. — «Canadians' uncollectible art enshrined by National Gallery». — The Toronto Star. — (Sept. 1, 1973). — P. F-5
- «Gallery claims show offers best of up and coming». — Hamilton Spectator. — (July 6, 1973). — P. 26
- Kritzwiser, Kay. — «At the galleries : A pause to re-think the art scene». — The Globe and Mail. — (July 7, 1973). — P. 28
- Lamy, Laurent. — «Les mutations de Henry Saxe». — Vie des Arts. — N° 72 (automne 1973). — P. 36-40
- Littman, Sol. — «National gallery raises some critical eyebrows with newest showing». — The Toronto Star. — (Aug. 18, 1973). — P. G-8
- Nasgaard, Ronald. — «Boucherville, Montréal, Toronto, Londres 1973». — ArtsCanada. — Vol. XXX, n° 4 (Oct. 1973). — P. 82-85
- Saxe, Henry. — «Henry Saxe». — Ateliers. — Vol. 2, n° 3 (8 avril-13 mai 1973). — P. 3
- [Toupin, Gilles]. — «Milly et Henry ou la rigueur». — La Presse. — (21 avril 1973). — P. D-14
- Toupin, Gilles. — «À la Galerie nationale : de l'art symptomatique». — La Presse. — (7 juill. 1973). — P. D-13
- Trzmiel, Marianne. — «A more reflective personal form of art». — The Ottawa Journal. — (July 21, 1973). — P. 41
- White, Michael. — «New Saxe show "sends up" accepted view of sculpture». — The Gazette. — (Apr. 7, 1973). — P. 48
- White, Michael. — «Montreal's newest showcase for exciting young artists». — The Gazette. — (May 5, 1973). — P. 32
- White, Michael. — «Public invited to "suffer through" gallery show». — The Gazette. — (July 21, 1973). — P. 27
- Woodman, Ross. — «National gallery exhibit invites criticism but it is "best ever"». — The Business Quarterly. — Vol. 38, n° 3 (Autumn 1973). — P. 9-13
- 1972 A. B.-G. — «Au Théâtre du Cuivre : les artistes graveurs». — La Frontière. — (8 mars 1972). — P. 50
- Gopnik, Myrna; Gopnik, Irwin. — «Montrer all». — ArtsCanada. — Vol. XXIX, n° 2 (Spring 1972). — P. 67-74
- 1971 Dault, Gary Michael. — «In the galleries : Toronto». — ArtsCanada. — Vol. XXVIII, n° 1 (Feb./Mar. 1971). — P. 58-61
- Gopnik, Myrna; Gopnik, Irwin. — «New Montreal sculpture, Saidye Bronfman Centre : seven Montreal artists, Musée d'art contemporain». — ArtsCanada. — Vol. XXVIII, n° 3 (June/July 1971). — P. 67-68
- Giroux, Jean. — «Au Musée du Québec : la terre tourne et les créateurs». — Le Soleil. — (30 nov. 1971). — P. 54
- «Hangings». — ArtsCanada. — Vol. XXVIII, n° 154-155 (Apr.-May 1971). — P. 74
- Heywood, Irene. — «You figure it out». — The Montreal Star. — (Nov. 20, 1971). — P. B-7
- Kirkman, Terry; Keviz, Judy. — «Around the galleries : Much more than meets the eye». — The Montreal Star. — (Sept. 29, 1971). — P. 56
- Shapiro, Betty. — «Column sparks gallery offer : Young artists get a break». — The Gazette. — (Sept. 24, 1971). — P. 12
- Thériault, Normand. — «Nouveau, mais à quel prix?». — La Presse. — (10 avril 1971). — P. D-14
- White, Michael. — «Experimental art back with "Imago" exhibition». — The Gazette. — (Oct. 2, 1971). — P. 48
- 1970 Cameron, Dorothy. — «Lausanne and Venice Summer '70: The crisis of Canada International». — ArtsCanada. — Vol. XXVII, n° 148-149 (Oct./Nov. 1970). — P. 68-72
- Chandler, John Noel. — «Drawing reconsidered». — ArtsCanada. — Vol. XXVII, n° 5 (Oct./Nov. 1970). — P. 19-51
- Heywood, Irene. — «When outside experts come to visit...». — The Gazette. — (Aug. 22, 1970). — P. 38
- Kritzwiser, Kay. — «At the galleries : Bloore : No short cuts on the road to purity». — The Globe and Mail. — (Jan. 10, 1970). — P. 24
- Kritzwiser, Kay. — «At the galleries : Exhibition reveals Chambers'essence». — The Globe and Mail. — (Nov. 7, 1970). — P. 28

- Lord, Barry. — «Canada didn't lose this one anyway». — *The Toronto Star*. — (Jan. 2, 1970). — P. 22
- «Sno Grid». — *Ottawa Citizen*. — (Sept. 12, 1970). — P. 40
- Russel, Paul. — «A fine selection of fresh new art work». — *The Toronto Daily Star*. — (Aug. 15, 1970). — P. 51
- Russel, Paul. — «Some of Canada's most talented young artists are on display here». — *The Toronto Daily Star*. — (Dec. 26, 1970). — P. 37
- Thériault, Normand. — «La sculpture québécoise : un silence et quelques cris». — *La Presse*. — (27 juin 1970). — P. 36
- Wilson, Peter. — «Modular sculptures produce elegant net-like hangings». — *The Toronto Daily Star*. — (Nov. 13, 1970). — P. 26
- 1969 Ayre, Robert; White, Michael. — «Re survey 69 : One says skip it... and the other says see it». — *The Montreal Star*. — (May 24, 1969). — P. 10-11, 22, 25.
- Basile, Jean. — «Le concours artistique de la Province : pour rire et pour aimer». — *Le Devoir*. — (1^{er} mars 1969). — P. 14
- Bonham, Don. — «Ode to Ruskin or a review of Henry Saxe's one-man show at 20/20». — *20 Cents Magazine*. — T. 3, n° 3-4 (May 1969). — N. p.
- «Concours artistiques du Québec 1969 au Musée d'art contemporain». — *Vie des Arts*. — N° 55 (été 1969). — P. 64-65
- Heywood, Irene. — «Art this week : Quebec's "concours" out of balance». — *The Gazette*. — (Mar. 8, 1969). — P. 45
- Heywood, Irene. — «Survey '69 : What's wrong with our visual arts». — *The Gazette*. — (May 24, 1969). — P. 37
- Lord, Barry. — «Survey '69 : Montréal Museum of the Arts, May-June 1969». — *ArtsCanada*. — Vol. XXVI, n° 134-135 (Aug. 1969). — P. 44
- Millet, Robert. — «Les arts et les autres : Saxe : des chenilles de 50 pieds». — *Le Magazine Maclean*. — Vol. IX, n° 5 (mai 1969). — P. 69
- Robert, Guy. — «Sculpture au delà : la sculpture, forme privilégiée de contestation». — *Vie des Arts*. — N° 54 (printemps 1969). — P. 15-19
- Rosshandler, Leo. — «Sondage = Survey '69». — *M*. — N° 2 (Sept. 1969). — P. 30-31.
- Thériault, Normand. — «Sondage 69 : un parti pris antitabeau». — *La Presse*. — (24 mai 1969). — P. 35.
- Thériault, Normand. — «Un néon vous accueille». — *La Presse*. — (1^{er} mars 1969). — P. 34
- Vazan, William. — «Survey '69 at the Montreal Museum of Fine Arts». — *Vie des Arts*. — N° 56 (automne 1969). — P. 60-61
- Zemel, Carol M. — «Galerie de Montréal and Galerie Sherbrooke». — *ArtsCanada*. — Vol. XXVI, n° 130-131 (Apr. 1969). — P. 43-44
- 1968 Belleau, Massue. — «Ils font op, ils font pop». — *Le Magazine Maclean*. — (Janv. 1968). — P. 12-15
- Bouyeure, Claude. — «Les peintres canadiens ou une liberté illusoire». — *Les Lettres Françaises*. — N° 1218 (24-30 janv. 1968). — P. 29
- Conil Lacoste, Michel. — «Au musée national d'art moderne : Canada : expressions actuelles». — *Le Monde*. — (19 janv. 1968). — P. 13
- Dault, Gary Michael. — «Toronto : In the galleries». — *ArtsCanada*. — Vol. XXV, n° 3 (Aug. 1968). — P. 35-37
- «Exposition d'art canadien à Paris». — *Le Devoir*. — (6 janv. 1968). — P. 10
- «Exposition de Baxter et Saxe». — *La Presse*. — (12 sept. 1968). — P. 34
- Heywood, Irene. — «Two interesting bronze sculptors and a potential case of bankruptcy». — *The Gazette*. — (Sept. 21, 1968). — P. 47
- Kritzwiser, Kay. — «At the galleries : Young sculptors discover the ground as a dimension». — *The Globe and Mail*. — (May 25, 1968). — P. 25
- Lamy, Laurent. — «"Canada, art d'aujourd'hui" à Paris». — *Le Devoir*. — (27 janv. 1968). — P. 9
- Neesham, Robin. — «Art». — *The Canadian Architect*. — (Sept. 1968). — P. [10]
- Staber, Margit. — «Bauhaus». — *ArtsCanada*. — Vol. XXV, n° 4 (Oct./Nov. 1968). — P. 4-9
- Teyssède, Bernard. — «Canada, art d'aujourd'hui, musée d'art moderne de Paris». — *Vie des Arts*. — N° 50 (printemps 1968). — P. 26-31
- T.[hériault], N.[ormand]. — «Emballages emballants et acier organique». — *La Presse*. — (21 sept. 1968). — P. 52
- Robillard, Yves. — «Pourquoi les Français boudent-ils l'exposition canadienne?». — *La Presse*. — (20 janv. 1968). — P. 36
- 1967 «À Sir George Williams : le racisme ordinaire». — *Sept-Jours*. — 15 juill. 1967). — P. 9
- Albert-Levin, Marc; Arnaud, Jean-Robert. — «Pourquoi la biennale de Paris?». — *Cinéma*. — N° 83-84. — (nov./déc. 1967-janv. 1968). — P. 93-111.
- Conil Lacoste, M. — «La cinquième biennale de Paris : un art en plein éclatement». — *Le Monde*. — (6 oct. 1967). — P. 10
- Côté, Denise. — «Le Canada à Paris en 1967». — *Le Droit*. — (15 avril 1967). — P. 13
- Derome, Gilles. — «Peinture». — *Le Devoir*. — (1^{er} avril 1967). — P. 13
- Dexter, Gail. — «Artist : Philosopher-moralist today rather than craftsman?». — *The Toronto Daily Star*. — (Sept. 6, 1967). — P. 38
- Hahn, Otto. — «Paris letter : The biennale of youth». — *Arts Magazine*. — Vol. 42, n° 2 (Nov. 1967). — P. 47-48
- Kritzwiser, Kay. — «At the galleries : Five artists appear at Art Montreal '67 opening». — *The Globe and Mail*. — (Sept. 9, 1967). — P. 15
- Lamy, Laurent. — «Les arts plastiques 1966». — *Le Devoir*. — (7 janv. 1967). — P. 15
- Lamy, Laurent. — «La ville de Montréal et les arts : est-ce une erreur d'aiguillage?». — *Le Devoir*. — (3 juin 1967). — P. 17
- Lamy, Laurent. — «Sous le signe de l'éclatement des structures traditionnelles : la 5^e biennale de Paris». — *Le Devoir*. — (21 oct. 1967). — P. 16
- Montbizon, Réa. — «À Montréal». — *Vie des Arts*. — N° 45 (hiver 1967). — P. 60-61
- «No Toronto art in opening shows». — *The Telegram*. — (Sept. 9, 1967). — P. 18
- «Ottawa chooses entries for Paris». — *The Gazette*. — (Apr. 8, 1967). — P. 34
- «Présence du Canada à la V^e biennale de Paris». — *Vie des Arts*. — N° 45 (hiver 1967). — P. 16
- R[obillard], Y[ves]. — «D'une exposition à l'autre : l'image que les Européens auront de nous à l'automne». — *La Presse*. — (17 juin 1967). — P. 37
- Robillard, Yves. — «Les concours du dimanche». — *La Presse*. — (25 nov. 1967). — P. 34

- Théberge, Pierre. — «Trois expositions remarquables à la Galerie nationale du Canada». — *Vie des Arts* — N° 47 (été 1967). — P. 51-52
- «Quatre jeunes artistes canadiens à la biennale de Paris». — *Le Droit*. — (7 avril 1967). — P. 22
- W. Q. K.. — «Gallery exhibits works of Canadians in Paris show». — *Ottawa Journal*. — (Apr. 1, 1967)
- 1966 Ayre, Robert. — «Mount Royal Art Center : Montreal critics' choice». — *The Montreal Star*. — (June 25, 1966). — P. 12
- Ayre, Robert. — «Concours artistique : Getting the message». — *The Montreal Star*. — (Sept. 17, 1966). — P. 10
- Ballantyne, Michael. — «New exhibitions, different worlds». — *The Montreal Star*. — (Apr. 30, 1966). — P. 10
- Jasmin, Claude. — «Bilan provisoire d'un semestre chargé». — *La Presse*. — (16 juill. 1966). — P. 22-23
- Jasmin, Claude. — «Les objets inattendus de Saxe». — *La Presse*. — (30 avril 1966). — P. 23
- Lamy, Laurent. — «Saxe à la galerie du Siècle». — *Le Devoir*. — (30 avril 1966). — P. 12
- Lamy, Laurent. — «Les beaux-arts : exposition de marionnettes au Centre synoptique : le choix de la critique au Centre d'art du Mt-Royal». — *Le Devoir*. — (25 juin 1966). — P. 10
- Montbizon, Réa. — «A pleasant sampling». — *The Gazette*. — (June 25, 1966). — P. 22
- Robillard, Yves. — «Montréal aujourd'hui : Henry Saxe». — *Vie des Arts*. — N° 44 (automne 1966). — P. 51
- Robillard, Yves. — «Au Contemporain, les élus des concours artistiques du Québec». — *La Presse*. — (17 sept. 1966). — P. 22-23
- Sabbath, Lawrence. — «Henry Saxe». — *Congress Bulletin*. — Vol. 22, N° 7 (Sept./Oct. 1966). — P. 7
- Tisseyre, Michelle. — «Le choix de huit critiques». — *Photo-Journal*. — (22-29 juin 1966). — P. 56
- 1965 Lamy, Laurent. — «En marge de l'attribution des prix : un choix significatif». — *Le Devoir*. — (10 sept. 1965). — P. 6
- Lamy, Laurent. — «Variété et rigueur aux concours artistiques de la Province». — *Le Devoir*. — (2 oct. 1965). — P. 11
- O'Neil, Jean. — «Les concours artistiques : on s'est efforcé de retenir la crème...». — *La Presse*. — (11 sept. 1965). — P. 23
- «Quand une gravure remporte un prix de sculpture...». — *La Presse*. — (18 sept. 1965). — P. 2
- 1964 Heard, Raymond. — «Exhibition in the suburbs». — *The Montreal Star*. — (Apr. 4, 1964). — P. 9
- 1963 Ayre, Robert. — «The art scene : Abstract exhibition». — *The Montreal Star*. — (Dec. 2, 1963). — P. 14
- Heard, Raymond. — «Quebec art exhibition for learning's sake». — *The Montreal Star*. — (Oct. 26, 1963). — P. 9
- Jasmin, Claude. — «Saxe : une recherche...». — *La Presse*. — (30 nov. 1963). — P. 22
- Lamy, Laurent. — «Petty Wargin à la galerie Agnès Lefort : Jean-Guy Mongeau à la galerie Libre : Henri [sic] Saxe à la galerie Camille Hébert». — *Le Devoir*. — (30 nov. 1963). — P. 14
- 1962 Ayre, Robert. — «First big exhibition of new year». — *The Montreal Star*. — (Jan. 13, 1962). — P. 11
- «Composition». — *The Gazette*. — (Jan. 13, 1962). — P. 8
- «Henry Saxe à la galerie Libre». — *Le Nouveau Journal*. — (4 janv. 1962). — P. 25
- Jasmin, Claude. — «Saxe : recherche d'un langage». — *La Presse*. — (13 janv. 1962). — P. 5
- Lamy, Laurent. — «Les expositions : Henri [sic] Saxe à la galerie Libre». — *Le Devoir*. — (11 janv. 1962). — P. 6
- Millet, Robert. — «À peine sacré graveur, Henri [sic] Saxe cherche de nouvelles voies». — *Le Nouveau Journal*. — (20 janv. 1962). — P. VIII
- Robert, Guy. — «Henry Saxe at the galerie Libre, Montreal». — *Canadian Art*. — Vol. XIX, n° 2 (Mar./Apr. 1962). — P. 104-105
- Sarrazin, Jean. — «Henry Saxe avant tout un graveur». — *Le Nouveau Journal*. — (13 janv. 1962). — P. VIII
- «Travaux extra-scolaires à l'École des beaux-arts». — *Le Devoir*. — (17 déc. 1960). — P. 7
- 1961 Robert, Guy. — «À la galerie Libre : Peintures, sculptures, gravures». — *Le Devoir*. — (14 déc. 1961). — P. 10
- Sarrazin, Jean. — «Les beaux-arts : peintres graveurs de Montréal : "Pierre du soleil" de Richard Lacroix». — *La Presse*. — (10 déc. 1960). — P. 34

DOCUMENT D'ARCHIVES

Henry Saxe [film cinématographique]. — Réalisation: Robert Daudelin. — Montréal : 1966. — 100 pieds, 2 minutes env., 16 mm. — N. et b., muet

PHOTOGRAPHIES :

Denis Farley : n^{os} 4, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 26, 29, 31, 37, 41, 52, 53, 55, 57, 64, 65, 74, 77, 79, 86, 91, 92, 94, 104, 106, 112, 120

Louis Lussier : n^{os} 2, 7, 14, 17, 18, 21, 22, 35, 36, 40, 42, 43, 50, 54, 66, 90, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119

Centre de documentation Yvan Boulerice : n^{os} 51, 60, 67, 69, 75, 85, 100, 109

Musée des beaux-arts du Canada : n^{os} 23, 34, 44, 59, 68, 71, 72, 73, 76

Richard-Max Tremblay : n^{os} 16, 32, 78, 81, 95, 96, 97, 98, 107

Musée des beaux-arts de Montréal : n^{os} 33, 63, 88

Brian Merrett : n^{os} 3 et 20

Musée du Québec, Jean-Guy Kérouac : n^{os} 1, 46

Patrick Altman : n^o 83

Musée d'art contemporain de Montréal : n^{os} 38, 47

Ministère des Affaires extérieures du Canada : n^o 101

Musée d'art de Joliette, Éric Parent : n^o 103

