

## I n t r o d u c t i o n

---

# Approches de la sculpture

Un des effets secondaires les plus importants de l'évolution de l'art au xx<sup>e</sup> siècle a été d'élargir notre intérêt et notre goût pour l'art venu de traditions culturelles autres que la nôtre. Rares sont ceux aujourd'hui qui croient, comme c'était le cas il y a de cela une génération, que la peinture a commencé avec Giotto, ou que la seule forme de sculpture qui mérite une attention sérieuse est celle qui est née à l'époque classique et a pris un nouvel essor en Europe pendant et après la Renaissance. Nous sommes conscients désormais qu'on a produit de l'excellente sculpture dans presque toutes les sociétés qui ont existé, qu'elles soient primitives ou avancées, et nous élevons au rang d'œuvres d'art de nombreux objets sculptés qui ne nous auraient intéressés, il y a quelques dizaines d'années, qu'à titre de curiosités ou en raison de l'intérêt qu'ils présentent pour l'archéologue ou l'anthropologue. Ce livre abordera donc la question de l'appréciation de la sculpture de manière ouverte, en évitant toute forme de provincialisme, qu'il soit géographique ou historique.

Que les sociétés les plus primitives puissent faire preuve elles aussi d'une sensibilité raffinée à la forme sculptée est démontré de manière évidente par les figurines en argile et les sculptures en pierre, en ivoire et en os produites par les hommes du Paléolithique. On y trouve des représentations en ronde-bosse et en relief de la figure féminine – les « Vénus » préhistoriques – et d'animaux de toutes sortes. Bien qu'elles ne soient pas d'un effet aussi immédiat que les dessins et les peintures rupestres d'Altamira et Lascaux, par exemple, beaucoup mieux connus, elles n'en sont pas moins remarquables et dénotent une sensibilité tout aussi étonnante, en particulier aux formes expressives des animaux.

Les grandes civilisations de l'Égypte, de la Mésopotamie, de l'Inde, de la Chine, de l'Asie du Sud-Est, de l'Amérique centrale et du Sud, du bassin méditerranéen, de l'Europe médiévale, ainsi que les cultures tribales de l'Afrique, de l'Océanie, de l'Asie centrale, de l'Amérique du Nord, ont toutes produit une magnifique

sculpture, dans une profusion de styles d'une très grande diversité. Toutes sortes d'édifices, depuis les énormes temples et palais de pierre jusqu'aux légères huttes tribales en bois, ont été décorés, à l'intérieur et à l'extérieur, par de la sculpture, et le moindre objet ou ustensile, du chasse-mouches au sarcophage, s'est trouvé ou bien orné d'un décor sculpté ou bien conçu lui-même comme une forme sculptée. À côté de cette association avec l'architecture et les objets fonctionnels, la sculpture a existé aussi de manière indépendante, sous forme d'icônes religieuses, de stèles funéraires, d'objets de culte, d'amulettes, de monuments, de statues dans les jardins et les espaces publics, de bibelots.

Une grande partie de la sculpture du passé s'est irrémédiablement perdue. D'innombrables sculptures sur bois – la principale forme de sculpture produite en Afrique et en Océanie – ont succombé aux effets du climat et sous l'attaque des insectes et des champignons. Quantité de sculptures en métal ont été ou bien entièrement rongées par la rouille, ou bien remises à la fonte à la suite de pillages ou afin de réutiliser le métal. Au fil des siècles, les sculptures sur pierre ont fini par se briser sous l'action du gel ou se laisser réduire à l'état de moignons par l'usure du vent et de la pluie. Beaucoup d'œuvres, aussi, ont été détruites pour des raisons religieuses, morales ou politiques par des fanatiques qui ont fait partout de la mutilation des sculptures une de leurs principales préoccupations. Pourtant, d'aléas en aléas, un très grand nombre d'excellentes sculptures ont survécu et sont aujourd'hui à notre disposition dans les musées, les galeries d'art, les temples, les églises et les lieux publics partout dans le monde. À côté de ces œuvres qui nous viennent d'un passé lointain et de cultures éloignées de la nôtre, il existe aussi, de plus en plus abondante et diverse, une sculpture des temps modernes. Elle comprend les œuvres produites en Europe dans tous les styles apparus depuis le Moyen Âge, ainsi que la gamme immense des sculptures que produisent partout dans le monde les sculpteurs d'aujourd'hui.

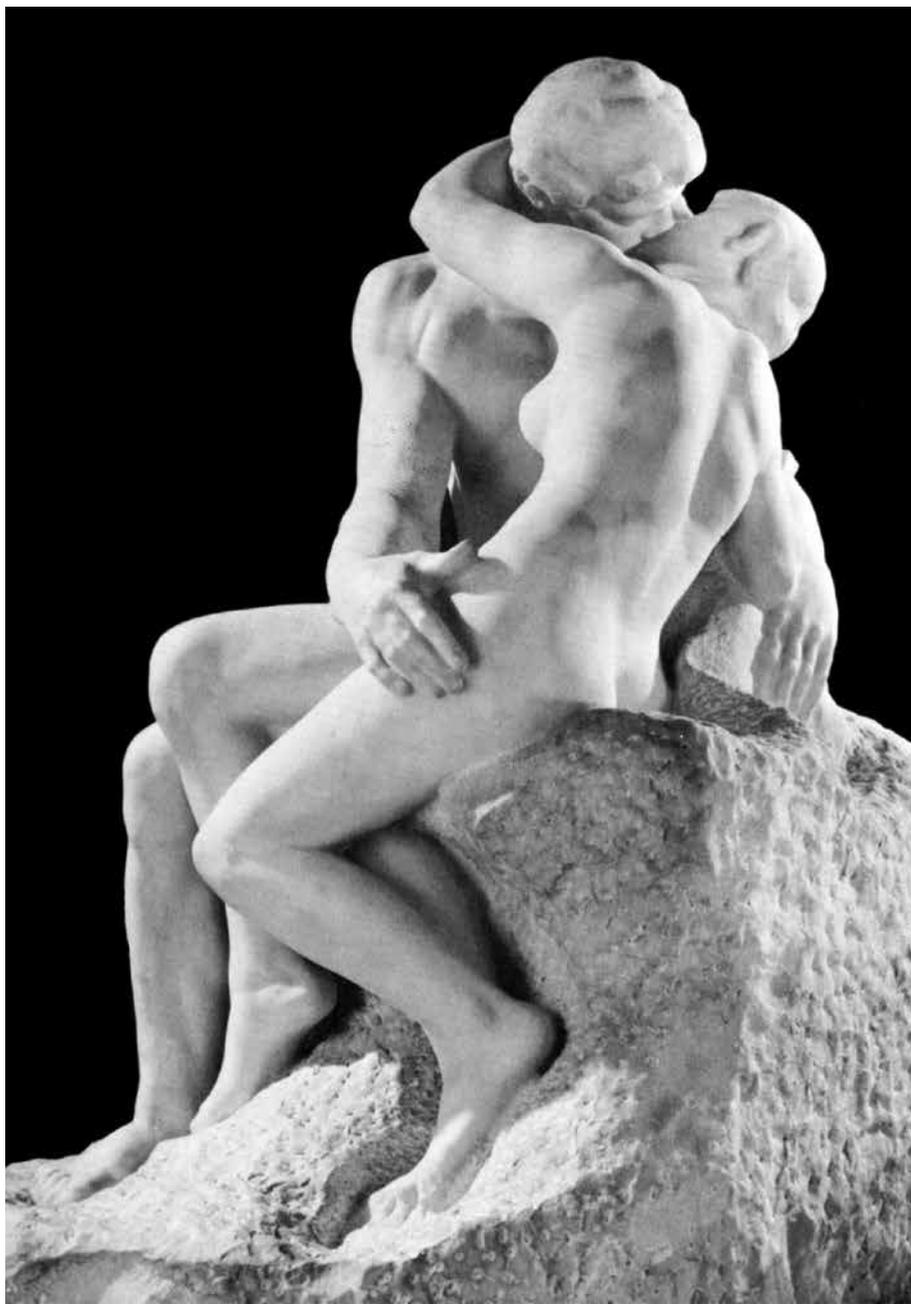
En un sens, il est trompeur de parler de l'art du passé comme s'il s'opposait à l'art du présent. L'expression « art du passé » laisse entendre que nous parlons de quelque chose qui est définitivement révolu, qui n'est plus qu'un sujet pour historien, comme les événements passés ou les gens d'autrefois. Mais les sculptures produites il y a des centaines ou des milliers d'années existent ici et maintenant, et se présentent à nos sens de la même façon que celles qu'on a produites hier. Dégradations mises à part, le fait qu'elles soient anciennes ou récentes ne change rien à leur qualité d'œuvres d'art. L'obsolescence, dans le domaine esthétique, n'existe pas. L'art de la Renaissance n'invalide pas l'art médiéval comme le système copernicien invalide le système de Ptolémée. Ce qui était, il y a trois mille ans, un chef d'œuvre plein de beauté et d'expressivité garde aujourd'hui la capacité de nous émouvoir et de nous ravir, même si nous ne savons rien de ses origines

ni de ce qu'il signifiait autrefois dans un système de coutumes et de croyances irrémédiablement disparu.

Il existe une autre raison pour laquelle l'âge, le lieu d'origine et l'arrière-plan culturel des sculptures n'ont que peu d'importance. Nous n'avons aucune barrière linguistique à surmonter, comme devant la littérature ancienne ou étrangère, pour entrer en contact avec elles. Il n'y a même pas les genres de barrière qui rendent la musique chinoise ou indienne difficile pour une oreille habituée aux harmonies et aux rythmes occidentaux. Le langage de la sculpture est un langage universel qui nous parle directement, même si nous ne savons absolument rien d'autre d'une œuvre donnée que ce que nous voyons d'elle quand nous l'avons sous les yeux. L'accent, si l'on veut, peut changer avec l'époque et le lieu, mais fondamentalement il s'agit toujours et partout du même langage.

Mais si tout ce qui est à voir dans une sculpture est là au grand jour sous nos yeux, pourquoi les œuvres sculptées ne sont-elles pas toutes appréciées de manière immédiate et universelle ? La réponse à cette question est simple : leurs qualités esthétiques nous sont bien directement accessibles, mais nous ne pouvons les percevoir que si nous avons acquis la capacité de le faire. Rien n'est caché dans une sculpture ; les seules limites à ce que nous pouvons y voir se trouvent en nous-mêmes. Si nous échouons à apprécier les grandes œuvres sculptées, c'est en général que nous n'avons pas acquis les compétences perceptives, les formes d'attention et les capacités sensibles qui nous permettraient de le faire.

Certaines qualités de la sculpture peuvent s'apprécier sans trop d'efforts. Elles sont reconnues de manière presque universelle et nous parlent de manière presque immédiate. Ainsi du pathétique écrasant du Dévot-Christ de Perpignan, de la dignité et de la puissance du *Moïse* de Michel-Ange (ill. 45), de la tendresse du geste de la main de l'homme dans le *Baiser* de Rodin (ill. 2), du chaud rayonnement des femmes sculptées de Maillol et de Renoir (ill. 10, 43), de l'attrait érotique des apsaras indiennes (ill. 4) ou de la jeunesse charmante des choristes de la *Cantoria* de Luca della Robbia (ill. 3). Autant de qualités auxquelles la plupart des gens peuvent facilement répondre parce que, bien qu'elles soient portées à un niveau inhabituel d'intensité, ce sont toutes des qualités auxquelles nous avons l'habitude de répondre dans la vie de tous les jours. Plus nos sentiments ordinaires sont profonds, plus nos réponses émotionnelles sont vives dans la vie, et plus nous apprécions avec vivacité et profondeur de telles qualités dans la sculpture. Il va de soi que nous n'avons pas besoin d'un genre particulier d'attention, de sensibilité ou de compétence perceptive pour les appréhender et en tirer du plaisir. Il n'y a qu'une seule façon de mieux répondre à cet aspect de la sculpture, c'est de devenir de manière générale des êtres humains plus sensibles.



III. 2.



III. 3.

C'est en reconnaissant ces qualités tout bonnement « humaines », et en répondant à leur présence, que la plupart des gens entrent pour la première fois en contact avec l'art de la sculpture et commencent à s'y intéresser. Mais, pour importantes que soient ces qualités quand elles se manifestent, elles ne sont en quelque sorte que la première strate, et la plus facile à atteindre, de ce que signifie ou implique une sculpture, ce qu'elle a de plus limité et de plus superficiel à nous offrir. Se restreindre à n'apprécier que cet aspect reviendrait à s'interdire complètement l'accès aux niveaux les plus profonds d'expressivité et de beauté formelle présents dans tous les grands chefs-d'œuvre. Cela voudrait dire aussi s'interdire l'accès à toute la sculpture qui ne présente pas du tout, ou en quantité négligeable, ces qualités expressives par trop évidentes.



III. 4.

Nous avons, pour l'essentiel, deux moyens d'approfondir notre relation à la sculpture et d'aller au-delà de ces qualités expressives qui nous parlent immédiatement. Le premier consiste à réunir les connaissances et les informations diverses mises à notre disposition par les travaux des historiens, des archéologues, des anthropologues, des iconographes, des biographes et des spécialistes de la technique. Cela revient à répondre à des questions comme : Où, quand et par qui a-t-elle été faite? Dans quel but? Le cas échéant, que représente-t-elle? De quels mythes ou de quelles croyances religieuses est-elle l'expression? A-t-elle un sens symbolique, et si oui, lequel? Éclaire-t-elle d'une façon ou d'une autre les événements de la vie de l'artiste ou l'époque à laquelle il vivait? Comment l'a-t-on fabriquée? Est-ce une œuvre originale, ou bien s'inspire-t-elle d'une autre œuvre ou en est-elle la copie? Quelles influences ont contribué à son style? Etc. Tout amateur de sculpture a probablement envie de connaître la réponse à un certain nombre de questions de ce genre concernant les œuvres qu'il admire, et entreprendra de lui-même des recherches pour l'obtenir ou ira la chercher auprès des sources appropriées.

Notre intérêt pour la sculpture peut aussi nous porter dans une autre direction, celle d'une appréhension plus complète des formes expressives de l'œuvre elle-même ; autrement dit, vers une connaissance plus approfondie de ce qu'elle est en tant qu'objet qui se présente à la perception. Notre capacité d'appréhender ainsi par les sens ne repose pas sur l'acquisition de connaissances factuelles, mais sur le développement de genres particuliers de sensibilité, d'attention et de compétence perceptive. C'est cette approche de la sculpture qui va nous retenir principalement dans les chapitres suivants. Non que l'autre approche ne puisse contribuer en rien à son appréciation. Au contraire, à condition qu'on ne perde pas de vue qu'une sculpture est un objet qui se présente à nos sens, la contribution de l'archéologie, de l'histoire, etc., peut apporter beaucoup à l'expérience globale que nous avons d'elle. Mais l'appréhension de ses qualités perceptives est au centre, elle constitue le cœur, pour ainsi dire, de l'appréciation. Les autres aspects ne nous aident à apprécier une sculpture en tant qu'œuvre d'art que dans la mesure où nous les relierons à ce centre vif.

Il y a dans la sculpture, comme nous l'avons déjà remarqué, des œuvres dont l'arrière-plan social nous est pour ainsi dire totalement inconnu mais que nous parvenons néanmoins à apprécier en tant qu'œuvres d'art. Cela ne veut pas dire que nous ne les apprécierions pas mieux si nous en savions un peu plus sur elles. Certaines informations peuvent élargir la conscience visuelle que nous avons d'une œuvre sculptée en dirigeant notre attention sur des caractéristiques que nous n'aurions pas remarquées sans elles. Elles peuvent aussi ajouter à l'œuvre des significations supplémentaires qui enrichissent la manière dont nous répondons à ses qualités formelles et expressives. Prenons par exemple les magnifiques images de bronze de l'Inde du Sud (ill. 5, 64). Nous pouvons les aimer pour leurs seules qualités formelles-expressives, sans nous renseigner davantage sur leur contexte social et historique, ni sur leur signification religieuse. Mais l'appréciation que nous faisons de la cohérence et des proportions parfaites de leurs volumes sculptés n'est-elle pas rendue plus riche, et notre réponse à leurs qualités expressives plus intense, lorsque nous en savons un peu plus sur les forces cosmiques symbolisées par la divinité qu'elles représentent, lorsque quelqu'un interprète pour nous la signification de leurs postures et les conventions de leur langage gestuel, et que nous voyons ces gestes et ces postures prendre vie dans la grande tradition de la danse indienne à laquelle ces sculptures sont liées, ou lorsque nous pouvons leur associer des connaissances sur l'hindouisme et sur les dieux et les personnages légendaires qu'elles représentent ? Autrement dit, n'est-on pas beaucoup plus à même de les apprécier quand nous pouvons les confronter à leur arrière-plan culturel, comme nous savons adosser notre propre sculpture occidentale à son arrière-plan de christianisme, de mythologie antique et d'histoire européenne ?

Ces connaissances ne devraient pas nous détourner de l'appréciation de la forme expressive des sculptures, ni lui enlever quoi que ce soit de son rôle central. Au contraire, elles devraient éclairer, baigner d'atmosphère et de sens ce qui se présente directement à nos sens et enrichir la réponse globale que nous lui apportons.



III. 5.

Mais aussi fascinante et nécessaire soit-elle, cette recherche d'information peut devenir un piège, surtout pour ceux dont la formation et la tournure d'esprit ont été plus marquées par une culture intellectuelle et littéraire que tournées vers la perception. En cherchant à « comprendre » une œuvre d'art, ils risquent de surestimer l'importance de la documentation et d'appliquer des approches sans doute appropriées à leur propre domaine de compétence mais qui ne les

emmèneront pas bien loin dans l'appréciation de la sculpture. Ne sachant pas ce qu'ils doivent regarder dans chaque œuvre particulière, ils peuvent trouver rassurant de se tourner vers la discussion théorique ou la recherche acharnée de l'information pour l'information – autant d'activités plus en phase avec leurs compétences intellectuelles et leur formation à la pensée abstraite. Leur intérêt peut alors se déplacer du centre vers la périphérie, et d'un intérêt pour les œuvres elles-mêmes devenir intérêt pour l'étude de l'histoire, de la philosophie ou de la psychologie de l'art, voire pour l'étude de la critique d'art comme objet de spéculation en soi. Nous ne prétendons évidemment en aucune façon rabaisser la valeur de ces disciplines, à partir du moment où elles ne deviennent pas un moyen de s'éviter les efforts que les arts plastiques exigent de nos facultés de perception. Il n'est pas facile du tout, pour des gens qui ont développé des compétences élevées en matière d'intelligence et d'expression verbale, d'accepter le fait que dans le domaine visuel ils sont peut-être moins bien outillés que des enfants ; c'est pourtant souvent le cas.

En dehors du fait que les aspects perceptifs de la sculpture sont d'une importance capitale pour son appréciation, deux autres raisons justifient que nous leur consacrons l'essentiel des pages de ce livre. D'abord, de nombreux ouvrages ont traité abondamment de l'appréciation de la sculpture dans ses dimensions historique, iconographique, technique et plus généralement documentaire – même s'il faut remarquer au passage que le nombre de livres écrits sur la sculpture est bien inférieur à celui des livres consacrés à la peinture –, alors que les techniques visuelles d'appréciation n'ont pratiquement retenu l'attention de personne. Ensuite, quelle que soit l'opinion que l'on puisse avoir sur l'intérêt, pour l'appréciation de la sculpture, de multiplier les informations factuelles, il ne fait aucun doute qu'il est plus facile de se procurer ce genre d'informations que d'acquérir les compétences perceptives et les capacités de sensibilité et d'attention dont on a besoin pour en apprécier les formes expressives. Bien sûr, un érudit engagé dans une recherche historique ou iconographique sur une œuvre sculptée peut se trouver confronté à d'énormes difficultés ; mais tout ce qui est demandé à la personne qui utilise ses découvertes, c'est de lire un peu. Or, dans notre culture très tournée vers le verbe, lire vient plus facilement à la plupart des gens qu'observer de façon intense et intelligente.

Une des pires sources de confusion, dans les discussions sur l'appréciation des arts plastiques, est l'habitude d'opérer une distinction trop nette entre la compréhension conceptuelle et le processus plus direct et apparemment immédiat de la perception. La perception passe souvent pour une sorte d'absorption immédiate et irréfléchie du monde (y compris des œuvres d'art) par les sens – une prise de conscience directe du monde pendant laquelle nous interrompons l'activité de conceptualisation de notre intellect et nous mettons dans un état de pure réceptivité. Il y a bien sûr une part de vrai dans cette vision. Si nous ne trouvons rien

de mieux à faire en présence d'une œuvre d'art que de nous installer devant elle et de nous poser des questions sur la date de sa création, les rapports mathématiques entre ses parties ou sa signification pour la psychanalyse, nous n'irons sans doute pas très loin dans son appréciation en tant qu'œuvre d'art. Mais si c'est faire là un mauvais usage de notre intelligence, la solution n'est pas pour autant de renoncer complètement à l'utiliser en adoptant une attitude purement réceptive, quel que soit le sens qu'on donne à cette expression ; ce qu'il faut, c'est mettre en œuvre cette intelligence de manière plus efficace. Nous pouvons rester à contempler éternellement une œuvre d'art, ou tout autre objet d'ailleurs, sans en tirer quoi que ce soit. Car ce qu'exige l'appréciation, ce n'est pas seulement de ne plus se poser de questions non pertinentes, mais aussi de rendre plus vives sa conscience sensorielle et sa capacité de réponse émotionnelle, d'adopter une certaine forme d'attention, ou une certaine posture mentale, et de se livrer à une intense activité de perception. Percevoir et apprécier efficacement la sculpture, comme les autres arts, n'est pas quelque chose qu'on fait distraitement, pour se détendre, mais une tâche ardue et exigeante. Les sculptures sont créées de manière réfléchie et intelligente, elles doivent être regardées de manière réfléchie et intelligente.

Quand nous apprécions une sculpture, notre œil doit être capable de discerner, et notre esprit d'appréhender, des relations spatiales et des qualités formelles extrêmement subtiles et complexes. Avant d'y arriver de manière un tant soit peu efficace, il faut de la concentration et des efforts. Nous devons apprendre à regarder ; c'est-à-dire que nous devons développer des compétences perceptives particulières, cultiver les formes d'attention et la sensibilité appropriées, et savoir le genre de choses que nous devons chercher. Sans ce genre d'apprentissage, personne n'a de conscience directe de ce qui constitue l'art de la sculpture. Cette idée que nous devons apprendre à voir quelque chose que nous avons sous les yeux laisse perplexes beaucoup de gens. Pourtant, reconnaître qu'il en est ainsi est le premier pas vers une appréciation des arts plastiques qui dépasse le stade des simples évidences.

## **Le sens de la forme en trois dimensions**

Il y a beaucoup de qualités, dans une sculpture, qu'on peut apprécier sans utiliser d'autres compétences perceptives que celles requises pour l'appréciation des arts à deux dimensions que sont la peinture et le dessin. Nous pouvons, par exemple, aimer en elle la couleur ou la texture de la pierre ou du bois, la patine et l'éclat du bronze, les subtiles gradations de ton des surfaces, les qualités linéaires des contours, la forme plate des silhouettes, les motifs linéaires qui décorent et animent la surface, ou la façon dont elle est peinte. Ce sont des qualités visuelles importantes que nous ne pouvons nous permettre d'ignorer, mais ce ne sont pas les qualités spécifiques

de la sculpture en tant que forme d'art. Car à la différence d'une peinture ou d'un dessin, qui ne font que suggérer ou évoquer la troisième dimension sur une surface à deux dimensions, les sculptures existent réellement en trois dimensions et ont une forme tridimensionnelle. Et ce fait d'exister réellement en trois dimensions, même quand la profondeur est condensée ou réduite, comme dans le cas du relief par exemple, joue un rôle essentiel dans la définition de la sculpture en tant qu'art. Car elle est un de ceux – avec l'architecture et la poterie – qui s'adressent de manière spécifique à notre capacité à percevoir les formes en trois dimensions et à y répondre, ce qu'on appelle en général notre « sens de la forme ». À cet égard, elle se distingue fondamentalement et radicalement des arts à deux dimensions.

L'aptitude à appréhender les formes en trois dimensions n'est pas un don rare, qui exigerait qu'on soit équipé d'un organe ou qu'on possède une qualité d'esprit d'un genre particulier. C'est une chose dont tout individu normal dispose plus ou moins. Chez la majorité des gens, cependant, cette aptitude n'est pas vraiment développée au-delà du minimum indispensable au quotidien. Pour la plupart des besoins de la vie ordinaire, il n'est pas nécessaire de regarder intensément, ou longtemps, la forme tridimensionnelle de quoi que ce soit. Tout ce dont nous avons besoin, c'est de noter parmi les caractéristiques formelles des objets celles qui nous sont d'une utilité pratique parce qu'elles nous permettent de reconnaître ces objets et de nous en servir intelligemment. Un simple coup d'œil ou, au mieux, un examen superficiel suffit en général. Pour apprécier la sculpture, en revanche, il est nécessaire de développer le sens de la forme bien au-delà de ce niveau élémentaire, pragmatique.

Pour développer notre sensibilité à la forme sculptée, nous devons prendre l'habitude de regarder la sculpture pour le plaisir de la regarder, la considérer comme une chose destinée avant tout à être perçue. Cette habitude, bien sûr, nous viendra de plus en plus facilement au fur et à mesure que nous en apprendrons davantage sur ce qu'il faut chercher et que nous deviendrons plus exercés et habiles à le percevoir. Il est inutile de demander à qui que ce soit de faire l'effort mental de regarder une sculpture pour ce qu'elle est, s'il ne sait pas à quoi il est censé prêter attention et s'il n'a pas la capacité de le voir. Nous devrions nous fixer comme objectif la capacité à percevoir pleinement, dans toute leur complexité et leur subtilité, les formes expressives des grandes œuvres sculptées, à nous rendre conscients de tous leurs aspects, de toutes leurs particularités, de toutes leurs qualités, mais aussi des relations que tissent ces formes entre elles à l'intérieur de l'organisation globale de l'œuvre.

## Le toucher et la vue

La capacité à percevoir une forme pleine tridimensionnelle et à y répondre ne dépend pas entièrement de la vue; le sens du toucher joue aussi un rôle important.

Nous saisissons les choses et nous les manipulons autant que nous les regardons, et ces deux modes de perception se mêlent de manière inextricable dans notre sens de la forme. Chez une personne aveugle de naissance, l'expérience de la forme à trois dimensions se fait par l'intermédiaire du toucher. Elle doit s'appuyer sur le contact physique, découvrir les choses avec les mains. Ceux qui peuvent à la fois voir et toucher coordonnent le savoir qu'ils acquièrent par l'entremise des deux sens, si bien que lorsqu'ils voient quelque chose, ils peuvent dire ce que ce serait que d'en toucher la forme, et lorsqu'ils prennent ou manipulent quelque chose, ils peuvent dire à quoi ressemblerait visuellement sa forme.

Il y a peu de choses qui fassent appel de manière aussi immédiate et évidente à la fois au toucher et à la vue que la poterie. Regardons un potier qui évalue un bol. La première chose qu'il fait est de le prendre en main. Il le soupèse, passe son pouce sur le bord, le prend par le pied et regarde ses courbures interne et externe, palpe son épaisseur et la façon dont il s'affine en allant vers le bord, examine son décor et sa couleur, éprouve sous ses doigts la « sécheresse » du corps d'argile non vernissée ou la douceur du vernis. Il utilise autant son sens du toucher que son sens de la vue, et semble par moments refaire en imagination toute l'opération étrangement intime qui consiste à actionner le tour de potier et à transformer la masse plastique d'argile en poterie. Certaines sculptures font appel de manière tout aussi intense à la composante tactile de notre sens de la forme. Elles nous invitent à les explorer de la main, à les caresser et à les palper, et si possible à nous en saisir.

Les qualités tactiles qui peuvent s'apprécier en sculpture sont essentiellement de trois sortes. Il y a d'abord ce qu'on appelle souvent les *qualités tactiles des surfaces*, c'est-à-dire des qualités telles que le doux, le rugueux, le glissant, etc. – le bois poncé contre la terre cuite. Elles ont sans doute peu à voir avec la forme tridimensionnelle en tant que telle, mais beaucoup en revanche avec l'impulsion de se saisir d'une sculpture ou de la caresser. La deuxième qualité que nous apprécions quand nous manipulons une forme à trois dimensions est son *poids*. Une petite sculpture en pierre ou une petite sculpture pleine en métal donnent de ce point de vue une sensation très différente de celle que donne une sculpture en bois ou en fibre de verre. La troisième qualité, la plus importante, est celle que nous associons au *volume* de la forme. Cette qualité n'est pas facile à décrire brièvement, et si le lecteur trouve mes propos un peu abscons, je lui demande d'être patient car le prochain chapitre comprendra un exposé plus complet de cette qualité suprêmement importante des sculptures. Pour faire vite, donc, il s'agit de l'extension d'un solide dans la totalité des trois dimensions, de son « être-en-ronde-bosse ». C'est la qualité que nous apprenons à apprécier en empoignant un objet et en l'entourant de nos mains. Faire l'expérience du volume d'une sculpture n'est pas du tout la

même chose qu'éprouver les qualités de sa surface en passant la main dessus ou éprouver son poids en la soulevant. Un volume sculpté est une chose autonome qui peut exister par elle-même. Le volume simple est, en fait, la plus élémentaire des formes tridimensionnelles qu'il soit possible de percevoir ou de concevoir en ronde-bosse. En tant que propriété sensorielle des formes tridimensionnelles, le volume n'a rien à voir avec la propriété physique qui se mesure en centimètres ou en centimètres cubes. La version agrandie d'une petite sculpture n'a pas plus de volume; il arrive en outre qu'une sculpture minuscule procure une sensation de volume beaucoup plus forte qu'un monument immense. Ce n'est pas sa taille qui compte, mais la façon dont elle a été conçue et exécutée dans les trois dimensions. Ce sont certaines petites sculptures sur bois africaines qui le démontrent le mieux (ill. 42).

Le volume ne doit pas non plus être confondu avec la masse. La masse n'a pas de détermination précise, c'est une simple quantité de matière. Un volume est une quantité de matière ayant une structure et une forme – une masse qui a une forme déterminée. La masse d'une sculpture peut être constituée de plusieurs volumes assemblés pour former une structure complexe.

Bien sûr, nous ne pouvons vraiment tenir et faire tourner entre nos mains que des sculptures de petites dimensions qui ne sont pas fixées à un socle. Mais il n'y a pas besoin de les prendre, ni même de les toucher, pour apprécier leurs qualités tactiles, même si naturellement celles-ci apparaissent bien plus nettement dans ce cas. Nos expériences passées et l'interaction de nos différents sens nous permettent de « sentir » le poids d'une sculpture et d'avoir conscience de son volume simplement en la regardant. Ce sont les sensations de poids et de volume que nous inspire la sculpture qui comptent dans notre appréciation, et non son poids ou son volume véritable, au sens d'objectif, de mesurable.

La description que fait Moore de ce que veut dire pour un sculpteur « penser à la forme et l'utiliser dans toute sa plénitude spatiale » est souvent citée, mais comme elle constitue le témoignage de première main le plus saisissant que nous puissions trouver d'une conscience de haut niveau s'appliquant aux qualités tactiles des formes tridimensionnelles, je la citerai une fois de plus. Le sculpteur, dit-il,

« installe la forme pleine, en quelque sorte, dans sa tête – il pense à elle, quelle que soit sa taille, comme s'il la tenait enfermée toute entière dans le creux de sa main. Il se représente une forme complexe *en tournant mentalement tout autour*; il sait, en regardant un de ses côtés, à quoi ressemble l'autre; il s'identifie à son centre de gravité, à sa masse, à son poids; il comprend son volume comme l'espace que la forme déplace dans l'air<sup>1</sup> ».

---

• 1 – « Notes sur la sculpture », publié dans *The Listener*, *op. cit.*, p. 17-18.

## Contours, silhouettes et vues

On se méprend souvent sur ce que signifie apprécier la forme tridimensionnelle d'une sculpture parce qu'on n'arrive pas à prendre en compte ses qualités spécifiquement tactiles et qu'on accorde trop d'importance à certains de ses aspects visuels. Comme cette confusion est courante et qu'elle empêche les gens de comprendre ce qui est réellement en jeu, il est important d'expliquer en quoi c'est une erreur.

Il arrive fréquemment qu'on nous dise de tourner autour d'une sculpture pour la voir sous de multiples points de vue, ou bien nous entendons dire que tel point de vue est meilleur que tel autre. Une sculpture offre des vues différentes, c'est un fait, et parler de points de vue à son sujet n'est pas dénué de sens. Mais les gens qui essaient de comprendre ce que signifie voir une sculpture comme une forme à trois dimensions, et apprécier sa structure tridimensionnelle ou son volume, supposent souvent que le sculpteur, par une mystérieuse opération, fabrique ses formes tridimensionnelles en fusionnant une infinité de silhouettes ou de contours et que leur travail de spectateur consiste à se déplacer autour de l'œuvre pendant que leur œil prend une série d'instantanés depuis différents points de vue. Or, en règle générale les sculpteurs ne pensent pas principalement en termes de silhouettes ou de contours, même s'il peut leur arriver, pour certaines œuvres, d'y consacrer leur attention et de mettre beaucoup de soin à s'assurer qu'ils sont satisfaisants. De plus, même si l'on a souvent besoin de faire tourner entre ses mains une forme à trois dimensions complexe, ou d'en faire le tour, pour l'appréhender comme pleinement tridimensionnelle, la connaissance qu'on en retire ne ressemble pas à une collection de clichés photographiques. Accumuler les expériences de vision en projection plane ne deviendra jamais une expérience du volume ou de la structure tridimensionnelle d'une sculpture. Gabo est très clair là-dessus : « Penser la sculpture comme une succession d'images à deux dimensions voudrait dire penser à toute autre chose qu'à la sculpture<sup>2</sup>. »

Ce qui pousse les gens à commettre l'erreur de porter trop d'attention aux silhouettes et aux contours, aux dépens de la structure tridimensionnelle et du volume, c'est la complexité et la subtilité de la sculpture. La plupart des gens sont capables d'apprécier la nature tridimensionnelle d'un cube en évitant assez facilement de penser aux silhouettes, aux contours et aux vues qu'il offre, mais quand ils sont confrontés à des formes plus complexes, ils ont tendance à les voir en deux dimensions parce qu'ils n'ont pas les compétences nécessaires pour appréhender leurs propriétés tridimensionnelles.

---

• 2 – « La Russie et le constructivisme », interview de Naum Gabo par Abram Lassaw et Ilya Bolotowsky, 1956. *Naum Gabo*, Neuchâtel, éd. du Griffon, 1961.

Les manuels consacrés à la technique de la sculpture mentionnent très fréquemment les notions de contour et de vue, et des sculpteurs comme Rodin ou Cellini en ont beaucoup parlé, ainsi que du rôle qu'elles jouent dans leur œuvre. Peut-être est-ce la raison pour laquelle ces aspects bidimensionnels sont traités avec un respect excessif par certains auteurs. Mais il ne faut pas oublier que la plupart des sculpteurs utilisent les contours et les silhouettes avant tout comme moyens d'obtenir ou de vérifier les formes tridimensionnelles recherchées. Il n'y a que dans certains genres de sculpture, répondant à des besoins particuliers, que les formes à trois dimensions existent pour les contours et les silhouettes qu'elles engendrent. Car contours et silhouettes ne sont pas des entités en soi, mais quelque chose que les formes ont, un peu comme elles ont de la lumière et de l'ombre sur leurs surfaces. À ce titre, ils devraient être appréciés comme faisant partie de ce que la sculpture dans sa totalité présente aux sens, mais pas au détriment de ses propriétés tridimensionnelles plus importantes. Un potier, pour prendre un exemple simple, peut observer le profil de la masse d'argile pendant qu'elle tourne sur le tour et s'en servir comme guide pour les formes qu'il est en train de créer ; mais qu'on lui suggère qu'il pense essentiellement aux profils ou aux silhouettes de ses poteries, et il y a de fortes chances qu'il nie vigoureusement. Il dira que ce sont les volumes, leurs qualités et leurs relations, qui le préoccupent en priorité et que ce sont eux qu'il aimerait que le public apprécie. Il ajoutera sans doute que chez le potier, comme chez le sculpteur ou chez quiconque apprécie ces deux arts, c'est en général le signe d'un sens de la forme déficient que de porter une attention excessive à ce genre d'aspects bidimensionnels que sont les contours et les silhouettes tout en négligeant le volume et la structure tridimensionnelle.

## Les qualités expressives

Quand nous percevons une forme à trois dimensions, nous n'appréhendons pas seulement ses propriétés géométriques, sa forme en tant que telle ; nous prenons aussi conscience de son caractère expressif. Ces deux aspects sont en fait inséparables ; nous ne percevons pas uniquement des formes mais des formes *expressives*. Une réflexion rapide sur le genre de langage que nous utilisons pour décrire une forme à trois dimensions montrera bien que nous sommes habituellement plus conscients de son caractère expressif que de sa structure géométrique. Les termes neutres – « à quatre côtés », « plane », « cubique », « pyramidale » – sont rares, en regard des termes qui font référence aux qualités expressives – « pleine », « arrondie », « immobile », « dynamique », « taillée à coup de serpe », « agressive », « tendue », « flasque », « qui s'affaisse », « douce », « fluide », « pesante », etc. Dans l'expérience qui consiste à percevoir une forme à trois dimensions, ces qualités

expressives sont considérées comme des propriétés de la forme elle-même, aussi objectives que n'importe quelle propriété neutre, mesurable, géométrique.

C'est en ce sens que les formes de la sculpture sont expressives, et si nous avons à apprécier une sculpture en tant qu'œuvre d'art, nous devons être capables de percevoir le caractère expressif de ses composantes formelles à la fois pour elles-mêmes et en rapport avec l'expressivité de la totalité de la sculpture. Pour cela, il est nécessaire d'élargir et d'affiner notre sensibilité aux qualités expressives des formes tridimensionnelles au-delà de ce qu'exigent les besoins pratiques ordinaires. Cela fait aussi partie de ce que l'on entend par un sens de la forme très développé.

Quiconque s'intéresse aux formes sculptées finit inévitablement par s'intéresser aussi aux formes naturelles et accumuler les connaissances sur toutes sortes de formes appartenant à l'un et à l'autre domaine. La variété des formes naturelles est stupéfiante. Au fur et à mesure que nous nous familiarisons avec celles du corps humain, des animaux, des plantes, des poissons, des paysages, des rochers, des galets, des os, des coquillages, des cristaux, etc. (ill. 9, 28), des rapprochements s'imposent et nous commençons à voir partout des ressemblances. Beaucoup de ces rapprochements se sont incorporés à notre langage et constituent la matière première des métaphores. Nous parlons de « croupe » pour une colline ou de « bras » et de « coude » pour les cours d'eau et le corps humain. Les sculpteurs indiens étaient censés avoir en tête des formes tirées du règne animal ou végétal pendant qu'ils sculptaient les différentes parties du corps humain. L'épaule et le bras sont traités à la manière d'une tête et d'une trompe d'éléphant, l'avant-bras à la façon d'un jeune bananier plantain, les tibias ressemblent à des poissons pleins d'œufs, les mains à des lotus et les doigts à des cosses de pois ou de haricots. Quant à Rodin, il disait que, dessinant un jour un corps féminin, il s'était aperçu avec stupéfaction qu'il avait obtenu aussi « des images d'insectes, d'oiseaux, de poissons ».

Parvenus à un certain degré de développement de notre connaissance des formes à trois dimensions et de notre capacité à les apprécier, nous prenons conscience qu'il existe non seulement une ressemblance superficielle dans la forme globale des choses, mais aussi une identité de principe beaucoup plus profonde et d'une portée beaucoup plus considérable dans la structure et le caractère expressif de leurs formes. Nous commençons à percevoir partout des similitudes de structure et d'expression et à construire un système de concepts dérivés de ces propriétés récurrentes. Ce savoir et cette expérience de nature perceptive ne se laissent pas facilement mettre en mots et notre langage est assez pauvrement équipé pour traiter le sujet. Le médium, ou le « langage », par lequel les hommes peuvent développer leur connaissance et leur expérience des qualités structurelles et expressives des formes tridimensionnelles, et leur donner une articulation, est

la sculpture. Dès qu'un sculpteur a pris conscience de ces qualités, ses œuvres peuvent devenir expressives et structurelles de manière universelle et profondément satisfaisante. Au lieu d'être une simple imitation des formes naturelles cantonnée au niveau superficiel des apparences, ou une invention abstraite simpliste ou incohérente, elles peuvent acquérir une subtilité d'expression et une cohésion organique semblables à celles des formes naturelles. Et comme elles sont faites spécialement pour satisfaire les capacités humaines de perception, elles peuvent en outre être claires, intelligibles, et d'une expressivité qui, sous cette forme et à ce degré d'intensité, est inaccessible aux formes naturelles.

## L'utilisation de la photographie

Les photographies peuvent indéniablement enregistrer un grand nombre d'informations visuelles concernant la sculpture, et peu de gens souhaiteraient désormais revenir au temps où ils ne pouvaient compter que sur leur mémoire visuelle pour se souvenir des œuvres, et où dessins et gravures étaient les seuls moyens disponibles pour illustrer les livres d'art. Mais la photographie a aussi ses dangers, qui commencent à se faire sentir lorsqu'elle est utilisée comme moyen principal de découverte des œuvres d'art et non plus comme aide et complément à la mémorisation de l'expérience visuelle directe. La sculpture pose à la photographie des problèmes spécifiques qui s'ajoutent à ceux qu'elle partage avec les autres arts. Parce qu'elle est par essence un art de la forme à trois dimensions, ses qualités les plus importantes ne peuvent être reproduites sur une photographie. Pourtant, les images photographiques d'objets à trois dimensions nous sont devenues si familières, et se sont si bien intégrées à notre expérience visuelle, que nous avons tendance à oublier à quel point elles ne sont que des fantômes sans substance des choses réelles. L'appareil photographique réduit la sculpture, qui devrait être appréciée avant tout pour les qualités qu'elle présente comme configuration de formes expressives tridimensionnelles, à une configuration de zones de couleurs ou de tons sur une surface à deux dimensions. L'effet de la photographie sur les dessins et sur les peintures n'est pas aussi radical, car elle les fait passer d'un médium bidimensionnel à un autre. Mais sur la sculpture, elle a pour effet de transformer complètement l'œuvre en faisant passer son volume réel, et ses relations spatiales réelles dans les trois dimensions, dans l'espace abstrait ou « illusoire » de l'image qui est le domaine spécifique des arts bidimensionnels.

Il est par conséquent dommage que la plupart des gens passent sans doute plus de temps aujourd'hui à regarder des photographies de sculptures publiées dans des livres ou des revues qu'à regarder les œuvres elles-mêmes. Ce faisant, ils courent le risque de ne plus réagir qu'aux qualités de la sculpture que reproduit bien la

photographie et de négliger les autres, qui du point de vue de son appréciation sont plus importantes.

Il serait malvenu, autant qu'incohérent, de se plaindre de la photographie dans un livre qui en fait un usage aussi important, mais il faut bien dire un mot du bon et du mauvais usage qu'on peut en faire dans l'appréciation. Néanmoins, nous n'insisterons jamais assez sur le fait que pour apprécier la sculpture en tant qu'art, il est nécessaire d'avoir un contact direct et fréquent avec les œuvres réelles et que regarder des photographies ne remplacera jamais le regard qu'on porte sur les œuvres elles-mêmes.

Comme complément à une expérience de première main, les photographies sont très utiles et dans certains cas indispensables. En se servant de son matériel d'éclairage, d'échafaudages et de téléobjectifs, le photographe peut nous faire découvrir des détails de l'œuvre auxquels nous n'aurions absolument pas accès sans lui, ou que nous ne verrions que de loin ou dans une lumière insuffisante. Il existe par exemple de nombreuses sculptures, sur les cathédrales du Moyen Âge et sur les temples indiens, que le visiteur ne voit pas parce qu'elles sont hors de portée ou cachées dans des coins ou des niches obscurs. Même des œuvres facilement accessibles peuvent être éclairées habilement de manière à faire apparaître des aspects qu'on ne remarque pas dans les conditions habituelles de vue.

Mais la conséquence de loin la plus importante de l'utilisation de la photographie est de nous avoir fait connaître un nombre prodigieux d'œuvres sculptées et d'avoir mis à notre disposition sur les rayons de nos bibliothèques, au moins d'une certaine manière, des œuvres de tous les styles connus. Sans l'appareil photo, peu d'Européens ou d'Américains auraient idée de ce qui existe comme sculpture en Inde, au Cambodge, en Égypte ou au Mexique, et l'étude de l'art telle qu'elle est menée aujourd'hui par les historiens, les spécialistes de l'iconographie, les anthropologues, les archéologues, serait impensable. Malheureusement, aussi bien chez les historiens de l'art que chez leurs lecteurs, une large connaissance de la photographie de sculpture a inévitablement tendance à remplacer l'expérience visuelle de première main et approfondie des œuvres réelles. C'est une tentation supplémentaire pour les personnes dont la tournure d'esprit est surtout intellectuelle et qui accordent beaucoup de prix à l'information. L'aptitude à reconnaître, à nommer et à dater un grand nombre d'œuvres d'art n'a pas grand-chose à voir avec leur appréciation. S'il fallait choisir, il serait de loin préférable d'avoir une expérience approfondie et de première main de quelques chefs-d'œuvre plutôt que de connaître toute la sculpture du monde par l'intermédiaire de la photographie.

Photographier une sculpture exige du photographe une attitude particulière. En un sens, sa relation à la sculpture ressemble à celle de l'instrumentiste devant la composition musicale qu'il interprète. Sa responsabilité consiste essentiellement

à mettre son savoir-faire au service d'une œuvre d'art et à résister à la tentation de se servir de l'occasion comme prétexte à s'exprimer ou à se mettre en avant. Pourtant, bien que la photographie fournisse un enregistrement bien plus objectif de l'apparence visuelle d'un objet que le dessin, la personnalité du photographe joue un rôle considérable. Pendant l'exposition elle-même, l'appareil agit automatiquement, mais auparavant le photographe a pris un grand nombre de décisions et a beaucoup réfléchi à la composition de son image. Il doit décider, de manière tout à fait littérale, « de quel point de vue » et « sous quel éclairage » nous verrons l'œuvre sculptée, et il est contraint par les limites inhérentes à la photographie de choisir quels aspects et quelles caractéristiques de l'œuvre il mettra davantage en valeur dans son image. Parfois, ce choix est difficile, parce qu'il peut arriver qu'il soit impossible de montrer ensemble, sur la même photographie, plusieurs qualités qui sont de la plus grande importance dans une sculpture.

Quand une œuvre sculptée est conçue pour être vue depuis un point de vue déterminé ou qu'il s'agit d'un relief, la question de savoir où placer l'appareil est facilement résolue. Mais quand (comme dans le cas des œuvres de Jean de Bologne ou d'Henry Moore) elle est conçue pour qu'on en fasse le tour, le photographe doit décider par lui-même quelle vue prendre, et peut-être aucune ne sera-t-elle à elle seule entièrement satisfaisante. Même s'il nous offre une série de vues prises tout autour de l'œuvre depuis des positions différentes, nous nous trouvons encore devant l'obligation de tirer de cette série une image mentale de la sculpture comme structure pleinement tridimensionnelle déployée dans l'espace. Voir une œuvre sculptée depuis une accumulation de points de vue différents n'implique pas forcément, comme nous l'avons déjà noté dans une précédente partie, qu'on la saisisse dans sa nature essentielle de configuration de formes tridimensionnelles. Il est extrêmement difficile d'appréhender la forme d'une composition sculptée complexe ou subtile à partir d'une série de photographies. Il faut pour cela un sens de la forme très développé et une expérience considérable devant les œuvres réelles. Le fait que l'appareil nous fournisse des vues sous forme d'images nous encourage à cette erreur dont nous avons déjà discuté, à savoir surestimer la valeur qu'elles ont pour l'appréciation de la sculpture.

Les décisions les plus importantes que doit prendre le photographe concernent l'éclairage, et c'est par cet aspect de son travail qu'un photographe sensible, et lui-même conscient des propriétés de la sculpture, peut le mieux nous aider à l'apprécier. Une des choses qui font que les photographes sont nombreux à être attirés par la sculpture est la manière dont la surface de ses formes à trois dimensions module la lumière qui tombe sur elle. Gsell raconte avoir vu un jour Rodin faire le tour d'une sculpture muni d'une bougie et, en changeant celle-ci de position, faire apparaître des subtilités dans le modelé des surfaces qu'il était

impossible d'apprécier pleinement dans la lumière ordinaire. Le spectateur n'est pas souvent en mesure de faire varier la lumière sur une œuvre sculptée, ce qui est très dommage, car c'est une expérience riche et fascinante. Il doit en général se satisfaire de l'éclairage proposé par le musée ou la galerie d'art, ce qui, pour des raisons qui ne dépendent pas toujours de la personne chargée de la conservation, est souvent loin d'être idéal. Le photographe, en revanche, a le privilège de pouvoir faire des essais et installer sa propre lumière. Ce faisant, il peut mettre en valeur différents aspects du travail du sculpteur. L'appareil ne ment pas, sans doute, mais c'est le photographe qui décide du genre de vérité qu'il est autorisé à révéler. Il peut faire ressortir des qualités de texture, un détail délicat de la surface ou une subtilité de son modelé, souligner la plénitude du volume, renforcer le contraste entre la lumière des saillies et le noir des retraits, silhouetter nettement l'œuvre sur son arrière-plan ou la fondre dans son environnement. Il peut, en outre, « interpréter » la sculpture par des moyens qui ne sont pas sans rappeler les différents styles de la peinture et lui donner, par exemple, la définition claire et limpide des primitifs flamands, le flou vapoureux des impressionnistes ou l'obscurité mystérieuse de Rembrandt.

Beaucoup de sculptures sont conçues pour un type particulier d'éclairage, par exemple la forte lumière extérieure des pays ensoleillés, comme l'Inde ou la Grèce, ou l'obscurité des intérieurs d'église romane. Un photographe sensible garde cela à l'esprit et arrange ses lumières en conséquence. Mais il arrive souvent qu'il doive décider lui-même du genre d'éclairage qui est le plus favorable à une sculpture. Les commentaires de William Fagg sur les photographies de sculptures africaines prises par Herbert List (ill. 1, 42) sont très intéressants à ce sujet. Il observe que List fait le choix technique « presque sans précédent » de les photographier à la lumière naturelle et de ce fait « pénètre mieux les intentions des artistes originaux qui, eux aussi, étaient limités à la lumière du soleil ». Il continue ainsi :

« Une caractéristique de son œuvre est le fait qu'il évite des fonds trop contrastants. C'est avant tout à cause de ses formes que l'art africain est si remarquable, et je suis constamment surpris par la tendance des photographes (dont quelques-uns que j'admire beaucoup) à souligner à l'excès les contours (qui, naturellement, se trouvent rarement dans un simple plan) d'une manière telle, que l'attention est distraite et détournée des qualités formelles (si bien que soient photographiées ces sculptures). En utilisant des fonds sombres pour des objets sombres, List atténue la silhouette en lui donnant seulement une importance secondaire, et surmonte ainsi, au moins partiellement, les limitations dues à la surface à deux dimensions<sup>3</sup>. »

---

• 3 – FAGG W., *Les Merveilles de l'art nigérian*, Paris, éd. du Chêne, 1963, avant-propos.

Ces commentaires attirent l'attention sur une situation impliquant un choix typique de la plupart de ceux auxquels est confronté le photographe qui s'occupe de sculpture. Dans cet exemple, il doit choisir entre souligner la silhouette de l'œuvre ou souligner les qualités plastiques de ses formes intérieures. Une sculpture isolée est un objet autonome, complètement indépendant, qui mène pour ainsi dire sa vie propre dans l'espace. Nous pouvons tourner autour, voir l'espace qui l'entoure sur tous ses côtés et le distinguer de son arrière-plan (ill. 5, 6). S'il veut rendre justice à cet aspect de la sculpture, le photographe insistera sur le caractère plein et continu de la silhouette parce que, sur une surface plane et monochrome, il est nécessaire d'avoir un contour net pour isoler l'objet de son arrière-plan. Si la sculpture est sombre (ou claire) et qu'une partie de sa silhouette se perd dans un fond sombre (ou clair), nous ne ressentons pas vraiment sa nature de ronde-bosse et sa plénitude spatiale. *A contrario*, si le photographe veut mettre en valeur les qualités plastiques des formes intérieures, il évitera habituellement une silhouette trop marquée, parce que le contraste entre le bord de la sculpture et l'arrière-plan aura tendance à diminuer le modelé des formes à l'intérieur du contour, et à rendre confuses leurs relations dans la profondeur en raccordant tous leurs bords extérieurs sur une seule et même ligne de contour continue.

Quel que soit le choix fait par le photographe – et il est obligé de choisir – ce qu'il propose est une « interprétation » fondée sur la sélection de certaines qualités au détriment d'autres. C'est en cela que consiste le danger d'utiliser les photographies comme objets de l'appréciation au lieu de les utiliser comme des enregistrements – et des enregistrements toujours partiels – des objets qu'on a vus.

Il reste une remarque à faire sur l'utilisation de la photographie dans l'appréciation et elle concerne son effet sur l'échelle. Deux images ayant exactement la même taille sur les pages d'un livre peuvent représenter respectivement un colosse égyptien extrêmement réduit ou une pièce d'échecs très agrandie. L'effet produit par l'échelle de la sculpture réelle sur le spectateur, pourtant très important, est perdu. Cette perte est un des inconvénients majeurs de l'utilisation du livre illustré comme substitut au contact direct avec les œuvres d'art.

Cet effet des photographies, qui ramènent tout au format du livre, produit pourtant un résultat intéressant. Une grande sculpture impressionne presque toujours, même si son intérêt sur le plan artistique est négligeable, alors qu'on est tenté de passer rapidement sur les œuvres de petite taille et que les non-initiés les sous-estiment souvent pour la seule raison qu'elles sont petites (ill. 39, 40, 53, 66, 69). Cela vaut non seulement pour la sculpture, mais aussi pour les peintures d'échelle réduite. Les voir reproduites aux mêmes dimensions que des œuvres plus grandes nous pousse souvent à les prendre plus au sérieux et à les regarder de manière plus approfondie. Une petite céramique peut avoir quelque chose de

« monumental » dans ses proportions et *passer pour* monumentale sur une photographie. Mais c'est toujours la taille réelle de l'œuvre qui compte, et nous avons plus à perdre qu'à gagner lorsque la photographie nous induit en erreur sur ses dimensions.

Il existe des photographes qui font un excellent travail sur la sculpture et qui l'interprètent avec beaucoup de sensibilité, et plus notre expérience de première main des formes expressives de la sculpture ira en s'approfondissant, plus nous saurons voir de choses dans leur travail. Mais, paradoxalement, plus nous apprendrons à voir les photographies et moins elles nous sembleront satisfaisantes comme substituts de la réalité.