

Présentation

Pour une esthétique de la sculpture

« Il n'y a presque qu'un homme d'art qui puisse discerner en sculpture une très belle chose d'une autre commune [...]. J'oserai acheter un tableau sur mon goût, sur mon jugement; s'il s'agit d'une statue, je prendrai l'avis de l'artiste¹. »

Diderot

Le livre ici traduit est initialement paru dans la collection « The Appreciation of the arts » dirigée par Harold Osborne, et, à ce titre, est présenté par l'auteur lui-même comme devant remplir une finalité pratique : celle d'orienter un entraînement approprié de la perception en vue de développer notre capacité à apprécier pleinement les œuvres de sculpture. Il pourrait par conséquent être pris comme une sorte de vade-mecum permettant de déchiffrer et interpréter n'importe quelle sculpture, mais ce serait mal comprendre ce livre que le prendre ainsi et cela pour deux raisons.

La première est que son ambition avouée ne peut être réalisée que si le lecteur va, au-delà de la simple compréhension théorique des analyses, à la rencontre des œuvres elles-mêmes pour y exercer le « sens de la forme » que Rogers place au cœur et à l'origine de toute création en matière de sculpture, mais aussi au cœur de son appréciation esthétique.

La seconde est que l'ouvrage de Rogers comporte, et cela peut-être plus que ne veut bien l'admettre l'auteur, une théorie de la sculpture. Celle-ci implique un certain nombre d'idées sur la nature de la sculpture comme médium artistique spécifique entretenant une relation privilégiée avec la perception, et sur l'expérience cognitive que nous pouvons faire de ce qui structure les formes tridimensionnelles et par conséquent conditionne leur expressivité. C'est ce qui donne à ce livre une

• 1 – Denis DIDEROT, *Salon de 1765, Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1984, p. 279-280. Cité dans LICHTENSTEIN J., *La Tâche aveugle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 100.

dimension proprement philosophique, puisque Rogers y traite directement de la question de savoir ce qui différencie une œuvre de sculpture d'un simple artefact, que celui-ci ait ou non des qualités esthétiques venant s'ajouter à ses propriétés fonctionnelles, à la façon d'une poterie par exemple.

Ces différents aspects se trouvent synthétisés dans la caractérisation de la sculpture donnée dans le premier chapitre : « *le médium, ou le "langage", par lequel les hommes peuvent développer leur connaissance et leur expérience des qualités structurales et expressives des formes à trois dimensions, et leur donner une articulation, est la sculpture* » (« Les qualités expressives »). Il est manifeste dans cette déclaration que l'ambition de Rogers est tout aussi théorique que pratique, et que son livre constitue aussi un essai d'esthétique de la sculpture dans la lignée d'ouvrages tels que celui de Herbert Read, *The Art of Sculpture*². Il faut reconnaître qu'en dehors de l'essai de Lucien Stéphan³ consacré à la couleur dans la sculpture africaine, qui contient une réflexion sur la nature de la sculpture et ses spécificités, il existe peu d'ouvrages d'esthétique philosophique en langue française qui en font leur objet. Celui de Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle*⁴, porte en effet sur les rapports entre la sculpture et la peinture, et non sur la sculpture seule.

Dans cette présentation nous voudrions mettre plus particulièrement en lumière les éléments théoriques qui sous-tendent les analyses descriptives de Rogers. Ces éléments de théorie justifient la méthode adoptée par Rogers et constituent une *théorie de praticien* qui se distingue tout autant d'une théorie philosophique spéculative que d'une théorie de critique⁵. C'est d'ailleurs pourquoi il ne distingue pas *les principes de production* d'une sculpture *des règles qui doivent gouverner l'appréciation correcte et pertinente* de ses qualités.

Cette méthode n'est ni historique ni strictement formaliste. Il ne s'agit pas en effet d'une introduction à la sculpture moderne par le biais d'un parcours rétrospectif marquant les ruptures et éventuellement les continuités dans l'art de la sculpture. Pour autant, il ne néglige pas la modification de l'idée de sculpture introduite par ceux qui, tels Naum Gabo et Pevsner, « ont développé un type de sculpture dans lequel les aspects spatiaux ont pris le dessus sur les formes pleines » (« La sculpture spatiale »), et prend acte du fait que les limites du concept de sculpture ne sont pas a priori fixées, ce qui en fait un concept qui n'est pas clos, selon l'expression de Morris

• 2 – READ H., *The Art of Sculpture*, Princeton, Princeton University Press, 1956.

• 3 – STÉPHAN L., « Couleur des sculptures noires », *Formes et couleurs. Sculptures de l'Afrique noire*, Paris, Dapper, 1993, p. 97-172.

• 4 – LICHTENSTEIN J., *op. cit.*

• 5 – Sur ce que recouvre l'idée d'une théorie de praticien, on peut lire les analyses éclairantes de Jacqueline LICHTENSTEIN dans *Les Raisons de l'art. Essai sur les théories de la peinture*, Paris, Gallimard, 2014.

Weitz. Mais la prise en compte de la possibilité d'élargir ce concept ne le conduit pas à renoncer à caractériser de manière spécifique l'art de la sculpture, ni à accepter que l'on puisse, comme Donald Brook⁶, considérer que la seule chose que tous les artefacts que nous appelons sculptures ont en commun est d'être dotés d'une extension spatiale et temporelle *comme tous les objets du monde physique*. Cette caractérisation minimale, et finalement triviale aux yeux de Brook, a en effet pour conséquence de donner à penser que les sculptures diffèrent d'une infinité de manières en raison des usages auxquels elles sont destinées. Or, pour Rogers, cela revient à dissoudre l'unité de la sculpture dans la variété des arrière-plans sociaux, culturels et théoriques – au sens où ce qui fait de certaines œuvres des œuvres *d'art* est leur dépendance à l'égard d'une certaine idée générale de l'art – dont la connaissance est sans doute utile pour enrichir notre compréhension de la signification des œuvres, mais secondaire par rapport à ce qu'exige l'appréciation des œuvres comme sculptures.

Non seulement l'art du passé et l'art du présent ne s'opposent pas, mais « 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 que ce que nous voyons d'elle quand nous l'avons sous les yeux » (« Approches de la sculpture »).

Cette indifférence aux contextes et à la trame historique dans laquelle les œuvres sont aussi inscrites ne conduit pas, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, à une approche strictement formaliste, au moins au sens où celle-ci s'intéresserait aux sculptures comme « pures » formes susceptibles d'être décrites d'un point de vue morphologique. Si langage de la sculpture il y a, il ne se ramène pas à un répertoire d'éléments signifiants combinables selon des règles qui formeraient comme une syntaxe de la sculpture. Rogers hésite d'ailleurs sur l'usage du terme langage, et nuance la compréhension que nous devons, selon lui, en avoir dans son application à la sculpture. « Les mots et les phrases d'un véritable langage, écrit-il, signifient toujours quelque chose d'autre qu'eux-mêmes et sont utilisés comme signes pour communiquer un sens », tandis que « les formes de la sculpture doivent être appréhendées essentiellement pour ce qu'elles sont en elles-mêmes » (« La sculpture abstraite »). Pour qui a lu *Quand y a-t-il art?* de Nelson Goodman, une telle déclaration peut laisser perplexe : que signifie appréhender les formes sculptées pour ce qu'elles sont en elles-mêmes? Est-ce que cela ne revient pas à supposer la possibilité d'une sculpture « pure », idée dont Lucien Stéphan a montré⁷ tout ce qu'elle impliquait, ainsi que les difficultés auxquelles elle conduit? À certains égards le livre de Rogers est une réponse à cette question, réponse qu'il prétend fonder sur une compréhension pratique de la sculpture et qu'il cherche à étayer par l'analyse

• 6 – BROOK D., « Rogers on Sculptural Thinking », *British Journal of Aesthetics*, vol. 3, n° 4, 1963, p. 353-357.

• 7 – STÉPHAN L., *op. cit.*

minutieuse des éléments qui constituent comme sculpture une œuvre sculptée. Deux idées fondamentales se dégagent de cette analyse : d'une part, le fait pour les sculptures d'être tridimensionnelles n'est pas un fait trivial, au contraire de ce qu'affirme Brook; d'autre part, les formes des sculptures sont des formes expressives en un sens réaliste et sensible de ce terme. Les qualités expressives des sculptures sont en effet des qualités perçues, et non des qualités dépendantes d'une description par laquelle nous les attribuerions à l'œuvre en la faisant fonctionner comme un symbole : ces qualités sont « des propriétés de la forme elle-même » (« Les qualités expressives »).

Les formes sculpturales comme formes tridimensionnelles

Les œuvres de sculpture sont, selon la première affirmation de Rogers, des formes *pleinement* tridimensionnelles, *façonnées* par un expert capable de donner une volumétrie complexe à un matériau. Comme il l'écrit : « on ne répétera jamais assez cette évidence : la sculpture est produite par un sculpteur qui travaille un matériau pour lui donner une forme » (« La sculpture dans sa relation au métier »).

Cette insistance sur la nécessité d'une opération de transformation d'un matériau est, au-delà d'un rappel qui pourrait paraître inutile, associé chez Rogers d'une part à la différenciation des sculptures et des choses naturelles, d'autre part à celle des sculptures et des autres artefacts. Cela revient à faire d'un trait caractéristique de la genèse causale matérielle des œuvres sculptées un trait essentiel de la sculpture en tant qu'œuvre d'art. Si les choses naturelles sont en effet « authentiquement structurelles », selon l'expression de Rogers, elles n'en restent pas moins dépourvues de la clarté, de l'intelligibilité et enfin de l'intensité expressive propres aux œuvres produites par le sculpteur travaillant le matériau. Quant aux objets manufacturés hors du champ de la sculpture, ils n'ont pas la richesse formelle que seul le sculpteur peut produire, non en raison de son génie ou de son inspiration, mais en raison du mode de penser qui lui est propre : selon des concepts spatiaux acquis dans l'observation et l'analyse des formes naturelles, mais également dans l'expérience même de la mise en forme des matériaux, en accord avec un sens intuitif de la forme ou de la structure.

L'attention portée par Rogers à l'acte même de sculpter est aussi ce qui explique une partie de ses rejets : « Les moulages en plâtre et les figures de cire sont peut-être les imitations les plus exactes que nous ayons de la figure humaine. Mais l'idée ne viendra sans doute à personne de prétendre que ce sont des œuvres d'art » (« L'imitation de la nature »). Mouler sans intervenir dans le processus de développement de la forme ne peut donner que des objets qui « n'ont aucune valeur en tant que sculpture ». Le moulage n'est qu'une empreinte qui ne porte

la trace d'aucune conception ni d'aucune manipulation, et à ce titre il ne peut faire saisir aucune pensée engagée dans la forme sculptée et sa réalisation. Si le moulage peut dans certains cas posséder des qualités expressives, ce n'est que parce qu'il reproduit celles qui sont dans l'objet de départ. Or, celles-ci n'étant pas faites « pour satisfaire les capacités humaines de perception » (« Les qualités expressives »), elles ne peuvent être expressives qu'à un degré moindre. C'est aussi ce qui motive sa réticence à l'égard de l'usage de formes géométriques élémentaires dans la sculpture. Si celles-ci sont en effet faciles à apprécier car faciles à comprendre dans leur structuration spatiale, elles ne peuvent néanmoins satisfaire ceux qui attendent de la sculpture qu'elle explore les propriétés expressives des formes tridimensionnelles. La clarté et l'intelligibilité propres aux œuvres ne sont pas du même genre que celles des constructions géométriques réductibles finalement à l'exemplification d'un concept ou d'une règle d'engendrement. Ce parti pris éloigne nécessairement Rogers de la nouvelle sculpture de son époque, comme celle de Judd ou de LeWitt. Rogers va jusqu'à affirmer que le processus qui consiste à dépouiller la sculpture de ses propriétés au point d'en faire un simple objet – et encore, car c'est à peine si l'objet résiduel prétend à l'existence physique réelle⁸ – conduit l'art de la sculpture à un terme qui est sa mort. Le seul « cube » pouvant entrer dans le champ de la sculpture est le bloc, car c'est une promesse de façonnage. Cela n'empêche pas Rogers de prendre en compte une sculpture constructive et spatiale, même s'il insiste sur le fait qu'elle ne peut pas totalement évacuer le volume comme il le rappelle en citant, pour donner du poids à son appréciation, un de ceux qui pourraient paraître le contredire le plus : Naum Gabo⁹.

La sculpture apparaît ainsi comme un art du volume au sens où elle est destinée à la palpation, manuelle, visuelle ou mentale : il s'agit de voir comme si l'on touchait, de se laisser enseigner par les yeux « ce que nos mains voudraient savoir » (« La draperie et le volume »). Si Rogers ne suit pas Herder¹⁰ dans le clivage que celui-ci opère entre la vision qui juge froidement par concepts et le toucher qui ferait saisir les corps dans leur plénitude d'existence, il reste néanmoins attaché à l'idée que la sculpture s'apprécie comme une forme pleine dans l'espace. C'est ce qui explique le rapprochement fréquemment fait avec l'art du potier : celui-ci manipule pour sentir le déploiement spatial de la pièce ; nous, les regardeurs, devons manipuler des yeux ce que le sculpteur a touché. C'est dans cette palpation visuelle que l'on peut

• 8 – « The Role of Subject-Matter in Sculpture ».

• 9 – « Le volume reste toujours un des attributs fondamentaux de la sculpture, et nous l'utilisons dans nos œuvres chaque fois que le sujet exige d'exprimer l'idée de formes pleines » (« La sculpture spatiale »).

• 10 – HERDER J. G., *La Plastique*, Paris, éd. du Cerf, 2010. Voir aussi LICHTENSTEIN J., *La Tache aveugle*, *op. cit.*, et ZUCKERT R., « Sculpture and Touch: Herder's Aesthetics of Sculpture », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 67, n° 3, été 2009, p. 285-299.

éprouver les différentes propriétés qui sont considérées comme devant appartenir à une sculpture, et sans lesquelles un objet, même s'il est tridimensionnel, resterait un simple objet de ce monde. L'objet de la partie centrale du livre est de donner de manière systématisée les éléments fondamentaux de la forme sculptée comme on pourrait donner les éléments fondamentaux du langage poétique ou de la peinture comme art. Il faut remarquer que l'ordre suivi par Rogers n'est pas synthétique, au sens où il ne reconstruit pas une logique d'engendrement de la forme sculptée à partir de ses éléments, mais, au contraire, part de la sculpture comme formant un ensemble perçu dans l'espace, ou en relation avec l'espace, pour ensuite conduire le regard vers ce qui dans la sculpture contribue à en faire une forme expressive. D'une certaine manière, la logique de son analyse n'est pas une logique tirée d'une théorie normative de la sculpture, éventuellement étayée par une théorie de la perception, mais la logique de la perception en acte au fur et à mesure de l'expérience que nous faisons de l'œuvre sculptée. Faire cette expérience, c'est entrer dans un « processus au cours duquel une impression d'abord générale et vague, produite par l'ensemble de la sculpture, se précise et se clarifie » (« Caractère expressif des compositions »). C'est ce processus qui nécessite un apprentissage dont l'ouvrage donne la direction.

Les sculptures comme formes expressives

Pour donner une idée, nécessairement abstraite, de ce que recouvre cet apprentissage, il faut prendre la mesure du caractère central de l'expérience perceptive de la forme sculptée, telle qu'elle est rendue possible à la fois par la formation de notre sensibilité et par les qualités que les œuvres possèdent objectivement et qui ne sont pas réductibles à leurs qualités d'objets physiques : les qualités expressives. Tout au long de l'ouvrage revient, sous différentes formes, ce leitmotiv que la sculpture en tant qu'œuvre d'art doit être appréciée comme une forme expressive, au point que cette expressivité, et les qualités formelles, structurelles ou matérielles de la forme sculptée qui y contribuent, peuvent être vues comme constituant le foyer de l'appréciation de la sculpture en tant qu'œuvre. C'est ainsi, par exemple, que selon Rogers la principale question concernant les matériaux est celle de savoir de quelles façons, et dans quelle mesure, ils contribuent à la forme expressive globale de l'œuvre achevée. Si l'on combine cette idée avec celle selon laquelle la tridimensionnalité est un trait distinctif de la sculpture comme art, on peut en tirer une caractérisation de ce qui serait proprement sculptural dans une œuvre, à défaut de pouvoir donner une définition de ce qu'est la sculpture¹¹. Une qualité sculpturale serait une qualité expressive possédée par un artefact en tant qu'artefact

• 11 – Cf. Erik Koed pour une explication de la distinction entre la sculpture et le sculptural, et également pour un récapitulatif des différentes approches développées dans l'esthétique anglo-saxonne

tridimensionnel doté dans son ensemble d'une forme expressive. Les deux traits de la tridimensionnalité et de l'expressivité produisent en se croisant le trait spécifique de la sculpture comme médium artistique.

La justification de cette idée demande d'une part que soit clarifié ce que l'on peut, avec Rogers, entendre par qualité expressive, et d'autre part que soient articulées conceptuellement l'expressivité et la tridimensionnalité de la sculpture.

Paradoxalement, il est difficile de trouver dans son ouvrage une définition de ce qu'est une qualité expressive. Il est même permis de penser que l'usage qu'il fait du terme « expressif » ne facilite pas la clarification de ce que celui-ci recouvre. Si Rogers semble en effet nettement distinguer ce que représente une sculpture et ce qu'elle exprime, la liste de ce qu'une sculpture peut exprimer, telle qu'il la dresse¹², peut donner le sentiment qu'« exprimer » est parfois pris dans le sens « d'extérioriser », d'autres fois dans le sens de « faire allusion à », d'autres fois encore dans le sens « d'émouvoir » ou de « donner l'impression de ». Il semble néanmoins que l'on peut distinguer, en suivant l'indication qu'il donne à propos des formes de la draperie dans la sculpture, le cas où une forme est expressive en un sens assez large, ce qui recouvre finalement pas mal d'autres choses que l'expression, et le cas où une forme est dotée d'un « caractère expressif intrinsèque » (« La structure des draperies »). Dans ce dernier cas il est possible de se faire une idée plus précise de ce que vise Rogers. Il écrit en effet que lorsque nous percevons une forme à trois dimensions, nous n'appréhendons pas seulement ses propriétés géométriques mais aussi son caractère expressif. Cette première distinction oppose donc ce qui appartiendrait à « la forme en tant que telle », et qui est plutôt ici la forme décrite sous l'angle de la géométrie, et ce qui appartient à la forme sous l'angle de son expressivité. C'est à celle-ci que renverraient des attributions de propriétés telles qu'« arrondie », « taillée à coup de serpe », « agressive », « tendue », « pesante », « qui s'affaisse », etc. Le choix des exemples de prédicats fait apparaître qu'entrent en jeu dans la reconnaissance d'une qualité expressive plusieurs facteurs. Premièrement, il s'agit de qualités ou propriétés sensorielles saisies indépendamment de la conscience intellectuelle des rapports mathématiques complexes qui peuvent être découverts dans l'analyse de l'œuvre sculptée ; deuxièmement, il s'agit de qualités qui, d'une manière ou d'une autre, ont à voir avec un mouvement ou réel ou supposé ou fictif, et par conséquent avec le déploiement de forces internes ou externes ; troisièmement, il s'agit de qualités qui ne sont pas neutres, au sens où elles nous affectent et éventuellement nous émeuvent ; quatrièmement, ce sont des propriétés qui sont attribuées à la sculpture non pas en tant qu'objet tridimensionnel physique, mais

depuis Herbert Read. KOED E., « Sculpture and the Sculptural », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, n° 2, printemps 2005, p. 147-154.

• 12 – « The Role of Subject-Matter in Sculpture ».

en tant qu'artefact produit par un homme qui l'a façonné et doté de ces propriétés par son travail du matériau et de la forme. Il est remarquable que dans son approche des qualités expressives, Rogers ne mentionne pas le fait qu'elles soient appréhendées par la vue ou par le sens tactile¹³, ce qui est par ailleurs cohérent avec la manière dont il relativise l'opposition entre les deux sens par leur compréhension dans un troisième : le sens de la forme tridimensionnelle. Il est tout aussi remarquable que les qualités expressives ne soient pas associées par Rogers à un contenu psychologique, et encore moins à un simple effet sur notre sensibilité des formes perçues. Il ne s'agit pas, en d'autres termes, d'une expérience que nous ferions dans la conscience réflexive de la manière dont nous sommes affectés. Il insiste au contraire sur le fait que « les qualités expressives sont comme des propriétés de la forme elle-même, aussi objectives que n'importe quelle propriété neutre, mesurable, objective » (« Les qualités expressives »). Les qualités expressives sont donc, de ce point de vue, susceptibles d'être identifiées objectivement – à défaut de pouvoir être définies et décrites –, et ainsi, de la même manière, ce qui dans l'œuvre de sculpture contribue à nous les y faire trouver. C'est à la lumière de cette idée qu'il faut sans doute lire le premier chapitre du livre, qui pourrait autrement donner le sentiment de consister en une analyse formaliste de la sculpture et des éléments qui la constituent.

Reste que si l'on saisit mieux, à partir des exemples que Rogers donne, ce qu'il entend par qualités expressives, l'affirmation de leur objectivité n'en demande pas moins à être éclaircie. En effet, comment peut-on dire par exemple d'une sculpture qu'elle « s'affaisse » alors qu'elle ne le fait pas réellement? Comment une statue que l'on sait être creuse peut-elle être reconnue comme « pesante »? L'analyse donnée par Rogers de la manière dont on peut considérer les sculptures non figuratives fournit quelques indications. Il souligne en effet que ces sculptures contiennent « des formes dont les caractéristiques sont celles de formes qui ont été ou qui sont façonnées par l'action de forces physiques autres que les forces physiques agissant réellement dans la sculpture » et que les tensions, les poussées qu'une sculpture dite abstraite peut évoquer « ne sont pas réellement présentes dans la sculpture mais seulement perçues par l'observateur *comme si* elles étaient présentes » (« Les sections »). Il nous semble permis de faire un rapport entre les deux questions ici envisagées : comment une sculpture peut-elle posséder objectivement des qualités expressives qui ne reposent pas sur la possession physique des propriétés qui pourraient y correspondre? Comment une sculpture peut-elle représenter quelque chose alors qu'elle ne représente aucun objet en particulier? Si l'on suit l'usage que

• 13 – C'est ce qui distingue assez clairement l'approche de Rogers et celle d'Herbert Read dans *The Art of Sculpture*, même si l'un et l'autre s'accordent pour faire dépendre l'appréciation de la sculpture d'un sens qui ne peut se réduire au sens visuel. READ H., *op. cit.*, p. 71.

fait par ailleurs Rogers¹⁴ de l'analyse de la double perception (*twofoldness*) telle que l'a développée Richard Wollheim¹⁵ et la reprise de cette même analyse par Robert Vance¹⁶, on peut penser que ce qui caractériserait l'attitude appropriée à l'égard de la sculpture serait celle liée à notre capacité de « sentir-dans le matériau un certain poids, un certain volume, une certaine plénitude et ainsi de suite¹⁷ ». Le *sentir-dans* serait analogue au *voir-dans* que Wollheim oppose au *voir-comme*. Sans entrer dans le détail de l'analyse de ce qui nous rend capable d'une telle opération¹⁸ – et en particulier de la manière dont elle mobilise notre imagination et notre aptitude à nous identifier à autre chose qu'une personne¹⁹ –, on peut penser qu'elle indique la direction dans laquelle la pensée de Rogers pourrait être développée conformément à l'importance qu'il accorde à la manière dont Moore décrit ce qui fait le travail de conception de la sculpture : « Le sculpteur [...] 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'air²⁰. »

À partir de cet aperçu, on peut peut-être mieux articuler le caractère tridimensionnel de la sculpture et la spécificité de son pouvoir expressif tel que l'analyse Rogers. En effet, pour caractériser les œuvres sculptées Rogers insiste fréquemment sur le fait que les sculptures sont, ou tendent à être, pleinement tridimensionnelles. Ce « pleinement » peut sonner de manière un peu creuse si on se demande ce que serait une forme qui ne le serait pas pleinement, sauf évidemment à être une forme représentée dans une image. Mais les remarques faites par Rogers, d'une part sur ce qui se trouve perdu dans la photographie de sculptures et d'autre part sur le rapport entre les surfaces et les volumes, indiquent que la forme pleinement tridimensionnelle est celle qui présente une structure interne, rendue sensible et intelligible dans le fait que « les modifications de la surface entrent en relation à *travers* les volumes autant que sur leur pourtour » (« Le volume »). Ces remarques suggèrent que si le fait d'être un objet dans l'espace réel est un trait saillant de la sculpture comme objet physique, il n'est pas pour autant le trait distinctif du même objet comme sculpture.

-
- 14 – « The Role of Subject-Matter in Sculpture. »
 - 15 – WOLLHEIM R., *L'Art et ses objets, Essai V*, Paris, Aubier, 1994, p. 187-205.
 - 16 – VANCE R. D., « Sculpture », *British Journal of Aesthetics*, vol. 35, n° 3, juillet 1995, p. 217-226.
 - 17 – *Ibid.*, p. 223.
 - 18 – Cf. de ce point de vue VANCE R. D., *ibid.*, mais aussi HERDER J. G., *op. cit.*, et ZUCKERT R., *op. cit.*
 - 19 – VANCE R. D., *ibid.*, p. 223.
 - 20 – « Notes sur la sculpture », publié dans *The Listener*, 1937. Traduction française Paris, éd. L'Échoppe, 1990, p. 17-18.

Celle-ci n'est pas seulement spatiale comme le sont les choses de notre monde, elle entre en relation avec l'espace dans lequel elle prend place, et cela d'une autre manière qu'une image ou qu'un objet ordinaire, au point qu'il n'est pas absurde de penser qu'elle engendre son propre espace en même temps qu'elle s'inscrit dans l'espace qui l'environne et avec lequel elle interagit²¹. Pour rendre cette idée plus claire on peut, en suivant Rogers, d'une part comparer les formes naturelles et les formes sculptées (« Les qualités expressives ») et d'autre part considérer les différentes manières dont la sculpture qu'il nomme spatiale ouvre les formes pleines (« La sculpture spatiale »). Il ressort de ces comparaisons que la qualité expressive d'une sculpture en tant qu'œuvre tient à la manière dont elle montre dans sa structure même, et dans l'ensemble des éléments qui la constituent, les caractéristiques et les relations spatiales qui la font exister. De ce point de vue il est possible de donner à la manière d'Erik Koed une caractérisation de ce qui est sculptural dans une sculpture : c'est l'usage fait de ses propriétés tridimensionnelles, usage qui les fait fonctionner précisément comme propriétés tridimensionnelles à l'intérieur du médium artistique qu'est la sculpture. Une peinture peut évidemment posséder des propriétés tridimensionnelles (le caractère saillant, par exemple, de la couche de peinture), mais elles ne sont pas pertinentes en tant que telles dans le fonctionnement esthétique de l'œuvre. Elles le sont comme des conditions matérielles des propriétés de la surface bidimensionnelle. Inversement, et comme le souligne Rogers, les propriétés de surface de la sculpture fonctionnent comme manifestation de la tridimensionnalité, et non pas en tant que propriétés de surface. On peut aussi concevoir des œuvres tridimensionnelles occupant l'espace réel, et même s'y insérant, sans que l'on puisse dire qu'elles sont sculpturales. Le livre de Rogers peut être pris alors comme la tentative de donner une vue d'ensemble, et dans le détail, de la manière dont les propriétés tridimensionnelles peuvent fonctionner comme propriétés sculpturales. Cela ne revient pas à présupposer une essence figée de la sculpture, et encore moins à fixer le langage de la sculpture comme si celui-ci pouvait être systématisé et comme si des règles de son usage pouvaient être données, mais à tracer les contours des usages artistiques qui ont été faits par les sculpteurs des éléments des formes tridimensionnelles en tant que telles²². C'est en ce sens que Rogers développe une théorie de sculpteur, même si ne cessent d'affleurer des questions qui stimuleront ceux qui liront ce livre en ayant à l'esprit des questions d'esthétique plus générales.

• 21 – De ce point de vue, on peut rapprocher certaines des analyses de Rogers de celles de Suzanne Langer telles qu'elles sont présentées et discutées par Robert Hopkins : HOPKINS R., « Sculpture and Space », *Imagination, Philosophy and the Arts*, Londres, Routledge, 2003, p. 272-290.

• 22 – On pourrait prolonger l'analyse de Rogers en s'interrogeant sur la manière dont certaines propriétés non tridimensionnelles dont Rogers parle à peine, telle que la couleur, peuvent fonctionner de manière sculpturale. Cf. STÉPHAN L., *op. cit.*

Bibliographie de L. R. Rogers

- « Sculptural Thinking », *British Journal of Aesthetics*, vol. 2, n° 4, 1962, p. 291-300.
- « Sculptural Thinking – 2 a Reply », *British Journal of Aesthetics*, vol. 3, n° 4, 1963, p. 357-362.
- « Representation and Schemata », *British Journal of Aesthetics*, vol. 5, n° 2, 1965, p. 159-178.
- « Sculpture: Present and Past », *British Journal of Aesthetics*, vol. 10, n° 2, 1970, p. 180-187. *Relief Sculpture*, Londres, Oxford University Press, 1974.
- « Pictorial Communication », *British Journal of Aesthetics*, vol. 18, n° 3, 1978, p. 277-280.
- « Sculpture, Space and Being Within Things », *British Journal of Aesthetics*, vol. 23, n° 2, 1983, p. 164-168.
- « The Role of Subject-Matter in Sculpture », *British Journal of Aesthetics*, vol. 24, n° 1, 1984, p. 14-26.



III. 1.