

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

L'objectif de ce travail est de décrire aussi précisément que possible ce qui advient lorsque nous percevons une sculpture. L'entreprise demande que nous définissions d'abord ce que nous entendons par « perception » et par « sculpture ». La perception n'est généralement plus conçue, comme ce fut longtemps le cas, comme un phénomène passif de réception de sensations venues du monde extérieur, sensations qui seraient interprétées ensuite pour aboutir à la cognition et à l'action, mais comme un prélèvement d'informations visant à lever un flux d'hypothèses liées à l'action en cours (par exemple y a-t-il ici des objets importants pour ma survie?) et s'appuyant sur la mémoire (par exemple sous la forme d'une représentation interne des objets déjà rencontrés). La perception est donc une exploration active du monde par les sens mettant en œuvre des mécanismes d'anticipation et de mémorisation, comme l'explique Alain Berthoz :

« J'ai développé, dans *Le Sens du mouvement*, une théorie du fonctionnement cérébral fondée sur l'idée que le cerveau est un simulateur d'action, un générateur d'hypothèses, qu'anticiper et prédire les conséquences des actions en fonction de la mémoire du passé est l'une de ses propriétés fondamentales. La neurophysiologie actuelle et la psychologie cognitive valident ces idées déjà offertes par les penseurs présocratiques et, plus près de nous, chez de grands précurseurs comme Bernstein, Mac Kay, Gibson, etc. Le cerveau est donc essentiellement un comparateur, il compare l'état du monde avec ses hypothèses. Ce n'est pas un transformateur de stimuli en réponses motrices ou en sentiments. Cette activité de comparaison est toujours liée à un "projet" d'action (au sens de "projection"). Il n'y a pas de mécanismes de la perception séparés de l'action, pas plus qu'il n'y a de mécanismes de l'attention séparés de la sélection qu'exerce en permanence le cerveau. Je voudrais avancer l'idée que la perception est en fait non seulement une action simulée mais aussi et essentiellement une *décision*. Percevoir, ce n'est pas seulement combiner, pondérer, c'est sélectionner. C'est, dans la masse

des informations disponibles, *choisir* celles qui sont pertinentes par rapport à l'action envisagée. C'est lever des ambiguïtés, c'est donc décider¹. »

Le mot « information » prend dans ce cadre un sens différent selon le niveau auquel on se place dans le processus de perception, mais il s'agit toujours d'une propriété du stimulus ayant un sens pour le système perceptif. Par exemple une tache lumineuse est une information qui, combinée avec d'autres du même ordre, permet au système visuel de déterminer un contour entre une surface fortement éclairée et une surface plus faiblement éclairée (le contour est alors une décision prise par le système visuel) ; ce contour est à son tour une information qui permet de reconnaître et de nommer un objet, information déclenchant elle-même une réponse émotionnelle (de joie, de peur...) ou motrice (de fuite, d'exploration...). Et puisque percevoir, c'est choisir ainsi dès le plus bas niveau du processus les informations « pertinentes par rapport à l'action engagée », c'est-à-dire ayant du sens pour cette action, « l'activité sémantique de l'homme² » commence dès ces mécanismes automatisés dont le fonctionnement échappe normalement à la conscience, tels que la suite d'opérations par laquelle nous portons sur l'objet un jugement de poids, d'équilibre ou jugeons de la tension ou de la rapidité d'une courbe. Ce travail entend explorer aussi précisément et rigoureusement que possible l'ensemble des mécanismes perceptifs à l'œuvre dans l'appréciation esthétique des sculptures, ce qui se passe quand nous cherchons, par l'observation, à donner un sens à ce que nous percevons.

L'intention n'est pas ce faisant de contribuer à « naturaliser l'esthétique », pour reprendre le titre de l'ouvrage récemment dirigé par Jacques Morizot³. Nous ne pouvons entrer en contact avec une œuvre de sculpture sans la percevoir, ou imaginer que nous la percevons. Pour autant, étudier ce qui contraint perceptivement notre rapport à l'œuvre ne revient pas à affirmer que le sens que nous lui donnons, ni le plaisir que nous tirons de sa contemplation, se résument à sa perception, mais que, les œuvres de sculpture étant vraisemblablement, comme l'affirme Dominic Lopes des images, « des symboles dont la référence dépend de l'exercice d'aptitudes perceptives⁴ », il ne peut être inutile de les envisager *aussi* sous l'angle de leur perception. Suggérer que leur expressivité, par exemple, dépend de la détection par le système visuel d'invariants sans identification, c'est-à-dire revient à

• 1 – BERTHOZ A., *La Décision*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 9-10.

• 2 – J.-M. SCHAEFFER, dans sa préface à DANTO A., *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989, p. 9.

• 3 – MORIZOT J. (dir.), *Naturaliser l'esthétique? Questions et enjeux d'un programme philosophique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

• 4 – McIVER LOPES D., *Comprendre les images, une théorie de la représentation iconique* (1996), trad. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 134.

une reconnaissance d'objet inaboutie, n'est pas incompatible avec la description que fait Nelson Goodman de l'expression comme exemplification métaphorique; l'interprétation par les invariants (par les propriétés non accidentelles servant à la reconnaissance) relève simplement d'une réflexion sur ce qui peut motiver l'application de tel ou tel prédicat à l'œuvre sculptée que nous percevons. Ce travail s'inscrit donc dans une tentative d'*hybridation* de l'esthétique, décrite en ces termes par J. Morizot : « L'enjeu est de réinscrire l'esthétique dans le parcours de la cognition [...]. L'esthétique en est arrivée aujourd'hui à un point où cela refait sens de croiser le perceptuel et le symbolique⁵. »

Définir l'objet étudié, la sculpture, ne pourra se faire qu'en établissant, ou en essayant d'établir le plus souvent possible, une distinction entre la sculpture et l'objet trivial, d'une part, et entre la sculpture et les autres arts, d'autre part. La question du rapport entre l'objet banal et l'œuvre d'art a souvent été débattue, et concerne tout particulièrement la sculpture. Pour faire vite et préciser d'emblée notre position, nous partirons de l'idée hautement probable que nous percevons, et éventuellement apprécions, l'objet d'art et l'objet banal avec les mêmes outils perceptifs, et nous ferons nôtres les définitions subjectivistes que donne Gérard Genette de la relation esthétique et de l'œuvre d'art :

« Pour qu'il y ait relation esthétique à un objet quelconque, il faut et il suffit qu'un certain type (aspectuel) d'attention à cet objet détermine chez un ou plusieurs sujets une appréciation de cet objet, du point de vue défini par cette attention ; la présence ou l'absence d'un critère objectif susceptible de légitimer cette appréciation n'importe manifestement pas à la validité d'une telle définition. Pour qu'il y ait œuvre d'art, il faut et il suffit qu'un objet (ou plus littéralement, qu'un producteur, à travers cet objet) vise, entre autres ou exclusivement, une telle appréciation esthétique, si possible favorable ; si l'appréciation obtenue n'est pas, ou (cas fréquent) pas aussi favorable que ne le souhaite l'auteur, cette visée aura entièrement ou partiellement échoué, mais il suffit que la visée (l'intention artistique) soit reconnue, ou même simplement supposée, pour que l'œuvre fonctionne comme telle ; [...] un objet est "esthétique" en tant que et dans la mesure où il provoque une appréciation esthétique, il est artistique en tant que et dans la mesure où il est manifestement "candidat" (Dickie) à une telle appréciation (en l'occurrence positive), et ce n'est ni le succès ni l'échec de cette candidature qui détermine son caractère d'œuvre d'art⁶. »

• 5 – MORIZOT J., *op. cit.*, p. 30. L'expression *hybridation féconde* est utilisée par J. Morizot dans sa postface au livre de Lopes, p. 263.

• 6 – GENETTE G., *L'Œuvre d'art. La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, p. 137-138.

Une poubelle dans un parc n'est qu'un objet banal, quand bien même un passant choisirait d'engager avec elle et son contenu une relation esthétique, c'est-à-dire, donc, « une attention aspectuelle animée par, et orientée vers, une question d'appréciation⁷ » ; prise dans un dispositif artistique aménagé pour une galerie ou un musée, elle devient partie prenante d'une présentation qui la rend « candidate » au statut d'œuvre d'art et oblige son observateur à abandonner toute relation fonctionnelle avec elle au profit d'une relation esthétique et artistique qui la fait entrer en concurrence avec la *Pietà* de Michel-Ange, à tout le moins avec une des parties qui la composent. À la question de savoir si l'objet prélevé possède désormais *intrinsèquement* des propriétés (esthétiques et artistiques) qui le distingueraient de l'objet du parc, il faut bien se résoudre à répondre avec Genette que non : l'objet n'a pas changé. Seule la relation que nous entretenons avec lui se voit modifiée par son insertion dans ce qui se proclame une œuvre, de la même manière que le marbre qui compose la *Pietà* n'« est » esthétique que par la relation que nous entretenons avec lui à travers la surface mise en forme par Michel-Ange. Certes, la propriété intrinsèque d'être pleine, *solid*, continue dans la masse, est pour les connaisseurs une propriété esthétique distinctive de la sculpture de marbre, en opposition aux sculptures de bois ou de bronze par exemple ; mais cette propriété n'a de sens, ne prend place dans (ou ne candidate à) une appréciation qu'en raison de la nature artistique de la surface (la plupart de ses contemporains n'avaient auparavant aucune relation esthétique avec le caractère continu du marbre dans la carrière), tout comme les propriétés physiques intrinsèques de l'objet prélevé ne sont exemplifiées et ne candidatent à un sens esthétique et artistique que dans le contexte de la galerie. La question reste bien sûr de savoir si, et en quoi, notre relation à l'objet du parc est *perceptivement* modifiée par son insertion dans une œuvre d'art, comme elle semble l'être de manière plus évidente par la transformation de la roche de la carrière en bloc, puis en *Pietà*. Si toute œuvre doit être perçue pour faire l'objet d'une appréciation, il est probable que toutes ne s'adressent pas de la même manière à nos capacités de perception, mais que l'exhibition de leurs propriétés physiques n'est parfois que la condition nécessaire pour que soit réellement éprouvée, perceptivement saisie, la trivialité de l'objet présenté, dans le cadre d'une démarche post-duchampienne par exemple (Spoerri, Arman).

Une autre tâche sera de distinguer autant que possible ce qu'on appelle généralement *image* et *sculpture*. La tâche est assez rude, car si le terme « image » est désormais réservé à la traduction de l'anglais *picture*, c'est-à-dire de l'image plate, il n'est pas certain qu'une différence essentielle sépare celle-ci de la sculpture. Historiquement, *image* a longtemps désigné en français la représentation sculptée

• 7 – *Ibid.*, p. 16.

avant de basculer dans le sens moderne, sous l'influence en particulier de l'imprimerie qui a multiplié et banalisé la représentation plate. Aujourd'hui, comme le rappelle Robert Vance, nous acceptons généralement l'idée que, par opposition à l'image qui est plate et crée son propre espace, « les sculptures sont des objets conçus en trois dimensions pour occuper des espaces en rapport avec ceux que nous occupons nous-mêmes⁸ ». Les choses se compliquent évidemment lorsqu'on y regarde de plus près. On s'aperçoit que l'image aussi possède une part de tridimensionnalité, puisqu'elle est souvent un objet d'une certaine épaisseur dans notre espace. Erik Koed, qui part de ce constat, précise que ce qui distingue l'image de la sculpture est le rôle dévolu à cette tridimensionnalité : elle n'est pas informative dans l'image plate, elle est informative dans l'objet sculpté, puisque « nous prenons, par exemple, les saillies et les arêtes de l'objet d'art matériel comme représentatives de celles des arcades sourcilières et des pommettes⁹ ». Koed en conclut que ce qui distingue la sculpture d'un art comme la peinture est « la manière dont les propriétés dimensionnelles du matériau [...] fonctionnent comme médium représentationnel¹⁰ ». Nous partirons d'une définition semblable, proposée par Gibson sous d'autres termes, dans le premier chapitre.

S'il n'est pas question de nier qu'il existe des objets reconnaissables appelés *images* et d'autres appelés *sculptures*, pour autant ce genre de distinction ne suffit sans doute pas à opposer absolument les deux médiums. Si la précision introduite par Koed est séduisante pour ce qui est de leur utilisation représentationnelle, elle l'est beaucoup moins pour distinguer certains cas-limites comme le relief abstrait et la peinture abstraite à empâtements. Qu'est-ce qui, de ce point de vue, distingue les arêtes d'un monochrome noir de Soulages de celles d'un hypothétique relief abstrait noir ? Peut-on vraiment dire que seules les arêtes du relief sont exemplifiées en tant que tridimensionnelles, quand celles de Soulages ne seraient qu'une manière rapide, esthétiquement neutre, d'obtenir un rendu bidimensionnel d'ombres et de lumières auquel on aurait pu parvenir, avec le même effet, par un trompe-l'œil ? Et la question vaut après tout aussi pour la peinture figurative : en quoi l'arête des touches de Rembrandt ou des impressionnistes n'est-elle pas informative, voire imitative, du relief représenté ? Bien sûr, l'arête d'un nez ainsi traité n'est pas très ressemblante à celle d'un nez, mais ni plus ni moins que celle de la plupart des nez sculptés par Picasso et sans doute de manière plus tridimensionnelle que celle d'un nez sur un relief égyptien. Les herbes que Monet peint pour représenter la rive de l'étang de Giverny projettent derrière elles les mêmes

-
- 8 – VANCE R. D., « Sculpture », *British Journal of Aesthetics*, vol. 35, n° 3, juillet 1995, p. 224.
 - 9 – KOED E., « Sculpture and the Sculptural », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, n° 2, 2005, p. 152.
 - 10 – *Ibid.*, p. 151.

ombres que projetteraient des herbes sculptées, et les peintures rupestres reposent parfois sur un dialogue entre le relief de la paroi et la représentation dessinée, « l'image » obtenue pouvant être vue comme informative à la fois de manière tridimensionnelle et de manière bidimensionnelle. Si la thèse de la tridimensionalité informative est donc pour l'essentiel opérante et semble décrire avec succès ce que nous savons être habituellement une sculpture, on la sent insuffisante à distinguer radicalement deux médiums qui seraient, *pour cette raison seulement* (en dehors par exemple des considérations de matériau et de mise en œuvre), aussi irréductibles que peuvent l'être la peinture et la musique, qui s'adressent à deux modalités sensorielles distinctes. Peinture (dessin, gravure, etc.) et sculpture sont deux variantes d'une même « image », ou manière de référer par ce que Goodman appelle, dans un cas comme dans l'autre, *dénotation picturale*, et il est naturel de penser que ces médiums parents partagent certains traits communs, même s'ils les réalisent de manière assez spécifique pour qu'on ait pu tenter, à la période classique, d'en faire deux arts antagonistes structurés autour de deux paradigmes pensés comme irréconciliables, la statue (en ronde-bosse et blanche) et le tableau (rectangulaire, plat et coloré)¹¹.

Pour tenir compte de cette unicité de l'image et de l'existence de cas-limites capables de faire douter de la spécificité générique de chaque propriété, il nous a semblé intéressant d'introduire la notion de *dimension de variation*. Cette expression, employée en linguistique pour désigner un des aspects (diachronique, paradigmatique, etc.) à l'intérieur duquel un mot peut varier tout en restant lui-même, est reprise par Lopes pour parler du contenu des représentations et est définie comme « les sortes d'aspects par rapport auxquels les objets peuvent varier tout en restant reconnaissables¹² ». Nous l'utiliserons pour nuancer nos propos lorsqu'il faudra penser la sculpture comme catégorie : la sculpture se reconnaît à travers certaines sortes de propriétés dont le mode et le degré de réalisation sont variables, et qu'elle partage parfois avec l'image plate tout en les réalisant et en les assemblant de manière spécifique. Parler de *dimension de variation* revient à parler de *dimension*, mais en insistant sur l'idée que la propriété se réalise dans une valeur effective variable ; l'expression est aussi plus abstraite et plus générale que

• 11 – Mais de manière révélatrice l'enseignement à l'École des beaux-arts de Paris, ce temple du classicisme, était le même pour les peintres et les sculpteurs (la différence se faisant dans les ateliers extérieurs) : « À consulter les sujets proposés aux peintres et aux sculpteurs [pour le concours de la Tête d'expression], il n'apparaît pas que les professeurs aient été sensibles à la différence des moyens d'expression des deux arts. [...] Jusqu'en 1912, les Têtes furent presque toutes dessinées, soit au crayon, soit au pastel » (BONNET A., *L'Enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 90-91).

• 12 – McIVER LOPES D., *op. cit.*, p. 168.

ce que l'on entend d'habitude par dimension, la dimension de variation n'étant pas forcément une propriété physique de l'objet, comme la couleur ou la forme (réalisées par exemple sous les traits « rouge » ou « petit »). Image et sculpture sont ainsi deux arts visuels qui réalisent de manière forcément parente, bien que différente et diverse, la dimension de variation très générale « s'offrir à l'attention visuelle ». Autre exemple, plus spécifique cette fois : la tridimensionnalité informative distingue assez bien la sculpture de l'image, mais cela ne signifie pas que, pour être sculpture, toute œuvre doive se montrer « pleinement tridimensionnelle », comme on disait à l'époque de Moore¹³, c'est-à-dire faire de l'exemplification de sa richesse volumétrique son principal objectif, sur la réussite duquel elle serait exclusivement jugée. La tridimensionnalité est, avec d'autres, une *dimension de variation* de la sculpture. L'idée est d'établir entre les deux médiums, et à l'intérieur de chacun d'eux, des continuums et d'éviter la tentation de l'essentialisme qui aboutit à des exclusions aussi historiquement datées que celles de la couleur dans la sculpture et du relief dans la peinture¹⁴, ou aux pétitions de principe qui ont pu opposer Herbert Read et Clement Greenberg autour de l'essence, tactile ou optique (Henry Moore ou David Smith?), de la sculpture dans les années cinquante-soixante¹⁵. La variété observable des pratiques tenues pour sculpturales (au sens d'appartenance générique), aussi bien non-classiques que contemporaines, amène à la prudence face à ce genre de jugement de goût sur fond d'essentialisme.

L'appartenance au genre n'est donc pas déterminée par une dimension unique. Nous avons vu que la tridimensionnalité informative à elle seule, par exemple, ne suffit pas à faire reconnaître un objet comme sculpture. Les simples objets, et même parfois les images, possèdent cette propriété : c'est par leurs arêtes que nous reconnaissons, pour une grande part, les objets du quotidien. De la même façon et pour la même raison, l'ajout de couleur ne suffit pas à faire reconnaître un objet plat comme tableau. Image et sculpture se définissent à travers des *configurations de traits* dont les plus déterminants, ceux qui orientent la configuration¹⁶ et permettent l'assignation générique (œuvre d'art ou autre objet? image ou sculpture? etc.), appartiennent sans doute aux dimensions de plus grande ampli-

• 13 – Par exemple ROGERS L. R., *Comprendre la sculpture* (1969), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 47-48.

• 14 – Lire par exemple PAILLOT DE MONTABERT J.-N., *Traité complet de la peinture*, Paris, J.-F. Delion, libraire, 1829-1851, t. III, ch. CI, p. 284-287 : « Du relief véritable ajouté à la superficie plate du tableau ».

• 15 – Voir la présentation par D. J. GETSY dans « Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on *The Art of Sculpture*, 1956 », *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975*, Getty, 2011, p. 105-121.

• 16 – L'idée de *configuration orientée* est présentée par GENETTE G., *L'Œuvre d'art. La relation esthétique*, op. cit., p. 198.

tude, à savoir l'intentionnalité artistique (qui les différencie des simples objets) et l'intentionnalité générique (qui fait a priori d'un Soulages une peinture), elle-même reconnaissable à certains traits physiques *standard* (selon la classification de Kendall Walton¹⁷), matériau, geste technique, etc. La façon dont les dimensions, opératoires ou aspectuelles, sont reçues et jugées varie selon les contextes artistiques. Pour l'époque où ils sont créés et dans le contexte de l'art occidental, un mannequin de Duane Hanson est vu et jugé comme « peint pour une sculpture » (sculpture → peinture), un tableau de Soulages « tridimensionnel pour un tableau » (peinture → tridimensionnelle), chacune de ces caractéristiques étant alors inhabituelle et fortement déviante par rapport aux traits génériques standard, mais toujours sentie comme subordonnée à un genre qui la rend signifiante.

Du fait de cette organisation en configuration orientée, chaque dimension standard peut être plus ou moins réalisée dans tel ou tel exemplaire, genre ou style à l'intérieur d'une catégorie, sans que l'assignation générique en soit généralement empêchée. Par exemple, la tridimensionnalité peut être médiocre dans tel relief (relief égyptien, *stiacciato* florentin), mais l'œuvre malgré tout reconnue comme sculpture parce qu'elle résulte, ou passe pour résulter, d'un certain type de geste technique sur un certain type de matériau (l'entaille produisant un relief égyptien se fait dans la pierre avec les outils et les gestes du sculpteur, et n'est pas destinée à être remplie d'encre et reproduite comme trace sur une feuille de papier). Certains aspects peuvent même n'être pas réalisés du tout sans que l'objet cesse d'être reconnu comme appartenant à la catégorie. L'aspect prend alors une réalisation zéro ou minimale (il s'agit d'un cas de trait « contre-standard » de Walton) avec parfois, dans l'art contemporain, la volonté affichée de renouveler les codes d'assignation. Par exemple, le ready-made ne résulte d'aucune activité de conception ou de mise en forme physique produite par un artiste, propriété pourtant traditionnellement associée à la sculpture, sur le modèle du sculpteur-forçat de Vinci. Mais dans le cadre des autres dimensions de variation qui le désignent comme sculpture, par exemple son matériau, sa tridimensionnalité informative et sa monstration par un artiste dans un espace dédié à l'art, cette absence prend le sens d'une réalisation zéro de cette dimension particulière de la sculpture (Duchamp désigne bien

• 17 – « Un trait d'une œuvre d'art est *standard* par rapport à une catégorie (perceptuellement discernable) si, et seulement si, il est un des traits en vertu desquels une œuvre d'art appartenant à cette catégorie en fait partie – c'est-à-dire uniquement si l'absence de ce trait exclurait ou tendrait à exclure l'œuvre en question de la catégorie en question » (WALTON K., « Catégories de l'art », in GENETTE G., *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 91). Un peu plus loin, dans une note, Walton reconnaît qu'il faudrait établir des « degrés » ou des « niveaux » dans la façon dont des propriétés peuvent être standard, « on devrait dire par exemple que certains traits sont *plus* ou *moins* standard pour cette personne » (*ibid.*, p. 95).

d'abord ses ready-made comme des « *sculptures* toutes prêtes »), dimension dont elle aura *in fine* augmenté l'amplitude de variation.

Certains aspects peuvent enfin être réalisés de manière paradoxale. L'image se reconnaît à la propriété d'être plane, mais les coffrets de perspective du xvii^e siècle, les fresques du père Pozzo ou les illusions photographiques de Georges Rousse ont pour support des objets ou des éléments d'architecture qui, tout en ne possédant pas physiquement cette propriété (d'être plats), sont peints de telle façon que depuis un certain point de vue matérialisé par un œilleton, une marque au sol ou un objectif photographique ils apparaissent sous la forme d'une image plate. Ces dispositifs sont génériquement des images (leur visée est l'image obtenue et ils sont produits par des peintres ou des photographes, non des architectes ou des menuisiers), mais ils utilisent un support paradoxal (contre-standard) tridimensionnel au lieu du support standard plat. Ce sont des « images → support non plat », et non des architectures, des installations ou des menuiseries ressemblant à des images.

La plupart du temps toutefois, hormis ces cas-limites conçus pour explorer et déplacer les frontières du genre, ce qui distingue la sculpture de l'image plate (et de l'objet banal) est évident pour l'observateur, et les variations dans les dimensions qui les font reconnaître se maintiennent à l'intérieur d'une amplitude admise et consensuelle. Nous supposons donc l'existence d'une « sculpture » standard, nommée plus généralement *dispositif sculptural*, que nous décrivons dans le premier chapitre. Les chapitres deux à cinq étudient plus précisément les relations que nous entretenons avec les surfaces du dispositif à travers le sens de la vue, leur appréciation étant définie comme une *exploration multisensorielle visuellement guidée*. Le chapitre six envisage le dispositif non plus comme surface sensible mais comme objet doté d'une volumétrie. Enfin le chapitre sept cherche à définir la représentation, sur les bases acquises par les chapitres précédents, comme un certain usage intentionnel des mécanismes naturels de la reconnaissance d'objet¹⁸. Il est suivi au chapitre huit d'un point sur les procédés de l'illusionnisme en sculpture.

• 18 – Cette thèse rejoint la thèse de D. Lopes selon laquelle la reconnaissance est « le mécanisme perceptif sous-jacent qui explique la dépicition » (MCIVER LOPES D., *op. cit.*, p. 173).