

La Revue
Française de
Psychiatrie et de
Psychologie Médicale

Actes de la
Société de Psychiatrie de Marseille
et du Sud-Est Méditerranéen
Année 1998-1999

Association Francophone pour l'Etude et la
Recherche sur les Urgences en Psychiatrie.
Nouveaux défis, nouvelles orientations.
Montréal - Mai 1999

Expression et Signe - Travaux originaux.
Société Française de Psychopathologie de
l'Expression et d'Art-thérapie

N° 32

Sur la question de la forme dans l'expérience esthétique

G. MORALES¹

Résumé :

Dans un premier temps l'auteur propose une théorisation de la forme à travers la philosophie sceptique grecque et la théorie de la forme de l'école de Berlin. La forme représentée dans le tableau demande une interrogation sur ce qu'est un tableau dans sa fonction expressive du sujet. Se trouve alors proposé une définition *minima* du sujet comme ce qui occupe ici l'espace. La frontalité du tableau réitère l'expérience du miroir comme l'évoque Jacques Lacan, ce qui permet à l'auteur de conclure sur la nécessité d'une opération d'écriture pour donner consistance au sujet. Les formes du tableau témoignent de ce procès.

Mots clés :

Forme, tableau, sujet.

Qu'est-ce qu'une forme ? Je ne tenterai pas dans ce début de propos une définition mais j'irai plutôt vers une certaine théorisation de la forme. Si j'aborde ici ce thème, c'est qu'il est crucial dans une conduite esthétique : le peintre, le sculpteur, le photographe, etc. proposent des formes. L'artiste travaille sur des formes, il met en forme, qu'il soit dans une visée d'imitation de la réalité ou dans celle d'une abstraction de la réalité.

Pour une définition de la forme

Essayons de commencer simplement par un : « il y a des formes », en laissant de côté pour l'instant le problème de la reproduction des formes. Le sujet perçoit des formes ; autour de lui, des formes animées ou inertes sont là. L'importance du champ perceptif et sa prégnance dans la vie du sujet font souvent oublier la réflexion des philosophes.

Je vais prendre appui dans la philosophie ancienne, avec *Les Sceptiques Grecs* (Brochard, 1986). Au Stoïcisme et à l'Epicurisme, il faudrait adjoindre dans la Grèce antique l'école du Scepticisme. Pyrrhon, son premier représentant (360-270 av. J-C), d'où le nom de « pyrrhonisme », n'a rien écrit. C'est pourtant lors d'une expédition avec Alexandre en Asie qu'il fut impressionné par le détachement du monde des sages hindous : les gymnosophistes. Le scepticisme ancien, celui de Pyrrhon et celui de son disciple Timon, qui, lui a écrit, fut avant tout une morale, celle du détachement. Pourquoi ? Parce que toutes les opinions se valent, parce que nos sensations ne sont ni vraies ni fausses, parce que les doctrines se contredisent, il ne faut rien affirmer, se détacher par le silence (*aphasia*), pour atteindre l'ataraxie, l'absence de trouble. Cette morale a une méthode, c'est l'*Epoché* ou « suspension du jugement ». Il ne faudrait pas confondre ce scepticisme avec un agnosticisme, par exemple, à la Hume. Être sceptique aujourd'hui, c'est quand même croire à l'expérience concrète rationnellement ordonnée par les sciences. Alors que le scepticisme ancien doute précisément des expériences concrètes. Les arguments de l'école sceptique – scepticisme moderne en opposition au pyrrhonisme, celui d'Ænesidème le crétois (premier siècle après J-C) et Sextus Empiricus (deuxième siècle) – sont ici à évoquer, comme modes de

Form in esthetic experience

Summary:

At the first time, the author suggests a form theory in the greek sceptic philosophy and in the Berlin school's form theory. Then, the form in the painting requires an interrogation on what is a painting in its expressive function subject. So we suggest a minimum definition of subject as something which occupies space. The painting which is in front of us reiterate the mirror experience like Jacques Lacan calls to mind, so the author can conclude the necessity of writing operation to give consistency to the subject. The forms in the painting attest this process.

Key words:

Form, Painting, Subject.

discours ou tropes sur lesquels se fondent le scepticisme. Pourquoi être sceptique ?

- Le désaccord : la contradiction des opinions justifie la suspension du jugement.

- La régression : toute affirmation exige une preuve et celle-ci une autre, jusqu'à l'infini.

- L'hypothèse : si on veut échapper à la régression à l'infini il faut suspendre tout le raisonnement à une hypothèse qui elle n'est pas prouvée.

- Le diallèle ou cercle vicieux : justifier une hypothèse en prenant pour argument les conséquences même de cette hypothèse, c'est commettre un cercle vicieux. Par exemple vouloir prouver la valeur de la raison par le raisonnement.

- La relativité de tout jugement à la personne qui juge.

Doutant de tout, nous sommes donc dans l'impossibilité de fonder un savoir. L'intérêt de l'analyse sceptique, pour ce qui nous préoccupe ici, porte sur l'examen des conditions de la perception sensible. En effet le sensible ne donne lieu qu'à des phénomènes pour le scepticisme. Le phénomène n'est qu'une représentation relative au sens et au sensible. Cela ne veut pas dire que le phénomène ne soit pas une réalité, mais il n'existe ni pour les sens ni pour la conscience comme donnée immédiate, il est un produit médiat qui concourt à produire aussi bien le sujet que l'objet. Par conséquent les sens n'appréhendent pas la réalité en soi des choses (le noumène chez Kant). Sextus déclare dans les *Hypotyposes Pyrrhoniennes* :

« Nous ne renversons pas la représentation sensible que constitue le phénomène, ce que nous contestons c'est la conformité du phénomène à son objet » ; et je commenterai en disant que le sceptique condamne la prétention de la raison à extrapoler à partir des phénomènes, qui ne sont que des images relatives à l'imagination du sujet.

Ce parcours que je vous ai proposé chez les sceptiques, est donc déjà une interrogation sur les formes qui nous entourent. Il y a des formes mais les formes révélées par la perception ne se donnent pas telles quelles, malgré notre croyance qui s'enracine sur le fait que, dès que nous ouvrons les yeux, il y a quelque chose.

Une forme, le sens commun de ce mot, attesté vers 1119, désigne l'ensemble des traits qui rendent une chose visible. Cette forme

¹ Docteur en philosophie - 5 bis rue du petit Cupidon - 37000 Tours.

perçue, dont notre croyance est remise en cause par les sceptiques, est interrogée de manière plus moderne par la théorie de la forme. L'école de Berlin réfléchit sur la perception, en lien avec une explication de l'intelligence. Une forme, *Gestalt*, est une structure organisée qui s'inscrit dans un champ dont les éléments sont interdépendants du fait même qu'ils sont perçus ensemble. Par exemple, un seul point noir sur un tableau ne saurait être perçu comme un élément isolé, tout unique qu'il soit, puisqu'il se détache du fond. Ce rapport forme – fond suppose l'organisation du champ visuel entier. Il y a donc des lois d'organisation qui régissent le champ visuel. Ces lois sont des lois d'équilibre dans la mesure où, lorsque nous percevons nous percevons une multitude d'éléments, nous leur imprimons une forme d'ensemble qui n'est pas une forme quelconque, mais la forme la plus simple possible exprimant la structure du champ. D'où une loi essentielle, dite de prégnance, de toutes les formes possible, la forme qui s'impose est toujours la meilleure parce qu'équilibrée. C'est ce qui s'appelle la bonne forme. Cette évocation de la théorie de la forme a un intérêt, celui de nous démontrer, expériences à l'appui, que notre perception n'est pas neutre mais qu'elle est soumise à des modes de voir culturels dont la physiologie n'est pas absente. Une façon de dire qu'il s'agit toujours d'un point de vue. En cela, ce que le scepticisme nous a appris sur la relativité du phénomène recoupe d'une certaine manière la leçon des gestaltistes. Tout ce que nous venons de dire depuis le début de ce propos sur la perception des formes n'entame en rien la proposition *qu'il y a quelque chose plutôt que rien*. Soit le monde donné dans ma perception. Il y a des formes phénoménales qui pour être relatives à un point de vue n'en sont pas moins contingentes à ce qu'il y a, c'est-à-dire à ce qui se présente.

Sur la fonction du tableau

Toute cette problématique se pose bien autrement, ou pour le moins ne se transpose pas telle quelle lorsque l'on parle d'un tableau. Il faut donc s'interroger sur la fonction du tableau comme le fait François Wahl (1996). Je ne dis pas pour l'instant ce qu'est un tableau, mais je me pose la question de sa fonction. On pourrait même affirmer que le tableau a forcément une fonction et que cette fonction ne s'est pas déclinée de la même manière suivant les époques. Si on jette comme cela un regard rapide sur l'histoire de la peinture avant le 20^e siècle, ce qui a manifestement sévi est l'emploi du tableau dans sa fonction de représentation. C'est d'ailleurs par là que certains philosophes ont désavoué la peinture; car pourquoi représenter ce que le monde offre à notre perception. Sa beauté ne sera jamais égalée. Ce désaveu a le mérite dans sa simplicité de nous éveiller sur le fait que la fonction du tableau n'est pas uniquement de nous représenter les formes mondaines. Pour cela précisons l'emploi du terme de *représentation*. La langue allemande va ici nous aider car elle possède deux mots qui recourent celui de *repräsentation*. D'une part le terme *Vorstellung*, qui désigne la représentation au sens d'idée, d'image, désignant par la même le contenu immédiat ou immanent de la conscience. D'autre part la *Repräsentation*, qui désigne la représentation au sens de substitut, de tenant lieu, de représentant. C'est de cette manière qu'il faut saisir la fonction de représentation du tableau. Car rappelons nous ce que disaient les peintres de la Renaissance, le tableau comme fenêtre ouverte sur le monde. L'espace du tableau tient lieu de réalité et tout l'appareillage géométrique est au service d'une illusion, celle de rendre congruent l'image du tableau et la perception de la réalité. Ce sont des représentants qui remplissent pleinement leur fonction, puisqu'ils représentent ce pourquoi ils sont représentants: la réalité, et rien que la réalité. On sait maintenant très bien que cette fonction de représentation du tableau, a été supplantée par l'invention de la photographie. Mais cette idée communément partagée, ne doit pas nous faire oublier que même lorsque l'utilisation du tableau dans sa fonction représentative était dominante, certains artistes n'ont pas hésité à proposer des trouvées, des mises en cause de l'espace pictural. Que l'on pense entre autre à un Bosch, aux maniéristes, ou

plus précisément aux *Ménines* de Vélasquez.

La question qui se pose alors sur la fonction du tableau dans notre siècle, est une question sur le référent. Le tableau ne renvoie plus à la réalité qui nous entoure, mais à autre chose. Ou pour dire cela autrement, les formes de l'espace pictural ne sont plus des apparences organisées conformément à une norme: la réalité. Le cubisme et l'avant-garde russe ont questionné cette problématique. Ce que Tatline, dans les années 1913-1914, retient de sa visite à Paris chez Picasso et Braque, c'est qu'il ne saurait y avoir dans ses reliefs et contre-reliefs de sujet référentiel concret désigné et désignable. L'élément emprunté à la réalité se figure lui-même dans sa propre forme sans cesser d'être pourtant cette forme ou chose concrète. Du coup, le terme d'abstraction peut être entendu comme ce qui est soustrait à la réalité. Le tableau devient autre chose: le lieu d'une écriture, une logique de l'écriture des formes *princeps*. C'est un des aspects du travail de Klee ou de Kandinsky. Mais le tableau est aussi le lieu expressif, celui de la pure sensation, je pense à l'unisme d'un Strzeminski. De tout ceci, je retiendrai que ce qui est arrivé, c'est une destitution de la fonction de représentation du tableau, et que cette destitution ne pouvait que passer par une mise en cause de la forme. Au-delà de cet élément de conclusion, je ferai un pas de plus en disant que la formalisation abstraite, si elle a suivi sa voie, s'est assez vite trouvée reléguée au second plan. Ce qui a envahi le devant de la scène depuis la seconde guerre mondiale, c'est une fonction du tableau que j'énonçais comme fonction expressive du sujet. La mise en expression du sujet peignant, dans le tableau, a très vite d'ailleurs fait exploser le cadre même du tableau, car le cadre retenait ce que l'artiste voulait débridé.

Forme et fonction expressive du sujet

Brièvement, ce que je propose comme définition du sujet est celle-ci: le sujet est ce qui est ici dans l'espace. Ce qui est ici n'est pas visible par le sujet lui-même. Peut-être est-ce cela, d'ailleurs, – il faudrait le démontrer – qui le pousse à rendre les choses visibles. N'est-ce pas là une définition du tableau? Rendre là-bas différent d'ici, et, parce que c'est là bas, rendre les choses visibles. Tout ceci est tenable je crois, au moins à considérer les artistes qui travaillent dans un face à face avec le tableau qui n'est qu'un paradigme à la fois simple et constant dans l'histoire de l'art. Dès le mur de la caverne préhistorique, il y a devant moi une surface, où s'inscrit un trait qui devient forme. Il faudrait ici préférer le terme de figure. Je ferais la distinction suivante: la forme est la disposition extérieure des corps animés. La figure est la disposition extérieure des corps inanimés. Soit l'insistance dans cette définition de la figure, de la notion de configuration; le tracé, la limite, font figure. Et ce terme c'est pour cela aussi que je l'épingle renoue avec le visage et le portrait. Ceci nous laisse entrevoir qu'une des fonctions du tableau, c'est elle en tout cas que j'étais dans le rapport de fonction expressive du sujet et de la forme, est que le tableau représente là ce qui est ici. Je vais déployer cette proposition de la manière suivante en référence aux travaux de Prinzhorn (1984). La parution, en 1922, d'*Expressions de la Folie* correspond au travail de collections d'œuvres de malades mentaux que Prinzhorn entreprit en tant qu'assistant du professeur Wilmanns à la clinique psychiatrique de Heidelberg. Plus qu'un simple répertoire, c'est l'occasion pour l'auteur de théoriser ce qui est à l'œuvre dans toute création. Le concept central de ce livre, la *Gestaltung*, pose en français des problèmes de traduction. Une note nous signale:

«La *Gestaltung* est, selon le mot de Klee, la forme et le chemin qui y mène. Forme vivante et non nature morte, elle est synonyme, pour l'auteur, de création au sens plein du terme. [...]. Nous (les traducteurs), avons toutefois rendu occasionnellement le terme par "mise en forme", dans les passages descriptifs où il était pris dans son acception concrète. Il ne pouvait pas non plus être question, à

nos yeux, sous peine de renoncer à la tâche de traduire, de faire entrer dans le texte français l'ensemble du paradigme de *gestalten*. Nous avons, par exemple, traduit des formes de participe passé par "mis(e) en forme", ou encore "formé(e)".

Au-delà de la traduction, la difficulté de saisir les contours de ce concept vient du fait que, plus qu'un concept, la *Gestaltung* est un paradigme. Celui-ci se décline avant tout dans le pulsionnel :

Prinzhorn déclare : « nous parlerons donc d'une tendance du psychisme à s'exprimer, d'une poussée, d'un besoin, en désignant par ces termes les processus vitaux pulsionnels qui ne sont soumis à aucune finalité extérieure, mais se suffisent à eux-mêmes et ne tendent qu'à leur propre *Gestaltung* ». Ce besoin d'expression, auquel correspond une poussée de *Gestaltung*, est la résultante de deux pulsions fondamentales : la pulsion de jeu ou d'activité et la pulsion de parure. La première représente l'activité à l'état brut, sans finalité explicite et qui se remarque dans le mouvement comme décharge d'énergie. La seconde s'appuie sur le constat que l'homme ne peut s'empêcher de transformer tel objet inanimé ou son propre corps. A partir de ce que l'on pourrait appeler une conception économique des phénomènes psychiques et de leur traduction dans la réalité, Prinzhorn constate que l'ensemble des œuvres recueillies se subdivise en trois grands sous-ensembles qui se caractérisent ainsi : le premier par la tendance à reproduire, le second par la tendance à ordonner et le troisième par la mise en symbole, soit la création d'une langue privée. Attardons nous quelque peu sur le second sous-ensemble Ce qui s'ordonne avant tout ce sont les traits. Les inscriptions ou dispositions rythmiques, comme les nomme aussi Prinzhorn, sont pour lui à articuler avec les grands rythmes vitaux : le pouls, la respiration, le jour et la nuit, etc. Un dessin peut avoir un rythme qui se définit par une certaine constante des mouvements des traits. En deçà de ce que peut signifier tel ou tel trait, le rythme indique avant tout le vivant. A ce titre, les griffonnages entrent dans ce sous-ensemble, tout en se prêtant, aussi à d'autres considérations. En effet, au moins pour un temps, celui d'avant les dessins figuratifs, le griffonnage est considéré comme dépourvu de finalité et de sens immédiat. C'est un moment et un espace pré-figuratifs, pré-intentionnels. Pour Prinzhorn, ces griffonnages sont à la fois une envie de remplissage et l'indice d'une activité physiologique. Le griffonnage le plus anodin est la mise à jour d'une procédure d'inscription dont l'objet est le remplissage de la page blanche, représentant du vide. Cette procédure d'inscription se révèle importante plus par l'acte d'inscrire que par son résultat. D'où notre préférence pour nommer cela la « scription », terme qui a le mérite d'insister sur la procédure même. Tout ceci nous amène au commentaire suivant : dans son intérêt pour la production artistique des malades mentaux Prinzhorn a tenté de circonscrire ce

qui est la racine – d'aucuns appelleront cela l'origine – de toute création. C'est à cela que répond le concept de *Gestaltung*. La présentation que nous en avons proposé insiste, *via* le griffonnage, sur l'aspect le plus élémentaire de toute création, le trait. Mais plus que le trait lui-même c'est la scription du trait qui se révèle pertinente dans l'émergence d'un *il y a* du trait. Pourquoi ? Parce que la scription est partie prenante de l'abord physiologique du corps. Le trait n'exprime rien : il est l'indice de cette activité, effectué, pour Prinzhorn, dans un espace pré-figuratif, dont le vide est l'élément constitutif fondamental.

Je suis donc avec Prinzhorn en train d'insister sur le trait. Il n'y a de figure et de forme que parce qu'il y a trait, c'est-à-dire de la limite de la clôture. Mais ce qui se produit par la scription du trait est regardé : la totalité de l'image qui est là-bas et du sujet qui est ici renvoie à tout l'apport de Lacan (1966) avec son texte sur le stade du miroir.

En conclusion je dirai que la consistance de la forme se joue dans le trait qui fait forme, et est en lien avec la consistance du sujet, c'est-à-dire la forme qui est reflétée dans le miroir. Pour cela, j'aurais tendance à dire que la proposition selon laquelle le sujet est ce qui est ici, c'est-à-dire ce qui insiste, est insuffisante. Car le sujet à l'articuler avec la forme, comme je viens de le faire, demande une opération d'écriture, c'est-à-dire une mise en forme (Morales, 1997). Le sujet doit donc au procès d'écriture, sa consistance. Certaines œuvres d'art, ne sont que des rebuts de cette écriture là. ■

REFERENCES

Brochard V (1986). *Les Sceptiques Grecs*, Vrin, Paris.

Lacan J (1966). « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle est révélée dans l'expérience psychanalytique ». In: *Les Ecrits*. Seuil, Paris, 93-100.

Moralès G (1997). « *Des déclinaisons possibles de la Gestaltung* », *Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale*, 8, 109-113.

Prinzhorn H (1984). *Expressions de la folie*, Gallimard, Paris.

Wahl F (1996). *Introduction au discours du tableau*, Seuil, Paris.