

NADIA PODZEMSKAIA

LA « NOUVELLE SCIENCE DE L'ART » FACE AUX AVANT-GARDES DANS LA RUSSIE SOVIÉTIQUE DES ANNÉES 1920

La « science de l'art », telle qu'elle est née en Allemagne, est une suite directe de l'« histoire de l'art » en tant qu'histoire des seuls beaux-arts. Toujours en Allemagne, on doit son élargissement vers une science générale ou synthétique des arts aux philosophes et aux historiens de l'art qui aiment philosopher, mais qui restent cependant prisonniers de leur spécialité ne dépassant pas les compétences d'une seule Muse. L'invasion des philosophes et des adeptes des nouvelles sciences des arts (comme les sciences du théâtre ou de la musique) dans l'étude de l'art a sans doute fait peur aux vieux représentants de la science universitaire. Quant à nous, nous sommes probablement plus « portés » sur les synthèses généralisantes, d'autant plus que la « tradition » y fait moins obstacle. De toute façon, quelle que soit l'explication qu'on en donne, c'est justement à notre époque et notamment chez nous qu'a été créée l'Académie des sciences de l'art, dont l'objectif direct est non seulement de réunir dans le même lieu et autour de la même table des chercheurs travaillant sur les lettres, la musique, le théâtre et, au sens conventionnel du terme, les arts plastiques, mais, après les avoir réunis, de les inciter à travailler dans la direction d'une science générale synthétique, ou mieux, synéchologique, des arts¹.

IL REVIENT À JOHANN JOACHIM WINCKELMANN d'avoir donné naissance à une nouvelle discipline, l'histoire de l'art. Tout au long du XIX^e et jusqu'au début du XX^e siècle, elle est restée en grande partie une affaire allemande. Dans les deux premières décennies du XX^e siècle, à cause notamment de la méthode formelle de Heinrich Wölfflin et de l'approche anthropologique de Aby Warburg, cette nouvelle discipline académique a connu une profonde crise d'identité, au cours de laquelle, à côté de l'ancienne *Kunstgeschichte*, a pris place une nouvelle *Kunstwissenschaft*. Ce changement de nom révèle un changement épistémologique majeur : l'histoire de l'art, née d'une séparation de l'archéologie, discipline historique qui, entre-temps, a développé une approche iconographique, aspire

1. G. G. Chpet, « Comment organiser le travail scientifique dans le domaine des sciences de l'art », *Bulletins de la GAKhN*, 4-5, A. Sidorov, ed., Moscou, 1926, p. 10-11. Les traductions françaises des textes russes sont de Nadia Podzemskaja, sauf celles des textes déjà édités.

désormais au statut de véritable science, au même titre que les sciences naturelles. Dès le début, une relation complexe se noue entre la nouvelle discipline et l'esthétique philosophique.

Dans les années 1920, à l'époque où se forme en Allemagne l'école iconologique d'Erwin Panofsky, on assiste en Russie soviétique à la naissance du projet ambitieux d'une « nouvelle science de l'art ». En continuité avec la tradition allemande, tout en revendiquant son identité nationale, la « nouvelle science de l'art » se voulait le pendant russe de la *Kunstwissenschaft* allemande.

L'élaboration de cette nouvelle discipline fut confiée à une institution créée à cet effet – l'Académie d'État des sciences de l'art, ou GAKhN (au début RAKhN²). La période de sa mise en place dura quelques mois, entre l'institution au Narkompros de la commission pour la science de l'art chargée de fonder l'Académie, en mai 1921, et l'entérinement des documents réglant le fonctionnement de la RAKhN, en octobre de la même année³. Pëtr Kogan, spécialiste de littérature, président de la commission pour la science de l'art puis de la RAKhN/GAKhN, fait remonter le commencement des travaux de l'Académie au 16 juin 1921, date de la première réunion de la commission. Dès le mois de juillet, Vassily Kandinsky conçoit un plan des travaux pour la section des arts plastiques⁴; il devient premier président du département physico-psychologique et vice-président de la RAKhN. C'est dans ces fonctions qu'il partit en mission pour l'Allemagne en décembre 1921; et ce n'est qu'un an plus tard, en décembre 1922-février 1923, que, par suite de réductions d'effectifs, il fut détaché en Allemagne sans traitement et remplacé dans ses hautes fonctions par Nikolaï Pïksanov comme vice-président de l'Académie, et par Anatolij Bakouchinski, historien de l'art, très

2. GAKhN: *Gosudarstvennaja akademija khoudojestvennykh nauk*. Avant 1925, l'Académie eut le nom d'Académie panrusse des sciences de l'art, *Rossijskaja akademija khoudojestvennykh nauk*, RAKhN.

3. La commission pour la science de l'art (*Nauchno-khudojestvennaja komissija*) fut formée en mai 1921, pendant la réorganisation du Narkompros (Commissariat du peuple à l'instruction publique), avec l'objectif de créer l'Académie des sciences de l'art. Vers le mois de juin, la commission rassemblait plus de trente « spécialistes », parmi lesquels A. Bakouchinski, V. Kandinsky, A. Sidorov, I. Joltovski et les peintres du « Valet de carreaux », I. Machkov et K. Jouon, qui devinrent ensuite membres de la RAKhN (voir A. Kondrat'ev, « L'Académie russe des sciences de l'art », in *Iskusstvo*, I, 1923, p. 408-409). Cette commission discuta un certain nombre d'exposés, parmi lesquels celui de V. Kandinsky, sur les éléments fondamentaux de la peinture, le 1^{er} septembre 1921, c'est-à-dire avant la naissance « officielle » de l'Académie, qui date du mois d'octobre. Le 7 octobre 1921, des locaux situés à Moscou furent attribués à l'Académie, rue Ostojenka et rue Pretchistenka; le même jour, le règlement de l'Académie fut entériné au Centre académique du Narkompros; son texte fut reproduit dans les Statuts de 1924 et 1926. D'après ces documents, l'Académie avait pour objectif une « étude scientifique approfondie des problèmes de la culture artistique », ainsi que « l'union de l'activité scientifique des institutions consacrées à l'art avec les créateurs ».

4. Il s'agit du « Plan des travaux de la Section des arts plastiques », rédigé par Kandinsky et lu au cours de la réunion de la commission pour la science de l'art le 21 juillet 1921; voir la publication de ses thèses dans V. Kandinsky, *Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, II, 1918-1938, Moscou, Gileja, 2001, p. 70-74. Dans l'élaboration de ce plan, Kandinsky fut soutenu par A. Gabritchevski.

proche de l'artiste, comme président du département physico-psychologique⁵. Parmi les membres de ce département figuraient les historiens de l'art Alekseï Sidorov et Boris Vipper, les musicologues et les compositeurs Leonid Sabaneev, Aleksandre Chenchine et Boleslav Javorski, le physicien Nikolaï Ouspenski, l'architecte Ivan Joltovski et le peintre Robert Falk. Y fonctionnait un laboratoire de recherche en psychologie expérimentale dirigé par Vladimir et Sofia Ekzemplierski. Pendant les premiers mois de son existence, toute la RAKhN se résuma au seul département physico-psychologique. À la fin d'octobre 1921 fut institué le département de sociologie, qui occupa, dès le début, une place à part dans l'Académie, étant le seul à embrasser la méthodologie marxiste : son poids alla croissant vers la fin des années 1920. La présidence de ce département fut confiée au spécialiste de littérature Vladimir Fritche ; parmi ses membres figuraient l'historien de l'art Alekseï Fedorov-Davydov, les spécialistes de littérature Nikolaï Piskunov et Pavel Sakouline. En février 1922 fut créé à la RAKhN le département de philosophie, sous la présidence de Gustave Chpet, probablement en raison de la fermeture du département de philosophie de l'université de Moscou ; la vice-présidence fut assurée par le théoricien et historien de l'art Aleksandre Gabritchevski⁶ ; à leurs côtés travaillaient, parmi d'autres, le psychologue Gueorgui Tchelpanov, le philosophe Alekseï Losev et l'historien et théoricien de l'art Vassili Zoubov. Ainsi, à partir du début de l'année 1922, l'Académie des sciences de l'art commença à fonctionner selon trois orientations, physico-psychologique, sociologique et philosophique, qui correspondaient à ses trois départements.

L'Académie comportait plusieurs sections : une section de littérature avec une association consacrée à l'étude de la poésie d'Aleksandre Blok ; une section de théâtre ; une autre de musique ; un cabinet de cinéma et un de photographie.

5. Il est important de noter que, même après cette date, les contacts entre Kandinsky et la GAKhN ne furent pas interrompus. En octobre 1926, le bureau scientifique de la GAKhN prit acte de la proposition présentée par A. Sidorov de participer à la célébration du 60^e anniversaire de l'artiste, en l'élisant comme membre honoraire de l'Académie ; or, le 3 décembre de cette même année, Kandinsky fut confirmé comme membre honoraire uniquement dans la Section des arts de l'espace. Dans les Statuts de 1927, Kandinsky fut confirmé parmi les membres correspondants (*Bulletins de la GAKhN*, 6-7, p. 84). Trois ans plus tard, le 1^{er} décembre 1929, il fut exclu de l'Académie comme émigré, ainsi que d'autres membres de la GAKhN restés à l'étranger (voir le texte de T. Pertseva, « V. Kandinsky et la GAKhN », qui se fonde sur des documents d'archives, in *Vassily Kandinsky 1866-1944*, Catalogue de l'exposition [Moscou, galerie Tretiakov, 1989], Leningrad, Avrora, 1989, p. 61). Deux lettres des 9 et 19 novembre 1922 de Kandinsky à P. Kogan, et une lettre du 20 mars 1928 de Kandinsky à A. Kondrat'ev, ancien secrétaire scientifique de l'Académie, sont conservées aux Archives russes d'État de la littérature et de l'art à Moscou ; dans la lettre adressée à Kondrat'ev, l'artiste parlait des « sentiments chaleureux » qu'il conservait toujours envers la GAKhN. Dans les archives de Kandinsky au MNAM, sont conservés une lettre de A. Chenchine du 12 octobre 1926 reçue par l'artiste, ainsi qu'un ouvrage de A. Bakouchinski, *La Création artistique et l'éducation* (Moscou, 1925), dédié à Kandinsky le 13 juin 1925, et deux autres textes de Bakouchinski, portant des dédicaces datées du 11 mars 1929. Chenchine et Bakouchinski comptaient parmi les plus proches collègues de Kandinsky à la GAKhN : l'artiste était très intéressé par les analyses comparées des œuvres musicales et plastiques du premier, ainsi que par les recherches sur l'art primitif du second, qui dirigeait la commission des arts primitifs de la GAKhN.

6. Les noms de Chpet et Gabritchevski se trouvaient dans les premières listes du département physico-psychologique.

Les résultats des recherches étaient publiés dans les revues de la GAKhN, telles *Iskusstvo*, *Graviura i kniga*, *Chudojestvennyj folklor*, *Sovetskaja muzyka*; ou bien ils étaient édités sous forme d'ouvrages dans la maison d'édition de la GAKhN. Le travail de recherche était complété par l'organisation de la vie artistique du pays, qui se caractérisait par une importante activité d'exposition. En 1923, la GAKhN accueillit la première exposition panrusse de l'industrie artistique; en 1927, pour les dix ans de la révolution d'Octobre, elle organisa une grande exposition, *L'art des peuples de l'URSS*. Outre les cent quatre-vingt-onze expositions nationales consacrées à l'art soviétique⁷, la GAKhN fut chargée d'organiser les premières manifestations artistiques importantes de l'art étranger en URSS, comme l'exposition de l'art français contemporain de 1928, ainsi que de l'URSS en Europe, où notamment, elle organisa les sections soviétiques aux XIV^e et XVI^e Biennales de Venise (1924 et 1928), ainsi qu'à Paris, à l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925⁸.

Pendant les premières années, le développement au sein de la GAKhN de la science de l'art en dehors de la méthodologie marxiste était encore possible⁹ – tout simplement parce que, pour le dire avec Lounatcharski, le pays n'avait pas encore atteint la « phase où l'on peut exiger de tout le monde une approche purement marxiste de l'histoire de l'art¹⁰ ». Cette phase ne devait pourtant pas tarder à arriver. Vers la fin des années 1920, en raison de l'introduction massive du matérialisme dialectique dans le travail de recherche, l'Académie fit l'objet d'attaques virulentes qui, en 1929, se répandirent dans les journaux; les membres de l'Académie subirent la *tchistka*. En 1931, la GAKhN fut définitivement liquidée. Au cours des années qui suivirent, de nombreux académiciens furent arrêtés et périrent¹¹.

Dernièrement, l'histoire institutionnelle de la GAKhN et le destin tragique de ses principaux membres ont commencé à attirer l'attention des chercheurs qui ont enfin pu avoir accès aux archives, réparties entre les collections

7. Voir S. Strekopytov, qui se réfère aux documents d'archives: « GAKhN comme institution scientifique d'État », *Voprosy iskusstvovedeniia*, XI (2), 1997, p. 7-15, en particulier p. 12 et n. 26.

8. P. Kogan, « L'Académie d'État des sciences de l'art », *Bulletins de la GAKhN*, 1, 1925, p. 6.

9. À ce propos, il est important de noter que, dans la première liste des membres effectifs de la GAKhN, ratifiée le 7 octobre 1921, et qui comptait en tout soixante-quinze personnes, on trouve un certain nombre de ceux qui seront expulsés en 1922 de la Russie soviétique sur le « bateau des philosophes »; y figurent N. Berdiaev, S. Frank, F. Stepoun. Le nom de G. Chpet se trouvait également dans la liste de ceux qui devaient être expulsés; il fut barré à la demande de A. Lounatcharski, sollicité par Chpet lui-même.

10. A. Lounatcharski, à propos de critiques formulées contre l'Institut d'État d'histoire de l'art, *Neizdannye materialy*, Moscou, 1970, p. 395. Cité par Strekopytov, « GAKhN comme institution scientifique d'État », p. 12.

11. Parmi les personnalités arrêtées figuraient le théoricien de l'art A. Gabritchovski, le philosophe A. Losev, les philologues F. Petrovski et B. Jarkho, le germaniste S. Ousov, le spécialiste des langues romanes N. Liamine – les trois derniers ne retournèrent jamais à Moscou. Certains furent fusillés, comme le philosophe G. Chpet, les germanistes M. Petrovski et A. Tchelpanov (fils de G. Tchelpanov).

d'État et les fonds privés¹². Le moment est donc venu de lancer une étude approfondie de cette « nouvelle science de l'art », qui fut contrainte de s'interrompre de manière forcée sans avoir eu le temps de s'épanouir.

La constitution d'une science de l'art synthétique devait répondre à une crise globale qui avait affecté les sciences humaines entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, en raison d'une trop grande spécialisation. La nécessité de les réunir en leur donnant une base commune solide était devenue une préoccupation majeure. Cette problématique intellectuelle commune à toute l'Europe pénètre en Russie à la veille de la Première Guerre mondiale à travers la revue *Logos*, qui a son siège dans les deux capitales russes. Cette revue avait une envergure européenne, avec une forte prédominance du néokantisme allemand dans sa version rickertienne (1910-1914)¹³. En l'absence d'une véritable tradition philosophique nationale, *Logos* se chargeait de contribuer à ce que la Russie rejoigne la culture occidentale, en informant le lecteur russe des doctrines contemporaines. La revue invitait les représentants des sciences et de la culture à une étroite collaboration.

Ami d'André Biély, de Jurgis Baltrušaitis, de Semën Frank et d'autres personnalités proches de la revue *Logos*, Gustave G. Chpet (1879-1937) appartenait au cercle de cette revue. Diplômé en 1906 de l'université Saint-Vladimir de Kiev, où il s'était formé comme philosophe dans le séminaire de Gueorgui Tchelpanov, Chpet suivit son professeur à Moscou en 1907, à l'occasion de la création de

12. On mentionnera le colloque qui a eu lieu à Moscou en 1996, à l'occasion des soixante-quinze ans de la GAKhN, et les publications qui ont suivi : un choix d'articles sur « GAKhN et la science de l'art de son époque », dans *Voprosy iskusstvovedeniia*, XI (2) 1997 ; un recueil de textes et publications dans *Dekorativnoe iskusstvo*, 2-4, 1996 ; un choix de textes par Nicoletta Misler dans *Experiment. A Journal of Russian Culture*, 3 (Los Angeles), 1997 ; Id., « Kandinsky and the Science of Art », *Experiment. A Journal of Russian Culture*, 8, 2002. Parmi les publications plus récentes, on citera N. Podzemskaia, ed., dossier « Art et Abstraction », *Ligeia. Dossiers sur l'art*, XXII^e année, 89-90-91-92, 2009 ; N. Plotnikov, ed., dossier « Gustave Chpet et le milieu intellectuel des années 1920 », *Issledovaniia po istorii russkoj mysli. Ejegodnik*, 8 (2006/2007), Moscou, 2009 ; N. Podzemskaia, N. Plotnikov & I. Tchoubarov, eds, n° sp. « La Philosophie et les sciences de l'art. GAKhN dans l'histoire de la conscience esthétique européenne », *Logos*, 2 (75), 2010. La publication des travaux des principales personnalités de la GAKhN, parmi lesquelles G. Chpet, A. Gabritchovski, A. Losev et V. Zoubov, a été entreprise. Enfin, le *Dictionnaire de terminologie artistique* de la GAKhN a été publié par I. Tchoubarov : *Slovar' khudozhestvennykh terminov. GAKhN. 1923-1929*, Moscou, Logos-Altera, Ecce Homo, 2005. Voir notre compte rendu de cet ouvrage dans *Revue de l'art*, 153 (3), 2006, p. 85.

13. Parmi les membres de la rédaction russe de cette revue, semestrielle à ses débuts puis quadrimestrielle, on trouve l'élite des philosophes russes : E. Metner, F. Stepoun, B. Jakovenko, S. Frank, F. Zelinski, E. Radlov, P. Strouve. Une forte empreinte de l'idéalisme allemand (*Logos* comptait dans son comité de rédaction le chef de file des néokantiens de Saint-Petersbourg, A. Vvedenski et un disciple de H. Rickert, S. Gessen) fut propice à l'ouverture d'une édition allemande avec son siège à Fribourg, grâce à la participation soutenue de M. Weber, W. Windelband, H. Wölfflin, E. Husserl, G. Simmel, K. Fossler. L'envergure européenne de cette « revue internationale de philosophie et de culture » explique l'intention, en 1914, de fonder une édition française avec H. Bergson et É. Boutroux, ainsi qu'une édition italienne, avec la participation de B. Croce. Parmi les publications de *Logos*, on note « La philosophie comme science rigoureuse », de E. Husserl, « La valeur de la vie et les valeurs culturelles » et le texte sur la notion de philosophie de H. Rickert ; celui sur le rapport de l'histoire de la langue à l'histoire de la littérature par K. Fossler, ainsi que les contributions d'É. Boutroux, de G. Simmel, G. Lukács, V. Ivanov.

l'Institut de psychologie. En 1912-1913, il termina ses études à Göttingen chez Husserl. Professeur à l'université de Moscou en 1918, il fut interdit d'enseignement en 1921, en même temps que Tchelpanov et d'autres savants non-marxistes ; la même année, il fut élu à la toute nouvelle Académie des sciences de l'art, où il présida le département de philosophie. Dès la fin de l'année 1924, vice-président de la RAKhN/GAKhN, il eut pour objectif de doter les sciences humaines, dans les différents départements, d'une méthodologie commune.

Considéré par Husserl comme l'un de ses meilleurs disciples¹⁴, Chpet a été le premier en Russie à ouvrir la phénoménologie aux domaines historiques : l'art, la littérature, la science, la religion. Dans son ouvrage *Le phénomène et le sens* (1914), il notait le manque d'intérêt de Husserl pour ces aspects de l'être. L'histoire, la langue, l'art et la littérature font l'objet principal de sa réflexion dans les *Fragments esthétiques* (1923) et dans l'ouvrage *La forme interne de la parole* (1927). Dans son essai « Les problèmes de l'esthétique contemporaine », écrit à partir de l'exposé qu'il fit au département de philosophie de la RAKhN le 16 mars 1922, Chpet développe ses idées sur l'esthétique. À l'opposé de la métaphysique et de la psychologie, l'esthétique s'attache à ce qui est tourné vers l'extérieur : « C'est pourquoi, dit-il, l'esthétique est l'ultime et la plus convaincante justification de la réalité. La nature ne peut être justifiée qu'à travers la culture. Ainsi s'ouvre une série de nouveaux problèmes qui marquent la fin de l'esthétique et achèvent d'en transférer le contenu vers une plus ample philosophie de la culture. L'art, l'objet esthétique, dont l'être est libéré de toute nécessité naturelle, doivent être étudiés contextuellement à d'autres types de réalités culturelles. Dans ce contexte seulement on comprend le sens propre de l'art et de l'objet esthétique. La philosophie de la culture devient alors l'horizon ultime de la philosophie, dans la mesure où la culture est la manifestation ultime de la réalité elle-même. La culture étant la dernière extériorisation de la réalité, la conscience culturelle est la conscience la plus haute¹⁵. »

14. « Au début des années 1920, Gustave Chpet, considéré par Husserl comme l'un de ses meilleurs étudiants, anima le débat ardent du Cercle linguistique de Moscou sur l'usage linguistique des *Logische Untersuchungen*, et sur le retour, prôné ouvertement par Husserl et Anton Marty, à "l'idée d'une grammaire universelle, conçue par le rationalisme des XVII^e et XVIII^e siècles" et anticipée par la philosophie médiévale. » (R. Jakobson, « Linguistique générale », *Une vie dans le langage. Autoportrait d'un savant*, préface de T. Todorov, Paris, Minuit, 1985, p. 18.) Sur Chpet, voir A. Haardt, « Phänomenologie und strukturelle Sprachanalyse bei Gustav Spet. Zur russischen Husserl-Interpretation der zwanziger Jahre », *Phänomenologische Forschungen*, 21, Munich, 1988, p. 167-198 ; C. Möckel, « Das Problem des Verstehens von sprachlichen Ausdrücken : zur Rezeption von Edmund Husserls I. Logischen Untersuchung durch Gustav Spet », *Recherches husserliennes*, 5, 1996, p. 53-81. Parmi les ouvrages plus récents, voir M. Dennes, ed., *Gustave Chpet et son héritage. Aux sources russes du structuralisme et de la sémiotique*, Toulouse, Slavica Occitania, 2008.

15. G. Chpet, « Les problèmes de l'esthétique contemporaine », *Iskusstvo : revue de l'Académie russe des sciences de l'art*, 1, Moscou, Éd. de l'État, 1923, p. 78.

Après la découverte de la phénoménologie à la veille de la Grande Guerre, dans ses travaux des années 1920 à la GAKhN, Chpet élabore son herméneutique. La place de la logique, qui jusque là avait été pour lui une méthode universelle de la connaissance, est désormais occupée par la langue et la parole. Dans ce contexte, son exposé, « L'art comme une connaissance *sui generis* », revêt une importance capitale. Ce fut le grand événement de l'année 1926 à la GAKhN : prononcé le 13 avril 1926 en session plénière au département de philosophie devant plus de deux cents personnes, il fut discuté au cours de deux séances supplémentaires par dix-huit opposants, auxquels Chpet fit deux longues réponses. Dans ce texte, connu seulement d'après quelques brouillons¹⁶, Chpet insistait sur l'importance de l'art et de la parole pour la connaissance de la réalité culturelle, indiquant qu'à la différence de la connaissance logique, son objet n'avait d'existence qu'en tant que signe dont le sens était culturel. Il prenait l'exemple des lettres de Tolstoï, qui, dans une autre culture, pouvaient n'être que matériau pour se chauffer comme n'importe quel morceau de papier. Son approche de l'art, compris comme une connaissance *sui generis*, s'appuyait sur une analyse de la forme interne, qui devenait pour Chpet une unité commune reliant ensemble les différents rapports interculturels, dispersés et morcelés par les savoirs spécifiques.

On voit là toute l'importance de cette notion qui remonte à la tradition humboldtienne à travers l'interprétation qu'en avait donnée Aleksandre Potebnia dans son ouvrage capital *La pensée et le langage*. Dans le langage, Potebnia distingue : 1. la forme externe (le son) ; 2. la forme interne (le sens étymologique du mot, ou bien le moyen d'exprimer le contenu) ; 3. le contenu lui-même. La forme interne oriente le contenu dans un certain sens, comme on le voit bien à travers l'exemple qu'il choisit pour illustrer la notion de salaire dans différentes langues selon des étymologies différentes : *annuum* (ce qui est donné pour un an), *pensio* (ce qui est pesé), *gage* (résultat d'un contrat), *jalo vanie* (cadeau, acte d'amour)¹⁷. L'union de la forme sonore et de la forme interne crée, d'après Potebnia, le symbolisme du langage. Selon cette tradition, c'est la forme interne, « l'image de l'image », comme il la nommait, unique contenu objectif de la parole, qui rend le mot compréhensible. Elle a un sens dans la mesure où elle modifie et perfectionne les perceptions de l'âme.

Puis, en identifiant des éléments du mot avec ceux de l'œuvre d'art, Potebnia propose une description de la nature de la création poétique en termes linguistiques, montrant que toute œuvre d'art est constituée des mêmes éléments : le contenu ou l'idée, la forme interne ou l'image, et la forme externe. L'art n'est autre que le langage de l'artiste, grâce auquel celui-ci éveille la pensée chez le

16. Chpet pensait transformer le texte de cet exposé en un essai ; il n'acheva pas ce travail : sont restés les brouillons corrigés et annotés de la main du philosophe. Voir la reconstruction dans Chpet, *Iskusstvo kak vid znaniia. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury*, éd. par T. Chtchedrina, Moscou, ROSSPEN, 2007, p. 112-148.

17. A. Potebnia, *Mysl' i jazyk* (Khar'kov, 1862 ; 2^e éd. 1892), Moscou, Labirint, 1999, p. 156.

destinataire. Le mérite de l'artiste dépend de la «souplesse» de son image, à savoir du pouvoir de sa forme interne à stimuler des contenus différents. Pourtant, d'après l'idée de Humboldt-Potebnia, même si, dans le processus de la communication par le langage et à travers l'art, celui qui parle (l'artiste) et celui qui écoute (le destinataire) font le même travail, leurs émotions sont le plus souvent différentes, puisque chacun interprète à sa manière.

C'est justement sur ce point que l'analyse de Chpet s'éloigne de celle de ses prédécesseurs, car il insiste sur l'idée que l'art exprime des émotions communes : la forme interne, d'après lui, communique à celui qui perçoit l'œuvre l'état émotionnel de l'artiste. Par cette action émotionnelle le destinataire identifie le créateur à son œuvre, car l'image acquise à travers la lecture d'une poésie, l'écoute d'un morceau de musique, la contemplation d'un tableau ou d'un spectacle théâtral, etc., ne font l'objet d'aucune réflexion ni d'aucune prise de conscience. Par conséquent, pour le spectateur, la position de l'artiste ne peut être distinguée de celle de l'homme réel qui est derrière l'artiste. Or, une œuvre d'art est, selon Chpet, une expression de la conscience du créateur. Dans l'acte de perception, le spectateur s'imprègne de cette conscience de l'artiste, la relie à la sienne en une certaine unité. Et c'est justement à travers cette union du spectateur avec le créateur que l'art devient une connaissance. Non pas la connaissance de l'artiste, mais celle de son image réfléchie dans l'œuvre. Ainsi, l'art participe à la formation de la conscience, car, à travers l'acte de perception, le spectateur se transforme et prend conscience de lui-même comme d'un être culturel. L'art devient ainsi une forme psychologique spécifique de la connaissance, tandis que l'analyse du langage endosse le rôle de méthode de la philosophie de la culture.

La doctrine de la forme interne, qui trouve une formulation définitive chez Chpet dans les années 1926-1927, résulte d'un long travail, accompli dans les murs de la GAKhN. En effet, tout au long des années 1920, Chpet intervient à plusieurs reprises sur cette question au département de philosophie : « Sur des acceptions différentes du terme "forme" » (24 juillet 1923) ; « La notion de forme interne chez W. Humboldt » (24 novembre 1923) ; et dans la section de théâtre : « La forme d'expression de la représentation théâtrale » (13 décembre 1923). À sa suite, les autres académiciens consacrent leurs travaux à la forme interne dans les arts et dans le langage. Ainsi, Gabritchevski, l'un des collègues les plus proches de Chpet, vice-président et, dès décembre 1925, président du département de philosophie, présente deux exposés : « La nature de l'objet artistique et la doctrine de la forme artistique » (15 septembre 1921), et « La structure de la forme artistique » (6 novembre 1923). Parmi les exposés des autres académiciens, on note « Les formes des notions dans la pensée mythologique », de Nikolaï Jinkine (21 octobre 1923) ; « La notion de forme interne chez Steinthal et Potebnia », de A. Bouslaev (23 janvier 1924) ; « La notion de forme interne chez Marty », de M. Kenigberg (29 janvier 1924) ; « Le contenu et la forme dans l'œuvre d'art », de A. Sakketi

(5 février 1924). Quelques-unes de ces conférences sont prononcées au sein de la commission consacrée à l'étude des problèmes de la forme artistique, rattachée au département de philosophie de la GAKhN. Un certain nombre de ces travaux présentés et discutés en 1924-1925 sont rassemblés, en 1927, dans un volume, *La forme artistique*, publié par la GAKhN sous la direction d'Alekseï Tsires. Dans cet ouvrage, on remarque les textes de Jinkine, « Le problème des formes esthétiques » ; de Mikhaïl Petrovski, « L'expression et l'image dans la poésie » ; de Nikolaï Volkov, « Qu'est-ce qu'une métaphore ? » ; de A. Gouber, « La structure du symbole poétique ». Dans la Préface, la rédaction insiste sur la différence entre l'approche de la forme proposée par la GAKhN et celle que proposent les formalistes de l'Opoïaz (Société pour l'étude de la langue poétique), et souligne que l'originalité de la commission consiste à éclaircir le matériel spécifique à la littérature et aux arts du point de vue philosophique :

Contrairement aux formalistes de l'Opoïaz, la forme artistique est ici comprise comme une « forme interne », tandis que les formalistes d'habitude limitent leurs recherches au domaine des formes extérieures. La question est ici posée de manière plus large, et elle est éclairée par rapport aux autres formes, par exemple des formes logiques, syntaxiques, mélodiques, des formes poétiques proprement dites, des formes rhétoriques, etc.¹⁸.

La polémique entre des membres de la GAKhN et les formalistes de l'Opoïaz, qui se fait jour dans ce texte, nous place face à un problème essentiel pour comprendre la « nouvelle science de l'art », à savoir celui de ses rapports avec la « méthode formelle ». Pour ce faire, il faut remonter aux années 1910, à la naissance de l'histoire de l'art en Russie.

Dans l'extrait que nous avons mis en exergue, tiré de son essai de 1926, « Comment organiser le travail scientifique dans le domaine des sciences de l'art », Chpet évoque, parmi les conditions qui ont mené à la naissance de la « nouvelle science de l'art », l'absence en Russie d'une solide tradition nationale en histoire de l'art. Au début du xx^e siècle, elle était représentée par la puissante école d'archéologie russe ancienne et byzantine de Nikodim Kondakov, avec sa méthode iconographique considérée désormais par les jeunes comme dépassée. Ce n'est qu'en 1912, avec l'inauguration, par V. P. Zoubov, de l'Institut d'histoire de l'art à Saint-Pétersbourg, que l'histoire de l'art se sépara de l'archéologie et fit son apparition en tant que discipline indépendante. À Moscou, dans les mêmes années, le professeur Nikolaï Romanov eut un rôle déterminant. Il développa en effet à l'Université les études en théorie et en histoire de l'art auxquelles participèrent les jeunes qui, dans les années 1920, allaient former le noyau dur de la GAKhN : Aleksandre Gabritchevskij, Alekseï Sidorov, Boris Vipser, Dimitrij Niedovitch. Les cours d'introduction à l'histoire de l'art, dispensés par Romanov dans les années de la Première Guerre

18. A. Tsires, ed., *Khudojestvennaja forma*, Moscou, Éd. de la GAKhN, 1927, Préface, p. 6.

mondiale à l'Institut supérieur pour les femmes (les célèbres *Vyschie jenskije kursy*), étaient consacrés aux problèmes actuels de la science de l'art (*Kunstwissenschaft*). Née à la fois d'une émancipation et d'une convergence de l'esthétique et de l'histoire de l'art (*Kunstgeschichte*), cette dernière avait remplacé l'ancienne histoire des artistes (*Kunstlergeschichte*). Dans ses cours¹⁹, Romanov commentait les travaux de J. J. Winckelmann, K. F. Rumohr, H. Taine, G. Semper, A. Riegl et W. Worringer, en montrant comment s'y était lentement forgée l'idée que l'art n'était pas un produit conditionné uniquement par le milieu culturel et historique mais un phénomène spécifique de l'esprit humain. Cette idée, expliquait-il, avait trouvé sa première formulation adéquate vers la fin du XIX^e siècle auprès des artistes et des théoriciens du cercle de Munich, C. Fiedler, H. von Marées et A. Hildebrand. En bâtissant leur théorie de l'art sur une analogie avec la théorie kantienne de la connaissance, ces derniers avaient défini l'art comme une organisation du visible selon le schéma idéal contenu dans l'âme de l'artiste. Pensant y avoir trouvé les critères objectifs pour leurs recherches, les historiens de l'art, tels H. Wölfflin, A. Riegl, A. Schmarsow, développèrent ces idées en une « théorie de l'art sans noms », une espèce de « théorie naturaliste de l'art ». La méthode formelle, comme aboutissement du long cheminement de l'histoire de l'art et de l'esthétique au XIX^e siècle et comme expression de la tendance la plus actuelle de la science de l'art, devait naturellement devenir un objet privilégié de l'enseignement de Romanov. C'est en effet dans son séminaire que Nikolaj Rosenfeld (frère cadet de L. Kamenev) et V. Favorski (devenu plus tard l'artiste majeur des arts graphiques en URSS) ont pu élaborer les traductions russes des textes fondateurs de la méthode formelle allemande, tels *Le problème de la forme dans les arts*, de A. Hildebrand (Moscou, 1914), et *L'essai d'étude comparative des tableaux*, de K. Voll (Moscou, 1916).

L'un des participants au séminaire de Romanov, Aleksandre G. Gabritchevski (1891-1968), écrivait, au milieu des années 1920, dans un texte intitulé « La méthode formelle » : « L'évolution de l'art et le passage d'un style à un autre sont désormais compris comme un développement immanent de principes artistiques formels », dont les racines devaient être cherchées, par exemple, dans l'alternance des lois optiques (Wölfflin) ou bien dans la « volonté artistique » (Riegl)²⁰. Pour Gabritchevski, la méthode formelle était désormais devenue une plateforme commune à la science de l'art de son temps. Dans ce texte rédigé pour le *Dictionnaire de la terminologie artistique*, alors en préparation à la GAKhN²¹,

19. N. Romanov, *Vvedenie v istoriju iskusstva. Lektsii, protchitannye na Vyschikh jenskikh kursakh*, 1916-1917. 2^e éd. Moscou, *Izdatel'skoe obščestvo pri Istoriko-filosofskom fakul'tete Vyschikh jenskikh kursov*, 1917.

20. A. Gabritchevski, « La méthode formelle », in Id. *Morfologija iskusstva*, Moscou, Agraf, 2002, p. 30.

21. Ce dictionnaire ne fut pas publié à l'époque, et l'article de Gabritchevski parut dans le *Dictionnaire encyclopédique Granat* (Moscou, vol. 44, 1927, p. 262-267). Notre traduction s'appuie sur une récente édition complète des travaux de Gabritchevski dans le volume *Morphologie de l'art*.

il constatait effectivement que « le mérite principal de l'école formelle ne consiste pas tant dans le fait qu'elle ait prêché une approche formelle des phénomènes de l'art en général, mais plutôt dans le fait qu'elle a créé l'actuelle science de l'art (*iskusstvoznanie*) en tant que discipline scientifique autonome, en lui fournissant de riches et fins procédés d'analyse formelle²² ».

« Toutes les écoles d'histoire de l'art les plus modernes, poursuivait Gabritchevski, qui ne partagent pas le point de vue étroitement formel et aspirent à une ultérieure compréhension ou explication de l'art, qu'elle soit de type psychologique, philosophique, anthropologique ou sociologique, se servent largement des résultats de la méthode formelle et notamment de ses procédés, comme d'un instrument obligatoire et nécessaire dans une recherche scientifique de l'art²³. » Ces lignes témoignent parfaitement de l'attitude à l'égard de la méthode formelle allemande, caractéristique des académiciens qui travaillaient sur une définition de la « nouvelle science de l'art ». Cette dernière en effet, tout en reconnaissant l'apport fondamental des études formelles dans la constitution de la science de l'art moderne ainsi que de ses procédés, cherchait à se démarquer de l'approche exclusivement formaliste quant à l'interprétation du sens et des objectifs ultimes de l'art.

Cette transformation de la méthode formelle, au service des nouvelles orientations non-formalistes en esthétique et en histoire de l'art (sans perdre pour autant sa prédominance en tant que méthode principale de la recherche), est intimement liée aux phénomènes culturels et artistiques qui ont été réunis sous le concept d'« expressionnisme ». Prenant pour point de départ la dialectique de la forme artistique, les penseurs les plus modernes voient dans l'art l'expression la plus forte de la vie, de la culture et de la conception du monde, et se servent de l'histoire de l'art afin de bâtir de larges constructions historiques générales (Worringer, Spengler, Dvořák). De la même manière, du point de vue méthodologique, les sociologues de l'art les plus éminents en Occident (Hausenstein, Kühn) adhèrent directement à l'école formelle²⁴.

Dans le résumé des cours sur « La théorie et la philosophie de l'art » donnés par Gabritchevski en 1923-1924 à l'université de Moscou, la même idée a été formulée de la sorte :

Le formalisme comme une méthode auxiliaire de l'histoire (datation, attribution). Le problème de la vision artistique et l'imm[anence] de l'évolution. La spécialisation de l'art. *Fiedler. Théorie. Philosophie*.
Le problème de la culture et de l'expression. La place de l'art. *Kunstwissenschaft* sous le jour du *formalisme* et de l'*expressionnisme*²⁵.

22. A. Gabritchevski, « La méthode formelle », p. 27.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*, p. 30.

25. *Ibid.*, p. 188.

Dans ces textes, Gabritchevski fait la différence entre, d'une part, la « méthode formelle » en tant que méthode d'analyse issue des travaux allemands du début du siècle et généralisée depuis, et d'autre part, le « formalisme », compris comme idéologie des théoriciens de l'Opoïaz, sans qu'ils soient ici nommés. En effet, dès la première moitié des années 1920, les formalistes de l'Opoïaz s'opposent aux représentants de l'« esthétique philosophique » dans ses deux expressions divergentes : d'un côté, l'herméneutique de Chpet avec la « nouvelle science de l'art », et de l'autre, l'« école philosophique de Nevel » avec, à sa tête, Mikhaïl Bakhtine. La pomme de discorde était vraisemblablement leur approche de la méthode formelle²⁶. En effet, si pour Gabritchevski et ses collègues à la GAKhN, et pour Bakhtine²⁷, la méthode formelle faisait partie d'un héritage universel, les formalistes cherchaient à se l'approprier, en revendiquant leur filiation directe et exclusive à la « méthode formelle » allemande, pour se présenter comme ses seuls et uniques héritiers en Russie. « Par la force des raisons historiques locales – résumait Boris Eichenbaum dans un texte qui dressait le bilan des dix premières années du formalisme –, c'est la science littéraire qui a pris en Russie une place analogue [à celle qu'avait prise en Allemagne la théorie des arts figuratifs]²⁸. » Cette filiation, les formalistes russes la voyaient surtout dans leur « indifférence à l'égard des problèmes généraux de l'esthétique, de la psychologie, de la sociologie, etc.²⁹ », tandis que c'est justement le contraire qu'invoquait Gabritchevski (ou Bakhtine/Medvedev), pour qui l'intérêt de la méthode formelle consistait dans le fait qu'elle pouvait servir d'instrument pour toute recherche sur l'art, qu'elle soit conçue du point de vue psychologique, culturel, philosophique ou sociologique.

26. Il est important de ne pas confondre cette polémique avec la tristement connue « lutte contre le formalisme » officielle. En effet, au milieu des années 1920 en URSS, au fur et à mesure que l'atmosphère politique et idéologique s'alourdissait, le mot « formalisme » perdit toute précision terminologique pour devenir un terme de dénigrement passe-partout. À partir de la fin de l'année 1924, les formalistes issus de l'Opoïaz firent, les premiers, les frais d'une critique officielle virulente qui se déclina à la suite de la publication de la conférence du N. Boukharine, « Sur la méthode formelle en art », *Krasnaja nov'*, 3, 1925. La GAKhN avec sa « nouvelle science de l'art » rejoignit alors les théoriciens issus de l'Opoïaz dans le rôle d'ennemi idéologique et d'exposant de ce « formalisme » aussi haï que vidé de tout contenu. Dans cette acception péjorative, le terme « formalisme » ne relève plus de l'histoire de l'art mais de l'histoire tout court, servant moins d'enjeu intellectuel que d'instrument de persécution idéologique. Gabritchevski et ses amis de la GAKhN succombèrent sous ses coups, ainsi que V. Chklovski, Ju. Tynjanov ou B. Eichenbaum.

27. Voir les textes de Bakhtine, par exemple « Problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire » (1924), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, ainsi que *Le formalisme dans la science de la littérature*, publié sous le nom de Pavel Medvedev en 1929, mais qui est universellement attribué aussi à Bakhtine.

28. B. Eichenbaum, « La théorie de la méthode formelle » (1925), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, Seuil, 2001, p. 32 (1^{re} éd. Paris, 1965).

29. *Ibid.*, p. 31.

L'autre point de discordance entre les formalistes et les représentants de l'esthétique philosophique concernait leur système de références culturelles, le futurisme pour les uns, le symbolisme pour les autres. Effectivement, le formalisme de l'Opoïaz était marqué dès sa naissance par une symbiose si étroite avec le futurisme qu'il a été souvent perçu comme son programme théorique, auquel il est en réalité resté fidèle jusqu'en 1920. « La méthode formelle et le futurisme se sont donc trouvés historiquement liés entre eux », déclarait Eichenbaum en 1925³⁰. D'autre part, l'orientation vers la culture symboliste était commune aux principaux critiques du formalisme. Ainsi, dans son ouvrage de 1922 intitulé *Fragments esthétiques*, Chpet appelait le futurisme une « théorie de l'art sans art », tandis que, dans le symbolisme, il voyait, au contraire, une quintessence de l'art³¹.

Contrairement au rejet catégorique par les formalistes de la culture et de l'esthétique symbolistes fondées sur le concept d'image-symbole, les représentants de la « nouvelle science de l'art » restaient redevables de la philosophie de la culture, ainsi que de la théorie symboliste, telle qu'elle avait été formulée en 1910 dans l'ouvrage sur le *Symbolisme* d'André Biély – l'un des premiers exemples d'une « science de l'art » appliquée à la versification poétique. Avec Biély, ils partageaient, entre autres, l'intérêt pour la philosophie du langage de Potebnia, à laquelle Viktor Chklovski était opposé, dès 1917. En effet, la première préoccupation esthétique de Chklovski fut d'abattre le piédestal sur lequel l'esthétique symboliste avait placé l'image-symbole pour ne lui assigner qu'un rôle de simple procédé parmi d'autres³². En insistant sur la notion de procédé, Chklovski accordait toute son attention au processus même de la création, au « faire » lui-même, tout en se désintéressant de son produit final : « L'art est un moyen d'éprouver le faire de l'objet, ce qui est déjà « fait » n'importe pas pour l'art³³. » L'accent mis sur les principes constructifs du matériau, sur comment « est faite », ou « est construite », telle ou telle œuvre, est caractéristique de l'approche formaliste en littérature et dans les arts plastiques. Au contraire, la « nouvelle science de l'art » prend pour objet l'œuvre finale et l'analyse en tant qu'image.

Si la notion de « forme interne », prise pour fondement de la science de l'art synthétique devant réunir ensemble les différents savoirs spécifiques, trouve sa formulation la plus adéquate dans les ouvrages principaux de Chpet, c'est en premier lieu Gabritchevski qui l'a appliquée aux arts plastiques. Président dès 1923 de la Section des arts plastiques à la RAKhN, vice-président et ensuite président

30. *Ibid.*, p. 33.

31. G. Chpet, *Fragments esthétiques*, in *Id.*, *Sotchinienia*, Moscou, Pravda, 1989, sur le futurisme, voir p. 361-362, sur le symbolisme, p. 357-358. De son côté, M. Bakhtine déclara à V. Douvakine, le 1^{er} mars 1973, que son poète préféré était Viatcheslav Ivanov (voir M. Bakhtine, *Besedy s V. D. Douvakinyim*, Moscou, Soglasie, 2002, p. 88 sq.).

32. V. Chklovski, « L'art comme procédé », in *Théorie de la littérature...*, p. 78.

33. V. Chklovski, *ibid.*, p. 82. Nous avons substitué au mot « devenir », présent dans la traduction, le mot « faire ».

du département de philosophie à côté de Chpet, Gabritchevski travaillait depuis 1920-1921 à une ontologie, ou « morphologie de l'art », au centre de laquelle devait prendre place la doctrine de l'œuvre d'art comprise comme un « être exprimant sa manière d'être créé », ou bien, comme la *geprägte Form* de Goethe, forme vivante portant l'empreinte de sa création³⁴. Gabritchevski tenait à préciser que le mot « forme » devait être compris dans le sens de l'allemand *Gestalt* ou *Bildung*, pour exprimer la position spécifique et particulière de l'œuvre d'art prise entre devenir et être, et entre, d'une part, son isolement par rapport à son processus de formation et, de l'autre, sa vocation à être incluse par tout un système de liens dans la réalité qui l'entoure. Cette idée du dualisme de l'œuvre d'art servait à Gabritchevski de fondement pour toute sa construction d'une science de l'art, qu'il a cherché à définir dès 1920-1921 dans ses cours à l'université de Moscou, ainsi qu'à partir de 1925, au sein d'une commission spéciale de la GAKhN créée dans le cadre du département de philosophie et consacrée à l'étude de la philosophie de l'art.

Le lendemain de la création de cette commission, le 27 octobre 1925, Gabritchevski y prononça une conférence intitulée « La philosophie et la théorie de l'art ». S'intéressant aux frontières et aux liens entre la philosophie de l'art et la science de l'art (*iskusstvovedenie*), cette dernière considérée autant du point de vue de la théorie que de l'histoire³⁵, Gabritchevski présentait un large panorama de l'état actuel des sciences de l'art qui trahissait bien ses références intellectuelles. Il évoquait tout d'abord une certaine émancipation de la philosophie de l'art par rapport à l'esthétique. Cela se traduisait, d'après lui, d'une part, par une justification philosophique de la théorie de l'art (B. Christiansen) et, de l'autre, par une libre analyse phénoménologique appliquée à certains problèmes de l'art ainsi qu'à quelques individualités artistiques (G. Simmel). Il prenait quelques exemples d'une théorie autonome et indépendante des arts où l'esthétique, la psychologie et l'histoire servaient de matériau phénoménologique (A. Hildebrand, A. Schmarsow, W. Waetzold). Ensuite, il parlait de la tendance de certains historiens de l'art à opérer des généralisations culturelles et philosophiques (W. Worringer, J. Strzygowski), et, symétriquement, de la pratique des philosophes de la culture consistant à s'appuyer sur le matériel des arts (O. Spengler) ou sur la phénoménologie de l'artistique (G. Simmel). Enfin, il notait les efforts pour fonder une science de l'art globale qui embrasserait l'histoire ainsi que la théorie. La situation était donc assez confuse, tant dans les domaines de recherche que dans leurs méthodes ; et, selon lui, on pouvait considérer pour acquise la volonté de délimiter les traits spécifiques de l'artistique en tant que phénomène *sui generis*.

34. A. Gabritchevski, « Introduction à la Morphologie de l'art », *Morfologija iskusstva*, p. 91-92.

35. Voir A. Gabritchevski, « La philosophie et la théorie de l'art », *Morfologija iskusstva*, p. 40-48. Cette problématique a fait l'objet de l'enseignement de Gabritchevski à l'université de Moscou sur « La théorie et la philosophie de l'art » en 1923-1924.

C'est par conséquent là que Gabritchevski situait l'objectif central de la philosophie de l'art. S'éloignant à la fois de l'esthétique et de l'idéalisme, celle-ci devait se consacrer davantage aux problèmes de la création comprise comme production d'une chose (*vechtch'*) artistique, et à sa perception ; ce dernier problème, tenait-il à souligner, n'était pas purement psychologique. Ensuite, en plaçant l'objet artistique au centre de la philosophie de l'art définie comme une « ontologie de l'artistique », Gabritchevski cherchait à distinguer la théorie et l'histoire de l'art. L'objet artistique se caractérisait, d'une part, par sa fermeté, sa totalité, son isolement, son être microcosmique, ce qui correspondait aux éléments centripètes de sa forme interne (l'image) ; d'autre part, au contraire, par son ouverture, sa gravité, sa plénitude par rapport à tous les signes culturels, ce qui correspondait à ses éléments centrifuges (le style, ou bien le processus temporel au cours duquel se réalisent les formes internes de l'art). La philosophie de l'image servait de fondement à la théorie de l'art, la philosophie du style à son histoire.

Même si, dans la discussion qui suivit l'exposé de Gabritchevski devant la commission d'étude de la philosophie de l'art, ses idées sur le style et sur les rapports entre la philosophie et la théorie de l'art firent l'objet de critiques, il apparaît, dès 1926, que tout le travail du département de philosophie s'est concentré autour du problème de l'image en plein accord avec lui. À l'automne de cette même année, une commission spéciale consacrée à l'étude de l'image (*obraz*) fut créée à la GAKhN, tandis que la question de l'image/représentation (*izobrajenie/izobrazitel'nost'*) fut mise au centre de la réflexion à la commission d'étude de la philosophie de l'art. Ainsi, le mot « forme », que Gabritchevski employait dans son texte sur la « Morphologie de l'art », devait être remplacé ici par les mots russes qui sont sans doute plus proches de *Bildung*, terme auquel il pensait dès le début³⁶.

Le russe *obraz* (« image ») était utilisé avec précaution par Gabritchevski, car il le considérait comme trop lourd de connotations idéalistes ou psychologiques³⁷. Ce n'est pas le cas des mots *izobrajenie* et *izobrazitel'nost'* qui ont la même racine. Aussi, du substantif *obraz* dérive le verbe *izobrajat'* (« représenter », « peindre »), et de ce verbe dérivent enfin, d'une part, le substantif *izobrajenie* et, de l'autre, l'adjectif *izobrazitel'nyj*, que l'on trouve dans l'expression *izobrazitel'nye iskusstva* (« beaux-arts », ou « arts figuratifs ») avec son substantif corrélatif, *izobrazitel'nost'*. Tous ces dérivés de *obraz* se caractérisent par un usage

36. Certains pensent que le russe *obraz* (dont la racine veut dire couper) serait un calque de l'allemand *Bild*, qui signifie en premier lieu *Vorbild* (« modèle ») et que l'on rapproche de la racine indogermanique qui signifie frapper, fendre, comme c'est le cas pour *typos* en grec. Voir M. Fasmer, *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka* [Dictionnaire étymologique de la langue russe], *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1950-1958, Moscou, Progress, 2^e éd., vol. III, 1987 ; F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (1883), éd. par E. Seebold, 23^e éd. augm., Berlin-New York, W. de Gruyter, 1993, p. 110.

37. Voir A. Gabritchevski, « La méthode formelle », p. 103-104.

large et flou, dû sans doute à la tradition de la traduction de l'allemand vers le russe. Ces mots sont en effet liés dans la langue non seulement au concept de *Bildende Künste* (*izobrazitel'nye iskusstva* – « arts figuratifs »), mais également à celui de *Darstellung* comme représentation/figuration.

Cet exemple est significatif. Il témoigne d'un flou terminologique général du russe, ressenti par les académiciens de la GAKhN comme un véritable problème à traiter en priorité. Ce souci a rendu nécessaire le lancement, dès la naissance de la GAKhN, d'un projet de *Dictionnaire de terminologie artistique*, qui devait refléter l'état des sciences de l'art³⁸. Lors des quatre réunions du premier comité de rédaction présidé par Chpet en 1922-1923 furent établis les objectifs et les principes du dictionnaire, ainsi qu'une liste de termes, complétée et actualisée plus tard. À la fin de 1923, une commission spéciale consacrée à l'étude de la terminologie artistique contemporaine fut instituée.

Pour ce dictionnaire, Gabritchevski rédigea en 1926 une notice sur *Izobrajenie*. Il y relevait le changement intervenu dans les sciences de l'art – à la suite notamment des tendances formelles dans la théorie (Fiedler, Hildebrand) autant que dans la pratique (cubisme). Ce terme n'était plus compris dans le sens de *Darstellung*, c'est-à-dire de représentation de la réalité ou de l'objet idéal, mais plutôt dans le sens de *Bildung*, autrement dit de transformation de cette réalité dans une image artistique. Le problème de la relation de cette image avec la réalité, ou *Darstellung (izobrazitel'nost')*, devenait secondaire, alors qu'au premier plan s'imposait une recherche sur les lois spécifiques de *Bildung* de l'œuvre d'art (*izobrajenie*). Ainsi Gabritchevski parvenait-il à dissocier les termes d'*izobrazitel'nost'* et d'*izobrajenie*, tout en se concentrant sur ce dernier.

De manière exemplaire, l'intérêt de la GAKhN pour le problème de l'*izobrajenie* comme *Bildung* apparaît dans la recherche sur le portrait, menée dans le cadre de la commission d'étude de philosophie de l'art dans les années 1926-1927, et dont le résultat fut la publication par l'Académie d'un volume collectif, *L'art du portrait*, sous la direction de Gabritchevski. Ce dernier y présenta un texte important intitulé « Le portrait comme problème de l'image (*izobrajenie*) ». Il commençait son essai en rappelant deux idées opposées souvent évoquées au sujet du portrait. La première situait l'essence du portrait dans sa ressemblance avec l'original ; la seconde rendait la question de la ressemblance indifférente, du moment que la représentation de l'homme devenait dans l'œuvre une image artistique. Ces deux idées, d'après Gabritchevski, constituaient une antinomie illusoire, puisqu'elles ne prenaient en considération qu'un aspect de l'art et oubliaient que toute œuvre

38. Le projet du *Dictionnaire de terminologie artistique* à la GAKhN doit être considéré en continuité avec celui de *L'Encyclopédie des beaux-arts* à l'IZO du Narkompros, où, en 1919, avait été instituée une commission spéciale rassemblant V. Kandinsky, I. Joltovski, E. Chor, V. Cherchenievitch, et à laquelle avait collaboré R. Jakobson.

était de nature dialectique : d'une part, elle est un microcosme clos et autosuffisant (*obraz*), de l'autre, elle est un organisme ouvert, résultant de l'expression de l'artiste et d'éléments extérieurs de la représentation (*izobrazitel'nost'*) dépendant de l'objet. La seconde idée est au fondement du naturalisme, pour lequel tous les éléments de l'image artistique se trouvent à l'extérieur ; tandis que la première, pour être conséquente, rejette toute représentation, ou bien une identification de l'*izobrajenie* avec sa visibilité même (*nagliadnost'*), sans prendre en compte les sources de cette image (une observation, un souvenir, ou encore une invention). Or, réfléchissait Gabritchevski, cette antinomie était levée si l'on considérait la structure interne de l'image artistique. Dans ce cas, ses éléments extérieurs, centrifuges, notamment l'expression et la représentation (*izobrazitel'nost'*), n'étaient plus absorbés par le système interne de l'œuvre ; sans constituer pour autant son essence, ils formaient des couches spécifiques appartenant à l'image artistique. Ainsi, *izobrajenie* dans l'art n'était plus une copie de la réalité, mais un lien fonctionnel particulier et très complexe entre les éléments de la représentation, de la construction et de l'expression de l'œuvre.

Par conséquent, le problème du portrait dans la peinture devait être posé, selon Gabritchevski, du point de vue des formes de représentation (*izobrazitel'nye formy*) dans les limites de structure de l'image artistique, et pouvait être énoncé de la sorte : « La représentation de la personnalité individuelle est-elle liée, et si oui, comment est-elle liée à la construction du tableau et à son élaboration expressive³⁹ ? » Entre ces trois aspects, ces trois éléments fusionnés dans l'image artistique, la représentation, la construction et l'expression, il distinguait l'expression comme la caractéristique essentielle du portrait, se référant par ailleurs à l'ouvrage de G. Simmel sur Rembrandt. C'est dans ce sens qu'il affirmait que toute la peinture européenne, depuis la Renaissance et surtout depuis le baroque et jusqu'alors, au fur et à mesure que l'expressivité s'imposait, se rapprochait du portrait, ou plus exactement, de l'autoportrait. Et même si dans l'art contemporain, notait Gabritchevski, la représentation de la personnalité se faisait toujours plus rare, puisque tout le pathos de l'artiste était orienté vers la création de l'objet (*vechtch'*), l'élément d'autoportrait continuait à vivre dans les formes expressives et dans celles de *facture* (*faktura*) : « Si à cause de cela, tout portrait contemporain, notamment du point de vue des formes représentatives et surtout constructives, est en réalité une nature morte, au contraire, du point de vue des formes expressives, toute nature morte est un portrait, voire un autoportrait. La raison essentielle pour laquelle l'art contemporain ne crée pas de portrait "pur" est que l'accent de l'individualisation est placé sur l'aspect constructif et non sur l'aspect représentatif alors que, dans le portrait, l'accent est justement placé sur

39. A. Gabritchevski, « Le portrait comme problème d'image/représentation », *Morfologija iskusstva*, p. 284.

des formes représentatives et, surtout, sur leur lien avec des formes expressives⁴⁰. » La « personnalité du portrait » était définie ici comme la résultante de trois éléments : le faciès du tableau dans lequel se reflétaient la personnalité du modèle et celle de l'artiste ; ainsi naissait un faciès nouveau, qui apparaissait uniquement par le moyen de l'art et qui pouvait seulement être contemplé dans l'art.

En affirmant la prédominance d'éléments expressifs dans l'art contemporain, Gabritchevski parlait du phénomène obéissant au « principe de la véracité intérieure⁴¹ » qu'il appelait, dans d'autres textes, « expressionnisme » et qui résumait pour lui l'actualité dans la production artistique et dans l'histoire de l'art après l'impressionnisme. Dans une notice intitulée « L'expressionnisme dans l'art », pour le *Dictionnaire de terminologie artistique*, il expliquait : « La construction du tableau et l'expressivité dans la manière de travailler le matériau – voilà ce qui désormais détermine l'image picturale et ce qui transforme, déforme l'image (*izobrajenie*) et conduit même au postulat du "sans objet"⁴². »

Le texte de Gabritchevski sur le portrait témoigne de l'ambition de la « nouvelle science de l'art » d'appliquer une analyse formelle aux phénomènes les plus variés de l'art du passé et du présent, sans aucun préjugé stylistique ni idéologique. Le choix même du portrait n'était pas neutre et montrait le penchant des académiciens pour ce qu'ils appelaient un « nouvel art classique⁴³ ».

À ce propos, il semble important de rappeler la position intellectuelle de Gabritchevski. Savant érudit, il resta en marge de la vie scientifique institutionnelle de l'URSS après la fermeture de la GAKhN, tout en jouissant d'une autorité morale dans les milieux intellectuels et artistiques. Contraint de se spécialiser en histoire et théorie de l'architecture, il dut se consacrer aux traductions et aux commentaires des classiques (*Le docteur Faustus* de Thomas Mann, *Le banquet* de Dante, *Les vies* de Vasari, etc.). Gabritchevski fait partie de ceux qui ont joué, pendant la période soviétique, un rôle de premier plan pour la conservation de l'héritage culturel, classique et moderne, y compris celui des avant-gardes historiques : sans ce travail en profondeur, le dégel n'aurait pas été possible. C'est ainsi qu'on trouve, parmi les amis de Gabritchevski, l'élite des artistes russes de cette génération, Boris Pasternak, Anna Akhmatova, Robert Falk, Natan Altman, Heinrich Neuhaus, Sviatoslav Richter. La communauté artistique qui se forma autour des Gabritchevski en Crimée, dans

40. *Ibid.*, p. 296.

41. A. Gabritchevski, « L'expressionnisme dans l'art », *Dictionnaire de terminologie artistique*, p. 435. Cette notice fut publiée dans le volume 51 du *Dictionnaire encyclopédique Granat*, en 1929-1930.

42. *Ibid.*, p. 434-435.

43. Voir notamment la contribution de N. Jinkine, « Les formes du portrait » (p. 7-52), prenant pour point de départ une critique du constructivisme qui a absolutisé les rapports de l'objet, en ignorant l'objet même. Selon Jinkine, cet art qui transforme la *Gestaltqualität* en *Sachqualität* crée l'abstraction et l'art sans objet, qui rendent impossible le portrait.

leur maison de Koktebel' où ils passèrent quelques mois tous les étés à partir de la fin des années 1940, était une communauté ouverte à tous ceux pour qui l'art était un acte de liberté et non une affaire d'idéologie. C'est ainsi que dans la lutte qui opposa les constructivistes et les « classiques » à propos de la théorie architecturale, Gabritchevski resta l'ami tant des constructivistes de la première génération (les frères Vesnine), que du représentant du néoclassicisme Ivan Joltovski⁴⁴. Ce qui le rapproche, par exemple, de Vladimir Favorski, qui, malgré son conflit aux Vkhutemas avec les artistes « de gauche », fut l'initiateur, en pédagogie artistique, du développement des méthodes fondées sur les expérimentations formelles.

La position non-militante, mais plutôt conciliante d'un Gabritchevski correspond à l'orientation généralement *super partes* assumée par la GAKhN, qui, au cours des années 1920, s'efforça de conserver son caractère paradoxal : celui d'une institution académique au service de l'État, mais en marge de l'idéologie marxiste.

*

La position de la GAKhN à l'égard des avant-gardes se comprend mieux par son histoire, et même par sa préhistoire. Il est en effet indispensable de remonter au conflit, à la fin de l'année 1920, au sein de l'Institut de culture artistique (Inchouk), qui sépara, d'un côté, le Groupe d'analyse objective d'Aleksandre Rodtchenko, noyau des futurs constructivistes et productivistes, et, de l'autre, la Section d'art monumental, Vassily Kandinsky à sa tête. À l'issue de ce conflit, au début de l'année 1921, Kandinsky dut partir avec ses amis, entre autres Aleksandre Gabritchevski et le compositeur et théoricien de la musique Aleksandre Chenchine, pour fonder la RAKhN, en laissant l'Inchouk dans les mains de Rodtchenko et des siens. On trouve donc, à l'origine de la GAKhN, l'un des principaux représentants de l'avant-garde, Kandinsky.

L'Inchouk fut formé par la Section IZO du Narkompros à partir du Sovet des maîtres (*Sovet masterov*) pour devenir un centre d'études sur l'art. La première année de son existence fut consacrée à la définition de ses objectifs et de ses méthodes, le principal point de discordance étant tout d'abord de déterminer si priorité devait être donnée à l'activité théorique ou à la pratique. Dans les premiers temps, c'est l'opinion de Kandinsky, qui voyait dans l'Inchouk un organisme plutôt théorique, qui fut suivie : toute l'activité de l'Institut fut concentrée à l'intérieur de la Section théorique qu'il présidait, et le programme rédigé par l'artiste fut accepté. D'après ce programme, l'objectif de l'Inchouk était de fonder une « science qui étudie les éléments

44. V. Markouzon dans *Tvortchestvo*, 1992, cité par N. Adaskina, « GAKhN et la Faculté graphique de Vkhutemas », *Voprosy iskusstvovedeniia*, XI (2), 1997, p. 32.

fondamentaux analytiques et synthétiques des différents arts, ainsi que de l'art en général⁴⁵ ». Pour ce faire, il fallait, selon Kandinsky, développer une méthode alliant à la recherche théorique les expérimentations en laboratoire. Kandinsky cherchait à établir des contacts entre l'Inchouk et les institutions des « sciences positives » à l'Académie des sciences, parmi lesquelles l'Institut de psychologie (pour ses recherches sur la perception du son et de la couleur) et l'Institut de physique (pour ses expériences sur le son). Ainsi étaient déjà esquissés les thèmes qui devaient être développés ultérieurement au sein du département physico-psychologique de la RAKhN/GAKhN.

Vers la fin de l'année 1920, la position dominante de Kandinsky au sein de l'Inchouk se heurta à la contestation des « jeunes de gauche », guidés par Rodtchenko. En novembre, ces derniers créèrent un Groupe de travail autonome consacré à l'analyse objective, et même le prétendu « Inchouk parallèle ». Une nouvelle période assez brève s'ouvrit, caractérisée par une cohabitation, au sein de l'Inchouk, des deux centres en guerre. D'un côté, Rodtchenko et ses acolytes, qui ne s'intéressaient pas à la science académique mais cherchaient à justifier les principes de leur propre activité plastique sur la base d'une méthode d'analyse « objective ». De l'autre, au contraire, l'approche de Kandinsky, orientée vers les « sciences positives » et vers les institutions académiques, stigmatisée par Rodtchenko comme « subjective ». Ainsi, paradoxalement, tout se trouva renversé.

Rodtchenko gagna ; en janvier 1921, Kandinsky quitta l'Inchouk, convaincu que le programme qu'il avait fixé pour la Section d'art monumental devrait être réalisé dans une autre institution scientifique spécifique créée à cet effet. Au début, son idée ne connut pas un accueil enthousiaste au Narkompros qui ne voulait pas soutenir deux institutions parallèles. Deux ou trois mois plus tard, Lounatcharski changea d'avis, observant avec inquiétude la montée au pouvoir à l'Inchouk des « futuristes ». Dans l'intention probable d'affaiblir leur pouvoir, il accepta la création d'un nouveau centre d'étude sur les arts dans la structure du Narkompros. Il mit la nouvelle structure en dehors de l'IZO, faisant dépendre RAKhN/GAKhN du département artistique de Glavnauka. Selon Selim Khan-Magomedov⁴⁶, Lounatcharski aurait changé d'avis parce que le projet de Kandinsky supposait des contacts avec l'Académie des sciences.

45. V. Kandinsky, « Programme schématique de l'Institut de culture artistique selon le plan de V. V. Kandinsky », in Id., *Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, p. 46. Voir la traduction faite à partir de la traduction anglaise par Antoinette Sers : « Le but de l'Institut de culture artistique est l'étude fondamentale et élémentaire des différents champs d'action de l'art, et de l'art dans sa totalité. » (« Programme schématique d'études et de travail pour l'Institut de culture artistique proposé par Wassily Kandinsky, 1920 », in V. Kandinsky, *Écrits complets*, 1, *La Synthèse des arts*, éd. établie et présentée par P. Sers, Paris, Denoël-Gonthier, 1975, p. 123.)

46. Voir S. Khan-Magomedov, « GAKhN dans la structure des organisations scientifiques et artistiques des années 1920 », *Voprosy iskusstvovedeniia*, XI (2), 1997, p. 16-23.

À l'époque, le destin de l'ancienne Académie des sciences était très incertain, tandis que la nouvelle Académie socialiste des sciences sociales avait été créée dès juin 1918. Cette dernière devint, dès avril 1924, l'« Académie communiste » qui connut une croissance rapide. Lounatcharski, cherchant à préserver l'ancienne Académie, a dû se sentir rassuré par le projet de Kandinsky, qui était éloigné non seulement des « futuristes », mais aussi de la sociologie vulgaire. Cela conférait à la nouvelle Académie des sciences de l'art ce caractère paradoxal qui ne pouvait lui assurer qu'une existence de courte durée.

« Lorsque les historiens d'art soviétique eurent à nouveau la possibilité d'étudier cette période des années 1920, ils commencèrent par réhabiliter ceux qui subirent entre 1930 et 1950 les attaques les plus violentes, les constructivistes. Maintenant que ce mouvement a retrouvé la place qui lui est due dans l'histoire, il s'agit de resituer historiquement, au rang qui est le leur, ceux qui s'opposèrent aux constructivistes. Le processus même de la réhabilitation artistique suppose une attitude critique à l'égard de ceux qui ont rendu ce processus indispensable⁴⁷. » Venant de celui qui a été justement parmi les premiers à s'intéresser à l'activité de l'Inkhok et à la naissance du *design* soviétique, et à contribuer de la sorte à la « réhabilitation des constructivistes », cette déclaration est d'autant plus significative puisqu'elle témoigne d'une prise de conscience, par le chercheur russe, de la nécessité de reconsidérer le travail sur les avant-gardes par rapport au contexte général, artistique et culturel, des années 1920. Aujourd'hui, en effet, au lieu de suivre à la lettre les protagonistes de cette période extrêmement riche et compliquée, pour qui les rivalités idéologiques ou bien l'appartenance de l'adversaire à telle ou telle tendance comptaient souvent plus que la qualité artistique ou la pertinence de l'approche théorique, le temps est venu de proposer une recherche en profondeur privilégiant les découpages transversaux et des analyses comparées par rapport aux débats les plus importants de l'époque, comme ceux sur la construction et la composition, sur l'image et la représentation (*obraz/izobrazhenie*), sur la forme, etc. Une telle approche permettra d'obtenir une vision d'ensemble plus cohérente et harmonieuse, et de réévaluer la place qui revient aux avant-gardes. C'est donc dans cette optique qu'a été conçu le présent texte qui se veut une contribution pour combler une des plus grandes lacunes dans notre connaissance des années 1920 en URSS, à savoir la constitution de la « nouvelle science de l'art », dans le cadre de l'Académie d'État des sciences de l'art (RAKhN/GAKhN).

47. S. O. Khan-Magomedov, *Vhutemas Moscou 1920-1930*, trad. fr. par J. Aubert-Yong, N. Krivocheine & J.-C. Marcadé, textes et iconographie établis, présentés et annotés par A. Barré-Despond, Paris, Éd. du Regard, 1990, p. 88.