

L'INFLUENCE DES TRAVAUX DE G. CHPET SUR L'ÉTUDE DES PROBLÈMES DE LA FORME ARTISTIQUE DANS LE CADRE DE L'ACADÉMIE D'ÉTAT DES SCIENCES ARTISTIQUES (GAKhN)

NATALIA POLEVA

Pour l'œuvre de G.G. Chpet, la période passée à l'Académie d'État des Sciences Artistiques (GAKhN)¹ occupe une place particulière dans sa biographie. Précisément, c'est pendant cette période qu'il publie les travaux les plus significatifs : *Estetičeskie fragmenty* [Les Fragments esthétiques], *Vvedenie v etničeskiju psichologiju* [Introduction à la psychologie ethnique], *Vnutrennij Forma slova* [La Forme interne du mot] et d'autres. Dans mon exposé, je souhaiterais montrer quelles sont précisément les idées formulées dans les travaux de Chpet, qui ont influencé les recherches scientifiques de ses collègues de l'Académie.

L'une des orientations scientifiques principales de l'Académie fut l'étude du problème de la forme artistique. C'est dans ce but qu'en 1923 fut créée une commission spéciale présidée par

1. NdE : Pour GAKhN, cf. aussi *supra* Galin Tihanov, « Problèmes théoriques de littérature et de théâtre dans les années 1920 (le CLM et le GAKhN).

G.G. Chpet. D'autres unités de l'Académie participèrent à ces recherches : les Commissions chargées de l'étude de la philosophie de l'art et de l'image artistique, les sections scientifiques, où l'on étudiait le problème de la forme artistique dans les différents genres artistiques – musique, théâtre, arts plastiques, littérature.

Le bilan de l'activité scientifique de la commission chargée de l'étude du problème de la forme artistique pendant la période 1924-1925 est présenté dans un recueil d'articles intitulé *Hudožestvennaja Forma* [La Forme artistique]² ; le second recueil, *Iskusstvo portreta* [L'Art du portrait]³, qui est, quant à lui, publié en 1928 dans l'édition de l'Académie, présente les résultats des recherches de la commission chargée de l'étude de la philosophie de l'art pour la période 1926-1927. Il est important de souligner ici que ces deux commissions mentionnées sont des sections du département de philosophie de l'Académie, et que les deux recueils de travaux scientifiques sont des publications de ce département. Dans le département de philosophie de l'Académie, dirigé par G. Chpet, on s'occupait de l'élaboration des principes méthodologiques fondamentaux de l'activité scientifique de toute l'Académie. Ces principes trouvaient une application pratique dans les recherches concrètes des historiens de l'art, des psychologues, des spécialistes de la littérature, etc. Parmi les principes méthodologiques fondamentaux élaborés par G. Chpet dans ses travaux, il y avait, en particulier, le recours à la philosophie en tant que base méthodologique des autres sciences, et l'approche interdisciplinaire des recherches scientifiques. Ainsi, dans la préface au recueil *Hudožestvennaja forma* [La Forme artistique], se trouve mise en valeur une caractéristique importante des travaux de la commission chargée de l'étude du problème de la forme artistique : la tentative d'élucider la nature du matériau propre de la critique littéraire et de la critique d'art, sur la base de la philosophie et à la lumière des concepts philosophiques. Quant au recueil *Iskusstvo portreta* [L'Art du portrait], c'est l'approche synthétique de la compréhension des problèmes relatifs à la connaissance théorique de l'art, qui s'y trouve soulignée, en tant qu'elle déterminait les tâches et les méthodes du travail de l'Académie dans son ensemble. Ainsi, cette façon de poser le problème de la forme artistique nous permet-elle de parler de l'influence importante que G. Chpet exerça au sein de l'Académie, du point de vue méthodologique.

2. *Hudožestvennaja forma* [La Forme artistique], M., GAKhN, 1927.

3. *Iskusstvo portreta : sbornik statej pod redakciej A.G. Gabričeskogo* [L'Art du portrait : recueil d'articles sous la direction de A.G. Gabritchevski], M., GAKhN, 1928.

Dans *Estetičeskie Fragmenty* [Les Fragments esthétiques], G. Chpet élabore, en la décrivant en détails, la méthode d'une analyse structurale. Il qualifiait lui-même sa propre méthode d'analytique, et l'envisageait comme une étude des éléments et des parties constituantes de la structure du mot. Au terme même de « structure », il donnait la signification d'une construction culturelle, spirituelle. Étant donné que le mot était, pour lui, le principe de la culture, l'archétype et le prototype de toute chose socio-culturelle, la structure d'une chose sociale était considérée comme formellement homologue de la structure du mot. À partir de là, la méthode élaborée par G. Chpet pouvait être utilisée pour analyser la structure de l'expression dans différents domaines se rapportant à l'activité artistique, comme la littérature et le théâtre. Et ceci fut caractéristique autant des travaux de G. Chpet que de ceux de ses collègues de l'Académie, qui appliquèrent, dans leurs recherches, la méthode de l'analyse structurale du mot. G. Chpet, quant à lui, se proposait, en 1925, d'étudier non seulement les éléments et les parties constituantes de la structure du langage artistique, mais aussi ceux de la structure matérielle dans les arts plastiques. Il pensait pouvoir réaliser cela, en prenant l'exemple du concept de « Renaissance ». Mais il se heurtait à un obstacle qui était celui de la détermination de l'objet en tant que tel, car, dans son approche, il envisageait toujours l'objet de l'art plastique en général, et non celui de la peinture, de l'architecture ou de la sculpture. L'étape finale de son travail scientifique devait être la vérification des résultats de la recherche et le passage à l'analyse des catégories historiques des sciences artistiques, telles que le romantisme, le réalisme, le classicisme, etc. Malheureusement, ces projets, comme d'autres, devaient rester à l'état d'ébauche.

Si les disciples de G. Chpet, tels que N.I. Jinkine, N.N. Volkov, A.A. Guber, A.G. Tsirès, ont utilisé directement la méthode de leur maître dans leurs études de la forme artistique des œuvres littéraires, poétiques, picturales, en ce qui concerne ses collègues de l'Académie, nous pouvons parler d'une influence directe, dans les différents domaines de l'art, de l'idée de structure de l'expression, et nous pouvons même avancer l'idée de l'application par tous d'un algorithme de l'analyse structurale des œuvres artistiques. Ainsi, par exemple, A.G. Gabritchevski : dans sa conception originale de l'œuvre d'art, conception qu'il construit, à la différence de G. Chpet, en s'appuyant sur le matériau d'une analyse des arts plastiques (peinture, sculpture, architecture), il fait ressortir, dans la structure de cet objet, une forme interne, considérée comme « convergence dynamique », et des formes externes qui reproduisent le système des formes internes. Dans son travail *Portret kak*

problema izobraženija [Le Portrait comme problème de représentation], A. Gabritchovski, sur la base d'une analyse structurale de l'œuvre picturale, fait ressortir, dans le portrait artistique, des formes figuratives, constructives et expressives, et il examine leurs corrélations et leurs interactions fonctionnelles qui, selon lui, constituent précisément la forme interne de la représentation.

La troisième orientation est liée à l'influence qu'exerça la théorie de la forme interne. Ici, il est important que nous comprenions, que G. Chpet transfère le concept de « forme interne » du domaine de la philosophie du langage dans le domaine de la philosophie de la culture. De ce fait, « la forme interne d'une œuvre artistique » (ou forme artistique) et la « forme interne du mot » sont des notions différentes. Cependant G. Chpet ne donne pas de définition nette de la notion de forme artistique. Dans les *Fragments esthétiques*, il parle de l'image comme d'une forme poético-artistique interne. La forme artistique est donc, pour lui, analogue ici à l'image artistique. Dans *La Forme interne du mot* [*Vnutrennjaja Forma slova*]⁴ il s'agit de procédés, de méthodes, de moyens, en un mot, de l'algorithme de la création d'une image artistique. C'est pourquoi, conformément à la théorie de Chpet, la «*phantasia*»⁵ [l'imagination créatrice] est objectale et concrète, tandis que les lois de la créativité artistique, ce ne sont pas les lois de la vie psycho-physique du sujet humain, mais celles des fondements formels, orientant de façon objective et idéale la création. Dans son ouvrage *La Forme interne du mot*, G. Chpet note que la perception d'une œuvre d'art, l'impression émotionnelle qu'elle suscite, est un processus complexe, médiatisé par la forme poético-artistique interne. Conformément à ces deux travaux, on peut donc finalement parler de la forme artistique en tant qu'algorithme de la création et de la perception artistiques. Ainsi la forme artistique interne, dans la théorie de Chpet, est-elle à la fois un processus et un résultat.

En opposition aux formalistes du type « OPOIAZ » [*Obščestvo Izučenija Poetičeskogo Jazyka* : Société pour l'étude de la langue poétique], qui, généralement, limitaient leurs investigations au domaine

4. G. Chpet, *La Forme interne du mot. Études et variations sur des thèmes de Humboldt*, trad. du russe par N. Zavialoff, Préf. M. Dennes, Paris, Kimé, 2007, p. 252. Pour le texte russe : G. Špet, *Vnutrennjaja Forma slova. Etjudy i variacii na temy Gumbol'dta*, M. 1927, p. 200.

5. NdT : Pour traduire le terme russe « fantazija », lorsqu'il est employé dans une perspective phénoménologique, nous proposons de garder le terme de « phantasia » qui est parfois utilisé dans les traductions de Husserl ou de Heidegger. Nous précisons néanmoins entre crochets la signification réelle de ce terme, pour qu'il ne soit pas confondu avec le terme français de fantaisie.

des formes externes, à l'Académie, la forme artistique était interprétée précisément comme forme interne. Et ceci était dû en grande partie à l'influence de G. Chpet, à ses travaux, ses publications, ses cours et ses conférences.

G. Chpet attire l'attention sur le fait que l'image-forme (en tant qu'œuvre artistique donnée) est « une » pour quiconque l'appréhende, « ...la même tant pour le poète que pour l'auditeur ou le lecteur, fût-il Potebnia, ou tout autre professeur ou maître de littérature, ou tout simplement toute autre personne à moitié savante⁶ ». Il ajoute encore que les représentations provoquées par cette forme « sont différentes chez tous les individus, et même chez chacun d'eux, elles diffèrent selon les moments, où chacun d'eux se réfère à cette forme, tout comme sont différentes chez eux la façon de se délecter de cette forme⁷ ».

L'œuvre artistique est semblable à un mot, à un signe : elle signifie et cette signification existe objectivement. La signification, dès qu'elle commence à être mise en forme, est « une » ; les représentations sont multiples, quand bien même elles ne seraient que les représentations d'un seul objet. Chpet souligne aussi que le même contenu, la même pensée, peuvent être exprimés en différentes représentations/images. À ce propos, nous pouvons mettre ici en relief plusieurs idées très importantes, importantes non seulement pour les sciences humaines du début du XX^e siècle, mais aussi pour la psychologie contemporaine de l'art. Le processus de la perception d'une œuvre d'art comme processus de décodage de l'information, diffère selon la personne qui perçoit. En vertu de la subjectivité de la perception, l'interprétation d'une même œuvre d'art change avec l'impression émotionnelle qu'elle produit. Cette variabilité de la perception de l'œuvre artistique est liée, d'une part, à la flexibilité et à la dynamicité de la forme interne de l'œuvre d'art, et, plus précisément, au caractère imagé et symbolique de l'œuvre d'art. C'est pourquoi l'œuvre d'art n'est pas seulement un signe, mais aussi une image et un symbole. En vertu de cela, dans différents contextes historico-culturels et socio-personnels, sa signification peut changer. D'autre part, la variabilité d'une perception artistique peut être déterminée par les particularités personnelles du récepteur. Dans ses travaux, G. Chpet ne fait qu'effleurer la question de la signifiante du changement personnel, des particularités individuelles, de l'appartenance sociale, etc., au cours de la

6. G.G. Špet [Chpet], « Estetičeskie Fragmenty » [Fragments esthétiques], G.G. Špet, *Sočinenija* [Œuvres], M., Pravda, 1989, p. 451.

7. *Ibid.*

perception d'une œuvre d'art. Il faut se tourner vers certains de ses disciples pour trouver ceux qui envisagent réellement ce problème dans leurs recherches théoriques. Ce sont, en particulier, N.I. Jinkine, dans *Portretnye Formy* [Les Formes de portraits] et A.G. Tsirès qui, dans son article « Jazyk portretnogo izobraženija » [La Langue de la représentation du portrait], écrivait ceci :

La différence dans la compréhension d'un portrait, dans les images créées par ce portrait, est chose tout à fait légitime... le portrait... peut être compris et senti différemment... il doit devenir une source de la révélation artistique de l'image du portrait dans la conscience du spectateur. Il doit être non seulement une œuvre d'art, mais aussi l'art de produire de nouvelles images⁸.

Le Laboratoire de psycho-physique (ou Laboratoire d'esthétique expérimentale) et la commission chargée de l'étude du spectateur de théâtre, sont les lieux, où, au sein de l'Académie, les chercheurs s'adonnent à une recherche expérimentale. Selon le programme d'activités scientifiques et pratiques du Laboratoire, élaboré par G.G. Chpet et B.M. Ekzempliarski, une place importante devait être accordée aux études des types de réactions esthétiques, individuelles et liées à l'âge, dans le domaine de la perception esthétique.

Arrêtons-nous sur la thèse de Chpet et revenons sur les différentes possibilités qu'offrent les expressions d'un même contenu dans diverses images-formes. Il s'agit, là aussi, de différentes interprétations, mais cela ne se passe plus dans un contexte de perception de la forme artistique, mais dans le contexte du processus créatif, dans la production d'une œuvre d'art. Cette variabilité de l'interprétation nous est très familière au cours de la perception, par exemple de tableaux comportant le même sujet, peint par divers auteurs ou même par un seul. Souvenons-nous des autoportraits de Rembrandt et de Cézanne, « La cathédrale de Rouen » de Monet, des tableaux faits par divers auteurs sur un thème biblique, etc. Le sujet, le contenu matériel peut être « un », mais l'image, la forme interne de chaque toile sera différente, comme est différente l'impression émotionnelle quelle suscite. Cette thèse est exposée d'une façon très intéressante dans les travaux de G. Chpet consacrés au théâtre : » *Teatr kak iskusstvo* » [Le Théâtre comme art], et « *Differenciacija postanovki teatral'nogo predstavlenija* » [La Différenciation de la mise en scène d'une représentation théâtrale]. Chpet était l'ami de Taïrov, de Meyerhold, de Stanislavski, de

8. A.G. Cires [Tsirès], « Jazyk portretnogo izobraženija » [La Langue de la représentation du portrait], M., GAKhN, 1928, p. 156.

nombreux acteurs connus (Katchalov et autres), il prenait une part active à la mise en scène de spectacles, était membre du comité artistique du Théâtre d'art de Moscou, intervenait en faisant des conférences auprès des troupes théâtrales. On sait que K.S. Stanislavski, au moment où il écrivait son célèbre ouvrage *Rabota aktera nad soboj* [Le Travail de l'acteur sur lui-même], demandait des conseils à G. Chpet. En 1932, à l'invitation de Stanislavski, G. Chpet devient vice-recteur de l'Académie de l'art supérieur de l'acteur [*Akademija Vyššego Akterskogo Masterstva*] en cours de création.

Selon G. Chpet, le théâtre, étant le plus synthétique des arts, présente des exigences particulières eu égard à l'unité et à l'harmonie des interprétations de la part de l'auteur, du metteur en scène, de l'acteur, et du décorateur pendant le montage du spectacle. Chacun a sa vision, son interprétation, et les conflits d'interprétation, comme le note G. Chpet, sont possibles et inévitables. De l'harmonie de ces interprétations dépendront la transmission du sens idéal de la pièce, son effet émotionnel produit sur le spectateur et, en fin de compte, l'échec ou le succès de la mise en scène.

On peut jouer n'importe quelle pièce importante et n'importe quel rôle en les interprétant diversement, et ce seront autant d'images, autant de formes internes. Dans son travail « La différenciation de la mise en scène d'une représentation théâtrale », G. Chpet proposait d'organiser, sur une même scène, cinq soirées consécutives présentant différentes interprétations des idées de *Hamlet* par des metteurs en scène, des acteurs et des décorateurs différents. Cette idée de G. Chpet, consistant à vouloir faire étudier les particularités de l'interprétation du personnage de Hamlet par différents acteurs, fut réalisée plus tard à l'Académie par B.M. Teplov, dans son travail sur les « Sept Tatiana », se rapportant à sept interprétations différentes qui étaient faites de Tatiana et de Lenski, dans l'opéra de Tchaïkovski *Eugène Onéguine* au Théâtre Bolchoï et au Théâtre musical. Ce travail fut le résultat d'études communes entreprises par les sections théâtrales de l'Académie et du Laboratoire de psycho-physique, et il fut présenté comme une tentative d'appliquer des méthodes naturalistes à l'étude du jeu de l'acteur.

À côté des critiques d'art, il y avait aussi des psychologues qui s'occupaient de l'étude de la créativité de l'acteur et de l'influence de sa personnalité sur le personnage scénique. Dans la structure de la section théâtrale, une sous-section fut créée, consacrée aux études psychologiques de la créativité de l'acteur (de la créativité scénique). Le travail de recherche se faisait en trois directions :

premièrement, il s'agissait d'élaborer des enquêtes relatives à la psychologie de la créativité de l'acteur et du metteur en scène et d'exploiter le matériel de ces enquêtes (enquêtes de M.N. Ermelova, M.A. Tchekhov, A.G. Koonen et d'autres acteurs connus). La question des sentiments ressentis par l'acteur sur scène suscita un vif intérêt, et provoqua même une polémique ; une des questions de l'enquête visait à savoir si l'acteur éprouvait les mêmes émotions que celles qu'il représentait sur scène. Deuxièmement, il s'agissait aussi d'élaborer des méthodes de mise au point par écrit du spectacle et du jeu des acteurs. En guise d'exemple, on peut se rapporter aux thèmes de certaines conférences : L.Ja. Gourevitch : « O prirode hudožestvennogo pereživanija aktera » [Sur La Nature de l'expérience artistique de l'acteur], « Psihologija aktera » [La Psychologie de l'acteur] ; O.A. Chor : « K probleme prirody akterskogo tvorčestva i vozmožnosti fiksacii spektaklja » [Le problème de la nature de la créativité de l'acteur et de la possibilité de fixer par écrit la mise en scène du spectacle] ; S.N. Beliaev : « Zapis' ceničeskoj igry » [Didascalie sur le jeu scénique], « Sravnitel'noe opisanie akterskogo ispolnenija » [Description comparative de l'interprétation de l'acteur] ; B.M. Teplov : « Vyrabotka metodov ritmičeskogo analiza vidimoj storony akterskogo ispolnenija » [Élaboration de méthodes d'analyse rythmique de la partie visible de l'interprétation de l'acteur] et d'autres. La troisième orientation des recherches fut celle de l'élaboration de principes méthodologiques de l'étude du jeu d'acteur. C'est précisément dans cette sous-section qu'en 1928, L.S. Vygotski fit son exposé « K izučeniju psihologii tvorčestva aktera » [Pour Une Étude psychologique de la créativité de l'acteur]. Simultanément, dans le cadre de la Commission chargée d'étudier le spectateur, les scientifiques de la section théâtrale s'occupaient de la résolution du problème de la perception et de l'effet de l'art théâtral sur le spectateur.

Dans ses travaux consacrés à la créativité poético-littéraire et théâtrale, G. Chpet a souligné le lien qui devait rattacher la personnalité du créateur (auteur, acteur, peintre, interprète) et la forme artistique qu'il créait. Cette approche fut aussi une particularité des études de la forme artistique à l'Académie. Pour s'en convaincre, il faudrait se référer une nouvelle fois au recueil déjà cité, *L'Art du portrait*, où, en travaillant sur le même matériau de l'art pictural, les auteurs d'articles (N.I. Jinkine, A.G. Gabritčeski, B.V. Chapochnikov, A.G. Tsirès, N.M. Taraboukine), malgré des différences individuelles dans les méthodes de recherche, aboutissaient à une même conclusion : celle de la présence de l'autoportrait dans un portrait. Dans ses travaux sur l'analyse des

expressions dans les arts littéraire et théâtral, G. Chpet rattachait les formes expressives à la sphère subjective, personnelle (l'auteur, l'acteur-interprète). Les auteurs du recueil *L'Art du portrait* soulignent et analysent les formes expressives en tant qu'« expression » et « reflet » de la personnalité de l'artiste créant le portrait. Ces formes sont considérées par eux comme la composante auto-référentielle de l'image picturale. Dès lors s'éclaire ce que nous pouvons définir comme la quatrième orientation de l'influence de G. Chpet : la méthode d'analyse des formes expressives et de l'expression.

On peut ensuite faire valoir l'idée de G. Chpet relative au mot comme signe universel, prototype de tout signe et de toute expression : la compréhension de l'art comme signe permettant d'examiner les différents aspects de l'art comme des systèmes de signes, et de les appeler « langages » – langage de la musique, des arts plastiques, de la peinture. Il écrivait :

Les arts plastiques, la musique, la peinture sont un langage verbal. Tel est leur caractère externe, à travers leur caractère langagier verbal qui leur est inhérent ; ils sont réels. C'est un langage réellement artistique⁹.

C'est pourquoi la perception et la compréhension d'une œuvre d'art renvoient au problème de la compréhension et de l'interprétation des signes. C'est à la résolution de ce problème que se sont attelés les auteurs des articles du recueil *L'Art du portrait*, N.I. Jinkine, A.G. Gabritchevski, A.G. Tsirès. Pour eux, les parties constituantes de la structure de l'œuvre artistique étaient des signes, et, globalement, le portrait artistique aussi. Par exemple, A.G. Gabritchevski considérait la représentation comme le signe de tels ou tels contenus extra-artistiques, la construction comme un signe de telle ou telle idée de la chose, et l'expression comme un signe de tel ou tel sujet créateur et de son rapport au monde des idées et des choses. Il pensait que, dans une œuvre artistique, ces strates se trouvaient liées de façon originale par une attribution réciproque de significations, et ce lien lui-même était un signe : l'expression de l'icône / image dans son intégrité. A.G. Tsirès, dans son travail « Le langage de la représentation du portrait », en faisant ressortir les couches et les catégories des signes dans le portrait, ramenait la question de la structure de la représentation à celle du langage du portrait et au problème de la perception. Il est intéressant de noter que G. Chpet, en participant aux débats suscités par l'exposé de V.V. Volkov « Le langage de l'image picturale » (1928),

9. G.G. Špet [Chpet], « Estetičeskie Fragmenty », *op. cit.*, p. 369.

remarquait que l'œuvre picturale n'était pas un signe, mais un système de signes, pas moins conventionnel que le langage verbal. Presque quarante ans plus tard, en 1965, N.N. Volkov devait revenir à cette idée de son maître et développer certaines propositions de cet exposé dans un travail fondamental *Cvet v živopisi* [La Couleur en peinture]¹⁰.

Le dernier point sur lequel il faudrait s'arrêter en parlant de l'influence des travaux de G. Chpet, est l'idée de la détermination culturo-historique. Les sources de cette approche se situent dans les travaux de Kaveline, Soloviev, Lopatine et d'autres représentants éminents des sciences humaines. L'attention accordée aux questions de la spiritualité, de la culture, fut la caractéristique de l'école russe de philosophie, et l'Académie poursuivit cette tradition. Un rôle important dans le développement d'une telle approche fut imparti précisément aux travaux de G. Chpet. Les recherches de G. Chpet et de ses collègues de l'Académie, à la différence de celles des représentants de l'école formaliste, portaient sur la forme artistique qui n'était pas considérée comme une structure fermée, mais ouverte sur la culture et l'époque. Cette idée de la détermination culturo-historique fut un des traits distinctifs des recherches conduites à l'Académie, dans la mouvance de la pensée de G. Chpet.

En conclusion, en parlant de l'influence des travaux de G. Chpet sur l'étude du problème de la forme artistique à l'Académie, nous pouvons noter que G. Chpet, dans ses publications et ses conférences, apparaît tout de même comme un méthodologue. C'est pourquoi, son influence concerne les approches générales de la forme interne, du signe, de l'art et de la culture dans son ensemble. La « con-génialité » des scientifiques de l'Académie rassemblant un collectif de personnes partageant les mêmes idées, n'excluait pas des divergences dans des positions et des détails particuliers, ce dont témoignaient d'une manière convaincante les discussions et les conceptions diverses, élaborées par les scientifiques de l'Académie. Ainsi, en établissant le fondement méthodologique de la science future, les travaux de Chpet ouvraient-ils aussi un large champ à la diversification des théories et des conceptions. Il s'agissait là de la marque d'un haut niveau de créativité de l'école scientifique naissante à l'Académie, dans la période des années 1920, garant d'un riche potentiel scientifique et créateur.

L'Académie fut une composante intégrante et un modèle original de ce champ culturel unique qui s'est constitué en Russie au

10. N.N. Volkov, *Cvet v živopisi* [La Couleur en peinture], M., Iskusstvo, 1984.

début du XX^e siècle et a stimulé de façon particulière le développement de l'activité scientifique et créatrice. L'un des phénomènes les plus marquants de ce champ culturel fut l'œuvre de G.G. Chpet, dont l'influence s'est exercée non seulement sur la mise en place de l'école de Chpet, mais sur le cercle de ces contradicteurs. Parmi les collègues survivant à la répression, peu nombreux sont ceux qui ont réussi, dans leurs travaux ultérieurs, à se hisser à la hauteur qui, par son niveau d'originalité et de créativité, a marqué la période de la création scientifique de l'Académie.

Institut de psychologie de l'Académie de l'Éducation de Russie
[RAO], Moscou

Traduction du russe par Nicolas Zavialoff et Maryse Dennes