

**TROIS PUBLICATIONS DU
DÉPARTEMENT DE PHILOSOPHIE
DU GAKhN :
VARIATIONS SUR LE THÈME DE LA
FORME INTERNE**

MARIA CANDIDA GHIDINI

*Il est devenu difficile, aujourd'hui, de parler de formes,
moins en raison de la difficulté de l'objet que de la saisie et
de la modalité du terme. La notion de forme, en conservant
son caractère exceptionnellement général et commun, peut
être aussi appliquée à des objets très divers et spéciaux.*

N. Jinkine, *Portretnye Formy*
[Les Formes du portrait]

Toute l'activité scientifique du GAKhN¹ s'est nourrie de la pensée de G.G. Chpet dont l'influence est perceptible dans l'ensemble des travaux de l'Académie, principalement, cela va de soi, dans ceux du département de philosophie, mais aussi dans les

1. NdE : « Académie d'État des Sciences Artistiques ». Nous utiliserons, dans l'ensemble du recueil, l'abréviation GAKhN, devenue classique en France, à la place de GAHN qui correspond au système de translittération adopté pour l'extension du sigle [Gosudarstvennaja Akademija Hudožestvennyh Nauk], cf. *supra* Galin Tihanov, « Problèmes théoriques de littérature et de théâtre dans les années 1920 (le CLM et le GAKhN) ».

domaines les plus divers où les membres du GAKhN ont exercé leurs compétences.

Ce n'est pas un hasard si seulement trois éditions du département de philosophie ont été publiées. En effet, les recueils *Hudožestvennaja Forma* [La Forme artistique] et *Iskusstvo portreta* [L'Art du portrait], ainsi que la monographie de Vinokour, *Biografija i kul'tura* [La Biographie et la culture], s'appuient essentiellement sur le concept chpétien de la forme interne. Ils élargissent son domaine d'application en conservant cependant les cadres théoriques que Chpet avaient instaurés, et notamment :

1. le fondement « objectal² » de l'esthétique et, d'une façon générale, d'un quelconque acte sémiotique, afin d'éviter la psychologie ;
2. le statut spécifique, « détaché » [*otšesennyj*] selon la terminologie de Chpet, de l'être esthétique (entre l'être idéal et l'être réel) ;
3. la distinction-clé entre expression [*vyraženie*] et expressivité [*ekspressija*] (l'expression est une fonction sémiologique propre, c'est-à-dire qu'elle est un acte de référence à l'"objet" ; l'expressivité est l'ensemble des émotions qui accompagnent l'expression. Le premier se rapporte à l'objet, la seconde au sujet).

Le recueil *Hudožestvennaja Forma* [La Forme artistique] se présente comme la synthèse d'un travail long et difficile sur la forme interne entrepris par une Commission spécifique dès juin 1923³ ; son contenu reflétait de façon précise le plan des exposés liés à l'étude de la forme artistique. Le travail de la Commission avait été engagé parallèlement à la composition d'un dictionnaire terminologique de l'art. Mais c'est surtout au sein de ce cercle qu'a été planifiée la reconstruction minutieuse de l'histoire de la forme interne (ayant débuté avec Humboldt, Steinthal, Potebnia et Marty...), en accord avec la rigueur de la méthode chpétienne, méthode qui

2. NdE : Pour « objectal » qui traduit ici l'adjectif formé sur « predmet », voir la NdT ci-dessous se rapportant à « objet ».

3. Au sein de cette commission, il y eut trois types d'exposés : 1/ des exposés au plan strictement théorique ; 2/ des exposés consacrés aux emplois particuliers (pour la poétique, pour l'art représentatif, pour la psychologie) de la notion de forme interne ; 3/ des exposés historiques. Cela correspondait à une méthode caractéristique de Chpet : pour une meilleure compréhension du savoir principal se rapportant à une notion donnée, il se proposait de mener une analyse minutieuse de son devenir dans l'histoire de la pensée. À titre d'exemple pour illustrer cette méthode, on peut citer son livre *Germenentika i ee problemy* [L'Herméneutique et ses problèmes].

consistait en un travail de nature théorique dans le cadre d'une orientation strictement historique. C'est justement lors de la première séance que la Commission chargea Chpet de lire son exposé sur les significations du terme « forme ». Cet exposé devait alors servir de fil conducteur pour tous les travaux ultérieurs⁴. G. Chpet ouvrait délibérément la voie aux autres discours, posant la question de la forme dans son interprétation rigoureuse et détachant l'idée-clé à partir de laquelle devait s'élaborer chez lui toute la reconstruction de la structure du mot et donc de celle de chaque signe : l'idée de forme interne.

On peut dire qu'à partir de ce moment, le concept de forme interne est devenu le noyau dur de l'activité théorique du GAKhN, dans les domaines les plus divers de l'esthétique, et qu'il s'est présenté dès lors comme une catégorie particulière grâce à laquelle les représentants du GAKhN occupaient une place singulière dans le panorama des sciences humaines des années 1920. Il est important de se souvenir que c'est à cette même époque que fut fondé l'Institut national de l'histoire des arts (*Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstv*, GIII) où travaillaient essentiellement des formalistes.

Le recueil *Hudožestvennaja Forma* [La Forme artistique], sous la direction de A.G. Tsirès et avec la participation de N.I. Jinkine, N.N. Volkov, A.A. Guber et M.A. Petrovski, témoignait d'une innovation : l'introduction de la philosophie dans les questions artistiques. Cela se fit en opposition aux formalistes que les membres du GAKhN accusaient de se limiter à l'analyse de la forme externe, alors qu'il aurait fallu, selon eux, saisir les formes artistiques internes dans leur organisation complexe en système. La préface du recueil *Hudožestvennaja Forma* se lit comme un programme complet :

À l'opposé de ce que pensent les formalistes de type opoïaziens⁵, la forme artistique se comprend ici comme la forme interne alors que les formalistes limitent habituellement leurs recherches au domaine des formes externes. La question s'élargit et s'ouvre sur le fond des relations réciproques des différentes formes entre elles, par exemple, celle de la logique, de la syntaxe, de la mélodie, des formes proprement poétiques, rhétoriques, etc.⁶.

4. Cf. le protocole n°1 des séances tenues par la Commission du 26 juin 1923, OR RGB / 718 / 21 / 29 ou RGALI / 941 / 14 / 7. L'exposé de Chpet a eu lieu le 24 juillet.

5. Cet adjectif est formé sur OPOJAZ [ou OPOIAZ] : Obščestvo Izučeniija Poetičeskogo Jazyka [Société pour l'étude de la langue poétique].

6. *Hudožestvennaja Forma* [La Forme artistique], M., GAKhN, 1927, p. 5.

Pour les auteurs du recueil, la forme externe est une matérialité pure, une *chose* [vešʹ], qu'il ne faut pas confondre avec l'"objet" [predmet]⁷. La distinction faite entre la chose (réelle) et l'"objet" (idéal, compris non pas dans sa qualité ontologique mais dans son unité formelle, prédominant sur la diversité empirique) vient clairement de Husserl (*Recherches logiques*) et de Chpet (*Javlenie i smysl'* [Le Phénomène et le sens] et *Estetičeskie fragmenty* [Fragments esthétiques])

Dans ses *Estetičeskie Fragmenty* [Fragments esthétiques]⁸, G. Chpet décrit l'"objet" comme une donnée pure, un point concentrant la détermination. La chose peut supporter la fonction nominative du langage (processus d'indication des noms propres), mais c'est seulement l'"objet" qui peut avoir une fonction sémasiologique. À travers l'"objet", les choses réelles se condensent et se cimentent pour former une unité de forme de pensée, ce sans quoi elles s'égareraient dans la nomination pure. Voilà pourquoi, selon G. Chpet, la matérialité est inaccessible dans sa pureté et qu'elle est, en tout état de cause, secondaire, car c'est le milieu socio-culturel qui se trouve être naturellement la sphère première de notre compréhension : c'est par lui que nous recueillons la réalité empirique. Par ailleurs, cette matérialité pure réside à l'extérieur du lien constitutif sujet / "objet", lequel s'avère essentiel pour le rapport phénoménologique à la réalité.

Nikolai Jinkine, dans le premier essai du recueil *Problema estetičeskih form* [Problème des formes esthétiques], tente d'argumenter de façon phénoménologique l'opposition chose / "objet" en la

7. NdT : La différence, en français, entre « chose » et « objet » ne recouvre pas exactement celle qui existe en russe, entre « vešč' » et « predmet ». En russe, il existe deux mots pour désigner ce que l'on entend en français par « objet » : ob'ekt (dans un sens plutôt kantien) et « predmet ». Dans certains contextes, et en particulier, dans le cadre de la phénoménologie, le mot « predmet » s'est spécifié pour désigner la chose idéale ou intelligible, par opposition à la chose matérielle. C'est ainsi que le terme de « predmetnost' » peut correspondre à ce que certains phénoménologues ont appelé « la chose », en tant qu'essence de la chose (*cf.* les traductions de Heidegger en français). Lorsque *predmet* sera employé dans le sens d'une chose visée en son essence (réelle ou potentielle), et non point d'une « chose matérielle » ou d'un « objet » correspondant, comme chez Kant, à des catégories de l'entendement, nous utiliserons le mot « objet », mais en l'écrivant entre guillemets anglais doubles : "objet". Nous garderons « objectal » pour traduire « predmetnyj », mais, dans certains cas, nous traduirons « predmetnost' », par « chose ».

8. G.G. Špet [Chpet], « Estetičeskie Fragmenty » [Fragments esthétiques], *Sočinenija* [Œuvres], M., Pravda, 1989, p. 463.

déplaçant dans le domaine de l'esthétique et dans les modalités du processus de symbolisation, autrement dit dans le domaine de la création de l'image esthétique :

Les formalistes qui estiment que l'étude esthétique doit être limitée à la recherche des formes, se trompent, à vrai dire, sur un point essentiel. Ils n'étudient pas les formes en tant qu'elles seraient suggérées [*ne v modus ih podrazumevania*], ou repérables à travers leur sens inactuel et neutre, c'est-à-dire non point dans leur façon de se laisser reconnaître au sein du beau esthétique ; ils les étudient seulement dans leur façon d'être dans les œuvres artistiques en tant que choses, selon la façon qu'elles ont d'être posées par l'entendement ; c'est pourquoi leurs recherches onto-formelles n'ont en aucun cas rapport avec l'esthétique⁹.

N. Jinkine considère que les *Problemy sovremennoj estetiki*¹⁰ [Problèmes de l'esthétique contemporaine] sont comme un quatrième fragment esthétique développant un fond polémique que G. Chpet, dans son travail, laissait surgir du sens commun. N. Jinkine affirme que l'opposition traditionnelle forme / contenu, dont les cadres, finalement, ont été délimités par les formalistes, doit être remplacée par une autre opposition, à savoir celle de l'"objet" et des vécus. Il introduit le thème de l'intentionnalité constitutive husserlienne, également cher à Chpet, dans la mesure où elle garantit une référence solide pour le vécu esthétique sans rapprocher l'"objet" esthétique du stimulus pur. D'un point de vue phénoménologique, l'"objet" esthétique ne suggère [*podrazumevaet*] pas une réalité ontologique, il renvoie au moment artistique, au mode à travers lequel la conscience devient transparente à elle-même : l'"objet" esthétique devient alors un noème au sens husserlien du terme¹¹.

Les esthétiques ne peuvent en aucune manière déterminer à quoi se rapporte ce qui est esthétique. En l'introduisant dans le domaine du savoir, on se prive de la possibilité de le distinguer de la logique, et en confondant le savoir et la connaissance, on se met à supposer un degré supérieur de savoir qui serait adéquat au type de savoir spécifique de l'art, où s'accomplit l'approfondissement de la nature indicible de la chose. En l'introduisant dans le domaine du

9. N.I. Žinkin [Jinkine], « Problema estetičeskikh form » [Problème des formes esthétiques], *Hudožestvennaja Forma [La Forme esthétique]*, p. 36.

10. G.G. Špet, « Problemy sovremennoj estetiki » [Problèmes de l'esthétique contemporaine], *Iskusstvo*, 1923, 1, p. 43-78.

11. G.G. Špet, « Javlenie i smysl » [Le Phénomène et le sens], *Mysl' i slovo, Izbrannye trudy [La Pensée et le mot, Œuvres choisies]*, M., ROSSPEN, 2005, p. 130-136.

sentiment, bien que l'on commence à le distinguer le savoir logique, on reste dans l'obscurité indicible de l'émotion et l'on ne peut comprendre la signification évidente de l'esthétique. Enfin, en l'introduisant dans la « *phantasia* », il semble que l'on résolve avec succès le premier et le deuxième problème, mais en revanche on ne peut en aucune façon dégager ce qui est spécifique à l'esthétique dans la mesure où l'imagination peut être non seulement esthétique, mais aussi scientifique, etc. L'issue naturelle qui nous reste est celle que nous avons choisie : l'analyse de la conscience esthétique dans les moyens et les formes où elle s'exprime réellement¹².

Grâce à l'analyse minutieuse des procédés de symbolisation (emblème, allégorie, image), N. Jinkine introduit de façon décisive la dimension objectale et ontologique de la démarche générale des membres du GAKhN dans des cadres rigoureusement phénoménologiques.

Le caractère commun et général [*obščnost'*] de l'image [*obraz*] se distingue de celui de l'idée ou du type. L'image [*obraz*], c'est le sphinx et l'énigme ; et elle se réalise dans ce qui est donné concrètement et dans ce qui est suggéré. Toute l'esthétique est dans les formes de la suggestion [*podrazumevanie*] ; c'est « la forme la plus dense de la suggestion », c'est-à-dire, un jeu avec les significations, leur mise en scène et leur remplacement les unes par les autres. En réalité, l'image force à suggérer (le *meinen* husserlien) une infinité de choses.

Il est possible que N. Jinkine trouve justement la spécificité de l'esthétique qui lui tient tant à cœur dans le procédé de la suggestion [*podrazumevanie*] qui se présente comme le deuxième sens d'un acte quelconque, donnée avec l'acte mais dans une modification « inactuelle¹³ ».

12. N.I. Žinkin, « Problema estetičeskikh form », art. cit., p. 50.

13. Cette « modification inactuelle », ce détachement dont parle G. Chpet dans ses « Problemy sovremennoj estetiki » [Problèmes de l'esthétique contemporaine] est le corrélat esthétique de la réduction eidétique chez Husserl. Elle se distingue résolument de la mise à nu de la chose, telle que la pratique les formalistes, (une sorte de mise à l'écart de sa fonction pragmatique). Elle tend vers l'essence véritable de la chose que la perception sensible et immédiate ne peut atteindre : elle est donnée dans le rapport intentionnel de la conscience au monde. La matérialité informe (*ύλη*) se change en forme déterminée (*μορφή*) grâce à une activité effective de la conscience orientée vers la chose. En partant de ces prémisses, Jinkine critique également l'art d'avant-garde et en particulier le constructivisme qui

Ici se trouve la différence entre la « chose » et l'« image » : la chose ne suggère rien, elle peut seulement substituer, indiquer, comme c'est le cas pour l'emblème ou l'allégorie. La notion d'« inactualité » est liée à l'intransivité des structures esthétiques et des images ; elle décrit on ne peut mieux une phénoménologie indépendante, autonome, qui cependant n'efface pas totalement la possibilité de références.

Le caractère figuré [*figural'nost'*] de l'image se présente comme un processus continu à l'intérieur duquel la tension entre la connaissance et le monde, l'idéal et l'empirique, reste perpétuellement vive. C'est l'image telle qu'elle se donne à voir dans son apparence sensible, dans son évidence concrète, en même temps que dans son existence « neutralisée¹⁴ ». C'est précisément cet être particulier qui remplit de sens la matérialité empirique et crée des voies concrètes et nouvelles pour la réalisation du sens.

Cela signifie que l'image est « neutre », c'est-à-dire libre de l'influence de tout ce qui, en tant que réel ou idéal, pourrait la constituer extérieurement. Mais cela ne signifie pas qu'il y ait un arbitraire total ou une place pour le hasard dans sa conception. Non, elle se conçoit selon la loi : « il en sera ainsi »¹⁵.

Ainsi, le domaine inactuel de l'esthétique ne nie aucunement le rapport au réel. Il apparaît au contraire riche en potentialité et pénétré d'affirmation ontologique ; ou bien, comme le note M.A. Petrovski dans l'article *Vyraženie i izobraženie v poezii* [L'expression et la représentation dans la poésie] du même recueil, il se révèle être un symbole artistique qui est simultanément une tautologie et une allégorie ; en ce sens, il est par nature une antinomie. Il est refermé sur lui-même et détient ainsi une solide force centripète.

Cependant, le caractère inépuisable de la représentation symbolique ne doit pas être compris de façon absolue :

L'image symbolique est une sphère emplie de sens et fermée sur elle-même, une sphère qui ne saurait tolérer l'arbitraire dans son interprétation. À l'intérieur de cette sphère se trouve une source inépuisable de sens, comparable à l'infinité numérique des points comprise dans un espace géométrique fermé. Tous ces sens poten-

rejette l'« objet » en le remplaçant par la chose matérielle et le produit fabriqué.

14. NdT : l'adjectif « nejtralizovannoe » (suščestvovanie) renvoie ici à la notion husserlienne de « modification de neutralité » que Chpet traduisait déjà « nejtralizovannaja modifikacija »

15. N.I. Žinkin, « Problema estetičeskikh form », art. cit., p. 34.

tiels sont de ce fait immanents à leur sphère, c'est-à-dire à l'image. Ils sont dans l'image, non à l'extérieur (comme la simple allégorie) [...] ; ensuite le symbole artistique nous parle de ce qui est présent en lui, c'est-à-dire qu'il nous parle de lui-même¹⁶.

Les moments allégoriques et tautologiques se mêlent ; il ne faut perdre de vue ni l'un, ni l'autre. L'équivocité n'est pas rejetée, mais rétablie dans une tension continue entre les sens potentiels et littéraux. L'image ne nie pas, ne dépasse pas la réalité, mais elle ramène cette réalité à la vision, grâce à la donation d'un sens renforcé.

Il faut ainsi rapporter la spécificité du mot poétique à un système du mot plus général, et il faut considérer l'image sur le fond de ce que l'on entend par terme et concept, ce que font Petrovski et Guber dans leur analyse du procédé de symbolisation :

Chaque trope possède une base logique connue qui d'une façon ou d'une autre est cachée par la signification du mot en tant que *suppositio* [*supponirovanoe značenie slova*]. Autrement dit : le lien entre la forme poétique (trope) et la forme logique (jugement / notion) est essentiel¹⁷.

A. Guber envisage la modification singulière à travers laquelle se réalise le caractère poétique de l'expression ; il tente d'argumenter en faveur de la théorie de l'"objet" poétique chère à Jinkine, en partant de la structure interne de cet "objet" et en s'abstrayant provisoirement de la conscience qui le prend en considération.

Il semblerait que le contexte poétique particulier n'entretienne qu'une relation minimale avec le mot-terme isolé (127).

A. Guber s'appuie sur la notion hégélienne de l'idée esthétique en tant qu'idéalisation incarnée, et sur le statut traditionnel de l'esthétique comme mode d'être particulier, comme forme de médiateur entre l'idéal et l'empirique. Tout comme N. Jinkine, il voit l'essence du mot poétique dans la suggestion [*podrazumevanie*], cette notion logique husserlienne (*meinen*) qui, dans le domaine de l'esthétique marqué par le détachement [*otřešenie*], donne une impulsion à la réalisation de quelque chose de figuré :

16. M.A. Petrovskij [Petrovski], « Vraženie i izobraženie v poezii » [Expression et représentation en poésie], *Hudožestvennaja forma* [La Forme artistique], p. 80.

17. A.A. Guber, « Struktura poetičeskogo simvola » [La Structure du symbole poétique], *Hudožestvennaja Forma*, [La Forme artistique], p. 135.

La signification suggérée s'avère une particularité essentielle du contexte poétique (*ibid.*).

Ainsi, le symbole poétique est, au fond, une notion créée par le contexte qui dépend d'un lien constitué, de cette suggestion [*podrazumevanje*] que Guber décrit en invoquant le *suppositio nominum* de la Scolastique.

C'est justement à travers le *suppositio* (pour la logique médiévale, l'étude des termes en s'appuyant sur la fonction qu'ils ont dans le langage) qu'évolue le processus de la suggestion¹⁸. La "supposition" [*supposicija*]¹⁹, c'est le sens [*smysl*] tel qu'il se développe dans son rapport au contexte : elle se réalise quand un terme en remplace un autre : *sta pro aliquo, acceptio termini pro aliquo de quo verificatur*, selon la définition classique des scolastiques médiévaux²⁰ ; en effet, dans l'ensemble de l'essai de A. Guber, l'accent est mis sur le contexte comme sur l'essence du poétique ; A. Guber envisage le réseau de relations propre à ce contexte en tant qu'il serait l'axe de la « structure du symbole artistique » ; il crée ainsi un point de contact, caractéristique de l'herméneutique, entre la partie et le tout, permettant l'expansion *ad infinitum* des significations suggérées de l'image, et la création d'un nouvel être détaché non arbitraire :

L'image est tout d'abord créée par un contexte poétique intégral, et, d'une façon ou d'une autre, fini [...]. D'autre part, l'image ne se reconnaît pas seulement comme étant le résultat du contexte poétique mais comme un tout qui domine puis, à son tour, constitue les tropes. Elle peut accomplir ce rôle parce qu'elle porte un sens défini qui est caché dans l'image, d'une façon ou d'une autre, supposée par lui²¹.

Le sens nouveau s'éclaire alors comme l'ombre de ce qui est essentiel. L'élément particulier acquiert du sens seulement grâce au tout, et le tout est à son tour déterminé par ses éléments particuliers :

18. La supposition se présente dans les mêmes termes que chez Jinkine, dans son exposé « Problema estetičeskikh modifikacij » [Problèmes des modifications esthétiques], lu le 26 janvier 1926 à la Commission : « la modification se construit parfaitement sur la base du *suppositio* ».

19. NdT : *Supposicija* apparaît bien ici comme l'équivalent, en russe, du *suppositio* de la logique terministe.

20. J. Maritain, « Éléments de philosophie », II, "L'ordre des concepts", I, *Petite Logique (logique formelle)*, Paris, Pierre Téqui, 1933, p. 76.

21. A.A. Guber, « Struktura poetičeskogo simvola », art. cit., p. 140.

Les formes minimales lient l'œuvre poétique dans sa globalité, qui peut à son tour être appelée une image (144).

Comme il a été dit plus haut :

L'image-minimale constitue l'"objet" de la *phantasia* à partir des mots-significations marqués par le *supposito*. Cet "objet" est déjà détaché, à l'extérieur du nom de la chose *hic et nunc*, à l'extérieur de l'idéalisation du mot-notion et par cela il est déjà poétisé. Mais, par ailleurs, la compréhension de cette image-minimale et, en conséquence, de son rôle dans l'ensemble du poème vient déjà du tout (147).

Grâce à la supposition [*supposicija*], autrement dit grâce à la « substitution du sens initial du mot », ce contexte autonome se crée, l'image peut y être réalisée. Devant nous se développe le processus que G. Chpet nomme "algorithme", et se déploie le mouvement de la forme interne, c'est-à-dire « une certaine opération de substitution et de remplacement, qui a comme fonction de détacher la nomination du mot-notion du contexte logique où la notion en tant que telle peut seulement demeurer, et de la déplacer dans le contexte poétique. » (150)

Dans son essai *Čto takoe metafora* [Qu'est-ce que la métaphore], Nikolai Volkov élabore une théorie du sens figuré en envisageant les différents types de liens des tropes réalisées. Chez lui aussi le contexte est un moment essentiel du processus de symbolisation. La rhétorique traditionnelle n'est pas en état de saisir la richesse de l'image parce qu'elle s'est paralysée dans des schémas logiques abstraits. Si, par exemple, je dis que la synecdoque est un rapport de la partie et du tout, ou bien un rapport de genre, je ne résous pas totalement l'énigme que pose l'expression poétique « abri » à la place de « maison ». En effet, la phrase « je cherche un abri pour la nuit » exprime quelque chose de plus important que le rapport neutre de la partie et du tout : en remplaçant « abri » par « porte » on obtient quelque chose de différent. Dans le mot « abri » se trouve un résidu de sens (souhait, protection, confort...) qui échappe au schéma logico-formel pur. En essayant d'explicitier le lien du sens métaphorique avec la logique, N. Volkov s'appuie sur la critique de Croce à l'encontre de la rhétorique en tant que science et sur sa récusation du rationalisme. Cependant, le fait est que Croce ramène complètement la logique au rationalisme, alors que la logique est plus large que les diatribes entre le rationalisme et l'irrationalisme ; la logique se trouve là où se trouve le sens. Les

formes logiques sont « des voies pour la compréhension²² » et, dans le cas du trope, elles œuvrent, en particulier, grâce à un algorithme spécifique : la nomination, c'est-à-dire l'attitude prise sur la chose et représentant, pour Volkov, son unité et sa forme internes. On peut l'atteindre par la compréhension qui « nous engage à franchir les frontières, à nous lancer dans le contexte, à nous déployer en lui de plus en plus largement, sans limites²³ ».

Mis à part le formalisme et le normatisme (qui, il est vrai, est moins critiqué), l'autre cible de réflexion des membres du GAKhN est l'esthétique du psychologisme et son postulat de l'empathie, où l'« objet » est ramené à un stimulus pur (Lipps). Le fait est que le vécu est lié à l'objet [*ob'ekť*] seulement de façon fortuite ; il ne peut pas être la solution à la question de l'esthétique qui ne peut être posée que dans le cadre de la théorie de l'objet et de son contenu. La question consistant à savoir comment la forme exprime le contenu « se pose comme un problème de rapport intentionnel et non pas réel²⁴ ». L'image ne montre pas seulement l'« objet » tel qu'il est ; elle révèle aussi une « façon de prendre conscience, une modalité de la conscience, et non point un « objet » ou un noème. » (13)

G. Chpet et son école partagent l'antipsychologisme de E. Husserl, mais ils ne nient en aucun cas le rôle de la psychologie et du vécu dans le domaine de l'esthétique. L'intérêt de Chpet pour la psychologie n'était pas une question de débat à l'époque où justement la psychologie se présentait comme la base des sciences de l'âme et nécessitait une certaine correction de la gnoséologie husserlienne dans le cadre théorique de l'enseignement de Dilthey. Pourtant, G. Chpet a toujours fait preuve de prudence et de réserves envers l'héritage de ce dernier. Il en allait d'une psychologie structurale et descriptive, convertie en science de l'âme et se présentant comme quelque chose de plus important que ce que suggérerait le terme même de « psychologie ».

Dans la dernière période de Dilthey, la psychologie abandonne la périlleuse méthode analytique des sciences naturelles et le postulat de l'introspection envisagé comme saisie immédiate de son âme et de celle d'autrui. En dépassant la psychologie traditionnelle, le philosophe allemand introduit une méthode à caractère historique et objectif, tout en s'appuyant sur un savoir médiatisé (sémiotique).

22. N.N. Volkov, « Čto takoe metafora » [Qu'est-ce que la métaphore], *Hudožestvennaja Forma*, op. cit., p. 98. Pour la définition des formes logiques comme voies du devenir de la forme interne, cf. G.G. Špet, *Vnutrennaja Forma slova* [La Forme interne du mot], M., GAKhN, 1927, p. 21.

23. N.N. Volkov, art. cit., p. 113.

24. N.I. Žinkin, « Problema estetičeskikh form », art. cit., p. 17.

que ?). Sa psychologie s'élabore de l'extérieur pour dévoiler les replis intérieurs et secrets que l'introspection ne parvient pas à atteindre, ne serait-ce que du fait qu'elle ne peut être communiquée que si elle se trouve objectivée dans un système de signes²⁵. L'idée de structure et de compréhension (l'activité herméneutique interprète les signes en les rapportant à la structure d'un tout) dépasse la sphère psychologique. En observant l'histoire en tant qu'esprit objectivé et éternel, elle devient chez Dilthey et surtout chez son disciple Spranger une analyse culturelle et le diagnostic d'une époque (grâce aussi au concept de *type*²⁶).

Il est naturel que le problème du *vécu* [*pereživanie*] débouche sur la question de « la personnalité, de l'individualité comme source de création²⁷ », et ce n'est pas par hasard si, au sein de la Commission sur l'étude de la forme artistique et dans les trois publications du département de philosophie, de nombreuses discussions ont eu lieu au sujet de la forme artistiques, particulièrement sur les thèmes de la psychologie et de la personnalité. C'est ainsi que dans la deuxième moitié des années 1920, cette question de la personnalité devint très actuelle et donna lieu à des débats à tous les niveaux.

Il s'agit d'une problématique qui, en un certain sens, reste ouverte, comme on s'en rend compte au regard des protocoles des vifs débats qui eurent lieu après les exposés de la Commission. Le problème est celui de l'exigence d'une approche de la personnalité et de l'individualité qui ne serait pas le fait de la seule psychologie pure, mais l'objet d'une analyse rigoureuse.

Dès 1924, le programme de la Commission s'élargit en s'étendant, par exemple, à l'art tridimensionnel. De cette façon l'étude de la forme interne se trouve appliquée à ces autres domaines, et l'attention des chercheurs se focalise avant tout sur le problème de l'image et du symbole, ainsi que sur leur statut ontologique.

Les auteurs du recueil sur le portrait²⁸ ne se contentent pas de l'affirmation d'un statut particulier d'un fait esthétique isolé, ils réfléchissent aussi aux moyens qui pourraient aider ce statut à entrer en relation avec la réalité. Si B.V. Chapochnikov étudie le lien qu'entretient le portrait avec son original, A.G. Tsirès quant à

25. G.G. Špet, « Germenevtika i ee problemy » [L'Herméneutique et ses problèmes], *Mysl' i Slovo*, *op. cit.*, p. 382-396.

26. Cf. Spranger qui voulait nommer la version anglaise de son livre « Types of men ».

27. G.G. Špet, « Germenevtika i ee problemy », *op. cit.*, p. 382.

28. A.G. Gabričevskij [Gabritchovski], *Iskustvo portreta* [L'Art du portrait], M., GAKhN, 1928.

lui pose dans *Jazyk portretnogo izobraženija* [La Langue de la représentation du portrait], le problème de l'herméneutique du portrait en analysant les méthodes utilisées par le peintre pour exprimer ce lien. L'analyse est menée dans des termes rigoureusement chpétiens (les formes esthétiques sont analysées selon la différence qu'elles entretiennent avec les formes logiques et empiriques, dans leur « détachement » et leur « isolation »), mais on peut cependant deviner ici l'influence de Zimmel (réflexions sur le visible et sur la présence réelle, question des rapports entre la peinture et la psychologie, entre le corps et l'âme). A.G. Tsirès élabore son analyse de la structure du portrait selon le modèle chpétien de l'étude du mot poétique :

De la représentation d'une personnalité le portrait devient une représentation de sa noématique, une représentation du monde à travers une personnalité²⁹.

De nouveau, nous retrouvons l'usage du terme de noème, qui, chez Husserl, désignait un aspect objectif du vécu, envisagé cependant selon les modes d'expression de sa donation.

La référence à Zimmel peut donc être, encore une fois, interprétée à travers l'héritage chpétien, que l'on retrouve dans l'accent mis sur les formes visibles en tant qu'elles sont typiques pour l'art, mais aussi dans le refus de prendre en compte une hypothétique intériorité qui n'intéresse absolument pas la peinture. Zimmel remarque qu'en cas d'intrusion du portrait dans le monde intérieur de la personnalité représentée, il se substituerait à la psychologie et sortirait du domaine de l'art.

Dans la deuxième moitié des années 1920, la question de la personnalité représentée s'impose avec une acuité particulière lors des débats au sein du GAKhN, mais aussi en dehors de ce cadre. Il est question du niveau d'implication de la personnalité en tant que telle dans les procédés sémiotiques et esthétiques. Cette question devient particulièrement actuelle en raison de l'intérêt grandissant accordé, à cette époque, à la biographie.

Le problème de la biographie et, en conséquence, celui de l'auteur et de son rapport à l'œuvre sont posés par Vinokour, dès 1924, dans le matériau de deux exposés : le premier de ces exposés est présenté dans le cadre de la section des Belles-Lettres du GIII (*Problemy literaturnoj biografii* [Problèmes de la biographie littéraire]) ; le second fait l'objet d'une intervention dans le cadre du GAKhN

29. A.G. Cires [Tsirès], « Jazyk potretnogo uzobraženija » [La Langue de la représentation du portrait], *Iskusstvo portreta* [L'Art du portrait], p. 91.

(*Biografija kak naučnaja problema* [La Biographie comme problème scientifique]).

Au même moment, après que se fut calmé le virulent iconoclasme initial, et que la biographie apparut comme ne pouvant pas être un objet approprié à l'étude littéraire, la question de l'individualité en tant que moteur du texte artistique fut discutée aussi chez les formalistes. En 1925, au MLK³⁰, Bogatyrev et Tomachevski abordèrent la question de la biographie, bien que ce dernier eût déjà publié un article sur ce sujet dans la revue *Kniga i revoljucija* [Le Livre et la révolution] (1923, 4, p. 6-9).

Le problème de la personnalité resurgit aussi dans la peinture, pour laquelle, si l'on s'en réfère au célèbre essai de Zimmel daté de 1922, se pose la question du sujet du portrait, c'est-à-dire de cette forme spécifique de la peinture qui émane de la rencontre de deux individualités, le peintre et son modèle et, ensuite, du modèle particulier lié à la biographie. Le portrait devient la question phare de l'époque car, comme le remarque Gabritchovski dans son travail *Portret kak problema izobraženija* [Le Portrait comme problème de la représentation], il se donne à voir par l'expression intuitive de la structure de la personnalité, et trouve sa spécificité dans « le moment biographique intériorisé ».

Ainsi la biographie et le portrait se trouvent intimement liés et satisfont à l'exigence de l'époque, consistant à redécouvrir, dans l'art comme dans la vie, un début personnel³¹.

Pour G.O. Vinokour, il est important de poser le problème spécifique de la biographie comme une science autonome, possédant son propre objet d'étude. Déjà, dans l'exposé précédant son livre, il réfutait la nature psychologique de la biographie et appelait à lire cette dernière comme un fait historico-culturel, une sphère spécifique de la création, comme un contenu constituant autre chose que la vie intime de l'individu. Ainsi, la biographie est considérée comme une forme de la création artistique voisine de l'art, de la politique, des sciences et de la philosophie... La création nous renvoie aux « Sichbilden » *Lebenformen* de Spranger (Halle, 1925). Il ne faut pas oublier que pour G. Chpet, Spranger, avec sa psychologie diltheyenne descriptive, marque un moment décisif de l'histoire de l'herméneutique puisque ce disciple de Dilthey considérait justement la personnalité comme un "objet" social qu'on pouvait et devait connaître objectivement, non seulement par l'appel à

30. NdT : *Moskovskij Lingvističeskij Kružok* : Cercle Linguistique de Moscou.

31. N.N. Žinkin, « Portretnje Formy » [Les Formes du portrait], *Iskustvo portreta* [L'art du portrait], *op. cit.*, p. 7-52.

l'expérience intérieure, mais également à travers le phénomène de compréhension, c'est-à-dire « le processus dans lequel nous prenons connaissance de l'intérieur par des signes extérieurs, offerts à la sensibilité », comme nous l'indique cette citation de Dilthey, extraite de l'ouvrage de G. Chpet *Germevntika i ee problemy* [L'Herméneutique et ses problèmes]³². Dans tout l'essai de Vinokour, nous rencontrons l'exigence chpétienne consistant à épurer le terme désignant l'"objet" de toute trace de psychologisme. La psychologie ne peut pas fonder une science de l'esprit. De cette façon, G. Vinokour critique Dilthey en se basant sur des présupposés husserliens ou chpétiens (difficile de préciser) : Dilthey « perd de vue l'orientation de la conscience vers l'essence de la chose [*predmetnaja napravlennost'*], et considère la compréhension comme quelque chose qui, si elle ne lui est pas identique, est de toute façon apparentée à l'introspection³³ ». Mais il revient à la conception de Dilthey au moins dans deux cas distincts. Premièrement, dans la compréhension de la vie en tant que « lien vivant », dans l'idée de l'existence de quelque chose de total qui associe divers vécus au nom que l'on donne à ce tout et qui en garantit la compréhension ; deuxièmement, dans l'intérêt très fort accordé à l'histoire (dimension globalisante de l'individu pour Dilthey, tout comme pour Chpet et Vinokour). Ainsi la biographie est le lien dynamique, la structure des moments, tout entière déployée dans l'histoire ; elle ne peut être appréhendée ni par l'expérimentation psychologique ni par l'introspection. L'histoire est cette structure totale, cette synthèse, cette sphère dans laquelle évolue la biographie et grâce à laquelle nous pouvons l'étudier. Elle est, comme le note G. Chpet dans son travail *Istorija kak problema logiki* [L'Histoire comme problème de la logique], que cite G. Vinokour à ce propos, « cette réalité qui nous entoure ».

Dans ce renvoi à Dilthey et à Chpet, G. Vinokour accentue la polémique avec le formalisme. Et cela est emblématique dans la mesure où, à cette époque, Tynianov élabore sa conception de l'évolution historique³⁴. L'évolution est précisément la question soumise à ce débat. Selon Vinokour, en raison de l'absence de notion de forme interne (algorithme qui permet des changements dans la structure, sans altération), le formalisme prend en considé-

32. G.G. Špet, « Germevntika i ee problemy », *Mysl' i Slovo, op. cit.*, p. 384.

33. G.O. Vinokour [Vinokour], *Biografija i kul'tura* [Biographie et culture], M., GAKhN, 1927, p. 16.

34. Ju. Tynjanov [Tynianov], « O Literaturnoj Evoljucii » [Sur l'Évolution littéraire], *Poetika. Istorija literatury* [Poétique de l'histoire de la littérature], M., Nauka, 1977, p. 270-281.

ration non pas l'histoire en tant que telle mais seulement sa trajectoire, son mouvement et les formes du devenir de l'objet étudié.

Le processus historique est une forme dans laquelle se réalise le devenir de l'«objet», cependant, il est impossible d'en saisir l'essence à travers des schémas évolutionnistes abstraits. Ainsi, si la vie intime est un tout comportant des significations et recevant un sens, si, de cette façon, elle se distingue de la vie quotidienne, des faits (qui sont le matériau pur de la vie), alors elle est l'histoire sous la forme de ce qui est vécu. Il faut la comprendre sur la base d'une structure, comme l'articulation des formes par lesquelles l'extérieur se transforme en l'intérieur et le phénomène en contenu. C'est un passage concret de l'observation à l'intellection [*urazumenie*]. Ainsi G. Vinokour propose-t-il une analyse phénoménologique sans la nommer explicitement, mais en l'introduisant dans l'histoire grâce aux cadres diltheyo-chpétiens (qui se manifestent dans les choix terminologiques, par exemple, *urazumenie* [intellection], terme utilisé par G. Chpet et qui, à son tour, est la traduction de *Nachverständnis* de Dilthey). Selon cette conception, l'«intérieur» [*vnutrennee*] et l'«extérieur» [*vneshnee*] sont indispensables seulement pour l'analyse des termes ; ils désignent un même «objet», sans quoi nous aurions affaire non pas à une structure mais à un mécanisme. Il faut les comprendre comme deux concepts de nature formelle et relative :

Tout extérieur est *eo ipso* nécessairement intérieur parce qu'ici l'extérieur est seulement le signe de l'intérieur et toute la biographie en générale n'est que l'expression extérieure de l'intérieur³⁵.

La personnalité s'étudie seulement à travers les formes dynamiques de son évolution. Mais cette évolution se distingue fortement de l'évolution de type darwinienne des formalistes, pour lesquels il s'agit d'une espèce déterminée de combat entre différentes caractéristiques, et donc, par voie de conséquence, l'exclusion de certaines au profit des autres dans un mouvement dynamique de forces centripètes et centrifuges. Pour Vinokour, l'évolution est également une forme de ce qui, chez Aristote est «unité actualisée», et qui, selon G. Vinokour, acquiert un caractère purement chpétien et, curieusement, linguistique :

Il est vrai que, de ce point de vue, l'évolution n'est rien d'autre que la syntaxe, au sens précis et même littéral du terme (33).

En ce sens, la continuité (le déploiement) de la vie intime n'est pas chronologique mais syntaxique, et la forme interne y tient un

35. G.O. Vinokour [Vinokour], *Biografija i kul'tura* [Biographie et culture], *op. cit.*, p. 26.

rôle prédicatif. Rappelons que, selon G. Chpet, la syntaxe est le noyau porteur des qualités « objectales » [*predmetnye*] du mot ; elle en est sa donation³⁶. Le mot, à l'instar de la personnalité, est une unité relative, une structure de rapports, c'est-à-dire de formes.

Pareil approfondissement de la structure comprise et étudiée en tant qu'union de liens formels soumis à l'évolution, n'est pas seulement représentatif de l'activité spécifique et particulière commune aux membres du GAKhN. Il est aussi représentatif de l'une des visions les plus influentes du précieux héritage de Gustave Chpet.

Université de Parme, Italie.

Traduction du russe par Delphine Djourovitch et Maryse Dennes

36. G.G. Špet, *Vnutrennjaja Forma slova*, op. cit., p. 74.