

**LE CONCEPT DU *SENTIMENT* DANS LE PROCESSUS CRÉATIF  
SELON THÉODORE DE WYZEWA :  
DE KANT À LÉON TOLSTOÏ ET RICHARD WAGNER**

*UDC 821.133.1.09 Wyzewa T.*

**Elena Rovenko**

Université de Strasbourg, laboratoire ACCRA, Strasbourg, France

ORCID iD: Elena Rovenko

<https://orcid.org/0000-0002-4318-7106>

**Résumé.** *L'article examine les origines des points de vue esthétiques de Théodore de Wyzewa, critique et traducteur français, et brillant représentant de l'idéalisme subjectif. L'accent est mis sur l'influence des idées de Kant et de Tolstoï sur le concept du sentiment dans l'interprétation de Wyzewa.*

**Mots-clés :** *Théodore de Wyzewa, Emmanuel Kant, Léon Tolstoï, le sentiment, le processus créatif, l'idéalisme subjectif*

## 1. INTRODUCTION

La pensée artistique et esthétique française du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle est riche en concepts originaux, parmi lesquels les idées de Théodore de Wyzewa (1862-1917), critique français d'origine polonaise, polyglotte, traducteur brillant et érudit<sup>1</sup>, occupent une place particulière. « Téodor de Wyzewa [...] fut le cerveau le plus muni de notre génération » (cit. par : Duval 1961, 22), note Paul Adam. Wyzewa lui-même s'est positionné en tant que slave, détenteur d'une pensée complexe et spécifique, capable de synthétiser différentes traditions d'une part, et d'autre part, dotée d'autocritique et d'une tendance au doute. Cette dernière qualité a été considérée par Wyzewa comme un obstacle à son activité créatrice et a conduit à sa comparaison avec le héros du roman

---

Submitted February 2, 2024; Accepted September 18, 2024

Corresponding author: Elena Rovenko

University of Strasbourg

E-mail: rovenko@unistra.fr

<sup>1</sup> Wyzewa était, entre autres, un fin connaisseur de l'histoire de la musique : il a écrit un livre sur Mozart et un certain nombre d'articles sur l'art de Wagner et sa réception dans la culture française. Selon ses contemporains, le goût subtil de Wyzewa s'étendait également à la peinture, et son analyse des œuvres de Rubens et de leur structure picturale est impressionnante (Delsemme 1967, 42). Dans le milieu artistique français, l'influence de Wyzewa a été encore plus forte que, par exemple, celle de Rémy de Gourmont. Voir : (Duval 1960, 61).

*Oblomov* de Gontcharov (Delsemme 1967, 26 ; Davanture 1975, 56), le roman qu'il a traduit. Bien que Wyzewa ait un énorme bagage de connaissances, qu'il ait écrit de nombreux articles ainsi qu'un roman, *Valbert*<sup>2</sup>, qu'il ait traduit les textes les plus complexes de Léon Tolstoï — le nombre total de ses œuvres compte plus de 700 titres — il n'a jamais cru en son succès. « Je perdais ma jeunesse à vouloir résoudre les insolubles problèmes de l'art et de la vie » (Wyzewa 1895, I), écrit-il. Néanmoins, Wyzewa avait à la fois raison et tort, quand il écrivait avec amertume dans son journal en 1909 : « J'étais né pour être un auteur posthume, oui, mais j'ai gâché ma vie et celui qui voudra me découvrir sera forcé de constater que je n'ai rien fait » (cit. par : Duval 1960, 60). Il avait raison, car la plupart de ses idées ne lui ont pas survécu et sont restées un témoignage de son époque ; et il en a lui-même réfuté certaines.<sup>3</sup> Mais d'un autre côté, son héritage n'est pas tombé dans l'oubli, il constitue toujours une source de contact et de dialogue heuristique, qui permet d'apprécier les nombreuses nuances de la « tonalité » de l'époque de la fin du siècle.

Dans cet article, nous tenterons d'analyser l'un des concepts les plus importants pour la pensée esthétique de Wyzewa — le concept du Sentiment.<sup>4</sup> L'interprétation proposée par Wyzewa marque d'abord l'appartenance du critique à un idéalisme subjectif (bien sûr « teinté » de tons symbolistes et lié à la tradition française de compréhension de l'épistémologie des sens, par exemple avec les travaux de Victor Cousin ou Gabriel Séailles). Deuxièmement, le Sentiment définit l'essence de l'être humain (c'est-à-dire qu'il est compris dans une certaine mesure comme la base de l'existence, constitutive de la conscience elle-même) et de sa créativité (il devient alors une généralisation de l'algorithme créatif en trois étapes consistant à passer de la Sensation pure à l'Émotion en passant par la Notion). Enfin, les caractéristiques du Sentiment, qui peuvent être déduites des textes de Wyzewa, sont un marqueur clair de l'éclectisme de sa pensée, synthétisant des points de vue et des jugements parfois disparates en apparence. Les « points » extrêmes de cet espace éclectique sont les idées de Kant, Tolstoï et Richard Wagner (compte tenu de l'aversion de l'écrivain russe pour la musique du compositeur allemand, une telle triade semble particulièrement étonnante, et intrinsèquement contradictoire — ce qui donne aux vues de Wyzewa une originalité spécifique).

Il convient également de noter que, malgré un certain nombre d'écrits sur Wyzewa, qui ont commencé à apparaître pendant sa vie (Henri Bordeaux) ou immédiatement après sa mort (René Doumic), le concept du Sentiment n'a pas encore fait l'objet d'un examen spécial. Les premiers textes sur le critique, écrits dans un style sublime (tout à fait dans l'esprit de l'époque de la fin du siècle), contiennent des observations intéressantes et importantes sur ses idées, mais ces observations ne sont pas systémiques et ne sont pas soumises à un travail épistémologique unique. L'étude de Paul Delsemme, la meilleure à ce jour, analyse l'aspect esthétique et philosophique des vues de Wyzewa, leur genèse et leur évolution en général. Le livre et l'article d'Elga Duval se concentrent principalement

<sup>2</sup> Ce roman est souvent considéré comme le premier roman consacré à l'enfance et à l'adolescence, c'est-à-dire qu'il voit le mérite de Wyzewa dans l'ouverture d'une nouvelle étape psychologique dans la formation d'un héros romanesque (Duval 1961, 74, 110, 132). Cependant, il est intéressant de noter que dans *Sylvie* (1853) de Gérard de Nerval, on peut déjà trouver les caractéristiques du roman psychologique sur l'enfance, bien que de manière plutôt inconsciente et décevante.

<sup>3</sup> Par exemple, dans les dernières années, Wyzewa n'aimait pas se souvenir de sa fascination pour le symbolisme (Duval 1961, 31).

<sup>4</sup> Dans ses œuvres, Wyzewa écrit tous les concepts qu'il considère significatifs avec une lettre majuscule.

sur les caractéristiques de la biographie de Wyzewa. Parmi les auteurs contemporains, il convient de souligner les œuvres d'Adeline Heck, axées sur l'activité d'écriture de Wyzewa, sur la spécificité de ses contes et du roman *Valbert*, ainsi qu'à sa place parmi les écrivains de son temps tels que Jules Laforgue, Édouard Dujardin et Villiers de l'Isle-Adam. Notre objectif n'est pas ambitieux au point d'embrasser et de révéler toutes les complexités de la pensée de Wyzewa à l'exemple du concept du *Sentiment* ; cependant, nous nous efforcerons d'articuler et d'établir ses origines les plus remarquables et originales.

## 2. QUELQUES OBSERVATIONS SUR LES TRAITS KANTIENS DE LA PENSÉE DE WYZEWA

La connaissance de l'allemand a non seulement permis à Wyzewa, par exemple, de traduire pour Stefan Mallarmé les livrets des opéras de Wagner (Duval 1960, 52 ; Duval 1961, 29) — mais aussi d'assimiler la pensée philosophique allemande, à la fois classique et romantique. Un autre contemporain de Wyzewa, Henri Boudreaux, a noté l'intérêt du critique pour les enseignements de Schopenhauer et Nietzsche, ainsi que la continuité de son concept esthétique par rapport aux travaux de Fichte et Schelling (Bordeaux 1894, 12). Mais, contrairement à Schelling, Wyzewa explique l'essence de la véritable existence des arts par leur présence non pas dans l'Absolu (Schelling 1869, 398), mais dans la conscience créatrice de l'homme. En proclamant « la souveraine puissance de la Pensée créatrice » (Bordeaux 1894, 15-16) Wyzewa estime que la réalité n'est qu'un reflet de la conscience et de « l'esprit », véritable « créateur de tout ce qui existe » (Bordeaux 1894, 17). « L'esprit ne peut sortir de lui-même ; et les choses qu'il croit extérieures à lui sont, uniquement, ses idées » (Wyzewa 1886, 101). Il est donc logique d'en déduire que Wyzewa s'oriente vers l'idéalisme subjectif de la ligne kantienne. En effet, il a étudié en profondeur l'enseignement du philosophe de Königsberg : il a notamment écrit un essai sur les lettres de Maria Regina von Herbert à Kant, où il analyse le caractère du philosophe et la structure de sa personnalité.

En se référant aux définitions de Jules Michelet, Wyzewa, d'une part, déplore que Kant ait été un « système », un « être tout à fait abstrait », au langage sophistiqué, « hérissé » et dur (Wyzewa 1901, 937, 940, 941). Il affirme d'autre part qu'il était (en grande partie grâce aux qualités « négatives » précédemment énoncées) « un second Copernic » : « Et, en plaçant l'esprit de l'homme au centre des choses, n'avait-il pas fait une révolution plus importante encore que celle qui, trois siècles auparavant, avait renversé le cours des planètes ? » (Wyzewa 1901, 942). Wyzewa s'intéressait non seulement à la question de l'attitude de Kant à l'égard de la religion et de la moralité (Wyzewa 1901, 940-941), mais aussi à la question de la construction du monde qui nous entoure par la raison et de la relation entre la raison et ce monde. L'optique de l'examen de cette problématique attire l'attention : Wyzewa ne veut pas examiner l'enseignement de Kant, mais plutôt l'influence de cet enseignement sur la psychologie du philosophe, non pas tellement les conclusions théoriques de la philosophie de Kant, que leur aspect pratique, ou plus précisément, relatif à la structure de la personnalité. Wyzewa voit en effet la philosophie et la vie comme les deux faces d'une même médaille : « il ne s'occupe que d'écrire ses livres ou de les éditer, d'en expliquer l'ensemble ou les détails, de rectifier les analyses qu'on en fait et les jugemens qu'on porte sur eux. Le reste du monde, hommes et choses, n'existe pas pour lui » (Wyzewa 1901, 941).

En analysant la correspondance de Kant, Wyzewa cherche — et trouve — une confirmation pratique de la véracité de la seule conscience ou plutôt de l'identité de la conscience et de l'existence ainsi que de la priorité axiologique de la première sur la seconde. Si pour Kant le monde est Ding-an-Sich, et *vice versa*, alors Kant, pour le monde, représente une existentialité totalement « opaque », égale à sa propre activité de pensée façonnée en une théorie complète. Wyzewa en veut pour preuve l'habitude de Kant de rompre les liens avec les étudiants qui prétendent « améliorer » son enseignement (y compris Jean-Godefroy Kiesewetter, son « élève préféré » (Wyzewa 1901, 941)), habitude basée, selon Wyzewa, sur la conviction du philosophe de l'infailibilité et de la complétude holistique de son système.<sup>5</sup> Cependant, vouloir égaliser la vie de la conscience (qui s'apparente chez Kant à une activité intellectuelle) avec non seulement le sens, mais l'essence même de l'existence mène à la limite des vues solipsistes évocatrices du milieu artistique auquel Wyzewa appartient. Le critique s'est beaucoup impliqué dans la propagation du concept kantien, mais en le modifiant par le transfert de la sphère des idées à la sphère des *sentiments*.

Quant à cette diffusion et à l'adaptation du concept kantien à la pensée française, les contemporains se sont divisés en deux camps. Si d'un côté, certains, à l'image de Maurice Spronck, ont reconnu le mérite de Wyzewa (Delsemme 1967, 137), ce ne fut pas le cas de tous. On pourra notamment citer Charles Maurras, qui s'est indigné de l'attribution du « culte du moi » à Wyzewa : « Cette idée est de Kant, si elle n'est pas de quelque sceptique grec. En aucun cas elle ne date, ainsi que semble le supporter M. Spronck, de la Revue Wagnérienne [...]. Et les commentaires de cette idée de Kant et de Fichte, selon laquelle le Moi est le centre du monde, ont abondé en France durant ces quatre-vingt-dix-huit ans » (cit. par : Delsemme 1967, 137). En ce qui concerne la « transposition » du raisonnement de Kant au domaine des sens, Maurras est persuadé que « ce mérite appartient tout entier à M. Barrès ; c'est presque une imprudence de le lui disputer » (Maurras 1895, 319-320). Les raisons de cette attitude ambivalente à l'égard des recherches philosophiques de Wyzewa ne concernent pas toutes la sphère intellectuelle ; on y trouve parfois une part de nationalisme. Par exemple, Paul Delsemme note que « Maurras avait ses raisons de ne pas aimer qu'on supposât le Français Barrès en dette à l'égard du "métèque" Wyzewa » (Delsemme 1967, 137).

Quoi qu'il en soit, même si, dans le domaine philosophique français, les idées de Maurras peuvent être considérées comme prioritaires en terme « de montrer un moi vivant, sentant, réagissant au devant du monde ennemi et de tirer de là des images harmonieuses et des émotions fortes » (Delsemme 1967, 137), Wyzewa a développé ces idées d'une manière très particulière selon sa propre interprétation de l'existence authentique du « soi », qui consiste pour lui en l'expression de l'énergie créatrice (de même que pour son célèbre contemporain Henri Bergson). Le degré le plus élevé de son incarnation est bien sûr atteint dans le domaine où elle peut se manifester sous la forme la plus intense et la plus élaborée, c'est-à-dire dans l'art. Selon les textes de Wyzewa, la qualité principale de l'énergie créatrice réside dans sa spontanéité, son imprévisibilité —

---

<sup>5</sup> Le passage suivant est très expressif et caractérise de manière exhaustive à la fois l'irritation de Kant et ses causes : « J'éprouve [...] une difficulté extraordinaire à saisir l'enchaînement de la pensée d'autrui ; et c'est un des motifs pour lesquels je traite de préférence, dans mes articles, des sujets tirés de ma propre doctrine. Je n'arrive pas à comprendre, par exemple, ce que veut au juste le sieur Maimon avec sa soi-disant "amélioration" de la philosophie critique ; mais je sais seulement que volontiers les Juifs entreprennent des choses de ce genre-là, afin de se donner une ombre d'importance aux dépens d'autrui » (Wyzewa 1901, 954-946).

l'écrivain utilise les métaphores du vortex et du tourbillon chaotique des images, qui doivent être ordonnées par la conscience de l'artiste (Wyzewa 1886, 103) — et dans son orientation multivectorielle (n'importe quel moment peut être, en langage moderne, un point de bifurcation).

En construisant son propre système esthétique, Wyzewa tire de la philosophie de Kant son niveau épistémologique le plus général (relatif à la conscience de l'artiste au stade anticipatoire du processus créatif, c'est-à-dire au niveau de l'outil de la connaissance et par rapport à ses limites) : avant de commencer à créer, l'artiste doit déterminer les principes de son contact avec le monde. Mais pour ce qui est de la logique même du processus créatif et de ses résultats, qui déterminent la communication entre l'œuvre d'art et son destinataire, c'est-à-dire l'essence même de l'art, Wyzewa l'explore à la lumière d'autres concepts plus modernes et proches de lui, bien que différents les uns des autres. La raison en est que Kant s'avère être un auteur trop rationnel pour Wyzewa. En réfléchissant sur l'art, le critique conclut que personne n'a réussi à en donner une définition acceptable et complète : outre Kant, Wyzewa inclut dans cette liste des auteurs comme Baumgarten, Fichte, Hegel, Schopenhauer, Schiller, Goethe, Darwin, Renan et même Wagner, adoré par le critique, et offre cette justification sur la futilité de leurs efforts : « l'art et la beauté sont choses où l'intelligence ne peut rien faire que déraisonner [...] Ne s'est-il pas dit que l'art, ayant pour seul objet de transmettre des sentiments, pouvait n'être accessible qu'aux seuls sentiments? » (Wyzewa 1918, III), voir aussi : (Delsemme 1967, 305-306).<sup>6</sup> C'est pour cette même raison que Wyzewa a abandonné les idées de Kant dans le domaine de l'esthétique pour se tourner finalement, de manière inattendue, vers Tolstoï.

### 3. VERS LES IDÉES DE TOLSTOÏ

Entre 1885 et 1887, les vues philosophiques de Tolstoï ont été au centre de l'attention de Wyzewa. Comme le note Paul Delsemme, c'est pendant cette période que Wyzewa a été fasciné par le symbolisme (Delsemme 1967, 35), au développement duquel il a notamment contribué de par sa collaboration avec la *Revue Wagnérienne*. Au contraire, « [...] l'évolution philosophique de Wyzewa, passé de l'idéalisme platonicien au néo-christianisme et à l'anti-intellectualisme de Tolstoï » (Delsemme 1967, 41), a défini ses intérêts en tant que traducteur. « Entre 1896 et 1900, il fournit la version française de trois ouvrages de Tolstoï : en 1896, *les Evangiles* (en collaboration avec G. Art) ; en 1898, *Qu'est-ce que l'Art ?* ; en 1899-1900, *Résurrection*. La traduction de ce roman, il l'entreprit à la demande expresse d'un des fils de Tolstoï et d'après une copie manuscrite » (Delsemme 1967, 59-60). Parmi les œuvres énumérées, *Qu'est-ce que l'Art ?*, a, selon Wyzewa, une importance particulière à la fois chez Tolstoï, et dans le domaine de l'esthétique en général. « De tous les livres qu'il a écrits depuis dix ans, celui-ci est certainement le plus artistique » (Wyzewa 1918, II), — remarque le critique. — « A soixante-dix ans, pour ses débuts dans le genre de la philosophie de l'art, le comte Tolstoï nous offre le meilleur livre que nous ayons dans ce genre [...] » (Wyzewa 1918,

<sup>6</sup> Une autre variation sarcastique de cette idée nous est donnée par Paul Verlaine, qui oppose l'allemand abstrus à la clarté du français : « [...] qu'est-ce que ça peut faire à un poète ce que Kant, Schopenhauer, Hegel et autres Boches pensent des sentiments humains ! Moi je suis Français, vous m'entendez bien, un chauvin de Français — avant tout » (cit. par : Delsemme 1967, 225).

II). Cette valeur de l'essai philosophique est déterminée par la création, ni plus ni moins, d'un « nouveau système d'esthétique » (Wyzewa 1918, IV).

En quoi consiste ce nouveau système ? Les racines de la doctrine de Tolstoï devraient faire l'objet d'une discussion spéciale ; cependant, il est évident que c'est en puisant son inspiration de manière très large, depuis Aristote à Schelling, Baumgarten et Cousin, qu'il a créé sa théorie grâce à la méthode « à contrario » fondée sur le rejet systématique de la beauté en tant qu'essence de l'art et de sa fusion avec le bien et la vérité (Tolstoï 1918, 73-76). C'est donc la trinité « le Beau, le Vrai, le Bien » (Tolstoï 1918, 79), qui est rejetée, la création de la beauté en tant que but de l'art, l'établissement des propriétés de la beauté en tant qu'occupation intellectuelle digne, la perception de la beauté comme moyen de compréhension du sens de l'activité créatrice et le plaisir de la beauté comme contemplation utile. L'analyse du texte de Tolstoï nous permet de distinguer plusieurs des raisons pour lesquelles il se refuse à construire le temple de l'esthétique autour de l'idole de la beauté. La première en est l'impossibilité de définir objectivement le phénomène de la beauté et son statut ontologique obscur (la beauté en tant qu'absolu, existant indépendamment de la perception, ou la beauté en tant que phénomène empirique, dont les propriétés sont déterminées par la nature de la réaction subjective). La deuxième raison (conséquence de la première) est la convention et la limitation de la beauté comme concept dérivé du goût de l'européen moyen (le goût, selon Tolstoï, étant tout aussi vague ainsi qu'extrêmement subjectif). La troisième raison est le mélange fréquent de la réaction du plaisir (catalysé par la beauté) avec la fonction de l'art (une telle réaction peut ne pas être inhérente, mais seulement concomitante).

Tolstoï arrive progressivement à la conclusion que la beauté, en raison de son étanchéité et de l'incertitude de ses propriétés, ne peut être ni un principe universel, ni une donnée objective. Cela signifie qu'elle existe soit pour elle-même (idéalisme objectif), soit pour chaque personne en particulier (idéalisme subjectif), mais qu'il est impossible, en se basant sur elle, de construire une communication entre les individus. Il découle de cela que l'art, en tant qu'expérience purement individualiste, s'avère totalement inutile au fonctionnement de la société et à l'échange d'informations entre ses membres. Toujours dans l'ouvrage *Ma Religion* (1884), examiné par Wyzewa dans un article spécial (Wyzewa 1885), Tolstoï qualifie entre autres tant l'art que l'« Église, État, culture, science, [...] civilisation », d'« erreurs humaines, [...] ces idoles creuses » (Tolstoï 1885, 46), dont le culte engendre de faux objectifs, en particulier le désir de se séparer des autres et de les dépasser pour s'affirmer. La pensée de Tolstoï étant, dans les années 1880, « colorée » de tons religieux<sup>7</sup>, c'est avant tout l'aspect moral du problème de l'art qui le préoccupe. Si l'art moderne, avec sa poursuite du plaisir esthétique individuel et de l'originalité, conduit à la séparation des individus (quand l'art n'est pas tout simplement nié), il faut alors, selon Tolstoï, lui opposer un autre type d'art qui favorise l'union des individus et un mode de vie altruiste, ce qui devrait conduire au bonheur.<sup>8</sup>

Ce type d'art implique donc : 1) au niveau de l'établissement d'objectifs (artiste), le remplacement de l'idée de plaisir par l'idée d'éducation morale ; 2) au niveau de la perception (destinataire), le remplacement du principe sensoriel de plaisir du contact avec l'œuvre par le principe intellectuel de la compréhension active de son dessein. Ainsi,

<sup>7</sup> Comme on le sait, *Ma Religion* est entré dans la liste des livres interdits en Russie, et en 1901, Tolstoï a été excommunié par le Saint Synode.

<sup>8</sup> Cette pensée est un fil rouge dans *Ma Religion* et dans *Qu'est-ce que l'Art ?*

selon Tolstoï, l'art ne représente pas une activité de divertissement subjective, mais plutôt un outil d'interaction social, une forme de communication. « Pour donner de l'art une définition correcte, il est donc nécessaire, avant tout, de cesser d'y voir une source de plaisir, pour le considérer comme une des conditions de la vie humaine. Et si on le considère de ce point de vue, on ne peut manquer de constater, tout de suite, que l'art est un des moyens qu'ont les hommes de communiquer entre eux » (Tolstoï 1918, 54). Et comme la communication nécessite la présence d'un message formalisé, diffusé à l'aide de codes conventionnels ordonnés et interconnectés, Tolstoï considère donc l'art comme un système sémiotique, générant et transmettant du sens. Ce sont ces deux composantes de l'art — la nature des signes et la nature de son sens, qui constituent l'essence de la définition proposée par le penseur russe, et ce sont elles auxquelles Wyzewa s'est intéressé, en adaptant la théorie esthétique de Tolstoï à une pensée « gauloise » (Wyzewa 1885, 240-241).

Du fait de la nature même de l'art, composé par des signes, la situation semble claire : Tolstoï ne renonce pas aux idées généralement admises selon lesquelles les mots, les sons, les lignes, les formes, les couleurs, c'est-à-dire tout ce qui compose la matière du matériau artistique, peuvent servir d'éléments primaires pour développer un signifiant, dont la structure dépend du signifié à transmettre (Tolstoï 1918, 58). Mais en ce qui concerne le signifié, c'est-à-dire le sens à révéler, Tolstoï est guidé dans sa recherche par le principe de la compréhension commune et de l'universalité du sens. Ainsi, il parvient à l'idée que ce sens ne peut consister que dans les sentiments les plus généraux et les plus naturels (sentiments fondamentaux tels que joie, colère, peur, tristesse, tendresse, souffrance). Il souligne ainsi que « l'art est une forme de l'activité humaine consistant, pour un homme, à transmettre à autrui ses sentiments, consciemment et volontairement, par le moyen de certains signes extérieurs » (Tolstoï 1918, 58). C'est cette définition de l'art, « définition donnée a priori » (Wyzewa 1918, IV), que Wyzewa considère comme particulièrement novatrice et précieuse dans l'essai de Tolstoï : « Une même idée s'y poursuit du début à la fin, avec un ordre, une rigueur, une précision admirables [...] » (Wyzewa 1918, II).

En effet, le sens lui-même n'est en général pas sensuel mais intellectuel, ou s'il est sensuel, il est aussi raffiné, complexe, exigeant du destinataire une préparation spécifique pour sa compréhension et son interprétation, un travail de mémoire culturelle, ainsi qu'une certaine quantité de connaissances. Quand il répond à cette définition, l'art est donc a priori élitiste et de ce fait rejeté par Tolstoï (qui cite en exemple la poésie française contemporaine). Les sentiments primaires, en revanche, sont instantanément compris par le public. De plus, comme ils sont familiers à tous, ils ne sont pas soumis à une interprétation rationnelle complexe et n'obligent pas à la réflexion. Leur signification n'est donc pas faussée et reste tout à fait évidente<sup>9</sup> : « Tout homme est capable d'éprouver tous les Sentiments humains, bien que tout homme ne soit pas capable de les exprimer

---

<sup>9</sup> Bien sûr, l'un des problèmes qui se posent ici est que faire de la littérature et, plus généralement, des types d'art qui incluent les mots ? La communication verbale implique en effet toujours une compréhension intellectuelle. Mais Tolstoï, pour des raisons peu claires, propose simplement d'opposer littérature et art. On peut en conclure que pour lui, l'art implique avant tout d'autres moyens de communication (à travers, comme nous le dirions maintenant, de messages quasi sémiotiques, sonores ou visuels). « La parole, transmettant les pensées des hommes, est un moyen d'union entre eux ; et, l'art, lui aussi, en est un. Ce qui le distingue, comme moyen de communication, d'avec la parole, c'est que, par la parole, l'homme transmet à autrui ses pensées, tandis que par l'art il lui transmet ses sentiments et ses émotions » (Tolstoï 1918, 55).

tous. Mais il suffit qu'un autre homme les exprime devant lui pour qu'aussitôt il les éprouve en lui, alors même qu'il ne les a jamais éprouvés avant » (Tolstoï 1918, 55).

D'autre part, les signifiants qui expriment de tels sentiments se doivent de correspondre à la nature de ceux-ci, c'est-à-dire de rester simples, pour ne permettre qu'une seule interprétation. Il est clair que Tolstoï se dresse ici contre le symbolisme ; celui-ci ne l'impressionne pas, pas plus que l'art de Wagner, dans lequel, à son avis, les motifs musicaux évoquent d'une manière tout à fait abstraite des idées philosophiques nébuleuses ou définissent le caractère des héros (Tolstoï 1918, 101, 136, 152, 154, 161-184).

#### 4. CRITIQUE DE L'ALGORITHME DE SEMIOSIS SELON TOLSTOÏ

L'écrivain lui-même ne donne pas d'exemples de signifiants clairs et universels. Mais, en se laissant guider par ses idées, il est tout à fait possible de recréer le mécanisme de formation du signe le plus simple, à la signification purement directe.

Dans le cas de la musique, les intonations, les motifs et les éléments thématiques (mélodie, harmonie, timbre) peuvent être utilisés comme signifiants. Héritiers des figures rhétoriques, définies à partir de la fin de la Renaissance, ils produisent un sens conventionnel assez clair. De plus, à l'époque romantique, ce sens a commencé à être perçu non pas comme une idée codée ou une représentation symbolique, mais comme un sentiment compréhensible par tous.<sup>10</sup> Et, curieusement, même les leitmotifs rejetés par Tolstoï n'ont été désignés par Wagner que comme *die Gefühlswegweiser* (Wagner 1871, 308), et celui-ci a utilisé pour leur construction le « dictionnaire » musical typique de l'époque romantique, bien qu'en le compliquant à la limite des techniques harmoniques (tonalité chromatique). Wyzewa argumente l'erreur des vues de Tolstoï par une idée fautive mais typique concernant la subordination de la musique au mot dans les œuvres de Wagner : « ce qu'il rêvait de substituer à l'opéra, ce n'était pas la tragédie accompagnée de musique, mais un drame *musical*, un drame où tous les autres arts auraient précisément été 'subordonnés' à la musique, pour permettre à celle-ci d'exprimer ce qu'elle seule est capable d'exprimer, les sentiments les plus profonds, les plus généraux, les plus *humains* de l'âme humaine » (Wyzewa 1918, XI).

L'admirateur français de Wagner, Vincent d'Indy, s'appuyant précisément sur la définition de l'art donnée par Tolstoï (Indy 1912, 9-10), a caractérisé le rapport entre les éléments musicaux et extra-musicaux (c'est-à-dire le signifiant et le signifié) dans les drames de Wagner comme suit : « Une fois pour toutes, la musique *ne représente pas un objet* : elle évoque ou exprime des sentiments de l'âme. Et si tel objet, comme une épée, est lui-même représentatif de tel sentiment, au même titre qu'un mot, un geste ou une attitude, la musique est en dehors et au-dessus de ces représentations matérielles, car elle atteint précisément ce qu'il y a en nous de plus immatériel et de plus noble : l'âme » (Indy 1909, 385). C'est cette influence directe sur l'âme que Wyzewa considère comme la dignité de la musique de Wagner, et qui représente, selon le critique, pour le compositeur allemand comme pour l'écrivain russe (Tolstoï 1918, 70-72), la plus haute forme de sentiment, à savoir le sentiment religieux, le sentiment d'amour pour son

<sup>10</sup> À la fin du XIXe siècle, lorsque l'essai de Tolstoï est sorti, le paradigme « la musique est une langue » avait encore cours, et faisait notamment référence au langage des sentiments. En France, par exemple, Ernest Chausson, Paul Dukas et Vincent d'Indy étaient de cet avis. Mais c'est paradoxalement, l'art baroque conventionnel, y compris l'opéra seria, avec son appui sur des affects monolithiques plutôt que sur des sentiments nuancés, comme à l'époque du romantisme, qui serait beaucoup plus approprié pour illustrer les idées de Tolstoï.



prochain, la compassion et la miséricorde (Wyzewa 1885, 250) : « Pour Wagner aussi, il n'y a d'art véritable que l'art universel ; [...] et lui aussi assigne pour unique objet au bon art d'éveiller et d'entretenir, dans le cœur des hommes, les plus hauts sentiments de la conscience religieuse » (Wyzewa 1918, XI-XII). Ce n'est pas sans raison que Wyzewa recommande à Tolstoï d'écouter *Parsifal* à Bayreuth (Wyzewa 1918, XII), « cette œuvre musicale religieuse, — non déjà artistique » (Wyzewa 1885, 237) : l'impact de cette musique sur l'âme de Valbert, le personnage principal du roman éponyme de Wyzewa, devient l'impulsion de sa transformation morale et l'essence même de l'œuvre (Wyzewa 1893, 41, 269-271).

Dans les beaux-arts, Tolstoï critique les impressionnistes, les néo-impressionnistes et les symbolistes, de Pissarro à Redon, car « les sujets étaient, en général, des “effets” » (Tolstoï 1918, 114), et pas des sentiments, et ces « effets » sont exprimés par des couleurs et des lignes invraisemblables et incompréhensibles. En développant cette idée, on peut en déduire que Tolstoï ne reconnaît que la peinture réaliste, dans laquelle le matériau artistique n'a pas de valeur expressive propre, mais ne sert qu'à produire des lignes et des couleurs comme signifiant pour des objets et des personnages familiers. Les sentiments, même généralement compréhensibles, doivent, d'après Tolstoï, être éveillés uniquement par l'objet représenté, et non par des moyens expressifs, qui, avec une analyse plus subtile de la peinture en tant que système sémiotique, peuvent à la fois être signifiant pour l'objet et générer une réaction émotionnelle (on peut se rappeler l'opinion de Baudelaire selon laquelle il y aurait des couleurs tristes, joyeuses, mélancoliques, etc. (Baudelaire 1868, 92)<sup>11</sup>).

Poussé à sa limite, cette approche de l'art, compréhensible par toutes les couches de la société et qui utilise le mécanisme le plus simple de la formation du signe, conduit à la création d'œuvres sinon primitives, tout au moins au message dépourvu de toute ambiguïté. Il est clair que cette approche ne pouvait pas plaire à Wyzewa, qui était loin d'être étranger au symbolisme dans ces années. Tout en admirant la définition de l'art donnée par Tolstoï, Wyzewa interprète à sa manière le concept même du sentiment qui s'y incarne, le considérant non pas comme une réaction de base, mais comme un état complexe et continu synthétisant les trois étapes du contact de la conscience créatrice avec le monde. La première étape, la Sensation primaire, implique une « perception pure » des couleurs, des parfums, des sons, perception non conscientisée et semblable à celle évoquée, par exemple, par Konrad Fiedler au sujet des arts visuels de la même époque. C'est un sentiment qui provient directement de la matière qui n'est pas encore devenue matériau artistique. Dans la deuxième étape (la Notion), le principe de signification entre en vigueur : les éléments de la matière sont interprétés intellectuellement et sont conceptualisés. La troisième étape implique la naissance d'une Émotion esthétique particulière, qui n'exclut pas, comme c'est le cas chez Tolstoï, le plaisir, et transforme l'énergie créatrice en formes artistiques (voir : (Wyzewa 1886, 102-103)). Ainsi, dans le concept de Wyzewa, le Sentiment s'avère être un dérivé non du mimétisme réaliste, mais de l'impératif du Moi créateur, dans toute la complexité de sa structure. Les idées de Kant et de Tolstoï sont donc transformées de sorte que les aspirations subjectives et idéalistes de Wyzewa restent intouchées.

---

<sup>11</sup> Notons cependant que Tolstoï ne pouvait pas supporter Baudelaire.

## 5. CONCLUSION

À première vue, le travail de Wyzewa, avec ses sources philosophiques et esthétiques, pourrait sembler chaotique et obéir uniquement à ses goûts personnels. On pourrait ainsi croire que dans le dialogue avec chaque auteur, Wyzewa « entend » seulement sa propre voix, ne cherchant que la confirmation de ses propres points de vue sur l'art. Les textes de Kant, Tolstoï et Wagner représentent pour Wyzewa à la fois un champ d'interprétation et une mosaïque complexe de pensées et d'idées, dans laquelle il choisit les « carreaux » qui lui conviennent pour assembler sa propre image. Y parvient-il ? Pour que les « carreaux » ne deviennent pas de simples fragments des pensées d'autrui, impossibles à rassembler en un entier artistique, l'auteur doit trouver une idée originale capable de les unir.

Cette idée en question, c'est la primauté du « Moi » et de la conscience à tous les niveaux de l'existence : ontologique (la conscience constitue l'existence même du monde), épistémologique (la connaissance du monde) et créatif (apporter de la nouveauté au monde). De plus, le « Moi » créatif est intentionnel, il vise à la perception active des phénomènes, il présuppose leur compréhension intellectuelle et une réaction complexe à leur essence (rationnelle-mentale et sensuelle), pour, en se basant sur ces phénomènes, créer son œuvre. C'est le point qui nous permet de relier les idées de Kant, Tolstoï et Wagner.

Dans chaque cas, le sujet, le « Moi » percevant, pensant, devient la source de la connaissance du monde et de sa transformation potentielle. Wyzewa construit un « crescendo » convaincant à partir de cette idée, en partant de Kant (construction du rôle de la conscience et du « Moi » en tant que tel), en passant par Tolstoï (production, au travers de ce « Moi », des sentiments ressentis par d'autres, pour les utiliser comme moyens de communication dans des activités créatives) jusqu'à Wagner (qui possède *de facto* une tendance au solipsisme, comme en témoignent ses textes, mais qui en même temps actualise des mythes et des légendes en donnant à ses héros de simples sentiments humains). Dans les drames de Wagner, la spécificité des situations scéniques (complètement indépendantes de la vie ordinaire) conduit à l'individualisation des sentiments, mais les sentiments eux-mêmes, selon le compositeur, doivent rester tout à fait compréhensibles et universels (Wagner 1872, 292). C'est le sentiment lui-même qui devient le moyen d'actualiser le mythe dans la modernité, et c'est la similitude entre les sentiments du compositeur et ceux de ses autres qui devient la clé de la perception correcte du sens de l'œuvre et contribue à la réalisation de sa fonction esthétique et éducative.

D'où la logique et la validité de la sélection des sources réalisée par Wyzewa pour renforcer sa théorie de la créativité : puisqu'à son avis, le langage ordinaire est impuissant à exprimer des sentiments généralement compris par tous, en raison de l'impossibilité de parler la même langue (Wyzewa 1918, V-VI), c'est la musique, interprétée comme le langage des sentiments, qui peut devenir leur guide universel. La ligne Kant-Tolstoï-Wagner pourrait être métonymiquement représentée comme suit : le « Moi » (Kant) — son expression sensuelle fixée dans la langue (Tolstoï) — son expression sensuelle exprimée par la musique (Wagner) ; dans ce dernier cas, la plénitude de l'intentionnalité du Sentiment est atteinte. Ce n'est pas pour rien que Valbert, alter ego de Wyzewa, est musicien de métier (Wyzewa 1893, 6).

## RÉFÉRENCES

- Baudelaire, Charles. 1868. *Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy frères.
- Bordeaux, Henry. 1894. *Téodor de Wyzewa*. Genève: Ch. Eggimann et Cie.
- Davanture, Maurice. 1975. *La jeunesse de Maurice Barrès : (1862-1888)*. Atelier Reproduction des thèses, Université Lille III.
- Delsemme, Paul. 1967. *Teodor de Wyzewa et le Cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du Symbolisme*. Bruxelles: Presses Universitaires de Bruxelles.
- Duval, Elga Liverman. 1960. "Teodor de Wyzewa: Critic Without a Country." *The Polish Review*. Vol. 5. No. 4: 45-63.
- Duval, Elga Liverman. 1961. *Téodor de Wyzewa: Critic Without a Country*. Genève: Librairie Droz; Paris: Librairie Menard.
- Indy, Vincent d'. 1909. *Cours de composition musicale. Deuxième livre — première partie*. Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie.
- Indy, Vincent d'. 1912. *Cours de composition musicale. Premier livre*. Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. 6e Édition. Paris: Durand et Cie.
- Maurras, Charles. 1895. "Nos Critiques. (Suite.) - Figures des Conteurs." *Revue Encyclopédique. Revue: Littérature - beaux-arts - science*. T. V. No. 114 (1er Septembre): 318-323.
- [Schelling, Friedrich]. 1869. *Aus Schellings Leben in Briefen. Erster Band. 1775-1803*. Hrsg. Gustav Leopold Plitt. Leipzig: Hirzel.
- Tolstoï, Léon. 1918. *Qu'est-ce que l'Art ?* Traduit du russe et précédé d'une Introduction par Téodor de Wyzewa, 8 éd.. Paris: Perrin.
- Tolstoï, Léon. 1885. *Ma religion*. Traduction par L. D. Ourousov. Paris: Fischbacher.
- Wagner, Richard. 1871. *Oper und Drama*. Gesammelte Schriften und Dichtungen, 3 Aufl., Bd. 11. Leipzig: Fritsch.
- Wagner, Richard. 1872. *Mittheilung an meine Freunde*. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Fierter Band. Leipzig: E. W. Fritsch: 285-418.
- Wyzewa, Téodor de. 1918. "Avant-propos du traducteur." Dans Tolstoï, Léon. *Qu'est-ce que l'Art ?* Traduit du russe et précédé d'une Introduction par Téodor de Wyzewa. 8 éd., I-XII. Paris: Perrin.
- Wyzewa, Téodor de. 1885. "La religion de Richard Wagner et la religion du Comte Léon Tolstoï." *Revue Wagnérienne*. VIII-IX. (8 octobre) 1885 [*Revue Wagnérienne*. Tome I. 1<sup>re</sup> année: 8 février 1885 - 8 janvier 1886. Fondateur-Directeur Édouard Dujardin. Genève: Slatkine Reprints]:237-256.
- Wyzewa, Téodor de. 1895. *Nos maîtres: études & portraits littéraires*. Paris: Perrin.
- Wyzewa, Téodor de. 1886. "Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886." *Revue Wagnérienne*. IV. (8 Mai) 1886 [*Revue Wagnérienne*. Tome II. II<sup>e</sup> année: 8 février 1886 - 15 janvier 1887. Fondateur-Directeur Édouard Dujardin. Genève: Slatkine Reprints]:100-113.
- Wyzewa, Téodor de. 1901. "Quelques épisodes de la vie de Kant." *Revue des deux mondes: [recueil de la politique, de l'administration et des moeurs]*. LXXIe année. Cinquième Période. T. 3 (1 mai): 935-946.
- Wyzewa, Téodor de. 1893. *Valbert, ou Les récits d'un jeune homme*. Paris: Perrin.

**KONCEPT OSEĆANJA U KREATIVNOM PROCESU  
PREMA TEODORU DE VIZEVI:  
OD KANTA DO LAVA TOLSTOJA I RIČARDA VAGNERA**

*Članak ispituje poreklo estetskih pogleda Teodora de Vizeve, francuskog kritičara i prevodioca, i blistavog predstavnika subjektivnog idealizma. Akcenat je stavljen na uticaj Kantovih i Tolstojevih ideja na koncept osećanja u Vizevinoj interpretaciji.*

Ključne reči: *Teodor de Vizeva, Emanuel Kant, Lav Tolstoj, osećanje, kreativni proces, subjektivni idealizam*