

Dossiê Wagner e o Teatro

Déconstruction des principes
de la dramaturgie wagnérienne:
la conception de « peinture
wagnérienne » selon théodore de
wyzewa

*Deconstruction of the principles
Zof wagnerian dramaturgy:
théodore de wyzewa's conception
of "wagnerian painting"*

Elena Rovenko

Chercheur

France

Université de Strasbourg

laboratoire ACCRA (Approches contemporaines
de la création et de la réflexion artistiques | UR 3402)

E-mail: rovenko@unistra.fr

Résumé

Cet article examine l'algorithme sémantique qui sous-tend le concept de « peinture wagnérienne » développé par Théodore de Wyzewa (1862-1917). Les drames musicaux de Wagner sont considérés par le critique français comme un exemple non pas tant de la synthèse des arts que d'un principe des sémioses pertinentes à chaque forme d'art. Chaque étape d'un tel algorithme est corrélée à un certain état de conscience créative de l'artiste et est à la fois un stade de création et de perception du sens artistique. Comme source de l'œuvre d'art, Wyzewa considère le phénomène du Sentiment, interprété de deux manières : en tant qu'expériences subjectives de l'artiste et en tant qu'expression de l'esprit de l'époque. Le sentiment devient le signifié, les moyens expressifs le signifiant. C'est ainsi que le système sémiotique est formé. Dans la première étape de son organisation, le phénomène de la Sensation entre en vigueur, suggérant une perception « pure » des moyens expressifs en tant que tels (sons, couleurs). La deuxième étape, la Notion, implique de leur donner des significations précises (une signification proprement dite : la tonalité ou la couleur sont mises en correspondance avec des sentiments spécifiques). L'étape de l'« Émotion » synthétise l'impression primaire et sa compréhension intellectuelle. Le concept de Wyzewa, d'une part, est une manifestation vivante du symbolisme français et, d'autre part, anticipe en partie le principe de déconstruction, puisqu'il émane de l'idée de la dépendance du sens artistique à l'égard de la conscience particulière que ce sens perçoit.

Mots-clés: Richard Wagner, Théodore de Wyzewa, La peinture wagnérienne, Sémiotique, Signifié, Signifiant, Déconstruction.

Abstract

The article analyses the semantic algorithm, which constitutes the basis of Théodor de Wyzewa's concept of la peinture wagnérienne. The French critic viewed Wagner's musical dramas not so much as an example of the synthesis of arts, but as that of the semiotic principles, relevant for any art. Each phase of the algorithm corresponds to a certain state of the artist's creative consciousness and is both a stage of creation and perception of the artistic meaning. As the source of an art piece Wyzewa considered the phenomenon of feeling, which he interpreted twofold, as the artist's subjective experience and the expression of the spirit of age. If the expressive means are the signifiers, then the feeling becomes the signified and thus a semiotic system is arranged. At the first stage of its arrangement the phenomenon of La Sensation takes effect, which presupposes the "pure" perception of the expressive means per se (sounds, colours). The second stage, La Notion, presupposes their endowment with particular significance (the signification, a tonality or a colour are linked to specific feelings). The stage of L'Émotion synthesises the initial impression and its intellectual consideration. Wyzewa's concept is, on the one hand, a vivid manifestation of French symbolism; on the other, it partly anticipates the deconstruction principle, because it originates in the idea of the artistic meaning dependence on the particular person perceiving it.

Keywords: Richard Wagner, Théodore de Wyzewa, The Wagnerian painting, Semiotics, Signified, Signifying, Deconstruction.

Resumo

O artigo analisa o algoritmo semântico, que constitui a base do conceito de Théodore de Wyzewa de “pintura wagneriana”. O crítico francês via os dramas musicais de Wagner não tanto como um exemplo da síntese das artes, mas como um exemplo dos princípios semióticos, relevantes para qualquer arte. Cada fase do algoritmo corresponde a um determinado estado da consciência criativa do artista e é tanto um estágio de criação quanto de percepção do significado artístico. Como fonte de uma obra de arte, Wyzewa considerava o fenômeno do sentimento, que interpretava duplamente, como a experiência subjetiva do artista e a expressão do espírito da época. Se os meios expressivos são os significantes, então o sentimento se torna o significado e, assim, um sistema semiótico é organizado. No primeiro estágio de sua organização, o fenômeno da *Sensação* entra em vigor, o que pressupõe a percepção “pura” dos meios expressivos em si (sons, cores). O segundo estágio, a *Noção*, pressupõe sua dotação de significado particular (a significação, uma tonalidade ou uma cor estão ligadas a sentimentos específicos). O estágio de *Emoção* sintetiza a impressão inicial e sua consideração intelectual. O conceito de Wyzewa é, por um lado, uma manifestação vívida do simbolismo francês; por outro lado, ele antecipa parcialmente o princípio da desconstrução, porque se origina na ideia da dependência do significado artístico da pessoa específica que o percebe.

Palavras-chave: Richard Wagner, Théodore de Wyzewa, A pintura wagneriana, Semiótica, Significado, Significante, Desconstrução.

Introduction

Parmi les conceptions liées à l'œuvre de Richard Wagner, celle de « l'art wagnérien » de Théodore de Wyzewa (1862-1917), écrivain et critique français d'origine polonaise, et de ses collègues de *la Revue wagnérienne*, en particulier Édouard Dujardin, occupe une place singulière. La spécificité des idées exposées dans cette revue consiste dans le fait que le drame wagnérien est considéré, dans la totalité de son esthétique et des méthodes de sa réalisation concrète et pratique, non comme un exemple à imiter pour créer des œuvres analogues, mais comme une incarnation des *principes spécifiques* de correspondance entre les sens extra-musical et immanent, « transposables » dans tous les arts.

Ces principes, traités dans leur *aspect symbolique*, proposent tout d'abord les algorithmes spéciaux de fonctionnement de *la conscience créative*, en corrélation avec l'idéalisme subjectif bien répandu en France dans les années 1880. Wyzewa lui-même a assimilé les idées-clé de cette branche philosophique. Dujardin écrivait en 1923 : « Wagner était l'un des maîtres du symbolisme et on n'allait pas tarder à s'en apercevoir ; sa conception de l'art, sa philosophie, sa formule même est à l'origine du symbolisme et il était impossible d'aller au fond du wagnérisme, sans y rencontrer le symbolisme ; c'est-à-dire qu'il était impossible d'exposer la conception wagnérienne sans y reconnaître la doctrine ou tout au moins l'un des éléments primordiaux de la nouvelle doctrine poétique » (DUJARDIN 1923 : 149).

Ces principes, traités dans leur aspect symbolique, proposent tout d'abord les algorithmes spéciaux de fonctionnement de la conscience créative, en corrélation avec l'idéalisme subjectif bien répandu en France dans les années 1880. Wyzewa

lui-même a assimilé les idées-clé de cette branche philosophique. Dujardin écrivait en 1923 : « Wagner était l'un des maîtres du symbolisme et on n'allait pas tarder à s'en apercevoir ; sa conception de l'art, sa philosophie, sa formule même est à l'origine du symbolisme et il était impossible d'aller au fond du wagnérisme, sans y rencontrer le symbolisme ; c'est-à-dire qu'il était impossible d'exposer la conception wagnérienne sans y reconnaître la doctrine ou tout au moins l'un des éléments primordiaux de la nouvelle doctrine poétique » (DUJARDIN 1923 : 149).

Deuxièmement, en marquant l'importance omni-esthétique des principes cités ci-dessus, leur emploi non seulement dans la musique mais aussi dans la littérature et la peinture mène à une compréhension originale de l'idée de *Gesamtkunstwerk*, non plus comme une synthèse des différentes formes d'expression artistique, mais en reconnaissant l'existence pleine et suffisante de chacune d'elles à condition qu'elle enrichisse de ses qualités les autres arts. Ainsi, il s'agit d'une synthèse interne des caractéristiques de divers arts dans le cadre de chacun d'entre eux. Cependant, pour réaliser une telle synthèse, la littérature, la sculpture ou la peinture doivent elles-mêmes posséder un ensemble concret de propriétés *proches de celles du drame wagnérien*. Troisièmement, si on examine une œuvre d'art en tant que structure formée de différentes couches de sens, on pourra la comprendre comme une anticipation de *l'approche sémiotique de l'art* du XXe siècle.

Quatrièmement, les algorithmes de création et de perception de cette structure sémantique conduisent aux stratégies herméneutiques du XXe siècle, dont l'iconologie d'Erwin Panofsky. Enfin, la méthode d'analyse des œuvres d'art élaborée par Wyzewa suppose en réalité l'identification de la structure *du sens artistique* à partir des aspects psychologiques et de la conception du monde propres à son époque. Il s'agit d'une sorte d'apriorisme épistémologique, d'un « réseau » de représentations à propos d'un artefact déjà existant, qui modifie la signification de celui-ci sans en modifier réellement la physicalité. Il n'est pas difficile de remarquer qu'ici, en pointillé, le chemin vers *la déconstruction* est tracé.

Tout ce qui précède nous permet de conclure que le concept de Wyzewa a une valeur historique et culturelle incontestable, à la fois en tant que témoignage de « l'esprit du temps » (TAINÉ 1865 : 13) et en tant que projection potentielle des futurs modèles cognitifs de l'histoire et de la théorie de l'art, malgré la métaphoricité du langage de l'écrivain et le caractère de ses idées, dont l'essence philosophique et esthétique ne concerne pas la critique d'art. « Téodor de Wyzewa... fut le cerveau le plus muni de notre génération » (Cit. par : DUVAL 1961 : 22), — soulignait Paul Adam. S'identifiant comme slave¹, Wyzewa lui-même ne contribuera pas à la diffusion de ses idées en France ; mais sa vaste activité littéraire et critique, son incroyable érudition et son impressionnant éventail d'intérêts (notamment Mozart, Novalis, Heine, Dickens, Gontcharov, Villiers de

1 « Ma mère est Polonaise ; et moi-même, bien que je vive depuis près de vingt ans en France, je n'en suis pas moins resté un Slave » (Cit. par : DOUMIC 1917 : 345). Voir encore : (DUVAL 1960 : 53, 57, 61-62); (DUVAL 1961 : 103).

L'Isle-Adam, Laforgue, Renoir, Stevenson) en feront à son époque une figure plus influente que Rémy de Gourmont, entre autres (Voir : DUVAL 1960 : 61).

Cependant, si la personnalité, la philosophie et l'esthétique de Wyzewa ont été un point de mire pendant sa vie (Henry Bordeaux, René Doumic) et jusque dans les années 1960 (Elga Duval, Paul Delsemme, Nicola Di Girolamo), et si une telle version de « l'art wagnérien », comme la « littérature wagnérienne », est aujourd'hui discutée dans les études de Steven Huebner et d'Adeline Heck, le phénomène de la « peinture wagnérienne », entièrement créé par Wyzewa, n'a pas encore fait l'objet d'une étude d'un point de vue ni sémiotique, ni plus généralement esthétique. Le but de cet article est donc de révéler les moyens d'élaboration de la structure du sens artistique dans les drames wagnériens d'après Wyzewa, ainsi que les méthodes de leur projection sur la peinture, ce qui permettra de donner à cette dernière le statut de « wagnérienne » tout en anticipant les stratégies herméneutiques du XXe siècle.

Le romantisme de Wyzewa et les contradictions internes du concept de peinture wagnérienne

Les vues esthétiques de Wyzewa ont été déterminées par la structure même de sa personnalité, en particulier par sa vision du monde, marquée dans la période des années 1880 à la fois par les traits du romantisme et du symbolisme. Fait significatif, Elga Duval cite des témoignages d'Isabelle de Wyzewa selon lesquels son père n'aurait pas discuté avec elle des années 1880, les considérant apparemment comme une période de recherche et d'égarement (DUVAL 1961 : 31). Néanmoins, il est certain que ce sont les textes de cette époque qui constituent le noyau conceptuel de l'esthétique symboliste et qu'ils sont donc particulièrement intéressants. René Doumic, dans un article détaillé (plus exactement une nécrologie résumant l'activité du critique et prétendant à une caractérisation complète de sa personnalité), a noté que Wyzewa avait « un tour d'esprit chimérique et romanesque » : « Représentons-nous donc un être extraordinairement impressionnable et sensible, tout nerfs et tout cœur, égoïste, tendre, inconsideré, charmant, et totalement impropre à la pratique de l'existence. La règle, la discipline, l'effort continu, lui sont insupportables. Il lui faut l'imprévu du caprice et l'imprécis des longues rêveries » (DOUMIC 1917 : 346).

Le style de ses propres œuvres se révèle soit romantique, soit symboliste. D'ailleurs, son symbolisme devient la continuation logique et essentielle du développement de l'intentionnalité romantique. Ce symbolisme s'apparente à un « second romantisme » (MAUCLAIR 1902 : 297), — ainsi que le définit Camille Mauclair², dans lequel la dialectique des sens conflictuels n'est pas supprimée,

2 Sur l'évolution de la perception de Wyzewa du symbolisme extrêmement romantique au symbolisme raffiné, puis à l'intellectualisme prudent et discret, voir : (DOUMIC 1917 : 347-349).

mais passe à un état de plus en plus raffiné, à peine perceptible et donc difficile à atteindre. Wyzewa a profondément assimilé à la fois la façon de penser et le style de la parole écrite, caractérisée par l'ambivalence des structures sémantiques, la logique non linéaire, l'abondance des tropes, et acquérant une fonction signifiante et non décorative : ce style est caractéristique des écrivains français de la phase de transition du romantisme au symbolisme et aux symbolistes eux-mêmes. Il faut déployer beaucoup d'efforts « pour étudier son style, sa phrase longue et sinueuse, caressante, enveloppante, où toutes les nuances de la pensée et du sentiment se reflétaient comme dans le miroir d'un fleuve abondant et limpide » (DOUMIC 1917 : 359)³. L'incomplétude de l'expression des pensées, volontaire ou non, vient du désir de Wyzewa d'exposer métaphoriquement des idées extrêmement concentrées, tout comme Charles Baudelaire, dont les textes étaient sans doute familiers à Wyzewa (Voir : DUVAL 1960 : 52).

En se concentrant sur le thème « wagnérien », on peut remarquer que la méthode de pensée de Wyzewa était proche de celle de son Wagner adoré : le musicien n'évitait pas les contradictions entre sa théorie et sa pratique dans les limites de ses propres jugements, mais au contraire les soulignait avec un plaisir non dissimulé, comme par exemple, dans sa lettre à August Rœckel (23 août 1856): « Je puis parler de cette question, car j'ai fait, à ce sujet, les plus surprenantes expériences. Rarement, un homme aura été autant que moi contradictoire dans ses idées et ses intuitions, aussi étranger à lui-même [...]. Alors que l'artiste, en moi, voyait clair avec une sûreté si impérieuse qu'il imposait cette impression à toutes mes créations, le philosophe, en moi, cherchait à se créer une explication du monde absolument contraire ; et cette explication, maintenue avec la dernière obstination, mes intuitions d'artiste toutes spontanées, purement objectives, la renversaient, à tout propos, à mon grand étonnement » (LETTRES DE RICHARD WAGNER 1894 : 89-90). Tout comme Wagner, l'écrivain est également tombé en contradiction dans ses jugements. On pourra également se rappeler que Baudelaire a lui aussi insisté sur le droit de l'homme à se contredire⁴; c'est avec ce paradigme romantique français que la pensée de Wyzewa est en parfait accord.

Et la plus importante de ces contradictions logiques concerne précisément le phénomène de la « peinture wagnérienne ». D'un côté, il représente l'incarnation transformée des principes wagnériens dans le matériau artistique des beaux-arts (c'est-à-dire que la « peinture wagnérienne » doit être historiquement dérivée des drames wagnériens). D'un autre côté, étonnamment,

3 « Aujourd'hui comme jadis, on reconnaît un livre français à certains traits qui le caractérisent, à certaines qualités d'invention, de composition et de style, qui y sont justement la marque de l'esprit français » (DOUMIC 1917 : 355).

4 « On a oublié deux droits dans la Déclaration des Droits de l'Homme : celui de se contredire et celui de s'en aller » (Cit. par : TERRÉ 1994 : 18).

pour Wyzewa, il n'y a pas de limites chronologiques à l'existence de la peinture wagnérienne : de plus, à l'exception des contemporains de Wagner, ses représentants sont *les maîtres du passé*. Quant à l'idée de « l'art de l'avenir », Wyzewa n'y songe pas du tout – contrairement, par exemple, à Van Gogh, qui a noté « les rapports qu'il y a entre notre couleur et la musique de Wagner » (VAN GOGH 1888 : [Lettre] 621), et qui rêvait qu'un maître comme Wagner apparaisse dans la peinture (VAN GOGH 1888 : [Lettre] 683). La liste des artistes que Wyzewa considère comme wagnériens comprend des maîtres de différents pays et époques, travaillant dans différents genres et techniques ; parmi eux des artistes du XIX siècle : Delacroix, Degas, Manet, Redon, Moreau, Fantin-Latour (se définissant lui-même comme « wagnériste » (NORRIS 2011 : 144)), Whistler, Redon, Puvis de Chavannes, mais aussi, de façon surprenante, Mantegna, Pérugin, Raphaël, Léonard da Vinci, Les Vénitiens, Hals, Vélasquez, Rembrandt, Rubens (avec son programme consacré à Marie de Médicis), Watteau (WYZEWA 1885 : 155) ; (WYZEWA 1886 : 105-109).

Cette globalité anachronique de la « peinture wagnérienne » paraît déconcertante et ne peut être résolue que par l'hypothèse que le drame wagnérien lui serve de modèle, incarnant les principes éternels et durables de *la création de la structure sémantique de l'ensemble artistique*, que seul le maître de Bayreuth a finalement réussi à réaliser pleinement. Il est clair que dans la peinture, ces principes ne dépendent pas de l'intrigue, du genre, du matériau utilisé, ni même des méthodes d'organisation de l'espace de l'image (y compris les types de perspective). Le seul facteur stable n'est même pas le sens artistique en lui-même, mais la façon dont il est créé et perçu.

Effectivement, *primo*, les corrélations possibles des images visuelles avec la couche visuelle des drames de Wagner n'ont pas une importance fondamentale. Henri Fantin-Latour, artiste le plus « wagnérien » selon ses dires, a « cherché à traduire picturalement Wagner » (Cit. par : BARBE 2017 : 3); il a créé plus de quarante œuvres wagnériennes, réalisées dans différentes techniques. Il a même reporté la date de ses fiançailles pour assister à la représentation à Bayreuth de la tétralogie (1876) et était fier d'être venu à l'art de Wagner bien avant l'apparition des « foules de Wagner » (Cit. par : BARBE 2017 : 3). L'artiste, qui était encore sous l'influence de la tradition romantique, s'est concentré sur la représentation *des intrigues* des drames de Wagner. Odilon Redon, autre admirateur de Wagner, a illustré le numéro du 8 août 1885 de la *Revue wagnérienne* en représentant Brünnhilde, et en créant quelques autres versions de ce sujet. Ces lithographies, ainsi que son *Parsifal*, démontrent une compréhension déjà différente de l'art de Wagner : Redon, symboliste, en rejetant la description dans la peinture, transmet plutôt, à travers une image particulière, l'impression globale du drame de Wagner, l'essence de ses héros. Cependant, ces deux maîtres sont plutôt une exception. Il est clair que la plupart des œuvres picturales que Wyzewa définit comme « wagnériennes » n'ont rien à voir avec les idées philosophiques et esthétiques de Wagner ou avec la

mythologie wagnérienne au niveau du thème, de l'intrigue ou de la nature de leurs images.

Donc, *secondo*, les critères d'attribution de l'œuvre d'un certain maître à la lignée « wagnérienne » devraient être avant tout des éléments d'images, non liés au sujet. La méthode de création de cet art doit rester proche des principes de l'élaboration de Wagner avec le matériau musical, ainsi que Wyzewa les a compris. Et, si dans les drames de Wagner, la spécificité du matériau musical est déterminée par les idées philosophiques et extra-musicales, dans la peinture wagnérienne, c'est le principe même de la coordination entre l'idée et l'image qui est le plus important. En effet, la signification même d'« art wagnérien » aborde le rôle historique de Wagner dans la création d'un nouveau type d'art avec une stratégie particulière et nouvelle pour créer un sens artistique. Cette stratégie consiste à passer d'une idée philosophique psychologisée à travers les mots à la quintessence musicale de l'expression des significations. Ce n'est pas un hasard si dans le roman de Wyzewa, *Valbert*⁵, le personnage principal est particulièrement impressionné par la prophétie sur Parsifal, précisément grâce à l'unité du sens des mots et du sens immanent de la musique, qui révèle et souligne la signification de la couche verbale. À Bayreuth, lors de la représentation de *Parsifal*, le narrateur, ami de Valbert, remarque:

« “Quel est donc le remède à la souffrance de Valbert ?” me demandais-je ; et la consolante musique me répondait : “Tu le sauras bientôt!” » Par la suite, le narrateur reçoit une « réponse » dans l'unité de la musique et des mots : « Et c'est encore la consolante musique qui me répondit. Car de nouveau l'orchestre me chanta cette phrase d'une expression si profonde et si claire, la phrase sublime qui sanctifie, comme d'une auréole céleste, le dernier drame de Wagner: “Durch Mitleid Wissend, der reine Thor !”⁶ [...] Oui, je savais maintenant par quelle grâce s'acquiert le seul vrai bonheur dans l'amour. Il n'est donné qu'à ceux qui dédaignent de penser et qui renoncent à eux-mêmes, pour trouver toute science dans la compassion ! » (WYZEWA 1893 : 261-262).

Bien que la nature du lien entre la musique et le mot dans le drame wagnérien ne soit pas clarifiée par Wyzewa lui-même, il est évident que sans les motifs musicaux expressifs soulignant la structure intonative de chaque mot, le « credo », présenté dans la couche verbale du *Verheißungs-Motiv* (leitmotif de la prophétie, ou de l'oracle), n'aurait pas fait la moindre impression sur Valbert. Il n'est pas si important que le principe wagnérien de corrélation entre les mots et les phrases musicales soit absolument nouveau, ou qu'il ait été anticipé par

5 Wyzewa a écrit son roman wagnérien autobiographique *Valbert, ou les Récits d'un jeune homme* (1893), après son voyage à Bayreuth en 1888.

6 « La pitié instruit le Pur, l'Innocent. Attends celui que j'ai choisi ! »

la tragédie Grecque antique, les œuvres de la Camerata Florentine, l'expérience de Karl Weber etc., ce qui donnerait raison à Debussy, avec sa célèbre déclaration métaphorique sur l'art de Wagner, le qualifiant de « beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore » (DEBUSSY 1971 : 67). Le plus important est que les représentants de la lignée française du wagnérisme considéraient en effet l'œuvre de Wagner comme une étape spéciale et synthétique du développement de l'art en tant que système produisant du sens.

Par conséquent, la tâche la plus importante est d'établir l'algorithme de sémiosis révélé, selon Wyzewa, par Wagner, et d'identifier ses caractéristiques essentielles, conditionnées par le vecteur romantique de la pensée de Wyzewa. Puis, étant donné que Wyzewa écrit très laconiquement, donnant une description générale des maîtres de la peinture wagnérienne, en analysant leurs tableaux, il est nécessaire de proposer notre propre analyse, qui pourrait correspondre aux attitudes et aux postulats originaux de Wyzewa.

Le Sentiment en tant qu'essence de l'œuvre l'art

L'une des conséquences les plus importantes de l'intention romantique de la pensée de Wyzewa est le statut particulier de la catégorie du « Sentiment » dans son concept esthétique. Cette catégorie, selon Wyzewa, se révèle au stade antérieur à la création de l'œuvre, c'est-à-dire avant même de travailler directement avec le matériel artistique, et détermine pleinement ses propriétés.

Pour Wyzewa, le sentiment apparaît comme une réaction épistémologique particulière de l'homme, dont la valeur découle de son antithétique à la connaissance rationnelle du monde. Cette opposition entre le « sentiment » et la « raison » est le fil rouge des textes de Wyzewa des années 1880 et est caractéristique du paradigme romantique de la vision du monde. Le rôle particulier du « Sentiment » en tant que catégorie conditionnant la spécificité de la vie et de l'œuvre de Wyzewa lui-même s'explique par le contexte de son enfance et de sa formation. Ainsi, René Doumic, quand il décrit les premières années de Wyzewa, met en corrélation le rationnel avec la figure du père, et le sensuel — avec les figures de la mère et de Vincentine, la tante bien-aimée (DOUMIC 1917 : 346). Le Sentiment est donc considéré comme une caractéristique du monde intérieur de Wyzewa, l'une des composantes les plus importantes de son moi intérieur, définissant à la fois le « paysage » de sa personnalité, la dominante de sa vision du monde — et les stratégies créatives reflétées dans ses propres textes (par exemple, dans le roman *Valbert*).

Une telle interprétation du « Sentiment » est le marqueur le plus brillant de l'anti-intellectualisme de Wyzewa, auquel il est finalement arrivé après 1893 (Voir: DELSEMME 1967 : 35). Les contemporains de Wyzewa, en observant son activité créatrice, notent la dialectique de la raison et du « Sentiment » dans ses *Contes chrétiens* et *Valbert*, ainsi que dans les œuvres de la période post-

symbolique. Par exemple, en juillet 1893, Henri Bordeaux note : « son amour nouveau de la simplicité et de l'ignorance a pour racines profondes l'abus de la raison et la lassitude des subtiles métaphysiques » (BORDEAUX 1894 : 16).

Le « Sentiment » est l'outil le plus important et le plus pertinent de la connaissance de la réalité : « Les uns croient sans cesse plus aveuglément dans la raison humaine, dans la science, dans ce qu'on appelle la vérité ; et les autres comprennent sans cesse davantage que la raison est stérile, la science chimérique et que l'unique vérité est dans le cœur des hommes » (Cit. par : DOUMIC 1917 : 349). René Doumic croit même que l'idée qui « consiste à opposer le sentiment à la raison, le cœur à l'intelligence, pour préférer à l'aridité, sinon à la vanité de la connaissance intellectuelle, les divinations du cœur », — cette idée est primordiale chez Wyzewa et « contient toutes les autres » (DOUMIC 1917 : 349). Duval en note la modernité en la comparant aux idées d'Einstein et de Teilhard de Chardin (DUVAL 1960 : 62).

Mais appliquée à la conscience créative de l'artiste, les caractéristiques du « Sentiment », que l'on peut déduire des textes de Wyzewa, permettent en fait de parler d'une méthode extrêmement proche de la *déconstruction* des intentions de celui-ci et, par conséquent, du sens de l'œuvre. En effet, Wyzewa tente d'expliquer les phénomènes de la culture, non pas en s'appuyant sur des faits, mais en créant des mythes romantiques correspondant à son propre monde intérieur et à l'atmosphère de son époque, qui reflètent les *expériences personnelles de l'artiste et l'esprit de son temps*. Ces deux composantes deviennent des objets de mythologisation, car ce sont elles qui constituent la base ambivalente de la catégorie du « Sentiment ».

La racine primaire, extrêmement subjective, du « Sentiment » se trouve dans les expériences personnelles. Un exemple très suggestif en est la caractéristique que Wyzewa donne à l'œuvre de Josef Haydn des années 1770. Le critique projette un continuum hypothétiquement construit d'après les expériences spirituelles de Haydn (« ses sentiments personnels ») sur l'essence de ses compositions. Tout en reconnaissant les aspects négatifs de cette approche, Mark Bonds souligne que Wyzewa a été le premier à parler, en 1909, de la crise psychologique très aiguë vécue par Haydn, et même de la fêlure morale de l'année 1772. Cette crise, selon Wyzewa, se retrouve dans les symphonies 44, 45 et 49 et dans la Sonate en do mineur (1771, n° 33) (Voir : BONDS 1998 : 152) ; en vérité, comme le note Bonds, Wyzewa se base sur une chronologie incorrecte de la création de ces œuvres). Selon le commentaire de Bonds, du fait que Wyzewa n'avait pas de données spécifiques sur les expériences personnelles incarnées dans les compositions en mineur, et les faits qui inspirent le « paroxysme romantique » (si on ferme les yeux sur la « dissonance » temporelle de cette caractéristique par rapport à l'époque), le critique a inventé des événements qui ne se sont pas produits dans la réalité : la mort de la mystérieuse bien-aimée de Haydn, dont l'image, bien sûr, peut être associée à la « bien-aimée immortelle » de Beethoven (d'autant plus que

Wyzewa lui-même a écrit une critique du livre sur la relation du compositeur avec la comtesse de Brunswick (Voir : BONDS 1998 :156-157)).

Ainsi, le Sentiment est interprété comme une désignation des expériences vécues par l'artiste, qu'il diffuse vers l'extérieur pour créer à partir de celles-ci, en les prenant comme composants de construction, un monde artistique individualisé. Le Sentiment définit la spécificité de l'expressivité et la nature des images artistiques. *La structure artistique peut être comprise comme signifiant pour le « Sentiment », lui-même signifié.* Cette conclusion s'applique à toutes les formes d'art. L'interprétation de l'art proto-sémiotique a été empruntée à l'œuvre de Léon Tolstoï *Qu'est-ce que l'art*, que Wyzewa a traduite en français. Tolstoï souligne 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). Le mot « signes » fait dans ce cas référence à des moyens expressifs capables de traduire le sens extra-artistique et de le transformer en sens artistique.

La même opinion a été exprimée par Wagner dans l'introduction de *L'Appel à des amis* (*Eine Mitteilung an meine Freunde*, 1851), avec le terme « Gefühl » (« Der Künstler wendet sich an das Gefühl, und nicht an den Verstand » (WAGNER 1872 : 289)) ; à leur tour, les auteurs de *La Revue Wagnérienne* soulignent constamment l'idée que la musique de Wagner, en exprimant certains sentiments, les éveille chez les auditeurs et contribue à leur transfiguration émotionnelle et intellectuelle. C'est une sorte de catharsis. Dans le roman de Wyzewa, Valbert, personnage qui « porte son cœur dans son cerveau » (DELSEMME 1967 : 43), connaît également cette catharsis et surmonte son abatement intellectuel.

« Et à peine l'orchestre eut-il joué, ce soir-là, les premières harmonies du Vendredi Saint, qu'une surnaturelle lumière se répandit en moi. Je n'avais fait jusqu'alors qu'entendre et admirer *Parsifal*; pour la première fois je le compris. *Der reine Thor, Mitleid wissend*, voilà ce qu'il fallait être, et j'avais été précisément l'opposé de cela, et c'était l'unique origine de toutes mes misères. Mes yeux s'ouvrirent, une joie désormais immortelle inonda mon cœur » (WYZEWA 1893 : 270).

Ainsi, à la contemplation de la peinture wagnérienne, le spectateur devrait clairement percevoir le sentiment ressenti par l'auteur lui-même lors de la création de l'image, ou du moins le sentiment qu'il a voulu éveiller chez les gens. C'est une condition nécessaire, bien qu'insuffisante. À chaque époque, les moyens de transmission du sentiment à travers la peinture et son caractère même ont été différents, de la déformation du dessin chez Mantegna et des gestes rhétoriques chez les maîtres du baroque — à la nuance de l'atmosphère coloristique chez les symbolistes. A titre d'exemple, voici la description que Wyzewa nous donne du célèbre tableau de Puvis de Chavannes (*Le Pauvre Pêcheur*, en 1881, huile sur toile, Musée d'Orsay) : « Il a dressé des poèmes passionnels incomparables, par le jeu symphoniques des tons et des formes

» ; « Il a justement dédaigné, pour cette fin, la reproduction exacte des formes réelles et de leurs tons. [...] Dans son inoubliable tableau, le pauvre pêcheur, par une raideur voulue des contours, et leur gracilité, et par une disposition apâlie des couleurs, se chantait la pitoyable souffrance des âmes » (WYZEWA 1886 : 110). Mais ce qui attire notre attention, c'est le fait que Wyzewa ne dit rien de l'art médiéval, dont le sens est en corrélation avec d'autres catégories existentielles et n'est pas lié aux vicissitudes sensuelles — ainsi que Wyzewa interprète la catégorie du Sentiment.

Mais d'un autre côté, ce n'est pas suffisant pour Wyzewa. Le sentiment que l'artiste veut incarner dans l'œuvre ne se limite pas à ses expériences personnelles. Par exemple, l'écrivain propose une autre explication de l'essence des œuvres mineures de Haydn : la révélation dans ses compositions de la modalité pré-romantique du monde, *Zeitgeist*, « d'un état d'esprit nouveau » (WYZEWA 1909 : 944), qui se retrouve dans les œuvres de C. F. E. Bach, C. D. von Dittersdorf, Gluck, Mozart etc. et que Wyzewa définit comme « sérieusement mélancolique » (BONDS 1998 : 152). (Victor Cousin parle de « l'esprit du nouveau siècle » (COUSIN 1872 : 242). Sur cette base de *Weltanschauung*, Wyzewa établit des parallèles entre les œuvres des musiciens-classiques des années 1770 — et le mouvement *Sturm und Drang*. Bonds constate que, jusqu'à notre époque, l'approche même de Wyzewa par rapport à l'explication du phénomène des écrits classiques en mineur est restée essentiellement inchangée : la crise subjective, immanente de la personnalité en tant que telle, multipliée par les manifestations du *Zeitgeist* (BONDS 1998 : 153). Mais le « sérieux mélancolique » en tant que *Weltsanschauung* est aussi un mythe que Wyzewa tire de sa perception des œuvres elles-mêmes, du sens qu'il y voit, compte tenu de sa propre vision du monde.

Quel est alors le sentiment incarné dans les drames de Wagner, si on leur applique la conception de Wyzewa ?

Bien sûr, ce sentiment est spécial à chaque drame. Dans *Tristan und Isolde*, par exemple, les sentiments personnels de Wagner sont transformés en un sentiment plus sublime, commun à tous, semblable à *Sehnsucht*, mais fortement intensifié. Comme Ernest Chausson l'écrit à Madame de Rayssac en 1880 juste après une représentation de *Tristan* à Munich : « [...] je ne connais aucune œuvre ayant cette intensité de sentiments » (CHAUSSON 1999 : 133). L'opinion du philosophe russe Aleksei Losev semble particulièrement intéressante. Il pensait que Wagner avait été plus que quiconque capable de refléter une *Weltanschauung spéciale*, *Weltsicht*, consistant en un sentiment de catastrophe inévitable, de cataclysme mondial, mais on pourrait ajouter, suivi d'une catharsis (on peut rappeler l'extrait déjà cité de *Valbert*) (pour en savoir plus, voir : (ZENKIN 2018)]. La peinture wagnérienne doit donc incarner un aspect du Sentiment du monde propre à une époque particulière, et l'incarner dans la structure de l'image elle-même. Par exemple, Gustave Moreau touche à la question de la beauté comme incarnation du mal, qui trouvera un retentissement

dans l'esthétique de la fin du siècle. Cette sensation est transmise par une sélection de nuances extrêmement sombres qui renvoient à des images de sang (brun) et de chair pourrissante (verdâtre), et par des arabesques d'ophidiens dont les contours ne coïncident pas avec ceux des colonnes, berçant la perception du spectateur entre réalité et chimère.

Pour incarner le sentiment dans le matériau artistique, le maître, selon Wyzewa, utilise un algorithme créatif en trois étapes, qui est à la fois un algorithme de perception de la réalité et une façon de la comprendre. Cet algorithme permet de créer des moyens d'expression en tant que signes dotés de la capacité d'exprimer un sens extra-artistique, et se compose des trois modes de travail de la conscience (*La Sensation, La Notion, L'Émotion* ; voir : (WYZEWA 1886 : 102-103)).

La Sensation

Le premier des trois modes, *La Sensation*, est, selon Wyzewa, « un élément simple et commun », une base aux deux autres modes. C'est la première réaction « de plaisir ou de peine » aux caractéristiques des phénomènes de l'univers : « les diverses couleurs, résistances, odeurs, ou sonorités, toutes choses que nous croyons des qualités externes, et qui sont, uniquement, des états intérieurs de l'esprit » (WYZEWA 1886 : 102).

En projetant cette définition dans le domaine de l'art, on voit qu'il s'agit de l'impression générale induite par un phénomène contemplé, d'une réaction primaire à celui-ci, réaction qui n'est pas encore médiatisée par l'intelligence. Par conséquent, tous les artistes que Wyzewa mentionne comme représentants de la peinture wagnérienne doivent provoquer cette impression primaire uniquement par le caractère des moyens expressifs, et non par l'intrigue, non par ce qui est représenté dans le tableau. D'où le fait que les couleurs, les lignes, les formes elles-mêmes doivent avoir une forte valeur expressive, qui semble même plus importante pour la réaction sensorielle que l'objet de l'image lui-même. Certes, si on se souvient de la dispute très ancienne des artistes au sujet de la ligne et de la couleur, à savoir laquelle est primordiale et la plus significative pour l'image artistique dans le but de donner naissance à la Sensation, la primauté revient sans doute à la couleur. Comme on le sait, la couleur, selon les études modernes, affecte la psyché presque directement, si on tient compte, bien sûr, des codes culturels et des traditions.

Parmi les peintres que Wyzewa classe comme wagnériens, c'est Delacroix qui a incarné ce concept de la couleur de la manière la plus convaincante. Tout d'abord, il a reconnu le pouvoir suggestif de la couleur, qui peut avoir un impact tout à fait direct sur le spectateur : « Contre l'opinion vulgaire, je dirais que la couleur a une force beaucoup plus mystérieuse et peut-être plus puissante ; elle agit pour ainsi dire à notre insu » (DELACROIX 2009 : 564). Pour que cet

impact soit possible, il est nécessaire que la couleur capte immédiatement l'attention du spectateur et génère une impression totale. Un tel effet correspond à la recherche de « la couleur générale » (par laquelle Baudelaire et Delacroix recommandent de commencer (DELACROIX 2009 : 583, 854) ; (BAUDELAIRE 1998 : 95)), c'est-à-dire un corrélat de l'impression coloristique générale et primaire du tableau, l'effet total que Delacroix désigne comme « la musique du tableau » (Cit. par : ESTAY STANGE 2011 : 32), et Baudelaire comme « l'accord parfait des tons » (BAUDELAIRE 1998 : 95). Cette « magie de la couleur » (BAUDELAIRE 1998 : 281), cette atmosphère, génère une impression et une sensation indépendantes des objets représentés, et elle s'apparente donc véritablement aux sensations que génère la musique, a priori détachée de la mimésis : « Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille » (BAUDELAIRE 1998 : 95). En effet, « une impression riche, heureuse ou mélancolique, [...] souvent quasi musicale », en éveillant la « pensée à distance », suggère, selon Baudelaire, « l'harmonie [...] entre la couleur et le sujet » (BAUDELAIRE 1998 : 95), mais se révèle finalement totalement libre de celui-ci. Cette séparation des moyens expressifs et du sujet est déjà, en fait, une *déconstruction* du sens artistique, parce qu'à l'époque du romantisme il supposait l'unité de ces deux composants. Dans un tel algorithme sémiotique, l'intrigue devient une composante variable, pouvant être remplacée par n'importe quelle autre, adaptée à la sémantique de la couleur générale.

Ce fait donne probablement l'une des clés pour comprendre la « peinture wagnérienne » : les sentiments qu'une telle œuvre d'art suscite chez le spectateur sont principalement dus à l'impression totale et à l'accord des couleurs, et cette impression, indépendante du sujet de l'image, en se connectant à la sensation qu'elle a produit, génère un sens artistique sui generis, sens inséparable de la conscience du spectateur et donc d'autant plus modernisé que le spectateur lui-même, avec ses propres sentiments, est éloigné de l'époque de la création de l'œuvre. C'est pourquoi on retrouve des exemples de « peinture wagnérienne », selon Wyzewa, à différentes époques : le critique, de facto, considère le sens artistique de l'œuvre lui-même comme un phénomène en constante évolution, et au cœur de ce sens — comme une expérience subjective du *caractère* de la représentation et de son *expressivité pure*, une expérience conditionnée par « la souveraine puissance de la Pensée créatrice » (BORDEAUX 1894 : 16). Il faut noter qu'un dialogue implicite avec Baudelaire aurait pu avoir lieu : dans *Valbert* apparaissent par la suite des références à l'œuvre du poète. Wyzewa, en développant son concept, pourrait bien avoir été exposé à l'idée de Baudelaire sur les correspondances entre les propriétés des différents phénomènes naturels, exprimée dans son célèbre Sonnet : selon Wyzewa, tous les sens peuvent « s'appeler les uns les autres » (WYZEWA 1886 : 103) dans la conscience de l'homme. « Les odeurs », « les sons », « les saveurs », et « les résistances » sont des propriétés supplémentaires, générées exclusivement

dans la conscience, par la méthode des « correspondances » (WYZEWA 1886 : 103) — c'est la limite logique de l'idéalisme subjectif. Au surplus, les « sensations visuelles » sont primaires. Elles servent de base à l'organisation des autres sens grâce à leur « fonction suggestive ». Ce rôle de la vue a été observé, selon Wyzewa, dans l'art ancien, depuis l'art égyptien ; à mesure que l'art a évolué, la vue a déterminé le « sens spécial de l'art plastique, et son instrument, les lumières » (WYZEWA 1886 : 103-104). En effet, dans la peinture wagnérienne, on peut observer le rôle principal de la lumière en tant que facteur d'achèvement de l'ambiance coloristique des tableaux, y compris ceux de Rembrandt, Watteau ou Fantin-Latour.

Mais alors, avec quel moyen expressif musical cette sensation visuelle peut-elle être corrélée ? *La Sensation* suppose généralement, sans différenciation, une palette de moyens expressifs capables de transmettre l'humeur générale d'une scène ou d'un épisode (par exemple, le mode mineur, le timbre d'un groupe de cuivre, un tempo lent, un registre grave, etc.). Ainsi, l'atmosphère coloristique, ou, selon Baudelaire, « l'unité dans la couleur » (BAUDELAIRE 2011 : 85) est similaire à la tonalité principale de la musique ou à l'effet du timbre. On peut se souvenir des impressions de Fantin-Latour dans le prélude (*Vorspiel*) à *l'Or du Rhin* (*Das Rheingold*) :

« Avant l'obscurité, il y a demi lumière, on sent qu'il va se passer quelque chose de sérieux [...]. La nuit (presque) se fait. Je vous assure que cela remue très fort, puis comme des mugissements, (c'est sonore et voilé) l'orchestre fait l'effet d'une seule voix, Orgue immense ! Oh, c'est très beau, unique. Rien n'est comme cela. C'est une sensation pas éprouvée encore » (Cit. par : BARBE 2017 : 7).

Faisons attention aux mots « *une sensation* », « *une seule voix*, Orgue immense »: en effet, la fusion de tous les timbres de l'orchestre a généré une sensation coloristique, qui a ensuite donné naissance à de nombreuses variations de l'artiste sur ce thème plastique. Dans chacun de ses morceaux au sujet des trois sirènes, il y a une couleur générale, clairement vue. On peut se rappeler d'un fragment du dialogue imaginaire avec Mr. Croche du célèbre livre de Debussy, en tenant compte de l'ironie de l'auteur :

« Je me souviens du parallèle qu'il fit entre l'orchestre de Beethoven représenté pour lui par une formule blanc et noir, donnant par conséquent la gamme exquise des gris, et celui de Wagner : une espèce de mastic multicolore étendu presque uniformément et dans laquelle il me disait ne plus pouvoir distinguer le son d'un violon de celui d'un trombone » (DEBUSSY 1921 : 11).

En fait, il s'agit également d'une *impression totale* venant de l'aspect du timbre des partitions wagnériennes.

Comme le souligne Michel Barbe,

« Fantin-Latour poursuit sa lettre à Edmond Maître en décrivant le spectacle, construit lui-même sur une progression qui va de “l’obscur” à la “lueur ravissante que jette l’Or dans l’eau” : “Le rideau s’écarte doucement et une chose sans nom, obscure, vague, petit à petit verdâtre, s’éclairant tout doucement, puis on aperçoit des roches, puis tout doucement des formes passent, repassent, les Filles du Rhin dans le haut, dans le bas Alberich, dans le fond des roches. [...]. Ces mouvements des Filles qui nagent en chantant, [sont] parfait[s], l’Alberich qui grimpe, qui ravit l’Or, l’éclairage, la lueur que jette l’Or dans l’eau, est ravissante. Là comme dans tout le reste, c’est de la sensation, pas la musique, pas le décor, pas le sujet, mais un empoignement du spectateur, c’est pas le mot qu’il faut, que spectateur, ni auditeur non plus, c’est tout cela mêlé.” » (BARBE 2017 : 8).

C’est en quelque sorte un analogue au « mélange optique » (REDON 2000 : 178-179) qu’Odilon Redon, d’après lui, a trouvé dans l’art de Delacroix, mélange qui, à travers l’impression, donne naissance à la sensation de l’œuvre. Et cette sensation, qui se trouve exclusivement dans l’esprit du spectateur, s’avère constituer la véritable essence du sens artistique. Dans le processus de perception de l’art au stade de la sensation, il y a donc une réaction réellement inconsciente, une impression globale qui doit alors s’éclaircir au fur et à mesure de l’audition ou du contact visuel ; à cet égard, Wyzewa était dans le courant des idées de son époque (Henri Bergson, Gabriel Séailles, Konrad Fiedler).

La Notion

La prochaine étape de l’algorithme sémiotique pour créer des moyens expressifs en tant que signes dans la peinture wagnérienne est la médiation intellectuelle de la Sensation, ou le mode de *la Notion*. À ce stade, le niveau des personnages et du sujet a un sens accidentel en raison d’une tendance à s’affranchir de la mimèsis ; la structure sémantique de l’Image correspond aux connexions des couches sémantiques intrinsèquement musicales et extra-musicales dans les drames wagnériens : les couleurs et les lignes servent de *signifiant* ; les émotions et les idées symboliques servent de *signifié*. Comme Wyzewa le souligne, après la Sensation, « On exigea un intermédiaire, un signe, moins ressemblant aux choses signifiées » (WYZEWA 1886 : 154).

Alors, qu’est-ce que le signifiant et qu’est-ce que le signifié dans le cas de Wagner ? De facto, la plupart des musiciens français qui parlent de la musique de Wagner, ainsi que Paul Dukas (CHABROL 2013 : 131) et Vincent d’Indy (INDY 1930 : 27-28, 68, 75-77, 88, 90-91), étaient dans un paradigme : la musique est le langage des sentiments. Ayant déjà parlé des sentiments, mettons à présent l’accent sur le mot « langue », en prenant en considération son caractère

métaphorique applicable à la musique. En fait, dans la musique de Wagner, chaque moyen expressif — mélodie, harmonie, timbre, texture — peut être interprété comme signifiant pour ce qui est signifié — les sentiments. Mais, au vu de la spécificité de la méthode créative de Wagner, il est logique de considérer non pas l'aspect des moyens expressifs en tant que tels, mais leur ensemble organisé, qui peut fonctionner comme une unité linguistique, c'est-à-dire, à un niveau syntaxique. Il s'agit des leitmotifs.

Les leitmotifs sont définis par Wagner comme des moments mélodiques (*die melodische Momente*), c'est-à-dire des intégrations temporelles ; d'où leur sens de structures complètes en soi. En outre, chaque leitmotiv possède une fonction, « *der Gefühlswegweiser* », ce qui implique une correspondance avec le sens spécifique d'un matériau musical particulier servant de signe (WAGNER 1871 : 308).

Il faut souligner que dans le mot *Gefühlswegweiser* lui-même, il y a une dialectique entre le signifiant et le signifié. *Das Gefühl*, c'est-à-dire, *le Sentiment*, est le signifié. Les musiciens français ont souligné ce point, discutant avec ceux qui ne voyaient dans les leitmotifs de Wagner qu'une correspondance vulgaire avec les objets (il suffit de lire, par exemple, ce que Léon Tolstoï a écrit sur ce sujet). Vincent d'Indy explique : « Nous avons déjà fait connaître ce qu'il faut penser des fâcheuses nomenclatures où ce thème est qualifié "thème de l'épée", et des commentateurs, plus fâcheux encore, qui croient rendre service à l'auteur en expliquant comment ce thème *représente une épée* ! [...] Une fois pour toutes, la musique *ne représente pas un objet* : elle évoque ou exprime des sentiments de l'âme » (INDY 1909, 384-385).

Puis, tout ce qui concerne la couche extra-musicale du sens artistique est désigné comme un sentiment, et ce qui conduit ce sentiment, *le tissu même du leitmotiv*, est un sens sonore, un sens immanent. Il correspond, selon Wyzewa, à *la Sensation* dans la perception de l'homme. Il existe en plus du sentiment exprimé et dans sa propre essence. La même situation devrait être observée dans la peinture wagnérienne. La peinture, selon Wyzewa, utilise les signes, elle aussi. Il écrit :

« Les moyens qu'elle emploie pour nous suggérer artistiquement les sensations, diffèrent entièrement des moyens employés par la réalité. Car les couleurs et les lignes, dans un tableau, ne sont pas la reproduction des couleurs et des lignes, tout autres, qui sont dans la réalité. Elles ne sont que des signes conventionnels, devenus adéquats à ce qu'ils signifient par le résultat d'une association entre les images ; mais aussi différents, en somme, des couleurs et des lignes réelles » (WYZEWA 1886 : 104).

Tout d'abord, il faut établir des corrélations entre le phénomène des leitmotifs et celui des moyens expressifs en peinture. Une telle correspondance devrait-elle être littérale ? Il est évident que non, et la syntaxe picturale, s'il est approprié

d'en parler même métaphoriquement, diffère clairement des syntaxes verbales et musicales. Le fait qu'un moyen expressif en particulier puisse devenir un analogue du leitmotiv, non pas de par sa structure mais de par sa fonction, dépend du style de l'artiste et des stratégies sémantiques qu'il utilise. Peter Vergo donne un exemple très éloquent concernant le *Cancon* de G. Seurat (VERGO 2013 : 51-53).

Le chercheur considère comme un leitmotiv la structure géométrique de l'angle droit, qui se répète sur toute la surface de l'image. Bien sûr, cette figure géométrique n'est corrélée à aucune sensation particulière, et est donc très difficile à définir. Probablement, même dans le cas d'une ligne arabesque et sinueuse, plus individualisée et expressive qu'une ligne droite, la sensation n'est pas plus facile à déterminer. Si on se réfère à la « ligne de beauté » de William Hogarth, le dessin fait peut-être appel au sentiment esthétique plutôt qu'aux sentiments passionnels. Mais Wyzewa ne parle pas du sentiment esthétique en soi. Il est évident que ces artistes, que Wyzewa lui-même considère comme les représentants de la peinture wagnérienne, utilisent la couleur (et non pas la ligne) en premier lieu comme moyen constructif et sémantique.

On pourra également observer l'art de Delacroix. Comme Wyzewa lui-même le note, « des signes nouveaux créent les sensations nouvelles » (WYZEWA 1886 : 105). Dans ce cas, les taches de couleur servent à la fois de fonction constructive et sémantique des leitmotivs. En effet, en ce qui concerne la structure, l'artiste lui-même dit qu'il faut « toujours modeler par masses tournantes » (DELACROIX 2009 : 760). Après avoir analysé la structure coloristique de ses œuvres (Ex. 1), on peut voir comment de grandes taches de la même couleur, en apparaissant sur différentes parties de la surface de la toile et en formant des juxtapositions coloristiques, se font écho.

Si les sensations, selon Wyzewa, « s'agrègent, et, par leur répétition, se limitent » (WYZEWA 1886 : 102), le matériau sonore ou coloré s'organise en leitmotivs, à savoir en structures répétibles.



Ex. 1. Eugène Delacroix. Chasse aux lions. 1855. Huile sur toile.
56.5 x 73.5 cm. Nationalmuseum, Stockholm

En ce qui concerne la sémantique, chaque couleur est interprétée comme le signe d'un sentiment particulier. Baudelaire souligne : « Il y a des tons gais et folâtres, folâtres et tristes, riches et gais, riches et tristes, de communs et d'originaux. Ainsi la couleur de Véronèse est calme et gaie. La couleur de Delacroix est souvent plaintive, et la couleur de M. Catlin souvent terrible » (BAUDELAIRE 2011 : 85). On peut se souvenir d'une méthode similaire pour donner aux couleurs une certaine sémantique, utilisée tout à fait consciemment par Van Gogh⁷.

Dans le contexte d'une telle application de la couleur, il est logique de faire la comparaison avec un autre phénomène observé par les musiciens français dans l'œuvre de Wagner, et qui montre très bien l'idée de corrélation entre le Sentiment et la Notion. Il s'agit du phénomène des « tonalités significatives », analysé par Vincent d'Indy (INDY 1930 : 50). Chaque tonalité est corrélée à un sentiment ou à une idée spécifique, qui éveille un certain sentiment. Par exemple, dans *Parsifal*, d'Indy considère ré mineur comme la tonalité de la mort, ce qui signifie que cette tonalité engendre les sentiments les plus sombres. La bémol majeur est quant à lui lié à l'idée de Sainteté et peut provoquer un sentiment de recueillement (INDY 1930 : 50-51). Au *Course de composition musicale* d'Indy donne des schémas d'opéras de Wagner (INDY 1950 : 151-152 ; 162 ; 174-175 ; 286-287) ; (Ex. 2) :

- UT et la, tons de l'amour par enchantement, appliqués plus spécialement au philtre d'amour: Dans la grande scène du second acte, l'un de ces deux tons est généralement affecté plutôt à Tristan, et l'autre à Isolde;
- LA : passion ;
- SI : passion exaspérée. Ce ton sera celui de la fin de l'œuvre ; il y exprimera la plénitude de l'amour ;
- LA bémol : repos, calme ;
- fa : prostration, désespoir et un général dépression ;
- ut : presque uniquement réservé à la fatalité (quelquefois angoisse ou colère);
- SI bémol : héroïsme, chasse (au 2e acte) ;
- ré : ton triste, spécial au roi Marke ;
- FA : fidélité, obéissance (Kurwenal), et aussi urbanité, courtoisie ;
- RÉ bémol : illusion volontaire (accessoire).

Ex. 2. La structure sémantique de *Tristan und Isolde* selon d'Indy.

Il est important de souligner que d'Indy pense que l'impact de la tonalité sur les auditeurs est absolument inévitable, au-delà même de leur volonté et sans besoin de comprendre le sens et la sémantique de chaque tonalité (INDY 1930 : 51). Cela ressemble beaucoup à l'idée mentionnée de Delacroix sur la couleur, qui agit par elle-même, indépendamment de la volonté du spectateur.

7 Wyzewa ne parle pas de Van Gogh, mais leurs méthodes de pensée sont très proches.

Il est clair que donner une signification à un moyen expressif en particulier (si ce n'est pas prévu par l'auteur lui-même) dépend de l'intention personnelle de celui qui perçoit l'œuvre d'art. Tous les exemples donnés ci-dessus manifestent une tentative d'établir une corrélation stable entre un sentiment intense, voire une passion, et un moyen expressif. Cette méthode correspond à la nature de l'art romantique, mais elle ne s'applique clairement pas sans réserves à l'art de ces époques, qui n'ont pas vu dans la subjectivité humaine le principe suprême de la créativité, et à l'art des artistes qui ont cherché à actualiser d'autres « couches » de la personnalité humaine (ainsi, Puvis de Chavannes, placé dans la catégorie des « artistes wagnériens », utilise de nombreux moyens pour effacer la perception des sentiments forts et introduire le spectateur dans un état de rêve : c'est à la fois la couleur fondante, et le rejet de l'emplacement d'un certain nombre de couleurs supplémentaires, et des formes inspirées de celles de l'antiquité, un idéal de calme auto-immersé, par opposition à l'expression baroque).

On peut présenter le schéma du sémiosis (Ex. 3) :

Le sémantisme	Le drame musical de Wagner	La Peinture Wagnérienne
L'aspect immanent (signifiant)	Motifs conducteurs, leit-accords, leit-tonalités	La couleur; la structure géométrique implicite
Le sens extra-musical (extra-pictural)	Les idées philosophiques et les sentiments	Les idées de différentes sortes et les sentiments

Ex. 3. La structure sémantique et spatiale de l'Image en tant que telle et ses propriétés dans la peinture wagnérienne. La deuxième phase (La Notion).

La question reste donc de savoir dans quelle mesure le sens que le spectateur donne au signe répond au dessein de l'artiste, et si le spectateur a le droit de ne pas essayer d'objectiver son approche, dans la mesure du possible. Une telle procédure de signification, basée sur notre subjectivité, ne serait-elle pas, encore une fois, un chemin vers *la déconstruction* du sens ? À la limite, cette voie pourra conduire à des expériences similaires à celles de Picasso avec les peintures du passé ou à celles de François Morellet sur *La Mort de Sardanapale* de Delacroix et les *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso : les formes géométriques, aux couleurs purifiées, sont interprétées comme les signes de figures disparues, marquant leur absence comme l'absence de tout sens, et pas seulement du sens artistique.

L'Émotion

Wyzewa souligne :

« À mesure que les âmes se développent, elles requièrent davantage, entre elles et l'âme de l'artiste, l'atténuation de tout intermédiaire. Les divers signes de l'art ne sont que des signes. Leur valeur propre doit être négligée, dans l'unique perception des choses qu'ils signifient. Ainsi les sons de la musique ne nous doivent pas intéresser en tant que sons, mais comme les représentants d'émotions artistiques » (WYZEWA 1886 : 186).

Le troisième mode de création et de perception d'une œuvre d'art est l'émotion, dont l'expression suprême dans l'art, selon Wyzewa, est le drame de Wagner. Une telle unité, une telle synthèse de toutes les sensations, la transition de la perception primaire à travers l'articulation intellectuelle du sens artistique et sa compréhension intuitive dans toute son intégrité, tout cela devient possible grâce à la hiérarchie particulière des moyens expressifs observée par Wyzewa dans la musique :

« Bientôt, s'épandent les nuances ; les émotions deviennent plus subtiles ; à chaque moment correspondent des joies, des douleurs spéciales. De là, pour la musique, une complexité croissante des signes et du langage. Les rythmes, au début ; l'émotion produite seulement par les rapports de sons : c'est la Mélodie. Puis sous l'hétérogénéité montante des émotions, naît une forme plus complexe, l'emploi des accords : quelques sons nouveaux sont créés, par des alliances de notes. Enfin les notes et les accords, qui valaient seulement par leurs relations et mesures, vêtent des significations propres, indépendantes de leur place dans la mélodie. La mélodie est une musique produisant l'émotion par les rapports de ses éléments : l'harmonie véritable est la reconnaissance, en chaque élément, d'un sens émotionnel distinct. Ainsi le langage musical fut sans cesse plus complexe, sous la complexité sans cesse plus vive des émotions : et chacun de ses termes acquit une valeur émotionnelle plus précise, devint plus exclusivement le signe d'une émotion définie » (WYZEWA 1886 : 186).

On doit remarquer la hiérarchie des moyens : le rythme — la mélodie — l'harmonie. Une hiérarchie similaire peut être représentée dans la peinture.

Dans ce cas, l'artiste doit commencer par un rythme qui, dans l'aspect de la vie et du développement du matériau artistique lui-même, est donné par une alternance de touches ou de traits, de même que dans la musique, l'alternance de cellules de deux ou trois sons et même de sons séparés crée un rythme d'intégrité syntaxique primaire — des intonations et des motifs. On

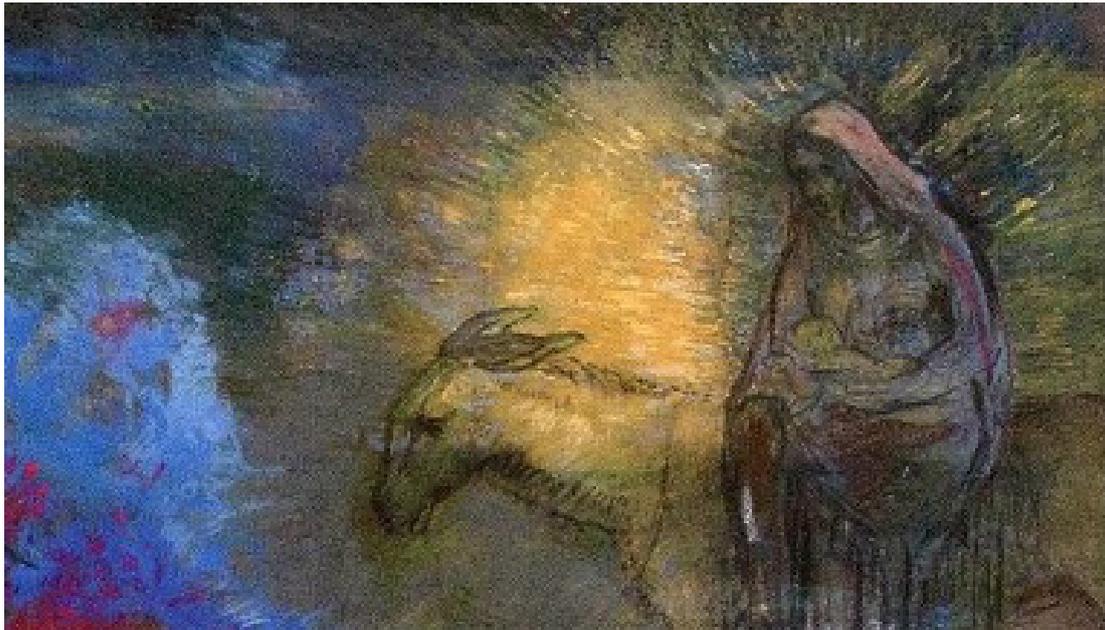
pourra prendre l'exemple des morceaux d'Odilon Redon, même si Delacroix, chez *Les Femmes d'Alger* entre autres, avait une stratégie similaire, ainsi que le fait remarquer Cézanne (Voir : MADELEINE-PERDRILLAT 2022). Le rythme des traits lui-même peut, s'il ne provoque pas une expérience particulière chez le spectateur, au moins répondre à cette sensation primaire qui se produit lors de l'impact de la couleur générale (Ex. 4, 5, 6).



Ex. 4. Redon Odilon. *La fuite en Egypte*. Vers 1902. Pastel, gouache.



Ex. 5. Toutes les directions des traits du pastel et des touches de la gouache sont clairement visibles et littéralement, devant le spectateur, progressivement, « moulent » le contour du buisson.



Ex. 6. Chaque trait détermine le caractère du trait suivant. Le mouvement intentionnel du matériau conduit à son auto-organisation progressive avec formation en image.

Ensuite, les touches et les traits sont organisés dans leur intégrité, chacune étant organisée dans une séquence et formant ce phénomène que Baudelaire appelle métaphoriquement « la mélodie de la couleur » (BAUDELAIRE 1998 : 95) ; (BAUDELAIRE 2011 : 85). Selon le style de l'artiste et le projet spécifique, les touches et les traits peuvent former des contours ou créer des formes ayant une expressivité et une sémantique spécifiques. Ainsi, par exemple, Michel Barbe trouve une correspondance entre la structure des lignes mélodiques chez Wagner et celle des lignes picturales chez Fantin-Latour dans les œuvres réalisées sur des sujets identiques (BARBE 2017 : 16, 26-28).

Enfin, les taches de couleur déjà formées peuvent fonctionner non seulement comme les signes de certains sentiments (ainsi qu'au stade de la Notion), mais aussi comme des structures sémantiques obtenues par synthèse de touches et de traits et donc possédant un mouvement interne et immanent qui oblige le spectateur à vivre chaque couleur dans la durée. Une telle expérience, d'une part, s'apparente à une expérience dans la perception de la musique, et d'autre part, elle est beaucoup plus intense que la perception primaire de la couleur générale. Cette expérience oblige le spectateur à regarder, à analyser, mais n'annule pas l'impact purement suggestif de la couleur. Ce principe d'élaboration de la couleur chez Delacroix est ce que Redon appelait « la couleur morale » (REDON 2000 : 176).

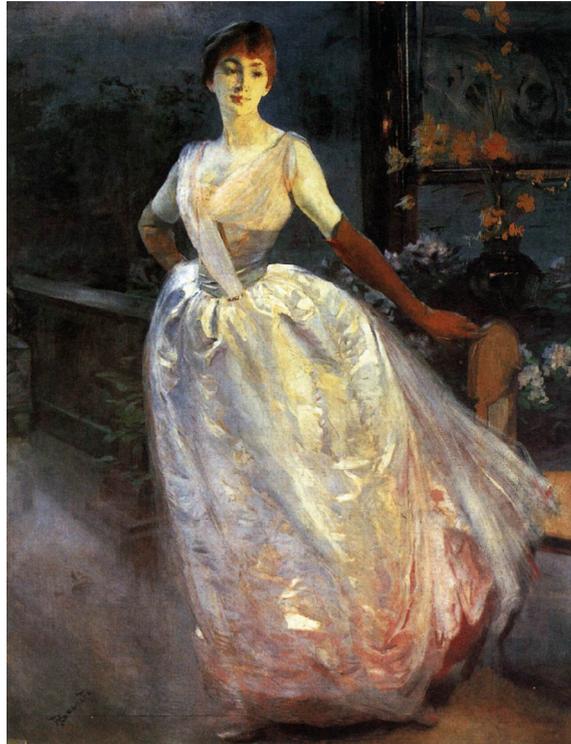
Ainsi, la synthèse supérieure de la perception, de la médiation intellectuelle et de l'émotion esthétique est disponible. Du point de vue des moyens expressifs, c'est la synthèse suprême du dessin et de la couleur, qui dépasse même la dialectique. Charles Blanc écrivait à propos de cette synthèse en 1874 :

« ...il est juste de dire que le dessin et la couleur sont, en peinture, ce que la mélodie et l'harmonie sont en musique, la première étant plutôt l'invention du musicien, la seconde n'étant d'ordinaire que la coloration de ses motifs. Cependant, il est des peintres célèbres qui ont la faculté de composer en couleur, pour ainsi dire, comme il est des musiciens qui pensent en harmonie. Pour eux, le vêtement de l'idée se confond avec l'idée même » (BLANC 1876 : 22-23).

A titre d'exemple, l'analyse de l'œuvre de Besnard, réalisée par Wyzewa, démontre le chemin par lequel Besnard atteint « l'émotion passionnelle » (WYZEWA 1886 : 110). D'abord, il fait « une série d'improvisations harmoniques », pour trouver la couleur générale. C'est « une symphonie de couleurs bleues et blanches ». Puis, « par les variations contrapuntiques », l'artiste accorde deux thèmes coloristiques : « C'est, à gauche, une atmosphère d'un bleu violacé ; à droite, les notes très vives d'un jaune clair » (WYZEWA 1886 : 111) ; (Ex. 7).

Enfin, il propose une synthèse :

« [...] c'est le corps d'une femme, où les deux thèmes s'allient en des accords élégamment variés ; le visage d'une pâleur jaune, allongé, accentue le caractère féminin de l'émotion ; au-dessous, une éblouissante robe, et la symphonie des deux couleurs s'y épanche, dans un jaillissement prestigieux de nuances » (WYZEWA 1886 : 111).



Ex. 7. Paul Albert Besnard. *Le Portrait de Madame Roger Jourdain*, huile sur toile. 200 x 153 cm. 1886. Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Comme on peut le voir, dans l'analyse de l'ensemble artistique, le Mode de l'Émotion combine à nouveau le sujet et les moyens expressifs, c'est-à-dire que le sens artistique, déconstruit à l'étape de la Sensation, retrouve son intégrité d'origine, sans perdre le sentiment initial : dans les drames de Wagner, tous les moyens expressifs finissent par être soumis à l'idée extra-musicale, mais sans leur articulation dans la conscience de l'auditeur, cette idée ne pourrait pas trouver sa plénitude.

Conclusion

La méthode de création et de perception de la « peinture wagnérienne » s'avère proche, entre autres, du principe de philosophie au « milieu » proposé par Gilles Deleuze et appliqué à la doctrine bergsonienne (Voir : DELEUZE 2004 : 24, 102, 107, 108). Car Wyzewa analyse moins la dramaturgie même des drames de Wagner et les moyens de travailler avec le matériau musical que les fondements de la pensée wagnérienne. Or, il ne le fait pas de manière objective, comme un vrai chercheur, mais en s'appuyant sur sa conception du monde et sa propre esthétique.

Ainsi, on y voit un type de *déconstruction*, un essai de créer son propre « arrangement » artistique, de « transcrire » un mode de pensée étranger et de l'appliquer à des œuvres qui ont déjà vu le jour, qui existent dans la réalité, pour leur donner un autre sens, un autre statut gnoséologique et artistique. En effet, Wyzewa nous propose *une double interprétation* : celle de la peinture en tant que but, à travers l'interprétation de la pensée wagnérienne en tant qu'*instrument*.

On pourrait même dire qu'en adaptant la spécificité de la pensée wagnérienne à la sienne, Wyzewa trouve ainsi *un double instrument herméneutique*, une double optique pour examiner la peinture wagnérienne. Le paradoxe de la conception de Wyzewa consiste en ce que, pour saisir la peinture wagnérienne en tant qu'art créé selon un certain algorithme sémiotique, Wyzewa doit de facto déconstruire les œuvres qu'il choisit suivant la mesure qu'il a élaborée lui-même et non une mesure provenant des lois esthétiques immanentes à l'époque où telle ou telle œuvre est apparue. En conclusion, on peut affirmer que Wyzewa anticipe les stratégies sémiotiques et herméneutiques qui se sont déjà fait entendre au XXe siècle, et il le fait inconsciemment, ce qui est encore plus impressionnant.

Bibliographie

BARBE, Michèle. "La traduction plastique de la musique par Fantin-Latour: un processus évolutif." In: *Plastir (Plasticités, Sciences, Arts)* 45.3(2017):1-39.

BAUDELAIRE, Charles. *Au-delà du romantisme. Écrits sur l'art*. Paris : GF Flammarion, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'art; suivi de Critique musicale*. Édition établie par Claude Picbois; présentation de Claire Brunet. Paris : Gallimard, 2011.

BLANC, Charles. *Grammaire des arts du dessin*. 3^{me} éd. Paris: Librairie Renouard, Henri Loones, 1876.

BONDS, Mark Evan. "Haydn's 'Cours complet de la composition' and the Sturm und Drang." In: W. Dean Sutcliffe (Ed.). *Haydn Studies*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998, pp. 152-177.

BORDEAUX, Henry. *Téodor de Wyzewa*. Genève : Ch. Eggimann te C^{ie}, 1894.

CHABROL, Pauline. *Paul Dukas et l'opéra: entre théorie et pratique. Musique, musicologie et arts de la scèn*. Thèse dirigée par Denis Herlin, Directeur de recherche CNRS, HDR, en co-direction avec Jean-Christophe Branger, Maître de conférences, HDR, Université Jean Monnet – Saint-Etienne, 2013.

CHAUSSON, Ernest. *Écrits inédits : journaux intimes, roman de jeunesse, correspondance*. Choix et présentation de Jean Gallois et Isabelle Bretaudeau ; avant-propos de Marius Constan. Monaco ; [Paris] : Éd. du Rocher, 1999.

COUSIN, Victor. *Du vrai, du beau & du bien*. 17^e éd. Paris : Didier et Cie, 1872.

DEBUSSY, Claude. "Monsieur Croche, antidilettante." In: *Claude Debussy. Monsieur Croche, antidilettante*. Paris: Librairie Dorbon-aîné ; Nouvelle Revue française, 1921, pp. 9-18.

DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. Édition complète de son œuvre critique avec une introduction et des notes par François Lesure. [Paris] : Gallimard, 1971.

DELACROIX, Eugène. *Journal*. 2 volumes. Nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh. Paris : José Corti, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Le bergsonisme*, 3^e éd. Paris: Quadrige / PUF, 2004.

DELSEMME, Paul. *Teodor de Wyzewa et le Cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du Symbolisme*. Bruxelles : Presses Universitaires de Bruxelles, 1967.

DOUMIC, René. "Teodor de Wyzewa." In: *Revue des Deux Mondes* Sixième période, 41.2(15 Septembre 1917):342-364.

DUJARDIN, Édouard. “La Revue Wagnérienne.” In: *La Revue musicale* 4: Numéro spécial « Wagner et la France » (octobre 1923):141-160.

DUVAL, Elga Liverman. “Teodor de Wyzewa: Critic Without a Country.” In: *The Polish Review* 5.4(1960):45-63.

DUVAL, Elga Liverman. *Téodor de Wyzewa: Critic Without a Country*. Genève: Librairie Droz; Paris: Librairie Menard, 1961.

ESTAY STANGE, Veronica. “La musicalité dans les arts: une configuration transversale du sensible.” In: *Littérature* 163.3(2011):32-50.

INDY, Vincent d'. *Cours de composition musicale. Deuxième livre — première partie*. Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris : Durand et Cie, 1909.

INDY, Vincent d'. *Cours de composition musicale. Troisième livre*. Rédigé par Guy de Lioncourt. Paris : Durand et Cie, 1950.

INDY, Vincent d'. *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*. Paris : Delagrave, 1930.

Lettres de Richard Wagner à August Rœckel. Traduites par Maurice Kufferath. Bruxelles ; Leipzig ; Londres et New-York : Breitkopf & Härtel, 1894.

MADELEINE-PERDRILLAT, Alain. “Cezanne et l'œuvre de Delacroix.” In : *Société Paul Cezanne. L'œuvre. Regards croisés*. Publié par François Chedeville. Juin 2022. Link: <https://www.societe-cezanne.fr/2022/07/17/cezanne-et-loeuvre-de-delacroix/>

MAUCLAIR, Camille. “La peinture musicienne et la fusion des arts.” In: *Revue politique et littéraire: Revue Bleue* 39.10(6 septembre 1902):297-303.

NORRIS, Lisa. “Painting Around the Piano: Fantin-Latour, Wagnerism, and the Musical in Art.” In: Marsha L. Morton and Peter L. Schmunk (Eds.). *The Arts Entwined. Music and Painting in the Nineteenth Century*. New York; Abingdon: Routledge, 2011, pp. 143–175.

REDON, Odilon. *À soi-même. Journal. 1867–1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes*. Paris : Librairie José Corti, 2000.

TAINÉ, Hippolyte. *Philosophie de l'art. Nature et production de l'œuvre d'art*. Paris : Germer Baillière, 1865.

- TERRÉ, François. *Le suicide*. Paris : Presses universitaires de France, 1994.
- TOLSTOÏ, Léon. *Qu'est-ce que l'Art ?* Traduit du russe et précédé d'une Introduction par Téodor de Wyzewa. 8 éd. Paris : Perrin, 1918.
- VAN GOGH, Vincent. “[Letter] 621: To Theo van Gogh. Arles, Tuesday, 5 or Wednesday, 6 June 1888.” In: L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker (Eds.) *Van Gogh. The Letters*. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. Link: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let621/letter.html>.
- VAN GOGH, Vincent. “[Letter] 683: To Theo van Gogh. Arles, Tuesday, 18 September 1888.” In: L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker (Eds.) *Van Gogh. The Letters*. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. Link: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let683/letter.html>.
- VERGO, Peter. *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London, New York: Phaidon, [2013].
- WAGNER, Richard. “Mittheilung an meine Freunde.” In: R. Wagner (hrsg.). *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Fierter Band. Leipzig: E. W. Fritsch, 1872, pp. 285-418.
- WAGNER, Richard. *Oper und Drama, Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3 Aufl., Bd. 11. Leipzig: Fritsch, 1871.
- WYZEWA, Teodor. *Valbert, ou Les récits d'un jeune homme*. Paris : Perrin, 1893.
- WYZEWA, Théodore de. “À propos de centenaire de la mort de Joseph Haydn.” In: *Revue des deux mondes : [recueil de la politique, de l'administration et des moeurs]* LXXIX:51(1 mai 1909): 935-946.
- WYZEWA, Théodore de. “Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886.” In: *Revue Wagnérienne*, 8 Juin 1886 [Tome II. 1886-1887. II^e année: 8 février 1886-15 janvier 1887], Fondateur-Directeur Édouard Dujardin, Genève : Slatkine Reprints, 1993, pp. 150-171.
- WYZEWA, Théodore de. “Notes sur la musique wagnérienne en les œuvres musicales françaises en 1885-1886.” In: *Revue Wagnérienne*, 8 juillet 1886 [Tome II. 1886-1887. II^e année: 8 février 1886-15 janvier 1887], Fondateur-Directeur Édouard Dujardin, Genève : Slatkine Reprints, 1993, pp. 183-193.
- WYZEWA, Théodore de. “Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886.” In: *Revue Wagnérienne*, 8 Mai 1886 [Tome II. 1886-1887. II^e année: 8 février 1886

- 15 janvier 1887], Fondateur-Directeur Édouard Dujardin. Genève: Slatkine Reprints, 1993. P. 100-113.

WYZEWA, Théodore de. "Peinture wagnérienne : Le Salon [de 1885] // Revue Wagnérienne. V. 8 Juin 1885 // Revue Wagnérienne. Tome I. 1885-1886. [1^{re} année : 8 février 1885 – 8 janvier 1886] / Fondateur-Directeur Édouard Dujardin. Genève: Slatkine Reprints, 1993. [Réimpression de l'édition de Paris, 1885-1888, 3 vol.], pp. 154-156.

ZENKIN, Konstantin V. "Losev's Interpretations of Richard Wagner." In: *Russian Studies in Philosophy* 56.6(2018):491-497. DOI:10.1080/10611967.2018.1529976.