



# RELAȚIA TEXT-IMAGINE ÎN CAZUL ILUSTRĂȚIEI DE CARTE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA. DOUĂ STUDII DE CAZ: LE VOYAGE D'URIEN ȘI LES VIERGES

---

**Andreea APOSTU**

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”  
The G. Călinescu Institute of Literary History and Theory  
Personal e-mail: office@inst-calinescu.ro

---

THE RELATIONSHIP BETWEEN TEXT AND IMAGE IN ILLUSTRATED BOOKS AT  
THE END OF THE 19TH CENTURY. TWO CASE STUDIES: URIEN'S VOYAGE AND THE VIRGINS

**Abstract:** The 19th century witnessed an important shift in the relationship between book illustrations and literature: the literal approach of Romantics, which subordinated images to the literary text was replaced by the interpretative and metaphorical paradigm of the Symbolists. By the end of the century, painters refused the traditional servile attitude towards text, demanding a real autonomy of their creations. Instead of “illustration”, artists such as Odilon Redon preferred words like “transmission” and “interpretation”, whilst art critic André Mellerio coined the terms “concordance” and “correlative parallelism” to describe the relationship between the two arts. This paper aims to identify the traces of this debate in two rather different projects: *Urien's Voyage*, by André Gide, decorated by Maurice Denis, and *The Virgins*, a text written by Georges Rodenbach and meant to accompany 4 lithographs created by József Rippl-Rónai.

**Keywords:** Maurice Denis, André Gide, József Rippl-Rónai, Georges Rodenbach, Nabis, book illustration, 19th century, Symbolism, Postimpressionism.

**Citation suggestion:** Apostu, Andreea. “Relația text-imagine în cazul ilustrației de carte la sfârșitul secolului al XIX-lea. Două studii de caz: *Le Voyage d'Urien și Les Vierges*”. *Transilvania*, no. 3 (2021): 1-11.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.03.01>.



De la sfârșitul secolului al XVIII-lea până la începutul secolului XX, raportul dintre text și imagine pe pagina tipărită se modifică treptat. Delimitarea netă a neoclasicismului e abandonată pentru a face loc vinierei xilografiate<sup>1</sup>, prin care se inițiază un dialog fertil între cele două forme de expresie. Consensul nu este însă unanim, scriitori și artiști deopotrivă afirmându-și reticența față de ilustrația de carte<sup>2</sup>. Dezbaterea atinge, printre altele, natura raportului dintre arte, mai precis heteronomia

sau autonomia plasticii față de scriitură. Se vehiculează, de asemenea, noi concepte, cum ar „paralelismul corelativ” sau „concordanța”<sup>3</sup>. Experimentele plastice ale pictorilor care au făcut parte din grupul Les Nabis, înființat în 1888, apar în acest context fragmentat. Vom urmări, în articolul de față, modul în care aceștia se raportau la ilustrația de carte cu ajutorul a două studii de caz: proiectul lui Maurice Denis, realizat împreună cu André Gide, *Le Voyage d'Urien* (1893), și cel gândit de

József Rippl-Rónai alături de Georges Rodenbach, *Les Vierges* (1895).

Romantismul a adus cu sine nu doar o schimbare de optică strict literară<sup>4</sup>, ci și o reconsiderare a raporturilor dintre text și imagine în cazul ilustrației de carte. Acest fapt se datorează, înainte de toate, unor invenții tipografice, cum ar fi litografia (desenul este reprodus cu ajutorul unei pietre calcaroase netede pe care este realizată, în prealabil, cu cerneală bogată în grăsimi, o copie a acestuia<sup>5</sup>) sau perfecționarea gravurii în lemn vertical<sup>6</sup>.

Litografia în culori, inventată în 1837<sup>7</sup>, a proliferat până în ultimii ani ai secolului, când André Mellerio o considera produsul artistic specific epocii sale<sup>8</sup>. Totodată, posibilitatea de a reproduce opere mai vechi sau contemporane la prețuri mici asocia litografia procesului mai larg de democratizare a artei, menit să o facă accesibilă maselor. Importanța sa nu mai era, atunci, doar estetică, ci și socială<sup>9</sup>. La rândul ei, gravura în lemn vertical a contribuit semnificativ la schimbarea percepției asupra actului tipografic și la apariția și răspândirea unor noi forme artistice. Thomas Bewick este cel care a folosit, pentru prima dată, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, o placă de lemn tăiată perpendicular pe fibre, precum și uneltele utilizate de obicei în gravura pe metal, ce au permis îmbunătățirea jocurilor de lumini și umbre în imaginile reproduse<sup>10</sup>. Mai mult, tehnica sa facilita imprimarea simultană a textului și a imaginii<sup>11</sup>, ceea ce a contribuit la crearea unei unități tipografice a cărții. Invenția a făcut posibilă și apariția vinierei xilografiate, o ilustrație de obicei de mici dimensiuni, aproape fără contururi, care suspenda limitele obișnuite dintre literă și imagine. Vinieta a luat cu asalt paginile de titlu, copertile, textul în sine, instaurând un dialog necunoscut așezării neoclasice a ilustrației în carte<sup>12</sup>.

Anularea opoziției dintre cele două tipuri de limbaj, cel literar și cel plastic, nu a creat totuși un consens în rândul scriitorilor. O parte dintre aceștia a adoptat cu entuziasm ilustrațiile, pe când cealaltă le-a privit cu neîncredere. Printre cei care respingeau cu totul ideea de a ilustra literatura se afla Gustave Flaubert, care folosea un argument întâlnit și astăzi când vine vorba de ecranizarea unei opere literare, anume faptul că orice fixare a unei scene într-o singură imagine anulează ambiguitatea textului și libertatea asociativă a cititorului: „Niciodată, în timpul vieții mele, nu voi fi ilustrat, deoarece cea mai frumoasă descriere literară e devorată de cel mai prost desen. Din momentul în care o tipologie este fixată cu creionul, ea își pierde caracterul general, concordanța aceea cu mii de obiecte care îl fac pe cititor să spună: «Am văzut asta» sau «Asta trebuie să fie».”<sup>13</sup>

Reticența lui Flaubert li s-a părut și altora legitimă, mai precis taberei care, după 1870, a început să se opună ideii romantice de ilustrație subordonată textului scris. Deși instauraseră simultaneitatea și unitatea tipografică a cărții, precum și proximitatea fără limite pe pagina tipărită, romanticii concepeau încă imaginea ca pe o

concretizare a fragmentului literar. Adepții autonomiei reprezentării grafice erau, la sfârșitul secolului, mai ales artiștii plastici. Odilon Redon evita chiar folosirea cuvântului „ilustrație”, preferând termenii „transmisiune” și „interpretare”<sup>14</sup>. În studiul care precede catalogul operelor pictorului simbolist, André Mellerio constata, în 1913, modul în care acesta inovase ilustrația de carte, printr-o interpretare nelimitată, liberă, a textului scris și utiliza sintagma „paralelism corelativ” pentru a o descrie<sup>15</sup>. Cititorul nu avea de-a face cu încercări de a reda un sens literar, ci cu ideile și emoțiile provocate de contactul cu un temperament din alt domeniu artistic. Textul devenea prin urmare un pretext pentru o creație plastică autonomă, care se inspira din el și îl însoțea, croindu-și totuși propria personalitate. André Mellerio propunea, de asemenea, folosirea termenului „concordanță”, care presupunea atât reluarea unui ideal romantic al uniunii dintre arte, cât și afirmarea egalității lor în drepturi<sup>16</sup>. De la începutul la sfârșitul secolului s-a produs, așadar, o trecere de la estetica literală a romanticilor la cea interpretativă și metaforică a simbolistilor<sup>17</sup>.

Pictorul Maurice Denis, membru al grupului Les Nabis, susținea, în manifestul mișcării, *Definiția neo-tradiționismului*, publicat în 1890<sup>18</sup>, aceeași autonomie a imaginii față de text, într-o secțiune aparte a articolului, dedicată special ilustrației de carte. Atenția acordată acestui subiect își afla originile în influența artelor decorative vechi asupra creației sale, în special a artei Evului Mediu. Denis dorea, printre altele, recuperarea anluminurii medievale și transpunerea ei în forme noi, contemporane: „Visez manuscrise vechi cu ancadrame ritmice, gradualuri fastuoase, primele gravuri în lemn, care corespund în cele din urmă complexității noastre literare prin natura lor prețioasă și delicată”<sup>19</sup>. El deplângea „enormitățile” rezultate în urma luptei dintre artele plastice și literatură<sup>20</sup>, promovând ritmul grafic și natura preponderent non-figurativă a marginaliilor din manuscrisele vechi. În loc să fie o subordonare fidelă față de text sau o prezență arbitrară, imaginea trebuia să devină o „broderie de arabescuri, un acompaniament de linii expresive”<sup>21</sup>. Philippe Kaenel remarcă faptul că, la dezbateră dintre cei care susțineau abordarea literală și cei care susțineau concordanța, s-a adăugat, începând cu 1880, paradigma decorativă<sup>22</sup>. Aceasta implica, pe lângă autonomia imaginii față de text, o evadare în non-referențial, după cum putem constata și din textul lui Maurice Denis. Plecând de la sensurile literare, ilustrația trebuia să producă, prin mijloace plastice și forme abstracte, o versiune care nu le reda întru totul, ci le amplifică și continuă prin reverberațiile ei.

Denis nu s-a limitat la teorie, ci a încercat să pună în practică ideile enunțate în manifest în două proiecte de ilustrație, *Sagesse*, de Paul Verlaine și *Le Voyage d'Urien*, de André Gide. Deși începute în 1888, desenele pentru volumul de versuri al lui Verlaine nu vor apărea decât în 1911. Prin urmare, cel dintâi text tipărit ilustrat



de Maurice Denis este proza simbolistă *Le Voyage d'Urien* din 1893, pe coperta căreia atât scriitorul, cât și pictorul sunt trecuți ca autori. Conceperea volumului a beneficiat, într-adevăr, de contribuțiile egale ale celor doi, pe care le regăsim în corespondența purtată în acea perioadă. André Gide, care a și inițiat colaborarea, prin editorul său, i-a explicat lui Denis structura cărții într-o scrisoare, încercând să surprindă principalele axe de semnificație care o traversează:

„[n'oubliez] pas ceci, – indispensable pour la bonne composition du bouquin: les trois parties qui le composent doivent être d'une tonalité toute différente.

Dans la première partie, les paysages *somptueux et défendus* font naître en eux le sentiment de résistance – mais de résistance toute passive et qui leur apprend seulement à se connaître. Dans la seconde, les campagnes *mornes et transitoires* n'ont aucune prise sur eux – ils se développent sincèrement mais n'ont rien où appliquer leur vaillance qui demeure toute virtuelle. – Dans la première, la volupté et tous les désirs – dans la seconde l'ennui et le désintéressement du voyage parmi des landes sans caractère.

Dans la troisième partie enfin, au milieu des glaces et avec un but, l'action enfin possible rend possible aussi leur noblesse.<sup>23</sup>”

Nuvelă simbolistă, *Le Voyage d'Urien* urmărește călătoria interioară a unui protagonist alături de companiile săi. Naratiunea reinterpretează, în cheie modernă, elemente din literatura medievală a aventurilor cavaleresti, Urien fiind, de altfel, conform tradiției arthuriene, presupusul tată al lui Yvain, „le chevalier au lion” din opera romanescă a lui Chrétien de Troyes<sup>24</sup>. De asemenea, și celelalte personaje au nume cu rezonanțe arthuriene: Mélián, Morgain, Agloval, Cabilor, Paride etc.<sup>25</sup> Peisajele văzute de călători nu au corespondențe în realitate, acțiunea virează frecvent în fantastic, iar miza esențială este descoperirea propriei identități. Textul ar putea fi interpretat, printre altele, și cu ajutorul unei grile de lectură freudiene, ca trecere de la inconștientul impulsiv al tuturor dorințelor (sinele), la spațiul interdicției, în care personajele se dezvoltă, dar nu se pot manifesta (supraeul), ajungând apoi la vârful aisbergului, teritoriul transparent și lucid al eului. Călătoria în trei etape a protagonistului pare să corespundă întocmai schemei aisbergului, pe care Freud avea să o dezvolte câțiva ani mai târziu. Remarcăm, totodată, corespondența metaforică, mai exact folosirea gheții, atât de către Gide, cât și de către Freud, pentru a descrie teritoriile conștiinței.

Data fiind structurarea riguroasă a acestei călătorii, care trece prin peisaje transparente și inconsistente, alegerile plastice ale lui Denis sunt discrete din punct de vedere cromatic. Într-o scrisoare către Gide, el își imagina astfel aspectul viitorului volum:

„Voici quelles sont mes premières pensées: avec les caractères de NARCISSE dans *Traité du Narcisse*, les pages

remplies à très peu de marges et jusqu'en haut, où la lettre initiale apparaîtrait très ornée. Cet ornement pourrait suffire à quelques-uns de vos chapitres ; à quelques pages. De temps en temps, une grande image qui remplirait le même espace que le texte. Pour les grandes pages de texte serré on pourrait couper vers le milieu la page par une bande de dessin [...] Tout cet ensemble serait s'aspect sévère, mystérieux, et plutôt Renaissance que Moyen Âge. Mais je renonce aux encadrements qui seraient d'un archaïsme embarrassant pour la vraie intelligence du poème.<sup>26</sup>”

Cuvintele de ordine par să fie, prin urmare, „sever” și „misterios”, ceea ce explică absența paletelor exuberante pe care o întâlneam în manuscrisele medievale, reperele lui Denis în manifest. Marginaliile lipsesc, de asemenea, la fel ca inițialele ornate pomenite în scrisoarea destinată lui Gide. Mai mult, Denis păstrează stricta delimitare spațială a imaginii de text, respingând formula romantică a vinierei și dialogul ne-limitat dintre cele două arte, întâlnit, de exemplu, în proiectul de ilustrare a cărții *Parallèlement* de Paul Verlaine, realizat de Pierre Bonnard și apărut în 1900. Compozițiile alternează în text fie sub forma unei imagini ample, care ocupă mare parte din pagină, fiind însoțită de o frază sau două, fie sub forma unor benzi orizontale care „taie” textul în partea sa mediană. De asemenea, în locul literelor inițiale ornate, Denis alege să înceapă unele capitole cu câte o imagine inițială<sup>27</sup>, desfășurată orizontal sau vertical și situată în paralel cu naratiunea. În felul acesta, privirea cititorului este forțată să vadă, în oglindă, cele două limbaje și să remarce relația simultană de juxtapunere și diferențiere<sup>28</sup>. Reprezentând adesea o scenă mai târzie, imaginea inițială capătă rolul unui rezumat vizual, care nu contrage toată succesiunea acțiunii, ci esența ei – scena reprezentativă și atmosfera. Ca metodă de lucru, Maurice Denis opta, așa cum ne lasă să înțelegem arhivele sale, pentru extragerea din text a cuvintelor-cheie, care îi stimulau imaginația și pe care ulterior le putea folosi drept pretexte pentru compozițiile vizuale: „Berges. Ville longue, polypiers, crabes, pieuvres, filets de sang. Bain dans les piscines tièdes, vasques, enfants aux bras grêles. Mer sous la lune rouge, les vampires rôdent près des pêcheurs endormis<sup>29</sup>”. În încercarea de a înțelege mai bine metoda sa de lucru și a discerne mai atent raportul dintre text și imagine, vom analiza patru dintre desenele realizate pentru *Le Voyage d'Urien*.

Cel dintâi asupra căruia ne oprim în acest articol apare la pagina 5 a volumului, pe care o ocupă aproape în întregime – sub el se află o singură frază. Imaginea concentrează ampla și animată descriere a vaselor venite din Antile, Norvegia și Siria în portul de unde protagoniștii urmau să plece pe mare. Corabia din Siria prilejuiește o revărsare de elemente exotice<sup>30</sup>, care compun tabloul deja obișnuit în literatura epocii<sup>31</sup>, atrasă de tot ceea ce constituie universul îndepărtat al teritoriilor orientale, de la parfumuri și stofe scumpe, la păsări vii colorate

și cochilii stranii. Pe lângă acestea, la bordul navei se aflau și femei slave, cu corpurile aproape goale, care stârneau curiozitatea mulțumii de pe chei: „des barques vinres à lui qui d'abord prirent les esclaves, – et sitôt qu'elles furent descendues, le peuple s'empresse pour le voir; elles étaient belles et presque nues, mais tristes”<sup>32</sup>. În timp ce marinarii descarcă mărfurile, pe mal pare să ia naștere un adevărat bălci, cu barăci improvizate în care jonglerii și mimii își țin numerele, și cu o estradă pe care saltimbancii aruncă flăcări și cuțite unii în direcția celorlalți.

Din scena descrisă de narator, Maurice Denis privilegiază tocmai bălciul și semul său „râsul” – nu întâlnim jongleri, mimi sau saltimbanci în ilustrație, ci femei cu umbreluțe de soare răsând. Prezențele masculine sunt complet evacuate din prim-planul imaginii, fiind exilate pe fundal, lângă corăbii, sub forma unor siluete întunecate și neclare. Deși naratorul nu menționează compoziția publicului din port, Denis alege, așadar, să îl reprezinte întru totul feminin. În mijlocul lui regăsim și o siluetă nudă, cu ochii închiși, zâmbitoare – ar putea fi una dintre sclavele din textul lui Gide, dar acelea aveau asociat, după cum am putut observa în fragmentul citat anterior, atributul „tristete”. Ea nu pare prin nimic străină de celelalte femei, împărțându-le amuzamentul și starea de bine.

Compozițiile lipsite de prezențe masculine sau în care acestea sunt separate printr-o limită clară de prim-planul feminin abundă în creația lui Maurice Denis. Amintim pânzele *Soir trinitaire*, *Avril ou les anémones*, *Avril*, *Femmes assises à la terrasse*, *Les Arbres verts ou les Hêtres de Kerduel*, *Les Muses*, *Légende de chevalerie ou Les Trois princesses*, *La Dame au jardin clos*, *Procession dans les arbres* etc. Dintre acestea, câteva alături programatic două ipostaze ale feminității, latura carnală și cea spirituală, cum ar fi *Soir trinitaire*, *Nymphes ou la Seine à Pont-Marly*, *Figures dans un paysage de printemps* etc. În *Le Verger des vierges sages* (trimitere directă la pilda celor zece fecioare), regăsim, alături de figurile cuminti, îmbrăcate în alb, din prim-plan, și fecioarele nesăbuite, goale și cu părul despletit, pe fundal. Catholic fervent, Maurice Denis a cunoscut, în mediul parizian, începând cu 1888, atelierul și existența boemă, adăugând, la idealul său pur și cast, unul carnal: „...fetele acestea au adăugat idealului meu al Fecioarei în rochie albă pe cel al Fecioarei goale. În locul mănăstirii, am găsit Atelierul, Atelierul cu frivolitatea și desfrâul său; și încerc să aduc laolaltă învățămintele terestre și cerești...”<sup>33</sup>. În mod similar, în imaginea din volumul lui Gide, Denis aduce laolaltă cele două ipostaze ale feminității, corpul acoperit și descoperit, modificând semantica textului, care devine un simplu pretext pentru reprezentările sale ambivalente ale feminității, opuse captivității inițiale. El preia și profită, în schimb, de elemente din decor prezente în narațiune, cum ar fi corabia și steagurile, care îi permit să introducă linii ondulatorii în compoziție. Abia schițată, corabia are un contur fantomatic și liniile

sale curbe se continuă cu odgoanele încolăcite de pe chei. În chip similar, steagurile care flutură în partea dreaptă, în vârful unor stâlpi, îi permit lui Denis să se joace cu arabescul, apreciat de pictorii postimpresionisti și mai ales de Nabis pentru funcția sa decorativă<sup>34</sup>. Suntem totuși încă departe de broderia de arabescuri și acompaniamentul de linii expresive, care făceau parte din dezideratul exprimat în articolul manifest din 1890.

Liniile ondulatorii, menite să umple spațiul compozițional pentru a combate un fel de *horror vacui*, revin în imaginea următoare, care însoțește începutul primului capitol (pagina 10), în care călătorii, influențați de noaptea pe mare și de atmosfera onirică, poartă discuții despre trecut și se întrebă dacă nu cumva aventura lor este una strict mentală, survenită în timpul somnului. Plictisiți de literatură, doritori de acțiune, cavalerii se despart în zori promițându-și să nu mai vorbească niciodată despre trecut și să nu se mai gândească, gândurile fiind prea obositoare<sup>35</sup>. Denis alege să reprezinte acest grup prin câteva contururi întunecate aflate la prova corabiei, înconjurată doar de liniile mișcătoare ale valurilor, pretextul ideal pentru a crea o densă rețea de arabescuri. În spatele tinerilor, preluând întocmai indicațiile narațiunii lui Gide, se află mateloții, ocupați să ridice pânzele – siluetele lor albe sunt într-un contrast evident cu grupul întunecat din centrul imaginii, preocupat de subiecte de discuție esențiale. Deși este noapte în textul lui Gide, Denis alege să reprezinte peisajul în note luminoase și să concentreze elementul nocturn doar în corpurile protagoniștilor. Colorarea lor în negru este, totodată, și o metodă ușoară de a-i evidenția în compoziție, la fel cum tonurile deschise fac mai vizibile jocurile valurilor. În acest caz, putem vorbi de o cvasi-broderie de arabescuri integrată compoziției, însă aceasta nu corespunde naturii preponderent non-figurative și ritmice (repetitive) a encadramentelor din manuscrisele medievale, la care Denis se referea în 1890. Regăsim, totuși, o serie întregă de trăsături specifice picturii postimpresioniste: natura bidimensională a compoziției, lipsa perspectivei unice, sinteza liniilor și a culorilor, dinamismul expresiv al imaginii. Mare parte dintre aceste trăsături, la fel ca decupajul arbitrar al scenei, se datorează influenței stampelor japoneze<sup>36</sup>.

Ceva mai departe, la paginile 14, 23 și 36, întâlnim alte două imagini ale feminității și voluptății: în călătoria lor pe mare, personajele sunt nevoite să se oprească din când în când pentru aprovizionare. De fiecare dată, ele întâlnesc ispite și capcane ale trupului periculoase. Imaginea de la pagina 14 sintetizează episodul întâlnirii cu sirenele adormite, al căror cântec creează, în mințile bărbaților, iluzia unui oraș cu numeroase minarete și cântece neobișnuite. Întrebați la întoarcere cum arătau aceste sirene, Agloval, Cabilor, Paride și Morgain vin cu mărturii contrastante: Agloval susține că părul lor era lung, verde și brun, asemenea algelor, acoperindu-le tot corpul, Cabilor relatează că aveau mâinile palmate

și corpul de la brâu în jos acoperit de solzi de culoarea otelului, Paride le descrie ca pe niște imense păsări de mare cu ciocul roșu, iar Morgain povestește că erau asemenea femeilor, foarte frumoase<sup>37</sup>. Corpul schimbător al sirenelor atrage atenția lui Denis, care decide să îl reprezinte în ilustrația sa. Pentru a reda misterul scenei, în prim-plan, o femeie cu ochii închiși și capul ușor plecat e reprezentată din profil, având trăsăturile feței în mare parte ascunse. Poziția sirenei amintește de lucrarea *Belle au bois d'automne* (1892), în care, în mod similar, regăsim în prim-plan un personaj feminin văzut din profil, cu ochii închiși. Figura revine în seria *Dormeuses*, ceva mai înclinată din cauza canapelei pe care personajele sunt adâncite în somn, proiectând, pe un ecran mental, imaginea unui cavaler pe cal alb aflat la marginea pădurii, la fel cum din somnul ființelor miraculoase ale lui Gide se naștea un întreg oraș fantastic. În ilustrația lui Denis, de-o parte și de alta a capului sirenei, sunt vizibile două siluete feminine culcate. Fluide, alungite, corpurile goale sunt în contrast cu spațiul din jur, „tapetat” cu mici motive decorative vegetale. Cel mai probabil, aceasta este versiunea sintetizată a algelor pe care, în textul lui Gide, dormeau sirenele. Numarul personajelor nu este întâmplător – începând cu *Soir trinitaire* din 1891, în care pot fi deslușite trei prezențe feminine hieratice, trinitatea feminină reapare periodic în creațiile pictorului, fiind menită să sugereze misterul și rolul de intermediar între vizibil și invizibil, între lumea de aici și cea de dincolo. Această concepție sacră, mediatoare a feminității era comună în grupul Nabis: la Maurice Denis erau zâne, călugărițe sau nimfe, la Paul Sérusier erau zâne sau femei bretone care oficiau ritualuri secrete în păduri, la Paul Ranson vrăjitoare sau nimfe, la Georges Lacombe surse ale vieții și ale morții, la Édouard Vuillard, prezențe palide în interioare burgheze pline de simboluri esoterice. La Maurice Denis, fie că sunt călugărițe cu capul acoperit care cunosc revelația, fie femei profane în grădini închise, feminitatea are, pe de-o parte, o latură indescifrabilă, iar pe de altă parte un rol în prefigurarea realităților invizibile. Cântecele nelumesc al sirenelor și aparența lor fluctuantă se încadrează în această paradigmă, fiind asimilate și adaptate universului său pictural.

În imaginile de la paginile 23 și 36 este prezent același proces. Cea dintâi redă momentul în care marinarii și protagoniștii fac o nouă escală, în apropierea unui oraș. Printre copacii care străjuiesc drumul spre aglomerația urbană, se plimbă numeroase grupuri de femei, iar bărbații care pleacă în căutarea proviziilor se întorc abia a doua zi, povestind cum au fost atrași irezistibil de acestea în grădini ale plăcerii. Ilustrația lui Denis, imagine inițială care deschide capitolul al IV-lea, reia un spațiu recurent în creația sa, mai precis livada-grădina închisă. El situează în prim-plan o figură feminină dedublata: în prima ipostază, aceasta se uită într-o parte, cu un evantai închis în mâna stângă, iar în a doua îl privește

direct pe cititor, cu evantaiul deschis. Jocul dorinței este transpus astfel din spațiul ilustrației în afara lui. Prezența masculină, constant exilată din compozițiile feminine, este regăsită în a treia dimensiune, a realității. Spre deosebire de textul atent la propria sa desfășurare, lipsit de breșe care să facă posibil dialogul cu cititorul, imaginea depășește acest prag, cu ajutorul femeii care dobândește, iarăși, un rol intermediar, de punte de legătură între lumi altfel net delimitate. În compoziția menționată, merită semnalat de asemenea raportul neverosimil dintre corpurile personajelor și copacii în proximitatea cărora se află. Deși așezate în spatele unui arbore, femeile sunt cu mult mai mari decât acesta. Mai mult, copacii sunt reprezentați în stilul caracteristic lui Denis și grupului său, les Nabis, anume doar prin partea lor mediană. Trunchiurile drepte și netede, similare unor coloane, amintesc de fiecare dată de poemul baudelairian al corespondențelor, în care natura devenea un templu jalonat de stâlpi plini de viață.

A șaptea oprire a navei reia parțial, la pagina 36, povestea lui Circe din *Odiseea*. Ajunși pe o insulă ce pare locuită în întregime de femei, marinarii și protagoniștii sunt luați prizonieri de regina locului. Deși nu este descrisă în textul lui Gide, Denis alege să o reprezinte în ilustrație, folosind o structură pe care o vom întâlni și în compoziția *Légende de chevalerie ou Les Trois princesses* din același an, 1893. În partea stângă, în prim-plan, Denis situează corpul de un alb strălucitor, gol, al femeii. Întinsă pe un divan, aceasta privește spre grupul bărbaților, situat în depărtare în partea dreaptă. La fel ca în *Légende de chevalerie* (și ca într-o versiune mai târzie, din 1898, realizată în stilul tapiseriilor medievale), figura feminină este izolată de restul decorului printr-un gard scund. Lângă ea, observăm un arbore încărcat de rod, simbol al voluptății și fertilității, precum și un platou cu fructe, în partea dreaptă. Făcând economie de mijloace, Denis conturează o imagine a femeii ca grădină-livadă închisă, *hortus conclusus* suficient sieși. Toposul este reluat într-o serie de opere deja amintite, realizate în 1893, an al căsătoriei pictorului cu Marthe Meurier<sup>38</sup>, trăsăturile acesteia putând fi regăsite la majoritatea personajelor feminine. În depărtare, artistul creează o simetrie compozițională prin repetarea formei unghiulare a gardului în treptele pe care se află grupul masculin. Tot pe fundal apare și forma circulară a unui dig, identic cu cel din *Légende de chevalerie ou Trois jeunes princesses*, unde doi cavaleri pe cai albi se îndreaptă către grădina interzisă. Cavalerii lipsesc în ilustrația din 1893, însă principiul masculin rămâne reprezentat în imediata apropiere. Arabescul este din nou prezent, de data aceasta în partea stângă, unde poate fi întrezărită marea.

Deși infidele dezideratului exprimat în 1890, care viza o natură non-figurativă și decorativă mult mai accentuată, ilustrațiile lui Maurice Denis pentru volumul lui André Gide respectă, în cele din urmă, parțial, principiul „acompaniamentului de linii expresive”. Mai mult decât

o oglindire a textului, imaginea este o cutie de rezonanță, care îi amplifică semnificațiile. Fără să inaugureze o desprindere radicală, ilustrațiile se îndepărtează considerabil de scenele din *Le Voyage d'Urien*, reținând doar câteva puncte de ancorare. Dincolo de acestea, asistăm la fuziunea dintre două limbaje – adaptarea sensurilor din *Le Voyage d'Urien* la vocabularul plastic al lui Denis nu întâmpină dificultăți, ci prilejuiește forme firești de exprimare, operele lor fiind marcate de rețele semantice asemănătoare. Atât pe prima pagină, cât și în interiorul cărții, Gide și Denis se privesc de pe poziții de egalitate, împărțindu-și paternitatea volumului.

Doi ani mai târziu, un alt membru al grupului Les Nabis încearcă să pună în aplicare ideile noi privind menirea decorativă a artei. Este vorba despre József Rippl-Rónai, pictor de origine maghiară, atras de tapiseria medievală și de litografie<sup>39</sup>. În 1895, „le nabi hongrois”<sup>40</sup> și prietenul său de origine scoțiană, James Pittcarn-Knowles, i-au prezentat lui Siegfried Bing o serie de 4 litografii în culori, respectiv un grupaj de gravuri alb-negru minimaliste. Bing, care pregătea pe atunci lansarea galeriei sale numite „Art Nouveau”, a apelat la poetul belgian Georges Rodenbach pentru a scrie câte un text potrivit fiecărui proiect artistic<sup>41</sup>. Avem de-a face, așadar, cu un proces invers față de cel întâlnit în cazul André Gide-Maurice Denis, unde autorul apelase la serviciile pictorului pentru a-și realiza proiectul editorial. Rodenbach acceptă și redactează poemele în proză care însoțesc litografiile lui Rippl-Rónai – *Les Vierges*, și gravurile minimaliste ale lui Pittcarn-Knowles – *Les Tombeaux*. Situate la antipodi, ele ilustrează viața, respectiv moartea, diferitele etape ale existenței, de la plenitudine la repaos, respectiv melancolia sfârșitului. Într-un decor pastelat, luminat de un fundal galben, menit să exprime „tineretea, soarele care strălucește și frumusețea aurie a naturii”<sup>42</sup>, József Rippl-Rónai plasează figuri feminine impalpabile, cu siluete ondulatorii, amintind de stampele japoneze<sup>43</sup>. Prietenul său are o abordare grafică mai puțin exuberantă, chiar severă, în ciuda simplității stilistice care frizează deseori naivitatea<sup>44</sup>. Cele două cărți au fost lansate în 1895, de Crăciun, Siegfried Bing inaugurându-și noua galerie pe 26 decembrie<sup>45</sup>. Ele au fost expuse ca obiecte de artă printre multe alte opere autohtone și internaționale.

Deși procesul este invers și textul vine să însoțească imaginile, Rodenbach pare a fi unul dintre susținătorii infidelității imaginii față de literatură (sau a literaturii față de imagine). În loc să redea prin ekphrasis mascat substanța și structura litografiilor, el preia doar anumite elemente și noduri semantice. Prima litografie a lui Rippl-Rónai este mai degrabă statică: două femei, întoarse cu spatele, una așezată, cealaltă în picioare, se află într-o grădină-livadă împrejmuțată cu un gard scund. Recunoaștem, de la bun început, toposul deja întâlnit în creația lui Maurice Denis – una dintre cele două figuri feminine are chiar o carte în mâini, la fel ca

fecioara din prim-planul tabloului *Le Verger des Vierges sages* din 1893. Palide și estompate, siluetele feminine din litografia lui Rippl-Rónai sunt într-un contrast marcant cu decorul colorat în mare parte în verde, roșu și galben. Mai multe corespondențe cromatice de detaliu indică, totuși, o analogie între ele și arborii încărcăți de fructe: trunchiurile scurte împrumută culoarea rochiilor, iar merele pe cea a pălăriei fecioarei așezate pe iarbă. Cei doi arbori repetă, de altfel, în partea stângă a compoziției, poziția personajelor din partea dreaptă, devenind pandantele lor vegetale. În poemul lui Rodenbach, nu întâlnim aproape nimic din toate acestea: fecioarele așteaptă, în pragul vieții, să se aventureze în largul ei, fiind îngrijorate de alegerile pe care trebuie să le facă<sup>46</sup>. Acestea sunt descrise ca o multitudine de drumuri pe care fetele, entuziaste și emoționate, vor să meargă simultan<sup>47</sup>. Singurul punct de contact între text și imagine este părul blond al personajelor, care „conciliază galbenul pământului și pe cel al cerului”<sup>48</sup>. Într-adevăr, pe lângă concordanțele dintre copaci și siluetele feminine, există și cea dintre părul blond și cadrul natural, gândit, după cum afirmă pictorul însuși, să exprime tineretea și frumusețea<sup>49</sup>.

Încetul cu încetul, elementele de ancorare în imagine se multiplică. În a doua litografie, de pildă, o femeie citește o carte, stând în picioare, în mijlocul decorului natural. Cu capul și fața acoperite aproape complet de o pălărie amplă, îmbrăcată în alb, ea pare o figură a purității care se ascunde de privirile indiscrete și profane. Pe lângă tână veselă și cea nerăbdătoare, mereu grăbită să ajungă la destinație, Rodenbach descrie în poem și tipologia fecioarei cititoare, „aflate sub semnul lunii”, pentru care albastrul cerului, copacii, apele par brutale, ea preferând, întotdeauna, jocurile speculare ale literaturii și „farmecul artificialului”<sup>50</sup>. Ea nu își caută destinul în lumea reală, pe numeroasele drumuri descrise la începutul textului, ci în cărți, ceea ce concordă cu natura statică a desenului realizat de Rippl-Rónai – absorbită de paginile volumului, tână pare să trăiască într-un spațiu etanș.

Analogia dintre corpul feminin și arbore, întâlnită deja în prima imagine, apare abia spre finalul textului scris de Rodenbach, cu ocazia celei de-a treia litografii a lui Rippl-Rónai, în care trei femei culeg fructele de pe ramurile copacilor din livadă, numite de poetul belgian „fructele vieții”. El duce chiar mai departe analogia făcută de pictor: brațele lor se aseamănă crengilor, iar sâni merelor tari, comparațiile culminând cu exclamația „O, trunchi al tentațiilor! Arbore al științei amare care este corpul femeii”<sup>51</sup>. Momentul culegerii fructelor este o alegorie care reprezintă, pentru Rodenbach, cunoașterea amorului carnal și căsătoria. În viziunea sa, fecioarele își ating potențialul și menirea prin statutul de soție<sup>52</sup>.

Ultima litografie pune în scenă, în mijlocul aceleiași livezi, o femeie așezată pe un fotoliu. Rochia ei nu mai e palidă sau albă, ci roșu deschis, în acord cu fructele

pomului din fundal. Pentru scriitorul belgian, imaginea ilustrează vârsta „așezării” și a cuminenței, a limitării la o existență lipsită de „accidente” și tumult. Crescut într-un mediu infuzat de religie, Rodenbach, la fel ca Maurice Denis, își făcuse un ideal din puritatea credinței și deplângea decăderea epocii pe care o dorea revitalizată din punct de vedere spiritual. Acest deziderat este pe deplin exprimat în lucrarea sa *Le livre de Jesus* (1888), unde își imagina o a doua venire a lui Iisus, incognito, pe pământ, precum și dezamăgirea acestuia față de materialismul, mașinismul și peisajul industrial al epocii<sup>53</sup>. Carte publicată abia după moartea poetului, *Le Livre de Jesus* explică înclinația sa pentru instantaneele luminoase și eterate, pentru spiritualitatea pe care o inserează în texte, precum și pentru simbolism și mister.

Georges Rodenbach folosește chiar aceeași imagine ca Denis, literară de această dată, a livezii cu fecioare, le „Verger des Vierges”, spațiu sacru în care feminitatea se desăvârșește în moduri simbolice, iar fructele ei de carne sunt culese de prezențe masculine. Majuscula pentru „Épouse” (Soție), atipică, ar putea indica și o grilă de lectură biblică a scenei, cu trimitere la pilda celor zece fecioare. În compoziția lui Maurice Denis, *Le Verger des vierges sages*, de exemplu, privitorul putea observa pe fundal un bărbat pe un cal alb, probabil concretizarea Soțului pe care fecioarele îl așteptau în textul biblic cu lămpile aprinse și care nu era nimeni altul decât Iisus. Cuminiți, cu o carte în mână, în locul lămpilor cu ulei, femeile așteaptă, atât la Denis, cât și la Rippl-Ronai sau Rodenbach, nu doar o căsătorie terestră, ci și una celestă.

Această imagine idealizată a feminității pure, în contact cu realități transcendente, care apare în creațiile pictorilor Nabis, dar și în cele ale poetului belgian, ar putea fi influențată de amplul proces al feminizării catolicismului desfășurat în secolul al XIX-lea și remarcat de Claude Langlois<sup>54</sup>. Înainte de toate, secolul este jalonat de numeroase apariții mariale, care conduc la o întărire și chiar exacerbare a cultului Fecioarei și a importanței sale în imaginarul colectiv. Ele se succed între anii 1830 și 1870, culminând cu inițierea pelerinajului de la Lourdes, în 1873, unde fecioara s-ar fi arătat de mai multe ori unei fete de 14 ani, Bernadette<sup>55</sup>. De altfel, majoritatea aparițiilor au drept martori fete aflate la vârsta adolescenței sau mai mici, Marlene Albert-Lorca susținând că această preferință ar fi fost legată de un ideal al virginității care a cunoscut o dezvoltare nemaîntâlnită în secolul al XIX-lea<sup>56</sup>. Cultul marial e însoțit, prin urmare, de conturarea unei imagini a feminității caste, la care contribuie din plin și organizații de tipul Les Enfants de Marie, înființată după ce Fecioara Maria s-ar fi arătat lui Catherine Labouré în 1830<sup>57</sup>. Acestea își propuneau să ofere o educație religioasă accentuată tinerelor, încadrându-le și după vârsta primei comuniuni, în jurul căreia Biserica dezvoltă o iconografie axată pe reprezentarea fetelor îmbrăcate în întregime în alb<sup>58</sup>. Sub influența acestei iconografii, ele

„migrează” și în pictura profană, cum ar fi în tablourile lui Maurice Denis (*Avril ou les anémones*, 1891, *Avril*, 1892, *La Première communion*, 1894, *Vierges aux rosiers*, 1894, vitraliul realizat pentru Denys Cochin în 1895 etc.).

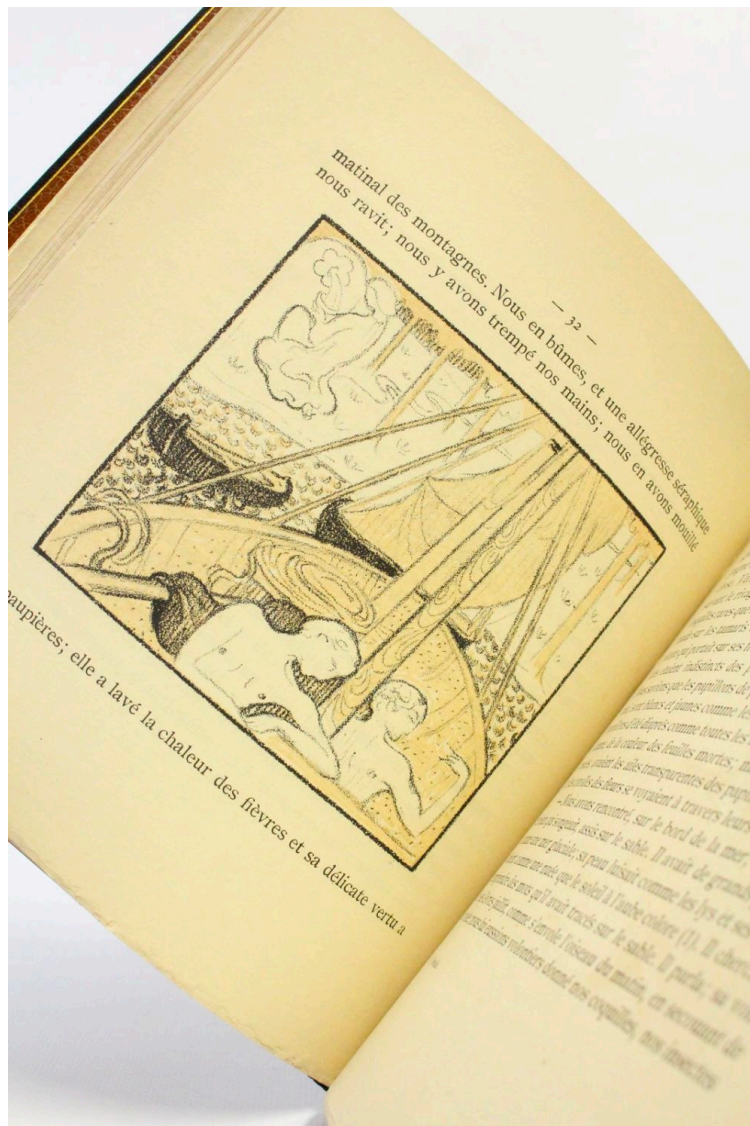
La procesul de feminizare a catolicismului prin cultul marial, se adaugă și explozia numărului de congregații feminine (400 de congregații noi) de-a lungul secolului, numărul călugărițelor fiind, în 1880, de 10 ori mai mare decât în 1808 (130.000). Prezența lor atât la sat, cât și la oraș, implicarea lor ca învățătoare și infirmiere, importanța în cadrul corpului social ar putea explica de ce le întâlnim în tablourile lui Maurice Denis, alături de imaginea dominantă a Fecioarei Maria și de cea a comuniantelor. Feminizarea accentuată a catolicismului, crearea unei pietăți feminine ideale, contribuie probabil și la coagularea mitemelor personale ale lui Georges Rodenbach, la care regăsim ideea fecioarelor care își împlinesc destinul în cadrul căsătoriei materiale și spirituale (cu Hristos).

În concluzie, în lupta dintre imagine și text, cea dintâi reușește, în cazul proiectului editorial *Le Voyage d'Urien*, să dobândească o anumită autonomie și mai ales recunoașterea unui raport de egalitate, consfințit și pe prima pagină, unde apar, ca autori, atât scriitorul, cât și pictorul. Dincolo de proximitatea spațială a numelor, volumul prilejuiește complementaritatea a două conștiințe artistice, fiecare cu limbajul său, dar cu o rețea de semnificații asemănătoare. Simboliști prin sensibilitate, preferința pentru subiectivism, oniric și recuperarea unor toposuri mai vechi (literare sau iconografice), André Gide și Maurice Denis nu se opun, ci dialoghează. Cel din urmă reține din narațiunea celui dintâi câteva repere cu puternic impact vizual, pe care le utilizează mai apoi ca pretexte picturale. Este vorba de anumite personaje, componente din peisaj sau chiar seme ale acestora, cum se întâmplă în cazul primei imagini analizate, unde, pe lângă elementele „corabie”, „chei”, „steaguri” și personaje, „femeia captivă și goală”, pictorul preia și unul dintre semele principale ale bălciului descris în text, anume „râsul”. Mai departe, Denis adaptează aceste ancoră textuale propriului său vocabular iconografic, deja stabilit în liniile sale esențiale în lucrările precedente. Femeia adormită, femeia în dublă ipostază, carnală și spirituală, femeia în livada-grădină închisă (ce va fi dezvoltată apoi substanțial în 1893), minimalismul sintetist care reduce algele sau valurile la simple elemente decorative abstracte, linia ondulatorie, decupajul japonez al scenelor și absența sau inconsecvența perspectivei sunt locuri comune și forme în care el traduce călătoria lui Urien. Radical în articolul-manifest, Denis va fi mai precaut în cadrul proiectului editorial, probabil și din cauza naturii operei literare și a discuțiilor cu André Gide. Deși nu virează spre non-figurativ și decorativ, în spiritul marginaliilor medievale, el introduce în compoziții arabescul și serialitatea (dintre imaginile analizate în acest articol, îndeosebi cea de la

pagina 13, prin pattern-ul patului de alge pe care dorm sirenele). În 1890, Denis scria: „Trouver cette décoration sans servitude du texte, sans exacte correspondance de sujet avec l'écriture”<sup>59</sup>. Fără să fie într-un raport de inferioritate față de text și fără strânsă corespondență cu narațiunea, imaginile lui Maurice Denis respectă, parțial, dezideratul său de la începuturile grupului Les Nabis, raportul lor cu proza lui Gide putând fi descris cu termenul „concordanță”, propus de André Mellerio.

În chip similar, Georges Rodenbach recunoaște autonomia imaginii față de text și a textului față de imagine. În poemul *Les Vierges*, el preia anumite repere: livada, fructele, fotoliul, fecioara care citește, de la care pornește un construct imaginar destul de diferit, întâlnindu-se însă cu Rippl-Rónai în trama sa esențială, anume parcursul existențial al femeii, de la puritatea virginală la culegerea alegorică a fructelor sale de carne.

Noutatea radicală a acestui proiect editorial a fost tocmai demersul invers, propus de Siegfried Bing, de a „ilustra” imaginea prin text, de a o însoți cu un poem capabil să îi prelungească expresiv izotopiile. Iar Georges Rodenbach reușește întocmai acest lucru, ajungând, la fel ca Maurice Denis, la un raport de concordanță. Fără a cădea în capcana unui ekphrasis facil, scriitorul îndepărtează și apropie succesiv oglinda textuală de compozițiile lui Rippl-Rónai, construind o relație dialectică de asemănare și diferențiere. Ambele proiecte ilustrează intensă dezbateră de idei de la sfârșitul secolului, care a pornit de la nevoia picturii de a fi autonomă în raport cu lumea, de a o exprima prin propriile sale mijloace (sinteza formelor și a culorilor, inițiată de Gauguin și Bernard) și a ajuns, iată, la nevoia sa de fi autonomă în raport cu textul literar.



André Gide, Maurice Denis - Le voyage d'Urien

Sursă foto: <https://www.edition-originale.com>





**Note:**

1. Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur (1830-1880): Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré* (Paris: Droz, 2005), 88.
2. Ibid., 26.
3. André Mellerio, *Odilon Redon* (Paris: Société pour l'Étude de la Gravure Française, 1913), 9 și „L'illustration nouvelle”, *L'Estampe et l'affiche*, 1897, 157-158.
4. V. Allain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité* (Grenoble: UGA Editions, 2005).
5. Reproducem, întocmai, prezentarea acestui procedeu într-o enciclopedie a artelor plastice de la finalul secolului al XIX-lea, realizată de Auguste Demmin, *Encyclopédie historique, archéologique, biographique, chronologique et monogrammatique des beaux-arts plastiques, architecture et mosaïque, céramique, sculpture, peinture, gravure*, vol. II (Paris: Jouvet Editeurs, 1873), 2446: „Litografia [...] desemnează arta de a reproduce prin imprimare desene și scrieri, trasate cu un corp gras pe o piatră calcară, numită litografică, pe care se obțin reliefuri cu ajutorul unui acid care adâncește spațiile neacoperite de stratul de grăsime, reliefuri care produc, apoi, sub o presă și după ce au fost acoperite cu cerneală, imprimarea pe hârtie.”
6. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, 86.
7. Bamber Gascoigne, *Milestones in Colour Printing 1457-1859* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 30.
8. André Mellerio, *La lithographie originale en couleurs* (Paris: Publication de „L'Estampe et l'affiche”, Paris, 1898), 2.
9. Ibid., 36.
10. Alfred Picard, *Exposition Universelle Internationale à Paris. Rapport général*, vol. IV, *Les beaux-arts, l'enseignement, les arts libéraux* (Paris: Imprimerie Nationale, 1891), 413.
11. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, 86.
12. Ibid., 87.
13. Gustave Flaubet, *Correspondance*, vol. III (Paris: Gallimard, 1991), 221-222, citat în Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, 26.
14. Scrisoare a lui Odilon Redon către André Mellerio, citată în André Mellerio, *Odilon Redon. Peintre, dessinateur et graveur* (Paris: H. Floury éditeur, 1923), 115.
15. André Mellerio, *Odilon Redon* (1913), 9. Philippe Kaenel îi atribuie, probabil din cauza unei confuzii, sintagma „paralelism corelativ” lui Odilon Redon însuși, invocând o scrisoare către André Mellerio citată în studiul acestuia din 1923 despre Redon. Scrisoarea era însă adresată lui Edmond Picard, fiind reprodușă integral în catalogul operelor lui Odilon Redon realizat de André Mellerio în 1913. Cel care folosește sintagma „paralelism corelativ” este Mellerio însuși, în studiul care însoțește catalogul. Citatul întreg, reluat de Kaenel și greșit atribuit lui Redon, este următorul: „En somme, non la servilité, ni même un accommodement large, mais bien un parallélisme corrélatif.”
16. Mellerio, „L'illustration”, 157-158.
17. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, 213.
18. Maurice Denis, „Définition du néo-traditionnisme”, *Art et critique*, 23 și 30 august 1890, reluat în Maurice Denis, *Théories 1890-1910. Du Symbolisme de Gauguin vers un nouveau classicisme* (Paris: L. Rouart et J. Watelin, 1920), 1-13.
19. Ibid., 10-11.
20. Ibid., 10.
21. Ibid., *Théories*, 11.
22. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, 526.
23. Scrisoare din august 1892, reprodușă în Maurice Denis, *Journal (1884-1943)*, vol. I (Paris: Editions La Colombe, 1957), 104-105: „nu uitați asta, – e indispensabil pentru alcătuirea cărții: cele trei părți care o compun trebuie să aibă fiecare o tonalitate diferită. În prima parte, peisajele *somptuoase și interzise* dau naștere înăuntrul lor [personajelor] unui sentiment de respingere – dar de respingere într-unul pasivă, care îi învață să se cunoască. În a doua parte, câmpiile *terne și tranzitorii* n-au niciun efect asupra lor – ei se dezvoltă, dar nu au unde să își manifeste curajul, care rămâne într-unul virtual. – În prima parte, voluptatea și toate dorințele – în a doua plictisul și dezinteresul călătoriei prin ținuturi fără personalitate. În fine, în a treia parte, în mijlocul ghețurilor și având un scop, acțiunea devine în sfârșit posibilă și le redă noblețea”.
24. Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur: les œuvres „fin-de-siècle” d'André Gide* (Paris: Champion, 1997), 128.
25. Elena Messeguer Panos, „Symbolisme et choix personnels dans *Le Voyage d'Urien* et *La Tentative amoureuse*”, *Communication et écritures*, ed. Esperanza Bermejo Larrea, J. Fidel Corcuera Manso, Julián Muela Ezquerro (Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2012), 381.
26. Denis, *Journal*, 105: „Iată care sunt primele mele gânduri: cu caracterele tipografice ale cuvântului NARCISSE din Tratatul lui Narcis, paginile să fie umplute cu text până aproape de margini și până sus, unde litera inițială ar urma să fie foarte ornată. Acest ornament ar putea fi suficient pentru unele capitole din carte; unora dintre pagini. Din când în când, o imagine mare care ar umple același spațiu ca textul. Pentru paginile mari de text compact am putea tăia la mijloc pagina printr-o bandă de desen. Tot acest ansamblu ar urma să aibă un aspect sever, misterios, apropiat mai degrabă de Renaștere decât de Evul Mediu. Dar renunț la ancadramentele care ar fi de un arhaism jenant pentru adevărata inteligență a poemului”.
27. Sintagma „image initiale” este folosită de Anne-Marie Christin în „Un livre double : *Le Voyage d'Urien* par André Gide et

- Maurice Denis (1893), *Romantisme*, n° 43 (1984): 78.
28. Ibid.
29. Ibid., 77.
30. André Gide, Maurice Denis, *Le Voyage d'Urien* (Paris: Librairie de l'Art Independant, 1893), 3-4.
31. V. Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage, 1978).
32. Gide, Denis, *Le Voyage*, 3.
33. Denis, *Journal*, 68.
34. Pascal Rousseau „Arabesques. Le formalisme musical dans les débuts de l'abstraction”, *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003), 231-245.
35. Gide, Denis, *Le Voyage*, 9.
36. Claude Jeancolas, *La Peinture des Nabis* (Paris: FVW, 2002), 66-80.
37. Gide, Denis, *Le Voyage*, 18.
38. Catherine Verleysen, *Maurice Denis et la Belgique 1890-1930* (Leuven: Leuven University Press, 2010), 13.
39. V. József Rippl-Rónai (Paris: Somogy éd. d'art; Saint-Germain-en-Laye: Musée départemental Maurice Denis „Le Prieuré”, 1998).
40. Ibid.
41. Verleysen, *Maurice Denis*, 37.
42. Ibid., fragment dintr-o scrisoare a lui József Rippl-Rónai către fratele său.
43. Ibid, 37.
44. Ibid., 38.
45. Ibid., *Maurice Denis*, 38.
46. Georges Rodenbach, *Les Vierges* (Paris: Chamerot et Remouard, 1895), paginile nu sunt numerotate. Citatul este prezent pe ceea ar trebui să fie considerate paginile 1 și 2.
47. Rodenbach, *Les Vierges*, 5.
48. Ibid., 3.
49. Verleysen, *Maurice Denis*, 37, fragment dintr-o scrisoare a lui József Rippl-Rónai către fratele său.
50. Rodenbach, *Les Vierges*, 14.
51. Ibid., 21.
52. Ibid., 22.
53. *Œuvres de Georges Rodenbach: La jeunesse blanche. Vers d'amour. Le livre de Jésus. Le règne du silence* (Paris: Mercure de France, 1923).
54. Claude Langlois, „Féminisation du catholicisme”, *Histoire de la France religieuse*, vol. III, ed. Jacques Le Goff et René Rémond (Paris: Le Seuil, 1991), 292-307.
55. Isabelle Saint Martin, „Approches du merveilleux dans la culture catholique du XIXe siècle”, *Romantisme*, nr. 4 (2015): 26.  
DOI: 10.3917/rom.170.0023.
56. Marlène Albert-Llorca, „Les femmes dans les apparitions mariales de l'époque contemporaine”, *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, nr. 15 (2002), consultat în 25 martie 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cli0/64>.  
DOI: <https://doi.org/10.4000/cli0.64>.
57. V. Bruno Dumons, „Femmes et genre”, *Le Catholicisme en chantiers: France, XIXe-XXe siècles* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013).  
DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.114492>.
58. Marlène Albert-Llorca, „Les femmes”.
59. Denis, *Théories*, 11.

### Bibliography:

- Albert-Llorca, Marlène. “Les femmes dans les apparitions mariales de l'époque contemporaine” [“Women and Marian Apparitions in Contemporary Times”]. *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, nr. 15 (2002), consultat în 25 martie 2021, URL: <http://journals.openedition.org/cli0/64>.  
DOI: <https://doi.org/10.4000/cli0.64>.
- Christin, Anne-Marie. “Un livre double: Le Voyage d'Urien par André Gide et Maurice Denis (1893)” [“A Double Book: *Urien's Voyage* by André Gide and Maurice Denis (1893)”]. *Romantisme*, n° 43 (1984): 73-90.
- Demmin, Auguste. *Encyclopédie historique, archéologique, biographique, chronologique et monogrammatique des beaux-arts plastiques, architecture et mosaïque, céramique, sculpture, peinture, gravure [The Historical, Archeological, Biographical, Chronological and Monogrammatic Encyclopedia of Fine Arts]*, vol. II. Paris: Jouvett Editeurs, 1873.
- Denis, Maurice. *Journal (1884-1943)*, vol. I. Paris: Editions La Colombe, 1957.
- Denis, Maurice. *Théories 1890-1910. Du Symbolisme de Gauguin vers un nouveau classicisme [Theories 1890-1910. From Gauguin's*



- Symbolism towards a New Classicism*. Paris: L. Rouart et J. Watelin, 1920.
- Dumons, Bruno. *Le Catholicisme en chantiers: France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* [Catholicism in the Making: France, XIX-XX centuries]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013.  
DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.114492>.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance [Letters]*. vol. III, Paris: Gallimard, 1991.
- Gascoigne, Bamber. *Milestones in Colour Printing 1457-1859*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Gide, André. Denis, Maurice. *Le Voyage d'Urien [Urien's Voyage]*. Paris: Librairie de l'Art Independant, 1893.
- Jeancolas, Claude. *La Peinture des Nabis [The Nabis' Paintworks]*. Paris: FVW, 2002.
- Kaenel, Philippe. *Le Métier d'illustrateur (1830-1880): Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré [The Job of an Illustrator (1830-1880): Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré]*. Paris: Droz, 2005.
- Histoire de la France religieuse [The History of Religious France]*. vol. III, ed. Jacques Le Goff et René Rémond, Paris: Le Seuil, 1991.
- Mellerio, André. "L'illustration nouvelle" ["The New Illustration"]. *L'Estampe et l'affiche*, 1897.
- Mellerio, André. *La lithographie originale en couleurs [The Original Color Lithography]*. Paris: Publication de "L'Estampe et l'affiche", Paris, 1898.
- Mellerio, André. *Odilon Redon*. Paris: Société pour l'Étude de la Gravure Française, 1913.
- Mellerio, André. *Odilon Redon. Peintre, dessinateur et graveur* [Odilon Redon. Painter, drawer and engraver]. Paris: H. Floury éditeur, 1923.
- Communication et écritures [Communication and writing]*. Edited by. Esperanza Bermejo Larrea, J. Fidel Corcuera Manso, Julián Muela Ezquerra. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012.
- Picard, Alfred. *Exposition Universelle Internationale à Paris. Rapport general* [The Universal Exhibition in Paris. A General Report], vol. IV, *Les beaux-arts, l'enseignement, les arts libéraux*. Paris: Imprimerie Nationale, 1891.
- Rodenbach, Georges. *Les Vierges [The Virgins]*. Paris: Chamerot et Remouard, 1895.
- Rodenbach, Georges. *Œuvres de Georges Rodenbach: La jeunesse blanche. Vers d'amour. Le livre de Jésus. Le règne du silence [Works by Georges Rodenbach: The White Youth. Love Poems. The Book of Jesus. The Kingdom of Silence]*. Paris: Mercure de France, 1923.
- Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, Edited by Serge Lemoine, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003.
- Said, Edward W.. *Orientalism*. New York: Vintage, 1978.
- Saint Martin, Isabelle. "Approches du merveilleux dans la culture catholique du XIX<sup>e</sup> siècle" ["Approaching the Miraculous in XIX century Catholic Culture"]. *Romantisme*, nr. 4 (2015): 23-34.  
DOI: 10.3917/rom.170.0023.
- Vaillant, Allain. *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité [The Crisis of Literature. Romanticism and Modernity]*. Grenoble: UGA Editions, 2005.
- Verleysen, Catherine. *Maurice Denis et la Belgique 1890-1930 [Maurice Denis and Belgium 1890-1930]*. Leuven: Leuven University Press, 2010.
- Whittmann, Jean-Michel. *Symboliste et déserteur: les œuvres „fin-de-siècle” d'André Gide [A Symbolist and Deserter: André Gide's fin-de-siècle works]*. Paris: Champion, 1997.