

Title	Maurice Denis à ses débuts et l'idée d'arabesque
Sub Title	
Author	Yoshihara, Rika
Publisher	三田哲學會
Publication year	2025
Jtitle	哲學 (Philosophy). No.155 (2025. 3) ,p.179- 201
JaLC DOI	
Abstract	Cet essai a pour objectif d'éclairer un aspect important de l'idée d'arabesque en France au tournant du XIXe siècle, en reconsidérant ainsi des travaux de Maurice Denis (1870–1943), à savoir Arabesques poétiques pour la décoration d'un plafond et quelques écrits relatifs. Préalablement à l'exposition de l'oeuvre, Denis décrit la valeur émotionnelle de la peinture décorative en suggérant une critique sur des conceptions précédentes autour de l'arabesque. Au regard de ces propos, il conviendrait de se référer à la théorie psychologique qui influença l'affirmation symboliste du peintre, afin de considérer les lignes ondoyantes qui caractérisent les figures du tableau. Néanmoins, les croquis que l'artiste multiplia face à sa fiancée, Marthe Meurier, révèlent que le peintre établit une liaison entre la ligne souple et l'émotion de manière littéralement empirique, dans le processus de la perception du monde extérieur jusqu'à la réalisation de l'oeuvre. D'autre part, l'arabesque ayant une histoire de conceptualisation, le feuillage du style ornemental de l'arrière-plan n'est pas moins significatif. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un rinceau, il révèle un matériau d'une certaine étendue, la toile, et parallèlement, il s'étend au-delà ; le feuillage retrouverait l'origine ornementale de l'arabesque. Autant l'idée d'arabesque chez Denis est liée aux problématiques centrales de sa pensée symboliste, autant le tableau montre le caractère foncier de l'arabesque. Cette stratification serait représentée par la structure même de l'image.
Notes	投稿論文
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000155-0179

てご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Maurice Denis à ses débuts et l'idée d'arabesque

Rika Yoshihara *

Cet essai a pour objectif d'éclairer un aspect important de l'idée d'arabesque en France au tournant du XIX^e siècle, en reconsidérant ainsi des travaux de Maurice Denis (1870–1943), à savoir *Arabesques poétiques pour la décoration d'un plafond* et quelques écrits relatifs. Préalablement à l'exposition de l'œuvre, Denis décrit la valeur émotionnelle de la peinture décorative en suggérant une critique sur des conceptions précédentes autour de l'arabesque. Au regard de ces propos, il conviendrait de se référer à la théorie psychologique qui influença l'affirmation symboliste du peintre, afin de considérer les lignes onduyantes qui caractérisent les figures du tableau. Néanmoins, les croquis que l'artiste multiplia face à sa fiancée, Marthe Meurier, révèlent que le peintre établit une liaison entre la ligne souple et l'émotion de manière littéralement empirique, dans le processus de la perception du monde extérieur jusqu'à la réalisation de l'œuvre. D'autre part, l'arabesque ayant une histoire de conceptualisation, le feuillage du style ornemental de l'arrière-plan n'est pas moins significatif. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un rinceau, il révèle un matériau d'une certaine étendue, la toile, et parallèlement, il s'étend au-delà ; le feuillage retrouverait l'origine ornementale de l'arabesque. Autant l'idée d'arabesque chez Denis est liée aux problématiques centrales de sa pensée symboliste, autant le tableau montre le caractère foncier de l'arabesque. Cette stratification serait représentée par la structure même de l'image.

Introduction

Libérant la création artistique des sujets, de l'imitation et des astreintes « rationnelles », assurant la beauté et le mouvement « autonome » de la ligne, et marquant le feu de l' « imagination » et du métier de créateur, l'idée d'arabesque a toujours stimulé la perception, l'imagination et la spéculation d'artistes, de

* Doctorante à l'Université Keio

théoriciens, de critiques et d'observateurs, en suscitant de nouvelles définitions et connotations et en les absorbant. A la fin du XIX^e siècle en France, à un moment où elle était particulièrement prisée, quel aspect a-t-elle revêtu et comment a-t-elle contribué à l'exploration picturale ? C'est dans ce contexte que nous examinerons certains premiers écrits et œuvres de Maurice Denis, notamment *Arabesques poétiques pour la décoration d'un plafond*, également connu sous le titre *L'Échelle dans le feuillage* [fig. 1].

Cette réflexion se compose de quatre parties. Premièrement, une brève présentation du contexte de l'idée d'arabesque avant les débuts du peintre. Nous nous référerons ensuite aux opinions émises par Denis dans un article qui précéda la présentation de sa propre peinture, et puis nous observerons son œuvre : ces deux

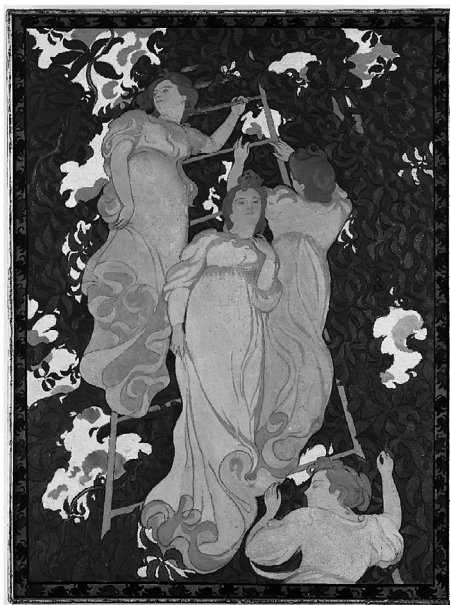


fig. 1 Maurice Denis, *Arabesques poétiques pour la décoration d'un plafond*, dit *L'Échelle dans le feuillage*, 1892, huile sur toile collée sur carton, 235×172 cm, musée départemental Maurice Denis

parties examinent donc l'hypothèse sur les initiatives de Denis pour réinterpréter la notion d'arabesque. Enfin, l'attention sera portée sur la périphérie de la toile. Tout en tenant compte de la fonction pragmatique de cette peinture, nous proposerons d'interpréter ses caractéristiques plastiques à la lumière de la filiation historique de l'arabesque.

Le fil des idées

En premier lieu, comment décrivions-nous l'arabesque ? Tournons-nous d'abord vers l'histoire afin de répondre à cette question presque insoluble. A son origine, elle se définit comme une appellation d'un motif d'ornementation qui interprète lui-même celui de l'Égypte mamelouke et de l'Asie Mineure ottomane, introduit en Europe à travers l'Italie¹. Diffusée dans des recueils, elle se transformait à plaisir et s'appliquait à plusieurs techniques ou matériaux².

Si l'on réfléchit à ce que l'on appelle l'ornement, il pourrait être judicieux de revenir à l'ouvrage classique d'Henri Focillon, où il donne une signification remarquable à l'art ornemental qui « semble apte à se transporter sans altération dans l'une ou l'autre technique³ ». Selon lui, « le plus simple thème d'ornement, la flexion d'une courbe, un rinceau [...] chiffre déjà le vide où il paraît et lui confère une existence inédite ». Il l'honore, « un mince trait sinueux », en professant qu'« il arrondit, il effile, il départage le champ aride où il s'inscrit⁴ ». Une fois que la ligne a été appliquée à la surface d'un matériau, elle crée un plan par son propre allongement. Tout en établissant une composition entière, l'arabesque se manifeste à nos yeux, au même moment, jusqu'aux moindres détails de sa forme [fig. 2].

Cependant, l'arabesque se trouva bientôt mêlée aux compositions grotesques d'origine romaine, qui représentent des figures irréelles composées de fragments de corps humains et animaux. En remontant à la seconde moitié du XVI^e siècle, cette rencontre se situe au début de l'histoire de la notion d'arabesque. Il va sans dire que les arabesques absorbant des motifs grotesques occupèrent une place centrale dans les pratiques d'ornementation européennes après la Renaissance. La ligne, toutefois, ne s'allonge plus par elle-même, servant la représentation des motifs. Le mot d'arabesque(s) qualifia dès lors une grande variété d'images qui ornaient des éléments narratifs ou constitutifs, tels que des motifs architecturaux

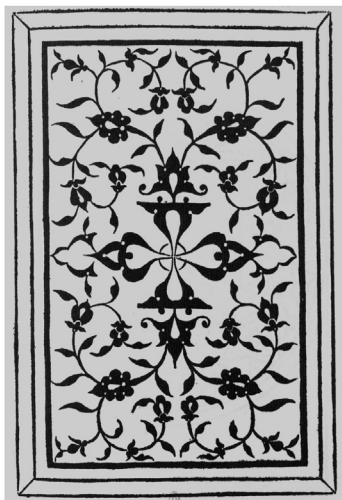


fig. 2 Francisque Pellegrin, *La Fleur de la science de portraiture. Patrons de broderie, façon arabique et ytalique*, pl. XXIII, 1530

du plafond, des panneaux décoratifs ou des illustrations. Au lieu de les retracer entièrement, nous évoquerons ici une sorte de panneau du style rococo [fig. 3], car celle-ci nous semble significative afin d'analyser le tableau décoratif pour intérieur résidentiel de la fin du XIX^e siècle. Dans le contexte de la renaissance du rococo des années 1880⁵, il fut une image suffisamment actuelle dans les circonstances pratiques de la peinture décorative. Dans ce type de peinture d'arabesques, la représentation naturaliste centrale et les motifs décoratifs de la périphérie fusionnèrent subtilement.

Une autre histoire d'arabesque, plus moderne, renvoie plutôt à une filiation des pensées métaphoriques qui s'étend à n'importe quel genre artistique. L'origine de telles spéculations est souvent attribuée au passage du néoclassicisme au romantisme dans l'Allemagne aux XVIII^e et XIX^e siècles. L'arabesque est en effet le concept primordial de la théorie littéraire de Friedrich Schlegel, représentant la littérature moderne et « la forme la plus ancienne et originelle de la fantaisie humaine ». Schlegel effectue un parallélisme entre l'image de l'arabesque et ce qui

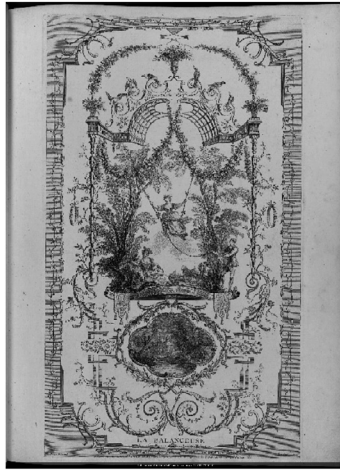


fig. 3 D'après Antoine Watteau, *La balanceuse*, début du XVIII^e siècle

est le *Witz* dans la littérature concernant « sa confusion artificiellement ordonnée, sa symétrie fascinante des contradictions et son alternance étonnante et éternelle d'enthousiasme et d'ironie⁶ ». Au XIX^e siècle, les usages métaphoriques du terme d'arabesque dans la littérature deviennent de plus en plus courants⁷.

En outre, dans le champ du discours musical, le terme d'arabesque traverse aisément les affirmations qui semblent les plus polémiques du siècle : chez Richard Wagner et Eduard Hanslick. D'un côté, Charles Baudelaire exalte la « véritable arabesque de sons dessinée par la passion⁸ » chez Wagner, ce qui fait de l'arabesque un élément central dans la critique wagnérienne de la fin du siècle. Pour Hanslick, d'un autre côté, l'arabesque représente le modèle de la musique absolue, qui « peut nous offrir de belles formes sans avoir pour sujet un sentiment déterminé⁹ ». Comme on le sait, cette théorie se propagea en France avant la publication de l'édition traduite et elle fit l'objet de diverses interprétations. Parmi elles, on peut rappeler ici l'ouvrage *Introduction à une esthétique scientifique* par Charles Henry, qui retint l'attention de peintres contemporains. Affirmant l'esthétique moniste du mouvement, l'auteur fait l'apologie de la description d'arabesque par Hanslick,

comme « la traduction exacte de l'impression musicale¹⁰ ».

Il est notoire qu'à la fin du XIX^e siècle en France, au début de la carrière artistique de Denis, le discours sur les arts utilise le mot arabesque dans son sens le plus conceptuel, et c'est dans cette phase qu'elle trouve son plein potentiel. Toutefois, considérant qu'il existe dans quasiment tous les genres artistiques des écrits théoriques et des travaux qui emploient ce terme, il semble impossible de les dresser dans leur ensemble. Parfois, l'arabesque fin-de-siècle s'interprète comme une métaphore ou rhétorique de l'incompréhensibilité, de l'ambiguïté ou de la fluidité, se rapprochant de l'esthétique symboliste. Certes, l'arabesque n'a pas d'objet précis ni fixé, et montre différents motifs successivement au fur et à mesure que la ligne s'allonge. S'il s'agit bien là d'idées indispensables, les contextes et les connotations de ce terme étaient pourtant plus diffus. Clément Dessy nous présente le foisonnement de la pensée autour de l'arabesque dans ce milieu littéraire à travers une grande variété de sources documentaires. Quant au théâtre, à la poésie et à la critique d'art, le mot et l'idée d'arabesque ne se limitèrent pas à figurer en tant que telle dans des pièces poétiques, mais ils servirent également de structure ou de catégorie dans les écrits et de base aux essais de création collective entre les artistes¹¹.

A la suite d'applications métaphoriques, l'arabesque s'éloigna de sa fonction initiale de référence au visible. Elle ne possède plus de terre sur laquelle elle rampe et s'étend, mais erre dans notre imagination ou dans le vide sous forme de vibration aérienne¹². Même dans le domaine des arts plastiques, il existe une définition bien établie : la ligne principale d'un tableau¹³. En pareille occurrence, il y aurait un écart par rapport à son origine ornementale ; la ligne d'arabesque ne peut pas être tracée ni perçue en tant que telle.

Des arabesques racontées par le peintre

C'était dans une sorte de saturation, expliquée ci-dessus, que *L'Échelle dans le feuillage* fut présentée lors de la seconde exposition annuelle des Beaux-Arts de Saint-Germain-en-Laye qui se tenait du 14 août au 16 octobre 1892. Elle fut intitulée par le peintre *Arabesques poétiques pour la décoration d'un plafond*. Cette œuvre est le premier projet décoratif que réalisa Denis, entamée après la commande

de son ami plus âgé Henry Lerolle¹⁴, peintre, musicien et collectionneur d'œuvres d'art, qui voulait orner le « petit plafond » de 2,25 sur 1,69 m de la salle à manger de son hôtel parisien¹⁵.

Avant d'examiner la peinture elle-même, peut-être serait-il bon au préalable de consulter quelques écrits de Denis de la même période. Nous avons vu, dans la partie précédente, des connotations historiques d'arabesque quelque peu variables. Dans les premiers écrits du peintre, le mot arabesque semble hériter de cette multi-dimensionnalité et servir à ses diverses affirmations.

Cette fois-ci, il conviendrait de noter un aspect pragmatique. Quatre mois avant l'inauguration de l'exposition à Saint-Germain-en-Laye, il fit paraître un article dans *La Revue blanche* sous le pseudonyme Pierre Louis. C'était ce qu'il appelle des « notes » sur l'exposition des indépendants tenue du 19 mars au 27 avril 1892 au Pavillon de la Ville de Paris, pendant laquelle Paul Signac avait mis à jour *Arabesques pour une salle de toilette (Peinture à l'encaustique)*. Il s'agit de *Femme se coiffant. Op. 227* (1892, collection particulière). Cette peinture d'une scène de coiffage se caractérise par les courbes de la table de maquillage et des accessoires, ainsi que par celles de la femme vue de dos. Elles semblent néanmoins plus modérées que les ondulations « capricieuses » ou irrégulières de l'arabesque que l'on imagine généralement. A noter que l'article de Denis contient une mention succincte mais aussi critique sur quelques néo-impressionnistes :

Les nouvelles formules de décor restent encore à l'état imprécis. Les esprits plutôt mathématiques recherchent dans la science des formes et des colorations, des combinaisons d'harmonie dont la sécheresse et la froideur déconcertent : à la suite de cet admirable Seurat qui fut en plusieurs choses un initiateur — MM. Signac, Lemmen¹⁶.

D'après cette remarque, on pourrait supposer que Denis porta une attention exceptionnelle, dans le tableau de Signac, à la composition rigoureusement diagonale ou à la correspondance serrée entre les courbes du corps ou de la robe et celles de l'ameublement¹⁷.

Toutefois, cela semble simpliste de considérer le tableau comme l'origine directe du titre *Arabesques poétiques*, tout en supposant que Denis eût un esprit de rivalité envers ce néo-impressionniste. Son écrit sur l'exposition est remarquable en ce qu'il parle des peintures — y compris celles de Signac — comme reliées à ce qui les entoure, autrement dit, en tant que décoration. Dans la première moitié de cet article, il évoque l'éclairage, les draperies ou les cadres ; par ailleurs, l'article commence ainsi :

J'imagine assez nettement le rôle du tableau dans la décoration de la maison moderne. Soit un intérieur précieusement disposé par un peintre de goût comme Pierre Bonnard : avec des meubles de style neuf et des tentures de dessin imprévu ; un intérieur clair, simple, et plaisant, ni un musée, ni un bazar. A de certaines places, mais en petit nombre, des tableaux de dimensions convenables et d'effet approprié. Je les veux de noble apparence, de beauté rare et fabuleux : qu'ils ajoutent au luxe des colorations et des arabesques sans âme, la poésie de la vie intérieure ; et qu'on y trouve tout un monde d'émotions esthétiques, pures sans doute d'alliages littéraires, et d'autant plus hautes¹⁸.

Ce que Denis envisage en utilisant le terme d'« arabesques sans âme » semble obscur ; nous pourrions supposer dans ce contexte la dénotation plus élargie qui renvoie à des éléments décoratifs dans l'appartement contemporain en général. Néanmoins, la sélection des mots n'est pas anodine, d'autant mieux que l'artiste mentionne Bonnard comme un décorateur, dont le projet de l'ameublement et de la décoration d'une salle à manger soumis au concours de l'Union Centrale des Arts Décoratifs avait été refusé l'année précédente¹⁹.

On y retrouve l'attitude du peintre de privilégier la valeur émotionnelle du décor sur l'effet uniquement sensible. Selon lui, c'est surtout la peinture qui rehausse une pièce embellie. Ce qu'il rédigea dans cet article nous amène à concevoir le titre *Arabesques poétiques*, qu'il a enrichi et reformulé par rapport aux précédents, c'est-à-dire à la tradition du décor et à l'œuvre de Signac, comme une affirmation de la position artistique de Denis²⁰, voire comme un manifeste en vue de renouveler cette notion.

La ligne ondoyante

Retournons au tableau de Denis. Au premier abord, les contours des figures féminines — dont le modèle fut Marthe Meurier, la fiancée de l'artiste — et les drapés des robes flottantes se rapprochent effectivement de l'image d'arabesque contemporaine. Plus précisément, les figures féminines accentuées par la lumière du dessous rappellent l'intérêt des Nabis pour la scène de théâtre. Les ondulations irrégulières que l'on observe dans les robes préfigurent également l'élan des étoffes dans la danse serpentine de Loïe Fuller, qui sera inventée peu après cette peinture²¹. Par ailleurs, l'influence des *Deux arabesques* de Claude Debussy est quasiment indéniable, d'autant plus que Denis put le rencontrer, parmi d'autres musiciens, dans le salon de Lerolle²².

Néanmoins, considérant que le peintre insista sur le mérite émotionnel, voire spirituel d'un tableau qui décore une pièce, il conviendrait aussi de tourner les yeux vers son propre Symbolisme en peinture, notamment sur le potentiel « expressif » de la ligne. En 1892, Denis l'affirma en critiquant des peintres qui poursuivirent l'expression par le sujet ou par l'exactitude historique des motifs :

Comparez ce modèle costumé en Christ que tant de peintres reproduisent, avec telle arabesque byzantine, onduleuse et souple pour signifier l'Amour et la Mère divine, rigide et heurtée pour symboliser la Justice et le Christ en croix. N'est-ce pas l'œuvre d'art conçue en dehors de toute imitation contingente, qui est le plus expressive²³ ?

En l'occurrence, la connotation du mot « arabesque » paraît plus générale et modeste, suggérant la beauté autonome de la ligne. Ce qu'il faut retenir c'est peut-être une étroite relation entre la forme et l'idée. Au regard de cette vue, le passage cité par Jean-Paul Bouillon de l'ouvrage de Herbert Spencer, qui avait influencé Denis²⁴, est d'autant plus intéressant :

Considérons maintenant les formes : nous observerons que le charme qui résulte des lignes flottantes, à l'exclusion des lignes anguleuses, est dû en

partie à cette action harmonieuse et facile des muscles de l'œil qu'implique la perception de telles lignes : il n'y a là aucun désarroi résultant d'arrêts soudains du mouvement et du changement de direction, — semblable à celui où l'on est jeté quand l'œil parcourt une ligne en zigzag²⁵.

Après la citation de Bouillon, Rossella Froissart Pezone, argumentant sur l'ambivalence envers l'ornement dans la théorie de l'art moderne, affirme que l'arabesque était acceptable pour Denis lorsqu'elle s'inscrivait dans le cadre symboliste appuyé par les travaux de Spencer ou Taine²⁶. Le symbolisme emprunté à la philosophie positiviste serait donc censé avoir sauvé la notion d'arabesque de l'« insignifiance » — d'état « sans âme » dans l'écrit du peintre lui-même — et, pour aller plus loin, l'avoir élevée à un élément constitutif de l'intérieur suscitant une émotion « plus haute ».

Mais si les lignes ondulantes de l'œuvre de Denis peuvent être « expressives », est-ce grâce à des « lois » psychologiques déjà existantes ? La création d'une œuvre d'art ne serait-elle qu'une application des rapports établis entre la forme donnée et l'émotion ?

Pour approfondir ces considérations sur le rapport entre l'œuvre et la théorie justificative²⁷, voyons un autre aspect autour de la ligne qui ondoie librement dans la création artistique de Denis : les formes et leur mouvement dans le monde extérieur tels qu'ils sont perçus par le peintre seraient aussi fondamentaux que les formes dans son œuvre achevée. Nous pourrions le voir dans des croquis de cette œuvre, conservés aux archives Catalogue Raisonné Maurice Denis, sous la forme de planches de croquis (feuilles de dessin collées sur des cartons par le peintre lui-même). En effet, la planche attribuée à cette œuvre contient trois feuilles de croquis qui focalisent l'attention sur les plis de la robe, tous dans des poses et angles différents. Ces croquis, dessinés devant Marthe, témoignent d'une recherche linéaire des plis avant d'atteindre l'image définitive [fig. 4]. Dans chacun des croquis, la pose de Marthe et l'apparence de sa robe qui l'accompagne semblent plutôt statiques, suggérant un processus au cours duquel l'artiste suivit des yeux l'ourlet ou le bas de la robe. C'est ce processus réellement expérimenté



fig. 4 Maurice Denis, études de drapés, c. 1892, crayon sur papier rose, 22,3×19,6 cm, Catalogue Raisonné Maurice Denis

qu'il paracheva en lignes qui ondoient à la surface de la toile. L'œuvre achevée nous montre sans nul doute « des lignes flottantes » qui apportent une « action harmonieuse et facile des muscles de l'œil » ; toutefois, ces lignes ne peuvent être entièrement expliquées en tant que résultat que le peintre déduisit et inventa suivant un tel « principe ». Les lignes flottantes furent avant tout ce qui apparut aux yeux du peintre lui-même.

Considérant ce processus, le fait que le peintre ait passé ces moments avec Marthe comme nous l'indiquent les croquis de son visage, y compris ceux qui ne furent pas intégrés à l'œuvre [fig. 5], semble un fait incontournable lorsqu'on considère sa pensée sur la ligne souple à cette période. En effet, plusieurs de ses œuvres qui représentent Marthe couvrent la surface d'une richesse de courbes subtiles. A titre d'exemple, *Les Fiancées*, dit *Triple portrait de Marthe fiancée* (1892, musée départemental Maurice Denis) et *Nu de dos*, dit *Belle au crépuscule* (c. 1891–92, collection particulière), composant les premières œuvres que réalisa



fig. 5 Maurice Denis, étude de Marthe debout, visage de profil, retenant le drapé de sa robe de sa main droite, vue en contre plongée, c. 1892, crayon sur papier bleu, 26,5×14,3 cm, Catalogue Raisonné Maurice Denis

le peintre invitant sa fiancée à son atelier²⁸, se caractérisent par l'entrelacement des lignes de l'étoffe et du sarment qui correspondent au contour du corps de la femme.

En outre, étant donné que Denis associa Marthe à la Vierge dans *Le Verger des Vierges sages* (1893, la galerie Malingue)²⁹, et la représenta avec une richesse extraordinaire des plis de la robe blanche, il deviendrait possible de réinterpréter son énoncé sur l'art byzantin : « arabesque [...] onduleuse et souple pour signifier l'Amour et la Mère divine, rigide et heurtée pour symboliser la Justice et le Christ en croix ». Au premier abord, cette corrélation entre la ligne de chaque forme et ces notions religieuses semble psychologiquement et historiquement établie. Néanmoins, les images des œuvres et des croquis suggèrent qu'il ne suffit pas d'interpréter sa pensée comme une application déductive du rapport déjà prouvé

sans l'expérience individuelle de l'artiste. En effet, elles reflètent aussi fortement la perception et l'émotion de Denis. Comme il écrit dans son journal en 1915, la théorie associationniste lui servait non seulement comme corroboration de son affirmation artistique, mais aussi comme fond spirituel de sa vie dans son ensemble³⁰. Ainsi, si les lignes ondulantes de son œuvre peuvent être considérées comme « expressives », c'est parce qu'elles se dessinent non seulement à partir de principes physio-psychologiques, mais aussi à partir de ses expériences perceptives et des émotions qui y sont liées, notamment autour de sa fiancée.

Le feuillage comme ornement

Dans la création artistique de ce jeune peintre, l'idée d'arabesque ne concerne-t-elle que l'expression émotionnelle par la ligne en souplesse ? Il nous reste à examiner une autre particularité de cette œuvre : la superposition des motifs. Il s'agit des femmes flottantes et du feuillage qui se trouve derrière elles, dont le motif est dérivé de feuilles de marronnier³¹. Observons les différences en détail. Autant les figures sont éclairées par le bas et se montrent dans un effet scénique, autant le feuillage est coloré en aplat, le chevauchement des feuilles étant seulement suggéré par les teintes de vert. A cela s'ajoute la perspective : alors que les femmes et l'échelle la dessinent — en principe toutefois — en supposant une vue d'en bas, le feuillage et le ciel restent complètement égaux, adhérant à la surface. Un contraste aussi fort que l'accord existe parmi ces deux « arabesques ».

Des études de cette peinture dévoilent également que ce contraste entre la figure et le fond est la conséquence d'une modification radicale. L'Étude à l'huile [fig. 6], qui semble dater des premières étapes de la création, se démarque clairement de l'image finale. Ici, les branches assez épaisses et agrandies, comparables à la taille des femmes, s'étendent vers le haut suggérant que l'artiste aurait tracé des lignes amplement ondulantes ou, si l'on peut paraphraser, des « arabesques » du tableau. En cas d'adoption de cette conception, la toile dans son ensemble aurait été unie par une composition ascendante. D'autre part, il existe également une étude des branches plus fines [fig. 7], ce qui suggère que l'impression générale du tableau aurait été encore plus proche de celle d'*Avril*, le tondo pour la décoration chez Ernest Chausson (1894, collection particulière). Ce contraste se distingue des



fig. 6 Maurice Denis, étude à l'huile de *L'Échelle dans le feuillage*, c. 1892, huile sur carton, 20,7×15,8 cm, collection particulière

quelques peintures décoratives de l'artiste ; même dans *Le Printemps* et *L'Automne*, les peintures en imitation de tapisserie (1894, collection particulière) réalisées pour Arthur Huc, qui fit l'éloge d'*Arabesques poétiques pour la décoration d'un plafond*³², l'image figurative du centre semble composée dans son ensemble selon un principe perspectif.

Cette modification pourrait s'expliquer d'un côté par l'installation de la toile : elle avait pour but d'orner une salle. Le feuillage aurait renforcé sa continuité et son accord avec les murs ou le plafond³³, tout en accentuant l'effet flottant des femmes³⁴. Ce que Lerolle écrit à Denis témoigne de la préoccupation naturelle de ce jeune peintre pour l'installation : « Je comprends vos hésitations au moment de placer votre œuvre à sa place définitive³⁵ ».

Malgré cela, nous pouvons nous apercevoir d'un autre aspect significatif : le feuillage dévoilerait la nature ornementale de l'arabesque. Il ne s'agit pas pour autant de l'affinité entre le feuillage et le motif d'ornementation au rinceau



fig. 7 Maurice Denis, étude de branchages, c. 1892, aquarelle sur papier, 11×11 cm, Catalogue Raisonné Maurice Denis

d'origine islamique : cela va sans dire que les tiges ne sont guère représentées, ce à quoi s'ajoute l'absence d'un principe géométrique qui règle le plan. Ainsi, ce feuillage n'est pas censé être l'arabesque au sens strict, en tant que motif d'ornement. Néanmoins, le feuillage établit un plan sur la toile par son extension littéralement exubérante. Sa continuité et sa régularité semblant le faire s'étendre à l'infini, la limitation matérielle est toutefois renforcée par la bordure comme celle qui marque les arts textiles. En outre, les traits qui composent le feuillage se caractérisent par leur visibilité jusque dans les moindres détails, contrairement à la ligne principale du tableau. Au cours de cette expansion, de surcroît, ils ne présentent jamais l'ambiguïté et l'instabilité auxquelles la notion d'arabesque avait fréquemment été attachée dans son histoire moderne. Sa netteté figurative se rend évidente si nous le comparons à l'*Intimité* par Pierre Bonnard [fig. 8]³⁶, un tableau fréquemment mis en relation avec l'univers ou le procédé poétique de Stéphane Mallarmé.

Et pour aller plus loin, il faudrait noter que ce motif, qui avait déjà éclos dans la bordure de *La Belle au crépuscule* (*Marthe Symboliste*) [fig. 9]³⁷, est repris au-delà du support. Il s'étend des peintures jusqu'à des abat-jour : on peut le retrouver dans la représentation du sol de *Fête de noces sous les lanternes*



fig. 8 Pierre Bonnard, *Intimité*, 1891, huile sur toile, 38,2×36,2 cm, musée d'Orsay

japonaises (1893, The Phillips Collection) ou *Le Roi des Aulnes*, dit *Erlkönig* (1893, musée d'Orsay). Dans *Les Muses* [fig. 10], le panneau décoratif pour l'appartement d'Arthur Fontaine, le motif feuillagé de marronnier est intégré dans l'espace perspectif, mais se répète, renversant la figure et le fond sur le sol, et le transformant à son tour en un plan rappelant un tapis.

Les caractéristiques en tant que motif qui orne la surface matérielle d'un plat, observées ci-dessus, constituent des traits d'arabesque qui furent délaissés, telles la planéité et la répétitivité du motif en tant qu'image picturale³⁸, et la plasticité et sa propre visibilité en tant que notion assez générale. C'est précisément dans la périphérie de la toile, à savoir l'arrière-plan et la bordure, que le feuillage les rappelle.

Conclusion

Maintenant que nous avons évoqué dans la dernière partie l'origine ornementale de l'arabesque, reprenons les propos de Denis dans sa critique de l'exposition des indépendants et les figures souples dans *L'Échelle dans le feuillage* dans le cadre



fig. 9 Maurice Denis, *La Belle au crépuscule (Marthe Symboliste)*, 1892, huile sur toile, 130×71 cm, The Niigata Prefectural Museum of Modern Art / The Niigata Bandaijima Art Museum

historique de la notion d'arabesque(s).

Les « arabesques sans âme » qui la précèdent peuvent être vues comme un ensemble d'images décoratives pour l'intérieur résidentiel, qui fut bien vulgarisé par les reproductions et attribué au simple plaisir des yeux³⁹. Le fait qu'une telle dénotation pratique et celle qui est hautement conceptuelle coexistent dans le même terme aurait permis à Denis de convertir le manque d'« âme » de la première à son idée picturale autour de la seconde. Les « arabesques » en tant que peinture décorative présentées par l'artiste, tout en héritant d'une partie des caractères traditionnels des arabesques européennes tels que la « féminité », le motif végétal ou le sentiment du mouvement dégagé, renouvellent la tradition sur le fond, comme nous l'avons vu dans cette étude.

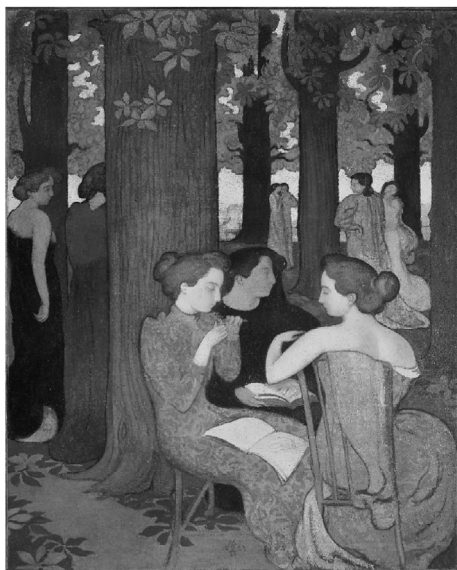


fig. 10 Maurice Denis, *Les Muses*, 1893, huile sur toile, 171,0×137,5 cm, musée d'Orsay

Arabesques poétiques pour la décoration d'un plafond serait placée, au sein de la filiation de l'arabesque, en tant qu'image acquise dans l'entrelacement entre images et discours plutôt que comme un simple « témoignage » de l'épanouissement de cette notion à la fin du siècle. De surcroît, le tableau semble nous montrer des strates historiques de l'idée d'arabesque par une manière exclusivement visuelle : la structure en couches.

Notes

¹ Sur la trajectoire de cette notion, voir Rémi Labrusse, « “Arabesques”, une histoire occidentale », *Cahiers philosophiques*, 2020/3 n° 162, p. 57–76, via [CAIRN.INFO](https:// Cairn.INFO) (shs.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2020-3-page-57?lang=fr), consulté le 23 octobre 2024.

² Parmi les premiers exemples compte *La Fleur de la science de pourtraicture. Patrons de broderie, façon arabique et ytalique*, paru en 1530. Ce recueil nous montre la possibilité de la transmission de motifs ottomans, indépendamment des matériaux, à des artisans italiens. Anna Contadini, « Threads of ornament in the style world of the fifteenth

and sixteenth centuries », dans *Histories of ornament. From global to local*, Gülru Necipoğlu et Alina Payne (éds.), Princeton University Press, 2016, p. 302. Toutefois, avec l'emblème royal français qui l'a privilégié, il prend déjà « un style ornemental emprunté à l'Islam et acclimaté, par le biais de l'Italie, à toute la culture visuelle européenne ». Labrusse, op. cit., p. 60.

³ Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Ernest Leroux, 1934, p. 25.

⁴ Ibid., p. 26.

⁵ Sur la renaissance du rococo à la seconde moitié de XIX^e siècle, voir Debora L. Silverman, *L'Art nouveau en France : politique, psychologie et style fin de siècle*, traduit par Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1994. On retiendra le rôle d'Edmond de Goncourt dans ce mouvement, qui avait publié un catalogue raisonné d'Antoine Watteau, y compris la partie consacrée aux arabesques. Edmond de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*, Paris, Rapilly, 1875.

⁶ Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1968, p. 318–319. « Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein. Die Organisation ist dieselbe und gewiß ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie. » Sur la notion d'arabesque chez F. Schlegel, voir Alain Muzelle, « Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel », *Sociétés & Représentations*, 2000/3 n° 10, p. 23–54, via CAIRN.INFO (shs.cairn.info/revue-societes-et-representations-2000-3-page-23 ?lang=fr.), consulté le 22 novembre 2024.

⁷ L'une des pratiques plus connues est probablement *Tales of the grotesque and arabesque* d'Edgar Allan Poe, publié en 1840 et introduit en France par Charles Baudelaire.

⁸ Charles Baudelaire, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », dans *L'Art romantique*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 224.

⁹ Eduard Hanslick, *Du beau dans la musique : essai de réformation de l'esthétique musicale*, traduit de la 5^e édition par Charles Bannelier, Paris, Brandus, 1877, p. 48. « La manière dont la musique peut nous offrir de belles formes sans avoir pour sujet un sentiment déterminé, trouve une analogie et une démonstration frappantes dans une branche de la sculpture d'ornement : l'arabesque. Là, on voit des lignes qui paraissent vibrer, tantôt se rapprochant insensiblement, tantôt s'éloignant et se relevant d'un bond hardi, se quittant, se retrouvant, se correspondant dans de grands et de petits arcs, infinies à ce qu'il semble, mais toujours parfaitement coordonnées, saluant partout un contraste ou un pendant, — réunion de petites individualités, et cependant formant un tout. »

¹⁰ Charles Henry, *Introduction à une esthétique scientifique*, Paris, Revue Contemporaine, 1885, p. 20–21.

¹¹ Clément Dessy, *Les écrivains et les Nabis : la littérature au défi de la peinture*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 189–233. Voir aussi : idem, « Une arabesque symboliste. De Gauguin et des Nabis à Alfred Jarry et Charles Morice », dans

L'Arabesque, le plus spiritualiste des dessins : poésie & arts, XIX^e XX^e & XXI^e siècles : actes du colloque de l'ENS de Lyon, organisé par les CERCC, les 9, 10 et 11 mai 2012, Corinne Bayle et Éric Dayre (éds.), Paris, Éditions Kimé, 2017, p. 149–163.

- ¹² Il est à se souvenir que des essais de visualisation graphique du son, à l'inverse, ont fasciné des gens au cours de XIX^e siècle, d'autant plus qu'ils ont abouti à générer des formes ornementales. Pascal Rousseau, « "Arabesques" : le formalisme musical dans les débuts de l'abstraction », dans *Aux origines de l'abstraction : 1800–1914*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 2003, p. 233–237.
- ¹³ À titre d'exemple, Eugène Véron a expliqué que « la ligne générale que produit la masse totale du tableau est une partie importante ce qu'on appelle *la composition*. C'est ce qu'on entend en langage technique par l'*arabesque* du tableau. [...] Cette arabesque de la ligne occupe une grande place dans les préoccupations de la peinture italienne, et en particulier de Raphaël. » Eugène Véron, *L'Esthétique*, Paris, Reinward, 1878, p. 302.
- ¹⁴ Sur la relation entre Denis et Lerolle, voir Delphine Grivel, *Maurice Denis et la musique*, Lyon, Symétrie, 2011, p. 41–54.
- ¹⁵ Lettre autographe signée d'Henry Lerolle à Maurice Denis, jeudi 2 juin 1892, Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis, inv. MS 6977.
- ¹⁶ Pierre Louis [Maurice Denis], « Notes sur l'exposition des indépendants », *La Revue blanche*, t. 2, n° 7, 25 avril 1892, p. 233–234. Il avait déjà mentionné ironiquement ce néo-impressionniste en 1890 : « M. Signac vous prouvera par l'impeccable science que ses perceptions chromatiques sont de toute nécessité. » Pierre Louis [Maurice Denis], « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, n° 65, 23 août 1890, p. 540.
- ¹⁷ Cette toile se caractérise par une certaine qualité équilibrée et géométrique. Mais autant elle nous fait évoquer le principe sur la direction chez Charles Henry, autant il est incertain si Signac a été inspiré par l'idée d'arabesque chez Hanslick par l'intermédiaire d'Henry, car la relation entre cette peinture et la notion d'« autogénésie continue » associée à l'arabesque par le critique et soulignée par le scientifique demeure ambiguë.
- ¹⁸ Pierre Louis [Maurice Denis], « Notes sur l'exposition des indépendants », op. cit., p. 232. L'auteur ici prend le problème de la peinture décorative pour un sujet assez pratique lié à la vie privée et moderne. Sur l'intérêt à des décors publics chez les Nabis, voir Thérèse Barruel, « Vers le mieux, une devise nabis ? », *48/14 La revue du musée d'Orsay*, n° 20, printemps 2005, p. 26–37.
- ¹⁹ Le jury sélectionna le projet plus conventionnel de Georges Rémond. Sur ce concours, voir *Nabis, 1888–1900 : Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*, cat. exp., Zurich, Kunsthau / Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1993, p. 361–363.
- ²⁰ Il n'empêche que la connotation de « poétique » semble également multi-dimensionnelle. Il est connu que les peintres de la « poésie » avaient été définis par Téodor de Wyzewa, dont l'influence sur Denis est incontestable. Toutefois, il s'agit plutôt de la manière de l'expression dans la peinture. Téodor de Wyzewa, « Peinture wagnérienne : le salon de

- 1885 », *Revue wagnérienne*, t. 1, n° 5, 8 juin 1885, p. 154–156 ; idem, « Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886 », *Revue wagnérienne*, t. 2, n° 4, 8 mai 1886, p. 100–113.
- ²¹ Isabelle Cahn et al., *Les Nabis et le décor*, cat. exp., Paris, musée du Luxembourg, 2019, p. 160.
- ²² Grivel, op. cit., p. 42. L'auteur note qu'il existe une divergence factuelle entre le propos de Denis et celui de Lerolle concernant la rencontre de Denis avec Debussy.
- ²³ Pierre L. Maud [Maurice Denis], « Notes d'art et d'esthétique : le salon du Champ-de-Mars. L'exposition de Renoir », *La Revue blanche*, t. 2, n° 9, 25 juin 1892, p. 364.
- ²⁴ L'influence du positivisme d'Herbert Spencer ou d'Hipolytte Taine sur la théorie symboliste chez Denis est remarquée depuis longtemps. Empruntant le concept d'« équivalent » à la psychologie associationniste, le peintre s'est opposé à la doctrine naturaliste en peinture, selon laquelle les aspects « objectifs » de la nature ou notre sensation de ceux-ci peuvent être fidèlement reproduits. Denis a également introduit l'échelle graduée de la qualité du sentiment que Spencer avait proposée. Sur son apprentissage et l'application de l'associationnisme et de la philosophie positiviste, voir Jean-Paul Bouillon, « Denis, Taine, Spencer : les origines positivistes du mouvement Nabi », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1999 (2000), p. 291–309. Voir aussi : Shigemi Inaga, « L'histoire saisie par l'artiste Maurice Denis, historiographe du Symbolisme », dans *Des mots et des couleurs : études sur le rapport de la littérature et de la peinture, 19ème et 20ème siècles*, t. 2, textes réunis par Jean-Pierre Guillermin, Presses Universitaires de Lille, 1986, p. 200–206.
- ²⁵ Herbert Spencer, *Principes de psychologie*, t. 2, traduit sur la nouvelle édition par Théodule Ribot et Alfred Espinas, Paris, F. Alcan, 1892 (1875), p. 675. Cité dans Jean-Paul Bouillon, « Arabesques », dans *Paradis perdu : L'Europe symboliste*, cat. exp., musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 380.
- ²⁶ Rossella Froissart Pezone, « Théories de l'ornement en France au tournant du XIX^e siècle : l'abstraction entre nature et géométrie », *Ligeia*, 2009/1 n° 89–92, p. 57, via CAIRN.INFO (shs.cairn.info/revue-ligeia-2009-1-page-47 ?lang=fr.), consulté le 26 octobre 2024. « Si Maurice Denis adopta l'arabesque, ce fut après l'avoir sauvée de son insignifiance supposée en lui attribuant, comme nous le rappelle Jean-Paul Bouillon, une fonction fondamentale dans la genèse physiologique des sensations de plaisir ou de déplaisir, suivant un symbolisme enrichi de l'apport du positivisme de Taine et de l'évolutionnisme de Spencer. »
- ²⁷ En 1896 le peintre écrivit comme suit : « Résultat immédiat des philosophies positives, alors en vogue, et des méthodes d'induction que nous eûmes en si grand respect, ce fut bien la tentative d'art la plus strictement scientifique. [...] Etant donnés la structure de l'œil et sa physiologie, le mécanisme des associations et les lois de la sensibilité (telles du moins que nous les connaissons encore), ils en tirèrent les lois de l'œuvre d'art et obtinrent tout de suite en s'y conformant des expressions plus intenses. » Maurice Denis,

- « Notes sur la peinture religieuse », *L'Art et la vie*, n° 54, octobre 1896, p. 646–647.
- ²⁸ Sur le fait biographique de cette période, voir *Maurice Denis bonheur rêvé*, cat. exp., sous la direction de Fabienne Stahl, Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis, 2021, p. 51–56.
- ²⁹ Sur la représentation de la Vierge dans le verger chez Denis, voir Andreea Apostu, *Réminiscences médiévales dans l'œuvre de Maurice Denis*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2021, p. 172–195.
- ³⁰ Maurice Denis, *Journal*, t. 2, Paris, Colombe, 1957, p. 180 [le 9 septembre 1915]. « Introspection [...] Je suis plein de Spencer; je fais en sorte que la machine à associations fonctionne de telle façon que ma raison discursive, mon jugement dialectique n'aient pas à intervenir : entre la musique de tel vers, entre telle image du poète et une image à moi, surgie dans ma conscience, plus le rapport sera fortuit, involontaire, inexplicé, plus j'en prendrai conscience avec joie et volupté. »
- ³¹ Le marronnier est également indissociable de la vie intime de Denis parce qu'il pousse sur la terrasse du château de Saint-Germain-en-Laye.
- ³² Pierre et Paul (Arthur Huc), « Décentralisation artistique », *La dépêche (Toulouse)*, 15 août 1892, p. 2. « M. Maurice Denis expose d'abord un plafond qui lui a été commandé par le peintre Lerolle. Ce sont trois jeunes filles perdues dans les larges ramures d'un arbre qui remplit toute la toile. Toutes les trois exquises d'attitudes et décoratives à merveille. »
- ³³ Denis se souvient que des murs de l'appartement de Lerolle étaient « tapissés de papiers clairs de William Morris ». Maurice Denis, *Henry Lerolle et ses amis, suivi de quelques lettres d'amis*, Paris, Dulanton, 1932, p. 5; *Les Nabis et le décor*, op. cit.
- ³⁴ Rappelons un commentaire de Roger Marx : « Retenez que par surcroît cette peinture ne se trouve pas adossée à la muraille, selon la déplorable et routinière erreur, mais que, fixée au plafond, elle se laisse apprécier dans son effet définitif. Certes, de longtemps, œuvre aussi valablement décorative ne fut soumise à l'examen. » Roger Marx, « Mouvement des arts décoratifs », *La revue encyclopédique*, n° 45, 15 octobre 1892, p. 1504. Il a été rédigé après un autre article du même auteur : R. M., « Notules d'art », *Le voltaire*, 1^{er} octobre 1892, p. 2.
- ³⁵ Lettre autographe signée d'Henry Lerolle à Maurice Denis, jeudi [1892], Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis, inv. MS 6975.
- ³⁶ Or on trouve un précédent d'une ligne de fumée en fluidité dans le portrait de l'eau-forte d'Edmond de Goncourt par Félix Bracquemond (1881, 1^{er}, 2^e, 3^e, et 6^e états conservés au Petit Palais à Paris).
- ³⁷ Il s'agit d'un tableau présenté lors de l'exposition des indépendants en 1892 comme *Portrait dans un décor de soir*. Le peintre a appelé cette sorte de bordure « les arabesques » dans la critique. Pierre Louis [Maurice Denis], « Notes sur l'exposition des indépendants », op. cit., p. 233. « Mais l'ornementation des bordures ? et cette idée d'un rappel de la tonalité du tableau dans les arabesques qui le circonscrivent ? Cadres fleuris, cadres tachés, cadres brodés par des mains amies — MM. Ranson, Bonnard,

Denis — il faut ici de vigoureux contrastes, et ces jolies choses paraissent mièvres. » Comme le dit Bouillon, Denis l'a racontée avec une certaine sévérité. Dans *Arabesques poétiques pour la décoration d'un plafond*, ils — la bordure fut peinte par Marthe — modifièrent le balancement par rapport à l'image centrale. Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, Genève, A. Skira, 1993, p. 41–42.

³⁸ A noter que le peintre avait mentionné l'arabesque dans son premier article en 1890 : « A l'origine, l'arabesque pure, aussi peu trompe l'œil que possible : un mur est vide, le remplir avec des taches symétriques de forme, harmonieuses de couleur (Vitraux, peintures égyptiennes, mosaïques byzantines, kakémonos). » Pierre Louis [Maurice Denis], « Définition du néo-traditionnisme », op. cit., p. 542.

³⁹ La 7^e édition du Dictionnaire de l'Académie française les définit comme suit : « ARABESQUES [...] Sortes d'ornements [...] qui consistent en des entrelacements de feuillages, de fruits, de fleurs, d'animaux, etc., assemblés le plus ordinairement d'une manière fantasque, et sans autre dessein que celui de former un enchaînement agréable à l'œil. » Institut de France (éd.), *Dictionnaire de l'Académie française*, t. 1, Paris, F. Didot, 1878, p. 92.

Crédits Photographiques

fig. 1 © GrandPalaisRmn (musée Maurice Denis) / Franck Raux / distributed by AMF

fig. 2 Francisque Pellegrin, *La Fleur de la science de pourtraicture. Patrons de broderie, façon arabique et ytalique*, Réimpression et fac-similé, Paris, Jean Schemit, 1908, pl. XXIII. Collections numérisées de la bibliothèque de l'INHA (<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/48521>), téléchargé le 12 février 2025.

fig. 3 *L'Œuvre d'Antoine Watteau, peintre du roy en son Académie Roïale de Peinture et Sculpture, gravé d'après ses tableaux et desseins originaux tirez du cabinet du roy et des plus curieux de l'Europe par les soins de M. de Jullienne*, Paris, chez Gersaint, 1735, pl. 9. Collections numérisées de la bibliothèque de l'INHA (<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/18653>), téléchargé le 29 novembre 2024.

fig. 4–7 Catalogue raisonné Maurice Denis, photo Olivier Goulet

fig. 8 © GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski / distributed by AMF

fig. 9 The Niigata Prefectural Museum of Modern Art / The Niigata Bandaijima Art Museum

fig. 10 © Musée d'Orsay, Dist. GrandPalaisRmn / Patrice Schmidt / distributed by AMF

Remerciements

Cette étude a été financée par la subvention JPMJSP2123 de JST SPRING.

Elle est une version révisée d'une partie d'un mémoire de maîtrise soumis à l'Université Keio en mars 2024.

J'exprime ma reconnaissance envers Madame Fabienne Stahl pour son aide lors de ma visite au Catalogue Raisonné Maurice Denis, le 8 septembre 2023.