

**Résumé.** *Peintre romantique par tempérament et par sa formation munichoise à l'école des symbolistes Franz von Stuck et Arnold Böcklin, Kimon Loghi relève une véritable sensibilité symboliste visiblement marquée dans une bonne partie par les peintures de sa première période. Il réalise une intéressante symbiose entre les thèmes symbolistes présents dans les peintures des symbolistes allemands, mais également populaires dans le cadre de la secession et celui idyllique-féerique, vivement colorié, chaud, méditerranéen dans lequel il les place. L'art du portrait en tant qu'expression d'un état d'âme reflète en égale mesure la sensibilité symboliste du peintre avec son penchant vers le mystère, la contemplation et le symbole.*

En 1945, la salle Dalles de Bucarest présentait, sous le patronage de Kimon Loghi (1873-1952), son dernier vernissage qui, non seulement mettait fin à la période créatrice de l'artiste presque aveugle, mais, également, à toute une époque. Quant à la «condition matérielle de l'artiste», le peintre répond à cette enquête, gouvernée par un évident parti pris idéologique, dans la revue progressiste *Veac nou*, «organisme» d'ARLUS, récemment fondée, avec un «Aide-toi, toi-même», destiné à expliquer le début de sa carrière et son succès pendant quelques décennies. C'est un portrait conclusif et positif de l'artiste qui décline en tant que principaux traits de son œuvre l'optimisme et l'authenticité : «Dans ma jeunesse, j'ai connu un grand succès avec mes portraits – mais je crois que la plupart de l'argent, je l'ai gagnée avec mes paysages, car j'ai présenté la nature sans aucune fausseté, telle qu'elle est, dans une conception optimiste. Ce qui a plu au public».<sup>1</sup> Et il ajoutait : «Ce qui l'attirait c'était ma vision saine, optimiste, comme je viens déjà de le dire et je le répète»<sup>2</sup>. Le peintre prêtait de la version idéologique de l'art qui se préfigurait dans les cornues des activistes culturels, un autre attribut essentiel, «la santé». Il est assez simple de constater qu'il ne s'agit point

---

## KIMON LOGHI, LE SYMBOLISTE

*Angelo Mitchievici*

d'authenticité dans la peinture de Loghi, même lorsqu'il s'agit du paysage, que la nature idyllique polychrome a une grande dose d'artificialité. Mais ses débuts sont révélateurs autant pour le devenir ultérieur de l'artiste que pour son indépendance artistique, en partant de la protection de personnes influentes pour lesquelles l'art du portrait avait une certaine importance. La correspondance de Kimon Loghi – la lettre est datée le 29 décembre 1900 – avec le successeur de Ion Bratianu, le chef libéral D.A. Sturdza, se déroule autour du portrait de l'ancien leader défunt du Parti Libéral, Ion Bratianu, portrait que le peintre allait exécuter d'après quelques photos de celui-ci. «J'ai réalisé combien difficile sera pour moi de faire le portrait du plus grand des Roumains, et je vous jure que vous seulement, avec votre bonne volonté, votre encouragement paternel, votre protection, vous m'avez déterminé à me hasarder dans cette entreprise»<sup>3</sup>. Le 9 novembre, Loghi avait également écrit au directeur de la Bibliothèque de l'Académie, Ion Bianu, sur le même sujet, afin d'être sûr de la conservation et de l'exposition de l'œuvre en bonnes conditions, en faisant aussi appel à son ami le sculpteur Storck : «Étant donné que le portrait était encore humide lorsque je l'ai expédié, j'ai dû prier mon ami Storck à assister à son déballage pour le vernisser»<sup>4</sup>. Et encore une information

importante, Loghi sollicite diplomatiquement un fascicule de la *Bibliographie roumaine ancienne* parue sous la coordination de Ion Bianu, fascicule concernant l'iconographie byzantine. Laissant de côté l'aspect diplomatique du problème, l'intérêt pour l'art byzantin aura des échos dans la peinture de Kimon Loghi. Son œuvre ne correspond pas à ses aspirations, c'est pourquoi, dans une lettre datée le 30 décembre 1900<sup>5</sup>, il demande des excuses en promettant une rectification du tableau et en sollicitant très humblement le reste de l'argent pour son travail. Ces épisodes épistolaires sont importants autant pour le fait que Loghi avait gagné une certaine notoriété, étant donné qu'on lui avait confié un travail sérieux de la part d'un commanditaire prétentieux qui voulait que le portrait commandé fasse histoire, que pour le fait que le peintre, établi à Paris, se trouvait encore dans la phase du début d'une reconnaissance publique où le succès d'estime est doublé d'un succès financier.

La personnalité de Kimon Loghi et le profil de son art se dévoilent le mieux à travers ses «détracteurs», dans le contexte hétéroclite des membres de *Tinerimea artistică* avec laquelle il s'est identifié dans sa qualité de président, de 1920 jusqu'en 1947. La critique constante de Tudor Arghezi est le meilleur tournesol de son œuvre, sans accorder aux articles du poète, qui avait, à son tour, fait son début symboliste dans le cercle d'Alexandru Bogdan-Pitești, le bénéfice de verdict final. Pour Arghezi, le modèle négatif dans la peinture est Kimon Loghi (il a des ressources sarcastiques suffisantes pour toute une pléiade de peintres, parmi lesquels se trouvent Emilian Lăzărescu, Mișu Teișanu, Artur Verona, Ștefan Popescu) parce que, en quelque sorte, il devient un cas d'école, un anti-modèle, autant par le succès de ses tableaux, que par un certain consumérisme associé au kitsch qui tend mimétiquement vers une homologation avec les nouvelles directions abordées par les peintres de *Tinerimea artistică* qui ont provoqué une rupture

fondatrice avec l'académisme ossifié. Dans l'une des chroniques publiées dans *Facla* en 1911, Arghezi soulignait, à propos de Loghi, l'entrée de la peinture dans une zone commerciale et la formation d'un marché ayant un goût tributaire à la mode, «l'esthétique des acheteurs».

Kimon Loghi appartenait au cercle restreint des douze membres fondateurs de *Tinerimea artistică*. À Munich, il avait été l'élève de Franz Von Stuck, peintre apprécié par Arghezi, mais sans exagération. Le principal avantage du peintre, le plus souvent loué pour sa qualité de «coloriste» – beaucoup de réflexions critiques antérieures s'arrêtent à cette constatation – est pour Arghezi l'argument essentiel de l'incapacité du peintre de transmettre une émotion ou une réflexion, d'où, la mise en évidence d'un répétitif obsédant, d'une circularité mécanique des thèmes et des motifs. Ce qu'Arghezi remarque tout de suite c'est l'artificialité, «la pose» de ces tableaux qu'il compare à celle des travaux d'un autre décorateur affilié au symbolisme et à l'Art Nouveau, Ștefan Popescu. Arghezi était réfractaire aux décorations, soit parce que dans sa première décennie, l'Art Nouveau avait épuisé son énergie, soit parce que le poète avait un manque d'adhérence constitutive vis-à-vis de la stylisation (ce qui l'a poussé à attentionner Petrașcu sur les risques qu'il assumait avec une peinture décorative, de grandes dimensions). Les «kimonologies» constituent le fond sur lequel se détache un peintre tel que Luchian et, au-delà de l'imprécation, il mérite de retenir l'effet de contraste qu'Arghezi désire décisif et incriminable pour les peintres qui ne sont pas authentiques. «Dans les salles de *Tinerimea*, peintes de *kimonologies*, accaparées par ce qu'il appelle *toiles cirées*, dans ce vaste sanatorium de petites choses malades, la fraîcheur et la vivacité de Luchian attirent soudainement, dès qu'elles s'entrevoient, au fond de leur chambre, à travers les couleurs et le sucre polychrome de l'exposition»<sup>7</sup>. De nouveau, Loghi est enregistré pour ce que Bachelin récupérait

dans le registre des arts mineurs. Il y a une inadaptation du décoratif de Loghi aux toiles de grandes dimensions. «Peintre de firmes sur toile et de décors pour les coulisses, monsieur Loghi ou Kimon, on ne peut pas distinguer, donne au tableau qu'il croit génial, un aspect théâtral. Le cadre gigantesque repose sur une scène aussi grande que le tableau, construite avec la maîtrise du menuisier. À chaque cadre, l'auteur a ajouté quelques mots, en latin ou grec, en pyrogravure. Pour confectionner le cadre, monsieur Loghi épuise tous les moyens de vitrine des magasins de chaussures ou de chapeaux, il se consume dans le luxe inutile et stupide de l'emballage qui constitue sa personnalité»<sup>8</sup>. La plasticité de l'idiome critique chez Arghezi qui fait place au styliste attentif aux nuances relève par la reprise «du mot approprié», comme fixation de l'imprécation, la relation que le critique établit entre décadentisme/décadence dans son acception strictement péjorative d'imitation, d'épigone, d'épuisement d'une formule et la peinture de Loghi, illustrative dans un sens dépréciatif. Dans *Vers et Poésie*, article paru dans *Linia dreaptă*<sup>10</sup>, Arghezi commentait le terme «décadence» pour le dissocier du «symbolisme» et il appréciait la distorsion du courant parisien réverbéré jusqu'à Bucarest, en utilisant le même terme coloré de «simagrées».

Le succès de Loghi, et non seulement pour un public médiocre, tient de l'atmosphère romantique-symboliste de la Belle Époque jusqu'au début de la première guerre mondiale. En 1898, lorsque le peintre se situait dans l'avant-garde symboliste, sa peinture était appréciée, grâce à ses éléments novateurs, par le critique Léo Bachelin, dans son article sur l'exposition de la société artistique *Ileana*, où le peintre remarquait la capacité de cette peinture d'exprimer un état d'âme symboliste. «M.Kimon Loghi est également un novateur. À sa remarquable tête intitulée *Entre les fleurs*, on reconnaît un élève de Stuck. Quant à sa *Tête d'expression*, une vieille femme en voile blanc, le profil levé, il rend bien la foi

confiante et l'espoir que le peintre a voulu exprimer»<sup>10</sup>.

Si le rapprochement de Stuck est presque naturel, Loghi était son élève, et quelques-unes de ses peintures, surtout *Postmortem Laureatus* ou *L'Orientale* ont quelque chose de la dimension décadente de la peinture du maître, l'association, en échange, avec Bocklin devient intéressante. Francisc Șirato est l'un de ces critiques peintres qui repousse la transformation de la peinture en littérature, un peintre qui vient avec une critique accompagnée d'arguments techniques. Șirato remarque le caractère anecdotique et, entre parenthèses, trivial, de la peinture de Loghi qui rend un caractère littéraire à la peinture, extraite de la sphère de la représentation, et pour lequel la poésie constitue un accessoire sans être consubstantielle avec la composition. Quant à son ressemblance avec Brocklin, cela se réduit aux motifs compositionnels, «lacs et cèdres», mais, à la différence du peintre allemand, Loghi ne serait pas capable à travailler, à styliser les éléments de la nature pour rendre des états affectifs.

Qu'est qui fait de Loghi un peintre assimilable au symbolisme ? Hofstatter définit le symbolisme en tant qu'attitude mentale moyenne, exprimée, en même temps, par la littérature et les arts visuels qui met en scène l'irréel, l'ineffable en tant que structure de profondeur, occultée. L'accès à cet univers parallèle n'est pas direct, à travers une expérience du concret, mais il est oblique, par l'intermède des allusions et des suggestions codifiées, au niveau esthétique, en métaphores, allégories ou symboles, et aussi par des états adéquats à des ouvertures initiatiques comme le rêve, la transe ou l'extase. En d'autres mots, le symbolisme suppose une réévaluation par l'intermède de l'art, de cette «réalité» seconde de l'ineffable.

Caractéristique pour le symbolisme et pour le décadentisme serait ce que Max Deri appelle «naturalistic permutation», c'est-à-dire, le clivage entre une présentation naturaliste/réaliste des objets et leur séparation du contexte, leur

séparation de la sphère de la réalité, sans faire appel au fantastique proprement-dit ou à ce que Moréas nomme «déformation subjective». Nicole Tuffelli, par exemple, considère le symbolisme non comme un style, mais «a rather amorphous mouvement»<sup>11</sup>, et Paul Constantin, dans *Arta 1900*, place le symbolisme sous le signe d'un éclectisme stylistique. Nous avons un symbolisme et plusieurs styles, à la différence d'un seul impressionnisme où tout de suite les principes formels ou techniques utilisés nous mettent au sujet, en nous offrant un facteur de cohésion. Nous n'avons pas un programme explicite d'idées du symbolisme dans la peinture, la cohésion se réalise, selon Nicole Tuffelli, au niveau d'une opposition systématique faite par l'académisme, le matérialisme ignare, l'impressionnisme, le positivisme et toute la civilisation industrielle. Séparé d'une unité stylistique, le symbolisme entretient un dialogue permanent avec d'autres courants en peinture et avec les autres arts, d'ici, ce reflexe de synthèse.

Où se place Loghi dans cet espace géométrique de la sensibilité symboliste ? Parmi les contextes visés, se trouve également celui, idyllique, de *Semănătorul*, dont le symbolisme se détache, mais tout en conservant comme repère le folklore en tant que mythologie populaire dont font usage G.D. Mirea, Kimon Loghi, Ștefan Popescu etc. Le symbolisme européen, aussi bien que celui central ou est-européen, reconsidèrent l'élément mythologique et folklorique national sur la filière de la sensibilité romantique, mais le conte, par exemple, sert à une illustration avec une vive empreinte décorative, et, dans le cas de Kimon Loghi – et dans celui de Ștefan Popescu, également – nous avons même un mixage d'éléments qui correspondent à un bassin mythologique et stylistique différent, créant l'insolite de leurs tableaux. Le nom même de la revue *Ileana* renvoie à un personnage définitoire pour le conte roumain, Ileana Cosânzeana, tout comme la revue sécessionniste *Ver Sacrum* (*Printemps sacré*) vise un rituel d'initiation

et de consécration des jeunes romains, ainsi que les symboles vernaculaires de la nouvelle vague, et *Zolotoe Runo* (*La laine d'or*) fait appel à la mythologie grecque, au voyage des argonautes à la recherche de la Laine d'Or. Apparemment, l'espace des féeries est très loin des catégories négatives du symbolisme à la confluence du décadentisme, mais, si nous acceptons leur dilution dans un sensualisme typique à la Sécession, nous découvrons le glissement vers un décoratif de la peinture qui donne une nuance symbolique à la composition. Kimon Loghi essaye la conciliation entre l'espace sombre de la peinture bocklinienne et celui des féeries orientales, en déroulant sa magie dans un climat serein, marqué parfois d'un chromatisme exubérant, méditerranéen, ce qui lui attire également la réputation d'excellent coloriste. L'examen des peintures de Ștefan Popescu au sujet de conte met en discussion la tentative de synthèse entre le décoratif byzantin et celui du type Sécession, (à l'aide du symbolisme), par la mise en évidence d'harmoniques qui apparaissent aussi chez Kimon Loghi et qui sont très évidentes dans la peinture de Cecilia Cuțescu-Storck. Loghi est parmi les premiers à assimiler la leçon proposée par Bocklin, utiliser la mythologie autochtone non seulement d'un point de vue décoratif, mais pour créer un espace magique, celui du conte, avec une certaine ambiance méditerranéenne. À la XII<sup>e</sup> exposition de la Société *Tinerimea Artistică*, à côté des *Contes roumains : Les 12 filles d'empereur...* (non daté, signé à gauche, en bas, en orange, MNAR, inv.no 216, huile sur toile 1,84 x 2,020 cm), *Du monde des contes*, un panneau décoratif pour le villa de M. D.M. Burileanu de Turnu-Severin, se trouve aussi le tableau *Postmortem Laureatus*. L'intérêt du critique et de la critique en général est orienté vers ces panneaux décoratifs de grandes dimensions. À côté de Cecilia Cuțescu-Storck, Kimon Loghi est parmi les premiers à réaliser une peinture décorative en Roumanie. Dans son article *Nos contes dans l'art. La frise décorative de Kimon Loghi* (in *Seara*), le poète symboliste

D.Karnabatt est d'avis que ce monde fabuleux des contes représente une sorte d'évasion dans le monde de l'art, le peintre adoptant le langage symboliste de l'époque. Le poète suggère que l'univers du conte représente une forme de transcendance mise sous le signe de l'art, pour laquelle les symboles jouent le rôle d'une médiation par l'intermédiaire du rêve, «de la fantaisie», de la féerie. «Dans ces contes, palpiter une douce fantaisie orientale, une source permanente de charmantes fictions : ce sont des sentiments, ce sont le rêve et l'émotion, ce sont des situations dramatiques, des symboles profonds et poétiques. /.../ le talent (de Kimon Loghi, *n.n.*, *A.M.*) dépasse courageusement les réalités banales et éphémères, pour fixer la beauté et l'éternité des symboles»<sup>12</sup>.

Tout comme Jacek Malczewski, Mihail Vruble ou Boris Mussatov, Kimon Loghi trouve sa source d'inspiration dans le folklore national ; dans la valorisation des thèmes des contes on peut déceler l'influence du Jugendstil et de la peinture d'Arnold Böcklin et Franz Von Stuck. La fée est le personnage pivot de l'univers du conte, douée de pouvoirs surnaturels et d'une beauté hors du commun. Dans le folklore national, les fées sont non seulement un idéal de pureté, mais elles représentent et construisent également le canon de la beauté dans la société paysanne. Les femmes dans la famille royale, surtout la Reine Marie, adoptent souvent le costume populaire très raffiné et qui correspond à une culture de la décoration du Style 1900. Au vernissage de la dixième exposition de *Tinerimea Artistică*, qui avait eu lieu le 21 avril, dans la présence de Son Altesse Royale, la Princesse Marie, se distingue, dans ce sens, le tableau *La fée* (huile sur toile, 0,575 x 0,655, signé à dr, en bas, en ocre/gris, non-daté, MNAR, no.inv.1285) dans lequel la fée aux cheveux longs, dorés porte une couronne de fleurs et respire la sensualité indéfinie des femmes *fin de siècle*, aux lèvres entrouvertes, au sourire mystérieux, créant l'impression de volatil, propre aux

apparitions et aux féeries. Loghi extrait la féerie du conte, en dépeuplant le conte des présences monstrueuses et des allusions ténébreusement sexuelles présentes dans la peinture de Stuck. L'atmosphère propre au conte configure la dimension esthétisante de l'art symboliste de Kimon Loghi dont l'influence préraphaélite sur la filière du Secession allemand se retrouve, tout comme chez Cecilia Cuțescu-Storck, dans la création d'une chorégraphie gestuelle aux intentions décoratives. Sur le premier plan se trouvent trois figures, trois fées, trois êtres de la forêt, deux d'entre elles portant des fleurs aux cheveux et changeant des mots à l'oreille. Elles ont la même grâce longiligne, la même distinction sensible des femmes préraphaélites et portent la marque du floral, spécifique au Jugendstil. Le féérique se réverbère ici dans le charme, en tant que jeu des mauvaises fées, dans la séduction exercée par les fées surprises au moment secret de la confidence ensorcelée. Il y a un personnage qui tient une lyre, emblème des vertus poétiques, qui accompagne toujours Orphée, qui revient souvent dans la peinture symboliste de Gustav Klimt, Von Stuck, Alexandre Séon, Jean Delville, etc. et qui lie ainsi le tableau plutôt à la mythologie qu'au conte. Séduit, comme la plupart des peintres symbolistes, par le mythe du poète, le peintre traitait le thème dans un autre tableau, intitulé *Orphée* (huile sur carton, 60 x 40 cm). Loghi semble suggérer que l'espace privilégié du conte est implicitement un espace de la poésie. Le côté faible de ces tableaux c'est l'indécision du peintre de se libérer de l'influence de la secession munichoise et de ses maîtres Böcklin et Von Stuck. Il se détache jusqu'à un certain point de l'influence de son maître Von Stuck, en lui rendant quand même l'hommage. Sa peinture se «réchauffe» peu à peu comme tonalité, de l'atmosphère sombre-ténébreuse du nord jusqu'à l'éclairage méditerranéen, solaire, vivant. Mais le point de départ du symbolisme de Loghi se trouve dans le tableau le plus proche de la sensibilité macabre de son

symbolisme avec les prononcés accents décadents de Von Stuck. L'association entre la mort avec l'éros se trouve au centre même de la formule décadente et est illustrée parfaitement par la peinture de Kimon Loghi. *Postmortem Laureatus* (1896). L'image érotique-macabre constitue une incarnation de la dialectique qui est à la base de la coopération entre les deux principes freudiens, transférés dans la sphère de l'art par l'allusion qui se trouve dans le titre et par l'iconographie de la peinture. Sur les genoux d'une adolescente dont le visage porte l'empreinte d'une volupté douloureuse se trouve un crâne orné d'une couronne de lauriers. L'image de ce corps de nymphe est associée à la mort et à l'art en même temps, la mort a repris, malicieusement, l'aspect d'une adolescente dont le visage est décomposé par une tension dramatique de sa sexualité. Le tableau retrouve par la dominante posturale une similitude avec *Puberté* (1894) du symboliste norvégien Edward Munch, qui avait déjà exposé ses travaux à Paris, en 1896, au Salon des Artistes Indépendants. Dans le même registre se trouve aussi le *Portrait de jeune fille* (huile sur toile, 0,659 x 0,535, signé à dr. en haut en ocre : Kimon/Loghi, non-daté, MNAR, no inv 4396) représentant une féminité qui était devenue mystérieuse, chargée d'un contenu nébuleux. Le modèle a retenu l'attention du peintre, car il y revient dans *Orientale*, sans rien modifier dans l'expression du visage, mais en ajoutant au personnage, afin de l'orientaliser, une veste bleue marin au dessin décoratif avec des arabesques. Son regard ne se dirige pas vers le spectateur, mais il est retenu dans une étrange intériorité qui lui donne une certaine fixité. Son caractère statuaire contribue à l'impression de fixité, de retraitement, de rétractilité. Il n'y a plus rien de transitif dans ce portrait, les sentiments qu'on peut supposer, la tristesse, la déception, la solitude pourraient être en même temps subsumés à un vide intérieur dans lequel se reflète la sensualité. Les

paupières légèrement baissées créent un état de somnolence-abstraction et régression dans les données du psychisme abyssal. D'où cet effet d'aliénation, d'étrange sensualité propre aux sensibilités décadentes qui configurent le profil de la féminité virtuellement punitive. Intéressante est l'expression de dévitalisation dégagee par son visage, son regard n'exprime pas la tristesse, mais quelque chose de mortifié, tout comme les lèvres entrouvertes n'expriment pas la sensualité surtout, mais quelque chose de fixe, dans l'absence de l'articulation du discours. La féminité ne peut plus être dévoilée, elle devient insondable, élément d'attraction et de répulsion sur lequel sont fondées l'insécurité et l'anxiété. Ce buste a quelque chose de statuaire, réifié. Du fond ocre-brique on a complètement éliminé tout détail, comme si Loghi aurait voulu faire un portrait en effigie. L'art du portrait relève l'alliage entre le décor, l'artificiel et la détente symbolique. Dans *La Princesse Byzantine* (1908), Loghi crée une atmosphère quasi-théâtrale des portraits qui se détachent sur le fond d'un paysage onirique, avec un château, un lac, des cygnes, la forêt. La princesse a l'air mélancolique-rêveur qui l'intègre tout de suite au fond, elle semble émaner de celui-ci et lui appartenir en même temps, quoi qu'il y ait chez Loghi cette propension vers l'artificiel qui se relève comme une théâtralisation de ses compositions, avec un cadre et des décors souvent prêtés de la peinture symboliste allemande et avec un motif autochtone, de facture folklorique le plus souvent. Tout comme dans *L'Orientale* ou *Orgueil patricien*, l'origine princière et la marque d'une altérité ennoblée par la distance, soit historique, soit géographique, peut être localisée au niveau des décorations qui ornent le corselet de la robe. *L'Orientale* ainsi que *La Princesse Byzantine* sont en quelque sorte des hypostases de l'ancien motif de la princesse lointaine de la poésie des troubadours provençaux, motif ultérieurement repris dans la poésie romantique et symboliste.



Fig. 1 – *Les 12 filles d'empereur*, reproduit d'après le catalogue *Tinerimea artistica*, 1904, location inconnue.



Fig. 2 – *Perles de murano*, reproduit d'après le catalogue *Tinerimea artistica*, 1913, location inconnue.



Fig. 3 – *Idylle*, reproduit d'après le catalogue *Tinerimea artistica*, 1904, location inconnue.



Fig. 4 – *Idylle*, reproduit d'après le catalogue *Tinerimea artistica*, 1904, location inconnue.



Et Kimon Loghi réussit l'illustration d'un état d'âme de facture symboliste dans *Tristia* (MNAR, huile sur toile 1898, 0,555 x 0,463, inv.no.69737/7677, signé à dr, en haut, en grenat : Kimon Loghi). Ici, autant la manière de traiter le portrait que l'expression du visage contribuent à la création d'une atmosphère mélancolique dans un espace apparemment naturel.

Dans sa peinture, Loghi entretient cette relation artificielle avec le fond décoratif. L'impression d'artificiel est, aussi, créée par l'emplacement du visage dans un cadre apparemment naturel, mais qui reprend quelque chose des conventions de l'intérieur par une stylisation accentuée, par un étrange éclairage qui ne correspond pas à la lumière naturelle. Le fond, avec une accentuée note décorative a plutôt le rôle d'aliéner le visage, de le placer dans une autre dimension, légèrement hiératique, transcendante, par les troncs des arbres pareils à des colonnes qui suggèrent l'architecture d'un temple. Il y a une petite lumière à gauche, un vacillement mystérieux, une tonalité de blanc et un peu de bleu. Les couronnes des arbres se perdent dans le brun du fond. D'où vient l'impression de tristesse dégagee par ce visage, également évoquée par le peintre dans le titre ? Kimon Loghi transfère un tragique de facture antique vers des personnages du milieu rural, tout comme dans le tableau *Jeune fille au voile blanc* (MNAR, huile sur toile, 0,455 x 0,555, inv.no.7688, signé à dr.en bas, en jaune : Kimon /Loghi). Le visage de la jeune fille au voile paysan a une note tragique inéluctable, amplifiée par le peintre à l'aide d'un contraste éloquent avec le fond. Qui est-elle, d'où vient-elle, vers qui regarde-t-elle ? La trame symbolique peut être organisée d'une manière propre à Gauguin. La femme semble regarder vers un vide nébuleux,

comme décrochée du paysage ou artificiellement insérée dans celui-ci.

*Le portrait de Virgil Cioflec* (1901, MNAR, huile sur toile, 0,495 x 0,435, inv.no.8219/71969)s'inscrit sur la même ligne, mais sur d'autres coordonnées. Il est intéressant par la relation qu'il établit avec le fond, un paysage aux arbres. Il y a aussi une symétrie typique aux harmoniques décoratives basées sur des progressions, le feuillage des arbres se transforme dans des arcades avec les trois troncs des arbres en guise de colonnes d'une part et de l'autre. Ce portail constitue également le cadre du tableau, son cadre esthétique, artificiel, obtenu de l'esthétisation du cadre naturel, effet de dédoublement de la réalité par l'artifice inscrit dans le tableau par la stylisation. Ce fond ressemble à un panneau décoratif sur lequel se colle le portrait du critique d'art, comme si Virgil Cioflec avait posé au peintre sur le fond d'un autre tableau, un paysage qui, à son tour, est artificiel, et ce paysage est destiné à transmettre comme un espace de résonance un peu de la sensibilité du modèle. En conclusion, ce qui passe pour artificiel dans la peinture de Loghi, souvent dérivé jusqu'au kitsch et très évident dans le portrait, constitue un alliage imparfait entre le décoratif Jugendstil et la peinture d'un état d'âme symboliste. Et cet artificiel de ses féeries, qui rendent visible autant un certain éclectisme qu'un hommage trop lourd dédié à la peinture de ses maîtres symbolistes, devient, partiellement, manière, se constituant en partie, comme un propre de la peinture symboliste avec sa tentative de créer une réalité parallèle du rêve et de la rêverie. La peinture de Loghi va osciller entre la richesse chromatique et la note de mélancolie qui vient sur la filière de la peinture allemande, fondue peu à peu dans l'univers pastel de ses féeries.

<sup>1</sup> *Veac Nou*, an I, no. 31-32, dimanche 8 juillet 1945, p. 3.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> S 15/DCCCLXXXIX, fond D.A.Sturdza, Kimon Loghi à D.A.Sturdza, décembre, 1900, Paris, enveloppe no. 75647.

<sup>4</sup> S54(2)D1, 9 rue des Fourneaux, Paris, le 9 novembre 1900, 57670.

<sup>5</sup> S54(3)D1, Paris, le 30 décembre – 1900, 9 rue des Fourneaux, 57671.

<sup>6</sup> *L'exposition de la société Tinerimea Artistică*, I, in *Facla*, an III, no.16, 21 avril 1912, p. 315-316.

Signé : T. Arghezi, *Opere III. Publicistică (1896-1913)*, ed.soignée et notes bibliographiques Mitzura Arghezi et Traian Radu, préface Eugen Simion, Bucarest, 2003, p. 408.

<sup>7</sup> Idem, *Luchian II*, in *Seara*, an IV, no.1168, 19 avril 1913, p.1., (chronique artistique), p. 768.

<sup>8</sup> Idem, V, in *Seara*, an IV, no. 1171, 22 avril 1913, p. 1 (chronique artistique), publié in Tudor Arghezi, *Opere IV, Publicistică (1914-1918)*, p. 780, 781.

<sup>9</sup> *Linia dreaptă*, an I, no.2, p.18-23, 15 mai 1904, daté 24 février 1904.

<sup>10</sup> L'exposition Ileana, in *L'Indépendance Roumaine*, 22<sup>e</sup> année, no. 6402, jeudi 26 mars (7 avril) 1898, p. 2.

<sup>11</sup> Nicole Tuffelli, *19<sup>th</sup> Century French Art 1848-1905*, trad.G.Cronin, 2004, p. 69.

<sup>12</sup> D. Karnabatt, *Basmele noastre în artă. Friza decorativă a lui Kimon Loghi*, in *Seara*, an. II, no. 463, vendredi 29 avril 1911, p. 1.