

Résumé. Cet article tente de présenter les traits principaux de l'art symboliste roumain et les circonstances dans lesquelles il apparaît et se propage, aussi bien que les sujets mis en circulation.

Keywords: *Symbolism in Romania, modern art, art in Eastern Europe.*

D'une ampleur intimidante, la plage thématique du symbolisme a été modelée par des idées esthétiques¹, idéaux spirituels et idéologies qui partageaient une attitude critique envers le présent. Sous le mot «symbolisme» vivent «des images contraintes à la réalité visible et à l'exploration scientifique, afin de montrer qu'il existe une réalité cachée que l'on peut au moins concevoir, si même si l'on ne peut reconnaître une véritable existence»².

À la suite de la révolution industrielle dont les besoins transforment le paysage urbain et attirent les travailleurs des campagnes vers les villes, la qualité de la vie des métropoles change. Le progrès économique et technologique entraîne stress social, déracinement, dépression et promiscuité. «L'habitant d'une grande ville [...] même le plus riche, celui qui jouit du plus grand bien-être, est continuellement exposé à des influences néfastes qui diminuent outre mesure sa puissance vitale»³, affirmait Max Nordau à la fin du siècle. Dans les dernières décennies du XIXe siècle nombreux tableaux, gravures et dessins reflètent cette dure réalité. La ville apparaît à Baudelaire, observateur lucide du spectacle citadin, qui le fascine par son énergie, sa fugacité et sa beauté bizarre, autant qu'il le dégoûte, «sous la forme inhospitalière et tournoyante d'un « nouveau Carrousel » qui transporte les objets, les formes et les figures dans une mobilité sans fin»⁴. Dans son recueil de poèmes *Les Fleurs du mal* (1857 et 1861) le poète français a utilisé des images percutante de la vie quotidienne parisienne comme outils d'un projet ambitieux de renouvellement de l'expression poétique. L'imaginaire de Baudelaire, avec des réminiscences des écrits d'E.T.A Hoffmann et d'E.A. Poe⁵, a été une source d'inspiration, pour les

LE SYMBOLISME ET LES BEAUX-ARTS EN ROUMANIE: THÈMES, SOURCES, IDÉES (1896–1918) (II)

Corina Teacă

artistes et les écrivains des générations suivante. On peut dire que l'œuvre de Baudelaire est l'un des points de rencontre entre le mot et l'image. Des sujets tel que la femme fatale, la mort, le sommeil, le rêve, l'éros, l'imagination, et l'hallucination, que son l'œuvre a repris dans une perspective nouvelle, finissent par se superpose à l'idée de modernité. La fréquence de motifs et thèmes poétiques de ce type a aussi une explication historique. Rodolphe Rapetti, dans son livre consacrée au symbolisme, met en relation les événements après 1870, lorsque la France est vaincue par la Prusse, avec le changement de ton dans la littérature française: «Images of decadence abounded in French literature following the country's defeat by Prussia in 1870. Even prior to that date, the theme of languor and sensory fatigue combined with a certain morbid refinement had surfaced in poetry, notably that of Verlaine. Escape from the present, hesitation in the face of action, and distaste for reality that favoured fantasy, dream and myth led toward a sacralisation of art as a substitute for life»⁶. Cette zone iconographique est complétée par une série d'images infusée de passéisme, avec des origines dans la pensée et les écrits de John Ruskin et dans la vision esthétique de l'école préraphaélite.

Bien qu'en Roumanie le développement industriel se passe à un rythme plus lent par

rapport aux pays occidentaux, le concept de «ville tentaculaire» est familier aux milieux littéraires. Les thèmes importants concernant l'influence néfaste du capitalisme, la pollution et la destruction de la nature, l'impact social du développement incontrôlé des industries sont reçus à travers des écrits de Ruskin, Charles Baudelaire, Joséphin Péladan. En 1900, Ștefan Petică, poète et dramaturge symboliste, a publié son article sur l'esthétisme ruskinien⁷. À ce moment-là, probablement certains travaux de l'auteur anglais étaient déjà connus des intellectuelles roumains. Intéressé par la sociologie et ayant des sympathies et des liens avec milieux socialistes, Petică trouve ses propres idéaux dans les théories de Ruskin. Son texte résume les effets du capitalisme agressif sur la nature, la ville et la société. «Le capitalisme a détruit la beauté et l'harmonie des lignes car il a transformé les vallées en houillères, il a gâché la pureté des lignes de montagne en coupant et creusant des mines et des tunnels, il a rempli les chemins autrefois fleuris de poussière noire et suffocante, il a défolié les vertes forêts, les noyant dans la fumée des usines»⁸. Connaisseur de la poésie de Swinburne et Dante Gabriel Rossetti, de la littérature allemande et française, ayant une grande admiration pour Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Laforgue, Petică est considéré le premier écrivain symboliste authentique en Roumanie. Partage avec Baudelaire l'admiration pour E.A. Poe, dont il traduit en 1896 plusieurs textes publiés à Craiova dans le volume *Povestiri extraordinare* [Contes extraordinaires]. Le critique George Călinescu, dans son *Histoire de la Littérature roumaine* indique les deux influences majeures dans l'œuvre poétique de Ștefan Petică : «Il y a beaucoup d'esprit préraphaélite dans la poésie de Petică (princesses chlorotiques, malades), tout comme l'influence évidente de Verlaine. Les parcs, les jardins avec bassins, les paons, n'ont pas d'autre origine. Parallèlement, via Traian Demetrescu, ou directement de la descendance de Baudelaire, le poète adopte le thème funèbre»⁹. Les éléments de sa poésie correspondent à

certains thèmes et motifs de l'art symboliste roumain.

Le portrait

Un sujet de référence pour le symbolisme roumain est le portrait, qui reflète tout un éventail d'aspects de la vie intérieure, avec des personnages sous le poids des pensées, souffrant, rêvant, ou perdus dans un monde imaginaire.

L'art de Ștefan Luchian révèle un appétit particulier pour le portrait qui vise la réalité subjective de l'individu. Métaphores de la vision intérieure, deux portraits – *Jeune fille endormie* (ill. 1) et *Tête de jeune fille* – son typologiquement apparentées à l'œuvre d'Odilon Redon, *Yeux fermés* (1890, Musée d'Orsay, Paris). Retrouvons le même thème dans la peinture d'Apcar Baltazar, *Petite fille endormie*¹⁰ et aussi dans la création d'un artiste méconnu, Oprișan Rădulescu dans ses travaux *Tête d'orientale* et *Illusions*¹¹. Oprișan cultive ici la poétique du contour perdu, peut-être sous l'influence de la peinture d'Eugène Carrière, technique qui intensifie l'impression de rêve et mystère.

La première version de *l'Orientale* (Musée National Peleş)¹² de Kimon Loghi, peinte à Munich en 1898 et exposée la même année, donne un sens un peu différent au thème de l'évasion et à la notion d'extase en particulier. L'évasion, à laquelle renvoie le titre, a une connotation géographique ; mais dans ce cas, l'évasion signifie une état de l'âme, suggéré ici par le regard filtré du personnage, une béatitude obtenu peut-être à travers des opiacés. La suggestion d'extase induit renvoie subtilement à Baudelaire (traducteur du livre de Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*, qui parle de la sérénité obtenue par les hallucinogènes, substances qui supprime les barrières imposées par la morale, et par laquelle le sujet accède à un état de grâce). «C'est pourquoi je préfère considérer comme une véritable grâce, comme un miroir magique où l'homme est invité à se voir en beau, c'est-à-dire tel qu'il devrait et pourrait être; une espèce d'excitation angélique, un rappel à l'ordre sous une forme complimenteuse»¹³.

Luchian aussi regarde et analyse son propre visage dans une démarche qui dépasse l'intention documentaire. Du premier autoportrait connu (coll. du Musée d'Art „Ion Ionescu-Quintus”, Ploiești; ill. 2), peint vers 1893 à Paris, de façon simplifié, moderne, la série des autoportraits note des variations d'état et de perception, et rendre visible la souffrance intense causées par la terrible maladie qui l'écrasait (ill. 3, 4, 5, 6).

Une *tête de jeune fille* (pastel, Musée National d'Art de Bucarest, inv. 70241/9278, reproduit dans le catalogue de l'exposition 2018, *Ștefan Luchian, le maître de l'art graphique roumain*) aux pupilles bleues irréelles, est rendu de face, regardant attentivement au-delà du spectateur, les paumes serrées dans un geste qui renforce la sensation de tension obscure. La fille semble prisonnière de son propre réalisme, attentif à quelque chose qui échappe au spectateur.

Certaines formules de représentation du portrait, puisant leurs racines dans l'art de la Renaissance, ainsi qu'une féminité méditatif est entré dans le circuit européen grâce aux peintres anglais. On retrouve des échos de ces modèles chez des artistes comme Alexandre Séon, Juan Brull Vinales, Heinrich Vogeler (artiste allemand influencé par Boticelli), Elisabeth Sonrel, Richard Holst (peintre hollandais, membre de l'ordre Rose+Croix), mais aussi chez les roumains Constantin Artachino, Ștefan Popescu, Kimon Loghi, etc. Dans la culture européenne le préraphaélisme était une particulière présence visuelle. Échos préraphaélites touche des domaines liés à la peinture, la photographie (Wilhelm von Gloeden) et l'art graphique. Dans les années 1880 du XIXe siècle, Paul Bourget donne une description éloquent de l'atmosphère intime de l'esthétisme anglais: «Les Esthètes ne se contentèrent pas de demander qu'on vit se promener en plein jour des jeunes femmes vêtues de costumes du moyen âge et, au cours du soirés, ces même femmes apparaître dans des robes copiées d'après d'anciens tableaux, avec des lis dans leur cheveux. Certaines fleurs devinrent

l'apanage propre des Esthètes, à l'exclusion des autres: ainsi le lis blanc, le tournesol, la pensée, les roses blanches et rouges, l'oeillet, cher à Bellini et à Carpaccio»¹⁴. L'artificialité de telles apparitions suscite à l'époque des nombreuses critiques, tant en France qu'en Angleterre. On y trouve des dessins satiriques ridiculisant le modèle préraphaélite et même des parodies réalisées sur scène¹⁵. Cette typologie marquée par artificialité s'insinue dans l'art et théâtre mais aussi dans les jeux en ambiance privée. Ainsi, dans les mémoires de la future reine Marie de Roumanie (née Marie Alexandra Victoria de Saxa-Coburg et Gotha)¹⁶, à ce moment-là princesse héritière, on nous dit comment le costume inspiré du personnage d'Edmond Rostand Mélisande du drame *La princesse lointaine* qui interprète les éléments du vêtement préraphaélite, est porté à l'occasion d'un bal masqué organisé au palais Cotroceni de Bucarest en 1894. L'information est partiellement inexacte: le dramaturge français écrit le texte pour l'actrice Sarah Bernhardt en 1895, et la pièce est jouée à Paris la même année. On peut cependant situer l'épisode de Cotroceni vers 1896, lorsque le palais, récemment rénové, est transformé en résidence princière. Au-delà de ce contexte frivole, la présence du modèle préraphaélite est beaucoup plus facile à suivre dans la peinture et l'art graphique roumain. Le type de femme délicate vêtue de vêtements diaphane, parfois difficile à localiser d'un point de vue historique, qui renforcent l'impression de fluidité et de présence immatérielle, apparaît dans le répertoire des artistes Ștefan Luchian, Theodor Pallady (*Ofelia*, 1900, MNAR, Bucarest), Kimon Loghi (*Fleurs de pomme*, peinture non localisé, exposé au Salon de la Jeunesse Artistique de 1913, ill. 7).

Au début de sa carrière, Octav Băncilă, ancien élève de l'Académie de Munich, a été attiré par l'univers psychologisant et esthétisant du symbolisme. Commentant les années munichoises d'Octav Băncilă, Petru Comarnescu décrit cette période de

recherche, et souligne l'importance de la culture visuelle dans la formation du jeune artiste. Publié en 1954, au temps d'autoritaire censure du régime communiste, le livre de Comarnescu, bien que sursaturé de commentaires idéologiques, reflète encore la dynamique du climat culturel en Munich où le naturalisme se mêle au symbolisme. Comarnescu *excuse* à Băncilă pour les choix stylistiques et thématiques de ces années : «Si l'on trouve dans son œuvre des inégalités techniques et des procédés inadaptés au contenu ou à la thématique – il ne faut pas oublier qu'il a dû se battre avec toutes sortes de courants décadents et que ce sont des restes de courants ou de formules qu'il a généralement surmontés ou supprimés. Heureusement, le contact avec l'art classique dans les musées, son lien fort avec l'art social et sa participation aux réalités de sa patrie – l'ont protégé d'un engagement plus étroit et plus néfaste sur la voie du formalisme et de la décadence. Dans ses grandes œuvres, il parviendra à se débarrasser des influences des sécessionnistes et autres décadents munichoïses, et à se développer dans la lignée de la tradition réaliste, dans la lignée du classicisme»¹⁷. Malgré les préjugés, la monographie de Comarnescu nous donne une image assez bien articulée de l'activité du peintre. Parmi les œuvres de ces années mentionnons un *Autoportrait* réalisé à Munich en 1896 (coll. MNAR ill. 8) dans lequel l'artiste apparaît couronné de lauriers, effigie idéalisée à travers il semble célébrer un moment de grâce dans sa vie. Quelques autres œuvres – *Nostalgie* (1891), *Mélancolie*, *Entre les lys*¹⁸ (ill. 9), évoquent, au moins au niveau thématique, le contact avec la sensibilité symboliste. Concernant à sa peinture *Nostalgie*, P. Comarnescu a fait remarquer: «Dans *Nostalgie*, pour laquelle sa cousine Victoria a également posé [qui a posé aussi pour l'œuvre *Prière*], on voit une fille belle en bonne santé, qui est loin de pleurnicher et de souffrir de toutes maladies imaginaire – comme ces mélancolie et désirs qui faisaient partie de la accessoires de la fin du siècle passé – au contraire, elle est déterminée à affronter la vie»¹⁹. Comarnescu

suggère que le choix de ces sujets est dû à l'influence de l'environnement artistique, à l'impact des sources visuelles, et que ces peintures contiennent une dose de mensonge en termes de relation entre l'idéal artistique et l'idéal social.

Le motif synesthésique de la figure féminine entourée de fleurs, commune à la peinture et à la poésie, est aussi cultivé par artistes tels que Constantin Artachino (*Paysanne avec fleur* et *Paysanne aux fleurs de lys*), Ștefan Popescu (*Timidité*, coll. privé, localisé et daté Paris, 1901), Menelas Michel Simonidy (*L'Été*, 1901, *Femme aux fleurs de lys*, 1902²⁰), Ștefan Luchian dans le cycle de panneaux décoratifs réalisé vers 1900 à la manière de Alphonse Mucha et Georges de Feure, mais aussi dans autres travaux tels que *Deux jeunes filles* (coll. privée), etc.

L'influence de la peinture de la Renaissance via le préraphaélisme se fait également sentir dans la composition de l'image qui place le modèle sur un fond végétal, de paysage ou décoratif. En ce sens il faut citer la série de portraits réalisés par Kimon Loghi: le portrait de jeune fille qui illustre la couverture de la revue *Luceafărul* (ill. 10) (le numéro de 15 mai 1905) à l'allure saisissante de *Joconde*, et portraits qu'également contiennent des allusions culturelle ou géographique: *La Princesse byzantine* (ill. 11), *Fierté patricienne* (ill. 11), etc. Macédonien d'origine, né à Kavalla, au bord de la Mer Egée, Loghi peint ces années-là des images idéalisées des terres méditerranéennes ou des personnages qui le rappellent ce monde.

La femme fatale

L'un des thèmes symboliste très fort est celui de la séduction féminine. Le sujet a été interprété en relation avec le phénomène de l'émancipation des femmes, avec la lutte pour les droits civils et politiques, et par réflexe, avec les peurs de la société patriarcale. Charles Turgeon, professeur d'économie politique à la faculté de droit de l'université de Rennes, qui a fait en 1902 une analyse approfondie du mouvement féministe en France, considérait l'affirmation

ostentatoire de la personnalité féminine comme une caractéristique du monde contemporain²¹.

L'iconographie de la femme fatale est composée d'archétypes de la persuasion, possession ou du désir comme Cléopâtre, Dalila, Hélène de Troie, Méduse, Lilith, Judith, Salomé, Sphinx, mais le thème s'ouvre aussi au portrait en dehors des références mythologiques ou historiques. Elle connaît un éventail impressionnant d'interprétations dans les créations des artistes très diverses comme Félicien Rops, Dante Gabriel Rossetti, Franz von Stuck, Gustave Moreau, Lovis Corinth, Fernand Khnopff, Gustav Klimt, etc. Le thème lui-même ne peut pas être lié à une seule source. L'imaginaire de Rops, par exemple, est construit dans une large mesure de références actuelles (Barbey d'Aurevilly, Baudelaire et Antoine Wiertz), mais des suggestions importantes viennent également du domaine de la tradition médiévale (thème de la danse macabre qui se répète sous une forme originale dans *La Tentation de Saint Antoine*). *Le Péché* (1893) de Franz von Stuck représentant une femme aux seins nus avec une tête de serpent émergeant de son épaule, met à jour une formule iconographique ancrée dans l'art médiéval.

Parmi les premières œuvres qui évoque la femme fatale²² figurent celles réalisées par Nicolae Vermont (1866–1932). Vers la fin du XIXe siècle, Vermont crée plusieurs œuvres sur le thème de la femme fatale: *Dalila*, (peinture non localisé²³), autres deux peintures ayant comme sujet l'histoire de *Salomé*, toutes deux la représentant avec la tête de sa victime, St. Jean (ill. 12, 13). Dans la première des deux versions de *Salomé*, l'empreinte de l'environnement munichois est évidente, non seulement par la violence sombre de la scène – rappelant la peinture de Franz von Stuck, ou celle de Ludwig Hoffmann – mais aussi dans la composition organisée en registres, formule que l'on retrouve dans la peinture d'Europe centrale. La composition du Vermont mêle le réel au fantastique évoqué par le visage spectral en

arrière-plan de la partie principale et aussi par la figure masculine dans le registre inférieur, registre qui dans l'économie de l'image acquiert le sens d'un royaume de vie éternelle. Non seulement la tête du saint sur le plâtre, mais aussi les deux autres présences masculines sont des hypostases de St. Jean: ainsi, il apparaît comme un esprit menaçant (la face spectrale), comme une matière sans esprit (la tête séparée du corps), comme matière immortelle (baignée par les eaux du Jourdain, allusion au baptême, à la vie éternelle). L'image de St. Jean aux mains levées renvoie à l'esprit déclamatoire d'un modèle böcklinien: la figure du Christ dans le panneau central du triptyque *Fertur Lux in Tenebras* (1881, Berlin, Nationalgalerie).

Dans *Dalila*, Vermont revisite l'idée d'une masculinité en danger. Tout comme dans le tableau *Salomé*, le peintre utilise une stratégie de juxtapositions contrastées; le drame de Samson décrit en arrière-plan, sous une forme fluide et vaguement articulée, est presque annulé par la présence écrasante du nu féminin au premier plan. La figure diffuse du héros biblique rappelle le visage spectral de Jean-Baptiste de l'œuvre mentionnée précédemment. Contrairement au visage de John marqué par la souffrance, *Salomé* apparaît radieuse, dansant enivrée par sa victoire. *Salomé* incarne ce spiritisme de la Luxure, caractéristique de la fin du XIXe siècle²⁴ que Rita Thiele notait dans les écrits de J.-K. Huysmans²⁵. La peinture de Nicolae Vermont offre une image sublimée de la *femme vampire*, un sens accentué par le sculpteur Frederic Storck dans son petit bronze intitulé *Salomé* (Musée Cecilia Cuțescu-Storck et Frederic Storck, Bucarest).

Le travail de Kimon Loghi, *Post Mortem Laureatus* (c. 1896, ill. 14) présenté à l'Exposition Universelle de Paris en 1900 puis en 1913 dans le Salon de la Société La Jeunesse Artistique, représente une femme assise tenant un crâne, présenté comme une offrande rituelle. L'image et la combinaison d'éléments auraient pu constituer un précédent visuel pour *Salomé* (1912–1913), l'œuvre de l'artiste tchèque František Drtikol. Dans

l'interprétation de Bram Dijkstra, l'intention de Loghi était de «comment that the sad fact that the praise tends to come to the man of genius only after his death»²⁶.

La littérature roumaine contemporaine ou ultérieure a produit des images similaires de la femme vampire. Mateiu Caragiale, pour qui Wilde était l'un de ses auteurs fétiches, crée dans la figure d'Aubrey de Vere une réplique de Dorian Gray, personnage étourdissant par sa fierté aristocratique, son raffinement vestimentaire et son étrangeté de présence : «J'étais subjugué par le prestige de la froide hauteur du jeune homme qui, en toute beauté, marchait seul dans la vie, le front haut. Je l'ai cru, dès le début, une de ces créatures exceptionnelles, étrangères à l'humanité, pour lesquelles j'ai toujours ressenti une forte attirance». Des thèmes décadents tels que le démonisme latent, la beauté morbide, le pouvoir de séduction, l'artifice, le travestissement, la prédilection pour les pierres et les métaux précieux, se retrouvent dans le texte de Matthieu, dans les deux rencontres nocturnes du narrateur avec Aubrey de Vere, imaginées dans une double pose, en tant que femme-homme et en tant qu'homme-femme. Les deux apparitions paraissent également improbables au narrateur: «Une femme de grande taille, aux riches cheveux roux, sous un grand chapeau à plumes, une femme maigre et osseuse, sans hanches et sans seins, dans une robe moulante de papillons noirs. Elle marchait raide comme une morte, qui aurait été poussée ou entraînée par une puissance extérieure, étrangère à sa volonté, vers un but mystérieux dans la nuit. Je ne sais pas pourquoi il ne m'est pas venu à l'esprit de croire qu'elle était une femme comme toutes les femmes, dès le début, avant même que je ne semble la reconnaître à ses grands yeux concentrés, qui semblaient tournés vers l'intérieur, et en les traits de son visage solennel... Mais je devais encore douter, pouvait-ce encore être un soupçon quand dans la main aux longs doigts grimaçaient sept saphirs de Ceylan ?» L'apparition d'Aubrey de Vere en costume de femme rappelle l'image de Salomé, la femme fatale,

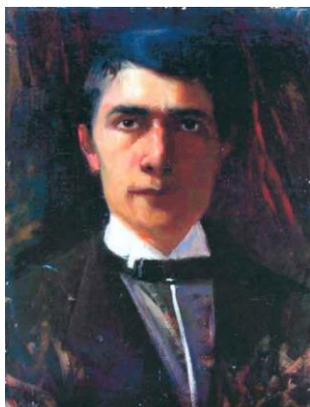
dévorante, à travers les passions qui les éveillent et qui attirent la mort. Elle aborde ici le thème du travestissement, de l'androgynie et du vampirisme. L'idée de la mort est soulignée par les accessoires (vêtements – une robe de papillons noirs – et bijoux, qui se transfigurent en masques hideux: les saphirs grimacent).

Adrian Maniu invoque au nom d'Hérode, une féminité dont la beauté morbide respire le même démonisme que le personnage de Mateiu Caragiale²⁷.

Dans une interprétation qui ignore les clichés de l'époque, Cecilia Cuțescu-Storck transforme à Salomé de dévoreuse en pénitente, un sens emprunté de l'œuvre de son mari Fritz Storck qui crée les deux versions sculptées de *Repentance* (bronze, 1903 et marbre, 1904) représentant une figure féminine accroupie. Dans une chronique publiée dans *l'Annuaire de la presse roumaine et du monde politique de 1909*, le collectionneur Alexandru Bogdan-Pitesti mentionne une série d'œuvres symptomatiques non seulement pour l'univers formel et thématique de Fritz Storck mais aussi pour le goût artistique de l'auteur du texte. «...le sculpteur a voulu nous rendre des passions qui tourmentent le corps des femmes, quelque chose des tremblements nerveux, des gestes et des attitudes de ces passions. Il a certainement voulu nous donner autre chose que l'extériorisation de la chair. En ce sens, Storck possède dans son atelier [...] cinq modèles qui deviendront certainement certaines de ses œuvres les plus importantes. Trois d'entre eux sont des baisers. [...]. Dans un autre croquis, il veut nous montrer l'homme qui tente de s'enfuir, et que la femme, agenouillée devant lui, tient les mains menottées, comme une ceinture autour du milieu, comme une ceinture vivante, comme une ceinture de feu. [...]. Aucune autre époque n'a traité les questions sexuelles avec plus d'intensité, de décision et de douleur que la nôtre. – Storck est imprégné de ces préoccupations tout à fait modernes. Il n'est pas du tout insensible à l'immense nostalgie de l'amour qui hante nos âmes [...]



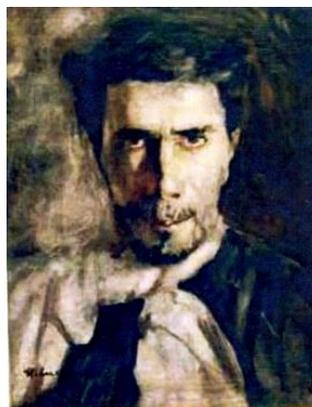
Ill. 1 – *Jeune fille endormie*, pastel au papier, c. 1894–1898, MNAR, ©Creative commons



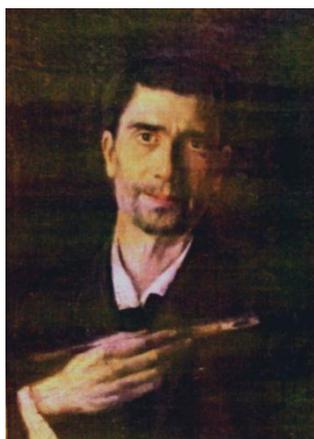
Ill. 2 – Ștefan Luchian, *Autoportrait*, h/c, 1893, Musée de l'Art Ploiești, ©Creative commons



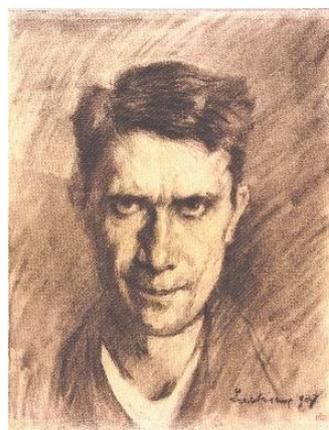
Ill. 3 – Ștefan Luchian, *Autoportrait*, encre noir et brun, conté avec touches de gouache blanche, 26,6X 19,8 cm, MNAR, inv. 90434/11536. ©Creative commons



Ill. 4 – Ștefan Luchian, *Autoportrait* 1908, 51X42,2 cm, h/t, Musée National d'Art Cluj-Napoca. ©Creative commons



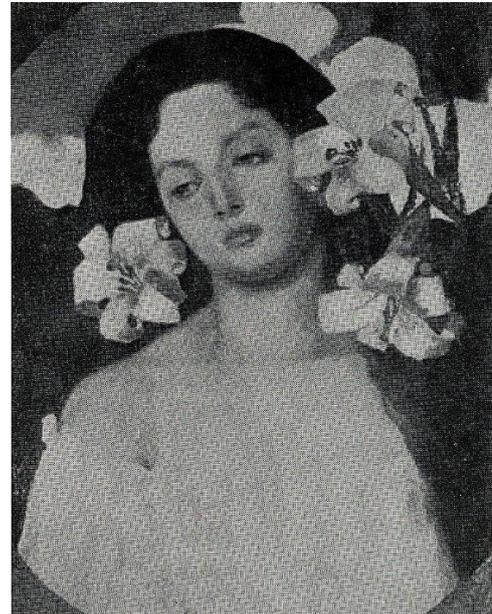
Ill. 5 – Ștefan Luchian *Autoportrait* [*Un zugrav*, 1905-7], MNAR, h/t, 65X 46 cm, inv. 1193. ©Creative commons



Ill. 6 – Ștefan Luchian, *Autoportrait*, 1907, MNAR, fusain sur carton ocre, inv. 25996/1406. ©Creative commons



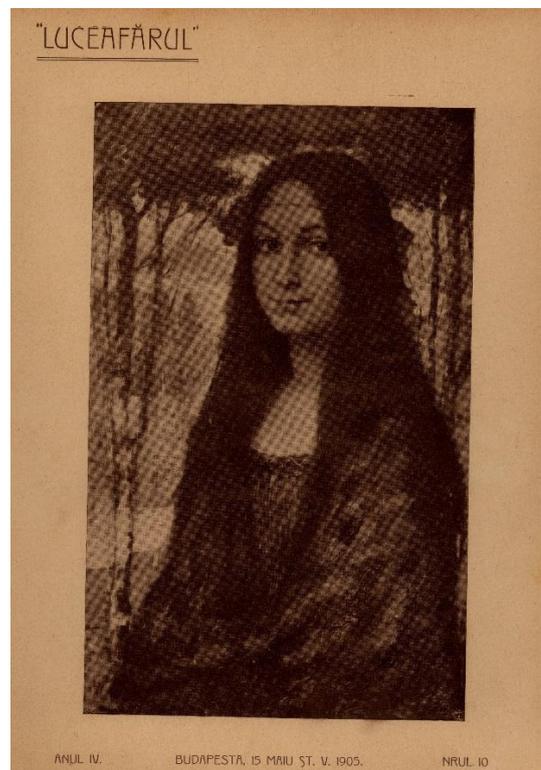
III. 7 – Kimon Loghi, *Flours de pomme*, reproduit d'après le catalogue de l'exposition Tinerimea Artistică 1913.



III. 9 – Octav Băncilă, *Entre lys*.



III. 11 – *Fierté patricienne*.



III. 10 – Kimon Loghi, *Portrait, Luceafărul*, 1905.



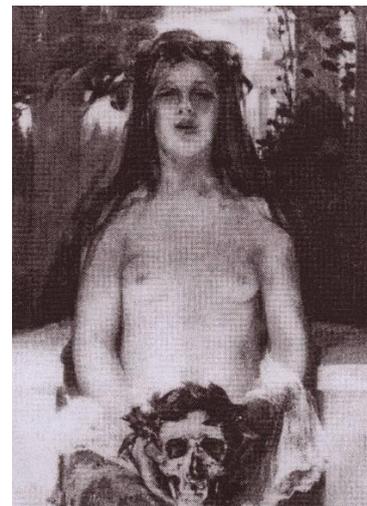
III. 8 – Octav Băncilă, *Autoportrait*, Munich, 1896, MNAR, ©Creative commons



III. 12 – Nicolae Vermont, *Salomé*, reproduit d'après le revue Ileana, no 5–6.



III. 13 – Nicolae Vermont, *Salomé*, reproduit d'après le catalogue de l'exposition Tinerimea Artistică 1913.



III. 14 – Kimon Loghi, *Post Mortem Laureatus*.



Ill. 15 – Theodor Pallady, *Nu*, peinture exposé dans l'Exposition *Pallady 150*, MNAR, 2021–2022, photo Corina Teacă.

La poésie de Baudelaire a eu une influence durable sur l'art de Theodor Pallady, influence dont témoignent non seulement les esquisses qu'il a réalisées en s'inspirant des *Les Fleurs du mal*, mais aussi les deux sujets importants de sa création: la femme et la nature morte. Le nu féminin dans son art post-1900 (ill. 15) est un reflet de l'iconographie de la femme fatale, un mélange d'érotisme discret et d'un ambigu sentiment de solitude.

En 1887, Pallady, arrivé dans la capitale du Land de Saxe, s'inscrit à l'École Polytechnique et en parallèle, à la

recommandation de son oncle Eugen Ghika-Budești, prend des cours de dessin et peinture avec Erwin Oehme. Au cours des deux années passées à Dresde, ville possédant l'une des plus splendides galeries d'art, Pallady a vu les œuvres de la Renaissance italienne, ainsi que les chefs-d'œuvre de la peinture hollandaise et allemande. En 1889, à la suggestion d'Oehme, Pallady quitte Dresde pour Paris. Capitale du monde artistique européen, Paris l'offrait multiples possibilités d'enrichir l'expérience artistique. Le milieu parisien était le lieu où se croisaient directions

nouvelles et anciennes, recettes de succès et visions révolutionnaires. Durant sa période de formation, Pallady sera un visiteur constant du Louvre où il travailla notamment des études d'après les maîtres de la Renaissance italienne. Une partie de ces interprétations d'après des œuvres des musées parisiens a présenté dans l'exposition personnelle de Bucarest de 1910 à l'Athénée Roumain. En 1891 il est admis à l'École des Beaux-arts dans l'atelier d'Edmond Aman-Jean. Peintre symboliste dont les œuvres ont été exposées aux Salons Rose+Croix, Aman-Jean guide Pallady à travers sa propre production artistique, vers un univers féminin diaphane, chargé de substance poétique. Georgeta Peleanu, dans la préface du catalogue de l'exposition organisée à l'occasion du centenaire de la naissance de l'artiste, remarquait la spécificité du discours palladien : «L'univers de l'art de Pallady englobe l'environnement intime de la vie quotidienne pleine de significations mystérieuses, dans laquelle la présence d'une musicalité évocatrice de mystère et de tendresse est à peine perceptible. Jamais vigoureuse et saturée de sève vitale comme à Petrașcu, l'œuvre de Pallady ne s'exprime pas en éclats précieux et en reliefs denses. L'artiste tend vers des accords qui ont un effet étranger aux structures opulentes, se configurant dans un monde de beautés spiritualisées, quelque peu sévères dans leur poésie subtile»²⁹. En ce qui concerne les repères visuels qui contribuent à la formation du style de Pallady, Mihai Ispir le définit comme un artiste au profil contradictoire, formé en milieu académique mais ouvert aux courants innovants. «Cette position un peu médiane se retrouve également dans le triptyque *L'Attente*, couronné de médailles à l'Exposition universelle de 1900 à Paris, composition aux figures féminines discrètement stylisées sous le sceau d'une symbolique décorative, de manière «aristocratique», enveloppée de une atmosphère virginale de gris délicats, mais pas complètement détachée des habitudes académiques»³⁰.

On a souvent souligné que certaines particularités de la conception artistique de Gustave Moreau, son maître, résonnaient dans l'œuvre palladienne. «Au bord de sa mythologie enchevêtrée, Pallady est restée avec le penchant pour le côté poétique, livresque, mystérieux de la composition symbolique. Parmi les dessins de Pallady figurent des esquisses gravitant autour de thèmes qui ont longtemps préoccupé Moreau. Par exemple, *Sapho* est une figure sur laquelle Moreau a longuement médité-elle apparaît ultérieurement dans l'étude de tête de Pallady, œuvre qui a survécu à un ensemble de dessins. Aussi, *Léda* – thème récurrent dans la création de Moreau – nous est parvenue à Pallady dans une esquisse à l'encre et à la couleur. D'autres analogies peuvent être trouvées pour le thème de Salomé, qui apparaît à Pallady dans deux importantes études au crayon et à la lave, dont l'une n'est connue que par une photographie conservée par l'artiste. Même les deux portraits *d'Annamites*, réalisés en 1900, à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, dont l'homme est représenté dans un somptueux costume, réalisé en noir et bleu-gris, sont comme des modèles choisis par Moreau pour ses visions bibliques»³¹.

Les contes de fées et la mythologie

Si pour le peintre Theodor Pallady, le contact avec l'esthétique préraphaélite déclenche une lente recherche de moyens d'expression pour mettre en œuvre la poésie de sa propre vision, Kimon Loghi trouve dans l'univers mystérieux et subtilement érotique de la peinture munichoise de la fin du XIXe siècle (Arnold Böcklin, Franz von Stuck) une source d'inspiration compatible avec sa sensibilité.

À la fin du XIXe siècle, les mythes antiques ou médiévaux réapparaissent dans le discours visuel comme expressions de la nostalgie du passé. Souvent, ces sujets se confondent avec le paysage. Le paysage symboliste-décadent révèle le charme méditerranéen, les lacs solitaires ou les forêts mystérieuses qui ravivent l'extase

romantique face à la nature, ou l'enthousiasme jamais épuisé pour l'exotisme de l'Orient, recontextualisé dans des visions qui tentent de transmettre l'unicité de l'expérience sensorielle, sensuelle ou spirituelle. D'Arnold Böcklin (*Le Chant du bergère* [Pan], 1866 ; *Les Champs Elysées*, 1877 ; *l'Île de la Vie*, 1888) à le danois Kristian Zahrtmann (*Le Bergère* 1876 ; *David dans le palais de Saul*, 1878 ; *Néron*, 1902 ; *Loki*, 1912 ; *Adam au paradis*, 1914), et Lawrence Alma-Tadema (*Sappho et Alcaeus*, 1881), aux photographies de Taormina de Wilhelm von Gloeden, (*Les Trois Grâces*, *Hypnos*, 1904, *Garçon italien comme Bacchus*, etc.), les artistes symboliste créent nouvelles interprétations de scènes bucoliques ou mythologiques. Chaque contexte visuel est différent, avec des connotations concernant le genre, le trans- et homosexualité, chez von Gloeden et Zahrtmann, tandis que chez Böcklin et Alma-Tadema, ou Janis Rozentals (*Arcadia*, c. 1910; *Les Filles du Soleil*, c. 1912), l'érotisme est sublimé à faveur de la description d'ambiance.

Guy Cogeval relie ces formes de passéisme aux frustrations provoquées par le présent. La mythologie germanique, à travers de l'œuvre de Richard Wagner, a stimulé l'intérêt pour la légende, le mythe, le conte de fées. À partir de 1872, date à laquelle Wagner s'y installe, Bayreuth devient la capitale de la musique européenne. Le peintre Henri Fantin-Latour il créera nombre d'œuvres basées sur des opéras wagnériens (*Prélude de Lohengrin*, 1892) et Aubrey Beardsley, dans son style caractéristique, ajoute une touche grotesque à la scène de *Siegfried* (1893) mais aussi aux cadres de *L'Or du Rhin* (1896) qu'il a illustrés. Le thème wagnérien quitte le domaine de l'illustration pure pour acquérir une charge personnelle dans la création de Theodor Pallady: l'artiste introduit le visage ascétique de sa mère dans le contexte wagnérien de *Le Vaisseau fantôme* (*Torcătorea/La Filleuse*), donnant ainsi à l'image plus d'authenticité.

Dans la peinture roumaine les représentations de contes de fées ou de la mythologie ont probablement pour référence

certains tableaux d'Arnold Böcklin comme *Les Champs Elysées*, (1877, Kunst Museum Winterhur, Reinhart am Stadtgarten) ou *L'Île de la Vie*, (1888, Kunstmuseum, Bâle). Kimon Loghi, ancien élève de l'Académie de Munich et admirateur du peintre suisse, cultive un type de récit similaire (*Balade*, 1903, coll. MNAR; *Orphée*, coll. Musée de la ville de Bucarest), mais il apparaît parfois dans le répertoire d'autres artistes qui étaient liés à l'environnement munichois tel que Ștefan Popescu (*Les douze filles d'empereur*, coll. MNAR), Ary Murnu (*D'autres temps ; Le Prince charmant*) et Ludovic Bassarab. En Roumanie, où la composante identitaire joue un rôle majeur dans la seconde moitié du XXe siècle³², certains thèmes du répertoire symboliste, tels que ceux liés aux contes de fées ou aux légendes, ont une nature ambiguë qui chevauchent fréquemment clichés du spectre romantique et du récit folklorique.

George Oprescu dans la petite monographie dédiée à l'œuvre de Ștefan Popescu se souvient qu'il a vu l'exposition de 1901 où étaient exposées des œuvres illustrant des contes de fées roumains. Oprescu n'oublie pas de signaler l'intention du peintre de trouver une formule d'expression capable de refléter l'esprit national, pour laquelle il fait une documentation sérieuse. «... il entreprend de se documenter par des recherches directes dans nos monastères, copiant et dessinant des fresques et des miniatures, des sanctuaires et des meubles sacrés. Et le résultat est une série d'enluminures avec des sujets de nos contes de fées, exposées en 1901. Il m'est également arrivé de visiter cette exposition, la première d'une certaine importance de Ștefan Popescu. Ma mémoire est encore vive. Dans des couleurs douces, des fées et de belles filles évoluant parmi les arbres et les fleurs, elles constituaient de belles illustrations de livres, mais pas encore des peintures»³³.

A son tour, l'œuvre de Kimon Loghi suscite aussi la controverse parmi les critiques et les amateurs d'art³⁴. La

confusion créée par l'incompatibilité entre la forme d'expression et le sujet amène Apcar Baltazar à exprimer sa position : « Du fait que Loghi peint des châteaux anciens, avec des cyprès courbés par la tempête, ou des ballades vécues dans la même ambiance, dans le même décor que Böcklin, on ne peut pas conclure que Loghi suit la voie du maître allemand [sic !]. Nous estimons qu'il est permis à chacun de goûter à des sujets médiévaux, des ballades ou tout autre motif irréel, qu'ils se retrouvent à travers des légendes anciennes et chez d'autres peuples, ou qu'ils soient façonnés par l'esprit de l'artiste, un tempérament, une nature visionnaire. A tel point que ce que vous peignez est déguisé par votre tempérament, tout comme un miroir à surface convexe change, change l'image qui s'est projetée sur lui-même. C'est la partie intéressante d'un opéra, et à cet égard, M. Loghi ne doit rien à Böcklin, car le travail de notre artiste reflète son tempérament »³⁵. Le commentaire de Baltazar présente plusieurs niveaux de signification pertinents au contexte moderniste dans un sens plus large. Un premier niveau est lié à l'idée de tempérament et de pluralité des discours plastiques, que l'on retrouve aussi dans d'autres espaces excentriques de la symbolique européenne. Dans l'atmosphère sécessionniste de Cracovie à la fin du XIXe siècle, le critique Stanisław Witkiewicz (1851–1915) affirme que ce n'est pas l'idée (le sujet), mais les qualités de l'artiste (le tempérament) qui donnent une valeur durable à l'œuvre d'art³⁶.

En tant qu'artiste, Apcar Baltazar concentre ses recherches sur l'idée de style national et sur la recherche de certaines des formes d'expression les plus modernes. Elève d'Alexandru Tzigara Samurcas à l'École des Beaux-Arts de Bucarest (1896–1901), Baltazar est contaminé par la passion de son professeur pour l'étude des monuments anciens et de l'art populaire. Mais Baltazar n'oublie jamais qu'il est un artiste ; l'admiration pour le passé n'inhibe pas sa créativité, mais au contraire, elle l'amène à

méditer sur la manière dont les formes traditionnelles peuvent être intégrées dans un langage moderne. Eléments de la mythologie populaire et de l'art paysan se mêlent dans certains de ses projets décoratifs de manière synchrone d'un point de vue esthétique avec le graphisme de l'Art 1900.

Dans l'œuvre de Vermont, ces incursions dans la mythologie sont liées à sa formation munichoise. Trois panneaux décoratifs³⁷, dont deux appartenant à l'ancienne résidence de Constantin Hamangiu à Bucarest réalisés en 1903, et le troisième, de 1909, probablement pour la maison de Constantin Dănulescu à Bucarest, décrivent des personnages et un contexte narratif mythologique dans le style Art nouveau. Une exposition récente sous le titre *Luchian et indépendants* a présenté deux travaux peintes par l'artiste dans la même période, qui élargissent le spectre des sujets mythologiques: *Sânziene*, [*Les fées d'Été*] (signé, daté et localisé, 1895, Paris³⁸, coll. privée) et *Le Rêve d'Ulysse* (1893, coll. de la Fondation Alain Bonte).

Le symbolisme artistique roumain est né dans des circonstances moins favorables. Le contexte culturel roumain, dans lequel la tradition joue un rôle essentiel, conditionne les options d'une génération nourrie d'une littérature symboliste décadente, qui vibre à un nouveau type de sensibilité. D'abord phénomène importé, assimilé par certains artistes pendant les études à l'étranger, à Paris et Munich, ce courant s'est autochtonisé avec l'œuvre sincère de Luchian, et s'élevé par la noblesse de la peinture de Pallady. Le désir de nouveauté de la jeune génération a créé son propre univers au sein d'un environnement conservateur.

Cet article ne décrit que certaines des options stylistiques et thématiques du symbolisme roumain et j'espère qu'il pourra devenir un point de départ pour une synthèse plus approfondie de ce phénomène artistique. Je n'ai abordé que de manière

tangentielle le thème du paysage ou celui de la nature morte qui prend vie sur le terrain fertile de la littérature et de la poésie modernes, comme j'ai également omis le champ des thèmes musicaux.

Malgré des importantes contributions dues à Amelia Pavel, Theodor Enescu, Mariana Vida, Petre Oprea, Mihai Ispir, Adriana Șotropa, Angelo Mitchievici, etc., qui clarifient un certain nombre d'aspects,

je considère que l'analyse du symbolisme roumain n'ait pas progressé de manière décisive. Dans les dernières années, à travers des ventes aux enchères d'art, des œuvres symbolistes, peu ou pas connus, ont été mises au jour, et cet aspect crée les prémisses pour des nouvelles approches du problème, pour la réévaluation des dimensions du phénomène et des formes d'expression utilisées.

Notes

¹ Pour la relation entre le symbolisme et les courants artistiques de l'époque à voir Amelia Pavel, *Ideii estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac* [Idées esthétiques en Europe et l'art roumain au tournant du siècle], București, 1972, p. 17–18: «L'héritière du mouvement Arts and Crafts, le mouvement Art Nouveau, l'esprit ornemental et le portrait psychologique, ainsi que les nouvelles formes d'humour et de satire, portent en elles la preuve d'une vocation philosophique et sociale, destinée à sauver l'individu, son personnalité et sa vie intérieure. Le mythe de la vie intérieure, nourri, saturé de l'art, de culture esthétique, est amplifié et apparaît comme une réponse psychologique compensatrice, un regroupement de forces spirituelles avec l'aide de l'art, pour se défendre contre le positivisme bourgeois. L'existence omniprésente de ce mythe nous fait voir qu'une histoire des courants esthétiques à l'époque, «opposés» les uns aux autres, possible sous l'aspect artisanal, ne correspondrait pas pleinement à la vérité historique».

² Hans H. Hofstätter, *L'iconographie de la peinture symboliste în Le Symbolisme en Europe* (cat.), Rotterdam Museum Boymans-Van Beuningen, novembre 1975 – janvier 1976; Bruxelles Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, janvier-mars 1976; Baden-Baden Staatliche Kunsthalle, mars-mai 1976; Paris Grand Palais, mai-juillet 1976, p. 11.

³ Max Nordau apud G.L. Duprat, *Les causes sociales de la folie*, Paris, 1900, p. 100.

⁴ Michel Biron, *La traversée des discours crépusculaires dans «Les Villes tentaculaires»*, in «Textyles. Revue des lettres belge de langue française», [Liège], no. 11, 1994, p. 89–97.

⁵ La vision poétique de Charles Baudelaire prend forme à la rejoindre des idées du mystique suédois Emanuel Swedenborg, des principes esthétiques d'Eugène Delacroix et du goût pour l'étrangeté et la noirceur des écrits d'E.A. Poe. Voir H. Dorra, *Symbolist Art Theories, A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1994; chapitre: *Prologue: Baudelaire, Delacroix, and the Premises of Symbolist Aesthetics*. Voir aussi Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. Critique de la politique, 1974.

⁶ Rodolphe Rapetti, *Symbolisme*, Paris, 2005, p. 134.

⁷ St. Petică, *Estetismul lui Ruskin*, in „Noua Revistă Română”, I, no. 3, 1 februarie 1900.

⁸ Ștefan Petică, *Opere*, ed. de N. Davidescu, București, 1938, I, p. 351–359.

⁹ George Călinescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Litera, Bucarest, 2001, p. 256.

¹⁰ Reproduit par Dana Herbay dans le catalogue de l'exposition rétrospective de 1981.

¹¹ Reproduits dans Paul Rezeanu, *Artele plastice în Oltenia 1821–1944*, Craiova, 1980.

¹² Une deuxième version, moins élaborée, se trouve dans la collection du Musée National de l'Art de Roumanie (ci-après désigné par le sigle MNAR), Bucarest.

¹³ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes. Les Paradis Artificiels. La Fanfarlo*, Paris, 1928, p. 4–5.

¹⁴ Paul Bourget, *Oeuvres complètes: Critique. II. «Études et portraits»*, Paris, 1900, p. 501.

¹⁵ Idem, „Les fêtes esthétiques, où les invités étaient reçus dans les appartements jonchés de roses, furent parodiées dans une opérette dont le grand succès acheva de rendre fameux ce qui n'avait d'abord été que le goût original d'un petit cenacle.”

¹⁶ «Ducky [Victoria-Melita, l'épouse de duc Ernst de Hessa] et moi avons paru tous les deux dans le costume de la «Princesse Lointaine», l'héroïne d'un des drames de Rostand dont la renommée s'était répandue à cette époque du fait qu'elle avait été personnifiée par Sarah Bernhardt. Chose étrange, nous avons tous les deux choisi le même costume, bien que nous nous en soyons cachés, la seule différence étant que le sien était blanc, avec deux lys de perles couvrant ses oreilles, tandis que le mien était fait d'un tissu indien, noir avec des fleurs d'or, et au lieu de lys je portais des roses rouges», *Maria, Regina României, Povestea vieii mele*, Ed. Eminescu, București, 1991, vol. II, p. 127. Voir aussi Adrian Silvan Ionescu, *Modă și societate urbană*, Paideia, București, 2006.

¹⁷ Anton Coman [Petru Comarnescu], *Octav Băncilă*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1954, p. 21–22.

¹⁸ Le thème des sens ne vise pas seulement le portrait, mais touche également une très riche série de peintures

reprezentant des fleurs, toujours des fleurs au fort parfum comme le lys, le lilas et le chrysanthème.

¹⁹ *Ibidem*, p. 28.

²⁰ Gabriel Badea-Păun, «Michel Simonidy, la tentation d'une carrière parisienne», in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, XLIV, 2007, p. 103–115.

²¹ Charles Turgeon, *Le Féminisme Français. L'Émancipation individuelle et sociale de la Femme*, Paris, 1902, p. 4: «Nous sommes donc en présence, non d'une simple agitation de surface, mais d'un courant profond qui, se propageant de proche en proche et s'élargissant de pays en pays, pousse le jeunes filles et les jeunes femmes vers les sphères d'élection, – études scientifiques et carrières indépendantes, – jusque-là réservées au sexe masculin». Pour le question féministe et ses réverbération dans le contexte roumain, voir aussi Gal, *Mișcarea feministă* [Le mouvement féministe], in *Adevărul*, București, 2 aprilie 1896.

²² J'ai repris ici certaines des idées déjà présentées dans l'article «Images of Salomé in the Romanian Art», in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Beaux-Arts, XLIV, 2007, p. 67–12.

²³ reproduit dans l'*Anuarul presei române și al lumii politice*, Bucarest 1910.

²⁴ Vassiliki Lalagianni, *Sangsuialité, vices et révolte perverse: une lecture de La Marquise de Sade în Le fin de siècle dans le contexte européen. Actes du colloque international*, 23–24 oct. 1998, Cluj-Napoca, ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 1999, p. 67.

²⁵ Rita Thiele, *Satanismus als Zeitskritik bei Joris-Karl Huysmans*, Frankfurt a. M., Bern, Cirencester, 1979.

²⁶ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, New York, 1986, p. 360.

²⁷ Adrian Maniu, *Salomeea*, București, 1915.

²⁸ Alexandru Bogdan Pitești, apud Theodor Enescu, *Scrieri despre artă*, II, Ed. Meridiane, București, 2003, p. 150.

²⁹ Ștefan Dițescu, *Omagiu lui Theodor Pallady*, [cat.], Muzeul de artă al RSR. Expoziție comemorativă

organizată cu prilejul a împlinirii a 100 de ani de la nașterea artistului. București, decembrie 1971 – februarie 1972, p. 5.

³⁰ Mihai Ispir, *Theodor Pallady*, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 11.

³¹ Dana Crișan (ed.), *Pallady scriind. Jurnal, scrisori, însemnări*, București, 2009, p. 9.

³² Concernant les préoccupations pour le patrimoine culturel immatériel peuvent être invoqués les ouvrages de Simion Florea Marian sur les traditions et la littérature populaire, publiés dans les dernières décennies du XIXe siècle, les volumes *Legende sau basmele românilor* [*Legende ou les contes des roumains*] (1874), *Snoave și povești populare* [*Blagues et contes folklorique*] (1879), *Basme, snoave și glume* [*Conte des fées, farces et blagues*] (1883) recueillies par Petre Ispirescu (1830–1887) et *Basme aromâne* [*Contes macédonien*] de P. Papahagi (1905).

³³ George Oprescu, *Ștefan Popescu*, București, 1958, p. 14–15.

³⁴ Pour l'évaluation de l'oeuvre de Loghi dans l'époque et postérieurement voir aussi Ioana Apostol, *Kimon Loghi și critica de artă. Între valoare artistică și valoare comercială*, in *Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică*, tom 6(50), 2016, p. 87–96.

³⁵ Apcar Baltazar, «Expozițiile de la Ateneu[...]», in *Convorbiri artistice*, București, 1974, p. 84.

³⁶ Jan Cavanaugh, *Out Lookin In. Early Modern Polish Art 1890–1911*, Berkley, Los Angeles, London, 2000, p. 26.

³⁷ Loredana Codău, *Vermontiada – Alegoriile artistului Nicolae Vermont din colecția Pinacotecii Municipiului București*, in *Revista de artă și istoria artei*, nr. 1, 2018, p. 9–20.

³⁸ Reproduit dans le catalogue de l'exposition *Luchian și independenții* [Luchian et les indépendents], Les Galeries Kretzulescu, Bucarest, 2017, p. 158. Online: https://www.artsafari.ro/wp-content/uploads/2018/02/CATALOG_LUCHIAN_ASB_2017_.pdf.

