



MUNCH

Cet ouvrage a été publié à l'occasion
de l'exposition « Edvard Munch.
Un poème de vie, d'amour et de mort »,
Paris, musée d'Orsay,
20 septembre 2022 – 22 janvier 2023.

Exposition organisée
par le musée d'Orsay, Paris,
en partenariat exceptionnel
avec le MUNCHMuseum, Oslo.

EPMO

ÉTABLISSEMENT PUBLIC
DU MUSÉE D'ORSAY
ET DU MUSÉE DE VALENTIGRE
VALÉRY ORSCARD O'ESTRANG

MUNCH

Sous la direction de Claire Bernardi

MUNCH

Un poème de vie, d'amour et de mort

Avec le généreux soutien de



ART FOUNDATION
MENTOR LUCERNE



PONTICELLI





AUTEURS

Claire Bernardi
*Directrice du musée
de l'Orangerie, Paris*

Estelle Bégué
*Chargée d'études documentaires
au musée d'Orsay, Paris*

Patricia G. Berman
*Historienne de l'art, Wellesley
College, Massachusetts*

Hilde Bøe
*Responsable des collections
numériques, Munchmuseet, Oslo*

Ingrid Junillon
*Docteur en histoire de l'art,
promotion Michelle Perrot,
Institut national du patrimoine*

Trine Otte Bak Nielsen
Conservatrice, Munchmuseet, Oslo

Øystein Ustvedt
*Conservateur au Nasjonalmuseet
for kunst, arkitektur og design, Oslo*

Pierre Wat
*Historien de l'art,
professeur à l'université
Panthéon-Sorbonne, Paris*

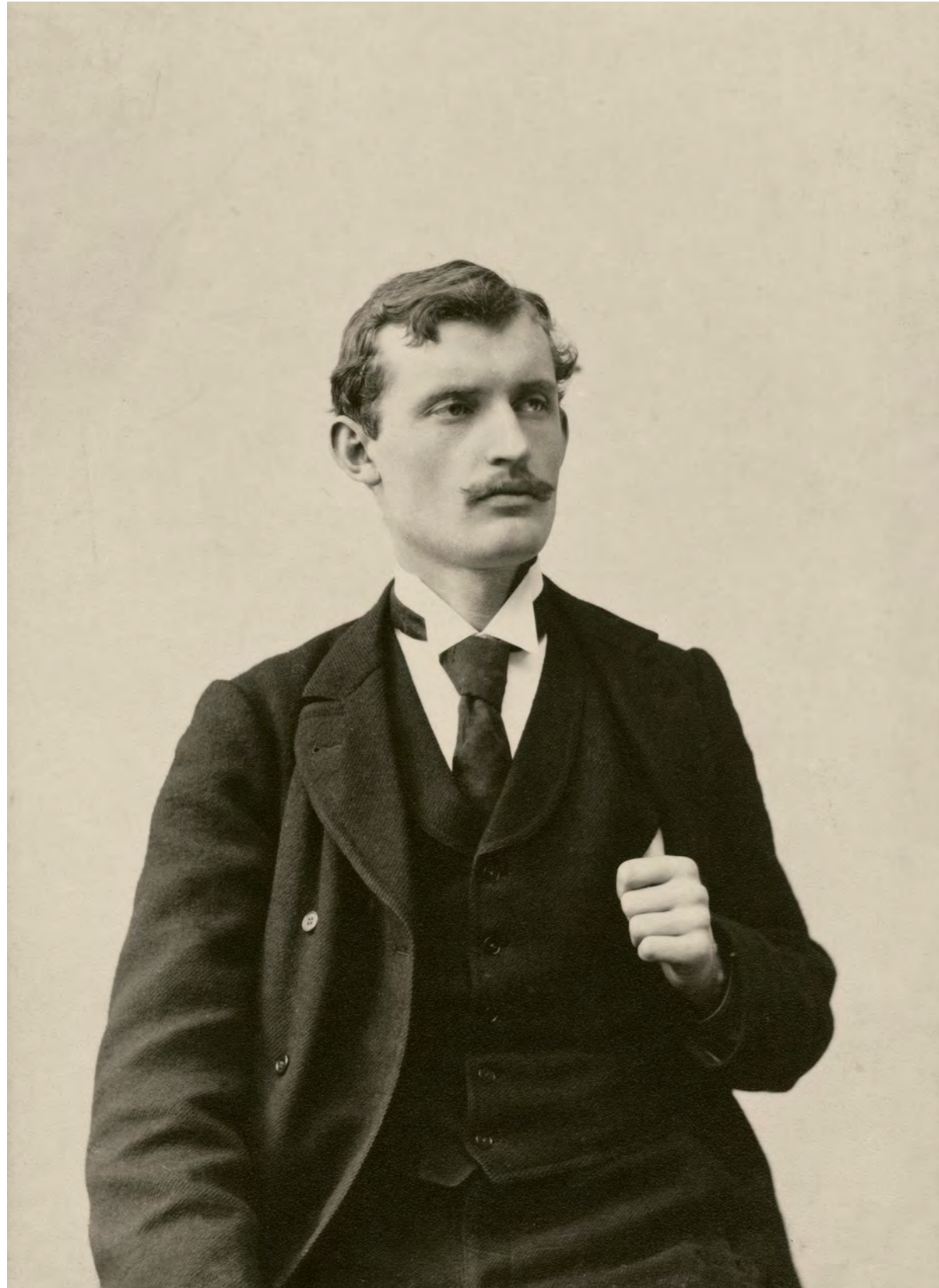
- 7 Préfaces
- 13 Chronologie 1863-1944
Estelle Bégué
- 24 Faire œuvre :
Munch et le récit de soi
Claire Bernardi
- 30 Lieux et milieux de Munch
Øystein Ustvedt
- 44 La ligne sinueuse de la vie
Pierre Wat
- 54 Un cri à travers la nature
Trine Otte Bak Nielsen
- 62 Munch et le théâtre
symboliste
Ingrid Junillon
- 72 L'aula de Munch
et le théâtre du soleil
Patricia G. Berman
- 82 Munch écrivain
Hilde Bøe

ŒUVRES EXPOSÉES

- 93 De l'intime au symbole
- 111 *La Frise de la vie*
- 157 Répétition et circulation
du motif
- 181 Le grand décor
- 201 Mise en scène
et introspection

ANNEXES

- 236 Liste des œuvres exposées
- 242 Bibliographie générale
- 250 Index des noms de personnes
- 251 Index des œuvres
reproduites et citées



Chronologie 1863–1944

← Pages précédentes, 3 (ill.) · Edvard Munch, *La Frise de la vie*, 7 janvier 1937 · Oslo, Musée folklorique norvégien

4 (ill.) · Edvard Munch, vers 1889 · Oslo, Bibliothèque nationale



7 (ill.) · Edvard Munch et Tulla Larsen, 1899
Oslo, Munchmuseet

8 (ill.) · Karen Bjølstad et Inger Munch au 2
et 4 Olaf Ryes plass, Kristiania, 1902 · Épreuve
gélantino-argentique · Oslo, Munchmuseet

9 (ill.) · Plage rocailleuse, Åsgårdstrand, 1904
Négatif · Oslo, Munchmuseet

10 (ill.) · Autoportrait à la valise dans l'atelier, Berlin,
1902 · Collodion, 7,9 x 8 cm · Oslo, Munchmuseet

11 (ill.) · Exposition d'œuvres d'Edvard Munch
chez P.H. Beyer & Sohn, Leipzig, mars 1903
Oslo, Munchmuseet

1886

Munch expose quatre toiles au Salon d'automne de Kristiania, dont le tableau *L'Enfant malade* (Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design) qui provoque un scandale. Jæger et Krohg soutiennent publiquement Munch.

Sa jeune sœur Laura, âgée de vingt ans, est internée en raison d'une grave dépression chronique. Elle passera l'essentiel de sa vie en établissement psychiatrique.

1889

En avril, le peintre ouvre sa première exposition personnelle à Kristiania dans les locaux de la Studentersamfundet [Association des étudiants]. Il y présente 63 peintures et 47 dessins dont le portrait de Hans Jæger [67].

À l'automne, il s'installe à Paris. Il réside principalement en France jusqu'en 1892, tout en faisant de fréquents séjours en Norvège et au Danemark.

Le décès de son père, au mois de novembre, le plonge dans une profonde tristesse. En décembre, il déménage à Saint-Cloud où il commence la rédaction de son Journal intitulé ensuite *Le Manifeste de Saint-Cloud*.

1890

Munch expose 10 peintures au Salon d'automne de Kristiania. Certaines sont détruites dans un incendie à la fin de l'année.

1892

En septembre, Munch bénéficie d'une nouvelle exposition personnelle au Tostrupgården à Kristiania.

En octobre, il ouvre sa première exposition à Berlin, au Verein Berliner Künstler, à l'invitation du peintre Adelsteen Norman. Ses œuvres choquent profondément le public berlinois et l'exposition doit fermer une semaine après avoir ouvert. Munch parvient cependant à présenter ses œuvres à Düsseldorf et à Cologne. L'exposition rouvre ensuite à Berlin puis à Breslau, Dresde et Munich.

1893

Installé à Berlin, il participe aux réunions littéraires du café « Zum schwarzen Ferkel » [Au porcelet noir]. Il y côtoie les écrivains et dramaturges Stanislaw Przybyszewski et August Strindberg ainsi que le critique d'art Julius Meier-Graefe.

En décembre, il organise une exposition de 50 tableaux sur l'avenue Unter den Linden. Il présente notamment une série de toiles intitulée *Die Liebe* [L'Amour], parmi lesquelles figure l'une des premières versions du *Cri* [44].

1894

Munch réalise ses premières eaux-fortes et lithographies.

Pendant l'été, le premier ouvrage consacré à l'œuvre de Munch est publié en Allemagne par Stanislaw Przybyszewski. Intitulé *Das Werk des Edvard Munch*, le livre contient également des essais des critiques d'art Julius Meier-Graefe, Franz Servaes et Willy Pastor.

Munch rencontre à la fin de l'année le comte Harry Kessler, qui devient l'un de ses mécènes.

1895

En mars, Munch expose avec Akseli Gallen-Kallela dans la galerie Ugo Barroccio sur l'avenue Unter den Linden. Munch présente 14 peintures sur l'amour dont *Puberté* [73].

En décembre, son frère cadet Andreas meurt d'une pneumonie à l'âge de trente ans.

1896

En avril, Munch participe pour la première fois au Salon des indépendants à Paris. Il expose en juin à la maison de l'Art Nouveau de Samuel Bing.

Cette même année, il réalise les programmes des pièces *Peer Gynt* [145] et *John Gabriel Borkman* [146] d'Henrik Ibsen pour le Théâtre de l'Œuvre, et commence à illustrer *Les Fleurs du mal* de Baudelaire [148], projet qu'il laisse inachevé.

1898

En juin, Munch achète une maison à Åsgårdstrand où il séjourne tous les étés depuis 1889 [9]. Il publie plusieurs illustrations de textes de Strindberg dans un numéro spécial de la revue allemande *Quickborn* [143].

Pendant l'été, il fait la rencontre de Tulla Larsen [7]. C'est le début d'une relation amoureuse mouvementée qui durera près de quatre ans.

1899

À l'automne, Munch entre au sanatorium Kornhaug à Gudbrandsdalen en Norvège pour soigner des problèmes pulmonaires récurrents et une addiction à l'alcool. Il y séjourne jusqu'en mars 1900.

1901

Munch prend part à l'Internationalen Kunstausstellung au Glaspalast de Munich, de juin à octobre.

À l'automne, il présente une très large sélection d'œuvres, 72 peintures dont *Angoisse* [39] et une trentaine de gravures, au Holløndergården à Kristiania.

1902

Au printemps, il expose à la Sécession berlinoise 22 tableaux formant un ensemble qu'il intitule « Présentation de plusieurs tableaux de vie ». Il s'agit de la première présentation complète du cycle de *La Frise de la vie*. Munch achète son premier appareil photographique Kodak.

Sa liaison avec Tulla Larsen se termine très violemment en septembre. Lors de leur dernière dispute, Munch est blessé à la main gauche.

1903

En mars, Munch présente sa *Frise de la vie* à Leipzig chez P.H. Beyer & Sohn [11]. Il séjourne ensuite à Paris en mars et fréquente la violoniste anglaise Eva Mudocci. Il devient membre de la Société des artistes indépendants en novembre.

1904

Munch signe un contrat avec l'éditeur Bruno Cassirer qui obtient l'exclusivité des ventes de ses gravures en Allemagne pour trois ans.

Le Dr Max Linde, mécène de l'artiste, lui commande un décor pour la chambre de ses enfants. Il refuse les tableaux proposés mais ne cesse pas pour autant de soutenir Munch.



Faire œuvre : Munch et le récit de soi



Claire
Bernardi

« Dans mon art, j'ai cherché à m'expliquer la vie et son sens – j'ai aussi eu l'intention d'aider les autres à comprendre leur propre vie. J'ai toujours mieux travaillé avec mes peintures autour de moi – je les ai arrangées ensemble et j'ai senti que certaines des images étaient liées les unes aux autres dans le contenu – lorsqu'elles étaient placées ensemble, il y avait immédiatement une résonance entre elles [...]. C'est devenu une symphonie¹. »

Pas plus que Munch n'est le peintre d'une œuvre unique comme on le dit parfois, son art ne relève d'un expressionnisme impulsif. Un même souci l'anime tout au long de sa vie artistique : expliquer ses œuvres, aider à les comprendre en rendant manifeste le double lien qui les unit, celui d'une syntaxe commune et d'une composition suivie. On peut y voir sans doute la volonté de peser sur la réception de son travail, mais il faut y reconnaître aussi l'idée profondément symboliste d'une correspondance entre les œuvres, d'une création qui se répond à elle-même comme en musique une symphonie. En suivant l'itinéraire artistique de Munch, on le voit guider la lecture de ses œuvres en élaborant les éléments d'un discours, d'un langage, et faire de leur présentation une narration. Se faisant pour ainsi dire commissaire d'exposition, il invente ses propres dispositifs scénographiques, met en évidence le fil qui relie les œuvres entre elles, valorise l'idée d'un « nouveau dans le même » en donnant à son travail un rythme cyclique. La conduite de sa carrière artistique elle-même relève de la mise en récit. Des études récentes ont souligné le côté *businessman* de l'artiste², la part active qu'il prend à l'organisation de ses expositions³, mais aussi le souci de la réception posthume de ses œuvres qui marque les dernières décennies de sa carrière⁴. On peut reconnaître une intention similaire dans cette stratégie de monstration et de legs à la postérité : la prise en compte, à toutes les étapes de la vie de l'œuvre, de la réaction du public, jusqu'à vouloir en exercer la maîtrise⁵.

Mise en récit et mise en scène · Les premières présentations publiques des œuvres de Munch, dans les années 1890, ont joué un rôle central dans sa réflexion et la définition de son programme pictural, en lui faisant concevoir la nécessité de rendre compréhensibles les unes par les autres des images difficiles à décrypter lorsqu'elles sont vues séparément. À chaque nouvel accrochage, Munch modifie l'agencement de ses tableaux et l'intitulé des différentes sections, sa réflexion progressant par essais successifs : il n'existe ainsi pas une *Frise de la vie*, comme il nommera plus tard cet ensemble d'œuvres central dans son

univers artistique, mais plusieurs séries de peintures, chacune avec sa propre narration visuelle⁶. On dénombre ainsi 10 à 12 présentations de sa « frise » entre 1893 et 1918, sous des titres changeants, avec des contenus divers, des différences de style importantes et des installations variant d'une exposition à l'autre. Enfin, le nombre de tableaux exposés variant de 6 à 22, pas un seul ne fait partie de toutes les séries⁷. Mai Britt Guleng, qui a proposé une analyse de l'évolution de cette présentation, ébauche un rapprochement avec l'analyse syntaxique, qu'il nous paraît intéressant de développer.

Les 6 toiles que Munch expose à Berlin, en 1893, sous le titre *Étude pour une série appelée « Amour »*, sont toutes centrées sur ce thème qui est au cœur de son vécu du moment, sorte de métonymie du projet futur. Mais il s'attache très vite à le développer et à l'inscrire dans un tout cohérent : ainsi, pour sa présentation à Copenhague en 1893, après le décrochage anticipé de l'exposition qui avait fait scandale à Berlin, Munch demande à Johan Rhode, peintre et ami danois, de mettre en évidence les œuvres qui ont particulièrement fait sensation et ont été citées dans la presse allemande pour leur style « hâtif » et leur insanité. Surtout, il lui expose sa nouvelle stratégie, les récents événements l'ayant amené à repenser sa façon de montrer ses œuvres, mais aussi de faire œuvre : « Eh bien, ce que je vais faire maintenant sera différent. Je dois m'efforcer à plus de cohérence⁸. »

Son exposition à la Sécession de Berlin en 1902, sous le titre « Présentation de plusieurs tableaux de vie », correspond à l'aboutissement d'un processus. Le terme de « frise » est d'ailleurs utilisé à cette occasion⁹. Munch pense une installation beaucoup plus complète, insistant sur le lien entre les œuvres, les 22 peintures, divisées en quatre ensembles, étant accrochées en haut du mur dans un passe-partout en toile. Alors que les thèmes de l'amour et de l'angoisse sont présentés dans les séries précédentes, celui de la mort est introduit dans cette exposition. Surtout, il y présente *Métabolisme. La vie et la mort* |87| pour la première fois un tableau qui établit un lien entre le début et la fin de la série et dont le titre est donné par Munch lui-même.

Une nouvelle exposition à Leipzig, en 1903, reproduit presque à l'identique celle de la Sécession. À la demande de Munch, une série de photographies est réalisée |24|, qui nous permet de connaître le dispositif d'exposition et les œuvres sélectionnées. Cette demande est intéressante à plus d'un titre : elle vise à garder témoignage de ce moment historique, mais aussi, en fixant la trace de cette présentation, à la faire passer à la postérité. À cette époque, Munch, qui est sensible à ce médium et à son utilité, commence lui-même à pratiquer la photographie. La scénographie cherche clairement à lier entre elles les œuvres exposées, les peintures étant disposées une fois encore dans un passe-partout, et les motifs repris dans l'ensemble des gravures présentées en registre bas.

1 Edvard Munch, note manuscrite, 1930-1934, Oslo, Munchmuseet, MM N 46 ; traduction française dans Munch 2011, p. 148-149.

2 Berman 2017-2018.

3 Guleng 2013.

4 Heller 2017, p. 35-47.

5 Yarborough 2006 dans cat. exp. New York 2006.

6 Voir à ce propos l'essai de Pierre Wat dans le présent catalogue, p. 44.

7 Guleng 2013.

8 Lettre à Johan Rhode, 8 février 1893, Oslo, Munchmuseet, MM PN 20. Voir aussi Guleng 2008-2009, dans cat. exp. Oslo 2008-2009, p. 227 et voir dans le présent ouvrage, le texte de Trine Otte Bak Nielsen, p. 54.

9 Pour un essai de reconstitution, voir Guleng 2013, p. 132.

22 (ill.) · Autoportrait devant une œuvre, Ekely, 1930
Épreuve gélatino-argentique
Oslo, Munchmuseet



Cette stratégie d'expositions vise encore à gagner en visibilité, voire à conserver une position durement acquise. Tina Yarborough met ainsi en évidence la manière dont le peintre relocalise ses expositions après la Première Guerre mondiale, afin de sauver sa position sur le marché de l'art norvégien, tout en s'éloignant d'une esthétique trop associée à l'art germanique¹⁷. Ce tournant est cependant à relativiser, comme le montre le « retour » rapide de Munch aux motifs de *La Frise de la vie* dès les années 1920. Après une interruption liée à son travail pour le décor de l'aula, il reprend dès 1915 son travail sur *La Frise de la vie*, aboutissant à une nouvelle exposition en 1918 qui mêle anciennes versions et reprises modernes. Il en fait l'annonce lui-même dans la presse par la publication le jour de l'ouverture, le 15 octobre, dans le quotidien *Tidens Tegn*, d'un article intitulé « Livs-frisen ». C'est le premier véritable emploi de ce titre. Au printemps 1919, en publiant le livret intitulé *Livs-frisen*, il entend répondre aux critiques négatives et expliquer la démarche qui anime ce cycle.

Œuvrer pour sa postérité · Cet effort pour contrôler l'exposition et la réception de son œuvre correspond-il, chez Munch, à la volonté d'en faire une construction progressive, téléologiquement orientée ? C'est ce que semble démentir le constant recours, dans sa pratique artistique, à la reprise des motifs, des thèmes, des œuvres mêmes. Au point que l'on peut penser parfois à des retours en arrière. Mais le motif qui le pousse à construire sa propre histoire, à en faire lui-même le récit, ne se trouve-t-il pas dans la question constamment présente à son esprit de son insertion au sein d'une généalogie de la modernité artistique, d'un grand récit de l'histoire de l'art ? On observe ainsi chez Munch une tendance paradoxale à un certain anachronisme – en une forme de revendication (très nietzschéenne) de la création par auto-génération, et en même temps à vouloir s'inscrire dans une histoire, un récit, par l'organisation d'expositions monographiques, ou sa contribution active à la constitution de catalogues raisonnés ou même de biographies.

17 Yarborough 2006, p. 67.

18 Steihaug 2013, p. 13.

19 Heller 2017, p. 35-47.



Nombre de publications et d'expositions ont insisté ces dernières années sur l'œuvre tardif de Munch, et souligné le véritable tournant qu'aurait connu son esthétique au début du XX^e siècle. Des œuvres plus lumineuses, plus hautes en couleur, plus lyriques, offriraient un fort contraste avec ses réalisations des années 1890. On a même pu suggérer une sorte de dichotomie entre deux périodes de son art. Pourtant, on a pu relever parallèlement que Munch adopte délibérément, dans les années 1920 et 1930, ce que l'on a qualifié d'« attitude rétrospective¹⁸ ». Il peint alors de nouvelles versions des motifs de *La Frise de la vie* (par exemple *La Danse de la vie* |50|, et *Cendres* |32|, qu'il exécute à la Galerie nationale d'Oslo en prenant pour modèle une version antérieure de l'œuvre). Parallèlement, il reprend des textes anciens, des journaux intimes et d'anciennes notes, pour publier une petite plaquette intitulée *Les Origines de « La Frise de la vie »*, en 1919.

Reinhold Heller a analysé dans ce sens la façon dont Munch se faisait gardien de son art pour les futures générations,

en analysant deux photographies prises à la fin de sa vie, pour son 75^e anniversaire, en décembre 1938 à Ekely¹⁹ |25|. Il y pose en protecteur d'une œuvre qui est elle-même une œuvre d'art globale, auto-génération, qu'il entend léguer comme un tout dont il donne le sens. Munch se fait alors conservateur de l'œuvre qu'il a créée, veillant à la préservation de son art à un moment où ses œuvres sont décrochées des cimaises des musées allemands et sa position dans l'histoire de l'art menacée.

Cette figure de Munch en collectionneur et légataire de son œuvre trouve son expression majeure dans le testament qu'il rédige le 18 avril 1940, neuf jours après l'invasion allemande, pour léguer sa collection à la ville d'Oslo en vue de la création d'un musée Munch. C'est devant des œuvres de *La Frise de la vie*, encore et toujours, qu'il pose alors ●

Il souhaite depuis longtemps travailler sur un projet de décoration de cette ampleur, notamment afin de concrétiser et développer à grande échelle *La Frise de la vie*. Pour cette salle de réception, il exploite cependant d'autres motifs suggérant la transmission du savoir, la succession des générations et la maternité sur fond de paysages nordiques intemporels, entre montagne et bord de mer. Ces fresques, qui convergent vers un lever de soleil éclatant sur le mur principal de la pièce, expriment peut-être le plus nettement cette nouvelle tendance vitaliste de son art.

Munch espère se voir confier d'autres commandes de ce genre, mais outre la frise Reinhardt (1906-1907) démontée quelques années après sa création, et le projet de décor pour la cantine de l'usine de chocolat Freia (1921), la salle de réception de l'université demeure son seul projet de grande envergure.

Ekely • Ekely est le dernier lieu important pour la vie de Munch. Il y travaillera jusqu'à sa mort en janvier 1944, composant des toiles qui représentent souvent son quotidien dans la propriété acquise en 1916, et ses alentours. Le domaine, entretenu par un jardinier, est entouré de champs. Les œuvres de cette époque figurent des fermiers en plein labeur avec leurs chevaux, des arbres fruitiers, des fleurs colorées et des légumes. Comme avant, l'artiste puise ses motifs dans son environnement direct. Munch se métamorphose quasiment en peintre de jardins à la manière de Claude Monet à Giverny ou d'Emil Nolde à Seebüll, tout en continuant d'expérimenter, d'explorer et de reformuler son art. Il fait construire plusieurs ateliers sur le domaine pour pouvoir travailler à ciel ouvert sur des toiles de grand format. Quand il n'est pas satisfait d'un tableau, il peut le laisser dehors, exposé au vent et aux intempéries, comme s'il cherchait à le punir. Cette manière de soumettre l'art aux circonstances extérieures annonce une démarche encore populaire chez les artistes aujourd'hui. Mais, dans ces années-là, Munch s'intéresse surtout à la réexploitation d'anciens motifs. À Ekely, il crée de nouvelles versions de ses motifs iconiques, dont *L'Enfant malade*, *Vampire*, *Le Baiser*, *Cendres* [32], *La Danse de la vie* et *Les Jeunes Filles sur le pont*. Grâce au matériel de gravure dont il dispose, il réalise d'innombrables reproductions de ces toiles et de tant d'autres, toutes différentes. Durant l'entre-deux-guerres, Munch se retire de plus en plus du monde, bien que sa production reste en phase avec les questions de son temps. On observe chez l'artiste un intérêt croissant pour des thèmes tels que la fertilité et la culture de la terre, et le travail au quotidien. Ce dernier motif se décline en groupes d'ouvriers partant au travail, en plein exercice, ou debouts dans la neige, appuyés sur leurs pelles, l'air de faire une pause le temps qu'on les dessine. Munch imagine une « frise des travailleurs », une nouvelle fresque monumentale pour le futur hôtel de ville d'Oslo. Mais le projet met du temps à se concrétiser et l'artiste vieillissant ne pourra y participer¹⁸.

Le peintre et ses modèles • La relation entre hommes et femmes est un thème central dans l'œuvre de l'artiste, à partir notamment du rapport entre le peintre et ses modèles. À Ekely, Munch travaille pendant de longues périodes avec le même modèle, souvent des jeunes femmes élancées comme Annie Fjeldbu, Hildur Christensen et Birgit Prestoe, toutes trois identifiables sur différents tableaux. Ces œuvres viennent s'ajouter à ses nombreuses toiles antérieures représentant des femmes, même si l'ambiguïté entre attirance et aversion, désir et répulsion, s'atténue ou, du moins, trouve une nouvelle forme. Munch poursuit son exploration picturale du corps féminin avec des toiles qui suggèrent des pulsions sexuelles contenues. Néanmoins, d'après les sources que nous possédons aujourd'hui, l'artiste aurait traité dignement ses modèles, et rien ne laisse entendre qu'il entretenait avec elles des relations charnelles. Le désir d'un vieil homme pour la jeunesse est esquissé de manière presque caricaturale dans ses toiles, et Munch n'hésite pas à se dévoiler lui-même, mettant en scène une figure masculine vieillissante.

Autoportraits • Tout au long de sa carrière, Munch se représente régulièrement lui-même. Les nombreuses toiles qui en découlent constituent un champ à part qui le rattache à la tradition séculaire de l'autoportrait. Comme deux de ses peintres favoris, Rembrandt et Goya, Munch se met en scène à tout âge et dans différentes situations, révélant différentes facettes de sa personnalité. Du jeune artiste ambitieux au marginal bohème, en proie à l'inquiétude ou à la solitude, en passant par le peintre plein de vie, le pinceau brandi en l'air, symbole de puissance et de virilité, ou prenant un bain de soleil devant la façade jaune d'Ekely. Quand, en 1902, il achète son premier appareil photo, l'autoportrait devient essentiel dans son activité. Mais c'est dans la dernière phase de sa vie qu'il réalise certaines de ces toiles les plus fascinantes et émouvantes du genre. Il se dessine sous les traits d'un vieil homme qui va sans détour à la rencontre du grand âge et de la mort [136 et 157], d'un revenant errant dans une grande maison [152], ou d'une silhouette cernée d'une horloge qui ne montre plus l'heure et d'un lit prêt à accueillir son corps mourant (*Autoportrait. Entre l'horloge et le lit*, 1940-1943, Oslo, musée Munch). Si, dans cette phase, Munch décide de reprendre le portrait de son ami de jeunesse Hans Jæger pour en faire une lithographie, c'est peut-être afin de rendre un ultime hommage à cet homme qui appelait les artistes à s'approprier la vérité et le vécu, d'un bout à l'autre de l'existence ●

¹⁸ Voir dans le présent ouvrage le texte d'Estelle Bégué, « Le grand décor », p. 181.



32 (ill.) • *Cendres*, 1925 • Huile sur toile, 139,5 x 200 cm • Oslo, Munchmuseet



38 (ill.) · *Le Désespoir d'Alpha*, 1908-1909
Lithographie, 42 x 34,5 cm
Oslo, Munchmuseet

39 (ill.) · *Angoisse*, 1894 · Huile sur toile,
94 x 74 cm · Oslo, Munchmuseet

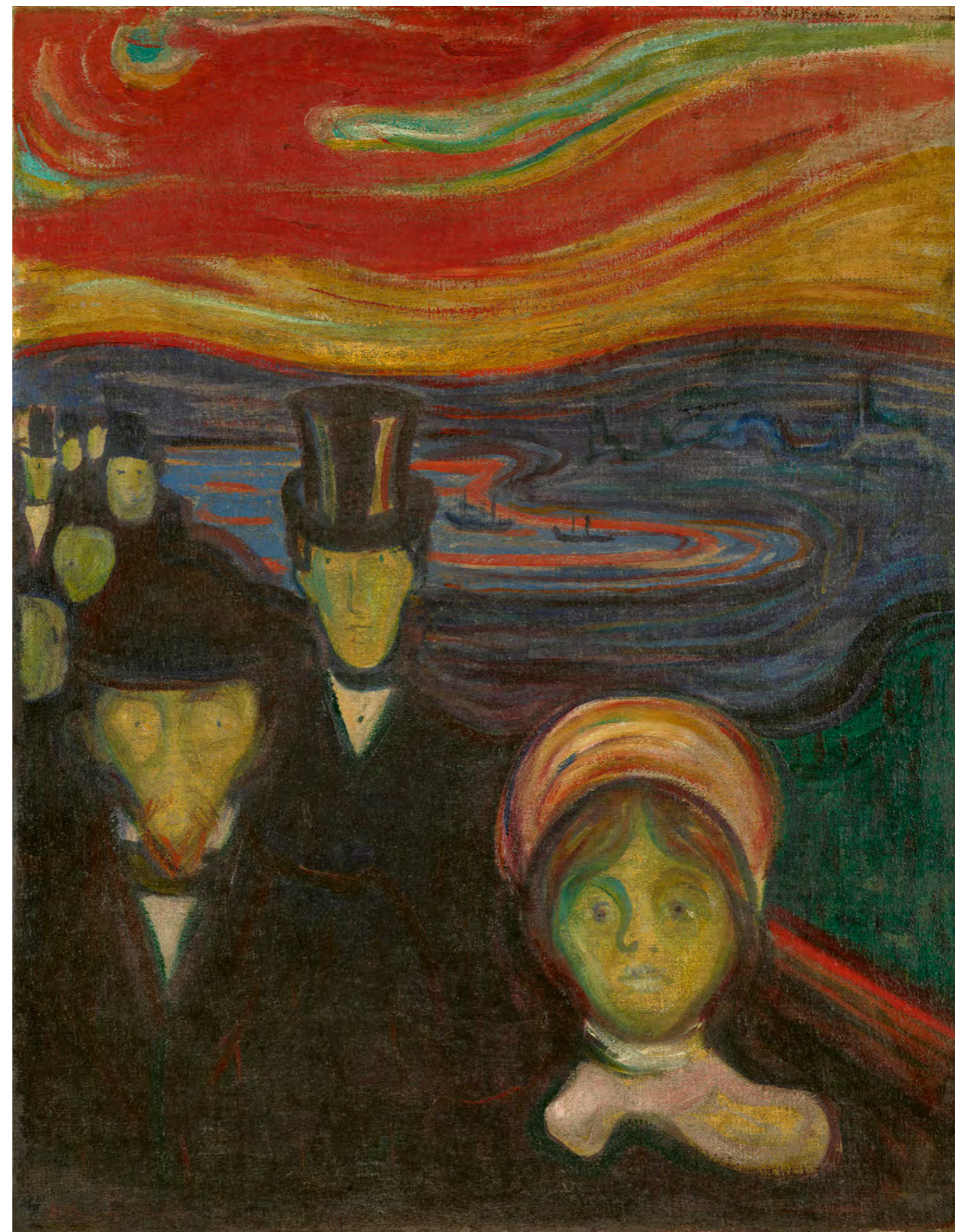
porteur de vie et de mort. La présence d'une lithographie [83] dans ce qu'il faut bien appeler le cycle du *Cri*, participe de cette fonction virale du motif, l'estampe – cette technique si importante pour Munch – étant utilisée pour sa capacité à diffuser le monde de l'artiste, au-delà de la peinture.

Continuité · En 1930, Munch est victime d'une hémorragie intraoculaire à l'œil droit, sans doute due à une hypertension artérielle. Cette blessure à l'œil que le peintre considérait comme le plus précieux pour peindre, engendra des sensations visuelles étonnantes, notamment l'apparition d'un « grand oiseau sombre¹⁷ » sur sa rétine, accompagnée d'effets lumineux et cinétiques. Pendant que son œil guérissait, l'artiste se consacra à un ensemble de dessins et d'aquarelles destinés à documenter les visions engendrées par sa pathologie. Ce qui pourrait n'être qu'un document quasi médical, logique chez un artiste qui n'avait pas hésité à faire son autoportrait dans une clinique psychiatrique (*Autoportrait à la clinique*, 1909, Bergen, KODE Bergen Art Museum), est en réalité une forme de manifeste en faveur d'un art fondé sur la croyance en l'unité profonde entre le visible et le caché, le monde externe et le monde interne. En 1907-1908, déjà, dans un court texte intitulé *L'Art et la nature*, il notait : « La nature n'est pas seulement ce qui est visible à l'œil. Elle comporte aussi les images internes de l'âme – les images imprimées sur la rétine¹⁸. » Certes, il s'inscrit là dans une filiation romantique flagrante, fondée sur le topos du *regard intérieur* comme condition de l'art. On songe, en lisant Munch, à ce qu'écrivait avant lui Caspar David Friedrich : « Ferme l'œil de ton corps pour d'abord voir ton tableau avec l'œil de l'esprit. Puis mets au jour ce que tu as vu dans cette nuit, afin que ta vision agisse en retour sur d'autres, de l'extérieur vers l'intérieur¹⁹. » Mais, plus encore, il affirme ainsi la croyance en une *continuité* qui est le fondement de sa conception cyclique de l'art. La blessure à l'œil, au lieu d'affecter le travail du peintre, vient corroborer son intuition première, à savoir que derrière chaque chose visible se cache une sorte de *motif invisible* qu'il s'agit d'aller chercher sur la rétine, là où s'imprime la part cachée de la nature. Le travail du peintre, qui en cela s'éloigne de la tradition incarnée par Friedrich, n'est pas tant de fermer son œil corporel que de faire surgir des motifs par l'action conjointe de l'œil du corps et de l'œil de l'esprit. Cette conjonction ne peut s'accomplir que dans une mise en mouvement permanente de l'attention du peintre, allant sans jamais s'arrêter de l'extérieur vers l'intérieur et retour : du visible à l'invisible, de la vie à la mort, de la folie à la raison, de la terreur à la vision, laissant ainsi derrière lui une ligne sinueuse, entre trace et ligne de vie ●

17 Voir cat. exp. Paris-Francfort-Londres 2011-2012, p. 260.

18 Poggi 2011, p. 141.

19 Friedrich 2011, p. 64.



L'aula de Munch et le théâtre du soleil



Patricia G.
Berman

« J'ai vu les petites et les grandes planètes qui obéissaient aux lois de la nature et se déplaçaient sur leurs orbites prédestinées... J'ai vu la petite planète Terre qui se déplaçait sur son orbite autour du soleil... J'ai vu où a commencé le changement de matière – comment l'air a corrodé la matière dure –, et comment ont été créées les formes transitionnelles entre la pierre et l'atmosphère: le vivant – les êtres humains, les animaux et les plantes... J'ai vu l'individu unique – depuis l'instant où la lumière est entrée en lui –, comment son désir s'est développé, lentement mais sûrement... Il a crié pour demander sa nourriture – il a vu le soleil et a tendu ses bras vers lui! »



Entre 1909 et 1916, Munch travaille sur l'un des projets les plus importants de sa carrière: les 11 peintures murales monumentales de la salle de réception (l'aula) de l'université royale Frederik, à Kristiania, aujourd'hui université d'Oslo². Le projet comprend 3 grandes compositions et 8 toiles plus étroites, toutes hautes de 4,5 m, exécutées en techniques mixtes [55]³. Les longs murs latéraux de la pièce sont désormais occupés par des réinterprétations de motifs nationaux romantiques conventionnels, *Histoire*, à gauche, et *Alma Mater*, à droite [131 et 132]. Au centre, dans le fond de la salle, se trouve un soleil levant. Chacune de ces grandes compositions est encadrée de tableaux figurant des nus, qui sont autant d'allégories des différentes disciplines enseignées à l'université⁴.

Large de 7,75 m, *Le Soleil* est la toile de fond de l'aula, telle une mise en scène pour accueillir les manifestations officielles de l'université. Pour préparer ce projet, Munch en a exécuté 2 versions monumentales et 8 versions plus petites, qui font toutes appel à une variété éblouissante de techniques et de gestes picturaux peu orthodoxes. Dans les petites variations, où le paysage du premier plan se liquéfie en un geste pur, on remarque, au centre, une forme sombre évoquant un œil [135], dans une identification de la lumière solaire à sa réception optique⁵. Dans la salle de réception, les rayons multicolores semblent – sur le plan fonctionnel – sortir des cadres, leurs lignes directionnelles en expansion rencontrant leur dispersion prismatique continue dans les peintures murales voisines. Sur le plan thématique, le soleil incarne la notion de « lumières », c'est-à-dire la mission pédagogique de l'université. Idéologiquement, le motif substitue aux éducateurs humains l'image de la nature comme pédagogue, la lumière étant la source qui anime la connaissance, mais aussi les esprits et les corps.

En août 1916, alors que Munch se prépare pour l'inauguration officielle de ces peintures murales, une revue satirique publie une caricature de l'artiste transportant le soleil sous le titre « Vague de chaleur ». On y voit Munch, qui gravit héroïquement une échelle à laquelle est accrochée une palette dégoulinant de peinture, s'agrippant à un soleil radieux [53]. Cette ascension semble perturber l'air à ses pieds, qui se répand en vaguelettes ondulatoires dans l'angle inférieur gauche. En traversant la pièce, les rayons du soleil paraissent guider magnétiquement les traits au crayon qui décrivent l'*Histoire* sur le mur. Se moquant peut-être précédemment d'une photographie que Munch a prise en 1911 pour suivre l'évolution de son travail [58], cet hommage satirique montre que la peinture agit aussi en tant que phénomène spatial, et non uniquement optique.

Voir le soleil · Des décennies après avoir exécuté les peintures murales de l'aula, Munch écrit simplement: « J'ai vu le soleil se lever sur le rivage rocheux. J'ai peint le soleil⁶. » Le paysage décrit dans *Le Soleil* correspond à une vue proche de la maison de Munch à Kragerø, où Ludvig Ravensberg, un parent et ami proche, a passé beaucoup de temps pendant que l'artiste était occupé par son projet. Plus tard, Ravensberg commentera l'intérêt que portait Munch aux énergies invisibles et à leur réception humaine: « [Munch] a souvent exprimé intuitivement ce que la science a révélé par la suite, sa perception des flammes, des ondes et des cristaux, et, dans *Le Soleil* – l'image centrale de la salle de réception –, il a donné vie et forme à ces pensées, en prolongeant les rayons dans les panneaux latéraux, là où la science expérimente avec ses rapports et ses analyses et crée la vie; personne avant lui n'a créé une telle idée décorative à partir de cette énormité⁷. »

Munch a peut-être simplement regardé le soleil, mais la représentation qu'il en donne, comme le suggère Ravensberg, est investie d'autres modes de visualisation. Regarder directement un soleil ardent, c'est provoquer une douleur, se brûler les rétines et créer dans le champ optique des images rémanentes protectrices. Autrement dit, en imaginant le soleil

1 Edvard Munch, Carnet de notes, reg. N655-1.

2 Sur l'histoire de cette commande, voir Boe 1960; Berman 1989; cat. exp. Oslo 2011-2012; Berman et Anker 2011. Petra Pettersen retrace la chronologie de l'élaboration des motifs dans Pettersen 2009.

3 Dans le sens des aiguilles d'une montre, les tableaux sont: *La Chimie* (Woll M 1227),

Histoire (Woll M 968), *Nouveaux rayons* (Woll M 1225), *Femmes tournées vers le soleil* (Woll M 1223), *Hommes s'éveillant dans un flux de lumière* (Woll M 1222), *Le Soleil* (Woll M 970), *Génies dans un flux de lumière* (Woll M 1221), *Hommes tournés vers le soleil* (Woll M 1224), *Les Moissonneuses* (Woll M 1228), *Alma Mater* (Woll M 1220), et *La Source* (Woll M 1226). Voir Woll 2008, t. III.

4 Berman 2022.

5 Rousseau 2011-2012, p. 154-155; Rousseau 2003-2004.

6 Munch, Carnet de notes, MM N 286, 1v.

7 Ravensberg 1946, p. 193; également cité dans cat. exp. Oslo 2011-2012, p. 49.

52 (ill.) · Hans Henriksen, Salle de réception de l'université d'Oslo, 1927

53 (ill.) · Otto Hjort, Caricature, publiée dans *Hvæpsen*, Oslo, août 1916

a déplacé les figures dans des tableaux indépendants adjacents au *Soleil* et a isolé l'image solaire dans une composition souveraine. Ainsi libéré de son rôle d'élément narratif dans une peinture figurative, l'éclat du soleil donne vie à l'ensemble du cadre architectural.

Le théâtre des sensations • À la suite de son travail sur *La Frise de la vie* – à la fois ensemble décoratif et histoire cyclique –, Munch intègre les enjeux architecturaux dans son travail. Il reprend certains motifs de la *Frise* dans son cycle de peintures murales pour la chambre d'enfant de la maison de Max et Marie Linde à Lübeck, qu'il réinterprète avec des couleurs vives dans une touche énergique. Le choix des sujets ayant été jugé inadapté, ce projet lui a servi d'avertissement⁴⁸; mais il lui a également inspiré l'une des peintures murales de l'aula de l'université, où des femmes cueillant des fruits incarnent la Botanique (Oslo, musée Munch). La série de peintures diaphanes que crée Munch pour un vestibule des Kammerspiele de Max Reinhardt à Berlin – série très admirée par Max Pechstein –, où les spectateurs sont enveloppés dans un paysage de rêve, s'inspire aussi de motifs de *La Frise de la vie*⁴⁹. En 1906, le travail de Munch pour Reinhardt s'étend également à des intérieurs de théâtres, pour lesquels l'artiste cherche à inspirer une ambiance plutôt qu'à créer des décors de scène à proprement parler [139]⁵⁰.

Dans les années qui précèdent immédiatement le projet de l'aula, Munch commence à peindre des scènes d'intérieur – un thème qui traverse l'ensemble de sa carrière –, en accordant plus d'importance à l'architecture, animée et souvent déformante ou oppressante, comme moyen de créer une atmosphère. Dans les peintures de la série *La Chambre verte* (1906-1907), l'espace est à la fois une projection de l'émotion humaine et l'acteur d'un drame domestique [138, 139]⁵¹. En fait, l'une des caractéristiques de l'œuvre de Munch est le rapprochement des corps et de leur environnement, qui devient une sorte d'arène psychique. Les fragments poétiques que Munch inscrit sur le cadre en bois de la variation au pastel du *Cri* (collection particulière) relie le phénomène de la vue à celui de la réception corporelle: « J'ai senti passer comme un cri à travers la nature⁵². » Signe Endresen dit de l'architecture dans la peinture de Munch qu'elle est un « théâtre de l'espace⁵³ ».

Dans l'aula, Munch avait à sa disposition un espace qu'il appréhende comme un théâtre. Avec *Le Soleil* qui se lève au centre, et, sur les longs murs latéraux, l'*Histoire*, représentation d'un vieil homme transmettant un savoir intergénérationnel à un jeune garçon, et *Alma Mater*, une femme allaitant un bébé et surveillant d'autres enfants, Munch a créé un nouveau cycle de vie. Assis dans leurs paysages monumentaux et encadrant le public, les personnages font office – comme je l'ai suggéré ailleurs – d'ancêtres nationaux qui modèlent et remodèlent sans cesse un sentiment commun que Munch qualifie

de « spécifiquement norvégien et universel⁵⁴ ». S'asseoir entre les deux grandes figures ancestrales et faire face au soleil radieux, c'est être perpétuellement vitalisé en tant que faisant partie d'une généalogie imaginée qui remonte dans le temps et s'ouvre sur les générations futures, dans une genèse nationale continue. En ce sens, les rayons du soleil ne se déplacent pas seulement latéralement sur les toiles, ils vibrent dans le public.

La postérité du projet • Même après l'installation des peintures murales à l'université, l'aula est restée l'une des préoccupations constantes de Munch. Il a demandé que des changements soient apportés à l'architecture et à l'éclairage. Il a également continué à travailler sur les motifs, développant *La Montagne humaine*, avec son cycle de vie allant de la mort à la réanimation solaire, pour en faire une composition indépendante qui connaîtra de nombreuses versions⁵⁵. Tout au long des années 1930, il produit également des variations sur l'*Histoire* et sur *Alma Mater*. Particulièrement insatisfait de cette dernière œuvre, il en retravaille épisodiquement le motif, allant jusqu'à obtenir la permission de l'université, dans les années 1920, d'installer, par-dessus l'ancienne toile, une variante intitulée *Les Chercheurs*. Surtout, le projet de l'aula a permis à Munch de se réinstaller en Norvège et de renouveler sa réflexion sur le paysage en tant que motif émotionnel. Contrairement à *La Frise de la vie*, la peinture de Munch trouvait ici, à l'université, un lieu d'accueil permanent.

Quand, en 1917, le compositeur allemand Richard Strauss vient se produire à Kristiania, un homme d'affaires que connaît Munch réserve l'aula pour le concert. Selon les Mémoires de cet homme, le compositeur d'*Ainsi parlait Zarathoustra* (1896) était à ce point fasciné par les peintures qu'il regardait à peine la partition sur son piano. Cette anecdote est accompagnée d'un minuscule dessin représentant un personnage regardant un soleil ardent⁵⁶ ●

48 Eggum 1982.

49 Berman 2013, p. 164; Pechstein 1960, p. 47, cité dans cat. exp. Berlin 1978, p. 42.

50 Lampe 2011-2012b, p. 109-110.

51 Endresen 2015, p. 38 et chap. 2. Voir également Ohlsen 2013, p. 198-200.

52 Sur les variations du poème en prose de Munch, voir Heller 1973, p. 65 et 103-109.

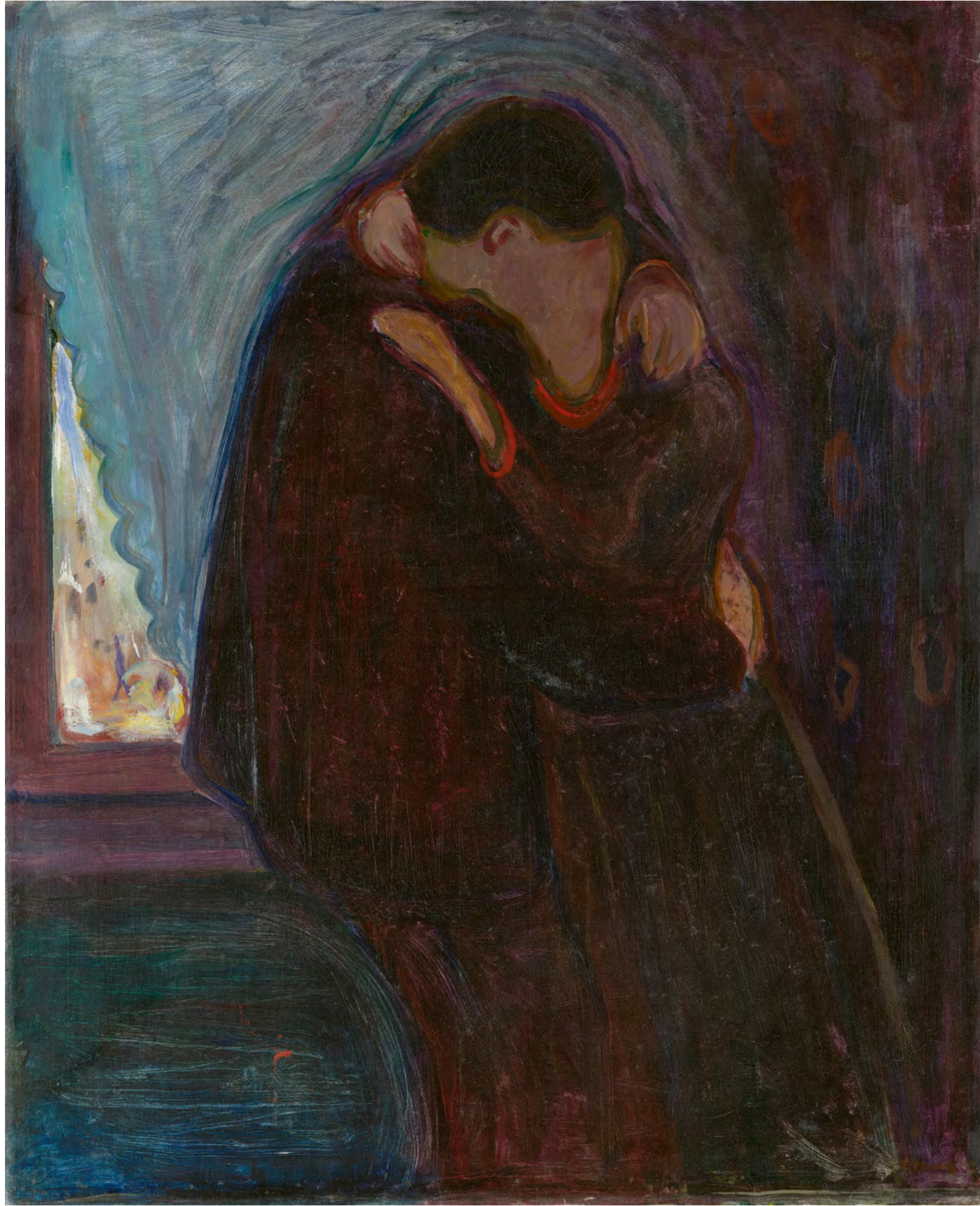
53 Endresen 2015, p. 92.

54 Berman 2003.

55 Petra Pettersen a reconstitué l'histoire complexe de *La Montagne humaine* qui, installée dans l'un des ateliers en plein air de Munch, consistait en un collage géant de parties séparées au fur et à mesure que l'artiste ajoutait ou soustrayait des éléments à sa toile. Voir Pettersen 2009, p. 846-848.

56 Strauss rencontrera plus tard Munch, qui réalisera un portrait lithographique (1917; Woll M 607). Rasmussen 1943, p. 2-21; Vollnes 2011, p. 8. Je remercie Lasse Jacobsen de m'avoir fourni ces informations.





La Frise de la vie

« *La Frise de la vie* a été pensée comme une série cohérente de tableaux, qui doivent donner un aperçu de la vie. [...] J'ai ressenti cette fresque comme un poème de vie, d'amour, de mort¹... »

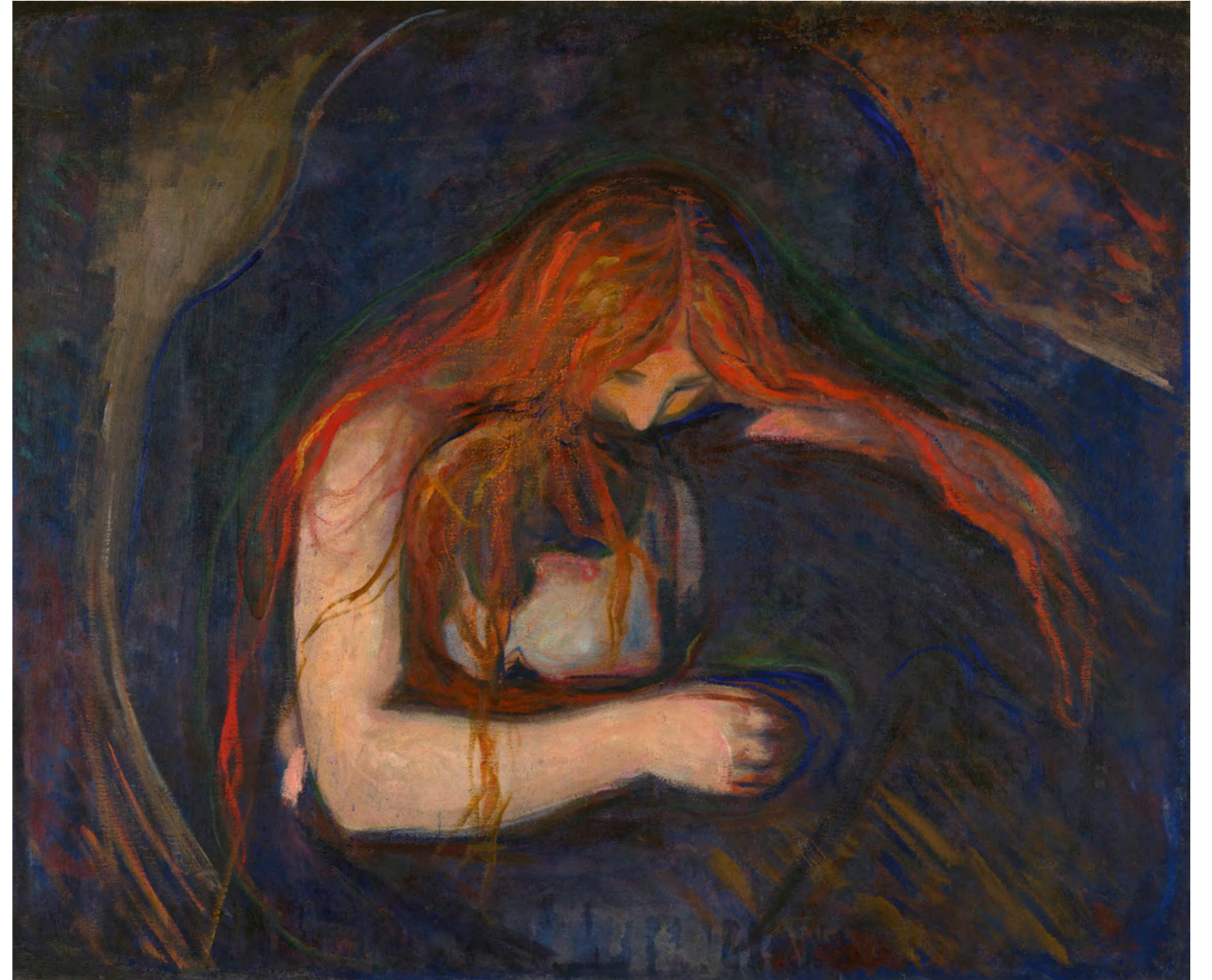
Edvard Munch, 1919

La Frise de la vie tient une place résolument centrale dans l'œuvre de Munch, au point qu'elle pourrait résumer l'essentiel de sa carrière. Il travaille tout au long de sa vie sur les toiles qui la composent et la fait évoluer au fil de ses recherches et de ses interrogations, aussi bien esthétiques que spirituelles. Il affirme très tôt les correspondances qui existent entre ses œuvres et utilise ces rapprochements pour donner toujours plus de force à son discours. Il expliquera ainsi au soir de sa vie : « J'ai toujours mieux travaillé avec mes peintures autour de moi – je les ai arrangées ensemble et j'ai senti que certaines des images étaient liées les unes aux autres dans le contenu². » Ce n'est que progressivement qu'il accentue leurs résonances pour les lier dans un vaste projet où les différents âges de la vie sont évoqués à travers les émotions et les ressentis qu'ils peuvent faire naître. Les premières présentations publiques de ces œuvres, dès les années 1890 et au début des années 1900, jouent un rôle central dans la réflexion de l'artiste et dans la façon dont il définit son programme pictural³. Certains motifs sont particulièrement récurrents au sein de la frise, achevant de lier entre elles les compositions : par exemple la longue chevelure féminine ondoiyante qui fascine Munch, lui évoquant par son énergie les liens de l'homme à la nature et à son intériorité profonde.

Une série sur l'amour · Lors des expositions de 1892 au Tostrupgården à Kristiania, puis de décembre 1893 sur l'avenue Unter den Linden à Berlin, Munch regroupe pour les premières fois les tableaux qui constitueront *La Frise de la vie*. Son discours se concentre alors sur une représentation de l'amour et des différentes émotions que ce sentiment fait naître. Il représente ainsi la fusion du couple amoureux dans le motif majeur du *Baiser* |75|⁴, qui connaît de multiples variations aussi bien picturales que graphiques. Au fil des représentations, Munch isole de plus en plus le couple de l'arrière-plan et dissout les visages en une seule forme indistincte. Il affirme par ce procédé son souhait de s'éloigner de toute anecdote pour représenter un instant fusionnel qui efface le monde alentour⁵. Cette intensité amoureuse se retrouve également dans la série de tableaux *Vampire*⁶, initialement intitulée *Amour et douleur*, où un homme s'abandonne dans les bras d'une femme dont les cheveux retombent en cascade sur ses épaules. L'écrivain polonais Stanislaw Przybyszewski voit dans ce motif l'image d'un vampire aspirant la force vitale de l'homme⁷. Munch reprit à son compte l'interprétation de son ami et fit de ce tableau

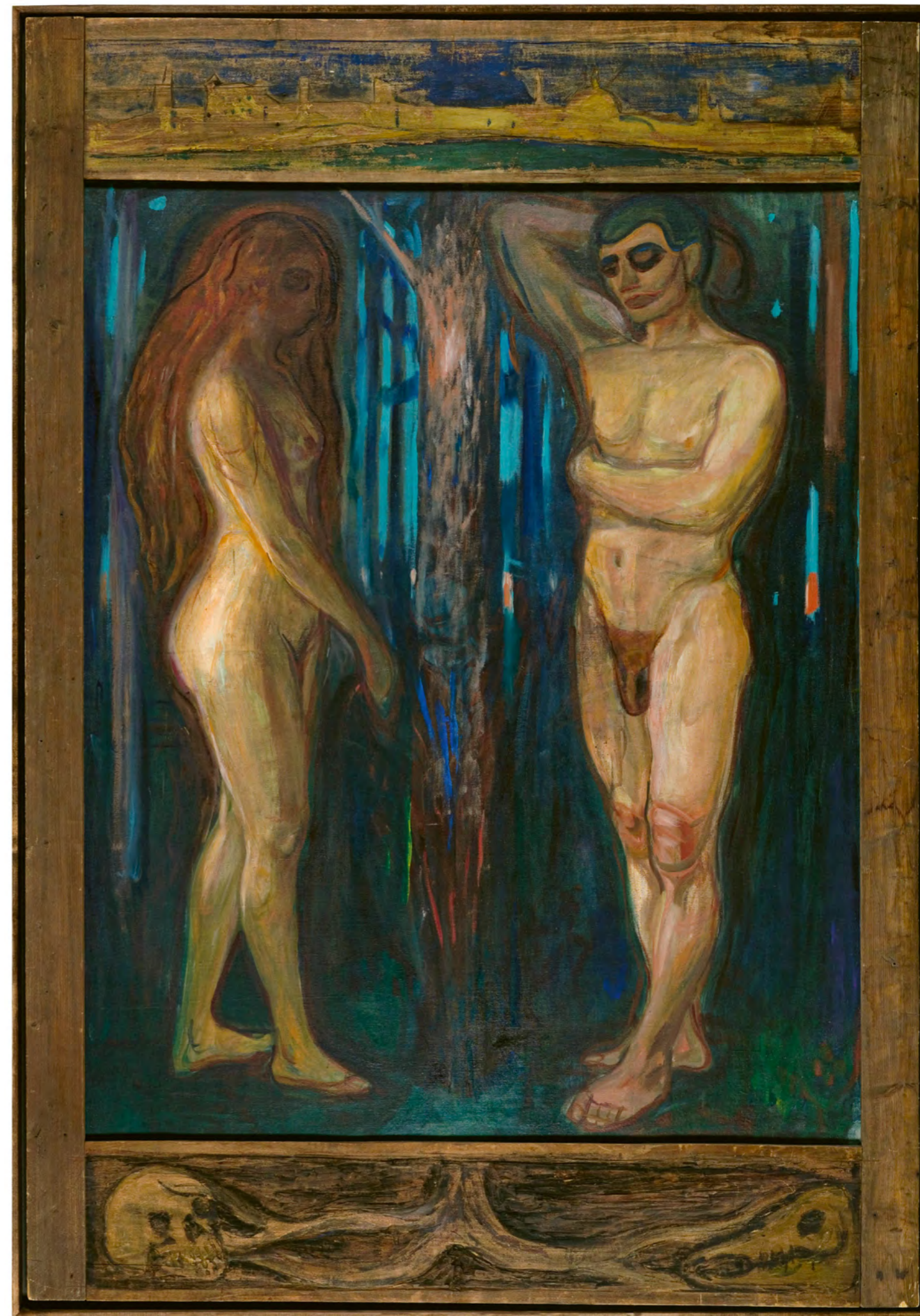
- | | | |
|--|--|--|
| <p>1 Edvard Munch, Blomqvist Kunsthandel, Kristiania, [octobre] 1919, Oslo, Munchmuseet, MM UT 23.</p> | <p>Munchmuseet, MM T 2356), et une peinture de 1891 (<i>Le Baiser à la fenêtre</i>, huile sur toile, 72 × 64,5 cm, Munchmuseet, MM M 622, Woll M 257).</p> | <p>– La fusion de deux êtres, dont le moindre, à forme de carpe, paraît prêt à engloutir le plus grand, d'après l'habitude de la vermine, des microbes, des vampires et des femmes » (Strindberg 1896, p. 525 de l'édition Slatkine Reprints).</p> |
| <p>2 Note manuscrite, 1930-1934, Munchmuseet, MM N 46, traduction française dans Munch 2011.</p> | <p>5 Cet aspect non caractérisé des visages a été diversement apprécié par les critiques de Munch, au premier rang desquels on compte Strindberg, qui, dans son article sur l'exposition de Munch au Salon de l'Art nouveau dans <i>La Revue blanche</i> en 1896, décrit le tableau en des termes pour le moins surprenants et pessimistes : « Baiser.</p> | <p>6 Dont la première version peinte date de 1893 : <i>Vampire</i>, huile sur toile, 80,5 × 100,5 cm, Göteborgs Konstmuseum, Woll M 334.</p> |
| <p>3 Voir dans le présent ouvrage le texte de Claire Bernardi, « Faire œuvre : Munch et le récit de soi », p. 24.</p> | <p>7 Cat. exp. Londres 1992-1993, p. 68.</p> | |
| <p>4 Ce motif est initié par un dessin de 1889-1890, <i>Adieu (Baiser)</i> (crayon sur papier vergé, 27,1 × 20,7 cm,</p> | | |

77 · *Vampire*, 1895
Huile sur toile, 91 x 109 cm
Oslo, Munchmuseet





86 · *Métabolisme. La vie et la mort*, 1898-1904
Crayon et aquarelle, 81 x 55,5 cm · Oslo, Munchmuseet



87 · *Métabolisme. La vie et la mort*, 1898-1899
Huile sur toile, 172,5 x 142 cm · Oslo, Munchmuseet



135 · *Le Soleil*, 1912
Huile sur toile,
123 x 176,5 cm
Oslo, Munchmuseet

Je ne
peins pas
ce que
je vois
mais
ce que
j'ai vu.

M
O



45 €

EK 197930



ISBN 9782711879304

MUNCH