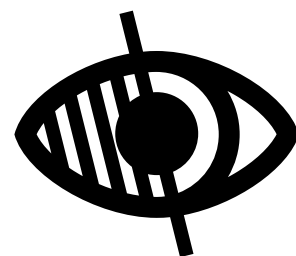
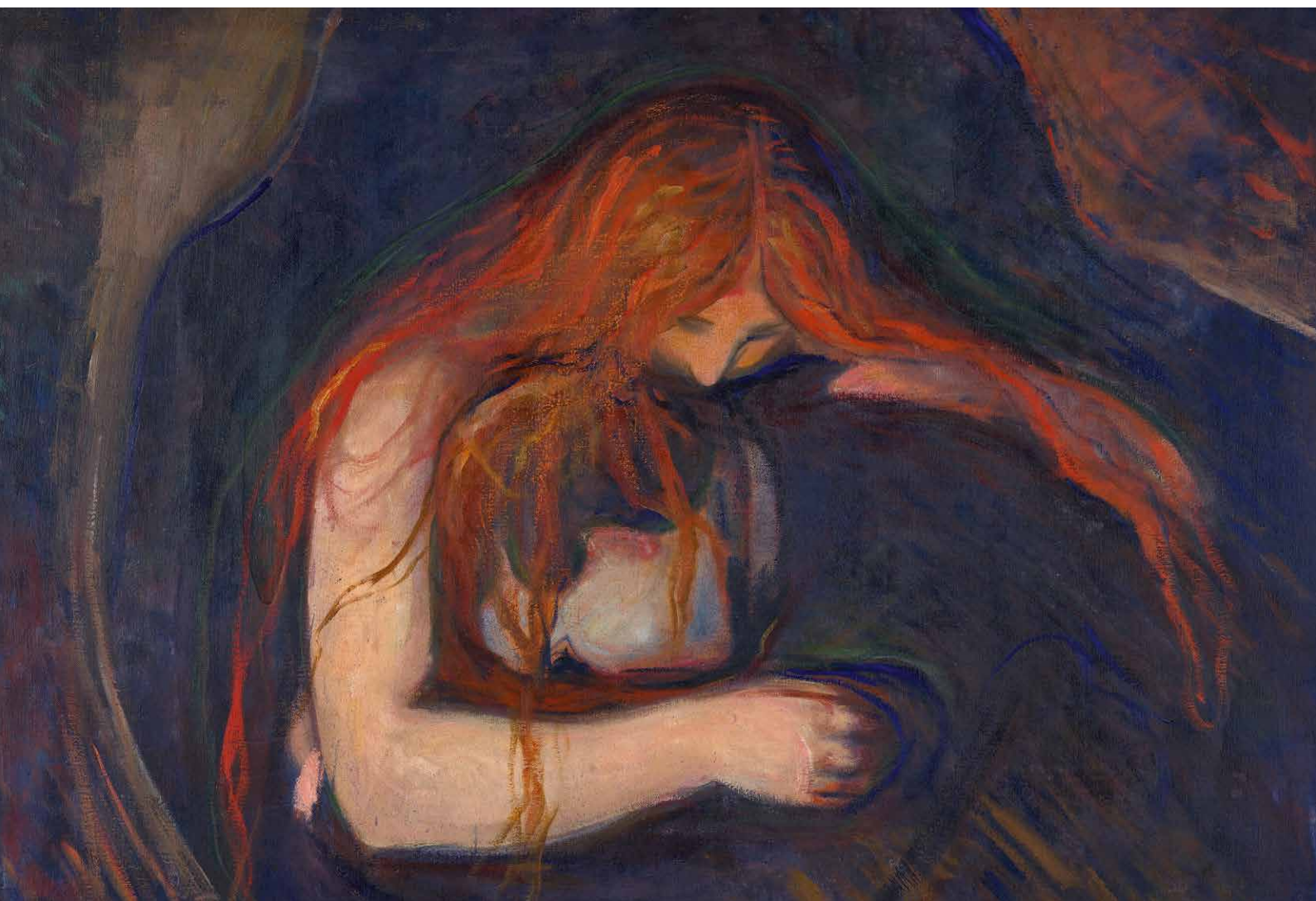


Adaptation des panneaux de salle



# Edvard Munch. Un poème de vie, d'amour et de mort

**20 septembre 2022 – 22 janvier 2023**  
**Musée d'Orsay**



## De l'intime au symbole

« Nous voulons autre chose que la simple photographie de la nature. Nous ne voulons pas non plus peindre de jolis tableaux à accrocher aux murs du salon. Nous voudrions un art qui nous prend et nous émeut, un art qui naîtrait du cœur. » (*Journal*, 1889)

Edvard Munch est initié dès l'enfance au dessin et à la peinture par sa tante Karen Bjørstad, qui l'élève depuis le décès prématuré de sa mère. À l'âge de dix-sept ans, il entre au Collège royal de dessin de Kristiana (actuelle Oslo) mais ne suit pas de formation artistique à proprement parler, la Norvège n'étant pas pourvue d'une véritable académie.

En 1885, il séjourne à Paris une première fois grâce à l'aide financière du peintre Frits Thaulow. Il visite les musées français et découvre les œuvres des artistes naturalistes mais également celles des impressionnistes qui faisaient alors scandale en France. Il leur emprunte notamment leur facture rapide et leur traitement libre des couleurs.

Munch se détourne cependant très rapidement de la peinture de paysage pour peindre des portraits sensibles de ses proches, principalement ses sœurs Inger et Laura, ou ses amis de la bohème de Kristiania. Au tournant des années 1890, la dimension symbolique de ces scènes intimes devient déterminante, apportant à son œuvre toute sa singularité.

Illustration de couverture :

***Vampire*, 1895,**  
huile sur toile, 91 × 109 cm  
**Oslo, Munchmuseet**

© Munchmuseet

## Explorer l'âme humaine

« On ne doit plus peindre d'intérieurs, de gens qui lisent et de femmes qui tricotent. Ce doit être des personnes vivantes qui respirent et s'émeuvent, souffrent et aiment. Je vais peindre une série de tableaux de ce genre – Les gens en comprendront la dimension sacrée et ils enlèveront leur chapeau comme à l'église. » (Carnet de notes, 1889-1890)

Les trois œuvres de cette salle annoncent le sujet central de l'œuvre de Munch pour plusieurs décennies : l'exploration et l'expression des grands mouvements de l'âme – l'amour, l'angoisse, le doute existentiel. Il revient ainsi sa vie durant, de façon quasi obsessionnelle, sur un petit nombre de thèmes dont il transforme sans cesse le sens.

*Puberté* occupe une place à part : elle débute un questionnement majeur sur le passage entre deux âges, sur cet état d'instabilité caractéristique des moments déterminants de la vie. Dans *Désespoir*, le peintre livre avec une intensité rare l'une des clés de compréhension de son œuvre : la projection du sentiment humain sur la nature environnante. Enfin, dans *L'Enfant malade*, écho à la mort précoce de sa sœur aînée, il affirme la vocation universelle de ses œuvres, qui dépassent par leur force l'évocation d'un événement personnel.

### ***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 mort... ». (*La Frise de la vie*, 1919)

Les premières présentations publiques des œuvres de Munch suscitent critique ou étonnement. Soucieux de se faire comprendre, le peintre invente une nouvelle manière de présenter son art pour en souligner la cohérence. Il regroupe ainsi ses principaux motifs dans un vaste projet qu'il finit par intituler *La Frise de la vie*. Initiée au cours des années 1890, cette série de tableaux fait l'objet de plusieurs grandes expositions. Celle de Berlin en 1902 est un jalon important : pour la première fois, Munch pense l'accrochage de ses œuvres comme un véritable discours, insistant sur le cycle perpétuel de la vie et de mort.

Ce projet est si crucial à ses yeux qu'il pourrait résumer l'essentiel de sa carrière. Il travaille tout au long de sa vie sur les toiles qui le composent et en explore les possibilités. Dans les années 1900 et 1910, il se tourne par ailleurs vers des projets liés au théâtre ou au décor architectural dans lesquels il intègre certains thèmes de *La Frise de la vie*.

### **Les vagues de l'amour**

« J'ai symbolisé la communication entre les êtres séparés à l'aide de longs cheveux ondoiyants. La longue chevelure est une sorte de fil téléphonique. »  
(Projet de lettre à Jens Thiis, vers 1933-1940)

Parallèlement à ses peintures, Munch décline les motifs de *La Frise de la vie* dans de nombreux dessins et gravures. Il commence à les exposer comme ses toiles, les intégrant pleinement à son discours, dès 1897 à Kristiania ou en 1902 à Berlin.

Cette salle est organisée autour du lien, sentimental ou spirituel, qui unit les êtres humains entre eux ; Munch le symbolise par la chevelure de la femme,

qui relie, attache ou sépare. Ce motif matérialise les relations entre les personnages et rend visibles leurs émotions. Dans ses évocations du sentiment amoureux, l'artiste projette une vision complexe et toujours ambiguë de la femme. Les figures sensuelles sont toujours chez Munch une source de danger ou de souffrance potentielle. Alors qu'il fait de sa *Madone* une icône, un sujet de dévotion, il l'associe pourtant souvent au macabre.

## **Reprises et mutations du motif**

« Il y a toujours une évolution et jamais la même – je construis un tableau à partir d'un autre. »

(Projet de lettre à Axel Romdahl, 1933)

Munch, comme beaucoup d'artistes de son temps, pratique l'art de la reprise. Il décline autant les motifs que la composition générale de ses œuvres : on peut ainsi considérer de nombreuses toiles ou gravures comme des variations de productions antérieures. Cette pratique ne se limite pas à une question formelle mais est pleinement intégrée à la nature cyclique de son œuvre. Les éléments communs d'une composition à une autre créent une continuité entre ses œuvres, quelle que soit leur date de création ou la technique utilisée. Par ailleurs, cet art de la variation lui permet d'approcher à chaque fois un peu plus l'émotion qu'il cherche à provoquer. Grâce aux multiples versions de ses œuvres, il peut de plus garder près de lui un souvenir de sa production, inspiration pour de futures réalisations. Afin de diffuser toujours plus largement son art, Munch s'initie à la gravure au milieu des années 1890.

Cette technique devient un véritable terrain d'exploration qu'il s'approprié rapidement pour produire des œuvres toujours plus expressives.

## **Le drame du huis-clos**

Munch n'a cessé de se confronter au théâtre de ses contemporains, à la fois comme source d'inspiration littéraire mais aussi en s'intéressant à la mise en scène moderne et son nouveau rapport à l'espace de la scène. Ses premières expériences dans ce domaine datent de sa rencontre en 1894 avec Aurélien Lugné-Poe, directeur du nouveau Théâtre de l'Œuvre. Il réalise en 1896 et 1897, à l'occasion d'un séjour en France, les programmes illustrés de deux pièces du dramaturge norvégien Henrik Ibsen, *Peer Gynt* et *John Gabriel Borkman*.

Dix ans plus tard, Munch s'investit dans la production d'une pièce, entamant sa première véritable collaboration avec un metteur en scène, l'Allemand Max Reinhardt, fondateur des Kammerspiele (« théâtre de chambre »), une salle berlinoise où le sentiment d'intimité est renforcé par une atmosphère simple et dépouillée. Munch réalise ainsi, en 1906, le décor d'une autre pièce d'Ibsen, *Les Revenants*. Les deux artistes poursuivent leur collaboration avec la pièce *Hedda Gabler*. Ces expériences ont un impact immédiat dans l'œuvre de Munch : son regard sur la construction de l'espace en est transformé, notamment dans la série de toiles qu'il réalise en 1907, *La Chambre verte*.

## **Mise en scène et introspection**

« La maladie, la folie et la mort étaient les anges noirs qui se sont penchés sur mon berceau. »  
(Carnet de notes, non daté)

Certains thèmes du théâtre d'Henrik Ibsen mais aussi du dramaturge suédois August Strindberg, comme la solitude ou l'impossibilité du couple, font directement écho à l'univers de Munch. Celui-ci va jusqu'à emprunter des scènes précises de leurs pièces pour certains de ses autoportraits. Il se représente ainsi à plusieurs reprises dans l'attitude de John Gabriel Borkman : ce personnage d'Ibsen reste cloîtré dans sa chambre pendant de longues années, emprisonné dans ses pensées obsédantes. Cette identification trouve d'autant plus de sens depuis que l'artiste vit dans un certain isolement suite à son installation à Ekely, au sud d'Oslo, à partir de 1916.

La pratique de l'autoportrait chez Munch ne se limite pas à cette dimension théâtrale et s'étend sur l'ensemble de sa carrière. Au-delà de l'introspection, s'y exprime un certain rapport de l'artiste aux autres et au monde, oscillant entre implication dans le monde extérieur et retrait intérieur. Les portraits de Munch expriment également une conscience aiguë de la souffrance de la vie, de la difficulté à créer, du caractère inéluctable de la mort.

## **Le grand décor**

« C'est moi, avec la frise Reinhardt il y a trente ans, et l'aula et la frise Freia, qui ai initié l'art décoratif moderne. » (Lettre de Munch à la communauté des travailleurs d'Oslo, 6 septembre 1938)

Dans les premières années du xx<sup>e</sup> siècle, Munch participe à plusieurs grands projets décoratifs et se confronte à la question de la peinture monumentale. Les programmes qu'il élabore s'intègrent pleinement à ses réflexions en reprenant des thèmes et des motifs

déjà présents dans son œuvre. En 1904, il répond à une commande de son mécène, Max Linde, par une série de peintures pour décorer la chambre de ses enfants. Il y reprend certains sujets constitutifs de *La Frise de la vie* et ajoute des évocations plus directes de la nature. Les œuvres lui sont finalement rendues par le commanditaire qui les juge, à regret, inappropriées. Entre 1909 et 1916, Munch réalise son grand œuvre en matière de décoration architecturale pour la salle d'honneur de l'université d'Oslo, en réponse à un concours national. L'artiste joue dans ce projet très politique une grande part de sa renommée internationale. Il met de nombreuses années à convaincre le jury et réalise de nombreux essais avant d'arriver au résultat final, toujours en place aujourd'hui.

#### Commissariat

**Claire Bernardi**, directrice du musée de l'Orangerie  
Avec la collaboration d'**Estelle Bégué**, chargée d'études documentaires au musée d'Orsay

En partenariat média avec **Le Figaro**, **Le Point**, **Philosophie Magazine**, **RATP**, **France Inter**, **France TV**.

Exposition organisée par l'Établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie – Valéry-Giscard d'Estaing, Paris, en partenariat exceptionnel avec le **MUNCHMuseum**, Oslo.

Exposition réalisée avec le généreux soutien de

#### Directeur de la publication :

Christophe Leribault, président de l'Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie.

**Conception** : Direction des publics.

**Suivi éditorial** : Direction des éditions.

**Graphisme** : Marie Pellaton.

**Mise en page** : Direction de la communication.

**Impression** : France, Alliance Partenaires graphiques, août 2022.

© Établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie – Valéry Giscard d'Estaing, 2022 – Esplanade Valéry Giscard d'Estaing, 75007 Paris.



ART FOUNDATION  
MENTOR LUCERNE



**PONTICELLI**

