

CONNAISSANCE DES  
arts

HORS-SÉRIE

# Munch

Centre Georges Pompidou  
Musée des Beaux-Arts de Caen

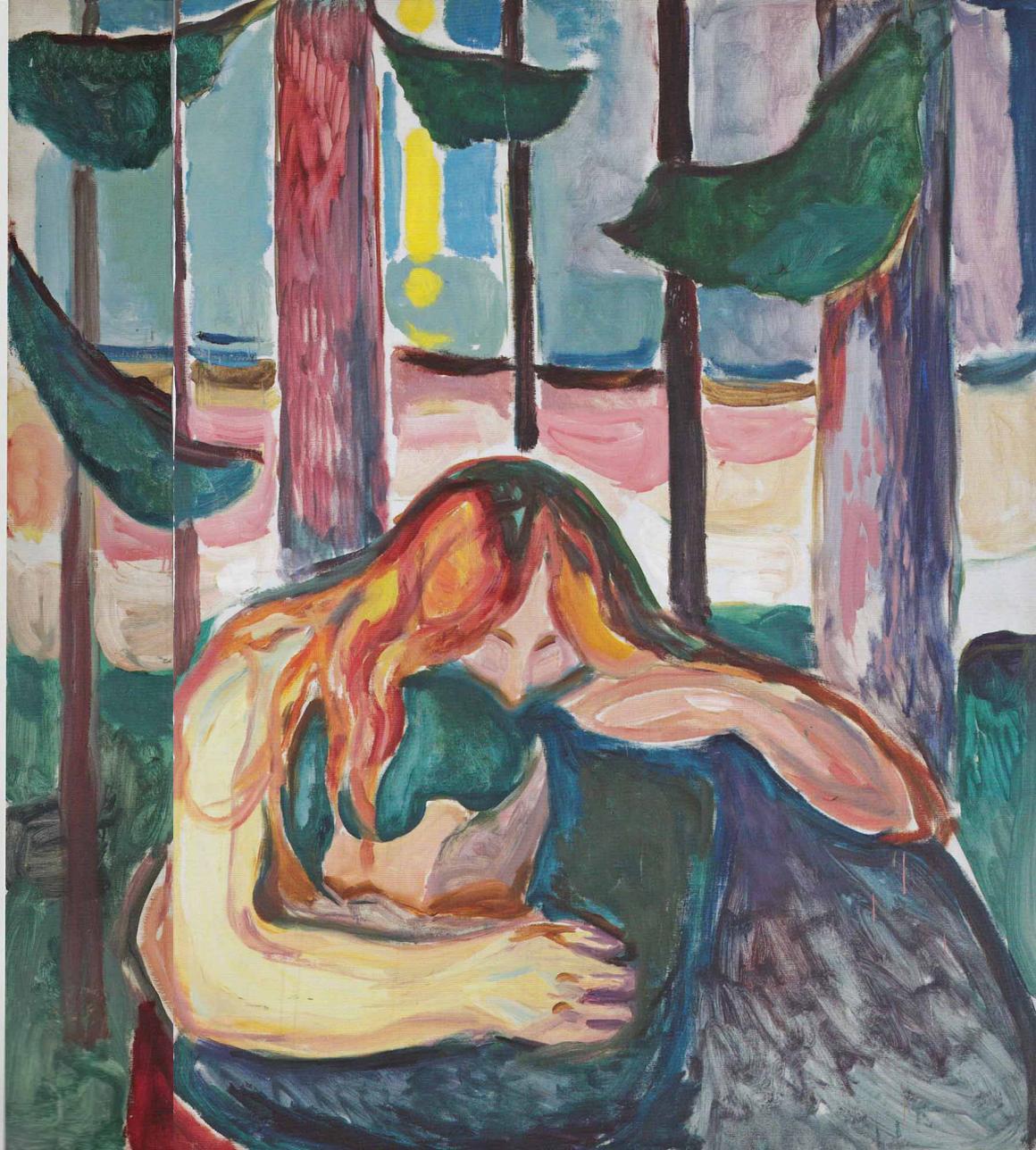
# Sommaire

- p. 4 **Tout est optique**  
Entretien avec les commissaires  
Angela Lampe et Clément Chéroux,  
propos recueillis par Manuel Jover
  
- p. 10 **L'œil moderne**  
par Manuel Jover
  
- p. 28 **Retour à Kristiania**  
par Frank Claustrat
  
- p. 38 **Les spectres de l'image**  
par Jeanne Fouchet
  
- p. 46 **Le legs Rasmus Meyer**  
par Valérie Bougaut
  
- p. 52 **Épreuves de force**  
par Valérie Bougaut
  
- p. 58 **Dans le sillage de Munch**  
par Frank Claustrat
  
- p. 64 **Chronologie**
  
- p. 66 **Un nouveau musée pour Munch -  
Munch 2013 - À lire et à voir**
  
- p. 67 **Guide pratique**



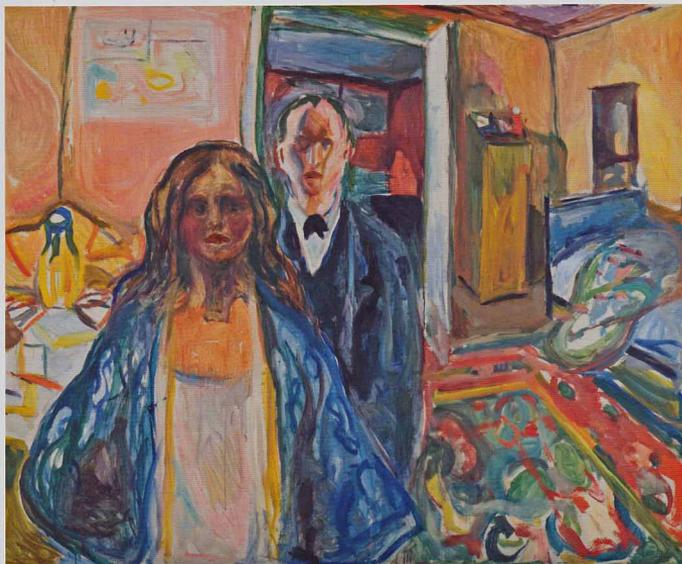
Ci-contre :  
**Vampire**  
(*Vampyr*), 1893,  
huile sur toile,  
77 x 98 cm,  
Oslo, Munch Museet.

Page de droite :  
**Vampire dans la forêt**  
(*Vampyr i skogen*),  
1916-1918,  
huile sur toile,  
150 x 137 cm,  
Oslo, Munch Museet.



# Tout est optique

PROPOS RECUEILLIS PAR MANUEL JOVER



Ci-contre :  
**L'Artiste et son modèle**  
(*Kunstneren og hans modell*), 1919-1921,  
huile sur toile,  
128 x 153 cm,  
Oslo, Munch Museet.

Page de droite,  
de haut en bas :  
**L'Enfant malade**  
(*Det syke barn*),  
1896, huile sur toile,  
121,5 x 118,5 cm,  
Suède, Göteborgs  
Konstmuseum.

**L'Enfant malade**  
(*Det syke barn*),  
1925, huile sur toile,  
117 x 118 cm,  
Oslo, Munch Museet.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'expérience de la photographie, du cinéma et de la scène moderne berlinoise incite Munch à radicaliser certains schémas de composition : désormais, l'image « crève » la toile. Une thèse soutenue par Angela Lampe et Clément Chéroux, commissaires de l'exposition du Centre Pompidou, « L'œil moderne ».

On a souvent tendance à considérer Munch comme un peintre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lié au courant symboliste. Vous privilégiez dans l'exposition l'artiste du XX<sup>e</sup> siècle, pleinement inscrit dans la modernité. Mais peut-on ignorer cette part essentielle de son œuvre, accomplie dans les années 1890 ?

A. L. : Il ne s'agit pas d'une rétrospective classique mais d'une exposition à thèmes et à

thèses, fruit d'un long travail de recherche entamé en étroite collaboration avec le musée Munch d'Oslo, qui nous a permis de poser un nouveau regard sur l'œuvre du maître. Ce regard n'ignore pas la période symboliste ou pré-expressionniste de l'œuvre, mais il s'attache surtout à explorer ses développements modernes, à travers un parcours de douze sections. Il ne faut pas oublier que les deux tiers



de la carrière de Munch se déroulent au XX<sup>e</sup> siècle. La première salle de l'exposition réunit plusieurs œuvres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, parmi les plus connues, comme *L'Enfant malade*, *Puberté* et *Jeunes filles sur le pont*. Puis, dans la salle suivante, nous entraînon le visiteur vers le XX<sup>e</sup> siècle, en le confrontant aux variantes plus tardives de ces mêmes motifs, traitées dans un style plus moderne, plus expressif, plus gestuel, avec un chromatisme plus appuyé. Munch a en effet repris certains motifs, parfois des dizaines de fois au fil des décennies, et ce trait est en lui-même un indice de sa modernité : la reproductibilité de l'œuvre d'art est une conception qui appartient au XX<sup>e</sup> siècle.

Quels rapports Munch entretenait-il avec les différents courants d'avant-garde ?

C. C. : On perçoit souvent Munch comme un peintre reclus, replié sur lui-même, mélancolique. Sans nier cette dimension psychologique et introspective, l'exposition montre qu'il était aussi tout à fait en prise avec son époque, qu'il voyageait beaucoup, visitait et participait à de nombreuses expositions (comme le Sonderbund de Cologne, en 1912, où il expose aux côtés de Matisse, Picasso, Van Gogh). Il était abonné à plusieurs revues illustrées, suivait les débats artistiques de l'époque, et tout cela influait sur sa propre peinture. Les préoccupations des cubistes et des futuristes se sont répercutées dans son propre travail : une toile importante des années 1910, *Travailleurs rentrant chez eux* (p. 7) en témoigne. Les figures sont représentées selon trois points de vue différents, de la perspective centrale vers une vue en plongée, ce qui crée un fascinant effet de séquençage.

A. L. : Mais l'exposition ne porte pas sur des rapprochements entre Munch et ses contemporains artistes, déjà explorés par des expositions organisées en Allemagne et en Norvège telles que « Munch et l'expressionnisme allemand ». Nous avons plutôt favorisé son rapport aux techniques nouvelles de l'image, principalement la photographie et le cinéma.

Est-ce l'axe principal de l'exposition ?

C. C. : C'est l'un des points forts. Nous montrons que Munch est de plain-pied avec la modernité de son temps. Il pratique la photographie à partir du début du siècle. En 1927, il s'achète une petite caméra amateur avec laquelle il filme l'agitation urbaine. Par ailleurs,

En fond :  
les frères Lumière  
**La Sortie des usines**,  
film documentaire, 1895.

Page de droite,  
de haut en bas :  
**Travailleurs  
rentrant chez eux**  
(*Arbeidere på hjemvei*),  
1918-1920,  
aquarelle, crayon  
et fusain sur papier,  
57 x 78 cm,  
Oslo, Munch Museet.

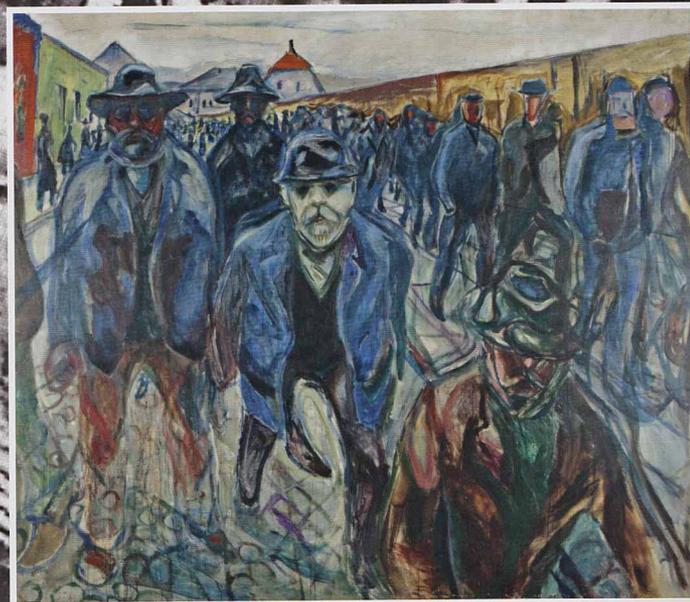
**Travailleurs  
rentrant chez eux**  
(*Arbeidere på hjemvei*),  
1913-1914,  
huile sur toile,  
201 x 227 cm,  
Oslo, Munch Museet.

Il regarde beaucoup d'images : il va régulièrement au cinéma, c'est un grand consommateur de presse illustrée ; il est nourri de toute cette iconographie moderne et dynamique. À partir des années 1910, la presse illustrée multiplie les images de foules en mouvement. De la même façon, il y a dans le cinéma des premiers temps un certain nombre de stéréotypes comme les ouvriers sortant de l'usine, les chevaux au galop, les foules urbaines. Le cinéma invente l'image qui « crève » l'écran. Souvenons-nous de cette fameuse séance des frères Lumière en 1896 où les spectateurs ont eu peur du train arrivant en gare de La Ciotat qui fonçait sur eux... Tout ceci a eu un fort impact sur la peinture de Munch. À la même époque, il cherche à faire sortir le motif de la toile pour le propulser vers le spectateur. Il peint souvent des personnages qui avancent, coupés par le cadre, avec des effets de transparence qui traduisent le mouvement. Sans

procéder à une comparaison terme à terme, une section importante est consacrée à cet espace optique que Munch élabore à partir des images nouvelles.

Deux salles sont dédiées aux photographies de Munch. En quoi sont-elles importantes ?

C. C. : Nous avons tenu à présenter les tirages originaux et non des reproductions comme on le fait souvent, de façon illustrative. Car il y a chez Munch une véritable recherche photographique, une expérimentation plastique, et en ceci il se distingue de ses contemporains. Munch appartient à la première génération de peintres qui ont pratiqué la photographie en amateurs, en un début de siècle où elle commençait à se démocratiser (le premier Kodak date de 1889). La plupart de ces peintres, Bonnard ou Vuillard en France, Von Stuck en Allemagne, se servent de cette technique soit à des fins documentaires, dans le cadre de





Ci-dessus :  
**Rosa Meissner à l'hôtel Rohn, Warnemünde**  
(Rosa Meissner på hotel Rohn i Warnemünde), 1907, épreuve gélatino-argentine, 8,7 x 7,3 cm, Oslo, Munch Museet.

Ci-contre :  
**Nu en pleurs**  
(Gråtende kvinne), 1907, bronze, 38,2 x 27,5 cm, Oslo, Munch Museet.

Page de droite :  
**Femme en pleurs**  
(Gråtende kvinne), 1907, huile sur toile, 121 x 119 cm, Oslo, Munch Museet.

l'élaboration de leurs tableaux, soit pour photographier leur famille. Munch, en revanche, serait plus proche de certains écrivains de l'époque, tels que Zola et Strindberg, qui se photographient dans une démarche autobiographique. Munch, en effet, réalise essentiellement des autoportraits ; il prend aussi en photo des lieux qui ont compté dans son existence, ou encore ses tableaux dans son atelier.

Comment évolue son art de 1900 à 1944, date de sa mort ?

A. L. : Bien souvent, les historiens évoquent une rupture après la dépression nerveuse et le retour au pays natal vers 1908-1909. On constate alors un éclaircissement de sa palette et l'apparition de nouveaux thèmes, liés au monde extérieur, aux ouvriers, à la nature... Pour nous, il n'y a pas de rupture ; nous préférons parler d'intensification des principaux caractères de son art. Ainsi certains schémas de composition



[fondés sur de fortes diagonales, avec des figures tronquées par le cadre] élaborés par Munch au XIX<sup>e</sup> siècle sous l'influence du japonisme ou de l'impressionnisme se retrouvent-ils dans les décennies suivantes, mais radicalisés, amplifiés par l'expérience de la photographie et du cinéma. De même, son expérience de la scène moderne (notamment en 1907 à Berlin, pour le *Kammerspiel*, le « théâtre de chambre » de Max Reinhardt, pour qui il réalise un décor ainsi que des « esquisses d'ambiance ») contribue-t-elle à amplifier la théâtralité déjà présente dans certains de ses tableaux des années 1890, avec leurs personnages statiques en huis clos. Il reprend à son compte le dispositif essentiel du « théâtre intime » de Reinhardt, théorisé par Strindberg, à savoir le rapprochement des acteurs et des spectateurs en vue d'une implication émotionnelle maximale de ces derniers dans l'action représentée. Dans la série des Chambres vertes, peinte peu après cette expérience, Munch s'inspire de l'intimité scénique de Reinhardt et a recours à des procédés visant à inclure le spectateur à l'intérieur de l'espace de la représentation.

La dernière salle réunit un ensemble saisissant d'autoportraits...

C. C. : Oui, car c'est l'un des grands thèmes de l'œuvre. L'artiste en a peint pas moins d'une quarantaine au XX<sup>e</sup> siècle. La dimension autobiographique est ainsi soulignée dans cette section intitulée « Le regard retourné » et accompagnée d'une sous-section consacrée aux dessins que Munch a réalisés à l'occasion d'un grave accident oculaire – une hémorragie dans le corps vitré de l'œil, survenue en 1930. Ces dessins sont des études des troubles de la vision qu'il a alors éprouvés. D'une façon tout à fait évidente, on comprend qu'à travers ces exercices, Munch tente de représenter son regard. L'exposition se termine en réintroduisant une dimension psychologique, par les autoportraits, mais aussi en soulignant le caractère distancié et objectif du regard que le peintre portait sur lui-même. ■



# L'œil moderne

PAR MANUEL JÖVER

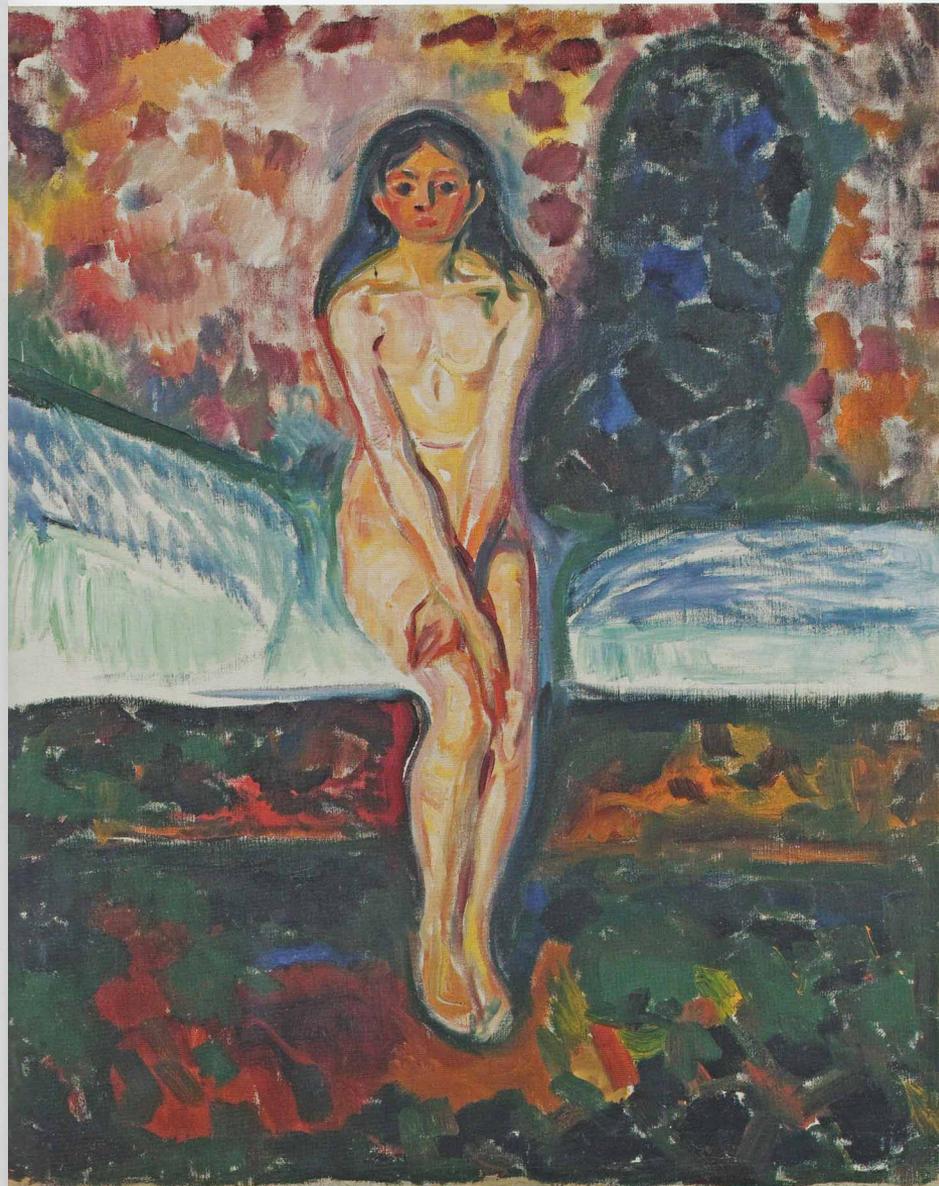
Reprises

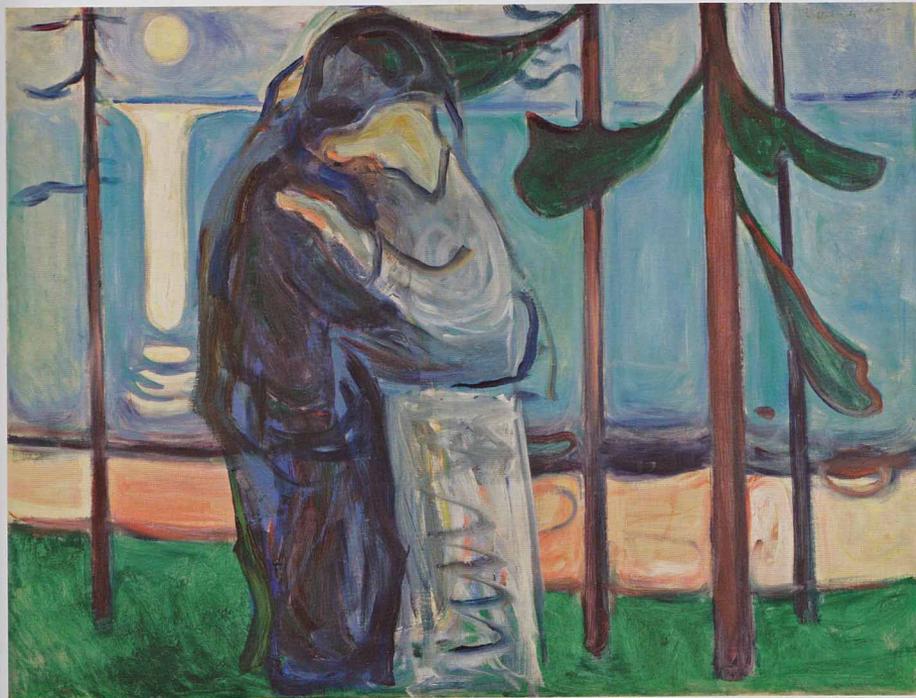
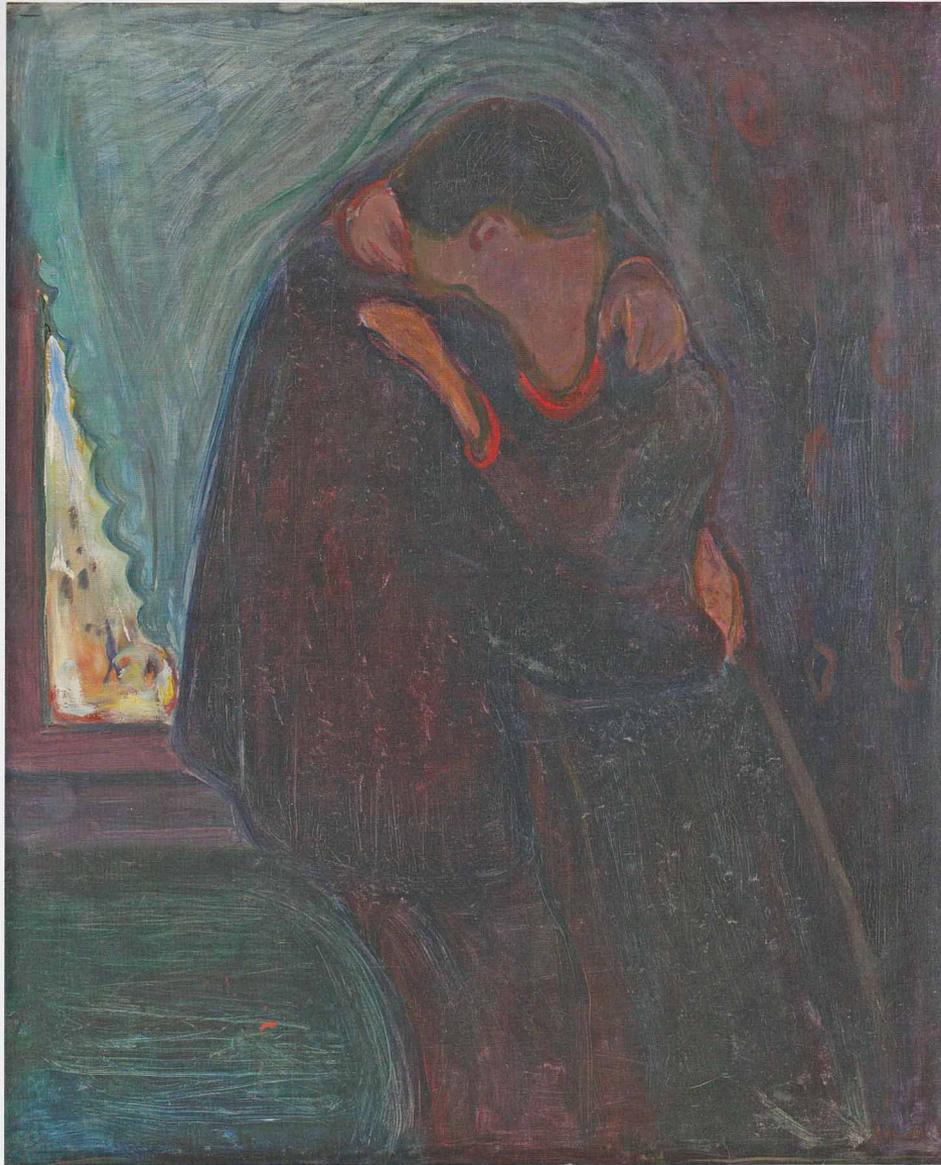


**T**out au long de sa vie, Munch n'a cessé de reprendre des thèmes et des motifs, créés pour certains dès les années 1880. Il existe ainsi de nombreuses variantes des tableaux qui composent « La Frise de la vie » : *L'Enfant malade*, *Jeunes filles sur le pont*, *Le Cri*, *Puberté*, *Le Baiser*... S'il se justifie parfois par des raisons pratiques – par exemple lorsque le peintre a souhaité remplacer un tableau vendu ou détruit –, ce processus de répétition est trop fréquent et intense pour ne pas apparaître comme un des ressorts de sa création. Il en illustre la dimension obsessionnelle, d'autant que ces thèmes récurrents sont toujours liés aux tourments de la vie intérieure – souvenirs douloureux, attirance des sexes, passion possessive, jalousie... La répétition joue aussi comme exorcisme : en reprenant indéfiniment →

À gauche :  
**Puberté**  
(*Puberten*), 1894-1896,  
huile sur toile,  
151,5 x 110 cm,  
Oslo, Nasjonalmuseet for  
kunst, arkitektur og design.

Page de droite :  
**Puberté**  
(*Puberten*), 1914-1916,  
huile sur toile,  
97 x 77 cm,  
Oslo, Munch Museet.



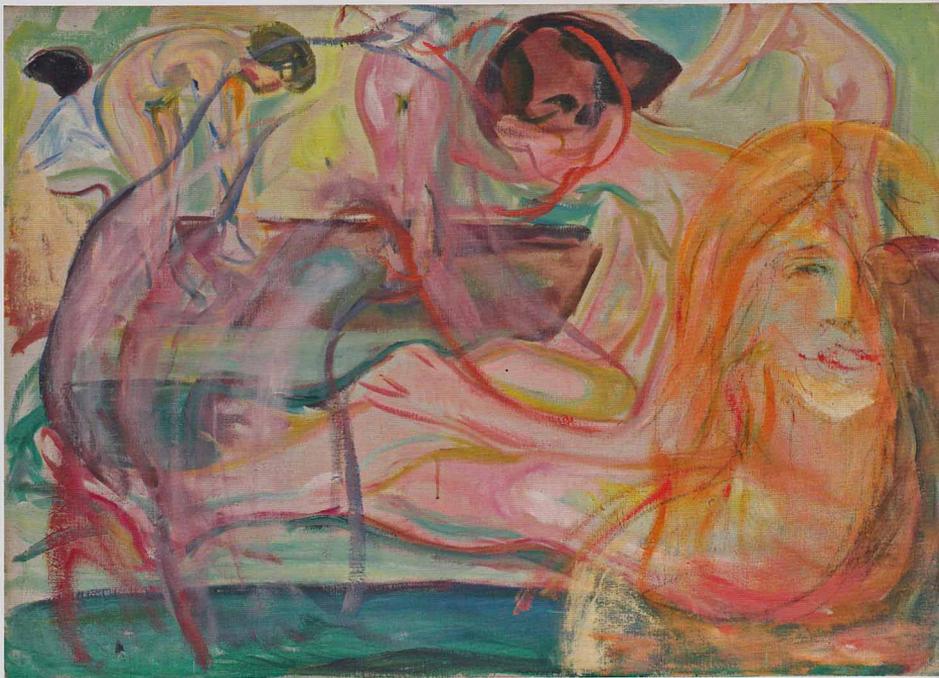


Page de gauche :  
**Le Baiser**  
 (Kysst), 1897,  
 huile sur toile,  
 99 x 81 cm,  
 Oslo, Munch Museet.

Ci-dessus :  
**Le Baiser sur la plage  
 au clair de lune**  
 (Kysst på stranden  
 i måneskin), 1914,  
 huile sur toile,  
 77 x 100 cm,  
 Oslo, Munch Museet.

le même motif, le contenu émotionnel est, sinon aboli, du moins mis à distance, au bénéfice d'une forme toujours plus synthétique, qui s'impose chaque fois davantage, jusqu'à devenir une sorte de signe personnel autonome. Ces motifs répétés instaurent une trame thématique unificatrice. Les contenus expressifs, fixés une fois pour toutes, neutralisés en quelque sorte, laissent le champ libre à de nouvelles recherches formelles et stylistiques. La version de *Puberté* peinte peu après l'exposition du Sonderbund de Cologne en 1912, où Van Gogh était amplement représenté, montre comment Munch a intégré dans son propre répertoire la leçon du maître hollandais : formes taillées à la serpe, touches en hachures, impact violent des couleurs. Ce n'est plus la fragilité pathétique de la figure qui domine mais l'énergie du langage pictural. Un même motif est parfois déplacé dans un autre contexte. Ainsi, les deux amoureux du *Baiser* sont-ils d'abord placés dans l'intimité d'un intérieur, puis en pleine nature ; dès lors, l'attraction qui soude l'homme et la femme en une seule forme entre en résonance avec les forces qui traversent la nature, avec ce grand flux magnétique que Munch symbolise par un signe énigmatique : le soleil formant un « i » avec son reflet dans l'eau.

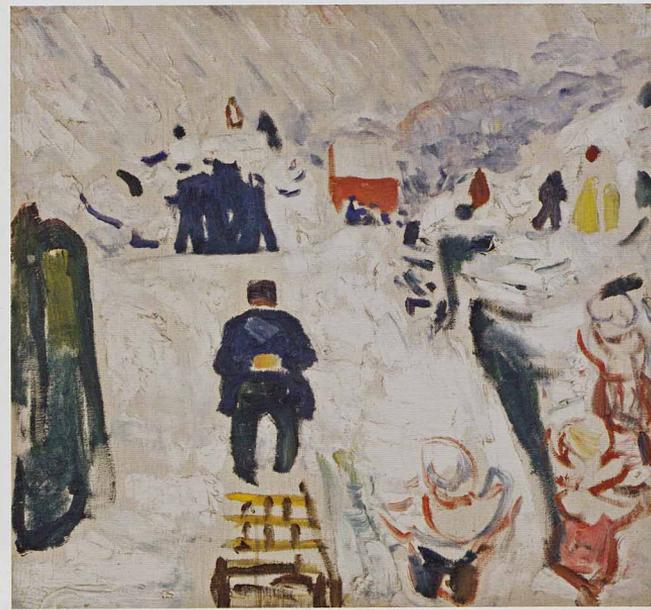
Une des caractéristiques de la peinture de Munch au <sup>xx</sup>e siècle, par rapport à celle de la période précédente, est le processus de dématérialisation, non de la peinture elle-même, qui bien souvent arbore les traces de sa matérialité, mais de l'image. Celle-ci, en effet, s'éloigne de plus en plus de la représentation réaliste, pour se décomposer en de nombreux éléments qui semblent vouloir exister pour eux-mêmes, taches de couleurs, découpe des formes, lignes arbitrairement accentuées. On peut se demander dans quelle mesure l'exemple des expressionnistes de Die Brücke et des peintres du Blaue Reiter, notamment Jawlensky et Kandinsky, dont Munch a sans doute connu les travaux au cours de ses nombreux voyages en Allemagne, n'a pas influé sur ce type de figurations aux formes détachées, parfois même orientées vers l'abstraction. La lumière désintègre, désarticule les corps solides, qu'il s'agisse du soleil irradiant le contour des figures ou de la blancheur de la neige sur laquelle les formes s'enlèvent en blocs colorés. Le passage d'un médium à un autre est aussi l'occasion de dissoudre l'image en la pliant à une technique et à des matériaux particuliers. Dans les xylographies, Munch exploite les veinures non à des fins décoratives ou illustratives mais comme faisant intrinsèquement partie de l'image. Ces veinures créent le lieu : un milieu dense et fluide, un espace traversé d'ondes et de rayonnements qui englobent et traversent les figures. Dans ses photographies, Munch a parfois exploité les effets fantomatiques ou de bougé produits par les longs temps d'exposition nécessités pour les prises de vue au début du siècle. Ces effets se retrouveront dans sa peinture, où des figures partiellement transparentes ou floues paraissent soufflées par le mouvement qui les emporte et abolit leur corporéité. Il lui arrivera même de superposer plusieurs figures totalement transparentes, selon un procédé qui préfigure les fameux « Transparents » de Francis Picabia.



Page de gauche :  
**Femmes au bain**  
(*Kvinner i badet*),  
1917, huile sur toile,  
72 x 100 cm,  
Oslo, Munch Museet.

Page de droite,  
de haut en bas :  
**Enfants dans la rue**  
(*Barn i gata*),  
1910-1915,  
huile sur toile,  
91,5 x 100 cm,  
Oslo, Munch Museet.

**L'Homme à la luge**  
(*Mann med kjelke*),  
1910-1912,  
huile sur toile,  
77 x 81 cm,  
Oslo, Munch Museet.



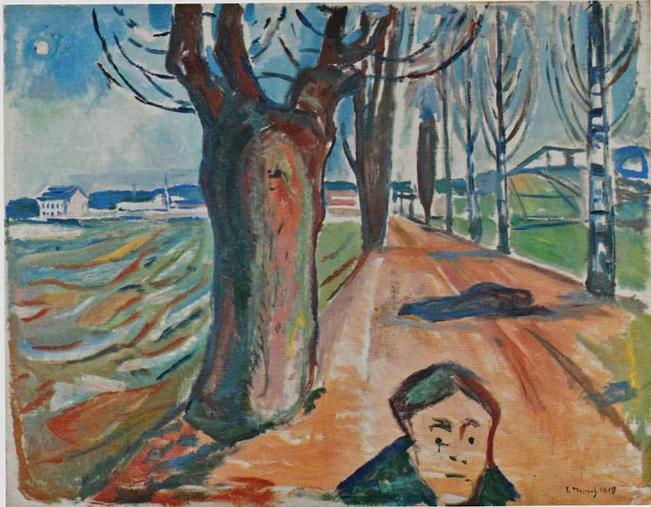
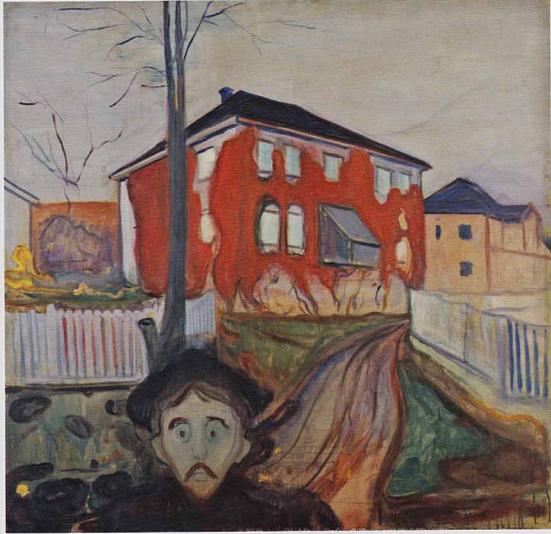


Lors de ses séjours parisiens, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Munch a retenu les leçons du japonisme et de l'impressionnisme : points de vue surprenants, perspectives accélérées, cadrages décentrés, motifs coupés par le bord de la toile de façon arbitraire... Ces procédés sont renforcés par son usage de la *camera obscura* puis, à partir de 1902, par sa pratique de la photographie. Il adopte les déformations propres à l'image analogique comme les premiers plans proéminents – souvent des personnages coupés aux épaules par le bord inférieur de la toile et fortement démarqués de leur arrière-plan – et les diagonales appuyées qui accentuent la perspective et creusent l'espace – grandes lignes, routes et chemins du paysage, par exemple. L'association de ces deux éléments crée la sensation concrète du chemin parcouru par les personnages, de leur avancée dans l'espace figuré, et même de leur irruption dans celui du spectateur. L'effet est parfois saisissant. Ainsi, dans *Meurtre sur la route* (p. 18), l'assassin hagard, dont la victime se réduit à une flaque d'ombre sur la terre rouge, semble littéralement sortir du cadre. Grand consommateur d'images, Munch intègre dans sa peinture certains stéréotypes de la presse illustrée, comme les personnages marchant vers l'avant, et du cinéma du début du siècle : images de foules en mouvement, sorties d'usine ou chevaux se ruant vers le spectateur. Le corps du cheval se détachant d'un bloc sur la blancheur l'avant, du paysage enneigé, les déformations (tête énorme de la bête, traîneau minuscule), le paysage en perspective radicalement raccourci (avec la toute petite maison juxtaposée à la tête de l'animal), l'aspect grossièrement esquissé des autres personnages dont les détails sont omis, tout contribue à créer l'impression d'une masse propulsée vers l'avant à l'instar de la fameuse locomotive des frères Lumière qui épouvanta les spectateurs en 1896.

Ci-dessus :  
les frères Lumière,  
**L'Arrivée d'un train  
en gare de La Ciotat**,  
1896, film projeté  
pour la première fois  
au Grand Café de Paris.

Page de droite :  
**Cheval au galop**  
(*Galopperende hest*),  
1910-1912,  
huile sur toile,  
148 x 120 cm,  
Oslo, Munch Musset.

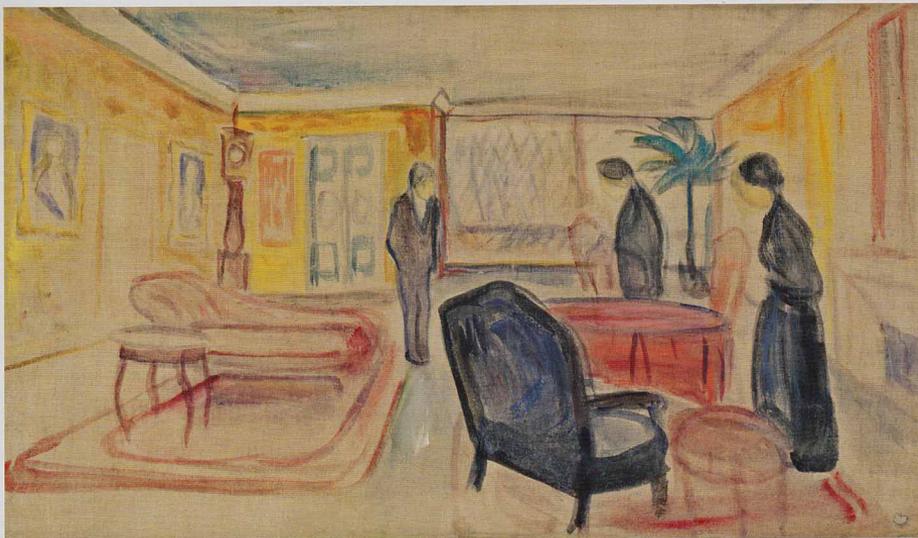




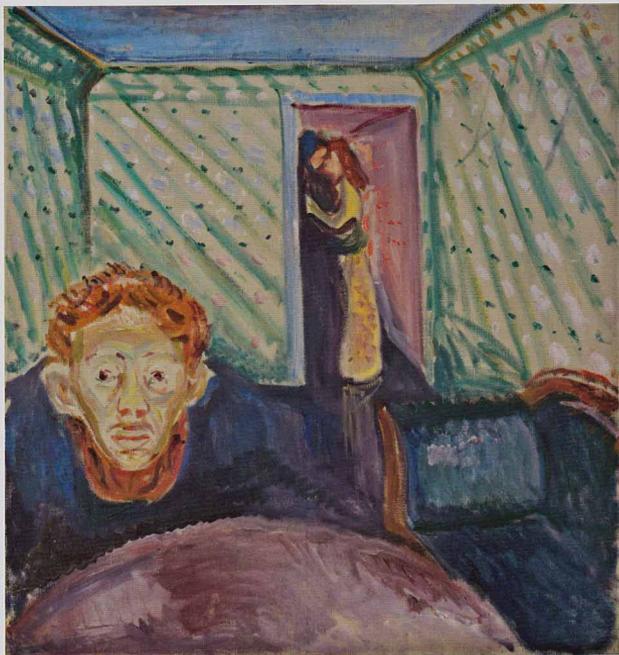
Page de gauche, en haut :  
**La Vigne vierge rouge**  
(*Rød Villvin*),  
1898-1900,  
huile sur toile,  
119,5 x 121 cm,  
Oslo, Munch Museet.

Page de gauche, en bas :  
**Meurtre sur la route**  
(*Mord i alleen*),  
1919, huile sur toile,  
110 x 138 cm,  
Oslo, Munch Museet.

Ci-dessus :  
**Neige fraîche**  
sur l'avenue  
(*Mysna i alleen*),  
1906, huile sur toile,  
80 x 100 cm,  
Oslo, Munch Museet.



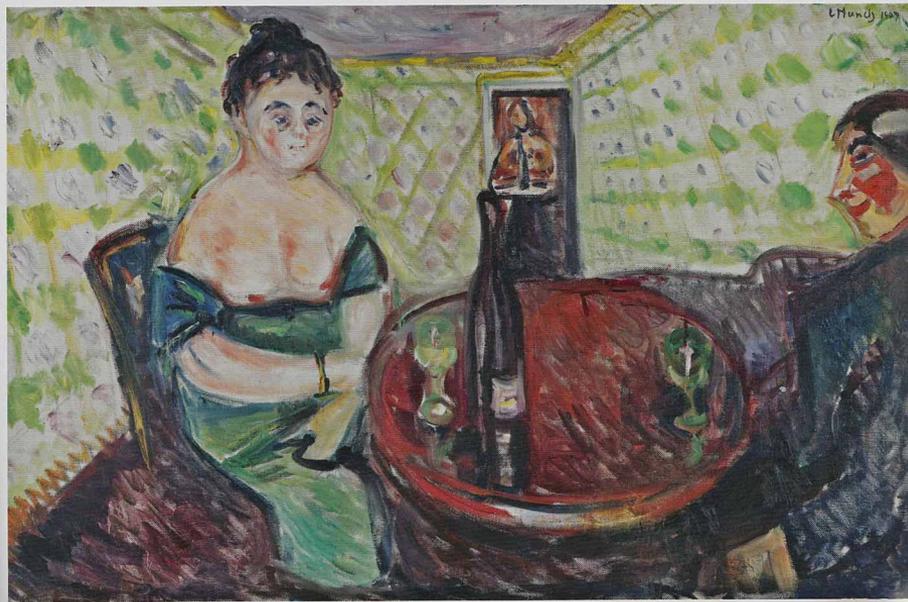
Déjà, dans certains de ses tableaux anciens, comme *La Mort dans la chambre de la malade* [1893], Munch a eu recours à un espace théâtralisé : le drame se concentre dans une chambre close où évoluent des personnages hiératiques, dont l'un fait face au spectateur. Les théories du dramaturge August Strindberg, que Munch fréquente à Berlin à partir de 1892, ne sont sans doute pas étrangères à ce type de représentations où le drame, intériorisé, se perçoit dans l'ambiance étouffante de la scène représentée plutôt que dans une gestuelle explicite. Strindberg a théorisé l'idée d'un « théâtre intime » ou « théâtre de chambre » (*Kammerspiel*), dont le metteur en scène Max Reinhardt fut l'un des principaux promoteurs. L'espace scénique est réduit à une pièce close à laquelle on aurait ôté un mur. Le public est au plus près de la scène, de façon à favoriser une plus grande implication psychologique et émotionnelle du spectateur. « Le spectateur ne doit pas avoir l'impression qu'il est un simple témoin extérieur », écrit Reinhardt ; il faut au contraire lui donner la conviction qu'il est en contact étroit avec ce qui se déroule sur scène et qu'il a, lui aussi, sa part dans l'action. » À Berlin, en 1906-1907, Munch travaille avec Reinhardt sur la pièce d'Henrik Ibsen, *Les Revenants*. Immédiatement après, il peint la série dite des Chambres vertes, où l'on retrouve la boîte scénique strictement cloisonnée, avec des personnages immobiles qui semblent prisonniers de leurs obsessions, des visages intenses vus en plans rapprochés, des éléments de mobilier coupés par le cadre, comme s'ils se prolongeaient dans l'espace réel. Tout est mis en œuvre pour abolir la distance avec le spectateur de façon à le plonger dans l'espace de la représentation, au cœur du drame muet qui se joue dans la peinture.



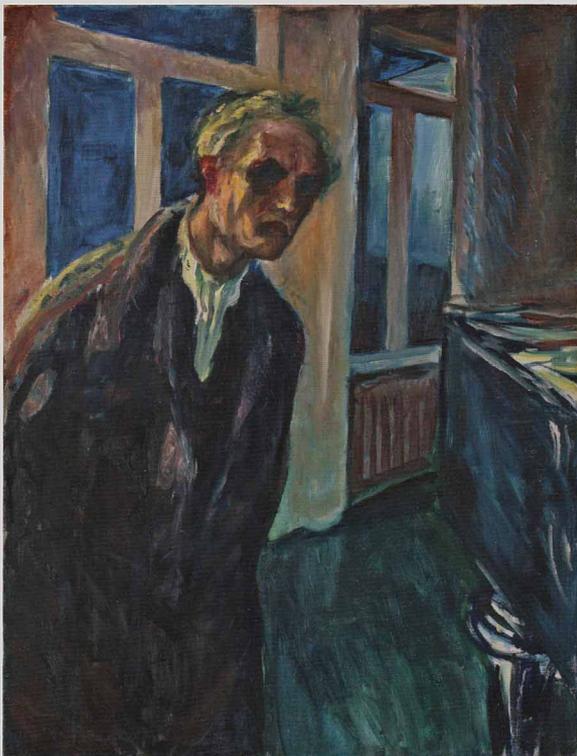
Ci-dessus :  
**Décor pour la pièce  
d'Henrik Ibsen  
Les Revenants**  
(*Scenekast til  
Gjengangere*), 1906,  
tempéra sur toile  
non préparée,  
60,5 x 102,5 cm,  
Oslo, Munch Museet.

Ci-contre :  
**Jalousie**  
(*Sjalusi*),  
1907, huile sur toile,  
89 x 82,5 cm,  
Oslo, Munch Museet.

Page de droite :  
**« À la douce  
jeune fille »**  
(« *Zum Süssen Mädchen* »),  
1907, huile sur toile,  
85 x 130,5 cm,  
Oslo, Munch Museet.

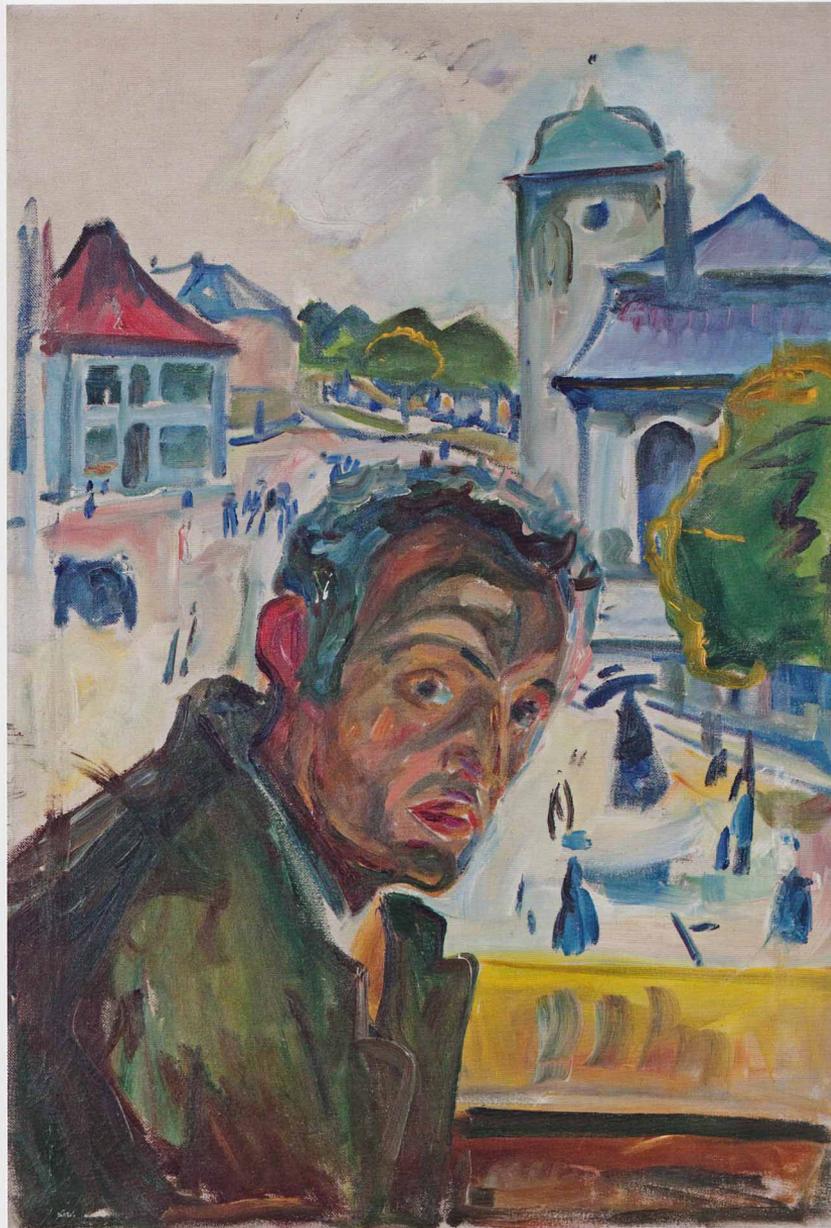


L'autoportrait occupe une place centrale dans l'œuvre d'Edvard Munch. S'il n'en peint que cinq au XIX<sup>e</sup> siècle, cette pratique s'intensifie par la suite : on compte une quarantaine d'autoportraits peints entre 1900 et 1944, sans parler des dessins, des gravures et des photographies. La production photographique de Munch est essentiellement constituée d'autoportraits, dans une démarche autobiographique proche de celles d'écrivains-photographes contemporains tels qu'August Strindberg, Émile Zola ou Pierre Loti. Il semble appliquer, en images, le précepte de son ami et mentor l'écrivain Hans Jaeger, un des piliers de la bohème littéraire de Kristiania [Oslo] dans les années 1880-1890 : « *Écris ta vie.* » Ses autoportraits peints possèdent une intensité introspective plus grande encore que ses photographies. Ils visent à fixer des moments particuliers de son existence, tout en reflétant des aspects significatifs de sa personnalité. →

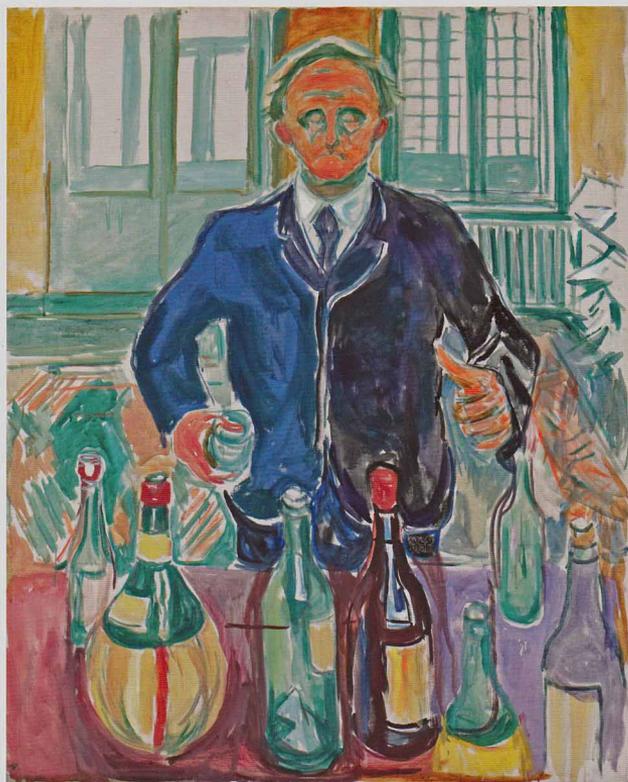


Ci-dessus :  
**Le Noctambule**  
(*Nattevandreran*),  
1923-1924,  
huile sur toile,  
90 x 68 cm,  
Oslo, Munch Museet.

Page de droite :  
**Autoportrait à Bergen**  
(*Selvportrett i Bergen*),  
1916, huile sur toile,  
89,5 x 60 cm,  
Oslo, Munch Museet.



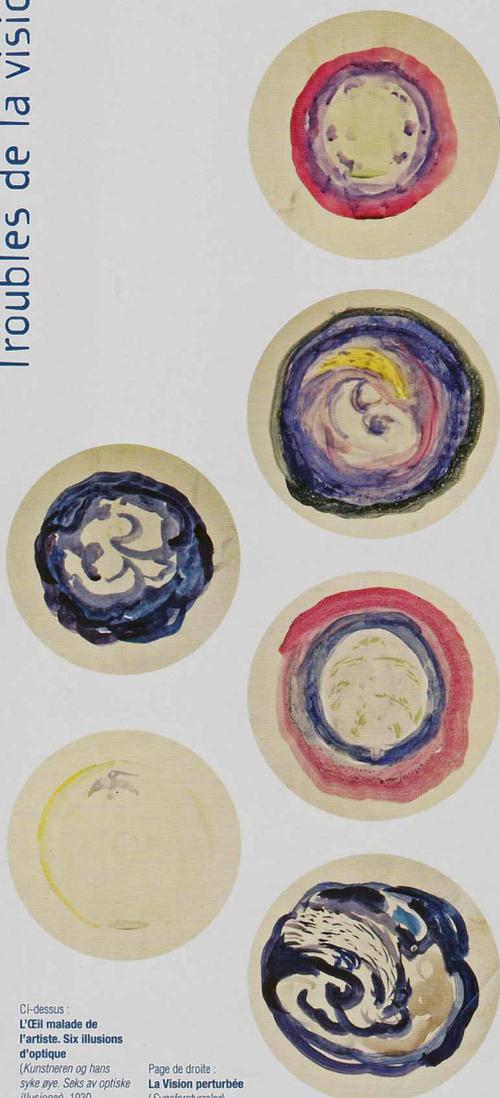
Ainsi l'artiste se représente-t-il, sinistre, dans une salle de restaurant vide, « avec une bouteille de vin blanc » (1906); « à la clinique » (1909); angoissé, sur fond de paysage urbain (« à Bergen », 1916); « pendant la grippe espagnole » (1919); débraillé et titubant, en proie à un « profond désarroi » (1919); en insomniaque errant dans sa maison (1930); ou encore devant un assortiment de bouteilles, clin d'œil cynique à son propre alcoolisme... Les derniers autoportraits sont sans doute les plus saisissants. Ils trahissent la volonté d'enregistrer le plus objectivement possible, sans aucun pathos, l'aspect que lui confère le grand âge, mais aussi ce à quoi ressemble désormais sa vie. Les éléments de son environnement domestique acquièrent dès lors une présence obsédante : la fenêtre par où apparaît un paysage d'hiver, saison de la vieillesse, le radiateur, ou encore cette horloge et ce lit, symboles du rétrécissement inéluctable de l'existence, entre lesquels le peintre a dressé sa silhouette de vieillard décati. Cette vision franche et sans attermoiements est servie par un style abrupt, d'une impressionnante vitalité.



Ci-contre :  
**Autoportrait avec bouteilles**  
 (Selvportrett med flasker),  
 1906 (?), huile sur toile,  
 118 x 93 cm,  
 Oslo, Munch Museet.

Page de droite :  
**Autoportrait. Entre l'horloge et le lit**  
 (Selvportrett. Mellom klokken og sengen),  
 1940-1943,  
 huile sur toile,  
 149,5 x 120,5 cm,  
 Oslo, Munch Museet.

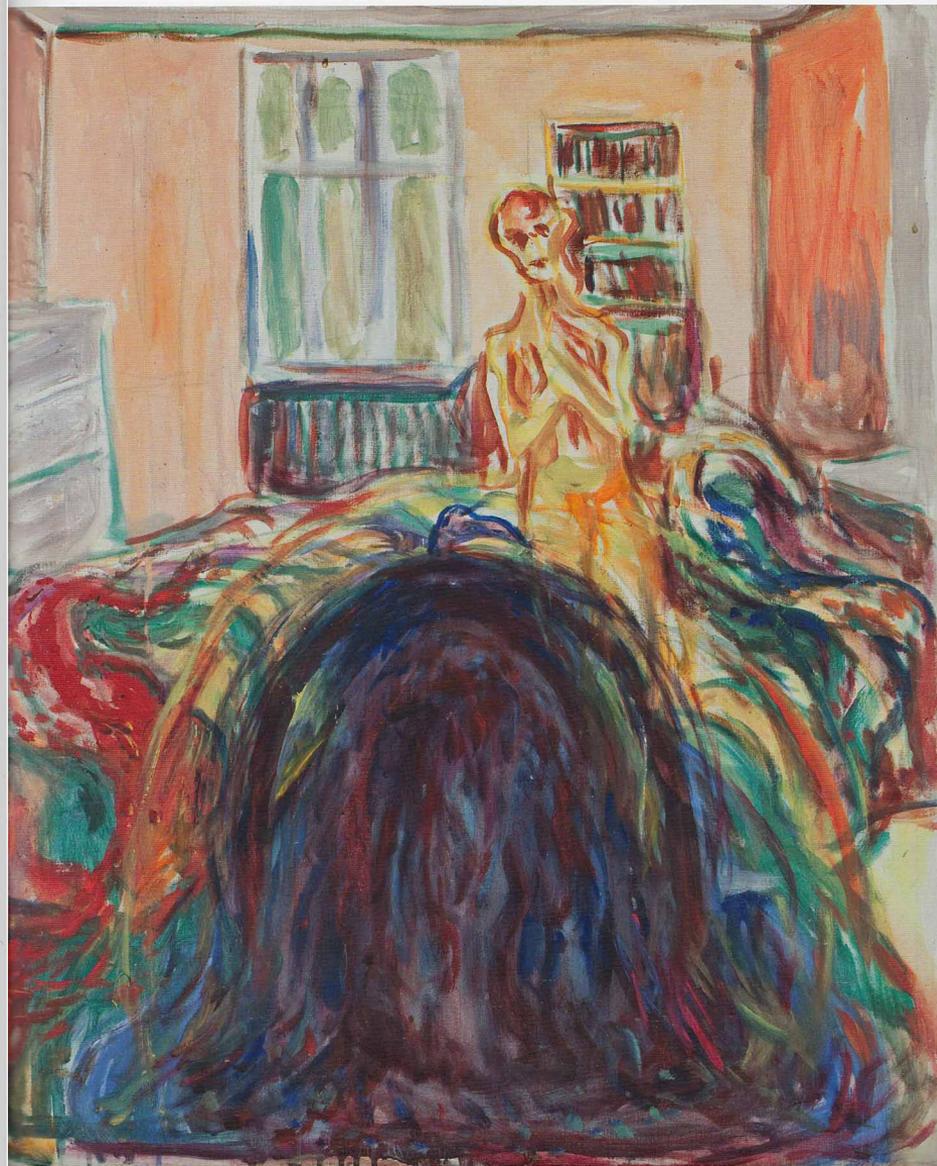




Ci-dessus :  
**L'Œil malade de l'artiste. Six illusions d'optique**  
(Kunstneren og hans syke øye. Seks av optiske illusjoner), 1930, aquarelle sur papier, 50 x 64,6 cm, Oslo, Munch Museet.

Page de droite :  
**La Vision perturbée**  
(Synstøringsbilde), 1930, huile sur toile, 80 x 64 cm, Oslo, Munch Museet.

**E**n 1930, Munch souffre de troubles oculaires dus à une hémorragie dans son œil droit. À cette occasion, il réalise une série de dessins et de peintures dans lesquels il tente de représenter ce que voit son œil malade. Ces dessins, qui pourraient passer pour abstraits, sont des études d'une réalité bien concrète : l'artiste fixe les conditions, momentanément modifiées, de sa perception visuelle. Autrement dit, il peint son propre regard à un moment où celui-ci, incapable de capter le monde extérieur, est condamné à se contempler lui-même. Pour un artiste si enclin à l'introspection, si passionnément porté à scruter son propre visage et son propre regard à travers la pratique de l'autoportrait, cet épisode n'est, bien sûr, pas anodin. D'une certaine façon, ces dessins ferment la boucle : l'œil se regarde lui-même, de l'intérieur vers l'intérieur. On pourrait dire, en citant la formule de Max Ernst, qu'ils représentent « *l'intérieur de la vue* ». En outre, ils illustrent d'une façon nouvelle l'intérêt de Munch pour les distorsions spatiales et les effets optiques dont la photographie et le cinéma lui avaient offert des exemples si féconds pour sa propre peinture. Si certains de ces dessins se présentent comme des études objectives des troubles de sa vision, d'autres, en revanche, utilisent la déformation occasionnée par la maladie dans de véritables compositions où apparaissent des éléments du monde extérieur. Ici, la « boule » oculaire, sanguinolente et violacée, détachée de tout visage et faisant office de tête – celle de l'artiste, dont elle constitue une sorte d'autoportrait aveugle –, est placée, tel un objectif, au centre d'une chambre où se dresse un personnage : une femme à tête de mort. D'autres feuilles montrent l'artiste alité, son œil malade bien ouvert, l'autre caché d'une main, avec devant lui, flottant dans l'espace, sa vision : la boule noire prenant l'aspect d'un crâne. L'étude « objective » des troubles de la vision occasionne le retour de fantasmagories terrifiantes.



# Retour à Kristiania

PAR FRANK CLAUSTRAT

En 1909, le retour de Munch dans son pays marque un tournant décisif. Le style tourmenté qui domine sa production antérieure laisse la place à des images de nature bénéfique et à de nouvelles expérimentations plastiques.

Las d'une vie de bohème entre la France et l'Allemagne, Edvard Munch met le cap sur ce qui, finalement, lui avait toujours manqué : sa terre natale. C'est elle, sous des jours plus lumineux, que l'on retrouve dans ses œuvres monumentales peintes à l'huile – objets de commandes publiques ou privées – comme dans la majeure partie de ses peintures de chevalet et dans ses œuvres graphiques. Pour être juste, le paysage et la figure y ont une importance équivalente et font écho au projet artistique ambitieux qui anime l'artiste depuis presque vingt ans. Baptisé « La Frise de la vie », celui-ci correspond à une série de toiles aux thèmes existentiels, qui éclaire fondamentalement la fonction cathartique de son œuvre toute entière. Ses tableaux, désormais plus colorés et dans lesquels la forme dynamique prend le pas sur le contenu, s'inscrivent directement dans les préceptes de la philosophie vitaliste, en vogue au tournant du siècle. En 1907, dans son livre *L'Évolution créatrice*, Henri Bergson avait notamment insisté sur le concept d'« élan vital ». Forme actualisée de la



**Le Tronc jaune**  
(Den gule  
tømmerstokken),  
1912, huile sur toile,  
128 x 160,5 cm.  
Oslo, Munch Museet.



tradition romantique nordique, la peinture vitaliste évoque, plus largement, l'idée de liberté, individuelle et collective. Son but est de susciter un éveil des consciences et des sens, d'atteindre à l'épanouissement physique comme spirituel, à l'émancipation, au progrès et à la modernité. Globalement, le propos universel du vitalisme se situe à la fois sur un plan idéologique, artistique, culturel et politique. Dédiée à la nature et à l'humanité, cette nouvelle philosophie fera l'objet d'une forte identification de la part de la Norvège, pays qui recouvre son indépendance en 1905.

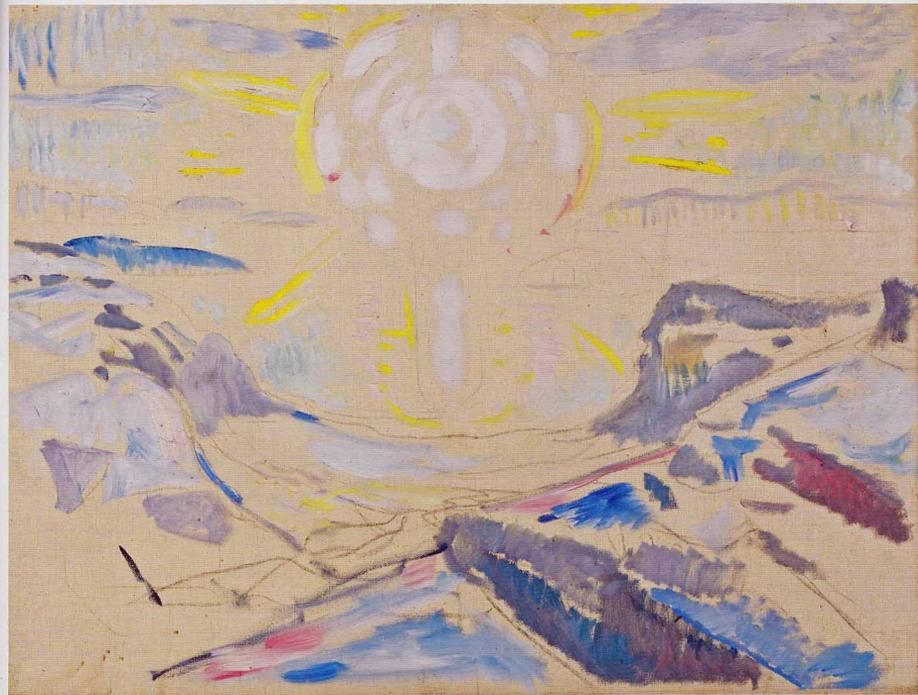
#### Munch en son paradis

Les grands décors qui occupent Munch jusqu'au début des années 1930 sont tous inspirés par la nature norvégienne – véritable Éden en été –, tout spécialement par les lieux où le peintre séjourne : Åsgårdstrand, Kragerø (domaine de Skrubben), Hvitsten (domaine de Nedre Rammel), Jeløya (manoir de Grimsrød) et Skøyen (domaine d'Ekely). Ces commandes lui laissent espérer que sa « Frise de la vie » trouvera enfin un cadre architectural définitif. Ce sera peine perdue, mais chacune d'entre elles lui permettra de représenter un aspect du monde dont il rêve, un monde en harmonie avec une nature généreuse et réparatrice, propice aux bains de mer et de soleil. Ainsi ces décors participent-ils, à leur manière, à

l'élaboration de l'identité culturelle de la Norvège autant qu'à l'invention d'une école artistique nationale moderne. Celle-ci, incarnée notamment par le sculpteur Gustav Vigeland et par les peintres Henrik Sørensen et Thorvald Erichsen, se fonde, depuis les années 1880 sur l'esthétique du « plein-airisme », dont le chef de file n'est autre que le paysagiste Frits Thaulow, un cousin de Munch.

#### Les décors pour l'université d'Oslo

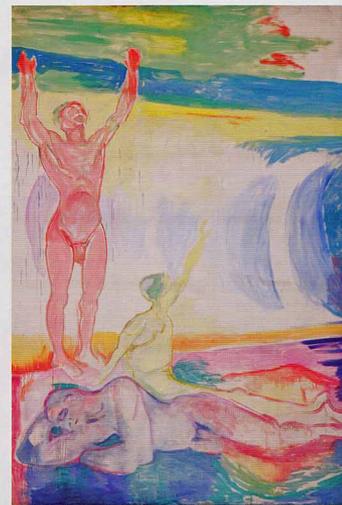
La décoration de l'Aula (salle de conférences et de concerts) de l'université d'Oslo retiendra l'attention de Munch de mai 1909 à septembre 1916 – année de l'inauguration – avec vingt-deux projets différents. Finalement, Munch la conçoit comme « un monde d'idées autonome, à la fois hymne aux vertus norvégiennes et à la vie humaine en général ». Ce travail d'envergure lui permet de satisfaire son besoin d'espace, avec trois compositions monumentales consacrées aux énergies sous leurs formes multiples, à la connaissance et à la fécondité. *Le Soleil*, *L'Histoire* – un vieil homme et un enfant sous un chêne – et *Alma Mater* (la mère nourricière) encadrent huit panneaux verticaux symbolisant l'être humain dans sa quête de bonheur et de savoir : *Femmes tournées vers le soleil*, *Génies dans les rayons de lumière*, *L'Éveil de l'humanité à la lumière*, *Hommes tournés vers le soleil*, *La Chimie*, *La Physique* (dit encore *Les Nouveaux*



Ci-dessus :  
**Le Soleil**  
(Solen), 1910-1913,  
huile sur toile,  
162 x 205 cm,  
Oslo, Munch Museet.

Page de droite, en haut :  
**Le Soleil**  
(Solen), 1910,  
huile sur toile,  
73 x 95 cm,  
Oslo, Munch Museet.

Page de droite, en bas :  
**Génies dans les rayons de lumière, Les Nouveaux Rayons, L'Éveil de l'humanité à la lumière**, trois des panneaux verticaux décorant l'Aula de l'université d'Oslo, récemment restaurée, 1906-1916.





Rayons), Femmes récoltant des fruits (La Botanique et les Sciences naturelles) et La Source (L'Inspiration artistique). Chacun des motifs illustre ainsi la vie qui se perpétue et la richesse de l'esprit. Les couleurs sont lumineuses et sonores, le coup de brosse nerveux et vibrant. L'ensemble dégage une incroyable impression d'énergie, à l'instar de celle qui émane des paysages du littoral norvégien l'été. Le motif principal, qui n'est autre que le soleil du Nord comme principe de fertilité, est situé face à l'entrée de la salle. Par la vivacité de sa composition en forme de rosace, il confère à l'Aula la solennité d'une cathédrale avec ses vitraux. Les rayons flamboyants de l'astre dessinent, eux, un triangle jusqu'au rivage du fjord de Kragerø. Mais ils donnent aussi la sensation d'irradier l'espace tout entier de l'Aula. La puissance d'évocation du soleil est telle que le paysage cosmique devient métaphore de l'âme. Par-delà ce décor spectaculaire, sorte de bain de jouvence tout à la fois physique, spirituel et

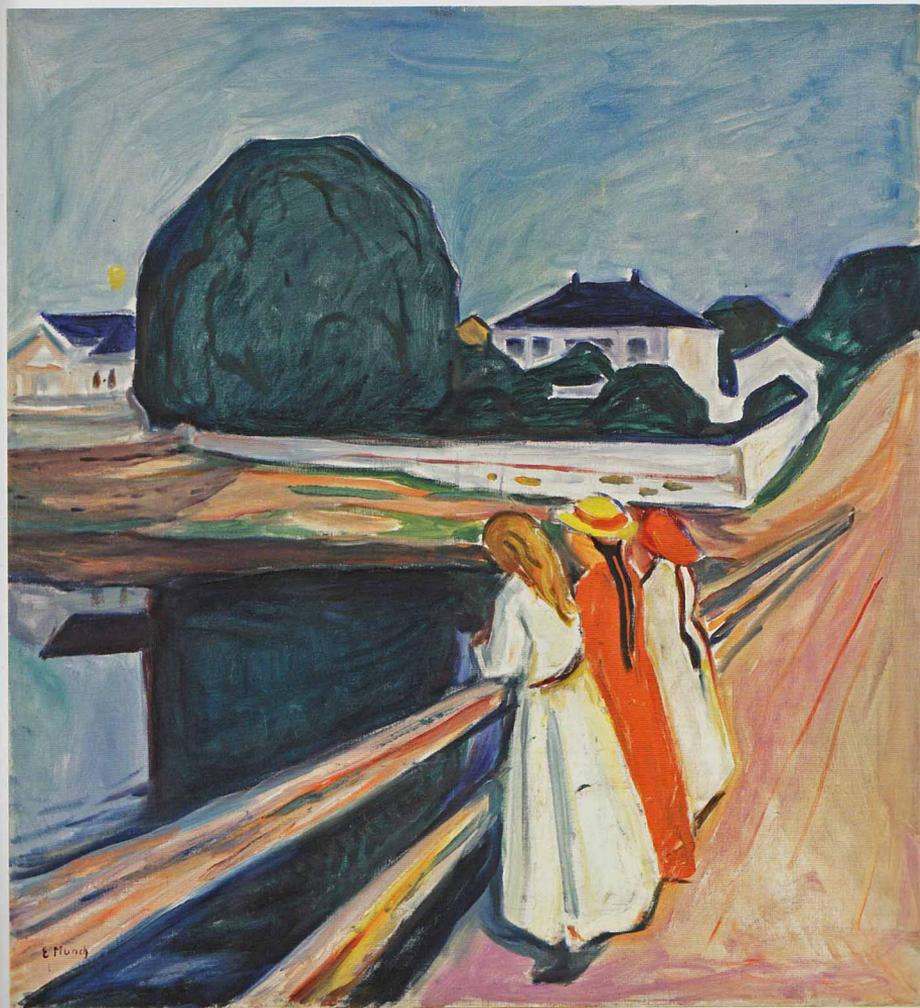
intellectuel, Munch interroge la notion de modernité. Le modèle qu'il propose repose sur l'idée d'un paradis perdu et retrouvé, d'un monde originel aux apparences primitives (avec l'adoration faite au soleil) comme processus dynamique favorable à une renaissance. Animé par son rêve d'Arcadie, Munch définit une nouvelle figure mythologique adaptée à l'époque contemporaine : celle de l'être vivant (homme, femme, enfant) maître de son destin. Cette œuvre ambitieuse apparaît aussi, par son mode d'exposition dans une salle des fêtes, comme une installation potentiellement multisensorielle. De fait, elle s'inscrit bien dans une analyse subtile des interactions entre arts, communication et actualité.

#### La Frise Freia et l'hôtel de ville d'Oslo

En janvier 1921, Munch reçoit de Johan Thronholm, fondateur de l'usine de chocolat Freia, située à Oslo, une commande tout aussi intéressante, notamment sur le plan social. Il

Ci-dessus et ci-dessous :  
**Frise Freia**,  
deux des paysages  
animés de figures ornant  
le réfectoire des ouvrières  
de l'usine Freia, à Oslo,  
1921-1923.

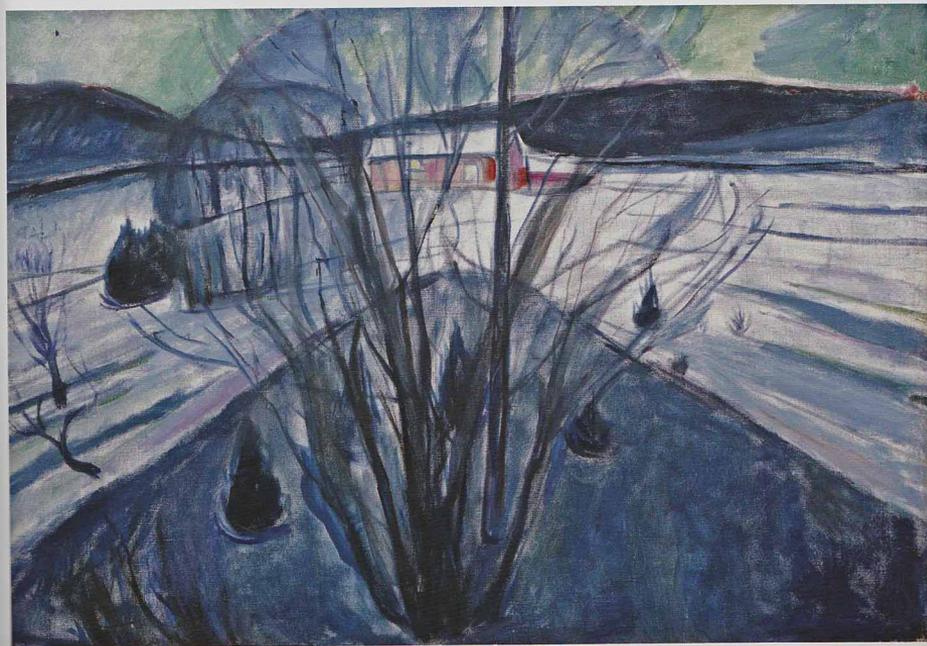
Page de droite :  
**Jeunes filles  
sur le pont**  
(*Prærene på broen*),  
1927, huile sur toile,  
100 x 90 cm,  
Oslo, Munch Museet.





Page de gauche :  
**Nuit étoilée**  
 (Stjerneratt),  
 1922-1924,  
 huile sur toile,  
 120,5 x 100 cm,  
 Oslo, Munch Museet.

Ci-dessous :  
**Nuit d'hiver**  
 (Vinternatt),  
 1930-1931,  
 huile sur toile,  
 72 x 100 cm,  
 Bergen Kunstmuseum,  
 collection Stenersen.



s'agit de peindre dix-huit paysages animés de figures sur les murs de deux cantines. Finalement, en 1923, pour la célébration des vingt-cinq ans de l'usine, Munch n'en aura réalisés que douze, destinés au réfectoire des ouvrières. Les tableaux, tous de format horizontal, alignés sur trois murs, constituent à leur tour une frise, dédiée au mode de vie et aux loisirs qu'offre la nature en été aux classes laborieuses : promenades pédestres ou virées en voilier, jardinage et récolte de fruits, fêtes sur la plage. La question du prolétariat y est implicite, comme celle d'un regard écologiste. C'est l'atmosphère d'insouciance qui est mise en avant, un sentiment que Munch n'aura jamais illustré avec autant de conviction. Les personnages brossés avec rapidité dégagent une intensité et une fraîcheur étonnantes de couleurs et de lumière.

La thématique sociale de la *Frise Freia* se retrouve dans une sculpture acquise par l'usine en 1943, un an avant la mort de Munch, intitulée *Les Balayeurs de neige*, bronze daté de 1920. En 1928, le monde ouvrier fait également l'objet d'un projet de décor pour une

salle du nouvel hôtel de ville d'Oslo. Ce projet dit *Frise des travailleurs* n'aboutira pas en raison de la mauvaise santé de Munch due à son grand âge.

#### Des émotions actualisées

Au-delà du vitalisme, philosophie existentielle et vecteur d'une idéologie social-démocrate, la modernité de Munch, après 1909, réside aussi dans le procédé expérimental et autoréférentiel commun aux avant-gardes et à ses divers modes d'expression, le théâtre et la danse aussi bien que la peinture, la sculpture, la photographie et le cinéma. Par principe, tous traduisent sur le plan visuel ou plastique l'idée du mouvement ou d'un flux d'énergie.

Ainsi, la production de Munch se caractérise-t-elle désormais par un travail intensif sur la mémoire, que l'artiste semble contraint de reprendre à l'infini, au sens d'une catharsis – réaction de libération d'affects longtemps refoulés dans le subconscient –, jusqu'à retrouver et parachever la toute première impression d'un fait. La réactivation des souvenirs apparaît chez Munch non seulement comme un moyen

thérapeutique – celui de garder sa mémoire intacte – mais également, sur un plan artistique, comme un processus de redéfinition d'une image adaptée au présent. Ce travail de remémoration et d'autocitation concerne principalement les travaux majeurs de sa jeunesse (*L'Enfant malade*) et des autoportraits peints ou photographiques. À chaque reprise on peut noter, en guise de résultat, un phénomène d'exacerbation plastique, attribué au motif un véritable statut d'icône ou d'archétype (comme *Le Cri*, symbole d'angoisse).

D'autres séries de tableaux inspirés, eux, de l'actualité sociale (des ouvriers rentrant chez eux ou des paysans travaillant aux champs avec des chevaux) expriment plus clairement l'idée de mouvement. Car le travail de Munch est devenu un moyen exploratoire qui traite de la représentation de figures en pleine action, comme au cinéma. Ces figures acquièrent une dimension performative tout en témoignant de la prise de position idéologique de Munch sur la condition humaine des moins favorisés.

#### Scènes urbaines, sujets intimes

Ces tableaux-là, à défaut d'être explicitement engagés, sont, sur le plan plastique, autant de chefs-d'œuvre de vitalité grâce aux effets d'optique que l'artiste a su observer dans la presse illustrée et les films documentaires. En 1927, Munch filmera lui-même des scènes de la vie urbaine. Le résultat est là encore saisissant : à chaque fois, la perspective de ses tableaux se creuse, le contour des formes se dilue, les impressions d'absorption ou de transparence se multiplient, la couleur exulte, les tensions se renforcent. L'approche spéculative de Munch, par-delà ses coups de brosse fébriles, explique bien pourquoi ses tableaux ont un aspect inachevé. Mais les champs d'investigation de Munch ne s'arrêtent pas à la mise en scène obsessionnelle de sa mémoire et à la question de la reproductibilité d'un motif, ni à la vision performative de scènes contemporaines. L'inconscient joue un rôle non négligeable dans la fabrication de toiles à résonance plus intime, notamment autour de la question de la double personnalité (*Le Dédoubllement de Faust*, 1932-1935), du nu féminin (*Femmes au bain*, 1917), de l'enfance (*Enfants dans la rue*, 1910-1915) ou du handicap physique (*La Vision perturbée*, 1930 ou dans la série dite « L'œil malade de l'artiste »). Dans les derniers exemples, Munch laisse des images proches de la dématérialisation transformant, d'une manière plus habile encore, les particules physiques d'un corps en pure énergie. ■

**La Bagarre**  
(*Slagsmøten*),  
1932-1935,  
huile sur toile,  
105 x 120 cm,  
Oslo, Munch Museet.



# Les spectres de l'image

PAR JEANNE FOUCHET

Dans ses nombreux autoportraits et les rares clichés des lieux de son enfance, créés de 1902 à 1910 puis de 1926 à 1930, Munch tire parti des effets de transparence, de double exposition et de bougé, exploités d'abord par la photographie spirite. En quête du temps perdu, il se confronte ensuite à la vieillesse et à la mort.



Début 1864. Âgé de quelques mois, le petit Edvard pose, sur les genoux de sa mère. La durée d'exposition étant encore fort longue, l'enfant bouge. Résultat : son visage est flou, contrastant avec les contours nets du visage de sa jeune mère à la beauté grave. Un an plus tard, une photographie en carte de visite le montre, assis sur une haute chaise, entouré d'un halo de lumière blanche dans laquelle sa mère semble disparaître. Ces images hantent le peintre, qui en réutilisera les effets dans ses autoportraits et de nombreux tableaux à forte charge émotive.

Octobre 1908. Munch souffre de dépression après une rupture avec sa fiancée Tulla Larsen. Admis dans la clinique du docteur Jacobson à Copenhague, il réalise une série d'autoportraits qu'il intitule « Destinée fatale. Photographies 1902-1908 ». L'un d'eux le représente allongé près de sa baignoire, à moitié nu. L'artiste se

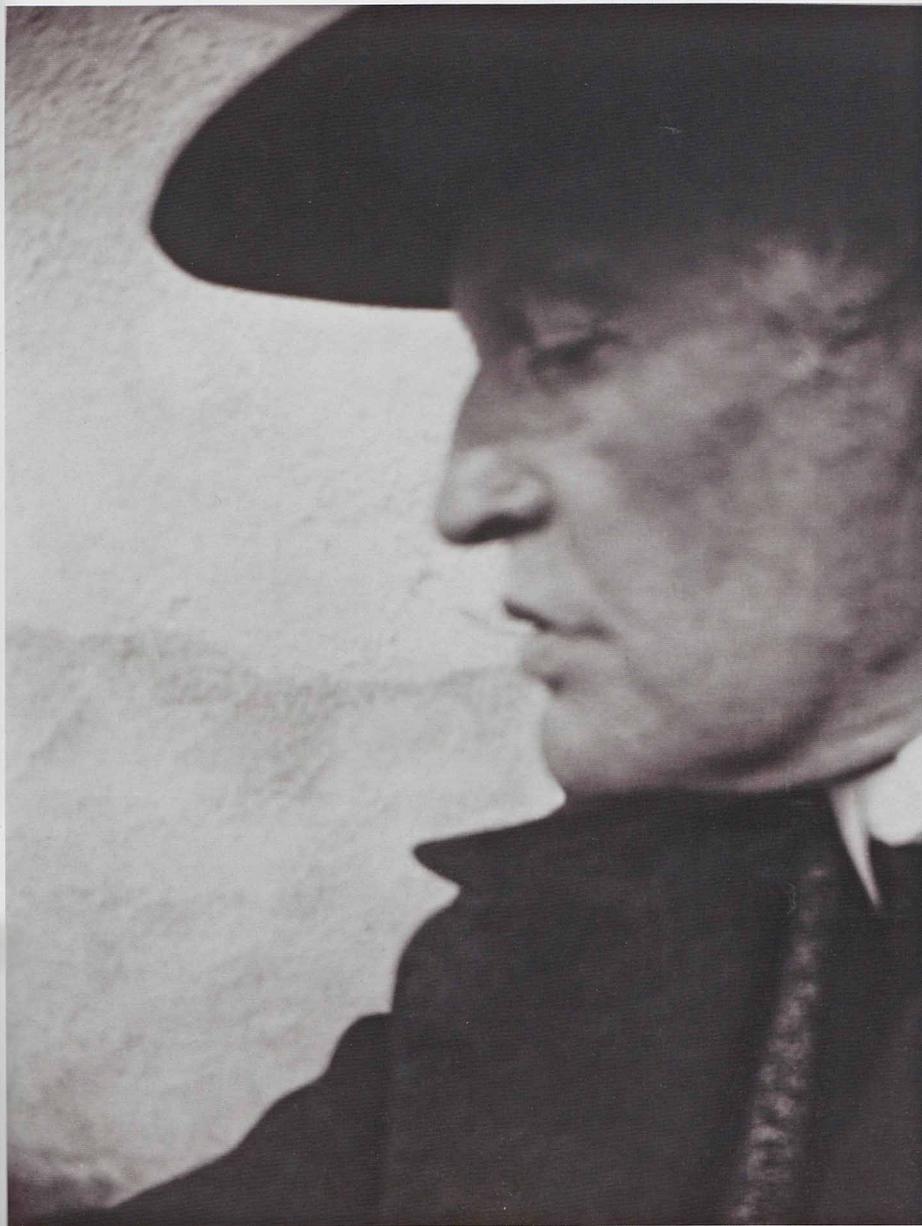
met en scène, il joue l'assassinat de Marat. La bouche entrouverte, il se redresse face à l'objectif, comme surpris, ainsi que le révolutionnaire avait dû l'être face à sa meurtrière. Nouvel épisode d'une saga macabre qui avait débuté avec une toile intitulée *Sur la table d'opération*, réalisée à la suite d'une violente dispute avec Tulla en 1902, au cours de laquelle il s'était blessé d'un coup de revolver à la main gauche.

## Images fantomatiques

À l'instar de nombreux artistes de sa génération, Munch a compris très tôt l'interactivité créatrice entre la pratique de la photographie et celle de la peinture. Dès son avènement en 1839, le médium offre de nouvelles perspectives aux peintres, conscients que cette invention « transforme le caractère général de l'art », selon les termes du philosophe Walter Benjamin. En 1884, l'Américain George Eastman démocratise

Ci-dessus :  
**Autoportrait « à la Marat », clinique du docteur Jacobson, Copenhague**  
(*Selvportrett - à la Marat - på dr. Jacobsons klinikk i København*), 1908-1909, épreuve gélatino-argentine, 8,1 x 8,5 cm, Oslo, Munch Museet.

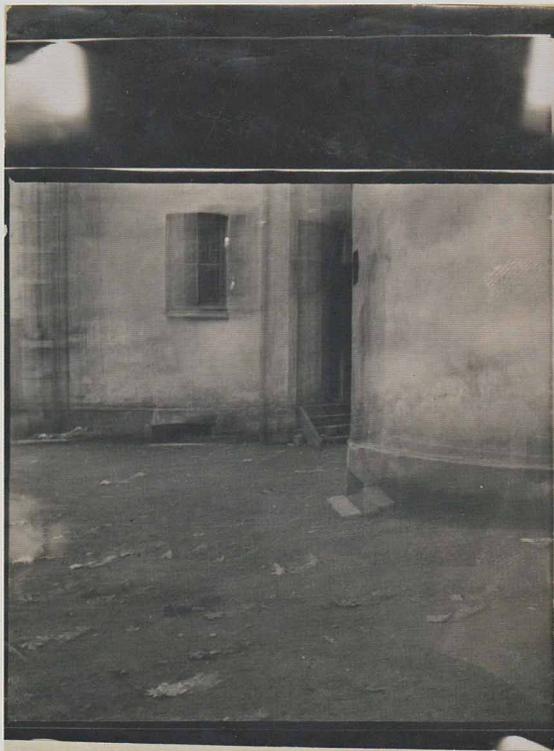
Page de droite :  
**Autoportrait avec un chapeau (profil gauche), Ekely**  
(*Selvportrett med hatt (venstre profil) på Ekely*), 1930, épreuve gélatino-argentine, 11,2 x 8,6 cm, Oslo, Munch Museet.



la photographie en mettant au point un petit appareil, simple d'utilisation, baptisé Kodak, destiné aux amateurs. Mucha et Khnopff utilisent le médium à des fins documentaires tandis que Degas, Bonnard, Vuillard, Maurice Denis et autres préfèrent fixer leurs souvenirs de famille. En revanche, Munch photographie peu ses proches, à en juger par la petite dizaine de portraits de sa sœur Inger, de sa tante Karen Bjølstad et de quelques amis. Avant d'acheter son premier appareil photo en 1902 à Berlin (un Bull's-eye Kodak n° 2), Munch s'était déjà penché sur les possibilités qu'offrait ce médium en introduisant dans sa peinture des figures issues de photographies.

Son amitié avec August Strindberg, féru de photographie, lui donne l'occasion d'élargir ses recherches sur la forme, le mouvement et le temps. « *Peut-on peindre un mouvement ?* », s'interrogeait Strindberg. Tous deux se passionnent pour la chronophotographie, bien connue depuis la fin des années 1880. D'après Arne Eggum, auteur d'un ouvrage sur Munch et la photographie (Yale University Press), cet enregistrement du mouvement, mis au point par le physiologiste Étienne-Jules Marey, aurait inspiré plusieurs dessins réalisés en 1893, notamment celui décrivant, par la répétition des lignes de leurs jambes, la marche de deux hommes poursuivant une femme dans la rue.

Munch a pratiqué la photographie à deux moments distincts de sa vie, de 1902 à 1910 puis de 1926 à 1930. Deux périodes marquées par des deuils et de graves crises de mélancolie. Sur les deux cent quarante-quatre clichés conservés – que Munch développait lui-même pour la plupart –, un tiers sont des autoportraits. « *Munch a associé l'acte photographique à une recherche introspective très personnelle* », insiste Clément Chéroux, co-commissaire de l'exposition du Centre Georges Pompidou. « *J'ai par exemple beaucoup appris de la photographie, déclare Munch dans un entretien avec l'écrivain danois Hans Torsleff en 1930. J'ai une vieille boîte avec laquelle j'ai pris d'innombrables photos de moi-même. Cela donne souvent d'étonnants résultats. Un jour, lorsque je serai vieux et n'aurai rien d'autre de mieux à faire que d'écrire mon autobiographie, alors tous mes autoportraits ressortiront au grand jour.* » Fasciné par les images fantomatiques dues à la transparence, à la double exposition et au « bougé », effets



Ci-dessus :  
**La Cour du 30B, Pilestredet, Kristiania** (Bakgården i Pilestredet 30B i Kristiania), vers 1902, épreuve gélatino-argentique, 9 x 9 cm, Oslo, Munch Museet.

Page de droite, de haut en bas :  
**Autoportrait avec Rosa Meissner, plage de Warnemünde II** (Selvportrett med Rosa Meissner på stranden i Warnemünde II, Spillevind versjon av F 61),

épreuve inversée par rapport à la précédente de 1907, épreuve argentique au collodion, 8,5 x 8 cm, Oslo, Munch Museet.

**Rosa et Olga Meissner, plage de Warnemünde** (Rosa og Olga Meissner på stranden i Warnemünde), 1907, épreuve argentique au collodion, 9 x 8,9 cm, Oslo, Munch Museet.

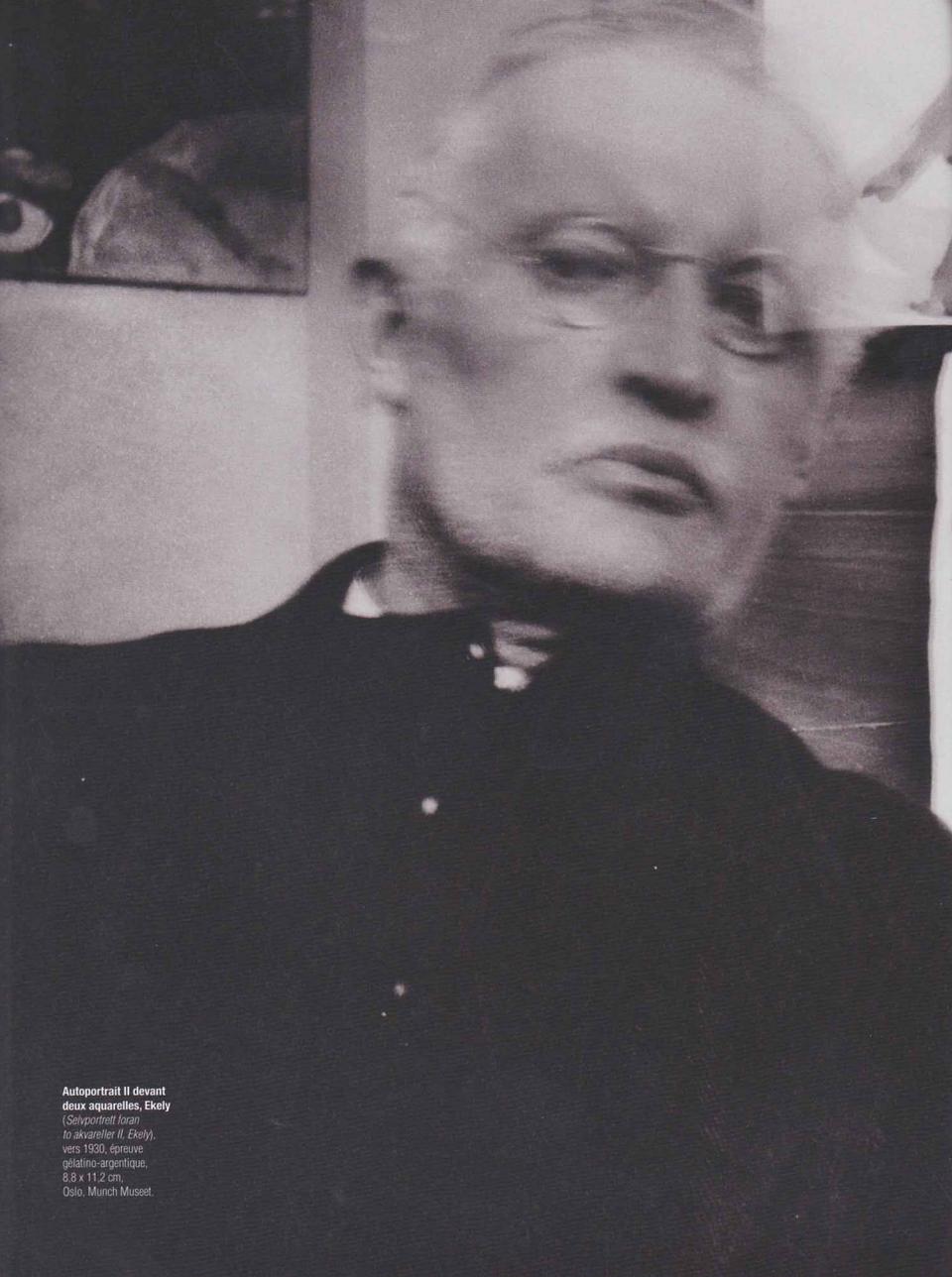


exploités par la photographie spirite en vogue à partir des années 1890, Munch en tire parti dès 1902 dans ses autoportraits, où il pose près de ses tableaux. Sur un cliché de 1907, les peintures traversent littéralement le corps de l'artiste. Posant de profil entre deux toiles, l'une représentant des enfants, l'autre un vieillard, Munch semble « *parcourir le chemin qui sépare ces deux âges* », écrit Clément Chéroux. « *Mais ayant bougé pendant la prise de vue, son corps laisse voir en transparence un troisième tableau en arrière-plan, celui qui, de toute sa production, lui tenait le plus à cœur : L'Enfant malade. [...] Par la photographie, Munch fait corps avec ses toiles.* » Il a fait de nombreuses photos de ses tableaux seuls, sans souci du cadrage ni de la lumière. « *Munch photographie ses toiles comme des êtres chers.* »

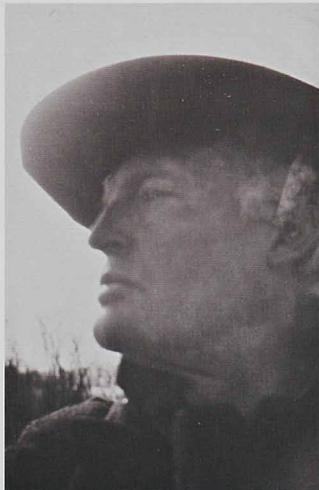
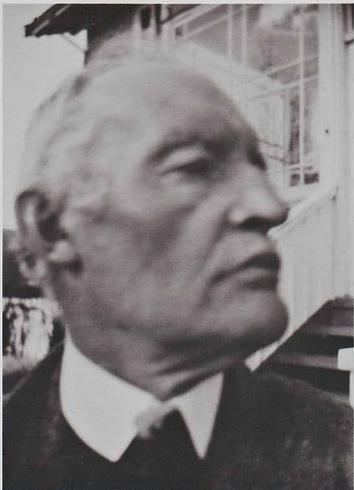
#### L'ombre du cygne

Parmi les rares portraits de proches que le peintre a réalisés figure ce cliché pris en 1907 sur la plage de Warnemünde : Rosa Meissner, un modèle de Munch, y est accompagnée de sa sœur Olga (ci-dessous). La tête et les épaules des deux jeunes femmes sont coupées et tout porte à croire que cette photographie est ratée. Mais, s'interrogent les spécialistes de Munch, pourquoi l'artiste l'a-t-il conservée après l'avoir développée ? Clément Chéroux explique ainsi cette « étrange » image : « *En examinant le cliché de plus près, il est possible d'observer une masse sombre occupant la partie inférieure de l'image et qui n'est autre que la silhouette du photographe, sa tête et ses épaules, faisant obstacle aux rayons du soleil. C'est son ombre, superposée aux pieds des jeunes filles, que le photographe semble avoir voulu fixer ici. Cette même ombre projetée qui hantera plusieurs de ses gravures ou de ses tableaux des années à venir.* » Sur un autre cliché à « *l'atmosphère onirique* », le peintre et son modèle apparaissent dédoublés, Munch ayant laissé la sœur de Rosa prendre deux prises sans faire avancer le film. « *Il s'intéressait à la question de la double personnalité* », écrit Arne Eggum, précisant que ce cliché a fait l'objet de deux tirages inversés, la main gauche au doigt blessé devenant main droite sur le second tirage.

Munch est retourné sur les lieux de son enfance pour les photographier. Au dos d'une photographie « tremblée » de la cour de l'immeuble



**Autoportrait II devant  
deux aquarelles, Ekely**  
(Selvportrett foran  
to akvareller II, Ekely),  
vers 1930, épreuve  
gésalino-argentique,  
8,8 x 11,2 cm,  
Oslo, Munch Musset.



30B Piles Tredet, à Kristiania, où sa famille vécut au moment de la mort de la mère (p. 40), Munch a écrit : « *Un cygne sur le mur* », croyant apercevoir, en bas, sur le côté droit du mur, l'ombre d'un cygne, symbole de pureté et de mort.

#### Ultime autoportraits

Munch puise dans les imperfections de la photographie le matériau pour « écrire » son autobiographie. Si, dans la première période, c'est la quête du temps perdu qui s'exprime par les effets de transparence et de flou, Munch se confronte, quand il reprend la photographie en 1926, à la vieillesse et à sa propre mort. Cette même année, il perd sa sœur Laura et, quatre ans plus tard, c'est sa tante Karen, qui l'a élevé après la mort de sa mère, qui disparaît. Munch retrouve son obsession de l'autoportrait, mais cette fois, il ne pose plus l'appareil sur un support. Il le tient dans sa main, à bout de bras, « *qu'il retourne comme un miroir* » (Clément Chéroux).

À l'automne 1930, presque aveugle, l'artiste réalise une nouvelle série de portraits depuis sa maison à Ekely. Avec ou sans lunettes, en très gros plan, de profil ou de trois quarts et en pleine lumière, ces portraits dégagent une grande énergie. D'autres clichés réalisés à l'intérieur de sa maison montrent au contraire l'artiste tel « *un fantôme désincarné et transparent qui semble s'être projeté dans une toile à l'arrière-plan* » (Clément Chéroux). Un de ses derniers auto-



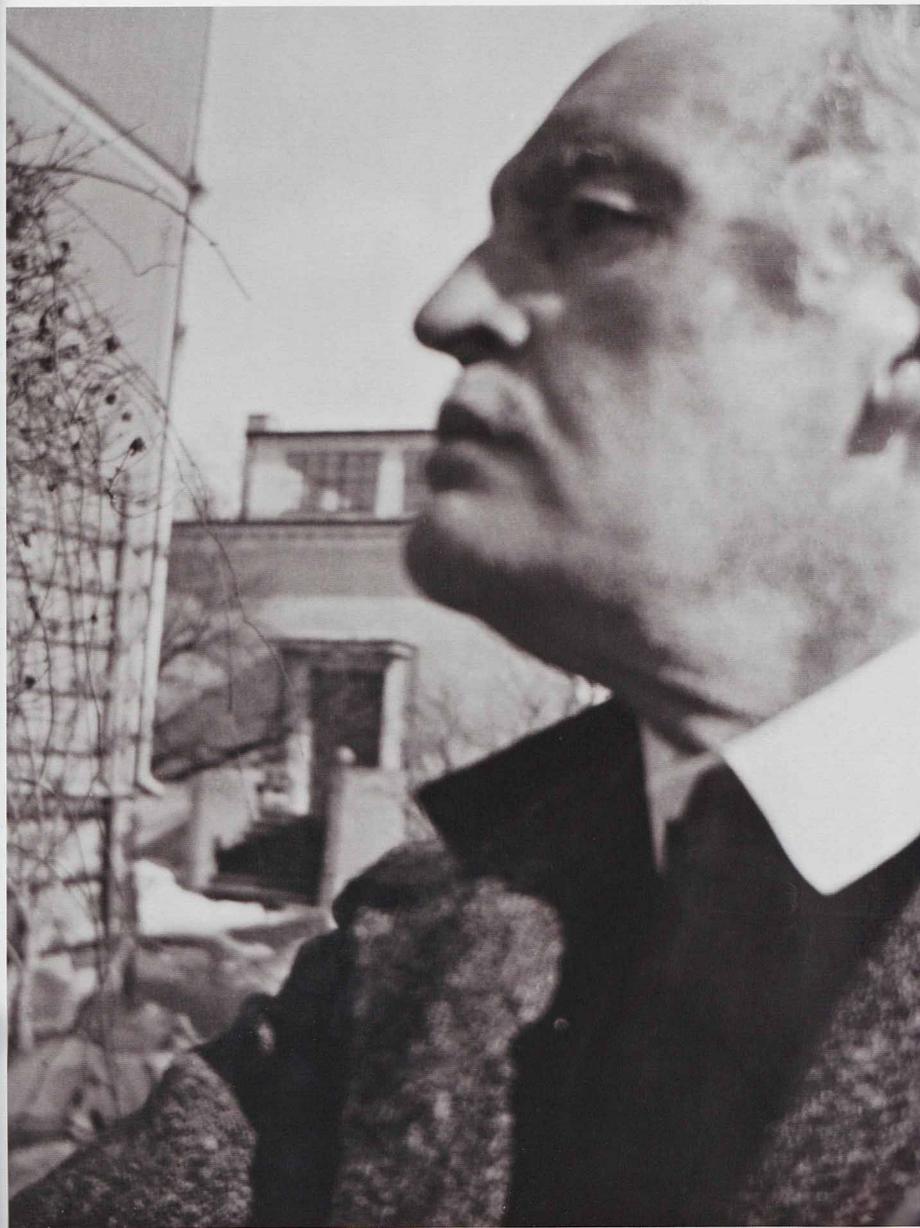
portraits montre l'artiste, âgé de quatre-vingts ans, assis sur un tabouret au milieu de ses toiles, pour la plupart des portraits de femmes. Ce cliché, mal cadré – les jambes sont coupées –, rappelle ses premiers autoportraits réalisés à Berlin en février 1902. Dans cette ultime quête de soi, que l'artiste traduira dans ses derniers tableaux, le vieil homme au visage émacié « *regarde la mort en face* ». ■

Ci-dessus,  
de gauche à droite :  
**Autoportrait face  
à la maison, Ekely**  
(*Selvportrett foran  
huset på Ekely*),  
1930, épreuve  
gélantino-argentique,  
11,4 x 8,4 cm,  
Oslo, Munch Museet.

**Autoportrait avec  
un chapeau  
à l'extérieur de  
l'atelier d'hiver, Ekely**  
(*Selvportrett med hatt  
utenfor vinteratelieret  
på Ekely*),  
1930, épreuve  
gélantino-argentique,  
11,4 x 8,8 cm,  
Oslo, Munch Museet.

Ci-contre :  
**Autoportrait  
avec un chapeau  
(profil droit), Ekely**  
(*Selvportrett med hatt  
(høyre profil) på Ekely*),  
1930, épreuve  
gélantino-argentique,  
11,7 x 7,9 cm,  
Oslo, Munch Museet.

Page de droite :  
**Autoportrait avec  
l'atelier d'hiver  
en arrière-plan, Ekely**  
(*Selvportrett med  
vinteratelieret på Ekely  
i bakgrunnen*),  
1930, épreuve  
gélantino-argentique,  
11,4 x 8,4 cm,  
Oslo, Munch Museet.



# Le legs Rasmus Meyer

PAR VALÉRIE BOUGAULT

Le musée des Beaux-Arts de Caen expose les tableaux de Munch réunis par le collectionneur norvégien Rasmus Meyer (1858-1916) et légués au Kunstmuseum de Bergen.

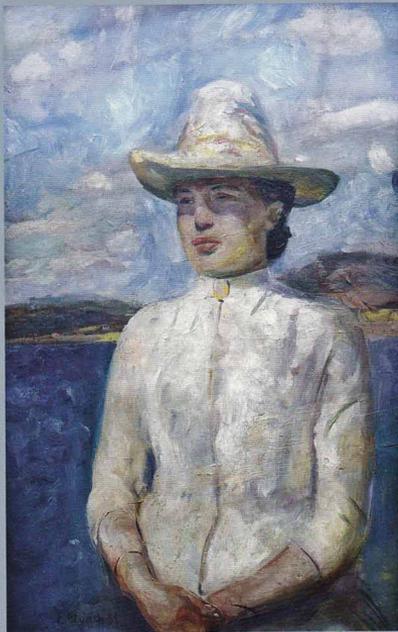
« La Norvège est vraiment un drôle de pays, écrivait Edvard Munch en 1914. Je commence par mourir de faim et je dois me battre comme un fou pendant vingt-cinq ans pour arriver à vendre quelque chose à mes compatriotes. Et puis, finalement, j'arrive à vendre de façon satisfaisante, et mes amis eux-mêmes commencent à s'en plaindre. » Le propos est à prendre avec un peu de réserve. Même s'il demeure indéniable que Munch a traversé des périodes difficiles, nourries par un profond découragement, notamment à Paris, il serait excessif d'en faire un artiste maudit, méconnu ou isolé. La première raison en est que, très tôt, le jeune peintre prit en main sa carrière : dès 1889, il organisa à Kristiania sa première exposition personnelle, façon de procéder peu ordinaire pour l'époque mais qui sera désormais sa touche personnelle. Entre 1889 et 1910, deux cents expositions de lui seront ouvertes en Europe ! La plus célèbre fut bien sûr celle de Berlin, en novembre 1892, dont Munch était l'invité officiel. Ses toiles y créèrent une telle commotion qu'elle dut fermer ses portes et donna naissance à la première Sécession berlinoise, fondée par les artistes insurgés. Munch y gagna une notoriété immédiate et l'intérêt des mécènes et collectionneurs allemands, ses premiers acheteurs, un soutien qui ne se démentira jamais.

L'un d'eux, et non des moindres, se révéla être Walter Rathenau, le futur homme politique. Munch devait faire en 1907 deux portraits de lui, selon sa propension à la répétition, et le second fut acquis en 1909 par Rasmus Meyer. Edvard Munch avait certes connu quelques acheteurs norvégiens sporadiques, le docteur

Arentz par exemple, puis ses fidèles collectionneurs allemands – le docteur Linde de Lübeck, Curt Glaser, historien d'art à Berlin.

Mais Rasmus Meyer (1858-1916) se place au premier rang des collectionneurs norvégiens et, à ce titre, incarna peut-être pour Munch la reconnaissance tant souhaitée de sa patrie. Fils de commerçant destiné à reprendre les rênes de la fortune paternelle, constituée entre autres de minoteries, Rasmus Meyer s'était très jeune frotté au monde de l'art, lors de son grand tour en Italie et de ses études en Allemagne, et avait conçu dans sa maturité une ambition philanthropique tout à fait remarquable : former une collection qui montrerait le développement de l'art norvégien aux <sup>III</sup><sup>e</sup> et <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècles pour l'offrir ensuite à la municipalité de Bergen ou à l'État. L'œuvre de Munch allait bientôt occuper une place considérable dans ce projet.

Sa première rencontre avec celle-ci ne fut pourtant pas bénie des dieux : le bateau qui transportait en 1905 *Dans le studio*, toile destinée à Meyer, coula avant d'atteindre Bergen. Tout semble indiquer que le premier achat auquel céda finalement Meyer, en 1908, fut Au



Ci-dessus :  
**Inger au soleil**  
(*Inger i solskinn*),  
1888, huile sur bois,  
73 x 46 cm,  
Bergen Kunstmuseum,  
collection Rasmus Meyer.

Page de droite :  
**Maison au clair de lune**  
(*Hus i måneskin*),  
1893-1895,  
huile sur toile,  
91,4 x 72,3 cm,  
Bergen Kunstmuseum,  
collection Rasmus Meyer.



matin, une toile de 1884. Rolf Thommessen, membre de la très officielle direction de la Nasjonalgalleriet, servit encore d'intermédiaire lorsque, Munch étant en cure de désintoxication à Copenhague, il fut nécessaire de vendre quelques toiles. Par la suite, Meyer voulut acquérir *Gueule de bois*, de 1894, que Munch refusa de lui vendre, jugeant l'offre dérisoire. C'est à partir de ce moment que l'on note une nette accélération dans l'intérêt de Rasmus Meyer pour le talent de Munch, une attirance croissante qui se transforme bientôt en fascination enthousiaste. Meyer « voyait » les œuvres qu'il voulait acquérir pour que sa collection prenne ampleur et cohérence, il sentait la juste place de chacune, n'hésitant pas à déboursier beaucoup plus si l'une d'elle était intéressante pour l'ensemble ainsi formé. Les négociations allèrent bon train. Munch se rendit à Bergen, à la faveur d'une de ses expositions sur place, discuta avec Meyer prix et choix. En 1909, un contrat pour douze tableaux fut conclu, dont *Jeunes filles sur le pont* (1902), *Jalousie* (1895), *Soirée sur l'avenue Karl-Johan* (1892). Finalement, le travail de Munch devint

l'une des grandes préoccupations de la vie de Rasmus Meyer, qui n'hésita pas à rendre visite aux autres collectionneurs de l'artiste, le docteur Linde et le Suédois Thiel notamment, et à se convertir à son œuvre gravé. En 1911, il demanda à Munch de concevoir une frise pour le futur bâtiment qui abriterait sa collection à Bergen, projet qui ne verra jamais le jour, le musée étant inauguré en 1924, huit ans après la mort de Meyer. Celle-ci advint avant que les conditions du legs aient été fixées. Son intention fut néanmoins respectée à la lettre par ses deux enfants. Cinq cent cinquante tableaux et quatre cents dessins et estampes furent généreusement offerts à ce nouveau musée. Parmi eux, trente-deux toiles de Munch et près de cent gravures venaient confirmer les propos d'une lettre que le mécène avait un jour adressée à l'artiste : « Avec cette acquisition et avec les tableaux que je vous ai achetés auparavant, je trouve que j'ai atteint le but que je m'étais fixé : donner l'image la plus complète de votre parcours artistique, de sorte que ceux qui voudront étudier votre art chez moi pourront le suivre à tous ces différents stades. » ■



**Printemps sur l'avenue Karl-Johan** (*Vårddag på Karl-Johan*), 1890, huile sur toile, 80 x 100 cm, Bergen Kunstmuseum.

**Soirée sur l'avenue Karl-Johan** (*Aften på Karl-Johan*), 1892, huile sur toile, 84,5 x 121 cm, Bergen Kunstmuseum, collection Rasmus Meyer.

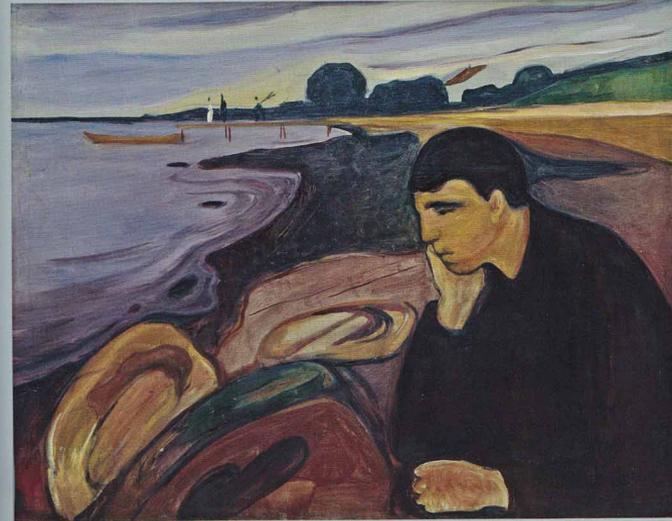
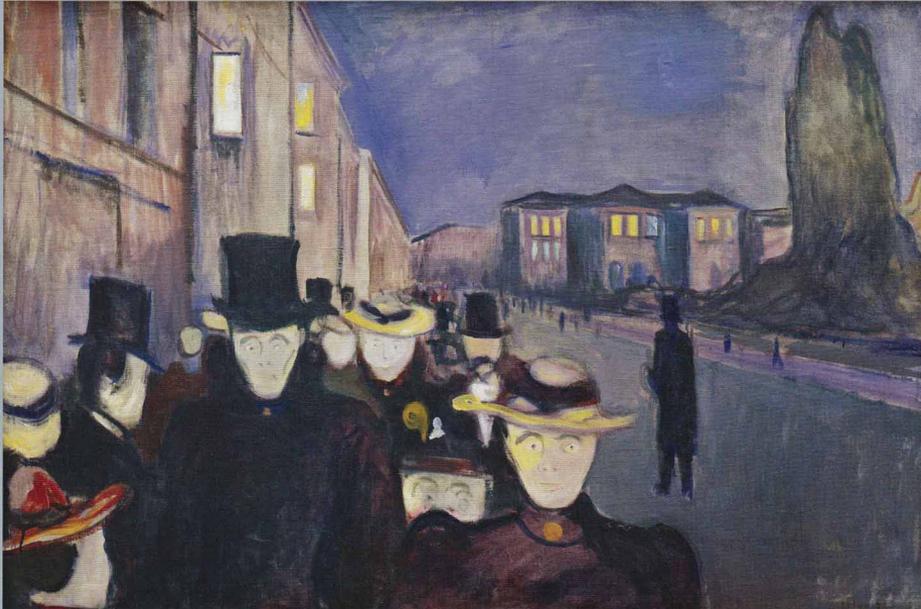
Ces deux toiles ont pour décor l'avenue Karl-Johan, principale artère de Kristiania, actuelle Oslo. En dépit des constances de l'espace pictural [usage d'une ligne de force diagonale, figures du premier plan tronquées par le cadre], Munch passe des lumières aux ténèbres. Au paradis printanier, peuplé d'enfants endimanchés et de passantes sous ombrelles, à la touche pointilliste, fraîche et bleutée empruntée à Seurat, succède une nuit d'angoisse, brossée à larges coups de pinceau. Un homme solitaire – le peintre ? – contemple la foule menaçante de spectres aux yeux écarquillés, masques livides de la société bourgeoise en marche.

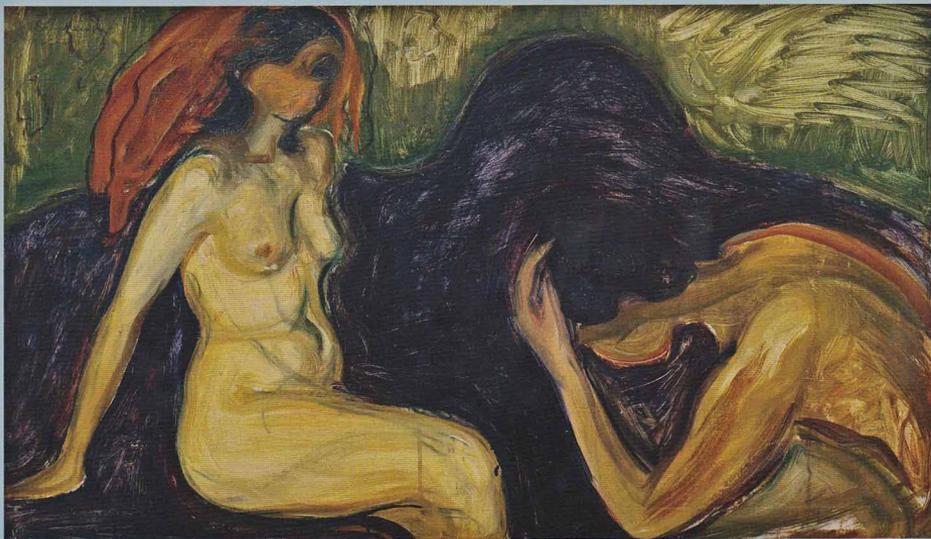


**Clair de lune sur la plage** (*Måneskinn på stranden*), 1892, huile sur toile, 62,5 x 96 cm, Bergen Kunstmuseum, collection Rasmus Meyer.

**Mélancolie** (*Melankoli*), 1894-1895, huile sur toile, 81 x 100,5 cm, Bergen Kunstmuseum, collection Rasmus Meyer.

La côte norvégienne d'Åsgårdstrand, ses rochers gris, ses collines désertes... Voilà le vecteur idéal des états d'âme de Munch, la métaphore rêvée de la condition humaine : « *Nous sommes du même monde, incompréhensibles comme l'existence, inconcevables comme la mort, éternels comme l'attente.* » Un symbolique paysage saturnien où son ami l'écrivain Jappe Nielsen (à moins qu'il ne s'agisse du peintre lui-même), dévoré par la jalousie, est livré à la solitude déchirante de ses amours malheureuses. Le romantisme a été en quelque sorte rattrapé par le naturalisme.





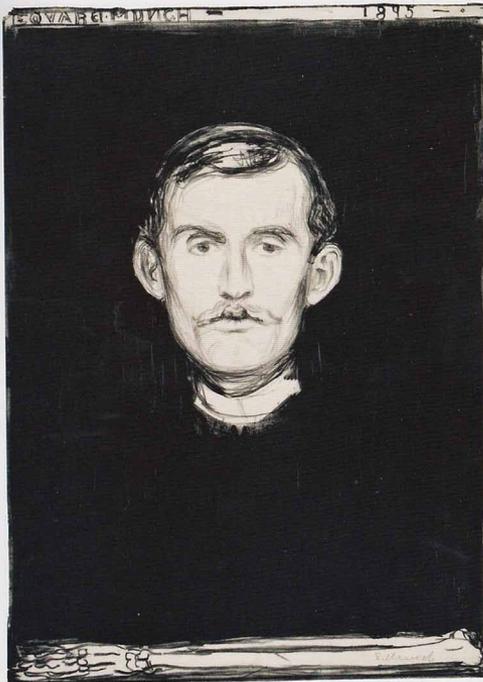
**Homme et femme** (*Mann og kvinne*), 1898, huile sur toile, 60,2 x 100 cm, Bergen Kunstmuseum, collection Rasmus Meyer.

**Garçons au bain** (*Badende gutter*), 1904-1905, huile sur toile, 70,1 x 90,9 cm, Bergen Kunstmuseum, collection Rasmus Meyer.

**Nu assis** (*Sittende kvinne*), 1895-1897, huile sur panneau, 64,5 x 48,5 cm, Bergen Kunstmuseum, collection Rasmus Meyer.

Dans l'univers de Munch, l'image de la chair varie selon les périodes. Si le *Nu assis* évoque, sous la forme d'une esquisse à l'huile très novatrice, la libération des années parisiennes, le compagnonnage pictural avec Toulouse-Lautrec et l'influence de Bonnard et Vuillard, voire de Degas, le couple de 1898 ramène plutôt le Luthérien au péché originel et à l'impossibilité de vivre un érotisme sans angoisse : corps lourds aux lignes sinueuses, teintes glauques, attitude abattue... La série des baigneurs nus sur les rives ensoleillées de la Baltique exalte au contraire la force physique vitale et les joies du naturisme, très apprécié en Scandinavie dès les premières décennies du <sup>xx</sup> siècle.





# Épreuves de force

PAR VALÉRIE BOUGAULT

Munch a largement contribué au renouveau des arts graphiques qui marque la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Présentées à l'exposition de Caen, les lithographies et gravures sur bois de la collection Gundersen d'Oslo témoignent de sa virtuosité.

À l'automne 1894, alors qu'il séjourne à Berlin, Edvard Munch réalise sa première gravure à l'eau-forte. Il a alors trente et un ans.

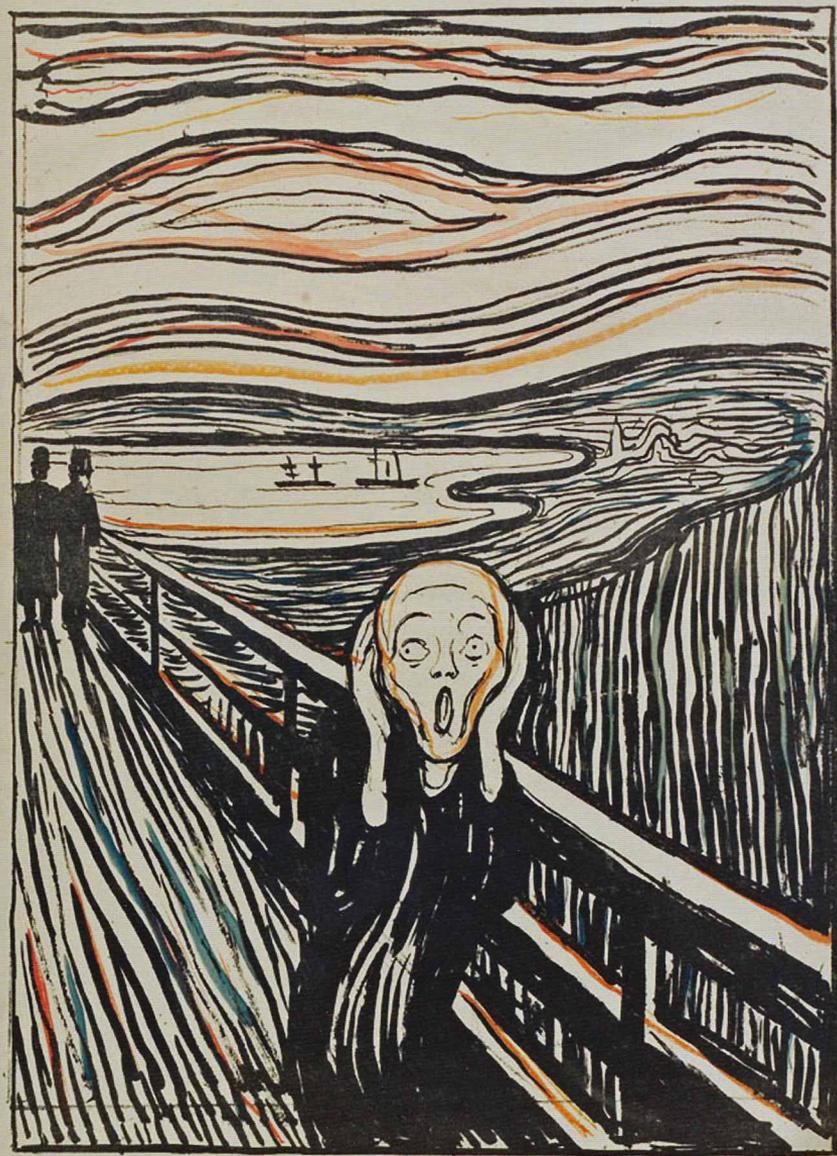
Cinquante ans plus tard, à sa mort, le seul musée d'Oslo, dont il a fait son légataire, s'enrichit, à côté de ses peintures et dessins, de plus de dix-sept mille gravures – eaux-fortes, lithographies, bois gravés – de sa main, auxquelles s'ajoutent quelques centaines de tirages à la gélatine... Loin de se contenter d'appliquer des techniques connues, Munch en expérimente de nouvelles jusqu'à laisser dans ce domaine une œuvre unique, à l'égal d'un Dürer ou d'un Goya.

L'intérêt de Munch pour ce nouveau moyen d'expression fut sans doute initialement nourri par le désir de donner à sa production une diffusion plus large. Au-delà de cette stratégie commerciale, il contribue au renouveau des arts graphiques qui marque la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

et auquel participe Toulouse-Lautrec, dont les premières lithographies datent de 1892.

## Le Cri lithographié

Les premiers motifs berlinois reproduisent ceux de « La Frise de la vie » : *Le Jour d'après*, *Clair de lune à Saint-Cloud*, *Les Solitaires*, *L'Enfant malade* sont repris à l'eau-forte, dans de multiples versions. Munch utilise alors la pointe sèche sur cuivre mais détourne constamment la méthode classique, corrigeant l'action de l'acide ou l'encourageant, accusant directement les traits au stylet et tirant des épreuves à chaque nouvel état. Sa première lithographie semble avoir été *Puberté*, rapidement suivie par un *Autoportrait au bras de squelette*, des reprises du *Cri* et de *Madone*. À ce moment-là, Munch, que ses amis qualifient de « poète de la couleur » et dont toute l'œuvre picturale trouve en effet dynamisme et lyrisme dans



Ci-dessus :

**Autoportrait au bras de squelette** (*Selvportrett med knokkelarm*), 1895, lithographie imprimée en noir, 46,7 x 32 cm, imprimée à Berlin par Lassally sur papier blanc de Chine, Oslo, collection Gundersen.

Page de droite :

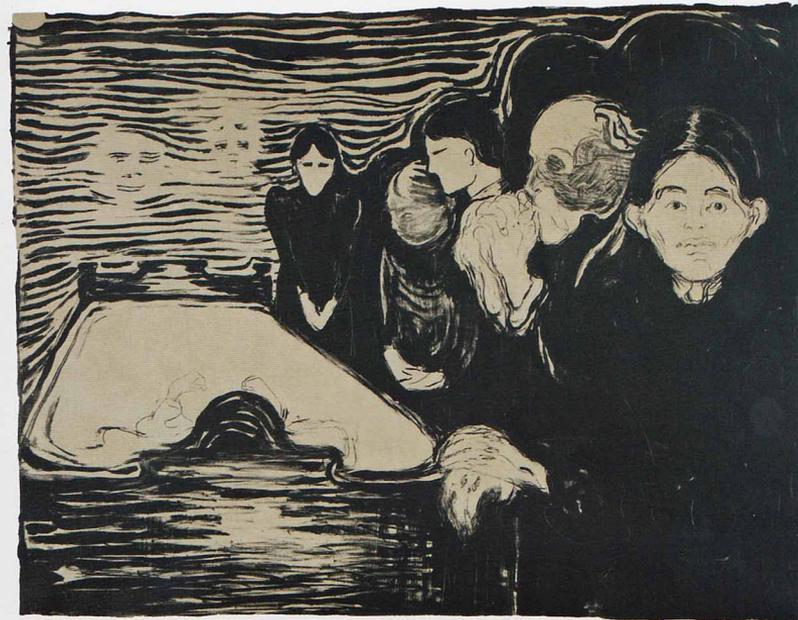
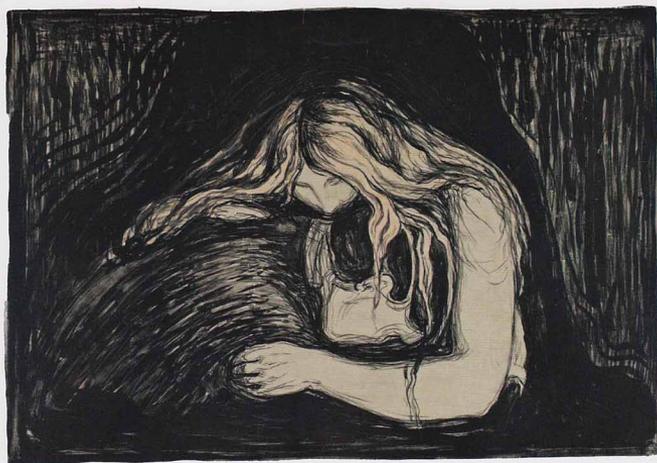
**Le Cri** (*Skrisk*), état 1, 1895, lithographie imprimée en noir et colorisée à la main en rouge, orange, bleu et vert, 33,5 x 25,1 cm, imprimée à Berlin par Liebmann, Oslo, collection Gundersen.



Ci-dessus :  
**Enfant malade I**  
(*Det syke barn I*),  
1896, lithographie  
imprimée en gris,  
42 x 56,4 cm,  
imprimée à Paris par Clot  
sur papier crème de Chine,  
Oslo, collection  
Gundersen.

Ci-contre :  
**Vampire II**  
(*Vampyr II*),  
1895, lithographie  
imprimée en noir  
et coloriée à la main,  
38,5 x 54,8 cm,  
imprimée à Berlin  
par Lassally sur carton  
gris-vert, Oslo,  
collection Gundersen.

Page de droite :  
**Au chevet du mort**  
(*Ved dødsengden*),  
1896, lithographie  
imprimée en noir,  
39,9 x 50,4 cm,  
imprimée à Paris par  
Clot sur papier Ingres  
bleu-gris,  
Oslo, collection  
Gundersen.

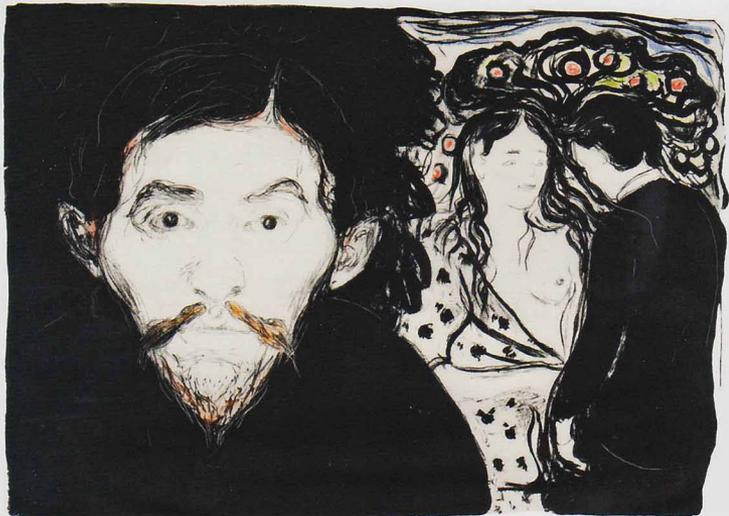


l'arrangement chromatique, ne sait pas encore l'utiliser en matière de gravure. Les tirages en noir et blanc prouvent pourtant qu'il est parvenu à instiller rythme et force en simplifiant la composition des traits. Autodidacte dans l'œuvre gravé mais artiste confirmé par ailleurs, nourri de l'influence de Félicien Rops, Odilon Redon, Gauguin, voire Rembrandt, il soumet le maniemment des outils à sa libre inspiration. Ainsi, pour *Le Cri*, il ne pratique pas encore le transfert mais dessine au crayon lithographe sur une feuille appliquée sur la pierre et utilise même une pointe pour graver quelques lignes à même celle-ci. La lithographie finale (dont très peu d'exemplaires sont conservés aujourd'hui) montre un motif dans un sens identique (et non en miroir) à celui du tableau, travaillé couche par couche, exactement comme Munch l'a fait pour la toile. Quelques épreuves ont aussi été coloriées à la main, à la gouache ou à l'aquarelle, comme celle de la collection Gundersen de 1895 [p. 53] : ciel rouge sang, barrière et figure d'un orange

virulent, Munch a gratifié sa lithographie de quelques ajouts colorés parvenant à communiquer son angoisse par ces ajouts stridents.

#### L'expérience parisienne

Son retour à Paris en 1896 est peut-être dû au fait que Munch veut désormais travailler avec les plus grands imprimeurs. La maîtrise de la couleur en lithographie et l'approfondissement de la gravure sur bois, dont il va renouveler entièrement la technique, en virtuose, deviennent des priorités. Munch confie son inspiration à l'expérience de l'imprimeur Auguste Clot, parfois de façon assez drolatique. Un témoin oculaire raconte que Munch, comptant les pierres à lithographier alignées dans l'atelier de Clot, se contenta de donner un ordre vague : « gris d'abord, puis vert, bleu, marron » et partit boire un schnaps au café d'à côté, laissant l'imprimeur, ou le hasard, se débrouiller avec *L'Enfant malade*. Cette dimension aléatoire ravit Munch, qui l'exagère encore en rajoutant des touches d'encre à la main. Néanmoins, au long



Ci-dessus :  
**Jalousie I**  
(*Sjalousi I*), 1896,  
lithographie imprimée  
en noir et coloriée  
à la main,  
33 x 45,5 cm,  
imprimée à Berlin  
par Lassally sur papier  
blanc du Japon,  
Oslo, collection  
Gundersen.

Page de droite :  
**Tête d'homme  
dans les cheveux  
d'une femme**  
(*Mannehode i kvinnehått*),  
1896, gravure sur bois  
imprimée en bleu,  
54,4 x 38,4 cm,  
imprimée par l'artiste sur  
papier vélin crème, Oslo,  
collection Gundersen.

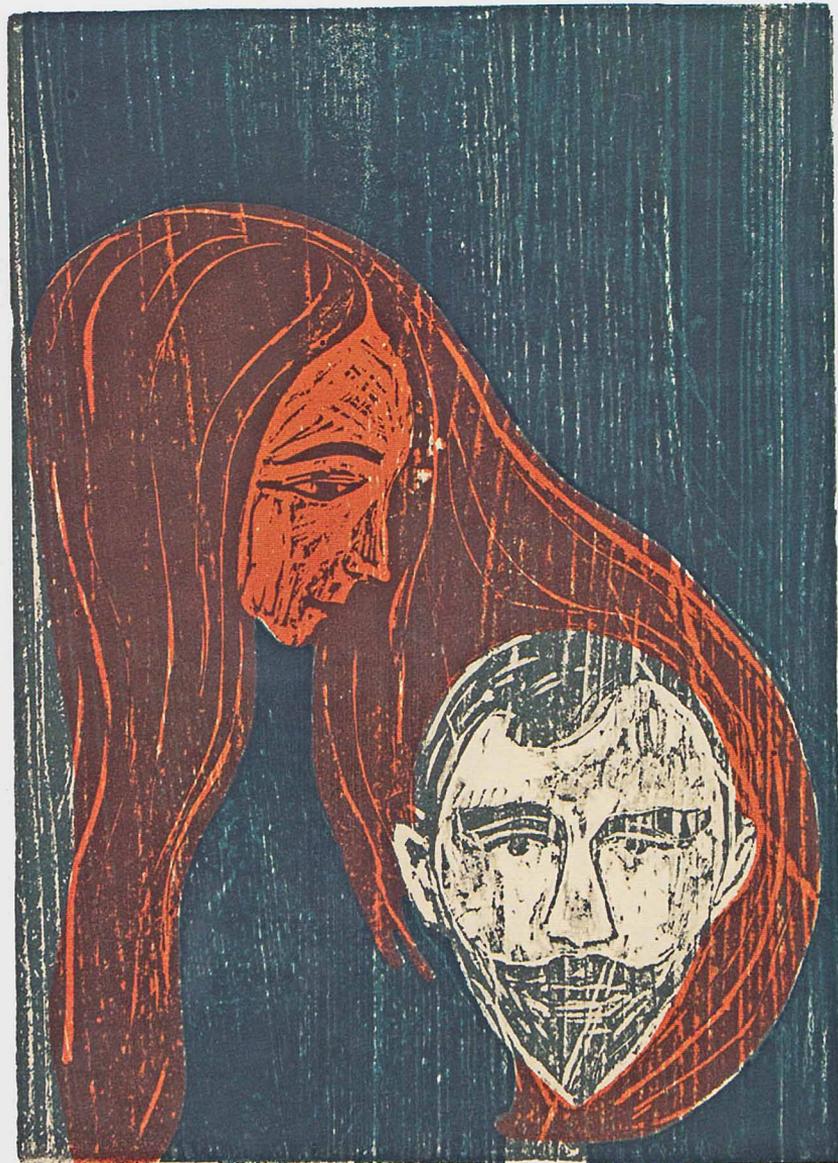
des années, la maestria du trait de l'artiste apparaît autant dans ses lithographies que sur ses toiles. On y reconnaît l'ampleur, la fluidité lyrique et toujours très rythmée qui le caractérise, le jeu des harmonies qui campe une atmosphère inimitable. Munch apprend également à jouer de l'épaisseur et de la teinte du papier, allant jusqu'à choisir le bleu de Paris et le vermillon, voire le cobalt foncé pour *Madone* en 1902 (p. 59).

#### Force expressive

Mais c'est probablement dans le domaine de la gravure sur bois que le génie de cet œuvre gravé est le plus éclatant. Loin de le décourager, le maniement difficile de la gouge, souvent sujet à maladrotes ou exagérations, procure à l'artiste un sentiment d'exaltante, quoique rude, liberté. Le choix de la couleur s'avère aussi plus simple que pour la lithographie, puisqu'on peut encreur différentes zones simultanément, ce que Munch fait avec habileté, inventant sa propre méthode : il découpe les pièces de bois avec une scie à chantourner en autant de morceaux que de couleurs prévues et imprime le tout ensemble comme un puzzle reconstitué. Après *Vampire*, gravé à Berlin, cinq autres motifs voient le jour dont *Angoisse*, La

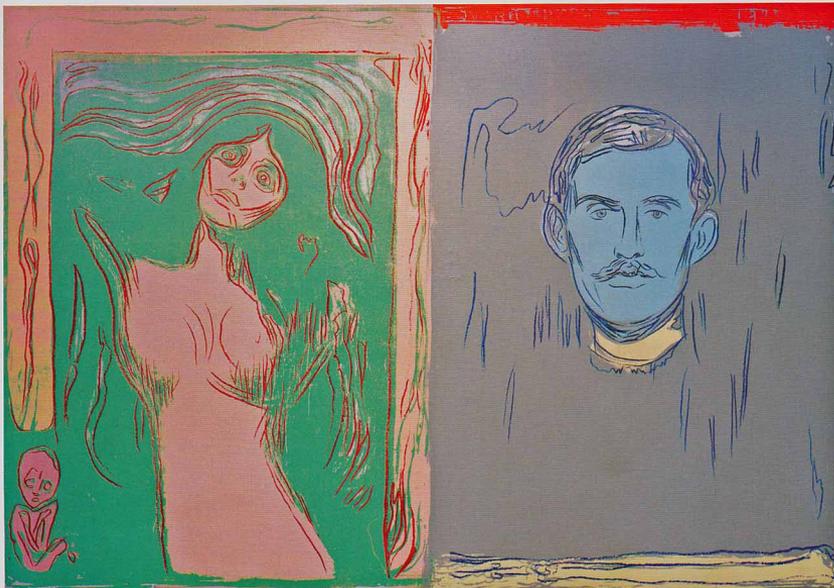
*Voix* et *Nuit d'été*. Munch a alors déjà compris que le bois avait sa personnalité propre et il prend en compte le grain des planches et le fil des veines, jouant des contre-fils et des oppositions. Tantôt il enduit la surface d'une épaisse couche de peinture qui donnera une impression riche et « bouchée », tantôt il n'applique qu'une mince pellicule, s'accommodant des aspérités, des nœuds de la planche, voire les recherchant, pour transférer de subtiles empreintes sur le papier. Le matériau perd sa neutralité. C'est une leçon dont vont s'emparer aussitôt les expressionnistes allemands, qui collectionnent les gravures de Munch dès les années 1905. Songeant peut-être aux « anges noirs, la maladie, la folie, la mort » qui avaient veillé sur son berceau dès sa naissance, Edvard Munch ne voulait plus peindre « des gens qui lisent ou qui tricotent » mais des « êtres vivants qui respirent, souffrent et aiment ».

À l'égal de la peinture, la gravure lui aura permis de faire triompher cette expressivité. S'il y reprend la plupart des motifs de « La Frise de la vie », c'est toujours pour leur conférer plus d'angoisse ou de joie, d'exaltation ou de désespoir. La gravure lui permet d'approfondir ses obsessions, avec l'espoir tenace qu'elles livreront enfin leur douloureux secret. ■



# Dans le sillage de Munch

PAR FRANK CLAUSTRAT



Les artistes expressionnistes de l'aire germanique et des pays scandinaves ne sont pas les seuls admirateurs de Munch. Le peintre inspire des sérigraphies à Andy Warhol, une vidéo à Tracey Emin et un film fleuve à Peter Watkins.

Si l'intérêt des musées pour l'œuvre de Munch, notamment sa production postérieure à 1909, date de la dernière décennie, nombreux sont les artistes qui se sont approprié le maître norvégien dès le début du siècle dernier. Chacun d'entre eux, semble-t-il, aura perçu la peinture de Munch non pas comme une fin en soi mais plutôt comme le médium d'une expérience humaine.

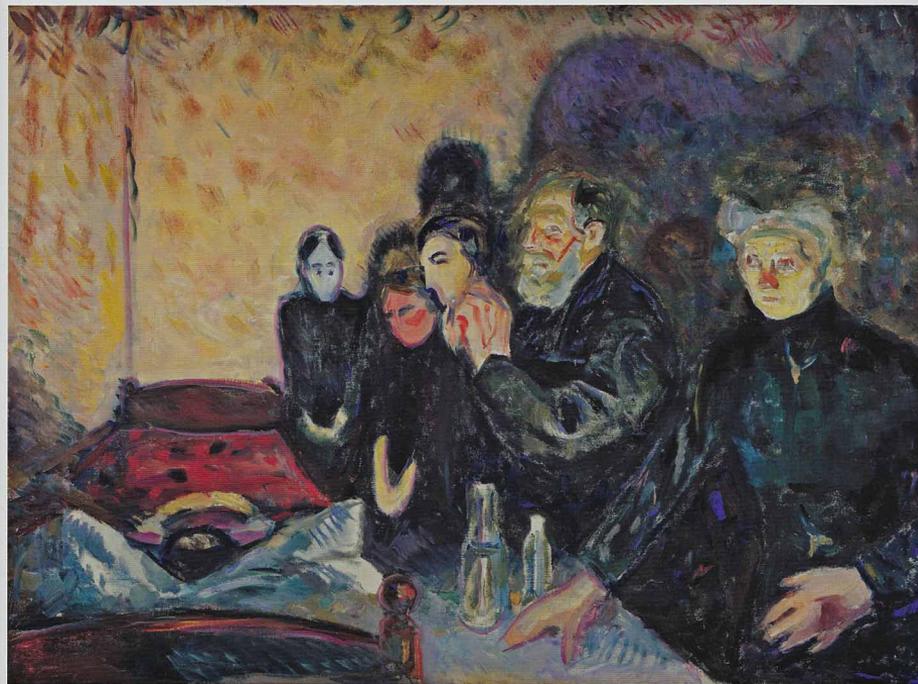
Munch est devenu célèbre en Allemagne dès la fin du <sup>xx</sup>e siècle. Et ce sont des artistes germaniques qui s'intéressèrent les premiers au

peintre norvégien, partageant avec lui le même univers transgressif et introspectif. Les tableaux des expressionnistes allemands en témoignent : ceux d'Erich Heckel (*Les Promeneurs du lac Grunewald*, 1911), de Karl Schmidt-Rottluff (*Bar à vin*, 1913), d'Ernst Ludwig Kirchner (*Nu allongé*, 1909) ou de Max Beckmann (*Petite scène mortuaire*, 1906). Par l'emploi de couleurs pures et par le traitement formel instinctif, tous expriment une incroyable énergie, foudroyante la plupart du temps. Pour quelques artistes autrichiens aussi, comme Richard Gerstel et Oskar

Andy Warhol,  
**Self-Portrait with Skeleton Arm and Madonna**  
**After Edvard Munch**,  
1984, sérigraphie  
acrylique sur toile,  
129,5 x 180,3 cm,  
New York, collection  
Jose Mugrabi.

**Madone bleue**,  
1895-1902, lithographie  
imprimée en noir,  
60 x 43,5 cm,  
imprimée à Berlin  
par Lassally sur papier  
vélain blanc, Oslo,  
collection Gundersen.





Page de gauche, en haut :  
Nan Goldin,  
**Alfred Dead**,  
August 1988,  
1993, Berlin,  
Cibachrome, 41 x 60 cm,  
Bochum,  
Galerie m Bochum.

Page de gauche, en bas :  
Tracey Emin,  
**Homage to Edvard  
Munch and All  
My Dead Children**,  
1998, film,  
2 min. 10 s.,  
Londres, White Cube.

Ci-dessus :  
**Combat contre la mort  
(Dødskamp)**,  
1915, huile sur toile,  
140,3 x 182,4 cm,  
Copenhague, Statens  
Museum for Kunst.

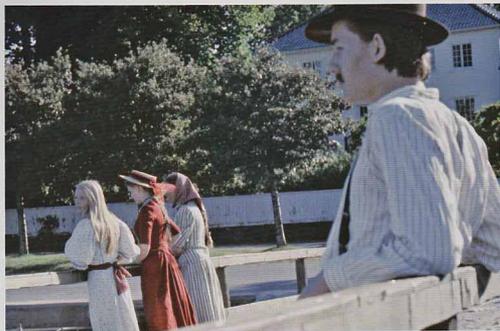
Kokoschka, Munch est le précurseur d'un art vécu – et donc bien vivant –, une définition de l'art que reprendra à son compte Günter Brus, connu dans les années 1960 pour son rôle dans l'Actionnisme viennois. Dans les années 1980-2000, la nouvelle génération expressionniste fera même de cet idéalisme provocateur une véritable stratégie artistique. C'est le cas des peintres autrichiens Maria Lassnig et Siegfried Anzinger, ou encore de Julia Kissina, d'origine ukrainienne et installée à Berlin.

Les artistes nordiques ne sont pas en reste, depuis le Danois Asger Jorn, membre de CoBrA, et son œuvre prémonitoire *Le Double Visage* (1960, p. 63), si proche, il est vrai, dans l'esprit et la forme, du *Cri* (1893) de Munch [p. 53]. On pourrait citer encore, pêle-mêle, des réalisations d'artistes eux aussi indifférents aux modes, comme Erro, d'origine islandaise, le Danois Per Kirkeby ou les Norvégiens Bjarne Melgaard et Per Barclay. En 2011, l'admiration pour Munch, artiste insoumis par excellence,

dépasse largement les frontières de la Norvège et la communauté des artistes. Quel commissaire d'exposition ne se réfère pas à lui à propos d'artistes aussi rebelles que Joseph Beuys, Antonio Saura, Gilbert & George, Marina Abramovic ou Ana Mendieta ?

#### Munch, Watkins, Warhol

Indépendamment des peintres, de plus en plus nombreux à s'intéresser à l'œuvre de Munch dans la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle (Peter Doig, Eric Fischl, Georg Baselitz...), quelques créateurs se sont attachés à l'étudier de près par le biais de moyens plus contemporains comme le cinéma, la sérigraphie, la vidéo et la photo ou la danse. Tout en consolidant le mythe de l'artiste moderne indépendant, ils présentent surtout Munch comme un artiste multimedia hors pair, sensible tout particulièrement à la gravure, le moyen le plus efficace, d'après lui, de diffuser une œuvre destinée à l'épanouissement du plus grand nombre.



Par exemple, en 1973, l'Anglais Peter Watkins réalise un film consacré autant à la vie de Munch qu'au processus créatif d'avant-garde dans sa dimension expérimentale et spéculative. Son geste rejoint celui du peintre norvégien qui, toute sa vie, a repris les mêmes motifs de manière obsessionnelle et travaillé la figure avec une énergie débordante quelle que soit la technique utilisée (peinture, dessin, estampe, sculpture, photo ou cinéma). En 1998, à partir des travaux d'historiens de l'art comme Arne Eggum et Ragna Stang, la réalisatrice norvégienne Sølvi A. Lindseth opte, elle, pour une vision plus scientifique qu'artistique de l'œuvre et de la vie de Munch. Son film documentaire, intitulé *La Danse de la vie*, d'après le tableau éponyme (1899-1900), aide à la compréhension d'une œuvre visionnaire qui, en définitive, ne peut être comprise que dans la durée.

Dans le registre de la reproductibilité de l'œuvre d'art, c'est un dessin de Munch (*Madone*) puis quatre de ses gravures les plus célèbres qui ont retenu l'attention d'Andy Warhol en 1983 et

1984. Cette année-là, l'Américain réalise trois sérigraphies sur toile d'après Munch : *Le Cri*, *Madone* et *Autoportrait au bras de squelette* (p. 58). Transformant le sujet en icône quasi publicitaire, Warhol intensifie à chaque fois le choix des couleurs et les lignes de la composition pour mieux souligner encore la marque de fabrique du Norvégien. À l'ère de la mondialisation, le traitement graphique radical des œuvres de Munch par Warhol donne irrémédiablement au motif un statut de chef-d'œuvre « populaire », remettant en cause à la fois le rôle de l'artiste et la validité du principe de l'œuvre d'art originale.

#### Le trouble demeure

La bouleversante vidéo de Tracey Emin, *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* (1998, p. 60), relance, quant à elle, la question du processus de création d'une œuvre d'art guidée par un travail de mémoire. À l'instar des installations vidéo des années 2000 d'Eija-Liisa Ahtila, de Sam Taylor-Wood ou d'A. K. Dolven, mais aussi des photographies de Nan Goldin (p. 60) et d'Aino Kannisto, l'artiste britannique explore des thèmes relevant de son autobiographie à partir de souvenirs d'absence et de traumatismes. L'œuvre de Munch et sa réception par le public jouent un rôle déterminant dans ce film d'une minute, qui imbrique l'image de Tracey Emin avec celle du peintre norvégien, mêlant ainsi réalité et fiction.

Directeur de projet pour les manifestations de Munch 2013, commémorant le cent cinquantième anniversaire de sa naissance, le chorégraphe norvégien Anderz Døving est davantage inspiré par la capacité de Munch à transmettre de l'émotion dans des corps soumis aux mouvements et aux gestes de la vie conjugale. En 1994, il a monté pour l'opéra national d'Oslo, sur une musique de Ragnar Söderling, le ballet *Entre Amour et Psyché*, directement inspiré du tableau de Munch (1907). Le thème de la danse et la question de la mise en scène, si chers à Munch, s'y transformaient en une étonnante pantomime, une expérience plus troublante encore que la vie elle-même. ■



Ci-dessus :  
Peter Watkins,  
**Edvard Munch**,  
film, 1973, 210 min.

Page de droite :  
Asger Jorn,  
**Doubleface**,  
1960, huile sur toile,  
116 x 69 cm,  
Humblebak,  
Louisiana Museum  
of Modern Art.

# Chronologie

**1863**

Munch naît le 12 décembre à Løten, en Norvège. Son père, Christian Munch, est médecin militaire ; sa mère, Laura Cathrine, de santé très fragile, vient d'une riche famille de fermiers et de marins. Il est le deuxième d'une famille de cinq enfants.

**1864**

La famille Munch s'installe à Kristiania (rebaptisée Oslo en 1926).

**1868**

Sa mère meurt de la tuberculose à l'âge de trente ans. Sa tante, Karen Marie Bjølstad, prend en charge la famille. Peintre et dessinatrice elle-même, elle encourage les talents artistiques d'Edvard et de ses frères et sœurs.

**1877**

Sa sœur Sophie, dont il était très proche, meurt de la tuberculose également, à l'âge de quinze ans. Son père sombre progressivement dans la dépression et s'enferme dans le puritanisme ; la famille doit aussi faire face à une situation financière précaire.

**1880**

Munch décide de devenir peintre, après avoir voulu un temps être architecte. Il entre l'année suivante à l'École royale de dessin de Kristiania, et peint essentiellement des natures mortes, des scènes de la vie domestique et des paysages urbains.

**1882**

Il loue un atelier dans Kristiania avec six autres peintres ; Christian Krohg, peintre et écrivain naturaliste célèbre, est leur voisin et accepte de corriger gratuitement leurs travaux.

**1884**

Grâce à Krohg, il entre en relation avec les artistes de la bohème de Kristiania, rassemblant l'avant-garde des intellectuels, écrivains et peintres norvégiens.

**1885**

Voyage à Anvers, à l'occasion de l'Exposition universelle, puis à Paris, où il admire, au Louvre, les œuvres de Rembrandt et de Velasquez.

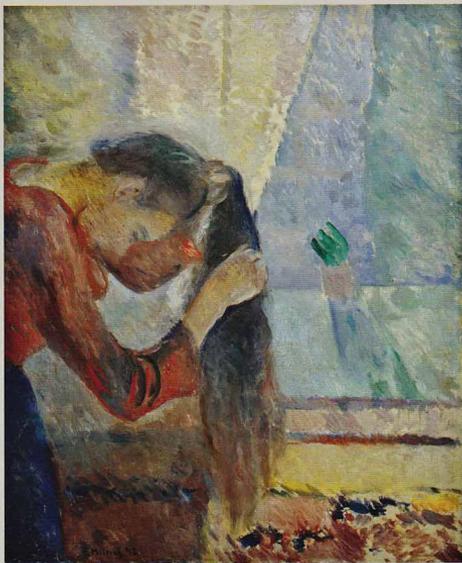
**1886**

Participe pour la première fois au Salon d'automne de Kristiania, avec quatre toiles. L'une d'elles, *L'Enfant malade*, déclenche un véritable scandale.

**1889**

Première exposition personnelle à Kristiania. Il loue une maison à Åsgårdstrand, dans laquelle il passera la plupart de ses étés les vingt années suivantes. Son père meurt le 28 novembre. Une bourse d'étude, renouvelée en 1890 et 1891, lui permet de voyager. Durant ces trois années, il vit essentiellement à Paris, prend connaissance des œuvres de Van Gogh, Seurat, Signac et Toulouse-Lautrec, et travaille dans l'atelier de Léon Bonnat, avec le réalisme duquel il prendra pourtant rapidement ses distances.

**Femme se coiffant** (*Kvinne som grer håret*), 1892, huile sur toile, 91,4 x 72,3 cm, Bergen Kunstmuseum, Rasmus Meyer Collection.



**1892**

Après un séjour à Nice pour soigner ses rhumatismes, il revient en Norvège et expose à Berlin, sur l'invitation de l'Union des artistes berlinois ; ses toiles provoquent un scandale, qui sert la renommée de l'artiste et mène aussi à la création de la Sécession berlinoise.

**1893**

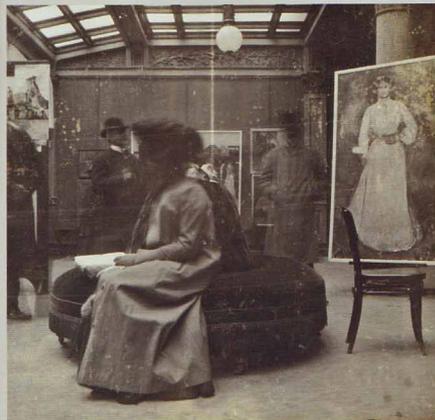
Il vit à Berlin, où il fréquente le cercle littéraire du Pourceau noir. Il commence son projet « La Frise de la vie », et peint notamment *Le Cri* et *Madone*.

**1896**

De retour à Paris, il expose notamment au Salon des indépendants, crée ses premières lithographies en couleurs et découvre la gravure sur bois.

**1899**

Il voyage en Europe avec Tulla Larsen, rencontrée l'année précédente,



**L'Exposition « Edvard Munch » à la galerie Blomqvist, Kristiania** (*Edvard Munchs utstilling hos Blomqvist, Kristiania*), 1902, épreuve argentine au collodion, 9,4 x 9,3 cm, Oslo, Munch Museet.

notamment à Paris, Nice, Berlin, Florence et Rome, où il étudie l'art de Raphaël. Il est admis dans un sanatorium pour soigner son alcoolisme.

**1902**

Il expose, dans le cadre de la Sécession berlinoise, « La Frise de la vie », sur les thèmes de l'amour, l'angoisse et la mort, qu'il a terminée en 1900. Lors d'une scène particulièrement violente avec Tulla Larsen, il se blesse d'un coup de revolver à la main gauche.

**1903**

Dix-neuf toiles de « La Frise de la vie » sont exposées chez Beyer & Sohn et neuf autres au Salon des indépendants de Paris, où elles suscitent un vif intérêt.

**1904**

Il devient sociétaire de la Sécession berlinoise et signe un contrat d'exclusivité en Allemagne avec la galerie Cassirer pour ses gravures, et un autre avec le galeriste Commeter, à Hambourg, pour ses peintures.

**1906**

Les artistes de Die Brücke, vivement impressionnés par son travail, l'invitent à exposer avec eux.

**1907**

Munch fait de nombreuses expériences en peinture et en photographie ; ses œuvres sont

caractérisées par des coloris tranchés et une peinture posée sans apprêt.

**1908**

À la suite d'une grave dépression nerveuse, souffrant d'hallucinations et d'attaques de paranoïa, il séjourne six mois dans une clinique à Copenhague.

**1909**

Après cinq ans d'absence de Kristiania, il y présente une importante rétrospective à la galerie Blomqvist. Son ami Jens Thiis, directeur de la Nasjonalgalleriet de Kristiania, acquiert cinq de ses œuvres majeures. L'année suivante, Olaf Shou en achète trois, dont la deuxième version du *Cri*, qu'il donnera à la Nasjonalgalleriet.

**1912**

Ses œuvres, exposées à Vienne, recueillent l'admiration du public.

**1914**

L'université de Kristiania accepte enfin son projet de décoration murale, auquel il travaille depuis 1909.

**1916**

Il achète une propriété à Ekely, près de Kristiania, dans laquelle il passera ses trente dernières années.

**1927**

Rétrospectives à Berlin et à Oslo.

**1928**

Il commence à travailler au projet



**Autoportrait avec une infirmière, clinique du docteur Jacobson, Copenhague** (*Selvportrett med sykepleierske på dr. Jacobsens klinikk i København*), 1908-1909, épreuve gélatino-argentine, 8,5 x 9,1 cm, Oslo, Munch Museet.

de décoration de la grande salle de l'hôtel de ville d'Oslo.

**1930**

Il souffre d'une grave maladie des yeux et perd presque la vue ; il exécute pendant cette période de nombreux autoportraits photographiques.

**1933**

Il est décoré de la Grand-Croix de l'Ordre royal de Saint-Olav.

**1937**

Les Nazis confisquent quatre-vingt-deux tableaux de Munch répartis dans plusieurs musées allemands et considérés comme « dégénérés ».

**1940**

Pendant l'occupation de la Norvège par les Allemands, Munch refuse tout contact avec les Nazis.

**1943**

Il est couvert d'honneurs à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire.

**1944**

Munch meurt dans sa maison d'Ekely le 23 janvier. Il lègue toutes les œuvres qu'il possède à la municipalité d'Oslo, soit plus de mille peintures, dix-huit mille gravures et près de cinq mille aquarelles et dessins.

**1963**

Le Munch Museet, en gestation depuis 1946, est inauguré à Oslo pour le centenaire de la naissance de l'artiste.



## Un nouveau musée pour Munch

Construit par les architectes Gunnar Fougner et Einar Myklebust dans le quartier populaire de Tøyen, ouvert au public en 1963, l'actuel musée Munch conserve et diffuse un fonds exceptionnel d'œuvres léguées par l'artiste à la ville d'Oslo, à sa mort, en 1944. S'y ajoute la donation plus tardive de sa sœur, Inger Munch. Soit au total mille cent toiles, quatre mille cinq cents dessins, plus de quinze mille gravures, six sculptures, de la correspondance, de la bibliothèque de l'artiste, des coupures de presse, des photographies et des films. Renové en 1994 et agrandi en 2004, le musée célèbre jusqu'au 9 janvier 2012 le bicentenaire de l'université d'Oslo avec une exposition intitulée « L'accès à l'Aula. Le laboratoire de Munch », consacrée aux études préparatoires réalisées par Munch pour le décor de la salle des fêtes, entre 1909 et 1916 (lire p. 30). Étant donné l'importance des collections – les œuvres ne sont accrochées que par roulement –, un nouveau musée Munch devrait voir le jour dans le quartier portuaire de Bjørnviika en 2014. Le futur pôle culturel de la capitale regroupera alors l'opéra, le musée Munch, le musée Stenersen, ainsi que les nouveaux bâtiments du Nasjonalmuseet, situé dans le quartier limitrophe de Vestbanen. **F. C.**

## Munch 2013

Le cent cinquantième anniversaire de la naissance de l'artiste sera marqué en Norvège par une série de manifestations, organisées sous la houlette du chorégraphe et directeur de théâtre Anderz Døving. De juin à octobre, deux musées d'Oslo, le Munch Museet et le Nasjonalmuseet, accueilleront le plus grande rétrospective consacrée à l'artiste depuis 1927. Plusieurs autres expositions, en particulier sur les femmes et modèles entourant le peintre, un colloque, des concerts, ballets et créations théâtrales sont annoncés.

Un Centre Munch sera ouvert dès 2012 dans sa ville natale de Løten. Ce sera aussi l'occasion de visiter les diverses résidences et ateliers du peintre : de Kragerø, dans le sud de la Norvège, où il s'installa en 1909, à Hvitsten (Vestby) où il acheva ses décors pour l'université d'Oslo. [www.munch2013.no](http://www.munch2013.no)

## À lire

- Angela Lampe et Clément Chéroux (dir.), *Edvard Munch. L'Œil moderne*, catalogue de l'exposition, Éditions du Centre Pompidou, 2011.
- Atle Næss, *Munch. Les couleurs de la névrose*, Hazan, 2011.
- Dieter Buchhart (dir.), *Edvard Munch ou l'anti-Cri*, catalogue d'exposition, Pinacothèque de Paris, 2010.
- Gerd Woll, *Edvard Munch. Complete Paintings*, catalogue raisonné, quatre tomes sous coffret, Thames & Hudson, 2008.
- *Edvard Munch. Signs of Modern Art*, catalogue d'exposition, Bâle, Fondation Beyeler, Hatje Cantz, 2007.
- Sue Prideaux, *Edvard Munch*, Yale Libri, 2005 (en anglais).
- Rosemarie E. Pahlke (dir.), *Munch Revisited. Edvard Munch and the Art of Today*, catalogue d'exposition, Dortmund, Museum am Ostwall, Kerber Verlag, 2005.
- Magne Bruteigh, *Munch. Dessins*, Citadelles & Mazenod, 2004.
- Arne Eggum, *Munch and Photography*, Yale University Press, 1989.

## À voir

- Peter Watkins, *Edvard Munch*, 1973, film, 210 min, DVD, Co-errances – Doriane Films, 2005.

# Guide pratique

L'exposition « Edvard Munch. L'œil moderne » est présentée du 21 septembre 2011 au 9 janvier 2012 au Centre Georges Pompidou Niveau 6  
75191 Paris cedex 04  
tél. : 01 44 78 12 33  
[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

### Accès

Métro : Hôtel-de-Ville (ligne 1) ;  
Rambuteau (ligne 11).  
RER : Châtelet-Les Halles (lignes A, B et D).

### Horaires

L'exposition est ouverte tous les jours sauf le mardi, de 11 h à 21 h.

### Commissariat

Angela Lampe, conservatrice au musée national d'Art moderne, service des collections modernes.  
Clément Chéroux, conservateur au musée national d'Art moderne, cabinet de la photographie.

L'exposition « Edvard Munch. Peintures du Bergen Kunstmuseum et gravures de la collection Gundersen » est présentée du 5 novembre 2011 au 22 janvier 2012 au musée des Beaux-Arts de Caen Le château  
14000 Caen  
tél. : 02 31 30 47 70  
[www.ville-caen/mba](http://www.ville-caen/mba)

### Accès

Tramway : arrêt Saint-Pierre.  
Parking gratuit dans l'enceinte du château ou parc de stationnement Le Château.

### Horaires

L'exposition est ouverte tous les jours sauf le mardi de 9 h 30 à 18 h.

### Commissariat

Patrick Ramade, conservateur en chef du patrimoine, directeur du musée des Beaux-Arts de Caen.  
Knut Ormhaug, conservateur en chef du Bergen Kunstmuseum.

### Autour de l'exposition

Cycle de conférences, concerts, lectures, ateliers et visites commentées : consulter le site internet du musée.

**Sauf mention contraire, toutes les œuvres présentées dans ce numéro sont d'Edvard Munch.**

**> Retrouvez toute l'actualité artistique sur [www.connaissancedesarts.com](http://www.connaissancedesarts.com)**

#### Hors-série de Connaissance des Arts

Éditeur : Nicolas Beytout – Directeur du Pôle Arts et Classique : Michel Abouhachla  
Directeur de la rédaction : Guy Boyer – Directeur du développement : Philippe Thomas – Rédactrice en chef : Pascale Bertrand  
Iconographe : Diane de Cortades – Chef de fabrication : Sandrine Lebréton – Assistant commercial : Jérôme Dutell  
Les personnes dont le nom est suivi du signe @ disposent d'une adresse e-mail, à composer comme suit : [initialieduprenomnom@cdsarts.com](mailto:initialieduprenomnom@cdsarts.com)  
Nous remercions Anne Bernardo, Sébastien Gravier, Cécile Therond Heilm et Charlotte Skogen pour l'aide apportée à la réalisation de ce numéro.  
Réalisation de ce numéro : Rédacteur en chef adjoint : Jean-Michel Charbonnier – Maquette : Patrice Saint-Martin – Secrétariat de rédaction : Raphaëlle Zennaro  
© The Munch Museum / The Munch Ellingsen Group / Adagio, Paris 2011 ; © Andy Warhol / www.andy.com ; p. 58  
Crédits photographiques : © Munch Museet, Oslo, Norvège ; couverture, p. 2, 3, 4, 5b, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28-29, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42-43, 44, 45, 65, 41 de couverture ; © Göteborgs Konstmuseum, Suède ; p. 5h ; © Rue des Archives / RDA ; p. 5-6 ; © Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Norvège ; p. 16, 58 ; © Munch Museet / Munch-Ellingsen Gruppen / Bono 2011 ; p. 31, 32 ; © Werner Zellien, Bergen Art Museum, Stenersen Collection ; p. 35, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 64 ; © Gundersen Collection ; p. 52, 53, 54, 55, 56, 59 ; © Noni Goldin / Courtesy Galerie m Bochum ; p. 60h ; © Tracey Emin / Courtesy White Cube ; p. 60b ; © Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Danemark ; p. 61 ; © Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Danemark ; p. 63 ; © Peter Watkins ; p. 62 ; © HAV Eiendom ; p. 67h  
Diffusion des hors-série : Jérôme Dutell ; 01 44 88 55 17 – Abonnements et vente au numéro : 01 55 67 1 08  
Les hors-série de Connaissance des Arts sont édités par la SFPA © 2011 Société Française de Promotion Artistique  
16, rue du Quatre-Septembre, 75112 Paris Cedex 02 – Tél. : 01 49 53 65 65 – Fax : 01 44 88 51 86 – e-mail : [cds@cdsarts.com](mailto:cds@cdsarts.com)  
Gérant : Nicolas Beytout – R.C. Paris 75 B 304 951 480 – Commission paritaire : 1005 K 79964 – ISSN 1242-9198  
Dépôt légal : 3<sup>e</sup> trimestre 2011. H. S. 503 – Photogravure : Planète Couleurs – Imprimé par Etic à Laval (53), sur papier LumiArt 170 gr fourni par Storaenso, certifié issu de la gestion durable des forêts.



