

MUNCH SUR LE RIVAGE

Edvard Munch, un poème de vie, d'amour et de mort

Musée d'Orsay, Paris. Du 20 septembre 2022 au 22 janvier 2023
Commissariat : Claire Bernardi, avec la collaboration d'Estelle Bégué

Edvard Munch – Anna-Eva Bergman : Une cosmologie de l'art

Galerie Poggi, Paris
Du 17 septembre au 6 novembre 2022



Comment peut-on être Norvégien ? Issu des lointains confins glacés de l'Europe, Munch n'est pourtant plus considéré comme un artiste marginal et tourmenté qui hésite entre symbolisme et expressionnisme. Au XXI^e siècle, le voici devenu l'égal de deux de ses contemporains magnifiques, Van Gogh – dont il gèle les *Nuits étoilées* – ou Matisse – à qui il emprunte son modèle Eva Mudocci, ses couleurs violentes et ses transparences tremblantes.

EMMANUEL DAYDÉ

Ayant dû, comme Van Gogh, être interné en 1908 en hôpital psychiatrique, suite à une violente dépression nerveuse et à une consommation excessive d'alcool, suivies d'hallucinations, de crises de paranoïa et de symptômes de paralysie, le Norvégien se sera abreuvé au lait de sa propre folie, fuyant ce qui le fait souffrir dans la vie pour mieux l'accaparer en peinture. Comme le prouve l'intérêt porté à l'intranquillité de Garouste, on considère, depuis Freud, le génie comme « une modalité de la folie ». Pourtant Garouste l'affirme : « On ne peut peindre que si on va bien. La création demande de la force. Le délire ne déclenche pas la peinture. » S'il y a du génie chez Munch, il atténue sa folie et fonde l'œuvre d'une vie, envisagée comme un véritable « poème d'amour, de vie et de mort ».

Le musée d'Orsay a raison de négliger *Le Cri*, cette *Joconde* hurlante du XX^e siècle, qui a battu les records de vente en étant acquise aux enchères pour 120 millions de dollars en



2012, mais qui aurait tendance à occulter tout le reste. S'appuyant sur le projet entrepris en 1902, le musée recompose une *Frise de la vie* s'étendant de la naissance à la mort, inspirée du *Concept de l'angoisse* de Kierkegaard. « La répétition et le ressouvenir représentent le même mouvement, écrivait le philosophe danois. On se souvient de la véritable répétition en allant vers l'avant. » Vaste *work in progress* rétrospectif et prospectif, cette *Frise* panoramique classe les toiles de l'artiste par thèmes et variations, de l'éveil amoureux et du désir érotique jusqu'à l'arrachement, la séparation, le conflit et la mort. Si cette approche balzacienne globalisante a le mérite de souligner l'unité d'une œuvre charnelle, obsessionnelle et mentale, « pensée comme une suite cohérente de tableaux, qui doivent donner un aperçu de la vie », elle a le défaut de laisser de côté des pans entiers de sa création, tel son renouvellement de l'art du paysage et des éléments, comme la pluie,

la neige, le feu ou le vent. « Ces peintures qui étaient assez incompréhensibles, je crois qu'une fois assemblées, elles seront plus intelligibles, expliquait l'artiste pour expliquer sa conception. Je construis un tableau à partir d'un autre. Je ne peins pas ce que je vois mais ce que j'ai vu. » Munch ne peint même pas ce qu'il a vu, mais ce dont il se souvient et qu'on ne peut voir. Il peint une mémoire, une émotion, un sentiment, dans une immédiateté irrépressible. Voilà pourquoi sa peinture use d'aussi peu de matière que Matisse, comme vue au travers du rideau des souvenirs durant sa jeunesse, pour rougir et se diffracter en langues de feu durant son âge mûr. S'il ne cesse de peindre et de repeindre au XX^e siècle les mêmes « humeurs malades » (sous-

Edvard Munch.
Couples s'embrassant dans un parc (Frise Linde).
1904, huile sur toile, 91 × 170,5 cm.
Munchmuseet, Oslo.



titre de *Désespoir*, son « premier *Cri* »), imaginées « d'un cœur sanguinolent » à l'extrême fin du XIX^e siècle, c'est pour constituer un tout, sa « bibliothèque », comme il dit.

L'Enfant malade, source même de son art, marque la rupture définitive de l'artiste, alors âgé de 25 ans, avec tous les ismes. Premier chef-d'œuvre émotionnel par lequel le scandale arrive, ce portrait raturé et griffé d'une enfant moribonde veillée par une femme âgée est une réminiscence de la mort de sa sœur Sophie, alors qu'il avait treize ans – et qu'il a vu succomber sur une chaise devant une fenêtre, avant d'être transportée morte sur un lit –, conjugée avec celle de sa mère, également emportée par la tuberculose, alors qu'il en avait cinq. Sans cesse remaniée par la suite, la version originale de 1886 prend sa source dans le choc d'une visite, faite en compagnie de son père médecin, auprès d'une jeune patiente souffrante. *Près du lit du mort* revient en 1895 sur l'horreur du

cadavre caché de la petite Sophie étendue sur un lit, toute la famille hagarde, y compris la mère disparue ou la sœur bientôt folle, entourant la petite morte. Poursuivant sa psychanalyse picturale, Munch aborde d'une manière totalement différente le drame en 1915 avec *La Lutte contre la mort*, toile monumentale ultra-schématique, bariolée de couleurs fauves, au papier peint dégoulinant de taches hallucinogènes. Chez Munch, le chef-d'œuvre engendre d'autres chefs-d'œuvre.

En pratiquant « l'extériorisation de la sensibilité » prônée par Albert de Rochas, l'artiste invente ce que son ami l'écrivain polonais Stanislaw Przybyszewski – qui disait « aimer les aliénés, les psychopathes, les dégénérés, ceux qui cherchent la mort et que celle-ci évite » – appellera un « naturalisme mental ». On sait qu'après avoir illustré *Peer Gynt* à Paris, le Norvégien s'est pris de passion pour le théâtre du désenchantement



de son compatriote Ibsen – et son traitement de choc du viol, de l’inceste, du suicide ou de l’euthanasie –, en scénographiant *Les Revenants* et *Hedda Gabler* à Berlin (que la metteuse en scène Marit Moum Aune fait revivre à Orsay sous forme d’impitoyables ballets du refoulé, pulsés par le jazz électronique du trompettiste Nils Petter Molvær). Rien de moins théâtral cependant que la peinture d’éternité de Munch, où les personnages, immobiles et figés, fixent le spectateur sans indiquer la moindre action, la seule communication établie entre les êtres passant par de longues chevelures diaphanes, tendues comme des fils téléphoniques. Avec ses visages

éberlués qui surgissent en gros plan devant une scène située derrière au lointain ou ses personnages qui avancent comme des somnambules, cette esthétique picturale rejoint plus sûrement l’expressionnisme moral du cinéma muet, et plus particulièrement *La Passion de Jeanne d’Arc* de Dreyer, en même temps qu’elle annonce les films d’horreur et de zombies.

Se sentant proche d’autres écrivains de son âge, tel l’anarchiste de l’amour libre Hans Jaeger – qui l’incite à « écrire sa vie » le plus crûment possible –, Strindberg ou Hamsun – qui affirment tous deux « l’unité et l’entièreté de la nature » –, Munch aura assigné à son œuvre peinte une véritable dimension littéraire, qu’il appellera « la dissection de son âme ». Ce dont témoignent avec force les 15 000 manuscrits légués à la ville d’Oslo à sa mort. Notant l’extrême originalité de ce style chaotique et expérimental, que l’on pourrait qualifier d’automatique, Stéphane Braunschweig, directeur de l’Odéon - Théâtre

Edvard Munch. *Mélancolie*.
1894-96, huile sur toile, 81x101 cm.
KODE Art Museums and Composer Homes, Bergen.

À droite : *Les Dames sur le pont*.
1934-40, huile sur toile, 110 x 129 cm.
Munchmuseet, Oslo.

de l'Europe, accole le *Journal d'un criminel* de l'artiste aux drames familiaux d'Ibsen. Jusqu'à ses traumatiques années d'*Inferno*, entre le coup de pistolet de sa maîtresse Tulla Larsen – qui lui emporte une phalange – en 1902 et son admission en clinique à Copenhague en 1908, Munch a été largement influencé par le symbolisme fin de siècle, qui perçoit les phénomènes du monde physique comme des manifestations du monde intérieur. Refusant de peindre « des intérieurs avec des gens qui lisent et des femmes qui tricotent », l'artiste norvégien cherche cependant à retrouver dans ses images de l'esprit la dimension sacrée de la Nature – une nature « qui ne soit pas seulement ce qui est visible à l'œil ».

Passant les courts étés nordiques en famille au sud de la capitale, à Åsgårdstrand (littéralement : « la plage d'Asgard », cité des dieux nordiques rendue célèbre par la série de films Marvel *Thor*), le rivage de la petite cité plongeant sur le fjord d'Oslo lui inspire ses peintures les plus marquantes. En 1889, l'année même où il acquiert, juste au-dessus du fjord, « la seule maison agréable où j'ai jamais habité » (comme il l'avouera en 1933), il peint *Inger sur la plage*, un grand nocturne proche de l'esquisse, où l'on voit sa jeune sœur irradiée d'un halo blanc contempler le crépuscule au bord de l'eau bleu-rose, parmi d'énormes rocs verts et violets. « Je voulais faire – commencer – quelque chose »,





s'exclame le peintre. Ce commencement survient en 1891 avec *Mélancolie*, premier tableau synthétiste jamais peint par un Norvégien, dicit Christian Krogh. Au bord de la mer violine et de rochers rosâtres sur lesquels s'étirent des bandes de ciel de mêmes couleurs, évocation synthétisée d'Åsgårdstrand, on voit le critique d'art Jappe Nilssen, au visage réduit à un masque et en proie aux affres de la jalousie, reprendre la position attristée du *Penseur* de Rodin – admiré par Munch à Paris –, tandis que sa maîtresse, Oda Lasson, la propre épouse de Krogh, s'éloigne

Edvard Munch. *Deux garçons sur la plage*.
1911, huile sur toile, 94 x 99 cm.
Courtesy Morten Zondag, Norvège.

À droite : *Hommes se baignant*.
1907-08, huile sur toile, 206 x 227 cm.
Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, Helsinki.

avec lui au loin sur la jetée. « La mélancolie, disait Gérard de Nerval, est une maladie qui consiste à voir les choses comme elles sont. » Récemment encore, le personnage pensif et suicidaire d'Anders filmé par Joachim Trier en 2011 dans *Oslo, 31 août* ne dit pas autre chose.

Dès sa conception, la *Frise de la vie* est un projet qui parle d'amour, de mort et de mer. La décrivant, l'artiste évoque « la ligne sinieuse de la côte qui traverse le tableau, et derrière, en perpétuel mouvement, l'océan ». Plus qu'un thème récurrent dans l'œuvre de Munch, le bord de mer s'assimile à une vision cosmogonique de l'univers, où l'infiniment grand et l'infiniment petit se rejoignent. La ligne de vague qui ondule, prise entre une force qui la fait avancer et une autre qui la fait reculer, confère un sentiment d'infini à la *Frise Linde*. D'une grande simplifi-

cation formelle, ce programme décoratif en dix panneaux, qui reprend diverses représentations de l'amour, des hommes et des femmes qui dansent l'été sur la plage d'Åsgårdstrand ou des jeunes filles arrosant de fleurs, fit l'effet d'une bombe une fois accrochée sur les murs de la chambre d'enfants du docteur Max Linde, à Lübeck. Bien que jugés inappropriés et rendus à leur auteur par un Linde désolé, ces grands panneaux incitèrent Munch à se lancer dans d'autres projets décoratifs. Répondant en 1909 au concours de l'aula de l'université d'Oslo pour son centenaire, il renonce à son premier programme symboliste de *La Montagne humaine*, enchevêtrements de corps s'élevant vers le ciel, pour figurer les rivages rocailleux de la Norvège dans *Histoire*, la douceur de ses fjords dans *Alma Mater*, centrant les deux décors autour d'un aveuglant *Soleil* de minuit, éblouissante évocation abstraite de la régénération de la lumière. Précédé d'innombrables études préparatoires, ce *Soleil* irradié et éblouissant s'inspire des rosaces des cathédrales et des théories de Goethe sur l'optique, tout autant que des rudes paysages entourant son nouvel atelier en plein air de Kragerø. Conjuguant la sensualité d'une *Impression, soleil couchant* de Monet au lyrisme





de Kandinsky ou au mysticisme d'Hilma af Klint (qu'il ne peut connaître), l'immense toile de l'Université éclaire d'une dernière joie l'œuvre à venir du peintre.

Passant l'été 1907 à Warnemünde sur la Baltique, il figure des *Hommes au bain* dans de monumentales peintures d'un style hautement viril. Usant d'un réseau de fortes touches diagonales, cette marche de maîtres nageurs, qui s'avance résolument vers le spectateur dans le plus simple appareil, ne sera jamais exposée, par crainte de plaintes à la police. Munch n'en continuera pas moins de se délecter de corps nus de baigneurs devenant sable et eau, comme dans les *Deux Garçons sur la plage*, exceptionnellement montré par la galerie Poggi à Paris+. S'enfermant à partir de 1916 dans la solitude et dans sa nouvelle propriété d'Ekely à Skøyen, il assigne à ses tableaux ce qu'il appelle « un remède de cheval » en les livrant à la neige, à l'hiver et aux intempéries. S'observant dans de

squelettiques autoportraits en jaune et vert, tandis que les Nazis vendent ses toiles dégénérées, le vieux séducteur de la mort la regarde bien en face. « Tout est vie, écrit Munch dans son *Journal*. Nous ne mourrons pas, c'est le monde qui meurt et qui nous quitte. » ■

À VOIR

« *Nous ne mourrons pas, c'est le monde qui nous quitte.* »
Lectures proposées par Stéphane Braunschweig et l'Odéon.
Auditorium du musée d'Orsay, Paris. Le 4 décembre 2022
Portraits de famille. Ballet national de Norvège.
Nef du musée d'Orsay, Paris. Les 22 et 23 novembre 2022

À LIRE

Edvard Munch : Écrits. Édités par Jérôme Poggi.
Les Presses du réel, 160 p. – 16 €

Edvard Munch.
En haut : *Danse sur la plage (Frise Linde)*.
1904, huile sur toile, 90 × 316 cm.
Munchmuseet, Oslo.
Ci-contre à gauche : *Nuit étoilée*.
1922-24, huile sur toile, 120,5 × 100 cm.
Munchmuseet, Oslo.
Ci-contre à droite : *Vampire dans la forêt*.
1924-25, huile sur toile, 200 × 138 cm.
Munchmuseet, Oslo.