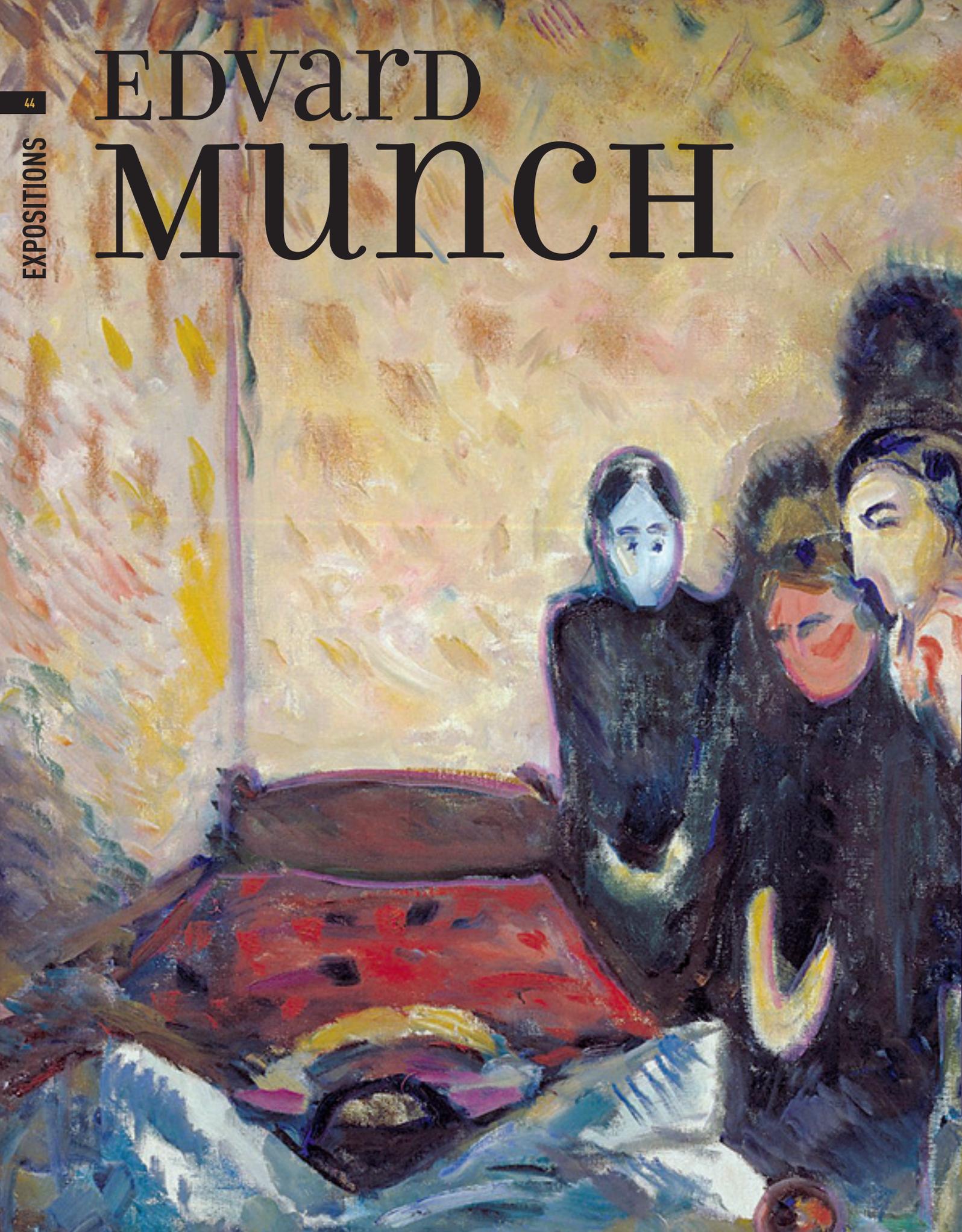


EDVARD MUNCH





ne veut pas mourir

PAR EMMANUEL DAYDÉ

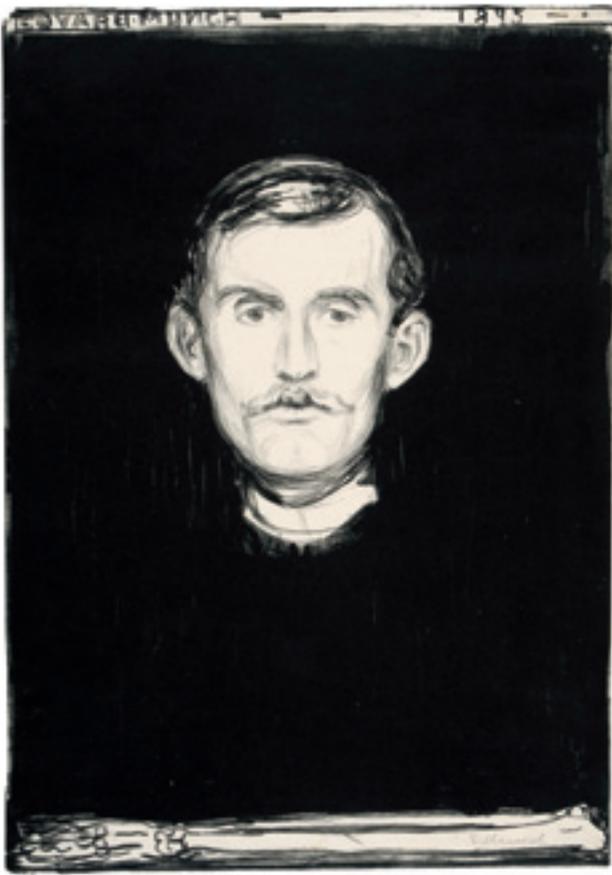
MUSÉE DES BEAUX-ARTS, CAEN.
DU 5 NOVEMBRE 2011 AU 22 JANVIER 2012.

Edvard Munch, Peintures, estampes du Bergen Kunstmuseum.
Commissariat : Patrick Ramade

CENTRE POMPIDOU, PARIS.
DU 21 SEPTEMBRE 2011 AU 9 JANVIER 2012.

Edvard Munch, L'œil moderne.
Commissariat : Angela Lampe et Clément Chérou

Combat contre la mort.
1915, huile sur toile, 140 x 182 cm.



Autoportrait au bras de squelette.
1895, lithographie. Collection Gundersen.



La Rétine de l'artiste. Illusion d'optique créée par la maladie oculaire.
1930, aquarelle et crayon noir sur papier, 50 x 47 cm.

Aux chefs-d'œuvre art nouveau du jeune Munch, présentés par le musée de Caen, le Centre Pompidou préfère réhabiliter le renouveau de l'art, pratiqué par le vieux Munch durant tout le XX^e siècle. Munch, cet inconnu ?

Il fait bon mourir jeune. Cela empêche de vieillir. De Masaccio à Basquiat, l'histoire de l'art s'est montrée friande de « génies » tôt disparus, arrachés à la répétition, au reniement ou au déclin. Tel n'est pas le cas d'Edvard Munch, qui survécut au début du XX^e siècle, à sa propre chronique d'une mort annoncée. En 1902, dans la chambre verte de sa petite maison de pêcheurs d'Asgardstrand, au cours d'une violente dispute amoureuse avec sa maîtresse Tulla Larsen, Munch – tel Van Gogh se coupant l'oreille – se tire un coup de pistolet sur la main gauche, endommageant l'une des phalanges de ses longs doigts. Déjà sujet à de profonds troubles nerveux, l'artiste de la maladie, de la folie et de la mort – comme il aimait à se définir dans l'ordre – se livre tout entier à un alcoolisme dévastateur. « Ivre et désespéré », selon ses propres mots, il entreprend, à partir de 1905, de longues cures de désintoxication. En 1908, Munch souffre d'hallucinations et se croit poursuivi par la police. « J'étais au bord de la folie – sur le point de basculer », avouera-t-il plus tard. Torturé par un véritable délire de la persécution, il s'enfuit au Danemark où, lors d'une beuverie, il contracte une paralysie de la jambe. Il accepte cette fois-ci d'être hospitalisé à Copenhague, dans la clinique neurologique du docteur Jacobson. Pendant huit mois, il y subit un traitement de choc à l'électricité. De l'avis de la postérité, il n'aurait jamais dû en sortir, sinon pour aller se suicider dans la neige, à l'exemple du John Gabriel Borkmann d'Ibsen.

Pour revoir, encore et toujours, les très impressionnantes toiles crépusculaires et fantomatiques, presque toutes contemporaines du *Cri* et issues de la première partie de la vie de l'artiste, il faut se rendre à Caen. Outre d'exceptionnelles et barbares gravures sur bois, le Musée des beaux-arts y accueille, dans le cadre du festival nordique Les Boréales, 15 chefs-d'œuvre absolus du symbolisme munchien, achetés en 1909 et 1910 par le collectionneur et marchand Rasmus Meyer, comme *Inger sur la plage*, *Soirée sur l'avenue Karl Johan*, ou *Mélancolie*. Mais pour aller au-delà de ces icônes de revenants tétanisées, sur des territoires laissés plus ou moins vierges par la critique et découvrir un autre Munch,



c'est la rétrospective du Centre Pompidou, *Edvard Munch, l'œil moderne*, qu'il faut fréquenter. Non seulement le misanthrope Norvégien, au cours de la première moitié du XX^e siècle, n'a renoncé à rien, mais ses obsessions restent toujours aussi virulentes. L'intensité de sa peinture, comme le remarquent les commissaires Angela Lampe et Clément Chéroux, s'est considérablement accrue au cours des 45 années qui lui restent à vivre : « Les formes se diluent, les effets dynamiques se multiplient, la couleur s'intensifie » soulignent-ils.

S'il reprend ses compositions passées les plus réussies, ce n'est pas, comme de Chirico à la fin de sa vie, pour renouer avec le succès – en les antidatant par exemple. C'est, au contraire, et comme il le dit lui-même, « pour s'approfondir ». Il affirme ainsi la contemporanéité de ses images, en les fluidifiant par des aplats géométriques et des flamboyances colorées hurlantes, dignes des audaces des jeunes

expressionnistes allemands (et russes) de Die Brücke ou du Blaue Reiter. À l'inverse du compositeur finlandais Sibelius, qui choisit de se taire les 30 dernières années de sa vie, le Norvégien produit énormément : les trois quarts de son œuvre datent d'après 1900. Il faut revenir sur la légende du vieil ours polaire solitaire qui aurait rendu les armes en se retirant à l'écart de la société, d'abord dans la grande maison en bois de Kragerö, puis dans la ferme de Nedre Ramne, et enfin, à partir de 1916, dans les 46 acres de sa propriété d'Ekely, au milieu des pommiers et des buissons d'airelles, le long du fjord, loin des lueurs de la capitale. Se livrant entièrement à son œuvre, tel Cézanne fuyant le monde au fin fond de la Provence, le peintre transforme son incarcération volontaire entre mer et montagne en une épreuve radicale. Ce qui ne →

Neige fraîche sur l'avenue.

1906, huile sur toile, 80 x 100 cm.

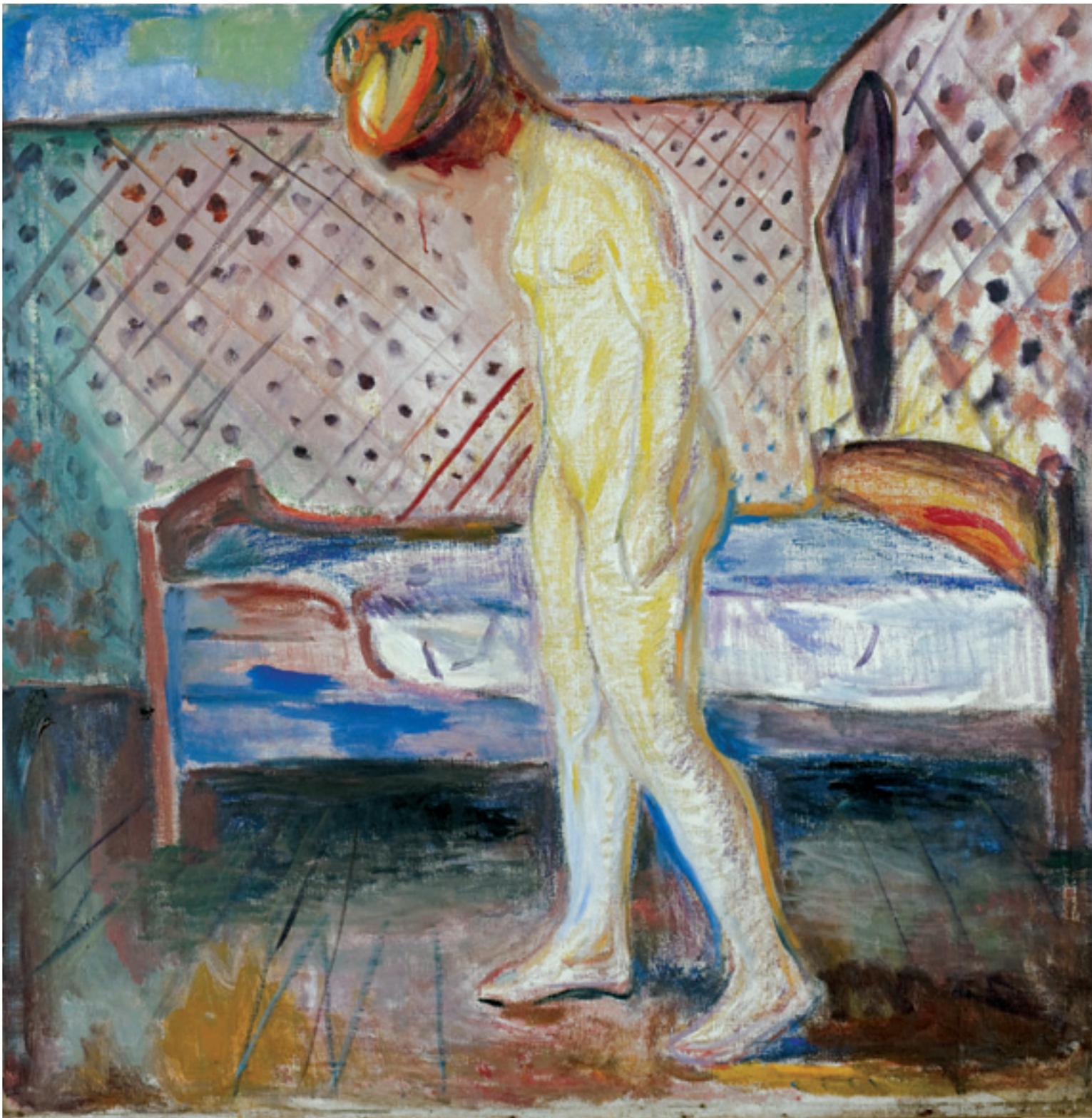


l'empêche nullement de lire avec avidité les journaux, d'écouter la radio ou de recevoir des visiteurs enamourés, comme Kurt Schwitters (qu'il congédie, certes avec des cigares). Mais il expérimente là directement sa fusion au sein de la nature, en soumettant la plupart de ses toiles – comme la version de *Puberté* peinte dans les années 1910 – à un « remède de cheval » : il les livre à la neige et aux intempéries pendant des années, dans son atelier extérieur. Anticipant sur les recherches liées au hasard, Munch intègre aussi dans ce procédé la dégradation naturelle et les processus d'accélération du temps, ceux-là mêmes qu'emprunteront à la fin du siècle Joseph Beuys ou Anselm Kiefer. L'imperfection est sa perfection.

« À la douce jeune fille ».

1907, huile sur toile, 85 x 130 cm.

Mais aux yeux du progrès, la peinture du sphinx des glaces demeure entachée d'un vice de forme : elle n'aurait pas su troquer l'art nouveau du XIX^e siècle pour le nouveau de l'art du XX^e, et travaillerait apparemment à contre-courant de l'art abstrait en train de naître. Munch a toujours dit qu'il peignait ce qu'il voyait. Créateur d'un surnaturalisme éminemment personnel, le Norvégien ne recherche nullement l'harmonie immobile de Mondrian ou l'abstraction spirituelle de Kandinsky, ses exacts contemporains. Pourtant, comme eux, dans son entreprise de destruction, il donne forme à l'invisible. Rien ne révèle mieux cette régénération du monde que lorsqu'en 1930, à l'âge de 67 ans, il subit une brutale perte de vision de son œil droit par hémorragie intraoculaire. Il représente alors, dans toute une série de peintures et de grands dessins presque scientifiques,



l'évolution de ses lésions. Loin de figurer des signes abstraits, Munch identifie immédiatement les corps flottants circulaires et sanguins qui apparaissent devant lui à de gros oiseaux au bec crochu lui perçant le cœur : « Je vois des taches noires qui ressemblent à des vols de corbeaux au loin » explique-t-il. Aux yeux – même malades – de l'artiste, l'objet et sa vision demeurent une seule et même chose.

L'Allemagne a été la première à se scandaliser puis à célébrer cette modernité vagabonde (avant de la condamner à nouveau en 1937, au sein de l'exposition d'art dégénéré, tout en détournant hypocritement

Femme en pleurs.
1907, huile sur toile, 121 x 119 cm.



les funérailles du peintre en 1944 au profit du régime nazi). Au Salon d'automne de Berlin, en 1912, seuls deux étrangers sont invités à exposer, et ils ont droit, comme à l'Exposition internationale du Sonderbund à Cologne, à deux grandes salles : Munch et Picasso. Comme si l'histoire de l'art de la première moitié du XX^e siècle se résumait à un combat entre le nord et le sud, symbolisé par un regard bleu liquide contre un œil noir solide. On sait la leçon de liberté qu'enseignait l'artiste norvégien à Matisse et aux fauves, en exposant au Salon des indépendants à Paris, dès 1903, des toiles aussi saturées de couleurs vives que *La pluie*

ou *Nuit d'été* (dont le célèbre collectionneur russe Morozov fit immédiatement l'acquisition). On connaît moins la rivalité souterraine qui opposa Munch à Picasso. L'influence de l'art symboliste du premier sur la période bleue du second saute aux yeux. Mais *La mort de Marat II (La meurtrière)*, mise à nu du coup de feu d'Asgarstrand que l'artiste norvégien exécute en 1907, en même temps que Picasso ses *Demoiselles d'Avignon* (et qu'il expédie à Paris en 1908 au Salon des indépendants), n'est pas très éloignée du bordel philosophique du peintre espagnol. Munch affiche un style inédit dans cette architecture érotique en forme de grille sauvage, comme déduit de Cézanne, qui rompt avec les volutes de l'art nouveau, nie la profondeur et casse la surface et la ligne. « J'ai peint un certain nombre de toiles, se souvenait l'artiste, avec des

| Soir sur l'avenue Karl-Johan (détail).

| 1892, huile sur toile. Bergen Kunstmuseum.



lignes ou des traits particulièrement larges et souvent longs d'un mètre, dans le sens vertical, horizontal ou diagonal – La surface se trouvait brisée et apparaissait alors une sorte de précubisme. » Loin de tout sentimentalisme, jamais Munch n'a été aussi expérimental. Suite à sa visite au Sonderbund, la contamination de l'esthétique de l'Espagnol va encore s'intensifier, mais dans un tout autre sens.

Munch peint entre 1913 et 1914 d'étranges *Travailleurs retournant à la maison*, où, comme dans les toiles de Picasso, le point d'observation varie selon les personnages. La représentation simultanée de ces points de vue différents constitue l'adaptation froide et bleutée, effectuée par le Norvégien, d'un cubisme solaire ocre venu de Méditerranée. Outre son caractère farouche-

ment social, et, pour une fois, imperméable à toute complaisance autobiographique ou littéraire, cette œuvre capitale est aussi une étude de mouvement expressionniste. Avec ses figures saccadées, dont les têtes viennent crever le premier plan en marchant, elle montre l'immense intérêt exprimé par Munch pour le cinéma. Le motif de la sortie d'usine, devenu récurrent en Scandinavie depuis les tout premiers courts-métrages des frères Lumière, prend ici une dimension révoltée. Même reclus à Ekely, le Norvégien demeure un cinéphile passionné, allant voir – en compagnie de ses chiens – des westerns →

Travailleurs rentrant chez eux.

1913-1914, huile sur toile, 201 x 227 cm.



et des films de Chaplin, et n'hésitant pas à revoir le même programme plusieurs fois de suite. Si Munch s'est inspiré de sa propre monture pour peindre entre 1910 et 1912 un *Cheval au galop*, celui-ci paraît se ruer dans une perspective accélérée, depuis l'écran blanc d'une salle obscure, directement sur le spectateur. Une telle image boulet de canon anticipe à sa façon sur certains plans de traîneau de *L'éveil de la Glèbe* de Gunnar Sommerfeldt, l'un des premiers films muets norvégiens tiré de Knut Hamsun en 1921, sur le fantastique *Vampyr* de 1932 du Danois Carl Dreyer, voire sur nos actuelles projections en 3D.

| *La Bagarre.*

| 1932-1935, huile sur toile, 105 x 120 cm.

La pratique de la photographie, à son tour, va révéler à l'artiste des espaces inconnus. Utilisant en amateur un appareil Kodak – d'ailleurs très décrié par les professionnels pour ses distorsions –, Munch entame avec assiduité une série d'autoportraits à partir de 1902. Manquant de lumière et ne possédant pas de déclencheur à distance, il réalise des clichés tremblés à bout portant ou appuyé sur le bouton, avant de venir se placer devant l'objectif. Les arrière-plans se retrouvent en transparence à travers son corps, qui semble du même coup démultiplié. De ces portraits fantômes, il va tirer une autre réalité par un jeu nouveau de transparences – dont pourrait procéder l'univers contemporain translucide d'un Marc Desgranchamps. La figure esquissée d'un cheval apparaît déjà en transparence sur le sol dans le *Petit*



garçon noyé de 1908. Voulant échapper à tout statisme, les pieds de ses *Travailleurs* laissent voir les pavés sur lesquels ils marchent, tout comme le visage du *Meurtrier dans l'allée* de 1919 s'esquisse à peine, en quelques coups de pinceaux, par-dessus la couleur rose du chemin. Dans son ultime et saisissant auto-portrait *À deux heures un quart du matin* de 1944, le cri s'est fait chuchotement : tout n'est plus que transparence, le jaune du visage cadavérique se retrouve sur le mur et le corps assis, attendant l'instant final, disparaît dans le jus du plancher. Munch, comme Peer Gynt le vagabond, a contourné le Grand Courbe : « Qu'est-ce que l'art ? interrogeait-il. Le reflet des insatisfactions de la vie. La mort est le commencement de la vie. » Munch commence. ■

Enfants dans la rue.

1910-1915, huile sur toile, 91 x 100 cm.