



Edvard Munch.

Un poème de vie, d'amour et de mort

Vampire, 1895,
huile sur toile, 91 x 109 cm
Oslo, Munchmuseet

20 septembre 2022 – 22 janvier 2023
Musée d'Orsay

La Frise de la vie semble être le fil conducteur de cette exposition, pourquoi ?

Claire Bernardi / Estelle Begué – C'est un projet central dans la carrière de Munch qui est convaincu que ses œuvres prennent plus de sens si on les associe, et décide de les présenter sous forme de « série ». Il espère ainsi rendre son art plus compréhensible car ses premières expositions déclenchent toutes des scandales : à Berlin en 1892, de vives réactions entraînent la fermeture de son exposition au bout d'une semaine. Le public est dérouté par l'aspect non-fini des œuvres et son inventivité plastique radicale. Pour *La Frise de la vie*, Munch organise ainsi son discours

autour de l'amour, puis l'élargit à d'autres grands mouvements de l'âme tels l'angoisse, le doute existentiel et la confrontation avec la mort. Il y aborde tous les moments importants et les sentiments majeurs rythmant le temps d'une vie. Il livre sa vision singulière et personnelle du monde où vie et mort sont inextricablement liées et où la nature joue un rôle clé dans la perception et la diffusion des émotions. Munch affine et modifie son propos au fil des expositions, il n'existe donc pas de version définitive de ce cycle auquel nombres de ses œuvres majeures sont rattachées, au premier rang desquelles les diverses versions du célèbre *Cri*.

Repères biographiques

1863

12 décembre, naissance d'Edvard Munch à Løten en Norvège, fils de Christian Munch, médecin militaire, et de Laura Cathrine, née Bjølstad.

1868

29 décembre, sa mère décède de la tuberculose. Sa tante Karen Bjølstad se charge dès lors d'élever la fratrie. Praticant elle-même la peinture, elle initie Munch au dessin.

1877

9 novembre, Sophie, la sœur aînée d'Edvard, meurt à quinze ans de la tuberculose.

1880

En décembre, Munch entre pour quelques mois au Collège royal de dessin.

Pourquoi la maladie et la mort sont-elles si présentes dans l'œuvre de Munch ?

C.B./E.B. – Munch écrit dans l'un de ses carnets de notes: «La maladie, la folie et la mort étaient les anges noirs qui se sont penchés sur mon berceau.» Ce triste constat rappelle l'omniprésence de ces trois fléaux dans la vie de Munch depuis son plus jeune âge. Il perd sa mère de la tuberculose alors qu'il est seulement âgé de cinq ans. Cette même maladie lui enlève également sa sœur aînée Sophie moins de dix ans plus tard, et il a failli lui-même y succomber. Pour tenter de surmonter ces épreuves, son père,

profondément croyant, pratique une intense dévotion et instille dans le foyer familial une atmosphère grave et austère. À l'âge adulte, une autre de ses sœurs, Laura, développe d'importants troubles psychologiques qui l'obligent à être internée durant presque toute sa vie. Le frère de Munch, Andrea, décède brutalement d'une pneumonie à l'âge de vingt-cinq ans, juste après son mariage. Face à cette écrasante succession de drames familiaux, et à ces traumatismes d'enfance, Munch développe un intérêt, sensible dans son œuvre, pour les recherches récentes du monde scientifique et médical qui attribue alors un rôle clé à l'hérédité pour expliquer l'apparition de maladies aussi bien physiques que mentales.

La Lutte contre la mort, 1915, huile sur toile, 174 × 230 cm Oslo, Munchmuseet



1883

Munch participe à ses premières expositions collectives : l'Exposition norvégienne de l'industrie et de l'art et le Salon d'automne de Kristiania.

1884

Munch rencontre l'homme de lettres Hans Jæger et noue ses premiers contacts avec le milieu de la bohème de Kristiania.

1885

Premier séjour de Munch à Paris. Au début de l'été, il débute une relation passionnée avec Milly Thaulow, importante figure de l'émancipation

féminine en Norvège et belle-sœur du peintre Frits Thaulow.

1886

Le tableau *L'Enfant malade* (1885-1886) provoque un scandale au Salon d'automne de Kristiania.

Pourquoi certains motifs semblent-ils inlassablement répétés ?

C.B./E.B. – De nombreux contemporains de Munch ont pratiqué cet art de la reprise, mais pour lui, il ne s'agit pas d'un exercice formel ou d'une simple étude de motif. Il conçoit son œuvre comme un tout dans lequel ses productions se répondent. Certains éléments précis sont ainsi employés pour unifier les œuvres entre elles. Il revendique lui-même ces rappels dans les tableaux composant *La Frise de la vie* et écrit à ce propos : « La ligne sinueuse de la côte traverse les tableaux, et derrière, en perpétuel mouvement, l'océan, tandis que sous les cimes des arbres, la vie multiforme se déploie avec ses joies et ses douleurs ». Parallèlement aux éléments de décors, ce sont parfois les structures mêmes de ses compositions qu'il reprend, comme les diagonales très fortes qui ferment l'espace du tableau et augmentent l'intensité dramatique des sujets. Enfin, Munch décline certains tableaux en plusieurs versions, selon des techniques différentes, en peinture et en gravure. Il réfute pourtant le terme de copie, car chaque reprise est porteuse d'une signification bien particulière. Cela lui permet soit d'approcher au plus près les sentiments éprouvés lors de l'évènement précis qui a inspiré le motif, comme dans les nombreuses versions de *L'Enfant malade*, soit de rechercher la vision la plus juste du message de l'œuvre, comme dans les esquisses du décor de l'aula (université d'Oslo). Dans ces dernières, l'artiste veut exprimer la puissance régénératrice de la lumière, l'espoir qui naît avec le jour nouveau, et l'éblouissement de l'éveil au savoir. Ces multiples versions lui permettent par ailleurs de conserver la mémoire de son œuvre, son unité, au fur et à mesure des achats des collectionneurs et des musées.



Les Jeunes Filles sur le pont, 1927, huile sur toile, 100 × 90 cm
Oslo, Munchmuseet



Les Jeunes Filles sur le pont, 1918, gravure sur bois, 63 × 53 cm
Oslo, Munchmuseet

1889

Munch s'installe à Paris. Il y réside principalement jusqu'en 1892 avec de fréquents séjours en Norvège et au Danemark.

1892

En novembre, exposition personnelle au Verein Berliner Künstler. Ses œuvres choquent profondément le public berlinois et l'exposition doit fermer une semaine après l'ouverture.

1893

Munch, installé à Berlin, fréquente le cercle littéraire du café Zum Schwarzen Ferkel. Il y côtoie des personnalités telles qu'August Strindberg et Stanislaw Przybyszewski.

1894

Munch s'initie à la gravure et réalise ses premières eaux-fortes. Il expérimente les années suivantes les techniques de la lithographie et de la gravure sur bois.

1896

Il participe au Salon des indépendants à Paris. Il réalise l'affiche de *Peer Gynt* d'Ibsen pour le Théâtre de l'Œuvre et des illustrations pour *Les Fleurs du mal* de Baudelaire.



L'Enfant malade I, 1896, lithographie, 43,2 x 57,3 cm Oslo, Munchmuseet

L'estampe tient une place importante dans l'œuvre de Munch. Comment l'aborde-t-il ?

C.B./E.B. – Munch s'initie à la gravure dès 1894 à l'occasion d'un séjour à Berlin. Il commence par maîtriser les techniques de l'eau-forte et de la pointe sèche, puis imprime ses premières lithographies dès 1895. Il se tourne ensuite vers la gravure sur bois à partir de 1896. Les raisons précises de son intérêt pour la gravure ne sont pas connues, mais il semble que l'artiste y ait d'abord vu une possibilité de diffuser plus largement ses œuvres. Il est aussi curieux de cette technique peu connue et très peu pratiquée en Norvège, et souhaite être un pionnier en la matière. Il accorde une place très importante à ses gravures qu'il présente très rapidement dans ses

expositions au même titre que ses peintures. Il s'affranchit très vite des techniques traditionnelles pour se tourner vers une pratique plus personnelle. Munch reprend souvent ses gravures par des rehauts de gouache et d'aquarelle, allant même jusqu'à ajouter par ce biais des motifs entiers, elles deviennent ainsi des œuvres uniques. Pour pallier les difficultés d'impression en couleur, il n'hésite pas à conjuguer les techniques, ses planches imprimées peuvent ainsi être issues d'une combinaison de matrices en bois ou en zinc. Il a notamment pris l'habitude de découper à la scie ses blocs de bois gravés en isolant les différents éléments des compositions. Cela lui permet de jouer sur les assemblages à la manière d'un puzzle et d'encreur différemment les pièces. On retrouve ainsi dans ses gravures une inventivité et une liberté de pratique similaire à ses peintures.

1898

Munch publie plusieurs illustrations de textes de Strindberg dans un numéro spécial de la revue allemande *Quickborn*. Il rencontre pendant l'été Tulla Larsen et débute

avec elle une relation tourmentée qui dure près de quatre ans.

1902

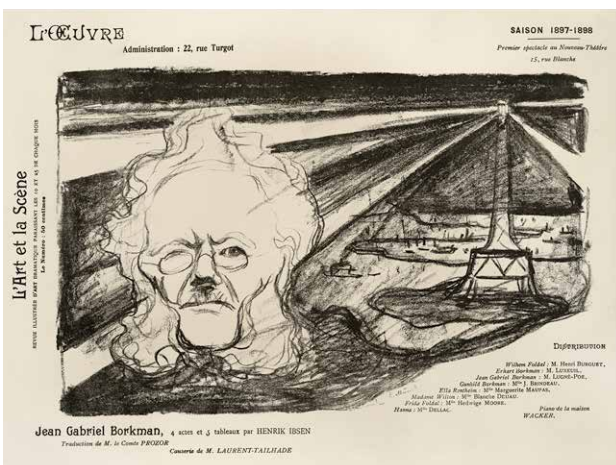
Il expose à la Sécession de Berlin 22 tableaux sous le titre « Présentation de plusieurs tableaux de vie ». Il s'agit de la première présentation complète de *La Frise de la vie*.

1903

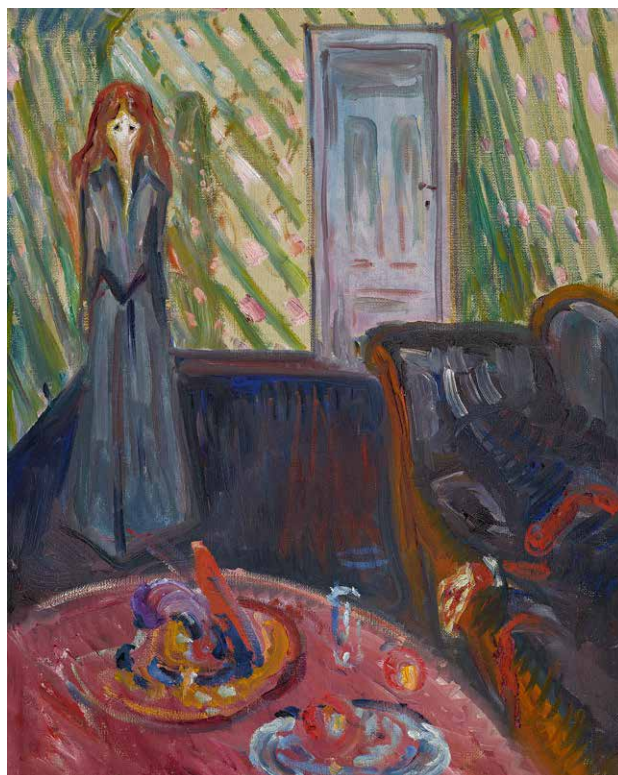
Munch présente l'exposition de *La Frise de la vie* à Leipzig en février et mars.

1904

Le Dr Max Linde, mécène de Munch, lui commande un décor pour la chambre de ses enfants à Lübeck. Il refuse les tableaux mais ne cesse pas de soutenir le peintre.



Programme de théâtre : John Gabriel Borkman, 1897, lithographie, 20,7 × 31,9 cm Oslo, Munchmuseet



La Meurtrière, 1907, huile sur toile, 89 × 63 cm Oslo, Munchmuseet

Quels liens Munch entretient-il avec le monde du théâtre ?

C.B./E.B. – Munch s'intéresse beaucoup au théâtre de ses contemporains et fréquente un certain nombre de dramaturges, notamment lors de ses séjours à Berlin. Il est ainsi très ami avec August Strindberg, dont il réalise un portrait gravé. En 1896, Munch entame une courte collaboration avec Aurélien Lugné-Poe, le directeur du nouveau Théâtre de l'Œuvre à Paris. Il réalise les programmes illustrés de deux pièces, *Peer Gynt* et *John Gabriel Borkman*, du dramaturge norvégien Henrik Ibsen, dont il est un fervent admirateur. C'est en 1906 que Munch collabore véritablement avec un metteur en scène. Il s'agit de l'Allemand Max Reinhardt, fondateur des Kammerspiele à Berlin, une salle de théâtre qui renouvelle le rapport entre la scène et le public. Munch réalise à sa demande les éléments de décor de deux autres pièces d'Ibsen, *Les Revenants* et *Hedda Gabler*. Il s'investit beaucoup dans ce travail qui aura une incidence immédiate dans son œuvre : son approche de la construction de l'espace s'en

trouve indéniablement transformée. Cela est particulièrement visible dans une série de toiles de 1907, immédiatement postérieure à cette collaboration, intitulée *La Chambre verte* [La Meurtrière fait partie de cette série]. Munch y reprend les principaux éléments des mises en scène de Reinhardt : un lieu unique vu comme une pièce dont on aurait enlevé l'une des parois. Il place également des objets au premier plan des tableaux afin d'abolir la distance avec le spectateur. On peut ainsi voir, par exemple, une table coupée, comme si elle se prolongeait à l'extérieur du tableau.

1906

Le metteur en scène Max Reinhardt commande à Munch des décors pour les pièces d'Ibsen *Les Revenants* (1881) et *Hedda Gabler* (1890).

1908

À l'automne, en raison d'une profonde et brutale dépression nerveuse, Munch demande à être interné à la clinique du Dr Jacobson à Copenhague. Il y séjourne jusqu'au printemps 1909.

1909

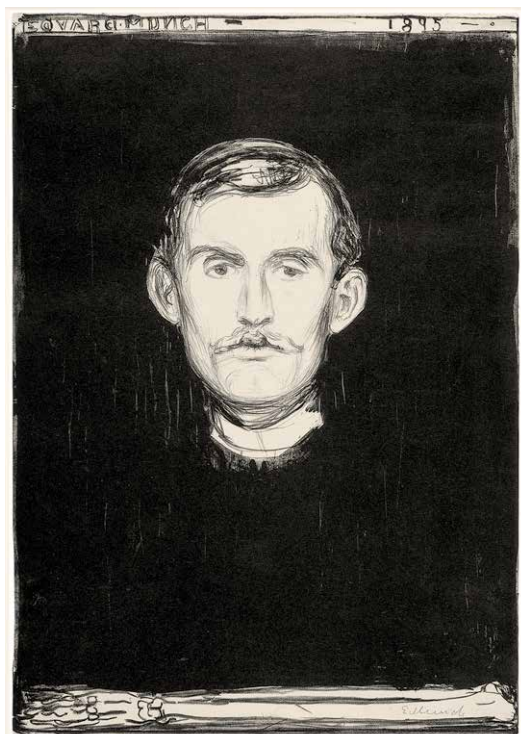
Munch commence à travailler pour le concours des décors de l'université de Kristiania (aula).

1914

Les projets présentés pour l'université de Kristiania sont enfin acceptés le 29 mai, après plusieurs refus et modifications.

1916

Munch achète la propriété d'Ekely, près d'Oslo, où il résidera jusqu'à sa mort. Les décorations de l'aula sont finalisées et inaugurées le 19 septembre.



Que nous disent de lui ses nombreux autoportraits ?

C.B./E.B. – Munch pratique l'autoportrait tout au long de sa carrière. Pour l'artiste, c'est une façon de marquer les jalons importants de sa vie. Ses portraits de jeunesse, comme l'*Autoportrait à la cigarette*, montrent ainsi un artiste sûr de son talent, qui sait jouer des codes picturaux de son temps et s'affiche volontiers comme un artiste bohème. Ses autoportraits soulignent ensuite ses profondes faiblesses et les doutes intérieurs qui le minent. Il n'hésite pas à s'y montrer sous une apparence de grande vulnérabilité comme dans l'*Autoportrait en enfer*. Munch se représente enfin, vieillissant, avec une grande sincérité, en se confrontant sans détour au grand âge et à la mort. Ses autoportraits sont fréquemment augmentés d'une dimension allégorique. Ils peuvent par exemple symboliser la difficulté à créer comme dans *La Fleur de la douleur*. L'artiste prend parfois appui dans ses représentations sur des textes littéraires, notamment ceux des pièces d'Ibsen, qui rejoignent ses préoccupations. Il se dépeint ainsi à plusieurs reprises dans l'attitude de John Gabriel Borkman, un personnage cloîtré dans sa chambre pendant de longues années et prisonnier de ses pensées obsédantes. Sa pratique de l'autoportrait ne se cantonne pas à la peinture ou à la gravure. Passionné de photographie, Munch se prend régulièrement en photo au milieu de ses œuvres, à la manière de nos selfies modernes. D'une façon générale, son œuvre est très largement autobiographique et tire son inspiration des multiples drames qui émaillent sa vie.

Autoportrait au bras de squelette, 1895, lithographie, 46,7 × 32 cm Oslo, collection Gundersen

Autoportrait à la cigarette, 1895, huile sur toile, 110,5 × 85,5 cm Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design

1918

Munch organise l'exposition *La Frise de la vie* à la galerie Blomqvist de Kristiania. Il publie quelques mois plus tard un livret où il retrace son travail sur la frise.

1937

82 œuvres de Munch sont confisquées aux collections des musées allemands car jugées « dégénérées » par les nazis.

1944

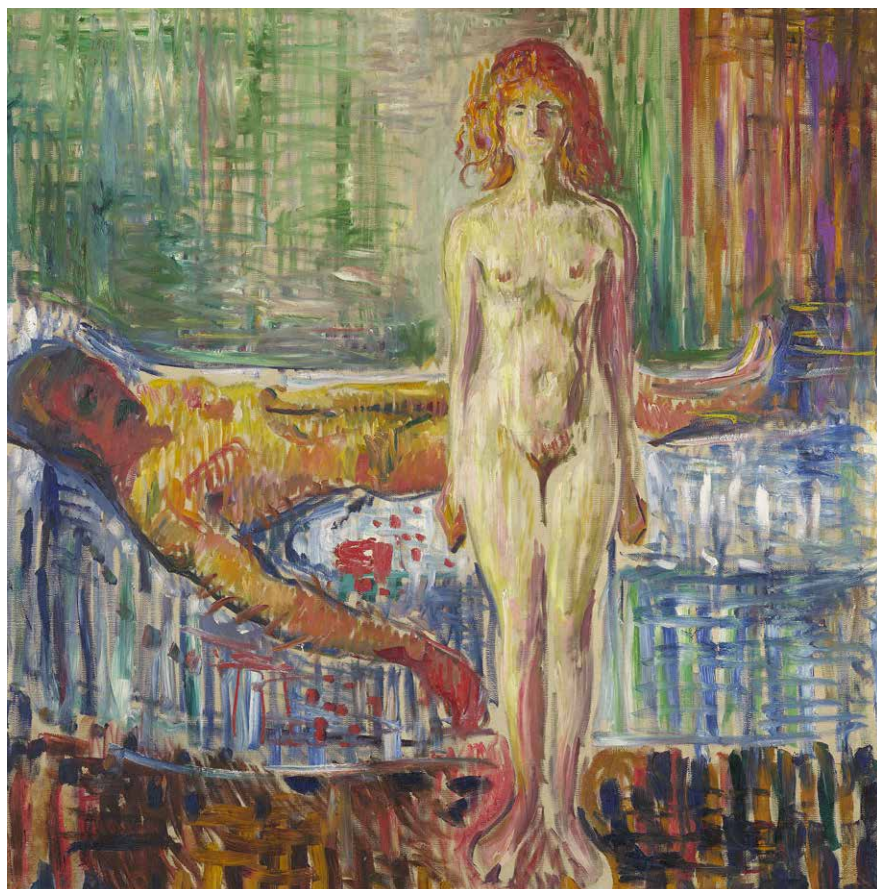
Décès de Munch à Ekely le 23 janvier. Conformément à son testament, rédigé en 1940, l'ensemble de ses biens, dont toutes les œuvres de son atelier

et ses manuscrits, sont légués à la ville d'Oslo.

Comment peut-on qualifier le style de Munch ?

C.B./E.B. – À bien des égards, Munch est un artiste inclassable. Sa formation ne permet pas de le rattacher à un courant précis. Il est largement autodidacte. Sa tante maternelle, Karen Bjørstads, l'initie dans son enfance à la peinture et au dessin, puis il suit pendant quelques mois les cours du Collège royal de dessin d'Oslo, mais la Norvège n'était pas encore dotée d'une véritable académie artistique. Il se lie ensuite avec le peintre Christian Krohg qui lui communique son goût pour les peintres français naturalistes puis impressionnistes. Les tableaux de jeunesse de Munch, notamment ceux produits lors de ses premiers séjours à Paris, sont ainsi marqués par le travail en plein air, un traitement libre des couleurs et une attention portée aux émotions de ses modèles. Ces deux derniers éléments seront

centraux dans son œuvre au tournant des années 1890, lorsqu'il se tourne vers le symbolisme. Il s'intéresse également aux principes du synthétisme (synthèse entre le motif choisi, les sentiments de l'artiste, liberté des formes et des couleurs) élaboré par Émile Bernard et Paul Gauguin. Il partage avec eux une grande radicalité plastique. En raison de l'intensité psychologique et dramatique de ses œuvres, de l'usage de couleurs très vives voire stridentes et de l'accent porté sur l'expression des sentiments profonds heurtant volontairement le spectateur, Munch a souvent été décrit comme un précurseur de l'expressionnisme. Mais, loin de suivre un courant et se souciant peu de faire des émules, il se caractérise surtout par une grande liberté plastique et esthétique entièrement au service de l'expression de sa vision singulière du monde et de la vie.



La Mort de Marat, 1907, huile sur toile, 153 × 149 cm, Oslo, Munchmuseet



Le Cri, 1895, lithographie,
44,5 × 25,4 cm
Oslo, collection Gundersen

Pourquoi ne faut-il pas réduire l'œuvre de Munch au *Cri* ?

C.B./E.B. – Comme nous avons pu le dire en introduction, *Le Cri* ne doit pas être vu comme une œuvre isolée. Ce motif qui appartient au cycle de *La Frise de la vie*, absolument central dans l'œuvre de Munch, est décliné en plusieurs versions peintes et gravées. Plus généralement, le succès du *Cri* s'explique certainement par la dimension universelle que Munch a su y insuffler, une qualité qui peut en réalité s'appliquer à l'ensemble de son œuvre. Munch a en effet pour sujet constant l'expression la plus juste et la plus intense des sentiments. Largement inspirées par sa vie jalonnée de drames, ses œuvres contiennent toutes des éléments qui parlent à chacun. Parfois présentées isolément, elles ne devraient pas l'être, car elles se répondent toutes, font sens les unes par rapport aux autres et la permanence des motifs les unit au-delà des fortes évolutions stylistiques de l'artiste.

Autour de l'exposition

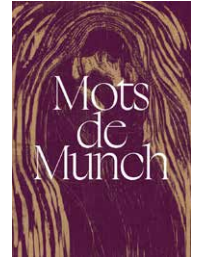
Publications

Catalogue de l'exposition

coédition musée d'Orsay /
RMN, 256 pages, 45 €

Les Mots de Munch,

coédition musée d'Orsay /
RMN, 128 pages, 14,90 €



Événements, visites et articles autour de l'exposition



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

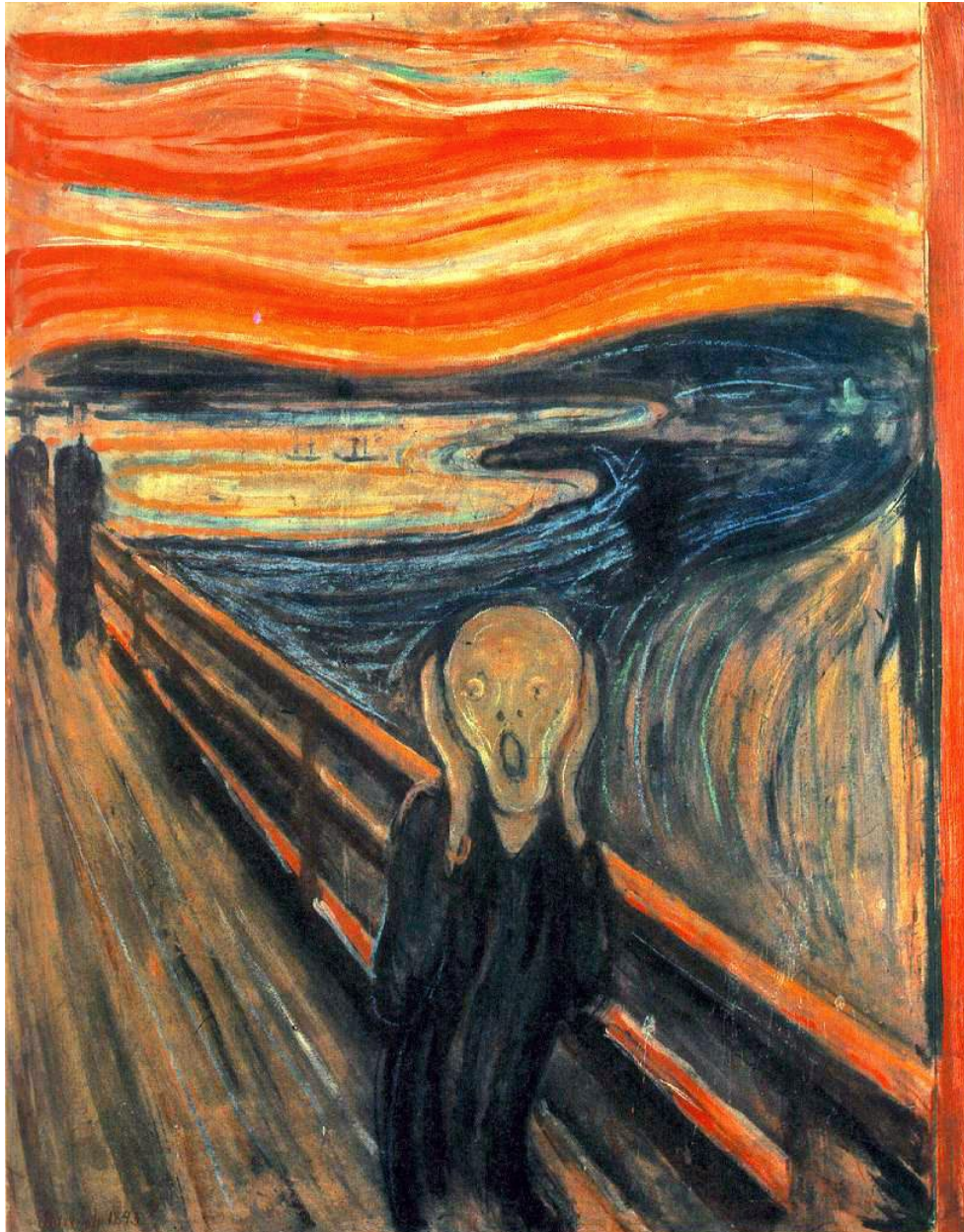
Commissariat

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

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

Le cri de l'artiste norvégien **Edvard Munch** existe en 5 versions réalisées entre 1893 et 1910.

Quant à la symbolique de ces tableaux, Munch écrira : « *Je me promenais sur un sentier avec deux amis — le soleil se couchait — tout d'un coup le ciel devint rouge sang. Je m'arrêtai, fatigué, et m'appuyai sur une clôture — il y avait du sang et des langues de feu au-dessus du fjord bleu-noir de la ville — mes amis continuèrent, et j'y restai, tremblant d'anxiété — je sentais un cri infini qui passait à travers l'univers et qui déchirait la nature.* »



La version la plus célèbre réalisée en 1893. Tempera, huile et pastel sur carton.

91 x 73,5 cm, Oslo, Musée national

<https://digitaltmuseum.no/011042448792/skrik-maleri?locale=en>



1893. Pastel sur carton. Cette version serait la première version du cri.

74 × 56 cm, Musée Munch, Oslo

<https://www.munchmuseet.no/en/object/MM.M.00122b>



1895. Pastel sur carton, collection privée

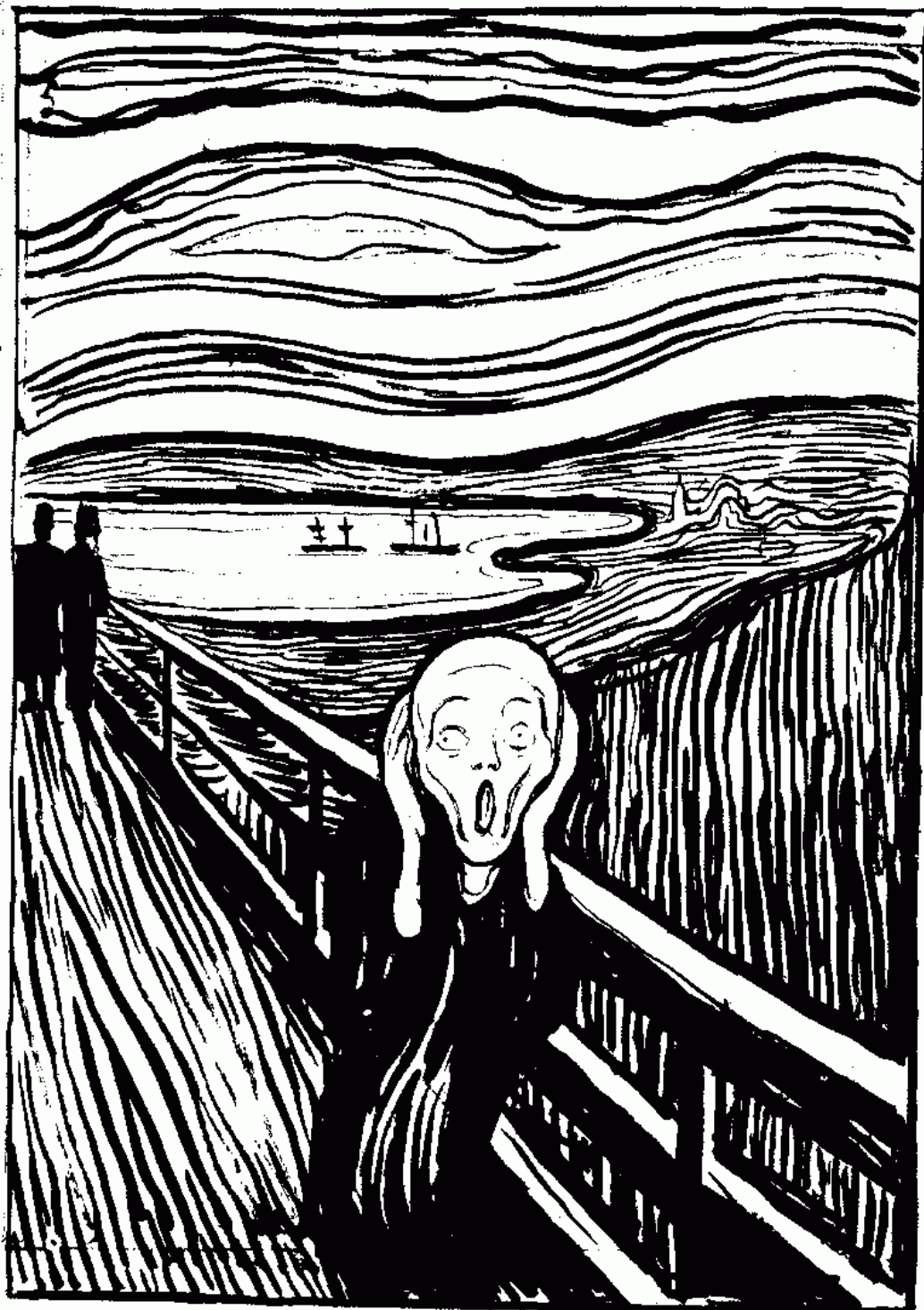




1910. Tempera sur carton. Ce tableau a été volé en 2004 au musée Munch à Oslo avant d'être retrouvé en 2006.

83,5 × 66 cm, Musée Munch, Oslo

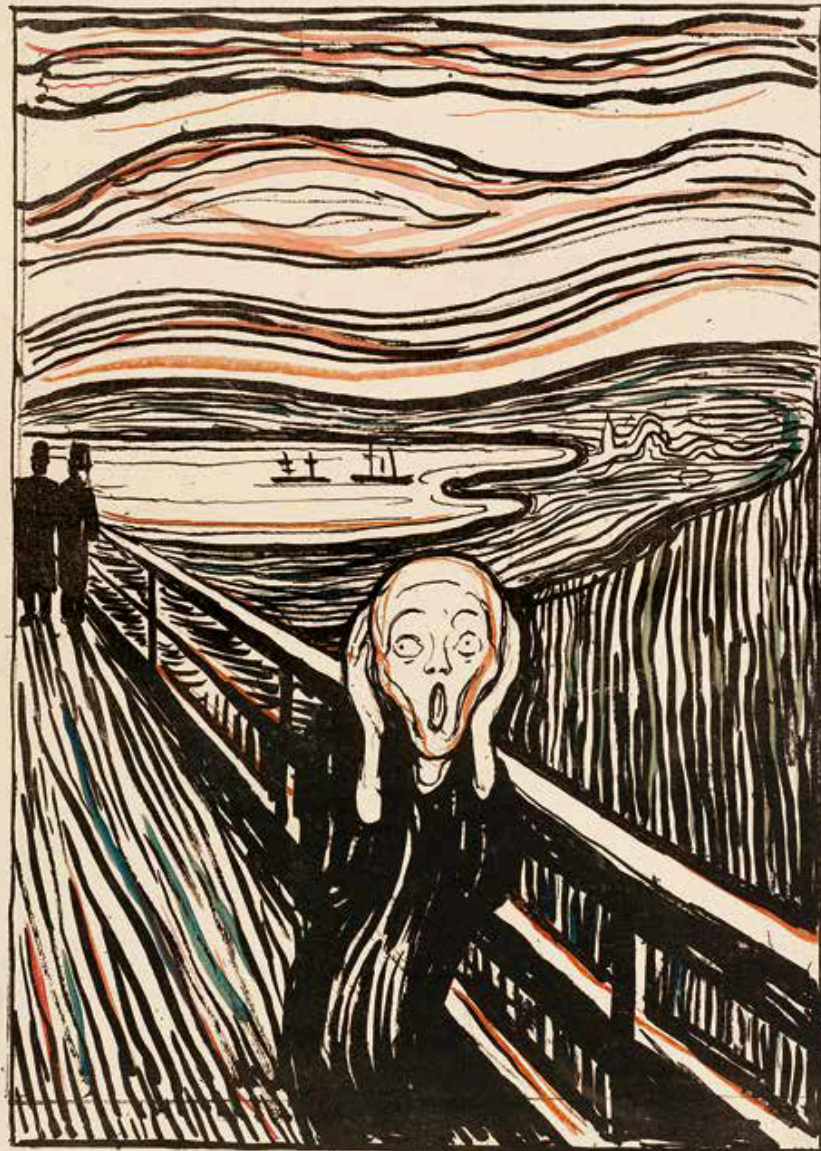
<https://www.munchmuseet.no/en/object/MM.M.00514>



1895. Une lithographie,
36 × 26 cm, Musée Munch, Oslo

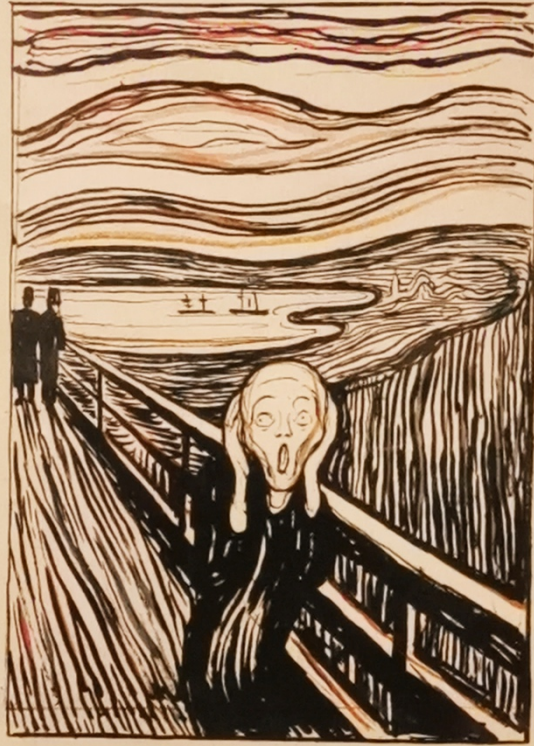
<https://www.munchmuseet.no/en/object/MM.G.00193-01>

Vues au Musée d'Orsay,
Exposition ***Munch, un poème de vie, d'amour et de mort***, 2022-2023
Le Cri, 1895, lithographie, au crayon et grattoir, imprimée en noir, rehauts à l'aquarelle en
rouge, orange, bleu et vert sur papier blanc,
imprimée par Liebmann, 44,5 x 25,4 cm, motif ; 49,3 x 37,3 cm feuille.



Geschrei

Ich fühlte das grosse Geschrei
durch die Natur



Geschrei

Ich fühle das ganze Gedenken
durch die Natur

